

Cidade de Deus em 360°

Samanta Antoniazzi,  ★ Amadeu de Oliveira Weinmann 

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo

Neste artigo, o filme *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles, é o disparador de uma reflexão sobre a barbárie nas periferias brasileiras. Capturado em sua trama narrativa, o espectador de classe média é incitado a deslocar-se de uma posição passiva, na medida em que é enlaçado na violência que o filme denuncia. Do ponto de vista metodológico, esta análise fílmica consiste em uma pesquisa psicanalítica sustentada no modo como Freud escuta uma obra visual em *O Moisés de Michelangelo*. Nesse sentido, um elemento formal da composição de *Cidade de Deus* – uma panorâmica de 360° – parece aludir ao genocídio da juventude negra do país. A partir de uma leitura psicanalítica, sugerimos que esse circuito de repetição indica o filicídio na cultura: o extermínio de novas gerações orquestrado por estruturas de poder com o intuito de sustentar posições de gozo. No circuito mortífero em que são tragados jovens negros brasileiros de periferia, trata-se de descrever o que se repete, regularmente, mas também as possibilidades de inscrição de uma diferença.

Palavras-chave: psicanálise; cinema; repetição; filicídio; cultura.

City of God in 360°

Abstract

In this paper, the film *City of God*, by Fernando Meirelles, is the trigger for a reflection on barbarism in Brazilian outskirts. Captured in its narrative plot, the middle-class spectator is encouraged to move from a passive position, insofar as he is entangled in the violence that the film denounces. From a methodological point of view, this film analysis consists of a psychoanalytic research supported on the way Freud listens to a visual work in *The Moses of Michelangelo*. In this sense, a formal element of the *City of God's* composition – a 360° panoramic view – seems to allude to the genocide of the country's black youth. From a psychoanalytical reading, we suggest that this circuit of repetition indicates the filicide in culture: the extermination of new generations orchestrated by power structures in order to sustain positions of jouissance. In the deadly circuit in which young black Brazilian people from the periphery are swallowed, it is a matter of describing what is regularly repeated, but also the possibilities of inscribing a difference.

Keywords: psychoanalysis; cinema; repetition; filicide; culture.

Ciudad de Dios en 360°

Resumen

En este artículo, la película *Ciudad de Dios*, de Fernando Meirelles, es el detonante de una reflexión sobre la barbarie en las periferias brasileñas. Atrapado en su trama narrativa, se anima al espectador de clase media a moverse desde una posición pasiva, en la medida en que se enreda en la violencia que denuncia la película. Desde un punto de vista metodológico, este análisis fílmico consiste en una investigación psicoanalítica basada en la forma en que Freud escucha una obra visual en *El Moisés de Miguel Ángel*. En este sentido, un elemento formal de la composición de *Ciudad de Dios* – una vista panorámica de 360° – parece aludir al genocidio de la juventud negra del país. Desde una lectura psicoanalítica, sugerimos que este circuito de repetición indica el filicidio en la cultura: el extermínio de nuevas generaciones orquestrado por estructuras de poder para sostener posiciones de goce. En el circuito mortal en el que son tragados los jóvenes negros brasileños de la periferia, se trata de describir lo que se repite regularmente, pero también las posibilidades de inscribir una diferencia.

Palabras clave: psicoanálisis; cine; repetición; filicidio; cultura.

Introdução

Fim do século XIX, início do XX: em um mesmo tempo, surgem o cinema e a psicanálise. Abismada com a imagem em movimento, a plateia se abaixa ao ver o trem partir em sua direção, na primeira exibição pública do cinematógrafo dos irmãos Lumière. As bordas da tela e da realidade se perdem no olhar de um sujeito entregue à imaginação. O conceito freudiano de inconsciente surge trazendo o homem como um sonhador (RIVERA, 2015). Somos sujeitos de sonho. E o cinema, pouco aplaudido pelo fundador da psicanálise, assume essa mágica e

brinca com sonhos que ainda não sonhamos. Entramos no cinema na posição de espectadores. Sentamos confortáveis diante da tela, passivos e curiosos em relação ao filme que está por vir. Mas não há como saber como sairemos do cinema, porque seu aparato pode nos deslocar, desacomodar, nos enlaçar e tornar impossível seguirmos ilesos.

É o que *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles, parece provocar em seus espectadores. O filme faz uma exigência de trabalho a quem o assiste, na medida em que sua composição das cenas se afasta de uma pura exibição de imagens violentas e parece enlaçar o espectador na violência que a obra denuncia. Esse é o ponto de partida deste escrito: a relação entre a

*Endereço para correspondência: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Psicologia, Departamento de Psicanálise e Psicopatologia. Rua Ramiro Barcelos, 2600/132, Santa Cecília - Porto Alegre, RS – Brasil. CEP: 90035-003. E-mails: antoniazzi.samanta@gmail.com, weinmann.amadeu@gmail.com
Os dados completos dos autores encontram-se ao final do artigo.



composição formal desse filme e o impacto que ele pode causar no espectador. Para pensarmos este problema, tomamos sua cena inicial para ser analisada em relação à trama proposta por *Cidade de Deus*, em uma escuta psicanalítica sustentada na leitura que Freud faz em *O Moisés de Michelangelo*, fundamental para a análise de uma produção fílmica, cuja estrutura formal não se restringe ao domínio das palavras e tem a imagem como elemento substancial.

Nessa perspectiva, nosso enfoque metodológico entende o filme como uma escritura, efeito de sua composição formal. Por esse motivo, priorizamos as operações entre os elementos fílmicos, em suas repetições e associações. Nesse sentido, empreendemos uma análise fílmica da primeira sequência de *Cidade de Deus*, destacando seus elementos formais, mais exatamente o caminho que a câmera percorre, que culmina em um fogo cruzado e em uma panorâmica de 360°, que engloba o passado e o presente da Cidade de Deus.

Articulamos esta primeira análise com um segundo tempo em que essa cena é retomada, na qual Buscapé, personagem que está junto ao espectador no meio do embate, saca sua câmera e tira uma fotografia. Pensamos a primeira cena do filme como uma condensação do que ele irá exibir em toda sua trama: o circuito da repetição. Interrogamos se *Cidade de Deus* pode ser um dispositivo para dar borda ao inominável no Brasil: a carnificina da juventude negra e pobre e sua relação com o filicídio na cultura.

Escrita pictográfica

Escutar o cinema envolve questionar o lugar da imagem na teoria psicanalítica. Dito de outra forma, interrogamos a relação entre imagem e linguagem, no sentido de se é somente por meio de um escrito em palavras que um texto pode ser escutado. Pensamos que Freud (1914/1997), em *O Moisés de Michelangelo*, radicaliza essa questão ao nos apresentar a análise de uma obra visual: a escultura de Moisés, realizada por Michelangelo. Não nos parece casualidade que Freud opte por não assinar esse trabalho, afirmando-se (na condição de autor anônimo) como alguém cuja maneira de pensar tem “uma certa semelhança com a metodologia da psicanálise” (FREUD, 1914/1917, p. 217), e ainda o nomeando (em correspondência à Edoardo Weiss, em 1933) como um “filho não analítico” (p. 216). É evidente a ousadia do enfoque metodológico de Freud, ao dar estatuto de linguagem a uma obra visual.

O Moisés de Michelangelo inicia com a explicitação da posição de Freud frente à obra de arte que contempla, em uma atitude de profundo envolvimento. O autor refere nunca ter experimentado “um efeito tão intenso” (FREUD, 1914/1917, p. 219) quanto diante dessa estátua. É a partir dessa posição que inicia a análise da obra de Moisés. Como um espectador que vai ao cinema, Freud (1914/1917, p. 219) faz mais do que observar: nas primeiras linhas do trabalho, comenta que seu envolvimento o fez colocar-se em cena, diante do Moisés proposto por Michelangelo:

Tratei de sustentar o olhar depreciativo e colérico do herói; muitas vezes, me movi furtivamente para sair da semipenumbra de seu interior como se eu mesmo fosse um desses aos quais ele dirigia seu olhar, essa canalha que não pode manter nenhuma convicção, não tem fé nem paciência e se alegra quando dispõe novamente da ilusão dos ídolos.

Em um primeiro tempo de análise, Freud descreve a estátua de Moisés em detalhes, ressaltando seus contornos e as posições de cada parte do corpo da escultura: a orientação do tronco, da cabeça, da barba, do olhar, dos pés, dos braços, das mãos, dos dedos. A partir dessa descrição, ele comenta a imprecisão das leituras anteriores da estátua e passa a tecer suas observações, relacionando-as aos comentários dos estudiosos que o antecederam. As divergências nas leituras anteriores são explicitadas por Freud: ora Moisés é entendido sob uma expressão de ira monstruosa, ora sob uma total falta de emoção, mas uma “simplicidade orgulhosa, dignidade entusiasmada, energia da fé” (FREUD, 1914/1917, p. 221).

Freud propõe uma reflexão a respeito do contexto em que se encontra a escultura de Moisés, tanto no sentido de um evento da história do herói bíblico quanto do lugar em que ela se encontra, em um conjunto de estátuas contidas no sepulcro do Papa Julio II, que contratou Michelangelo para fazer seu monumento funerário. O evento bíblico é afirmado como o encontro de Moisés com o bezerro de ouro, na descida do Monte Sinai, quando, após receber de Deus as tábuas da lei, percebe que os judeus “construíram um Bezerro de Ouro, em torno do qual dançam jubilosos” (FREUD, 1914/1917, p. 221). Para muitos estudiosos, Moisés, na estátua de Michelangelo, estaria prestes a saltar e quebrar as tábuas da lei, tal a sua ira frente à idolatria do seu povo. Entretanto, a análise de Freud orienta-se para detalhes da escultura que parecem apontar para outra direção.

Na parte II de seu escrito, Freud aprofunda a análise a partir da premissa psicanalítica da importância dos detalhes e dos traços subestimados, não observados na leitura da obra. Freud homenageia Ivan Lermolieff (Morelli), conhecedor de arte que revolucionou os estudos sobre a autoria das obras ao abstrair a impressão geral delas e atentar para detalhes subestimados pelos copistas, mas que, para os artistas, seriam fundamentais. É assim que Freud articula dois aspectos da estátua: a ação da mão direita de Moisés e a localização das tábuas da lei. A descrição que Freud efetua da mão direita de Moisés com relação à sua barba vai introduzindo movimento na estátua, levando a análise a uma cena anterior à que se encontra Moisés:

Se, na figura de Moisés, as mechas do lado *esquerdo* da barba estão pressionadas pelo dedo indicador da mão *direita*, talvez isso possa ser compreendido como o resto de uma relação muito mais íntima, em um momento anterior ao figurado, entre essa mão e aquela metade da barba. Talvez a mão direita tivesse tomado a barba mais energicamente, avançando até o bordo esquerdo e, ao retirar-se para a posição que agora vemos na estátua, uma parte da barba a seguiu e deu testemunho do movimento que ali acabara de ocorrer (FREUD, 1914/1917, p. 229, grifos do autor).

Freud cria movimento na estátua de Moisés, propondo dois tempos anteriores ao retratado na escultura, já que depreende, da forma como os elementos da estátua estão compostos, traços de uma ação inibida. Essa proposta torna-se ainda mais fundamentada a partir da referência que Freud encontra em Thode, o qual afirma que as tábuas da lei estão firmemente fixadas na escultura de Moisés, o que contradiz muitos estudos sobre a estátua e a hipótese de que Moisés estava prestes a arremessá-las. Para dar sustentação à sua hipótese, Freud solicita a um desenhista que retrate essas duas primeiras cenas. Os dois tempos supostos por Freud ganham imagem e apresentam a sua interpretação dos movimentos preparatórios, que culminaram na cena apresentada por Michelangelo: na primeira imagem, Moisés encontra-se em um momento de tranquilidade, “a cabeça com a barba ondulante inclinada para frente e é provável que a mão não tivesse nenhuma ligação com a barba” (FREUD, 1914/1917, p. 230); já na segunda, “o ruído fere seu ouvido, ele vira a cabeça e o olhar na direção de onde vem esta perturbação, vê a cena e a compreende” (p. 230), e, tomado de ira, prepara-se para o salto, afastando a mão direita das tábuas, iniciando o deslizamento delas. A partir dessas imagens, Freud (1914/1917, p. 232) propõe sua interpretação:

Mais um instante e as Tábuas teriam girado sobre seu novo ponto de apoio, tocado o solo primeiramente com o que antes era sua borda superior e, assim, se despedaçado. Para *prevenir isso*, a mão direita retrocedeu e abandonou a barba, da qual uma parte é arrastada sem intenção; a mão alcança a borda das Tábuas e a sustenta de seu ângulo posterior, que agora se converteu no superior (grifos do autor).

“... pois nosso Moisés não saltará, nem jogará as Tábuas no chão” (FREUD, 1914/1917, p. 234): a interpretação de Freud revela um Moisés que renuncia à satisfação de suas paixões em prol de sua missão. A partir dessa interpretação, Freud afirma ser o Moisés de Michelangelo diferente daquele que lança as tábuas da lei, tal como descrito na Bíblia. Porém, o mais importante não é a revisão da Bíblia, mas o que Michelangelo acrescenta a Moisés. No sepulcro de um papa considerado “um homem de ação” (FREUD, 1914/1917, p. 238), Michelangelo faz uma figura que contém seu ímpeto, em prol de seu povo. O psicanalista aponta para um texto ético na escultura de Michelangelo. Assim como em *Totem e tabu* (FREUD, 1913/2013), ele afirma a renúncia pulsional como operadora do processo cultural.

Nossa hipótese é que a escultura de Michelangelo é pensada como escrita pictográfica – conceito proposto por Freud em *A interpretação dos sonhos* (1900/2001). O termo empregado por Freud (1900/2001, p. 276) é *Bilderschrift*: “O conteúdo do sonho, por outro lado, é expresso, por assim dizer, numa escrita pictográfica cujos caracteres têm de ser individualmente transpostos para a linguagem dos pensamentos do sonho”.¹ Como destaca Derrida (*apud* KUNTZEL, 1972, p. 38): “*Bilderschrift*: não imagem inscrita, mas escrita pictórica, imagem dada não

¹No original: “Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind” (FREUD, 1900, p. 190). Esta parece ser a única ocasião em que a palavra *Bilderschrift* aparece em *A interpretação dos sonhos*.

a uma percepção simples, consciente e presente da coisa mesma – supondo que ela exista –, mas a uma leitura”. Para Freud (1900/2001, p. 277), o sonho é um “quebra-cabeça pictográfico”, “um rébus”, que deve ser lido em sua relação simbólica. Como assinala Garcia-Roza (2002, p. 86), no sonho “as imagens remetem às imagens, numa composição pictórica onde a articulação dos elementos ocupa o lugar de palavras”. Em *Moisés*, a investigação freudiana direciona-se à escultura como uma escritura figurada – é no movimento da imagem, na articulação entre imagens, que se produz a leitura freudiana.

Isso que nos fere

Uma faca é afiada em uma pedra. Essa é a primeira cena de *Cidade de Deus*. Trata-se de uma galinhada feita ao som do samba, que nos é apresentada em detalhes, realçando a execução das galinhas. A faca sendo afiada é uma imagem que se repete, entrelaçada com o olhar de uma galinha viva, amarrada em um barbante e destinada à morte. A câmera, por meio da repetição, parece enfatizar estes dois elementos: a faca afiada e o olhar da galinha viva. O espectador, assim como a ave, é submetido a assistir cada um dos detalhes da trajetória sangrenta que o filme irá apresentar.

A galinha, porém, parece estar incomodada com o destino anunciado e busca desvencilhar-se do barbante que a prende. Acompanhamos a fuga da ave, que se desamarra e passa a observar o caminho a seguir. Quando decide, vem a frase: “ih, a galinha fugiu!”. A câmera dá um *close* no rosto do personagem que enuncia essa frase, que, sorrindo, diz: “ó rapaz, você aí, mermão, pega a galinha, segura aí, rapaz!”.

Quem anunciou “pega a galinha” é Zé Pequeno, um dos personagens principais do filme. É ele quem comanda a galinhada, em alusão a seu desejo de morte de Mané Galinha, seu rival em uma guerra pelo poderio das bocas de fumo. O que segue a esta cena é a perseguição de Zé Pequeno e muitos outros meninos ao animal, todos armados, atirando em sua direção. Em outro plano, aparece mais um personagem importante. É Buscapé, conversando com um amigo sobre sua ideia de virar fotógrafo, enquanto este comenta: “ó, tu tá arriscando a tua vida à toa por causa de foto, hein, sai dessa”. Buscapé responde: “pô, cara, tu acha realmente que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filho da puta?”.

Segue a perseguição à galinha. O carro da polícia entra em cena e quase a atropela. Após Buscapé anunciar: “pra ele me matar vai ter que me achar primeiro”, aparecem Zé Pequeno e os outros meninos. Olhamos, por meio de um *close*, o sorriso de Zé Pequeno e a arma que brilha em suas mãos. A câmera gira em torno de Buscapé em uma panorâmica de 360°. É o encontro de Buscapé com a galinha e com Zé Pequeno. Zé Pequeno pede que Buscapé segure a galinha e, enquanto ele vai com os braços abertos em direção à ave assustada, o cerco vai se armando, de modo a situá-lo no meio de um fogo cruzado. De um lado, a polícia, de outro, Zé Pequeno e os demais meninos, todos armados. Eles tentam fugir, mas Zé Pequeno os convoca a ficar. Todos apontam suas

armas em direção à polícia, enquanto a polícia aponta suas armas para eles. Só que, entre a polícia e o bando de Zé Pequeno, estão Buscapé e a galinha. E lá também está o espectador. Até este momento, o olhar do animal, angustiado com seu destino, em sucessivos *closes*, parece indicar a posição do espectador de *Cidade de Deus*. No meio do fogo cruzado, entretanto, a identificação do espectador desloca-se para Buscapé, que narra aquela cena: “na Cidade de Deus, se correr o bicho pega e se ficar o bicho come”.

O filme prossegue com a história de Buscapé e da Cidade de Deus, em um longo *flashback* que termina na mesma cena. A polícia vai embora e Zé Pequeno solicita que Buscapé tire uma foto dos personagens armados. Nas palavras de Tania Rivera (2008, p. 62-63):

Bruscamente, num gesto redentor, Buscapé empunha a câmera fotográfica e mira o bando de Zé Pequeno (de maneira a conseguir exatamente, graças ao acaso, as fotos que lhe pedira um jornal). Ele aciona então o disparador: ouve-se o tiro de uma arma de fogo. A objetiva é uma arma, a tomada fotográfica é como um tiro, a imagem é um disparo. O tiroteio que se segue, por mais intenso e ultra-realista que seja, não tem o impacto desse único tiro que explícita, de maneira minimalista, a violência que o filme impinge ao espectador (fora de cena: em sua poltrona).

O ritmo de repetições que o filme vinha apresentando é assumido na panorâmica de 360°, que fecha o círculo da história de *Cidade de Deus*, fazendo com que passado e presente encontrem-se na mesma cena, mostrando a violência que o filme retrata, de uma repetição aparentemente impossível de ser rompida.

Tania Rivera (2008) articula essa cena, que considera o nó narrativo do filme, com a noção de *punctum*, de Barthes. Rivera nomeia *punctum* a força capaz de romper a tela e atingir o espectador. Em *A câmara clara*, Barthes (1980/2015) afirma como *punctum* aquilo que, em uma foto, me punge, me mortifica, me fere. É um ponto de efeito. A cena que Rivera (2008, p. 63) elege para análise mostra a catástrofe nos ferindo, nos tocando “numa violência inerente à imagem”. O conselho ao espectador está dado: tu estás arriscando a tua vida à toa por uma imagem.

Observamos o que está dado para morrer e o disparo nos atinge. Tempo, morte, violência e imagem se condensam em um tiro. Esse é o ponto de encontro entre o que escutamos nessa primeira cena e o escrito de Rivera. Porém, o que nos fere não está somente nesta imagem-disparo: está no circuito que já o fio da faca e a galinha que observa anunciam, o qual se enlaça com a panorâmica em 360° e parece antever o circuito de repetição que envolve os personagens de *Cidade de Deus*.

A roda da violência

O filme coloca o espectador de classe média entre polícia e tráfico, de modo a retirá-lo (retirar-nos) de sua confortável anestesia em relação à tragédia que ocorre na periferia de nossas cidades. Fica a convocação de pensar a barbárie que encontra nos jovens negros e pobres um

lugar para operar. Barbárie que, em nosso entendimento, envolve o filicídio na cultura, já que propõe aos jovens e crianças de periferia um destino mortífero.

O conceito filicídio, inaugurado na psicanálise por Rascovsky, nos anos 1970, traz a indagação dos desejos e práticas mortíferas dos pais em relação a seus filhos. Nesse sentido, esse conceito propõe uma torção na teoria freudiana, já que Freud nunca descreveu esse conceito e, ao longo de sua teorização, enfocou o desejo parricida na relação entre pais e filhos. Nosso conceito de filicídio surge para perguntar sobre a relevância dos desejos parentais, se os entendemos – a partir de *Para uma introdução ao narcisismo* (FREUD, 1914/2014) – como pilares estruturantes do que virá a ser um sujeito. Essa concepção de que são os desejos parentais que inauguram um primeiro esboço de eu – o eu ideal, descrito por Freud (1914/2014) – nos leva a questionar as posições parentais e a influência de seus desejos (de vida e morte), bem como seus (não) investimentos na estruturação da criança. Nessa perspectiva, o filicídio sustenta-se na noção de narcisismo, mas busca lançar luz sobre o caráter eventualmente mortífero deste tempo de inauguração de um eu. Ao propor este conceito para pensar a trama de repetição que *Cidade de Deus* parece denunciar, revisamos a noção freudiana de que necessariamente o narcisismo dos pais encontrará abrigo na criança, nomeando-a “Sua Majestade”. Contudo, entendemos o filicídio para além das relações entre pais e filhos, pensando-o em sua perspectiva cultural, na máquina de extermínio orquestrada por estruturas de poder, que mantêm espaços destinados à barbárie para sustentar uma posição de gozo.

Esta leitura encontra interlocução nos trabalhos de Rascovsky (1974), Panerai (2006) e Kantor (2009), dentre outros, por entenderem o filicídio na cultura em expressões que se deslocam da relação entre pais e filhos e formularem questões que envolvem o Estado e a população, bem como relações de poder e violência entre gerações na sociedade. Esta leitura parece potente para problematizar a violência que *Cidade de Deus* explicita. Não se trata apenas dos pais e filhos de alguém, mas de um problema social que conduz a infância e a adolescência da periferia brasileira a um destino mortífero.

As contribuições da socióloga Vera Malaguti Batista, em *Filicídio* (2006), trazem uma importante sustentação para trabalhar o tema do genocídio da juventude negra e pobre no Brasil. A posição da autora explicita a relevância do problema do filicídio, além de proporcionar uma interlocução que mostra a posição da psicanálise em sintonia com a escuta sociológica, o que nos parece de extrema relevância, na medida em que permite uma inserção crítica da psicanálise, isto é, que ela não se esvazie em uma interpretação totalizante, mas que se conecte às leituras de outras áreas, com o intuito de abrir novos questionamentos sobre a violência no Brasil.

Zé Pequeno, nomeado “filho da puta” nas primeiras frases que o filme anuncia, torna-se um personagem emblemático desta repetição filicida em 360°. O *flashback* traz a história da Cidade de Deus, de crianças submetidas

ao tráfico, que aos poucos vão destronando os chefões e assumindo seus lugares. Zé Pequeno é mais uma delas: antes, chamava-se Dadinho e era um dos moleques escolhidos para ajudar os traficantes. A mudança de seu nome é um momento crucial do filme: há um ritual que Dadinho faz, indo consultar o Exu das Sete Caldeiras, que diz:

Laruê exu, Zé Menino, por que xunxê fica nas encruza de Cidade de Deus donde Deus num tá pensando ni mim. Xunxê, falá nada que já sei que xunxê qué. Xunxê qué pudê. Xunxê tá certo, Zé Menino, deixa Sete Caldeiras dá pudê xunxê. E pra mudá a sorte de xunxê eu vou te dar meu prutetô. Xunxê num pode furunfá cá guia, porque, se Zé Menino furunfá cá guia, Zé Menino, xunxê vai morrê. Zé Menino num se chama mai Dadinho, Zé Menino chama Zé Pequeno, Zé Pequeno, Zé Pequeno pra crescer, Zé Menino, voixunxê vai com eu que eu vai com voixunxê, Zé Pequeno.

“Zé pequeno pra crescer” é o ritual de nomeação de um novo momento de Dadinho. Antes criança submetida aos mais poderosos, agora assume o lugar de chefeão. Em diversos momentos do filme, Zé Pequeno insiste em realçar sua nova identidade: “Dadinho é o caralho, meu nome agora é Zé Pequeno”, é mais uma das frases que ele enuncia, como uma espécie de passaporte de poder para assumir uma boca de fumo. Esta nova identidade lhe dá mais poder e, ao mesmo tempo, mostra as marcas da repetição. O ritual, além de já conter a ameaça de morte nas palavras do Exu das Sete Caldeiras, também aponta para uma contradição: Dadinho, ao tomar o lugar de poder, têm em seu nome o significante “pequeno”.

Podemos pensar que este nome condensa um Zé Ninguém – que, na expressão popular brasileira, aponta para alguém insignificante –, para esse pequeno poderoso, mas frágil frente à máquina de guerra em que está inserido como uma das peças de sua engrenagem. Qual a real chance de Zé Pequeno crescer? Seu nome parece carregar seu destino. Zé Pequeno é o segundo batismo do personagem, batismo que passa pelos orixás e que se propõe a marcar a mudança da criança para o adulto. Mas por que esta segunda nomeação se mostra mortífera?

Aqui, retomamos o texto de Freud (1914/2014) *Para uma introdução ao narcisismo*, para pensar os dois tempos psíquicos distintos que o autor pontua. Em um primeiro tempo, o bebê é tomado pelos desejos parentais de tal forma que a primeira organização de um eu é fruto desses investimentos e compõe o que Freud assinalou como eu ideal. Em um segundo tempo, em virtude dos limites que esse primeiro eu vai encontrando, no exercício da castração que a cultura impõe, de uma série de interdições e contradições que marcam a impossibilidade deste eu ideal se manter, o sujeito passa a modificar-se e, em uma espécie de renúncia e concomitante impossibilidade de renunciar, constrói para si ideais a serem alcançados: “o que ele projeta para si como seu ideal é o substituto do narcisismo perdido de sua infância, na qual ele era o seu próprio ideal” (FREUD, 1914/2014, p. 69). Essa construção de ideais possibilita uma mudança profunda no psiquismo, já que anuncia outro tempo, regido pelo ideal do eu.

A esse respeito, Leclaire (1975/1977) problematiza aquilo que Freud (1914/2014) situa como a criança ideal do desejo dos pais, trazendo o caráter eventualmente mortífero desses investimentos, na medida em que impliquem a estrita identificação do filho com os ideais parentais. Além disso, na criança denominada “aterrorizante” Leclaire (1975/1977, p. 10) marca ainda o caráter mortífero que decorre da não identificação da criança com os ideais parentais. Aqui, não se trata de permanecer como o falo dos pais, mas de nunca ter ocupado esse lugar.

Nesse entendimento, o flicídio seria um conceito para dar contorno a essa falta de investimento que torna árduo a um sujeito advir. Não há um investimento narcísico que dê conta da formação de um eu ideal e também não há uma nomeação como herança que permita ao sujeito relacionar-se simbolicamente com seu nome. Mais além do nome que Zé Pequeno carrega – testemunho de uma morte anunciada –, o filme torna clara a dificuldade das crianças da periferia de desvencilharem-se de sua sentença. Nesse sentido, a morte de Zé Pequeno é emblemática: a molecada que outrora ele submeteu, agora o assassina. A trama poderia ser pensada como uma sucessão de assassinatos ao poderoso, um parricídio constante, ou como um fratricídio – o que de fato acontece. Porém, a pergunta sobre o flicídio busca justamente tencionar essa perspectiva para algo que lhe é *mais além*. Há uma engrenagem anterior à Zé Pequeno, anterior à molecada que o assassina, que os sentencia a cumprir um roteiro preestabelecido.

Cidade de Deus encena um tempo de origens do Brasil. Del Priori (2010, p. 12) comenta a história da infância no Brasil no tempo da escravidão: “Dos escravos desembarcados no mercado do Valongo, no Rio de Janeiro do início do século XIX, 4% eram crianças. Destas, um terço sobrevivia até os dez anos”. Em *Crianças escravas, crianças dos escravos*, Goés e Florentino (2010) pontuam que, entre os servos, poucas crianças chegavam à idade adulta. Nos inventários das áreas rurais fluminenses, os autores encontram dados que revelam que, no período entre o falecimento dos proprietários e a conclusão da partilha de seus herdeiros, “os escravos com menos de dez anos de idade correspondiam a um terço dos cativos falecidos; dentre estes, dois terços morriam antes de completar um ano de idade, 80% até cinco anos de idade” (GOÉS; FLORENTINO, 2010, p. 180).

Os que sobreviviam eram orientados para o trabalho. Como aponta Del Priori (2010), a partir dos quatro anos as crianças escravas já trabalhavam com seus pais ou sozinhas, já que naquele tempo era comum elas serem apartadas de seus genitores. Assim como Del Priori, Goés e Florentino (2010, p. 184) ressaltam a relação entre a nomeação das crianças escravas com a orientação ao trabalho: “Por volta dos 12 anos, o adestramento que as tornava adultos estava se concluindo. Nesta idade, os meninos e as meninas começavam a profissão por sobrenome: Chico Roça, João Pastor, Ana Mucama”.

Nas listas dos inventários, esses nomes estampavam a designação da criança/escravo, “transformados em pequenas e precoces máquinas de trabalho” (DEL PRIORI, 2010, p. 12). Os nomes dos escravos já carregavam sua sentença: o que percebemos em Zé Pequeno já está nos inventários do início da história do Brasil. Com a abolição da escravidão, os pequenos continuaram a trabalhar nas fazendas, tendo a idade de seus avós quando estes ingressaram no Brasil vindos da África, isto é, entre sete e quatorze anos. O fio que conecta Zé Pequeno ao pequeno escravo é apresentado pela autora:

No início do século, com a explosão do crescimento urbano em cidades como São Paulo, esses jovens, dejetos do que fora o fim do escravismo, encheram as ruas. Passaram a ser denominados “vagabundos”. Novidade? Mais uma vez, não. A história do Brasil, como vamos mostrar [se referindo ao livro que inicia], tem fenômenos de longa duração. Os primeiros “vagabundos” conhecidos eram recrutados pelos portos de Portugal, para trabalhar como intermediários entre os jesuítas e as crianças indígenas ou como grumetes nas embarcações que cruzavam o Atlântico. No século XVIII, terminada a euforia da mineração, crianças vindas de lares mantidos por mulheres livres e forras perambulavam pelas ruas vivendo de expedientes muitas vezes escusos – os nossos atuais “bicos” – e de esmolas. As primeiras estatísticas criminais elaboradas em 1900 já revelam que esses filhos da rua, então chamados de “pivetes”, eram responsáveis por furtos, “gatunagem”, vadiagem e ferimentos, tendo na malícia e na esperteza as principais armas de sua sobrevivência (DEL PRIORI, 2010, p. 13).

Del Priori (2010, p. 15) comenta a precaução que todo historiador deve ter para trabalhar com a história da infância no Brasil, já que os documentos muitas vezes retratam um estereótipo – na visão do adulto (médicos, legistas, professores, padres, etc.) – de uma criança maravilhosa, ideal, saudável, obediente, sem vícios: “Será que em uma sociedade historicamente pobre e vincada tanto pela mestiçagem quanto pela mobilidade social, é possível construir tal modelo de criança?”.

A criança que aparece em *Cidade de Deus* evidencia essa impossibilidade. A história da infância brasileira atesta duas infâncias distintas, marcadas por pequenos senhores e pequenos escravos. Como relatam Goés e Florentino (2010, p. 186), “houve crianças que, sob ordens de meninos livres, puseram-se de quatro e se fizeram de bestas”, o que parecia ser considerado pelas pessoas livres apenas uma brincadeira entre pequeno escravo e pequeno senhor. O psicanalista Contardo Calligaris (1997) também comenta essa peculiaridade da formação social brasileira: enquanto as crianças das famílias abastadas parecem não precisar realizar qualquer renúncia pulsional, as das famílias pobres são tratadas como dejetos.

O jovem negro e pobre da periferia brasileira enfrenta imensas dificuldades não apenas de existência simbólica, mas também de existência real. Quando observamos o que Freud menciona como “Sua Majestade, o bebê”, não podemos deixar de pensar que este lugar não foi disponibilizado para essas crianças, no sentido de que, na

cena social brasileira, elas não receberam os investimentos necessários para deixarem de ser “pequenas”. Na lógica da escravidão, elas têm seu destino marcado para servir a outro, que goza com suas condições desiguais.

O circuito da repetição

Para Freud (1914/2006, p. 165), o inominável e a repetição possuem uma relação estreita: “Podemos dizer que o paciente não recorda coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação. Repete-o, sem saber que o está repetindo”. Freud aqui está pensando a repetição articulada com a transferência e com a resistência, entrelaçadas com perguntas a respeito da técnica psicanalítica, isto é, acerca do manejo da transferência. Por meio de tal elaboração teórica, Freud traz a dimensão de algo a que o sujeito não tem acesso pela memória, mas que, por meio do ato, coloca em cena – a sua verdade.

O conceito de repetição, situado por Lacan (1964/2008) como um dos quatro conceitos fundamentais da psicanálise, é referência constante nos textos freudianos. Desde a emblemática afirmativa de que “os histéricos sofrem principalmente de reminiscências” (BREUER; FREUD, 1893/2006, p. 43), a repetição é trabalhada como pilar teórico da produção freudiana, em íntima conexão com a prática clínica – é justamente em associação com a transferência que Freud (1914/2006) articula seu primeiro texto dedicado à repetição: *Recordar, repetir e elaborar*. Mas a repetição não surge somente em relação à transferência, ela é proposta por Freud como operadora de todas as formações inconscientes, tornando-se indissociável dos conceitos de inconsciente e pulsão.

Ao longo dos escritos freudianos, a repetição refere-se àquilo que insiste em retornar do recalcado, em uma alusão à força das formações inconscientes, que impõem ao psiquismo uma forma de satisfação, a partir do princípio de prazer, que busca evitar o desprazer advindo do acúmulo de tensão e proporcionar prazer por meio da descarga das excitações psíquicas. O princípio de prazer descrito por Freud (1911/2006) vai ser proposto como o grande princípio do funcionamento psíquico – sendo o princípio de realidade uma modificação deste, que ainda mantém a lógica de evitar o desprazer – portanto, ainda está a serviço do princípio de prazer. Em *O estranho*, Freud (1919/2006) passa a questionar o imperativo desse princípio, justamente por aquilo que ele havia tangenciado em *Recordar, repetir e elaborar*: as repetições de experiências que não trazem prazer nem nunca trouxeram.

O termo utilizado por Freud (1919/2006, p. 256) para designar o que traduzimos por compulsão à repetição, *Wiederholungszwang*, enlaça o conceito de pulsão com a repetição: *Wiederholung* pode ser traduzido por repetição, e *Zwang*, por “algo que impele”. A compulsão à repetição, afirmada em *O estranho* (FREUD, 1919/2006) como mobilizadora de efeitos perturbadores, é referida nesse texto, em nota de rodapé, como algo que estará mais bem desenvolvido em *Além do princípio de prazer* (FREUD, 1920/2006). Entretanto, em *O estranho* alguns

aspectos já são introduzidos, como a íntima relação entre essa compulsão e a natureza das pulsões, bem como a noção de que ela é “poderosa o bastante para prevalecer sobre o princípio de prazer” (FREUD, 1919/2006, p. 256).

Em *Além do princípio de prazer*, Freud aprofunda seu estudo da relação entre compulsão à repetição e o conceito de pulsão. O termo *Drang* – definido em *Pulsões e destinos da pulsão* (FREUD, 1915/2004, p. 148) por seu “caráter de exercer pressão” – é retomado para pensar a natureza das pulsões como uma “força impelente (*Drang*) interna ao organismo vivo que visa a restabelecer um estado anterior” (FREUD, 1920/2006, p. 160).

O que se acrescenta ao conceito de pulsão é a pergunta relativa a que essa força impelente visa. O questionamento do psicanalista segue sendo sobre aquilo que repetimos e que não gera nem nunca gerou prazer algum, agora apontando para as neuroses traumáticas e os sonhos que não se inscrevem em uma lógica de realização de desejo. É pela via do trauma que o conceito pulsão de morte se inaugura no texto freudiano. Na busca por sua causação, Freud atenta para aquilo que é da ordem da surpresa, do susto (*Schreck*), que impele a um constante retorno, mas que fica impossibilitado de ser traduzido, de ser enlaçado pela ordenação do processo secundário. No traumático, o *mais além* freudiano alude à compulsão à repetição como “mais elementar e mais pulsional do que o princípio de prazer, o qual ela suplanta” (FREUD, 1915/2004, p. 148).

Lacan (1964/2008, p. 55) parte da perspectiva aristotélica de *tiquê* e *automaton* para fazer sua leitura do conceito de repetição, em psicanálise. A relação entre a repetição e o traumático é entendida pelo autor por meio de seu conceito de real: “O sujeito em sua casa, a rememoração da biografia, tudo isso só marcha até um certo limite, que se chama o real”. A *tiquê* refere-se à repetição do real, na forma do que nele há de inassimilável: “No seio mesmo dos processos primários, vemos conservada a insistência do trauma a se fazer lembrar por nós” (LACAN, 1964/2008, p. 60). No seminário de Lacan, fica evidente a articulação do autor com o texto freudiano *Além do princípio de prazer*: o inassimilável do real mostra-se, em conexão com a noção freudiana de trauma, como aquilo que não se enlaça, que não se traduz no processo secundário.

Lacan (1964/2008) articula o sonho do filho morto e do pai que o vela, fazendo um giro naquilo que Freud havia considerado como uma realização de desejo. Para Lacan (p. 63), não se trata do filho vivo, mas do filho morto, “pegando o seu pai pelo braço, visão atroz”, que designa “um mais-além que se faz ouvir no sonho”. É nesse giro que o autor faz a relação entre *tiquê* e *automaton*, afirmando que “a fantasia nunca é mais do que a tela que dissimula algo de absolutamente primeiro, determinante na função da repetição” (p. 64). O real está sempre em vigência, está por trás daquilo que se repete no *automaton* – entendido “na insistência dos signos” (p. 56) –, uma repetição simbólica enlaçada com o princípio de prazer.

É nessa perspectiva que Lacan (1964/2008, p. 65-66) afirma a repetição como distinta da reprodução, porque ela sempre “demanda o novo”, afirmando “a diversidade mais radical que constitui a repetição em si mesma”. Tanto no texto freudiano quanto no lacaniano parece que a repetição não concerne ao repetido, mas à necessidade de repetir, como mola propulsora da pulsão. O real refere-se àquilo que insiste justamente por sua impossibilidade de representação, mas “em cujo vazio toma lugar o significante” (GARCIA-ROZA, 1993, p. 43). Na medida em que é inscrita nas tramas do significante, a repetição consiste em uma fonte de produção de diferença.

Cidade de Deus parece mostrar esta dimensão do real da repetição. Um dos aspectos mais trágicos do filme – muito mais do que os confrontos entre polícia e traficantes – é a violência que se reedita entre os jovens da Cidade de Deus. Na morte de Zé Pequeno, a criança que o mata comenta que está se vingando do amigo morto. O que ocorre, porém, são mudanças nos lugares de poder; ora uns, ora outros os ocupam: falta o reconhecimento de que todos estão submetidos e operando uma lógica de extermínio recíproco.

Neste sentido, há uma cena que dá indícios de como opera a lógica que articula o filicídio. No momento anterior à morte de Zé Pequeno, a polícia deixa de prendê-lo e o entrega vulnerável para ser aniquilado por seus irmãos e rivais. Há uma posição que a polícia assume ao deixá-lo morrer. A troca e ocupação de lugares de poder no tráfico é permitida porque, para o Estado, os habitantes da periferia já estão dados como mortos. Entendemos o filicídio, tal como dele se depreende da análise de *Cidade de Deus*, como operador do extermínio de jovens negros da periferia brasileira, mediante um automatismo que só marginalmente se enlaça a um discurso. E é precisamente esta a potência que reconhecemos no filme de Fernando Meirelles. Ele situa o espectador de classe média no meio do fogo cruzado entre polícia e tráfico, em uma guerra que tem como alvo primordial o massacre dos filhos da senzala.

(Em)cena

Começamos com a faca afiada e nos lançamos no percurso em 360° da história da Cidade de Deus e do jovem da periferia do Brasil. Encontramos Zé Pequeno, amarrado a um nome que lhe outorga poder, ao mesmo tempo em que decreta sua morte e, logo em seguida, evidenciamos o filicídio na cultura a partir de uma tendência a deslizar rumo à barbárie. Em meio ao fogo cruzado, captamos uma foto-tiro, uma imagem que traz a potência de romper com uma ordem estabelecida das coisas e nos convoca a refletir. *Cidade de Deus* mostra sua relevância ao romper com o silêncio sobre o filicídio no Brasil.

Trabalhar com o conceito de filicídio é articular uma denúncia, é inverter uma lógica que se repete. Somos sujeitos do sonho, somos sujeitos formados pelos sonhos e desejos dos outros. Nosso nome passa pela cultura, e os lugares em que ela nos coloca não são detalhes de nossa constituição, são alicerces formadores de quem somos. Se pensamos na imanência entre civilização e barbárie, proposta por Benjamin (1940/1987), torna-se evidente

que os processos que tendem à barbárie referem-se àquilo que não encontra uma forma de representação e que, portanto, impelem à repetição nua e crua, isto é, àquela que não se inscreve em discurso e, por esse motivo, não produz diferença. Contudo, em consonância com a posição freudiana e laciana, entendemos que há sempre a possibilidade de que a diferença se introduza no próprio circuito da repetição. Uma foto-tiro que dispare uma diferença em meio ao fogo cruzado.

O filme *Cidade de Deus* é baseado no livro de Paulo Lins, que retrata aspectos da comunidade Cidade de Deus dos anos 1960 aos anos 1990. Paulo Lins é um dos moradores deste local. Articular a noção de filicídio na cultura tem por função questionar a máquina de violência muitas vezes operada pelo Estado, que mantém situações de barbárie em benefício da preservação do *status quo* das elites. Nossa posição, entretanto, é a de que o filme, ao mesmo tempo em que denuncia a repetição, desarticula a ideia de que necessariamente o destino dos jovens brasileiros de periferia é o circuito poder-tráfico-violência. Buscapé utiliza a câmera, Paulo Lins, a escrita. Não há, portanto, como sustentar a tese de uma falta de referência simbólica que impossibilite a existência de um sujeito. Buscapé e Paulo Lins marcam que é preciso denunciar, resistir, mas há, sim, um lugar simbólico possível.

Informações sobre os autores:

Samanta Antoniazzi

 <https://orcid.org/0000-0003-0811-7863>

 <http://lattes.cnpq.br/1873954878218652>

Possui graduação em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2010). É psicanalista, membro associado do Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (CEPdePA) e mestre em Psicanálise: Clínica e Cultura (UFRGS, 2017). Trabalha em atendimento clínico psicanalítico e leciona no curso de Pós-graduação em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica (UnoChapecó) e no curso Teoria Psicanalítica e a Clínica Psicoterápica (Instituto Contemporâneo). Coordena o grupo de estudos “Traço, trauma, temporalidade: perspectivas psicanalíticas”, no CEPdePA.

Amadeu de Oliveira Weinmann

 <https://orcid.org/0000-0002-4162-9660>

 <http://lattes.cnpq.br/9624749855903162>

Psicanalista. Graduado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS/1985) e em Psicologia (UFRGS/1998). Especialista em Clínica Psicanalítica (UFRGS / 2001). Doutor em Educação (UFRGS/2008). Supervisor da Clínica de Atendimento Psicológico da UFRGS desde 2002. Professor Associado 3 do Departamento de Psicanálise e Psicopatologia do Instituto de Psicologia da UFRGS. Professor permanente do PPG em Psicanálise: Clínica e Cultura da UFRGS desde sua criação, em 2014. Professor permanente do PPG em Psicologia Social e Institucional/UFRGS. Membro do GT ANPEPP Psicopatologia e Psicanálise. Membro da Associação Universitária de Pesquisa em Psicopatologia Fundamental (AUPPF). Ex-tutor do PET Psicologia UFRGS (2015/2020). Coordenador, juntamente com Simone Zanon Moschen e Maria Cristina Candal Poli, da série Psicanálise: Clínica e Cultura da Editora da UFRGS. Coordenador do Núcleo de Pesquisa em Psicanálise e Cinema (2011/2019). Participante do grupo de pesquisa “A Psicanálise e a Clínica na Universidade”, linha de pesquisa Cinema e Psicanálise (2014/2018).

Contribuição dos autores:

Os autores colaboraram ao longo do processo, desde a elaboração até a revisão final do manuscrito. Ambos aprovaram o manuscrito final para publicação.

Como citar este artigo:

ABNT

ANTONIAZZI, Samanta; WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Cidade de Deus em 360°. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 34, e-5905, 2022. <https://doi.org/10.22409/1984-0292/2022/v34/5905>

APA

Antoniazzi, S., & Weinmann, A. O. (2022). Cidade de Deus em 360°. *Fractal: Revista de Psicologia*, 34, e-5905. doi: <https://doi.org/10.22409/1984-0292/2022/v34/5905>

Copyright:

Copyright © 2022 Antoniazzi, S., & Weinmann, A. O. Este é um artigo em acesso aberto distribuído nos termos da Licença Creative Commons Atribuição que permite o uso irrestrito, a distribuição e reprodução em qualquer meio desde que o artigo original seja devidamente citado.

Copyright © 2022 Antoniazzi, S., & Weinmann, A. O. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original article is properly cited.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara* (1980). Tradução de J. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BATISTA, Vera Malagutti. Filicídio. In: RIZZINI, Irene et al. (Org.). *Crianças, adolescentes, pobreza, marginalidade e violência na América Latina e Caribe: relações indissociáveis?* Rio de Janeiro: Quatro Irmãos/FAPERJ, 2006.
- BENJAMIN, Walter (1940). *Sobre o conceito da história: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1, p. 222-232.
- BREUER, Josef; FREUD, Sigmund. Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos: comunicação preliminar (1893). In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2, p. 39-206. Edição Standard Brasileira.
- CALLIGARIS, Contardo. *Hello Brasil: notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil*. 4. ed. São Paulo: Escuta, 1997.
- CIDADE de Deus. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Direção de Fernando Meirelles. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2002. 1 DVD (130 min.).
- FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung. The collection of the International Psychoanalytic University Berlin*. 1900. Disponível em: https://archive.org/stream/Freud_1900_Die_Traumdeutung_k#page/n0/mode/2up. Acesso em: 10 ago. 2016.
- FREUD, Sigmund. El Moisés de Miguel Angel (1914). In: ETCHEVERRY, J. (Org.). *Sigmund Freud: obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu, 1997. v. 13. p. 213-242.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (1900). Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- FREUD, Sigmund. Pulsões e destinos da pulsão (1915). In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. p. 133-174.
- FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 12, p. 233-244. Edição Standard Brasileira.
- FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II) (1914). In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 12, p. 159-171. Edição Standard Brasileira.
- FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: SALOMÃO, Jayme (Org.). *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 17, p. 233-269. Edição Standard Brasileira.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer (1920). In: HANNIS, L. A. (Org.). *Escritos sobre a psicologia do inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. v. 2, p. 123-198.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu* (1913). Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FREUD, Sigmund. Para uma introdução ao narcisismo (1914). In: Centro de Estudos Psicanalíticos de Porto Alegre (Org.). *Para uma introdução ao narcisismo: reflexos e reflexões*. Tradução de C. P. T. Flores. Porto Alegre: IPSDP, 2014. p. 29-81.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise: uma introdução à teoria das pulsões*. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Introdução à metapsicologia freudiana: A interpretação do sonho, 1900*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2002. v. 2.
- GÓES, José Roberto; FLORENTINO, Manolo. Crianças escravas, crianças dos escravos. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das crianças no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 177-191.
- KANTOR, Jorge. Reflexiones sobre el rumbo paterno y el filicidio. *Revista Psicoanálisis*, v. 7, 2009. Disponível em: http://spp.com.pe/wp-content/uploads/2019/12/KANTOR_7.pdf. Acesso em: 23 jun. 2015.
- KUNTZEL, Thierry. Le travail du film. *Communications*, v. 19, p. 25-39, 1972. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_19_1_1279. Acesso em: 12 jul. 2017.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008. livro 11.
- LECLAIRE, Serge. *Mata-se uma criança: estudo sobre o narcisismo primário e a pulsão de morte* (1975). Tradução de Anamaria Skinner Styzei. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.
- PANERAI, Elizabeth Bernardes. O silêncio sobre o filicídio e a necessidade de vigiar e punir: reflexões sobre o método. *Atos de Pesquisa em Educação*, v. 1, n. 1, p. 19-39, 2006. <http://dx.doi.org/10.7867/1809-0354.2006v1n1p19-39>
- PRIORI, Mary Del. Apresentação. In: _____. *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2010. p. 8-31.
- RASCOVSKY, Arnaldo. *O filicídio*. Tradução de Paulo Sternick e Tite de Lemos. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- RIVERA, Tania. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2008.
- RIVERA, Tania. Prefácio: o sonho e o século. In: FREUD, Sigmund. *A interpretação dos Sonhos*. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2015. v. 1, p. 17-23.