

A vida é bela

O ambiente como guardião da criatividade e da esperança¹

Maysa Marianne Silva Bezerra,² Recife
Marina Ferreira da Rosa Ribeiro,³ São Paulo

Resumo: Este artigo pretende discutir os temas da esperança e desesperança a partir da noção de criatividade primária, com base no pensamento de Donald Winnicott. Na leitura realizada, observamos que esses fenômenos se entrelaçam aos primeiros encontros existentes entre um bebê e seu ambiente. Relações iniciais mal ou bem-sucedidas fazem emergir, portanto, a esperança ou a desesperança. O entendimento acerca desses temas pretende se dar por meio das representações do filme italiano *A vida é bela*, dirigido por Roberto Benigni (Benigni, Ferri & Braschi, 1997).

Palavras-chave: esperança, desesperança, criatividade

*Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralise os negócios,
garanto que uma flor nasceu.
(Andrade, 2012)*

- 1 Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *Criatividade e esperança na clínica psicanalítica: ideias a partir de Melanie Klein e Donald Winnicott*, de Maysa Marianne Silva Bezerra, sob a orientação de Marina F. R. Ribeiro. A defesa do trabalho ocorreu no dia 11/8/2023. A pesquisa teve apoio financeiro da Capes e foi fruto de um trabalho em equipe realizado no grupo de pesquisa LipSic – USP/PUC-SP.
- 2 Mestre em Psicologia Clínica/ IP-USP e sócia do Centro de Pesquisa em Psicanálise e Linguagem (CPPL).
- 3 Psicanalista, profa. associada IP-USP, profa. e orientadora de mestrado e doutorado no Programa de Pós-graduação em Psicologia Clínica do IP-USP; coordenadora do Lipsic (Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea). Autora de vários livros e artigos publicados em revistas nacionais e internacionais.

Guido Orefice, protagonista do filme *A vida é bela* (1997)⁴, é um judeu italiano que vive na cidade de Arezzo, na região da Toscana, onde trabalha como garçom no hotel de um tio e, em paralelo, administra uma pequena livraria. Interpretado pelo diretor do longa-metragem, Roberto Benigni, o personagem, embora enfrente diversas dificuldades financeiras, apresenta uma marcante capacidade de transformar a realidade ao redor, em razão de sua postura perspicaz, criativa e bem-humorada. É um homem simples, de alma leve e vida pacata.

Logo nas primeiras cenas, o seu modo de ser é retratado pelo forte interesse que demonstra numa brincadeira corriqueira do amigo Ferruccio. Denominada a “Teoria de Schopenhauer”, a dinâmica tenta provar que, com a força do pensamento, tudo é possível, até mesmo ser o que se deseja. Um dos momentos em que a brincadeira dá certo é durante a apresentação de uma ópera, quando Guido olha fixamente para a mulher pela qual está apaixonado e diz repetidas vezes: “Olhe para mim, princesa! Olhe para mim! Vire para cá”. Algum tempo depois, ela de fato se vira e o encara por alguns segundos. Seu nome é Dora, uma jovem de família abastada que, mais tarde, casa-se com ele e dá à luz o filho do casal, Giosué.

O enredo da obra se dá no decorrer da Segunda Guerra Mundial – desde o período que a antecede, na década de 1930, até o fim do conflito, em 1945 – e tem como pano de fundo o Holocausto, tragédia que dizimou a vida de milhões de judeus, corroborada pelo governo fascista de Benito Mussolini, na Itália.

No filme, os ataques antisemitas aparecem aos poucos: primeiro, quando soldados invadem e reviram toda a casa de Guido, seguido pelo momento em que pintam o cavalo de seu tio com os escritos: “Atenção, cavalo judeu”. As práticas do nazismo, com o apoio do regime fascista italiano, vão se escancarando, como na cena em que diversas pessoas são retratadas espremidas dentro de uma caminhonete, entre elas, o protagonista e o filho, já com 5 anos.

Sem saber que estão a caminho de um campo de concentração em Berlim, na Alemanha, Giosué questiona o pai sobre para onde estão viajando. Guido responde que é uma surpresa planejada por meses em comemoração

4 O filme pode ser considerado controverso por abranger variados prismas de análise, suscitando tanto aclamação entusiástica quanto críticas severas. As divergentes opiniões que a obra provoca, no entanto, não serão abordadas neste artigo, visto que o afastam de seu objetivo.

ao aniversário do garoto, e, caso revele o destino, sua mãe ficará muito zangada.

Na chegada ao local, o homem pergunta ao menino: “Está contente? Viu só este lugar? Está cansado?”. Então, ele responde: “Sim, não gostei do trem”. Para se aliar ao mundo da criança, o pai afirma “Também não gostei” e, em seguida, grita em tom de protesto: “Nós vamos voltar de ônibus! Com bancos! Já avisei”. Giosué, com o sentimento de quem foi compreendido, diz: “É melhor”. No que Guido replica: “Também acho. Viu quanta gente? Tem gente lá fora fazendo fila para entrar... furando a fila. Todos querem entrar”.

O espectador nota, pouco a pouco, o esforço do protagonista em preservar o filho que tanto ama do terror anunciado. Há uma visível tentativa de salvaguardá-lo da violência que estão começando a viver e que só tende a piorar.

Ao tentar dar sentido para a realidade que o invade de forma tão cruel, o menino lança a seguinte questão: “Papai, me conta que jogo é este?” O homem aproveita a ideia que o filho lhe ofereceu e responde:

Nós todos somos concorrentes, entendeu? É tudo organizado. Os homens ficam desse lado, e as mulheres ficam do outro. Há os soldados, e eles explicam os horários, só que tudo isso é difícil, não é fácil. Quando alguém erra, é mandado de volta para casa. É preciso ficar atento.

Segundo ele, para ganhar o prêmio, o jogador precisaria ser o primeiro a alcançar mil pontos. Interessado, o menino pergunta qual é o prêmio, e o tio de Guido responde: “É um tanque!” Apesar de recordar que já tem um, Giosué demonstra entusiasmo ao escutar do pai: “É um tanque de verdade, novinho em folha!” Depois dessa fala, a criança direciona um olhar mágico e enfeitiçado para o cenário ao redor.

De alguma forma, o pai consegue transformar uma realidade completamente aterrorizante e aflitiva em uma brincadeira leve e instigante para o filho. Em nenhum momento, Giosué sente o que está vivendo como algo traumático. Isso se deve à construção lúdica de Guido, que serve de invólucro para a criança – tal qual a bolsa que envolve e sustenta o bebê no útero materno –, mas só existe porque o menino lança a proposta do jogo, que, prontamente, é acolhida e elaborada.

Em determinada cena, soldados alemães entram no dormitório onde Guido e outros judeus estão alojados e perguntam quem sabe falar alemão para traduzir as regras do local para o grupo. Mesmo não conhecendo o idioma, o protagonista se dispõe a ser o intérprete e se posiciona ao lado de um dos soldados para ditar as “regras do jogo” ao filho, enunciando algo totalmente diferentes do que os militares estão falando:

Todo dia, anunciaremos a classificação naquele megafone! O último colocado levará um cartaz escrito “burro” nas costas! Nós fazemos o papel dos homens muito maus que gritam! Quem fica com medo perde pontos! Em três casos, perdem-se todos os pontos. Vai perder: 1. quem começar a chorar; 2. quem quiser ver a mamãe; 3. quem sentir fome e quiser merendinha! Podem esquecer! (Benigni, Ferri & Braschi, 1997)

Seguindo a narrativa, o menino mostra-se espantado ao mesmo tempo em que se diverte e ri da situação. Nesse sentido, tudo o que põe o menino em risco de contato com o terror transforma-se em uma brincadeira, uma outra realidade vivida entre pai e filho.

Sempre, porém, que a realidade invade o menino de maneira abrupta, violenta e crua, e o jogo perde sua sustentação, o pai consegue criar um jeito de resgatá-lo, como é o caso da passagem em que menino profere: “Papai, este lugar é horrível, fede! Quero ficar com a mamãe! Estou com fome, e eles são muito maus, gritam”. O homem responde ao filho que tudo é muito difícil porque o jogo é sério, e o prêmio, muito valioso e disputado – sendo essa a razão de os soldados precisarem ser tão duros. Quanto mais a guerra se intensifica do lado de fora do campo de concentração, mais as regras do jogo dos mil pontos se estreitam no lado de dentro.

Em outra circunstância, dominado pelo medo, o menino diz: “Eles fazem botões e sabão com a gente. Queimam a gente no forno. Um homem estava chorando e disse que vamos virar botões e sabão”. Guido não desiste. O pai ri e diz que o filho acredita em muitas bobagens. Apesar de todo o esforço, a criança parece ter sido capturada pelo horror da realidade e reivindicada: “Basta, papai! Quero voltar para casa”. No entanto, toda objeção de Giosué é transformada em um novo elemento para que ele volte ao jogo.

Guido argumenta que o tanque é novinho em folha, e eles já somam 687 pontos, estando muito próximos de vencer. Depois de lamentar bastante o fato de outra criança ganhar o prêmio que seria de Giosué devido à

sua desistência, ele consegue fazer o menino voltar atrás e mudar de ideia. Imagens como essa passam a sensação de que o pai joga uma corda para que o filho a segure antes que caia de um precipício.

O jogo fica mais difícil à medida que o fim da guerra se aproxima. Nas palavras do pai, os soldados estariam furiosos, pois o menino seria o único participante com o paradeiro ainda desconhecido. Dessa forma, Guido convence Giosué a permanecer escondido o dia inteiro dentro de um armário abandonado no campo – caso alguém o visse, a dupla seria desclassificada. Conforme sua orientação, mesmo que ele demorasse para voltar, o menino deveria permanecer no esconderijo e somente sair quando tivesse certeza de não haver qualquer pessoa por perto. Deixando a criança no único espaço seguro, o homem acaba sendo capturado por soldados nazistas e é fuzilado.

Horas mais tarde, certificando-se de estar sozinho, o menino abandona o abrigo, sendo em seguida avistado por um tanque americano que anuncia o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao perceber o imponente veículo, com os olhos arregalados e brilhando, Giosué exclama: “É verdade!” O “prêmio” aparece quando o garoto segue as últimas instruções do pai. Ele obedece a todas as regras para conseguir alcançar os mil pontos, e o jogo se cumpre. Na cena seguinte, já nos momentos finais do filme, a voz de um homem adulto surge ao fundo. “Essa é a minha história. O sacrifício que meu pai fez, o presente que ele me deu”, diz.

A seguir, algumas definições e ideias winnicottianas serão apresentadas no intuito de demonstrar de que forma, diante da barbárie do nazismo, o pai e seu filho são capazes de sustentar os recursos do jogo, da criação e da esperança pelo fim da guerra e pela vida.

A esperança e o viver criativo

*Ouve o barulho do rio, meu filho
Deixa esse som te embalar
As folhas que caem no rio, meu filho
Terminam nas águas do mar
Quando amanhã por acaso faltar
Uma alegria no seu coração
Lembra do som dessas águas de lá
Faz desse rio a sua oração
Lembra, meu filho, passou, passará*
(Antunes, Brown, Jorge & Monte, 2006)

Antes de adentrar nos temas propostos, é prudente ressaltar que, na perspectiva winnicottiana, o início da vida é crucial para o desenvolvimento de diversos processos maturacionais. Ser, viver, criar e relacionar-se não é dado a priori, mas é constituído no contato da criança com o mundo. Com base nisso, pretendemos discutir como a esperança está substancialmente atrelada às experiências primordiais, em especial, a criatividade primária. Para entender de que forma esse entrelaçamento ocorre, vamos trazer a imagem da amamentação.

Um bebê, logo após o nascimento, encontra-se em um estado de dependência absoluta em relação ao ambiente que o circunda. Um dos seus primeiros impulsos instintivos é chorar, e geralmente sinaliza, quando não foi amamentado, que sente fome. Quando esse anseio de ser alimentado surge (inicialmente não entendido dessa forma, mas como um intenso desconforto), o bebê está pronto para criar algo. De que maneira? A necessidade fisiológica permite que ele tenha a preconcepção inata do seio, de uma fonte de satisfação do que ele pode encontrar, mesmo sem referências de uma experiência anterior.

De acordo com a reflexão de Winnicott (1979), nesse momento em que o bebê realiza o gesto espontâneo de ir ao encontro de algo, sinalizando que sente fome, e a mãe oferece o leite, o bebê “cria” aquilo que existe para ser encontrado. Essa é a construção do objeto a partir da adaptação da mãe à sua necessidade – nesse caso, a fome. O resultado da sobreposição de ambas as experiências, o que vem de fora e o que vem de dentro, é a criatividade primária, amparada pela ilusão de onipotência.⁵

O bebê, então, sacia seu apetite pelo leite que entra na sua boca e corre pelo seu corpo, apaziguando as excitações desconfortáveis que havia sentido outrora. O invólucro, antes, era representado pela placenta, agora, se torna o leite, gerado pelo seio, ao preencher o vazio do corpo, quase como um manto quente e aconchegante que o bebê coloca dentro de si.

Essa explosão de estímulos vivenciada na amamentação, junto ao cheiro da mãe, a batida do coração, a textura da pele sentida pelo toque, a temperatura do leite, a voz e o embalar são como instrumentos de uma banda que podem ser executados separadamente, mas, quando tocados ao mesmo tempo, compõem uma sinfonia. Ao pensarmos no estado de arrebatamento

5 Vale ressaltar que, embora a fome seja uma necessidade fisiológica, o bebê tem várias necessidades emocionais e egoicas que vão além da fome. Trata-se da experiência de ter a ilusão de onipotência, que é uma experiência complexa e multifacetada.

sentido pelo maestro, no momento de uma apresentação musical, encontramos similaridade à ilusão de onipotência do bebê, pois o seu arranjo, em um primeiro momento, foi necessitado e querido para, posteriormente, vir a ser descoberto, no instante do espetáculo. A junção desses dois tempos resultaria na concepção e crença de que a banda-seio foi criada e encontrada por si mesmo, e não pelo outro.

Se os primeiros momentos de vida acontecem desse modo, quando o ambiente é suficientemente bom, ou seja, reconhece, acolhe e atende, ativamente e com devoção, às necessidades do lactente, o sentimento de continuidade na existência do ser é estabelecido. Isso propicia uma relação espontânea e criativa com a vida, e a criança concebe um senso subjetivo da realidade, como se o mundo tivesse sido criado por ela, tal como Deus, o todo-poderoso. Essa é uma condição necessária, pois é nesse ambiente satisfatório que a vida psíquica se estrutura (Rocha, 2007).

Tais vivências só podem ocorrer devido à função de escudo protetor que a mãe-ambiente exerce para o filho, atenuando ou eliminando estímulos excessivos (sejam relativos a uma presença, ou a uma ausência maciça dos objetos) que podem irromper da realidade externa. Dessa forma, o bebê não precisa lidar precocemente com objetos não-eu, ou seja, a ilusão de onipotência não é rompida antes da hora por uma intrusão externa, e sim por um processo criativo do próprio bebê.

Caso esse tipo de encontro harmônico entre bebê e ambiente não ocorra, o indivíduo vai construir uma forma de ser em oposição à criatividade primária,⁶ que consiste na submissão. Nesta, ele aparelha em si um falso self patológico, em vez de um verdadeiro self.

Articulando essas ideias iniciais ao enredo do filme *A vida é bela* (Benigni, Ferri & Braschi, 1997), percebemos que Giosué, ao perguntar para Guido “que jogo é este?”, realizou um gesto espontâneo e concebeu um objeto do qual precisava, que logo foi acolhido pelo pai, sendo em seguida ampliado, enriquecido e reoferecido ao menino como o jogo dos mil pontos. Esse objeto só pôde ser criado porque o pai estava ali para fazer o filho encontrá-lo, ou seja, a sua constituição se deu na sobreposição da realidade da criança à do pai, mesmo com a guerra acontecendo ao redor.

6 É primária porque está ligada ao nascimento, aos fatores herdados e à tendência inata à integração, ou seja, ao impulso de amadurecer devido à disposição da natureza humana para o desenvolvimento do ser.

O jogo, como sobreposição das realidades interna e externa, serviu de anteparo, como uma película protetora para as necessidades da criança diante de seu contexto, sendo-lhe oferecido apenas aquilo que estava dentro de sua ilusão de onipotência ou, em outros termos, dentro de sua capacidade de compreensão. Um garotinho de 5 anos não teria condições maturacionais de entender o que era um campo de concentração, a razão de ele existir e a ameaça que representava à sua vida. Sem saber, o menino dependia dessa construção do jogo que o fazia desconhecer a brutalidade do nazismo, sendo Guido a sua capa protetora diante de uma exterioridade incognoscível.

Assim, a função desse pai, tal como a de uma mãe suficientemente boa, foi sustentar e favorecer a criatividade primária da criança ao permitir que ela criasse e encontrasse o objeto, a despeito do que estava acontecendo na realidade externa. O crucial, nesse caso, foi a presença do pai proteger a criança da experiência de estar no campo de concentração. Quando, por exemplo, o tanque apareceu no final do filme, o objeto surgiu no instante de sua necessidade, de uma forma que Giosué poderia aceitar e assimilar como algo criado por ele. Por não o ter percebido como vindo de fora, o objeto não agrediu o seu ser. Assim, a ilusão de onipotência da criança realizou-se, como se ela fosse Deus e tivesse o domínio do mundo, em razão do jogo constituído ao longo da trama.

No enredo, podemos ver que em nenhum momento o pai impôs a dura realidade da guerra ao filho, nem fez as suas necessidades sobreporem-se às do garoto – muito pelo contrário, Guido servia como suporte para sustentar o ego frágil da criança. Isso fez com que o menino não fosse submetido a uma autoridade que explora, como a figura dos soldados nazistas, e sim às regras do jogo que faziam sentido, de tal modo que a realidade, ao invés de impor um caráter de submissão, propiciou seu impulso para a vida. Diferentemente do trabalho exercido por Guido e outros judeus no campo de concentração, que nada tinha de criativo, pois as atividades realizadas esmagavam a espontaneidade do ser de cada um deles.

A partir da discussão teórica articulada ao filme, vemos que na experiência da criatividade primária, a apresentação da realidade externa acontece a partir da necessidade do indivíduo e, se repetida muitas e muitas vezes, a experiência da criação do objeto permite que a esperança ecloda:

Um milhar de vezes houve a sensação de que o que era querido era criado e constatava-se que existia. Daí se desenvolve uma convicção de que o mundo pode conter o que é querido e preciso, resultando na *esperança* do bebê em que existe uma relação viva entre a realidade interior e a realidade exterior, entre a capacidade criadora, inata e primária, e o mundo em geral, que é compartilhado por todos. (Winnicott, 1979, p. 101, grifo nosso)

Diante dessas ideias, R. J. F. Ferraz vai afirmar que a esperança se dá justamente a partir desses encontros harmônicos entre o bebê e a mãe, quando o lactente experimenta a ilusão de criar a si mesmo, os objetos e o mundo, de ser espontâneo no ser e fazer, pois é no viver criativo que o indivíduo “pode ter a esperança de que a vida vale a pena ser vivida, ainda que ela seja difícil em si mesma” (Ferraz, 2019, p. 7).

Dessa forma, um observador de uma mãe com o seu bebê, no momento da amamentação, pode refletir o seguinte: *o bebê teve a ilusão de que criou o seio, pois o leite chegou delicadamente na hora da sua necessidade, quando estava pronto para criá-lo, e isso foi capaz de gerar esperança em seu viver.*

À medida que esse processo de amamentação se repete, ao mesmo tempo que o bebê tem a ilusão de criar o seio, ele tem a experiência de perdê-lo, pois, quando dorme, a imago da mãe se desvanece até o momento de acordar, chorar e encontrá-la novamente, com o aparecimento do seio (Pinheiro, 2021).

Na ausência ou afastamento da mãe, o bebê consegue mantê-la viva dentro de si por um tempo limite, uma duração que mantém a esperança de sua volta e amparo. Caso o retorno dela ultrapasse o intervalo que o lactente suporta, a imago materna começa a desaparecer, e, por perder internamente a memória da mãe, a aflição surge na criança. Nesse momento, o bebê encontra-se preso a uma agonia de clamar por ela e não obter resposta. Se a mãe retorna, esse sentimento se apazigua, mas, caso ela não reapareça, o seu distanciamento provoca um trauma no bebê, e, mesmo no seu retorno, a falha experimentada deixa uma marca de descontinuidade na vida dele.

A capacidade de ter esperança, por sua vez, vai se ligar a essa onduação entre perder e reencontrar o objeto de amor, no qual se estabelece um “circuito (fome-busca pelo objeto/seio-encontro-perda-nova busca-reencontro do objeto/seio sobrevivente)” (Pinheiro, 2021, p. 158).

A continuidade dessas experiências primárias vai fazer Ferraz (2019) acreditar que a esperança é ontológica, assim como a criatividade, porque

está fundamentada no ser e existir, não sendo sinônimo de expectativa ou de uma positividade cega. Por isso, não pode ser traduzida como um sentimento, sensação ou emoção. A esperança está na base do gesto espontâneo que emerge do self verdadeiro, o que significa que não é necessário utilizar a mente, a consciência ou o pensamento para estar ligado a ela.

Para entendermos melhor essa ontologia da esperança que a diferencia meramente de um sentimento consciente, proposta pelo autor, podemos articulá-la com a noção da virtude teológica na concepção do cristianismo, ou seja, ela não seria algo que se conquista por esforço, entrega, obediência e prática no cotidiano, mas por outros meios. Se a analisarmos no sentido cristão, a esperança seria entendida como um dom, na medida em que é uma graça, uma benesse ou dádiva concedida por divindades, tal como canta Caetano Veloso: “a esperança é um dom que eu tenho em mim, eu tenho sim” (canção composta por Peninha, 1977).

Essa analogia é utilizada por Ferraz (2019) porque, no início da vida, a esperança é algo que se instala sem labor, a partir da contingência existente na arte do encontro: “o bebê não faz esforço para ter esperança. Ele a tem quando o si-mesmo encontra o objeto” (p. 7). Assim, a concepção ontológica, na qual a esperança está assentada, diverge dos afetos da vida psíquica, pois se relaciona às bases da existência, do si-mesmo, do viver, anteriores a qualquer afeto, emoção ou sentimento.

Por isso, a esperança é muito mais do que, simplesmente, uma capacidade de apontar para o futuro, seja pelo sonhar, planejar ou desejar. Ao contrário disso, na perspectiva de F. F. Cesar e M. Ribeiro (2021), a esperança tem uma característica de profundidade, densidade e enraizamento nas nossas vivências primordiais, o que possibilita uma dimensão constituinte da subjetividade e do vir a ser, pois está atrelada à experiência de criação de si mesmo e do mundo, ou seja, da criatividade primária. Esses dois processos encontram-se entremeados e promovem a vida psíquica, o tornar-se real:

A esperança não é algo com que se nasce. Ela é tecida no amor dos começos, advém de um encontro singular com o objeto primário. Ela é mais-além, não coincide com estado de ânimo – é algo da ordem essencial para a constituição psíquica e para a capacidade de crer, capaz de conduzir à confiabilidade pessoal, assim como à crença em geral (Cesar & Ribeiro, 2021, p. 132)

Esse é o sentido da esperança (ontológica), algo que nos move e sustenta sem dele nos darmos conta, mas que é estruturante para o viver. Sua definição assemelha-se à imagem de um bebê que é carregado e embalado nos braços da mãe, sem saber que tem um outro acalentando-o, bem como à de quando temos acesso à água do chuveiro, mas nos esquecemos dos canos, infiltrados e percorrendo as paredes, que a trazem, ou até mesmo à da luz que acendemos em meio à escuridão, e que chega graças aos fios encapados que estão embutidos nas nossas casas.

Quando Ferraz (2019) afirma que “a esperança é a última que morre, ou melhor, é quando morre a esperança que se morre, pelo menos no sentido psíquico” (p. 9), podemos entender, a partir de mais um ponto de vista, a analogia citada acima, ou seja, o modo com que a esperança se apresenta é fundamental na constituição do nosso ser, do nosso psiquismo e da nossa capacidade de esperar.

Na compreensão de Gurfinkel (2016), essa capacidade relaciona-se com a esperança, podendo ser denominada também uma *crença no tempo* de que o objeto será encontrado. Na sua perspectiva, essa espera é instaurada a partir do uso do objeto transicional, o qual se constitui como um símbolo materno com caráter paradoxal, pois, ao mesmo tempo que representa a mãe, não é; ao mesmo tempo que une, também separa; pois mantém a presença de algo que não está presente. Esse objeto – que pode ser um paninho, ursinho, cobertor, entre outros – permite a constituição da esperança e da capacidade de esperar pelo retorno da mãe. Dessa forma, quando esse estado consegue ser alcançado pelo indivíduo, refletindo uma relação sintônica entre a díade mãe-bebê, a esperança aparece. Em confluência, para Ferraz (2019), tal dimensão poderia se traduzir da seguinte forma:

Ter esperança é a única coisa que possibilita ao indivíduo poder enfrentar a cada dia a dura tarefa de existir, e a falha do encontro do si-mesmo com o ambiente desde os seus primórdios e ao longo do desenvolvimento na infância fere, desorganiza ou nem permite que se constitua a capacidade de esperar a partir do registro ontológico, como dito anteriormente. (Ferraz, 2019, p. 7)

O filme *A vida é bela* (Benigni, Ferri & Braschi, 1997) serve como um exemplo reflexivo para essas questões. O personagem do pai exibe criatividade e esperança que se alimentam mutuamente, sendo elementos fundamentais para ajudar a si mesmo e ao seu filho a enfrentar a brutal

realidade da guerra. Mesmo num cenário de horror, Guido não deixou de sustentar a crença de que o filho poderia escapar das armas do nazismo. Enquanto o menino, ainda que em alguns momentos sem esperança, se deixava impulsionar para a vida com as incansáveis convocações do pai. Nesse jogo interdependente vivido entre eles, a criança passou a alimentar a espera da chegada do tanque como forma de lidar com os momentos tortuosos do presente.

À medida que constituímos esses elementos essenciais que fazem sentido para a nossa vida, temos mais aptidão para crer nos nossos próprios recursos e nos recursos do mundo para seguir em frente (Motta & Silva, 2021). A esperança se mantém, sustenta e é um potencial para a nossa capacidade de suportar as perdas, mudanças, dificuldades, quedas e as restrições vividas. Isso só é possível quando as ressonâncias e marcas dos bons encontros, experimentadas desde os primórdios, vão criando registros e memórias, constituindo uma salvaguarda psíquica para momentos tenebrosos. São essas experiências iniciais que, apesar dos percalços cotidianos, fazem com que possamos continuar vivendo e seguindo sem nos destruir completamente ou sem que percamos nossos rumos, mesmo que haja a oscilação da esperança para estados opostos, o que é esperado.

Se pensarmos em Guido, vemos que, mesmo tendo sua esperança abalada e sua vitalidade esmorecida pela realidade terrífica, ele conseguiu manter a esperança do filho ao favorecer entre eles a capacidade de criar e brincar. O jogo não negava o cenário de guerra, mas incluía no campo lúdico (transicional) os elementos presentes. Nos momentos de desesperança do filho, o pai o resgatava, para que ele não fosse morto (literalmente), mas podemos pensar em uma salvação da morte psíquica, caso o menino entrasse em contato com a atrocidade da guerra. Entre eles era vivida uma esperança de que, mesmo diante de tamanho terror, a vida ainda valia a pena ser vivida.

Conforme estamos discutindo, o cuidado sem pausa que um ambiente promove na vida de um bebê oferece a ele a continuidade do ser, mas isso nem sempre é possível, pois a vivência da criatividade primária e a capacidade de ter esperança não necessariamente se realizam na vida de um indivíduo, visto que o ambiente pode propiciar falhas constantes nas adaptações às necessidades do bebê. Quando isso ocorre, a esperança pode sofrer abalos, e, com isso, acabar predominando a desesperança no viver, tal como discutiremos a seguir.

A desesperança como resposta a uma vida não criativa

*E o tempo que levou uma rosa indecisa
A tirar sua cor dessas chamas extintas
Era o tempo mais justo. Era tempo de terra
Onde não há jardim, as flores nascem de um
Secreto investimento em formas improváveis.*
(Andrade, 2002)

Diferentemente da criatividade primária, que se dá a partir de um ambiente confiável e suficientemente propício aos cuidados, há casos em que os objetos primordiais apresentam-se de uma forma insuficiente, seja na presença intrusiva de um adulto cuidador que não se deixa esquecer ou, na sua ausência, que implica abandono (Cesar, 2019). Em ambas as situações, o bebê fica à mercê da própria sorte, pois não é permitido a ele criar o seu mundo e alcançar, posteriormente, o estado de integração.

Caso existisse uma dinâmica alternada entre presença e ausência, o ambiente se mostraria capaz de assegurar o clima necessário para estabelecer uma crença na vida (Rocha, 2007). Quando esse caminho não é possível, os gestos do si-mesmo e a ilusão de onipotência do lactente sofrem uma ruptura, diante da qual “a espontaneidade fica perdida, e o que não se constitui, ou fica ferido no indivíduo, é a capacidade para a esperança” (Ferraz, 2019, p. 7).

O que ocorre nesse processo é um trauma que impede, rompe ou aniquila a continuidade do ser nos primeiros estágios do desenvolvimento maturacional. O bebê passa a reagir às invasões sofridas e adquire um padrão fragmentado do ser, ou, em outros termos, um comportamento organizado em torno de uma defesa que precisou existir por um tempo contínuo e repetitivo, submetido a um ambiente não confiável (Winnicott, 1962/1983). No caso desse padrão, trata-se do momento em que o bebê percebe a realidade externa antes do tempo e precisa dar conta de algo que ainda não tem a capacidade de compreender. O resultado disso é o estado de desolação e desesperança, como se houvesse a sensação de que não se pode contar com ninguém ou crer em nada, muito menos que o estado de coisas da vida possa mudar:

É verdade que um padrão se estabeleceu em seu relacionamento primitivo com a mãe, relacionamento que se transformou cedo demais e de maneira

abrupta, de algo muito satisfatório em desilusão e desespero e no abandono da esperança na relação de objeto. (Winnicott, 1971/1975, p. 51)

Nesse sentido, Winnicott (1990) ressalta que a incapacidade de viver criativamente embota a existência da esperança, e, caso a mãe não consiga adaptar-se às necessidades do seu filho, ele não terá nenhuma crença em estabelecer e manter relações excitadas (nas quais o instinto prevalece) com objetos ou pessoas que não foram criados por ele, o que seria, na perspectiva de um terceiro, o mundo real, externo ou compartilhado. Assim, a desesperança e o desespero surgiriam de traumas de abandono afetivo, principalmente os mais antigos, que teriam acontecido na época pré-verbal, de acordo com Elisa Cintra.⁷

Segundo Winnicott (1949/2021), um trauma pode ser definido como algo que a criança viveu, mas não teve condições de experimentar, ou algo que não ocorreu, mas que precisava ter sido integrado. Essas vivências primárias traumáticas traduzem-se em um estado de confusão, no qual o indivíduo precisa erguer defesas primitivas para lidar com elas, e é isso que gera a desesperança congênita:

Podemos dizer que o mais importante é o trauma representado pela necessidade de reagir. A reação, nesse estágio do desenvolvimento humano, implica uma perda temporária de identidade. Isso provoca um senso extremo de insegurança e lança a base para expectativa de novos exemplos de perda da continuidade do self, e mesmo de uma desesperança congênita (embora não herdada) quanto à possibilidade de alcançar uma vida pessoal. (Winnicott, 1949/2021, p. 342)

Figueiredo (2008) lembra que essa desesperança não tem a ver com inatismo ou genética, mas é adquirida no momento que o bebê precisa reagir a um ambiente que não se adapta às suas necessidades, o que instaura falhas na constituição psíquica, e, com isso, a falta de esperança.

Essas falhas graves existentes na comunicação entre mãe e bebê malogram a matriz básica de ter fé (Cesar & Ribeiro, 2021). Desse modo, quando há rupturas contínuas e severas no encontro do si-mesmo com o ambiente, a esperança dilui-se, e “verifica-se que a mesma ocupa um lugar

⁷ Comunicação oral pronunciada em uma reunião no dia 10 de junho de 2022.

fundamental na constituição do indivíduo, a tal ponto, que perdê-la ou não a ter experimentado é vivida como ‘morte’” (Ferraz, 2019, p. 6). Portanto, a vida interna seria expressa pela criatividade e esperança, já a morte dentro, pelo seu oposto, uma profunda desesperança e estado de submissão, o que pode levar o indivíduo à morte subjetiva e/ou factual, por meio do suicídio.

Para Winnicott (1971/1975), nesses casos extremos, viver ou morrer passa a não ter relevância, pois o indivíduo perdeu o contato com o si-mesmo e não sabe quem poderia ser ou o que deixou para trás. Tudo o que é real, pessoal e original, proveniente da criatividade primária e o que, de fato, importa, fica oculto e não existe.

Viver nas margens da desesperança (Cesar & Ribeiro, 2021) é uma espécie de *sub-viver*, o que vemos acontecer nos sofrimentos e adoecimentos severos, e nele estar acometido por esse estado deixa os indivíduos expostos a paralisias ou expectativas traumáticas. Como o que acontece com aqueles que foram traumatizados, dominados no lar, prisioneiros ou vítimas da perseguição de um regime político cruel, pois são os que sofrem e apenas existem, mas não vivem, visto que “abandonaram a esperança, deixaram de sofrer e perderam a característica que os torna humanos, de modo que não mais percebem o mundo de maneira criativa” (Winnicott, 1971/1975, p. 113).

A maioria dessas pessoas têm sua criatividade intensamente danificada, mas nunca completamente destruída, pois, mesmo nos casos citados ou em outros, há de existir uma parte, mesmo que escondida, que carrega uma criatividade que remonta às experiências originais de sua vida e que carece de encontros que enriqueçam seu viver.

Há uma eterna espera de integração das partes cindidas, uma esperança de que o verdadeiro self venha à tona e seja possível experimentar o sentido unitário do ser e de sentir-se real, sendo este o único meio para ser criativo. Enquanto vive à espera para agir no mundo, o gesto espontâneo encontra-se obstruído, mas com potencialidades para surgir.

Diante dessas formulações, podemos pensar que a criatividade e a esperança podem surgir mesmo em ambientes e situações não favorecedoras de sua existência, como em cenários de guerra. Esse potencial para a vida e para as relações humanas é herdado, inato, mas, caso não seja acolhido como a manifestação do gesto espontâneo, pode permanecer congelado. Correlacionamos essa ideia à proposição de H. N. Boris, quando diz que a “desesperança não é a perda da esperança em si. É a perda da esperança para as próprias esperanças. As esperanças permanecem” (Boris, 1976, p. 141).

No filme *A vida é bela* (Benigni, Ferri & Braschi, 1997), a desesperança se faz presente constantemente, como um cenário sombrio sempre à beira de desabar e inundar a existência de Giosué, especialmente nos momentos em que a realidade se mostra mais cruel e violenta. Essa atmosfera é evidenciada nas cenas em que o menino reclama do odor do ambiente, da escassez de alimento, dos gritos dos soldados, ou quando expressa seu medo de ser incinerado no forno e transformado em sabão ou botão. Apesar disso, a sustentação da esperança empreendida pelo pai, por meio da construção do espaço de ilusão, da criatividade e do brincar propiciou a esperança do menino, de que uma hora ou outra o jogo iria acabar, e que o término daquele cenário cruel estava por vir.

Com o exemplo do filme, vimos que, quando um indivíduo tem registros de cuidados contínuos, fica mais fácil confiar e lembrar que nem tudo está perdido, pois a vida reserva coisas boas, apesar dos infortúnios que a atravessam. De maneira oposta, quando essas vivências não acontecem, a tendência é retrair-se para a vida e, em vez de ser e fazer no mundo, submeter-se a ele e sobreviver mergulhado em meio à desesperança.

La vida es bella: el entorno como guardián de la creatividad y la esperanza

Resumen: Este artículo tiene como objetivo discutir los temas de esperanza y desesperanza de la noción de creatividad primaria, basada en el pensamiento de Donald Winnicott. En la lectura realizada, observamos que estos fenómenos se entrelazan hasta los primeros encuentros entre un bebé y su entorno. Las relaciones iniciales malvadas o exitosas, por lo tanto, hacen surgir esperanza o desesperanza. La comprensión de estos temas tiene la intención de administrarse a través de las representaciones de la obra cinematográfica italiana *La vida es hermosa*, dirigida por Roberto Benigni.

Palabras clave: esperanza, desesperanza, creatividad

Life is Beautiful: the environment as guardian of creativity and hope

Abstract: This article aims to discuss the themes of hope and hopelessness from the notion of primary creativity, based on the thinking of Donald Winnicott. In the reading performed, we observe that these phenomena intertwine to the first encounters between a baby and its environment. From evil or successful initial relationships therefore emerge hope or hopelessness. The understanding of these themes intends to be given through the representations of the Italian film *Life is beautiful*, directed by Roberto Benigni.

Keywords: hope, hopelessness, creativity

La vie est belle : l'environnement comme gardien de la créativité et de l'espoir

Résumé : Cet article vise à discuter des thèmes de l'espoir et du désespoir de la notion de créativité primaire, basé sur la pensée de Donald Winnicott. Dans la lecture effectuée, nous observons que ces phénomènes s'entrelacent aux premières rencontres entre un bébé et son environnement. De les relations initiales maléfiques ou réussies émergent donc de l'espoir ou du désespoir. La compréhension de ces thèmes a l'intention d'être donnée à travers les représentations du film italien *Life est magnifique*, dirigée par Roberto Benigni.

Mots-clés : espoir, désespoir, créativité

Referências

- Andrade, C. D. de (2002). Campo de flores. In C. D. de Andrade, *Claro enigma [Poesia Completa]*. Nova Aguilar.
- Andrade, C. D. de (2012). A flor e a náusea. In C. D. de Andrade, *A rosa do povo*. Companhia das Letras.
- Antunes, A.; Brown, C.; Jorge, S. & Monte, M. (2006). O Rio [gravado por M. Monte]. In *Infinito particular* [cd]. emi Music Brasil.
- Benigni, R. (Dir.); Ferri, E. & Braschi, G. (Prods.) (1997). *A vida é bela* [filme]. Melampo Cinematografica.
- Boris, H. N. (1976). On hope: its nature and psychotherapy. *International Review of Psycho-Analysis*, 3(2), 139-150.
- Cesar, F. F. (2019). Asas presas no sótão. In F. F. Cesar, *Do povo do nevoeiro. Psicanálise dos casos difíceis* (pp. 75-82). Blucher.
- Cesar, F. F. & Ribeiro, M. (2021). "Vai passar!": o lugar da esperança na constituição subjetiva e no encontro analítico. In I. F. da Motta & C. Y. G. da Silva (Orgs.), *Esperança e contextos de saúde* (Vol. 2, pp. 131-144). Ideias & Letras.
- Ferraz, R. J. F. (2019). A espera e o gesto: um olhar sobre a importância da esperança e sua psicopatologia a partir da obra de D. W. Winnicott. In D. Thé; J. Cavalcante; S. Ribeiro & V. Adjafre (Orgs.), *O gesto espontâneo em 90 trabalhos*. Expressão.
- Figueiredo, L. C. (2008). O paciente sem esperança e a recusa da utopia. In L. C. Figueiredo, *Psicanálise: elementos para a clínica contemporânea* (pp. 157-189). Escuta.
- Gurfinkel, D. (2016). Espera, esperança e sonho: deixar a terra descansar. *Revista Brasileira de Psicanálise*, 50(4), 39-48.
- Motta, I. F. da & Silva, C. Y. G. da (2021). *Diálogos contemporâneos: a esperança no contexto atual*. 23 out. Ideias & Letras [canal do YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=dbyBI2fu8Oc>.
- Peninha (1977). Sonhos. In *Sonhos* [cd]. Universal Music Group.

- Pinheiro, N. (2021). Transferência e dupla sobrevivência: apostas clínicas na emergência da esperança. In I. F. da Motta & C. Y. G. da Silva (Orgs.), *Esperança e contextos de saúde* (Vol. 2, pp. 157-170). Ideias & Letras.
- Rocha, Z. (2007). Esperança não é esperar, é caminhar. Reflexões filosóficas sobre a esperança e suas ressonâncias na teoria e clínica psicanalíticas. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, 10(2), 255-273.
- Winnicott, D. W. (1975). *O brincar e a realidade*. Imago. (Trabalho original publicado em 1971)
- Winnicott, D. W. (1979). *A criança e seu mundo*. Guanabara Koogan.
- Winnicott, D. W. (1983). A integração do ego no desenvolvimento da criança. In D. W. Winnicott, *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional* (pp. 55-61). Artmed. (Trabalho original publicado em 1962)
- Winnicott, D. W. (1990). *A natureza humana*. Imago.
- Winnicott, D. W. (2021). Memórias do nascimento, trauma do nascimento e ansiedade. In D. W. Winnicott, *Da pediatria à psicanálise* (pp. 327-355). Ubu. (Trabalho original publicado em 1949)

Maysa Marianne Silva Bezerra
maaysamsb@gmail.com

Marina Ferreira da Rosa Ribeiro
marinaribeiro@usp.br

Recebido em: 22/1/2024

Aceito em: 5/3/2024