

**O CINEMA DE ANIMAÇÃO E A ADOÇÃO TARDIA:  
O ABRIGO COMO ESPAÇO TRANSICIONAL E SUA REPRESENTAÇÃO EM  
“MINHA VIDA DE ABOBRINHA”**

*Érica Silva do Espírito Santo<sup>1</sup>  
Felipe de Castro Ramalho<sup>2</sup>*

**RESUMO**

*O presente artigo é fruto do encontro entre o cinema de animação e a psicanálise, tendo como objetivo estabelecer uma relação entre esses dois campos do saber. Nesse contexto, a partir da animação franco-suíça Minha Vida de Abobrinha (Ma vie de Courgette, 2016), analisamos aspectos técnicos sobre a produção e o roteiro, assim como elencamos temas importantes abordados pelo filme no campo da adoção tardia, do abrigamento de crianças e das vivências traumáticas inerentes aos personagens retratados. Defendemos, ainda, que o uso da técnica stop-motion é uma maneira delicada e profícua para problematizar o tema da adoção tardia.*

**PALAVRAS-CHAVE:** *Cinema de Animação; Stop-motion; adoção tardia; Minha Vida de Abobrinha; Psicanálise.*

---

<sup>1</sup> Psicóloga. Doutoranda em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>2</sup> Doutorando em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

**ANIMATION MOVIE AND LATE ADOPTION:  
THE SHELTER AS A TRANSITIONAL SPACE AND ITS REPRESENTATION IN  
"MY LIFE AS A ZUCCHINI" FILM**

**ABSTRACT**

*The following article is the result of the meeting between animation movies and psychoanalysis, and it aims at establishing a relationship between these two fields of knowledge. From the Franco-Swiss animation *My Life as a Zucchini* (*Ma vie de Courgette*, 2016), we discuss technical features about the production and its script, as well as highlight important themes addressed by the film in the field of late adoption, shelter of children and the traumatic experiences inherent to the characters portrayed. We stand for the use of the stop motion technique as a delicate and favorable way to address the late adoption issue, which allows to find a narrative for the traumatic experiences of children exposed to situations of exclusion and violence.*

**KEYWORDS:** *Animation Movie; Stop-motion; Late Adoption Issue; My Life as a Zucchini, Psychoanalysis.*

## INTRODUÇÃO

Observa-se que o cinema de animação teve não um renascimento, mas uma dinamização nas últimas décadas. [...] o cinema de animação tornou-se um excelente meio metafórico para se falar de grandes problemas da modernidade e da pós-modernidade, como a solidão humana diante das multidões, ou a necessidade da constituição de personalidade equilibradas em universos cada vez mais múltiplos, atrativos, mas, ao mesmo tempo, desafiadores (HOHLFELDT, 2011, p. 8).

Um exemplo disso é a animação em *stop-motion* *Minha vida de abobrinha* (*Ma vie de Courgette*, 2016), que, em resumo, conta a história de Ícaro, apelidado de “Abobrinha”, provavelmente pela mãe (a narrativa não revela o motivo do apelido), um menino de nove anos, olhos grandes e cabelo azul, órfão de mãe e paradeiro desconhecido do pai. Ao perder a mãe em um acidente doméstico provocado por ele, Abobrinha é levado por um policial para morar em uma instituição de acolhimento. Nesse novo ambiente, o garoto começa a conviver com outras crianças, com histórias semelhantes à dele, e aos poucos vai descobrindo os valores da amizade e da lealdade, alimentando a esperança de ter uma família que possa lhe acolher. O fato de essa narrativa ser em forma de animação traz uma roupagem infanto-juvenil, o que fornece um suporte interessante para uma abordagem delicada de temas difíceis tratados no filme, tais como o alcoolismo, o abandono, a violência contra a criança, os maus-tratos, o abuso sexual infantil, os acidentes domésticos, a insegurança daqueles que vivem na ilegalidade, as descobertas sexuais, o incesto e tantos outros temas que em outro formato poderiam tornar o filme impróprio para menores de dezoito anos<sup>3</sup>. Narrado a partir da voz de uma criança, o filme consegue alcançar o que parece ser seu objetivo: trazer para o universo infantil esses assuntos impróprios para menores, mas que, ao mesmo tempo, por acontecerem com crianças, deveriam ser também discutidos e apresentados a elas.

Por isso, nos parece oportuno relacionar o fato de uma animação franco-suíça retratar, com nuances diferentes, tantas mazelas semelhantes às do contexto vivido por crianças brasileiras abrigadas, tanto aquelas que serão adotadas - como é o caso de nosso personagem principal - como as que terão outros destinos. Nesse sentido, nos valeremos da animação como obra universal propícia para abordarmos temas relativos ao abrigamento de crianças, como instrumento de proteção, até a sua adoção,

---

<sup>3</sup> O filme "Minha vida de Abobrinha" recebeu no Brasil uma classificação indicativa para espectadores a partir de 10 anos de idade.

nos casos raros em que isso acontece. Isso porque o filme repousa sobre um ponto de relevância fundamental para discussões teóricas psicológicas, pois mostra, de maneira delicada, um pouco do que está em jogo nos processos de adoção de crianças grandes, como no caso de *Abobrinha*.

Na realidade brasileira, esse é um tema que precisa ser cada vez mais debatido e compreendido em sua complexidade, pois das 8 mil<sup>4</sup> crianças cadastradas no Cadastro Nacional de Adoção, mais de seis mil têm cinco anos de idade ou mais, representando 77,4% do total de crianças disponíveis para adoção. Em contrapartida, dos adultos cadastrados, 79,5% desejam crianças de até cinco anos de idade. Devido a esse desencontro de interesses, há um grande percentual de crianças que não se encaixam no perfil desejado por aqueles que querem adotar.<sup>5</sup>

Os dados acima expostos nos fazem refletir, portanto, sobre a importância de entendermos melhor o que se passa com essas crianças, evidenciando a relevância de debatermos sobre o fato de que, na realidade, não há famílias interessadas em acolher a maior parte das crianças abrigadas no Brasil. Como exemplificado no filme, a maioria das crianças permanece no abrigo, o qual, ao invés de se configurar como um espaço de transição, acaba se tornando permanente.

Com base nisso, partiremos da análise filmica e especialmente do personagem principal, *Abobrinha*, para abordar os aspectos psíquicos das crianças abrigadas e a função transformadora do abrigo, enquanto situação transitória, na subjetivação dessas crianças.

Não podemos reconhecer facilmente a vida fora dos enquadramentos nos quais ela é apresentada, e esses enquadramentos não apenas estruturam a maneira pela qual passamos a conhecer e identificar a vida, mas constituem condições que dão suporte para essa mesma vida (BUTLER, 2015, p. 44).

Esse enquadramento, que é dado a personagens normalmente invisibilizados do ponto de vista social, foi um dos pontos que consideramos mais pertinentes da produção *Minha vida de abobrinha* (2016) e motivo pelo qual escolhemos fazer essa análise. Afinal, tanto no Brasil quanto na França, a criança que tem como destino uma instituição de acolhimento é aquela que vive à margem da sociedade, ou seja, crianças pobres e com poucos recursos, materiais e/ ou simbólicos. Esse contexto dialoga com

---

<sup>4</sup> Em 30 de setembro de 2017, eram 8.082 crianças cadastradas no CNA. 6256 tem 5 anos ou mais, 77,40%.

<sup>5</sup> As informações atualizadas são facilmente encontradas no link <http://www.cnj.jus.br/sistemas/infancia-e-juventude/20530-cadastro-nacional-de-adocao-cna>

a afirmação de Judith Butler, segundo a qual, "Parte do problema da vida política contemporânea é que nem todo mundo conta como sujeito." (2015, p.54) Partindo desses pressupostos, consideramos, portanto, que a grande virtude desse filme foi a de conseguir encontrar um enquadramento para dar visibilidade e narrativa a essas vidas para um público infanto-juvenil, sem, com isso, diminuir ou *fetichizar* o sofrimento das personagens. Embora isso pareça ter sido feito a partir de recursos metafóricos e discursivos, mesmo que de forma indireta ou fragmentada, é possível mostrar a quantidade de violência a que as crianças estão expostas.

A seguir, faremos uma breve análise técnica da animação para compreendermos os processos de construção dos bonecos e dos personagens, o que nos permitirá perceber o quanto são importantes para a abordagem e enfoque do filme.

#### A ANÁLISE TÉCNICA DE MINHA VIDA DE ABOBRINHA

*Minha vida de abobrinha* é uma adaptação do livro *Autobiographie d'une Courgette*<sup>6</sup>, de Gilles Paris, com roteiro de Céline Sciamma<sup>7</sup>, Germano Zullo, Claude Barras e Morgan Navarro. O filme foi indicado ao Oscar de Melhor Filme de Animação na premiação de 2016.

Em relação à produção, a animação utiliza da técnica *stop-motion*, na qual a ilusão do movimento é construída através do trabalho minucioso do animador, que manipula, quadro a quadro, os objetos arranjados em um cenário que estão posicionados frente a uma câmera. Para que o movimento da técnica possa ser percebido pelo espectador, o animador precisa mudar de forma vagarosa a posição do objeto, entre um quadro e outro, e registrar as mudanças por meio de uma câmera fotográfica. Logo após esse trabalho extenuante e de extrema tenacidade, durante a projeção de 24 fotogramas por segundo é possível ver a obra do animador ganhando vida, movimentando-se livremente pela tela que exhibe o filme.

O *stop-motion* permite fazer uma direção e uma narração que se aproxima mais da ficção, pois uma vez construídos os nossos cenários e bonecos, temos de os enquadrar, temos de os iluminar. Temos de dirigir os animadores, que alterarão, por exemplo, as bocas dos personagens, lhes

---

<sup>6</sup> Autobiografia de uma Abobrinha. (tradução nossa)

<sup>7</sup> Céline Sciamma foi roteirista do filme *Tomboy* (2011).

mudarão a expressão. Depois fotografa-se, imagem por imagem, fazendo mexer os personagens – Claude Barras<sup>8</sup> (FILMS,2017).

Dessa maneira, a técnica de *stop-motion* permite a utilização de diversos materiais (argila, tecido, borracha, móveis, alimentos, papel, etc.) que são manipulados em um determinado espaço, reagindo naturalmente a fatores como luz, foco e profundidade. Entretanto, são os bonecos articulados que causam um maior fascínio pela técnica, ao cativar o público com a sensação de que o objeto físico é dotado de vida e alma. Nesses filmes, todos os detalhes (acessórios, figurinos, personagens e cenários) são criados numa escala de miniatura que permite a interação humana para a construção do movimento.

O diretor suíço Claude Barras, conseguiu, em *Minha vida de abobrinha*, construir em 66 minutos uma narrativa sensível, delicada e tocante, utilizando a técnica de *stop-motion*. Algumas das personagens infantis, por exemplo, aparentemente com a mesma faixa etária do personagem principal, trazem marcas da violência em seu corpo. Algo na apresentação dessas marcas parece ter a ver com o processo de construção dessa técnica fílmica, que possibilita mostrá-las. Podemos dizer que tais evidências corporais e a significação que carregam foram devidamente pensadas desde o momento da construção do personagem ainda no papel, para então, a sua produção no boneco que representa o personagem.

*Stop-motion* não é o que há de mais fluido ou preciso em animação – o 3D reivindica esse título -, mas isso é parte do seu charme. O que algumas pessoas veem como falha, outras adoram. Gosto da estranheza do *stop-motion*, da relativa rusticidade que sugere que uma mão humana esteve íntima e diretamente envolvida e do impacto emocional que isso provoca. Gosto do truque de ver um objeto sólido se mover no espaço real, de observar as maneiras inesperadas pelas quais a luz interage com os materiais. Gosto do fato de um objeto parecer ganhar vida. Gosto do truque. Há algo de xamanista nisso, e também há algo que se conecta imediatamente aos jogos infantis e, talvez, às fantasias mais sombrias. A fisicalidade do *stop-motion* dá acesso a tudo isso (PURVES, 2011, p.8).

As falhas, a rusticidade, as fantasias mais sombrias são manipuladas por mãos humanas, causam impacto e estranheza ao mesmo tempo em cativam a audiência. Os bonecos se transformam em personagens, ganham vida e contam sua história. Os materiais com os quais são feitos, os detalhes das roupas e proporção anatômica do corpo, cabeça e olhos, tudo contribui para o impacto emocional que provocam.

---

<sup>8</sup> Claude Barras é diretor do filme e um dos entrevistados presentes no vídeo do *making of* do filme “Minha vida de Abobrinha” (2016), que relata um pouco do processo de produção e curiosidades da construção fílmica.

O material usado nos bonecos, a plasticina é bastante utilizado no *stop-motion* devido ao seu baixo custo, variedade de cores disponíveis e a praticidade de manuseio. Apesar de simples, receberam um acabamento pormenorizado, com roupas de verdade, cabelos feitos de espuma de látex e grandes olhos cintilantes. De acordo com Grégory Beaussart<sup>9</sup> (FILMS, 2017), artista responsável pelo *design* dos bonecos, a concepção visual deles, com corpos pequenos acoplados à uma grande cabeça e olhos enormes, facilitou o trabalho dos animadores, poupando tempo na captura das imagens. A equipe responsável pelos bonecos criou um sistema funcional que facilitou a troca dos olhos e dos acessórios, sem a utilização de pinças e ferramentas específicas, deixando a animação mais dinâmica e prática, já que os animadores mexiam nos bonecos diretamente com as mãos. Conforme Claude Barras pronunciou: “O prazer em manusear os bonecos com as mãos traduziu-se numa animação com mais alma” (FILMS, 2017). Purves (2011) corrobora a declaração de Barras:

O fato de que grandes emoções, drama, tensão e humor podem ser todos transmitidos por meio do que são claramente pedaços de metal, madeira, tecido, silicone e massinha, faz parte do encanto dos bonecos e do *stop-motion*. Eles são convincentes porque existem como parte de um mundo físico. O efeito não é realista, mas a fisicalidade dos bonecos dá credibilidade às suas ações e uma ligação imediata com o público. Como o espectador pode ver os bonecos existirem em um espaço real, reagir às luzes, ao foco, à gravidade e uns aos outros, sua atuação fica mais verossímil. (PURVES, 2011, p.8)

Essas informações confirmam, portanto, a combinação positiva que se deu entre a técnica do *stop-motion* e a metáfora apresentada na animação, em relação à adoção tardia. Os elementos trazidos por esta análise mais técnica do filme, como os olhos grandes ou a capacidade de tornar vivos materiais utilizados nos bonecos, nos ajuda a ressaltar, assim, o processo envolvido em trazer os sentimentos à tona dando vida a essas crianças.

A partir disso, analisaremos abaixo como esses sentimentos foram relacionados à vida do personagem principal.

#### **ASPECTOS EMOCIONAIS E A VIDA PRECÁRIA**

A concepção visual dos personagens contribui para outro elemento de análise interessante do filme – a fotografia. Grande parte dos enquadramentos da narrativa apresentam planos fechados, focalizando o rosto dos personagens, o que tem como

---

<sup>9</sup> Grégory Beaussart também é um dos entrevistados no vídeo do *making of*.

efeito o destaque para os aspectos psicológicos. De acordo com o diretor Claude Barras (FILMS, 2017), *Minha Vida de Abobrinha* é um “filme baseado em emoções e essas emoções são transmitidas pelos olhos”. Por isso, mesmo com o visual estilizado dos personagens, os olhos dos bonecos precisavam apresentar um olhar mais realista. Logo, a utilização dos planos fechados para capturar os olhos brilhantes em meio ao rosto opaco teve o intuito de deixar o produto filmico ainda mais emocional. Sobre isso, Barras declara:

Acho que a infância se tratarmos com cuidado, e se tentarmos mostrar que as crianças são seres sensíveis e inteligentes, isso ressoa em toda a gente e rapidamente somos levados a reviver as emoções da nossa infância – Claude Barras (FILMS, 2017).

Claude Barras fez vários curtas metragens com a temática da infância antes de dirigir *Minha Vida de Abobrinha*. De acordo com ele (FILMS, 2017), o processo de adaptação do filme foi complexo, pois o livro foi escrito para jovens e adultos e ele buscava uma narrativa que atingisse a todas as idades, principalmente as crianças. Entretanto, em diversos países onde o filme foi exibido, a classificação recebida foi PG-13<sup>10</sup>, devido às temáticas de sexo e nudez, violência e uso de drogas, mesmo que abordadas implicitamente. Perante essa classificação, podemos afirmar que *Minha Vida de Abobrinha* não é necessariamente um filme infantil, apesar de se relacionar à infância.

É possível também fazer um contraponto às animações norte-americanas de estúdios bastante conhecidos, como *Disney*, *Pixar* e *Dreamworks*, pois grande parte dos produtos filmicos animados desses estúdios, quando trabalham temáticas mais delicadas, optam pela utilização do antropomorfismo - “tomar o homem como modelo ao representar seres - deuses, espíritos, animais, objetos, etc.” (RAMALHO, 2014, p. 58). Devido a isso, as possíveis histórias comoventes dos personagens são suavizadas ao utilizarem os animais ou objetos com um *design* “fofinho” como protagonistas. Diferente dessas animações, entretanto, em *Minha Vida de Abobrinha* os personagens são crianças humanas, mesmo sendo bonecos estilizados. Apresentam cicatrizes dos abusos corporais violentos aos quais foram expostas e que deixaram sequelas psicológicas, às vezes não tão perceptíveis quanto as marcas físicas que carregam.

---

<sup>10</sup> De acordo com o The Motion Picture Association of America (MPAA) o filme “Minha vida de Abobrinha” recebeu a classificação PG-13 (Parental Guidance-13), na qual alguns dos temas desenvolvidos na narrativa são impróprios para menores de 13 anos.



Outro aspecto importante a ser considerado é que, embora saibamos que há crianças abrigadas, sem família e que sofrem com os efeitos da exclusão social, da violência física, sexual e psicológica, há grande dificuldade em abordar esses temas que evocam, na maioria de nós, intensos mecanismos de defesa. Dessa maneira, é impressionante o filme expor e nos expor, como espectadores, àquilo que sabemos que existe, mas mesmo assim nos acostumamos a desconsiderar: o sofrimento infantil.

Esses mecanismos psíquicos de defesa são matéria bastante explorada no campo da psicanálise. Gostaríamos de destacar, portanto, a partir de Gondar (2017), que alguns desses mecanismos trabalhados nas sutilezas do filme nos colocam na posição não apenas de espectadores, mas de testemunhas dessas violências que tanto lutamos para não ver ou não ouvir<sup>11</sup>. Além disso, a história que analisamos neste artigo é toda narrada nas vozes das crianças, o que nos convoca a escutá-las a partir de uma posição de testemunha.

No entanto, se os bonecos e os próprios cenários de *Minha Vida de Abobrinha* apresentam uma simplicidade estética, é no roteiro que nos deparamos com um conteúdo mais humanista, contemporâneo e com aprofundamento emocional dos personagens.

Uma boa história para a tela – e o roteiro por meio do qual ela é contada – pode ser apenas um dos tijolos na construção de um filme, mas talvez seja o mais importante. [...] Se um grande filme pode ser considerado o resultado de uma alquimia mágica, o roteiro representa em forma destilada o processo criativo mais amplo do qual é parte integrante. Os componentes de um roteiro são a história, a estrutura, os personagens e o diálogo (SURRELL, 2009, p. 9).

A temática da vida precária, objeto deste artigo, se evidencia como o principal elemento trabalhado no roteiro, já que boa parte dos personagens, crianças e adultos, apresenta situações de desamparo e invisibilização social. A história, da forma como é apresentada e desenvolvida, causa sensibilização e identificação com as angústias e os diversos problemas aos quais estão submetidos os personagens. Isso pode ser explicado com o que Butler afirma abaixo:

A condição precária designa a condição politicamente induzida na qual certas populações sofrem com redes sociais e econômicas de apoio

---

<sup>11</sup> Outro filme aborda de maneira muito explícita o fato de que socialmente preferimos não assumir que o abuso sexual infantil ocorre em grande escala, maior do que gostaríamos de admitir. "Spotlight - segredos revelados" (2015), fala sobre os abusos sexuais sofridos por crianças, violência perpetradas por padres da Igreja Católica. Mas o ponto mais impactante do filme é a percepção de que tais abusos eram de conhecimento de muitas pessoas, e mesmo assim foram necessários muitos anos e denúncias para que tais acontecimentos se tornassem públicos.

deficientes e ficam expostas de forma diferenciada às violações, à violência e à morte (BUTLER, 2015, p. 46).

Gostaríamos de enfatizar também que o formato encontrado para exibir em tela grande, em salas de cinema de todo o mundo, não apenas a vida de Abobrinha, mas também a das outras crianças abrigadas ali naquela instituição, parece ser adequado para colocar a audiência em contato com vidas normalmente invisibilizadas. Vidas que são excluídas não apenas em relação às oportunidades, mas também no sentido que defende Butler (2016), excluídas de serem passíveis de luto.

Para exemplificar, a transcrição do trecho a seguir é um diálogo entre Abobrinha e Simon, seu amigo e companheiro de abrigo, em que este último faz um resumo de sua própria história, assim como a das outras crianças que estão abrigadas com eles:

Meus pais se drogavam. Os dois. O tempo inteiro. Por isso, trouxeram-me para cá. Vai me dizer por que o trouxeram para cá? Se quiser, eu lhe digo por que os outros vieram. Sei de cor o dossiê de todo mundo. Vê Béa? A mãe dela foi deportada. Ela foi mandada para a África, enquanto estava na escola. A mãe de Jujube, passa o tempo todo abrindo e fechando a geladeira. “Abre e fecha”, o tempo todo. Ou ela passa semanas esfregando os banheiros. Ela é totalmente doida. Já o pai de Ahmed participou de um assalto. Imagine só, um assalto a uma loja para pagar um par de tênis para ele. O pai de Alice fazia coisas suspeitas, ilegais. [Coisas nojentas]<sup>12</sup> É tudo o que eu sei. E Alice tinha pesadelos todas as noites. Hoje ele está preso (MINHA, 2016).

Com base nisso, podemos supor que o diretor optou por apenas narrar, através da voz das crianças, as situações trágicas que cada uma vivenciou, enquanto mostrava suas vivências no abrigo. Afinal, se mostrasse em imagens (em *flashback*) cenas como as do trecho acima, correria o risco de deixar a história intragável, o que poderia acarretar o possível fracasso de público, mudança na idade indicativa e reprovação de crítica. Dessa maneira, entendemos que a escolha por essa forma de narrativa manteve as crianças humanizadas, uma vez que um dos efeitos da violência contra as crianças é sua desumanização, tornando-as duplamente vítimas da própria violência que sofrem.

Sobre o protagonista, além de sabermos um pouco sobre sua história, é possível dizer que no primeiro momento da narrativa ele pode ser descrito como um menino solitário, que gosta de desenhar e colorir heróis, vilões e galinhas, soltar pipa

---

<sup>12</sup> A palavra francesa utilizada por Simon é *Dégueulasse*, que pode ser traduzida como “nojenta” ou “repugnante”. Há uma conotação sexual que foi suprimida pela tradução presente na legenda em português do filme. Por isso escrevemos essa frase entre colchetes, para não perder o conteúdo implícito no comentário, de que o pai foi preso porque abusava sexualmente de Alice. A supressão dessa palavra nos remete mais uma vez à dificuldade de se abordar o tema do abuso sexual infantil.

na pequena sacada do seu quarto e recolher objetos para utilizar como brincadeira, principalmente as latas vazias de cerveja, que sua mãe deixava jogadas pela casa, o que revela o problema com o alcoolismo.

A narrativa de *Minha Vida de Abobrinha* utiliza também muitos planos detalhe. A utilização desse recurso tem a função de enfatizar nuances relevantes sobre a história, avivando a sutileza da animação, mesmo que o cenário seja simples. Isso é perceptível logo na primeira cena do filme, quando a câmera revela os desenhos rabiscados na parede do quarto, os lápis de cor espalhados pelo chão, as latas de cerveja e a fotografia rasgada em um porta-retratos. A fotografia dilacerada nos apresenta também aspectos importantes dessa história, apoiados no estilo cinematográfico, essenciais para trazerem à tona sentimentos relativos à vida de nosso personagem principal.

Nesse contexto, faremos, a seguir, uma relação entre a animação e os traumas pelos quais passam as crianças para que sejam abrigadas e, posteriormente, com sorte, adotadas.

#### **ADOÇÃO TARDIA E O BRINCAR DE ABOBRINHA: ANÁLISE PSICOLÓGICA**

O percurso de uma criança adotada tardiamente é marcado por fraturas, que no contexto psicanalítico podem ser definidas como traumas, tanto em uma leitura freudiana (FREUD, 1905/1995, 1916-1917/2006), relativo a um excesso de energia pulsional não passível de elaboração pelo sujeito, quanto na leitura winnicottiana (WINNICOTT, 1989), relativo a descontinuidades significativas no ritmo de vida de uma criança pequena.

Entre essas fraturas constitutivas e o renascimento da criança no seio de uma família adotiva deve haver um espaço e um tempo, para que a criança seja capaz de entender sua história e compartilhá-la com a comunidade na qual está inserida. Entretanto, dos diversos trabalhos que discutem o tema da adoção, seja de crianças grandes, seja de crianças menores, poucos se debruçam sobre o que ocorre nas instituições de acolhimento e sua função cuidadora no caminho pedregoso das crianças acolhidas. Ao contrário disso, *Minha vida de Abobrinha* apoia sua narrativa exatamente nesse contexto, o que nos permite usá-lo para explorarmos a situação de abrigo por uma abordagem winnicottiana, ou seja, considerar o abrigo como um fenômeno transicional.

Não é apenas Abobrinha a criança desumanizada pela violência e desamparo, mas todas as crianças representadas na animação trazem marcas corporais e psíquicas das situações traumatizantes às quais foram expostas. Nos centraremos, porém, em sua história como protagonista para abordarmos a função terapêutica transicional do abrigo em relação a um primeiro tratamento desses conteúdos traumáticos retratados no filme.

Se há uma clínica do traumático em Psicanálise, o pensamento de Winnicott é rico em elementos que ajudam a definir um enquadre propício a esta clínica. Suas ideias abrem-nos possibilidades para lidar com os traumas que se configuram tanto nos primórdios da constituição do sujeito, pelas falhas da mãe-ambiente, quanto posteriormente, pela sujeição a condições psíquicas demasiadamente penosas ou mesmo extremas. (MELO CARVALHO e RIBEIRO, 2006, p. 43)

Nesse sentido, consideramos que o traumático, tanto na conceituação psicanalítica quanto em um panorama mais amplo, mesmo quando evocado pelo senso comum, é o tema preponderante retratado na animação. Sobretudo, como já enfatizamos, o traumático relativo à exposição de crianças a situações de violência, exclusão, desamparo e desproteção. A exposição precoce a tais condições faz com que as crianças tenham que reagir, ou seja, criar formas de existência comprometidas pelas situações às quais foram expostas. Reagir, no sentido winnicotiano do termo, implica em performar um tipo de existência não comprometida com o sentimento de existir. Para o autor, reagir seria o contrário do brincar (WINNICOTT, 1975).

Dessa maneira, na primeira cena, Abobrinha desenha em seu quarto, localizado no sótão da casa. Ele colore uma pipa: de um lado há o desenho de uma galinha, no outro, que acaba de colorir, um super-herói de capa e máscara. Abobrinha empina a pipa, cuja linha prende no pé de uma cadeirinha. E anda pela casa recolhendo as latinhas de cerveja. O garoto passa pela mãe que está sentada em frente à TV, bebendo de uma dessas latinhas. A mãe muda o canal, xinga a emissão que assiste e diz para a televisão: "mentiroso!".

Enquanto recolhe as latinhas, Abobrinha passa pelo que parece ser o quarto da mãe, onde podemos ver a imagem de uma organização muito precária da vida cotidiana do garoto, algo que estaria bem distante de um ambiente adequado para um menino de nove anos crescer e se desenvolver. O quarto tem um colchão no chão e sujeira para todos os lados. Abobrinha pega uma das latas em uma mesa, onde se encontra um porta-retratos, o qual nos fornece uma pista do que deve ter ocorrido com o pai: a foto em que uma mulher carrega um bebê está rasgada, exatamente na parte

em que normalmente estaria o pai. Isso nos faz pensar que o pai não é nem desconhecido, nem falecido, mas um homem que por um motivo que não sabemos foi embora, abandonando mãe e filho à sua própria sorte.

O grito que a mãe dirige à TV, assim como a foto rasgada, nos permite supor que o alcoolismo e o estado depressivo no qual ela se encontra devem estar diretamente relacionados à partida do marido. Outro detalhe que a foto nos faz perceber é que havia ali a imagem de uma família feliz, em uma foto rasgada, mas que anteriormente parecia ser o retrato de uma boa vida que se desfez, deixando a mãe de Abobrinha deprimida e amargurada, sem condições de propiciar um ambiente adequado para seu filho. Também não há sinal de que ela tenha alguma ajuda, algum parente ou vizinho que cuide de Abobrinha enquanto ela possa se reerguer.

Por isso, Ícaro se refugia em seu quarto-sótão, com desenhos na parede e brincadeiras feitas a partir de fragmentos de uma vida que parece ter sido suficientemente boa no passado. Isso é, como já enfatizamos, o que tomamos como ponto de partida dessa proposta de análise subjetiva do personagem, a hipótese de que houve uma ruptura devastadora que fez com que Abobrinha fosse finalmente parar num abrigo. Entretanto, há também algo em sua capacidade de brincar e de se reerguer a partir de novas vinculações que nos permite supor uma história pregressa, boa o suficiente para fazer dele um garoto com repertório psíquico para lidar com os momentos mais difíceis.

Pensaremos essa cena inaugural do filme a partir da proposição de Winnicott (1975), quando esse teoriza sobre o brincar da criança e sua função na origem da constituição das habilidades mais sofisticadas dos seres humanos como criatividade, capacidade de estar só, sensação de existir, de habitar o próprio corpo, de ser capaz de compartilhar experiências ou participar da vida cultural de uma comunidade. As cenas acima descritas mostram uma criança tentando, quase desesperadamente, suprir as falhas da realidade através de desenhos, jogos e brincadeiras que a permitam continuar existindo, mesmo quando o mundo ao seu redor parece estar caindo aos pedaços.

O contexto vivido pelo personagem, portanto, parece ser uma medida precária de sobrevivência a uma realidade que repentinamente se tornou totalmente avassaladora. O menino Ícaro, apelidado com um nome de um legume, é defrontado com uma situação de ruptura extrema: por causa do acidente que põe fim à vida precária da mãe, Abobrinha vai parar num abrigo.

No próximo tópico faremos uma análise diferencial entre os objetos que, a nosso ver, são bastante importantes no filme: a lata e a pipa.

### O CASAL PARENTAL DE ABOBRINHA: A MÃE-LATA E O PAI-PIPA

- “ - Ela era gentil com você, sua mãe? – pergunta Raymond, ao que o menino responde:  
- Ela bebia muita cerveja, mas fazia um purê de batata gostoso. E às vezes nos divertíamos” (MINHA, 2016).

Abobrinha vai de uma família monoparental à outra, pois se torna no fim da história filho adotivo de um homem, numa configuração também monoparental<sup>13</sup>. Sua mãe é alcoólatra, mas faz uma comida gostosa. Ou seja, ela reúne ao mesmo tempo duas figuras contraditórias: a mãe zelosa e a mãe relapsa. Não sabemos ao certo qual é a verdadeira história de Abobrinha, o que de fato aconteceu com ele, mas algo aparece a partir dos fragmentos que nos são fornecidos pela película.

“E seu pai, onde está?” (MINHA, 2016), pergunta Raymond na sequência do diálogo acima colocado. Abobrinha responde, colocando a pipa que exibe o desenho do super-herói sobre a mesa do policial: “Ele está aqui.” (MINHA, 2016).

Fica marcada, dessa maneira, a associação entre o pai e a pipa, nos levando a percebê-lo como distante e idealizado, altamente considerado em sua ausência, cujas pouquíssimas informações favorecem a utilização destes recursos maníacos para suprir sua ausência real. Ao ser questionado sobre o pai, Abobrinha não sabe dizer nem mesmo seu nome, nem contar uma história simples que seja sobre sua partida. Ele apenas apresenta a pipa. Tal fato, embora nos remeta a algum recurso, por mais precário que seja, também nos leva a pensar na utilização da pipa-pai como um objeto fetichizado, aquele utilizado para escamotear a ausência e não para elaborá-la. (CELERI *ET AL*, 2008).

Abobrinha nos apresenta o pai em seu desenho, colado na Pipa, defendida por ele, com muito vigor, e guardada como objeto precioso. Abobrinha chega a se envolver em uma briga com Simon, logo no dia seguinte à sua chegada ao abrigo, porque o garoto pegou a Pipa em sua gaveta e empinou o brinquedo sem sua

---

<sup>13</sup> É digno de nota que um dos maiores clássicos da literatura francesa, **Os Miseráveis**, de Victor Hugo, traz em sua temática a adoção monoparental. Jean Valjean, homem sem família e sem esposa, acaba por acolher e tomar como filha a menina órfã Cosette.

autorização. O ocorrido provoca sua fúria e ele agride aquele que logo depois se tornaria seu melhor amigo e figura importante para todas as crianças da instituição.

Aos poucos a Pipa vai ganhando novos sentidos. Parece se tornar um brinquedo com maiores possibilidades de uso e criatividade e não mais um objeto precioso idealizado. No início da animação, e junto a Raymond, o policial que encaminha Abobrinha para a instituição de acolhimento, o personagem principal solta a Pipa de dentro do carro, acelerado pelo condutor que, além disso, liga a sirene, fazendo parte do jogo do menino. Podemos entender essa cena como uma comunicação importante de Raymond com Abobrinha. Parece que a brincadeira com a Pipa é um passo determinante na relação entre os dois personagens. À criança é permitido brincar com um objeto-pai, assim como o policial brinca junto ao menino, ligando a sirene do carro de polícia, jogando com este importante símbolo ocupado pelo Guarda e pelo Carro de Polícia.

Outro objeto que parece ocupar um lugar de uma pessoa é a lata de cerveja que Abobrinha leva para o abrigo. Há uma diferença entre esses objetos. Nos parece que a lata ocupa um lugar transicional, enquanto a Pipa parece ser um objeto fetiche. A lata ajuda Abobrinha a superar a perda de uma figura materna fragilizada, mas segundo sua própria descrição, carinhosa. A perda da mãe requer um luto, um trabalho psíquico, que ao final transforma a lata também num objeto reparador. O destino dado aos dois objetos aponta para uma diferença em seus usos.

Introduzi os termos ‘objetos transicionais’ e ‘fenômenos transicionais’ para designar a área da experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado, entre o desconhecimento primário de dívida e o reconhecimento desta (WINNICOTT, 1975, p. 14).

No sentido do que considera Winnicott (1975) com a proposição de objetos e fenômenos transicionais, enxergamos o objeto-lata como algo que ficaria nessa zona intermediária entre o interno e o externo, entre Abobrinha e sua mãe, algo nessa área da experiência que o ajuda a elaborar a ausência desta. A lata-mãe ocupa um lugar intermediário entre a mãe e Abobrinha. Espaço que será ocupado gradativamente por objetos reais, como outras crianças do abrigo, os adultos da instituição, o que pode tornar esses objetos apenas brinquedos.

Assim, quando já familiarizado no abrigo, Abobrinha faz um presente para Camille com a lata que guardou de lembrança. Ao transformar a lata, objeto transicional entre ele e a mãe falecida, em um barco-presente para a amiga,

percebemos que a utilização desse objeto é libidinalmente desinvestida na elaboração do luto e Abobrinha pode investir em novas relações.

Dialogando com essas transformações falaremos, em seguida, do abrigo e sua importância também como espaço de construção e transicionalidade entre a vida pré-adoptiva de abobrinha e aquela que virá a ter a partir de sua adoção por Raymond.

### **O ABRIGO TRANSICIONAL: A INSTITUIÇÃO DE CUIDADO**

Daniel Kuperman (2017) ressalta um aspecto da teoria winnicottiana acerca do brincar em análise: o “relaxamento” em condições de confiança, que possibilitará a “atividade criativa, física e mental” própria da brincadeira que, junto ao que chama de “reverberação” por parte do psicanalista, promoverá os movimentos de integração do analisando, bem como a expressão da sua autenticidade (KUPERMAN, 2017, p. 42).

Por sua vez, Cynthia Peiter (2011), considera o espaço terapêutico um lugar fundamental na construção histórica da criança, permitindo-lhe elaborar aspectos de sua vida e de sua constituição subjetiva. Utilizando a terminologia do espaço transicional para entender o papel do psicanalista na clínica com crianças abrigadas, a autora enfatiza a função transicional “intermediando e antecipando um futuro que incluirá as futuras ligações com a família adotiva.” (PEITER, 2011, p. 36). Dessa maneira, o *setting* analítico passa a ser o elemento oferecido e utilizado pela criança como espaço de transitividade capaz de ajudá-la na elaboração do passado para o futuro (*idem*).

Ainda que as reflexões de Peiter (2011) e Kuperman (2017) se refiram a situações analíticas, gostaríamos de expandir suas observações para o contexto do abrigo, considerando a experiência de abrigamento e cuidado oferecido por uma instituição - promotora do relaxamento dentro de condições de confiança nesse espaço de transitividade -, a partir dos conceitos de objeto e fenômeno transicional já expostos. Ou seja, entendemos o tempo de abrigamento como um “entre tempos” e o espaço do abrigo como um “entre espaços”, ainda em uma área intermediária para Abobrinha, entre sua história pregressa com o pai e a mãe e sua adoção por Raymond.

A partir dessa concepção, gostaríamos de tratar a instituição de acolhimento sob este mesmo prisma: um espaço transicional, no qual a criança terá a possibilidade de recordar, repetir e elaborar os conteúdos traumáticos através da brincadeira, também no sentido winnicottiano. “A psicoterapia trata de duas pessoas que brincam



juntas. Em consequência, onde o brincar não é possível, o trabalho efetuado pelo terapeuta é dirigido no sentido de trazer o paciente que não é capaz de brincar para um estado em que o é" (WINNICOTT, 1975, p. 59).

O abrigo funciona, assim, como espaço fundamental de permissão e promoção do infantil, no sentido do brincar que será ferramenta fundamental para um desenvolvimento saudável. O próprio filme parece fazer isso com os personagens que traz à tona a partir da animação: pensamos que não só Abobrinha, mas todas as crianças abrigadas estavam fora da "área do brincar" da maior parte dos espectadores, que precisa primeiro ser capaz de perceber a realidade dessas crianças, no sentido de sua existência, para depois ser capaz de se identificar com elas.

Outra característica que aparece no filme e que gostaríamos de ressaltar é a importância da instituição de acolhimento na restauração da confiança de Abobrinha nas figuras adultas de cuidado. Aqui tratamos o abrigo num sentido amplo, considerando em seu repertório o espaço, o tempo, as pessoas adultas que trabalham na instituição. Elementos fundamentais para a elaboração de Abobrinha em relação ao que lhe aconteceu no passado e preparação para o que virá no futuro.

Como o filme se passa a partir do olhar da criança, os adultos aparecem muito mais por seus efeitos do que por si mesmos. Assim, podemos inferir que o que permite que as crianças se ajudem é o cuidado institucional, que faz desse ambiente um local seguro de trocas entre elas. A situação segura do abrigo promove o relaxamento necessário para passagem de uma existência precária e artificial para algo na área do brincar, da criatividade. Por causa dessa situação de abrigamento, as crianças podem dançar, brincar na neve, sair para o mundo, compartilhar coisas, mas também podem ser confrontadas com um lugar marginal, daqueles que não fazem parte da mesma realidade que as outras crianças. Novamente nos parece evidente esse lugar intermediário, transicional que o abrigo ocupa.

Nesse sentido, as experiências satisfatórias no abrigo, restauradoras e reparadoras, permitem a Abobrinha ingressar em uma nova história a partir da adoção por Raymond.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Minha Vida de Abobrinha* é um filme sensível, tocante e surpreendente, pois revela a partir de uma aparência simples e infantil uma densidade impressionante. A

animação consegue cumprir o papel de entretenimento, ao mesmo tempo em que nos transporta para a realidade de crianças com temas tão difíceis de serem retratados. O filme promove isso com uma leveza incomum quando trata de assuntos que preferimos evitar, como é o caso da violência contra crianças.

Seja a partir de uma leitura técnica sobre cinema de animação, seja a partir de um mergulho nos aspectos psicológicos evocados pelo filme, a experiência promovida tem um mérito considerável ao sensibilizar a audiência para um tema tão importante e contemporâneo: o destino das crianças que vivem à margem dos ideais de família, de identidade e mesmo de nacionalidade.

A história é universal e concerne a todos, já que em alguma medida somos confrontados com a nossa própria precariedade quando assistimos ao filme e, por isso mesmo, somos todos capazes de nos identificar com essa bela história.

O filme termina com a adoção de Abobrinha e Camille pelo policial Raymond, um final feliz depois de tantas situações difíceis para nosso protagonista, que além de um pai ganha uma irmã. Todavia, nos deixa um gosto um tanto quanto amargo, quando refletimos sobre qual será o destino das outras crianças que foram deixadas na instituição. Sabemos que esse destino é, na verdade, semelhante ao de tantas crianças marginalizadas, para as quais não é possível criar um final feliz.

**Sobre o artigo**

Recebido: 05/10/2017

Aceito: 10/12/2017

## REFERÊNCIAS

- BUTLER, J. **Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015
- CELERI, Eloisa Helena Rubello Valler et al. Paradoxo, objeto transicional e fetiche. **Rev. bras. psicanál.**, São Paulo, v. 42, n. 1, p. 60-73. 2008 (Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2008000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000100007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 01 out. 2017.)
- FILMS, Outsider. **A minha vida de Courgette: Making of Legendado PT.** Youtube, 31 de março de 2017. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PIVW-WrXXxA&t=366s>>. Acesso em 28 de setembro de 2017.
- FREUD, Sigmund. **Além do Princípio de Prazer.** 1920. In: S. Freud, *Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente* (Vol. 2, pp. 123-198). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. **Conferência XVIII - Fixação em Traumas - O Inconsciente.** 1916-1917. In: S. Freud, *Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (parte III)* (Vol. XVI, pp. 281-292). Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GONDAR, Jô. O analista como testemunha. In: **Com Ferenczi: Clínica, Subjetivação, Política.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.
- HOHLFELDT, Antônio. Prefácio. In: FOSSATTI, Carolina. **Cinema de Animação: Um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis.** Porto Alegre: Sulina, 2011. p. 7-8.
- MELO Carvalho, M. T., & RIBEIRO, P. C. Modelos do trauma em Freud e suas repercussões na psicanálise pós-freudiana. **Percursos Revista de Psicanálise**, XIX, 37, 33-44. 2006.
- MINHA vida de abobrinha. Direção: Claude Barras. França/Suíça. 2016. 66 min.
- PURVES, Barry. **Stop-motion.** Porto Alegre: Bookman, 2011.
- SURRELL, Jason. **Os segredos dos roteiros da Disney: dicas e técnicas para levar magia a todos os seus textos.** São Paulo: Panda Books, 2009.
- RAMALHO, Felipe de C. **Cinema de animação: Filmes e Metáforas para Crianças e Adultos.** 2014. 175 f. Dissertação (Mestre em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- WINNICOTT, D.W. **O brincar & a realidade.** Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, D.W. **Tudo Começa em Casa.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.