

PROJETO FLÓRIDA: (IM)POSSIBILIDADES PARA O DEVIR-CRIANÇA

Alessandro Garcia Paulino¹
Carolina Faria Alvarenga²
Cláudia Maria Ribeiro³

Resumo: Este texto faz uma reflexão sobre a experiência da infância no filme *Projeto Flórida* (2017), do diretor Sean Baker, cuja história envolve uma menina de seis anos e sua jovem mãe, que moram em um hotel de beira de estrada próximo ao parque da Disney. Ancora-se na abordagem metodológica da etnografia de tela, a partir das simbologias presentes na narrativa que suscitam uma estética da realidade *versus* fantasia vivenciada pela personagem Moonee e outras crianças amigas. Problematiza, a partir dos conceitos de devir criança, de impossibilidades e gênero, a presença ou a ausência dos afetos, das redes de solidariedade e de proteção, da amizade, dos brincares e do exercício da maternidade.

Palavras-chave: Experiência; infâncias; gênero; devir criança; impossibilidades.

The Florida Project: (im)possibilities for becoming-child

Abstract: This text reflects on the childhood experience in the film *The Florida Project* (2017), by director Sean Baker, whose story involves a six-year-old girl and her young mother, Who live in a Road side hotel near the Disney park. It is anchored in the methodological approach of screen ethnography, from the symbologies present in the narrative that raise an a esthetics of reality versus fantasy experienced by the character Moonee and other friendly children. It problematizes, from the concepts of becoming-child, impossibilities and gender, the presence or absence of affection, solidarity and protection networks, friendship, play and the exercise of mother hood.

Keywords: Experience; childhoods; genre; becoming-child; impossibilities.

VIAGENS: ENCONTROS E ACASOS

Moonee⁴ é uma garota de seis anos que, durante as férias de verão, vaga pela região com uma amiga e um amigo. São crianças que cartografam em

1 Faculdade Presbiteriano Gammon. E-mail: alessandrogarpa@gmail.com. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-5969-480X>

2 Universidade Federal de Lavras. E-mail: carol_alvarenga@ufla.br. Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-7556-632X>

3 Universidade Federal de Lavras. E-mail: ribeiro@ufla.br. Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-1741-371X>

viagem, preferem a viagem. “Os lugares, ela(s) os localiza na sua carta, assinalando seus conhecimentos e movendo-se pelo produto de encontros e acasos, afetos-criança. Produz(em) a si mesma(s)” (CECCIM e PALOMBINI, 2009, p. 308). Movimentam-se. Transformam-se: seus corpos, suas subjetividades, seus modos de ser e de estar. Seus modos de ver o mundo, as pessoas e as coisas:

A imprevisibilidade é inerente ao percurso. Tal como numa viagem, pode ser instigante sair da rota fixada e experimentar as surpresas do incerto e do inesperado. Arriscar-se por caminhos não traçados. Viver perigosamente. Ainda que sejam tomadas todas as precauções, não há como impedir que alguns se atrevam a subverter normas (LOURO, 2008, p. 16).

As crianças do filme são cartográficas, produto das potências de afetar e ser afetado: um devir-criança. Guattari (1987) fala em devir-criança “para afirmar que uma revolução, em qualquer domínio que seja, passa pela libertação prévia de uma energia de desejo e pelo fim de todas as relações de alienação” (*apud* CECCIM e PALOMBINI, 2009, p. 308).

Moonee, Scooty e Jancey experimentam as surpresas do incerto e do inesperado. “É por intensidade que se viaja, e os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 89). Buscamos no imaginário das águas um símbolo que poderia fazer borbulhar as subjetivações destas crianças: as nuvens! Que se revestem “simbolicamente de diversos aspectos, dos quais os mais importantes dizem respeito à sua natureza confusa e mal definida” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 648). As nuvens abrangem tudo e não abrangem nada: são bruma, orvalho, vapor. As nuvens, portanto, são símbolos das metamorfoses, pois elas são o próprio devir. O filme problematizado inquietou nossos pensamentos e desafiou-nos a fazê-los entrar em ebulição, em constante movimento. Por isso a simbologia das nuvens. “É preciso pensar o devir-criança enquanto átomos de infantilidade, que produzem uma política infantil (desta vez, sim) molecular, que se insinuam nos afrontamentos molares de adultos e crianças” (CORAZZA, 2003, p. 101).

⁴O filme Projeto Flórida centra sua atenção na história de uma jovem mãe e sua filha. A mãe, Halley (Bria Vinaite), é uma mulher que tem dificuldade de se manter financeiramente. Sem emprego, ela vive de pequenos bicos/golpes e da ajuda de uma amiga. Sua filha é Moonee (Brooklyn Prince). Elas vivem em um hotel simples, que é administrado por Bobby (Willem Dafoe), um sujeito simples e dedicado, que se preocupa com os hóspedes/moradores do local.

Em virtude de seu devir, as nuvens são símbolo das metamorfoses. Da capacidade de se transformar; de se reinventar. Por isso, a simbologia das nuvens impregna nosso conceito de infância, o qual buscamos em Jorge Larrosa:

Não obstante, e ao mesmo tempo, a infância é um outro: aquilo que sempre além de qualquer tentativa de captura, inquieta a segurança de nossos saberes, questiona o poder de nossas práticas e abre um vazio em que se abisma o edifício bem construído de nossas instituições de acolhimento. Pensar a infância como um outro é, justamente, pensar essa inquietação, esse questionamento e esse vazio. É insistir uma vez mais: as crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não compreendem a nossa língua (LARROSA, 2010, p. 184).

As crianças do filme não se deixam capturar; inquietam a segurança de nossos saberes. Outro conceito que nos desafia a pensar é o de impossibilidades também deste autor Larrosa (2010, p. 191-2). Segundo ele, a possibilidade é aquilo que é previsível e do qual já detemos saber, logo, o poder. “O que vai do possível ao real, é o que se fabrica, produz-se. Mas o que nasce começa sendo impossível e termina sendo verdadeiro”. Em outra medida o impossível é aquilo que ainda não aconteceu, do qual não detemos o saber e, conseqüentemente, o poder. “O impossível, portanto, é aquilo que exige uma relação constituída segundo uma medida diferente à do saber e à do poder” (LARROSA, 2010, p. 194). O impossível é o enigmático, é o que nos escapa, é devir.

ETNOGRAFIA DE TELA: MAPEANDO POSSIBILIDADES IMAGÉTICAS

Cartografamos o devir-criança no espaço habitado por elas. Capturamos *flashes* no filme, ou melhor, fizemos a etnografia de tela, objetivando articular esse recurso metodológico com os estudos de gênero e sexualidade.

Com base nos estudos de Patrícia Abel Balestrin e Rosângela Soares (2012), mergulhamos nessa proposta teórico-metodológica para explorar as imagens em movimento a partir do filme *Projeto Flórida (2017)* como possibilidade de compreender as complexidades imagéticas da maternidade, do subúrbio, da dualidade heterotópica⁵ entre a pobreza e o sonho capitalista

⁵ Gostaríamos de salientar esses espaços heterotópicos ou contraespaços, principalmente quando pensamos na figura das infâncias. “As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio

conhecido como *Disney* e, principalmente, das potências e experiência das infâncias frente aos enredamentos da vivência perante a esse cenário.

Segundo Balestrin e Soares (2012, p. 87), a etnografia de tela se configura “na experiência que tivemos com um filme”, ou entrelaçando uma ampliação teórica, naquilo que Elizabeth Ellsworth (2001) vem categorizar como modos de endereçamento. Quem esse filme pensa que você é? Quais subjetividades são produzidas, reafirmadas, reconfiguradas, desconstruídas quando nos colocamos diante da experiência da tela e das imagens?

Para Ellsworth (2001, p. 15),

[...] existe uma poltrona no cinema para a qual aponta a tela do filme, uma poltrona para a qual os efeitos cinematográficos e as composições dos quadros estão planejados, uma poltrona para a qual as linhas de perspectiva convergem, dando a mais plena ilusão de profundidade, de movimento, de “realidade”. É a partir dessa posição física que o filme parece atingir seu ponto máximo. Da mesma forma, existe uma “posição” no interior das relações e dos interesses de poder, no interior das construções de gênero e de raça, no interior do saber, para a qual a história e o prazer visual do filme estão dirigidos. É a partir dessa “posição-de-sujeito” que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento.

Explorando a perspectiva da autora, navegamos por duas possibilidades frente à imagem. A primeira delas configurada a partir da estrutura e da arquitetura de uma sala de cinema, frente à sensação de imersão na realidade fílmica: som, projeção, posicionamento da poltrona, intensidade da luz, nos fazem submergir no mundo de *Moonee* compreendendo, de certa forma, em nossas singularidades, as propostas de narrativa. Em outro polo, nos deparamos com tensas redes de complexidade frente às relações de poder estabelecidas para a qual a história e o prazer visual do filme estão dirigidos. No interior das relações de gênero, da maternidade, nas polarizações capitalistas: quem é o público de *Projeto Flórida*?

do celeiro, ou é então - na quinta-feira à tarde - a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis [...]” (FOUCAULT, 2013, p. 20).

Assumimos que essa problemática não tem uma resposta conclusiva, pois ao pensarmos em cinema, em imagens em movimento não pretendemos que tenham “um único sentido; ao contrário, seus sentidos podem ser lidos como plurais, dinâmicos e conflitivos” (BALESTRIN; SOARES, 2012, p. 88).

Assistir a um filme, nesse sentido, torna-se uma experiência singular, marcada por nossa identidade e pelos discursos que atravessam nossas existências e a produção de nossos corpos. “Além disso, nosso olhar é sempre contingente, datado, limitado pelas posições de sujeito que ocupamos e por fatores que desconhecemos” (BALESTRIN; SOARES, 2012, p. 89).

Para Maria Simone Vione Schwengber (2012), as imagens funcionam como um texto discursivo e enunciativo, que está presente nas mais variadas esferas de nossa vida, contando nossa história contemporânea. Para a autora:

A imagem, mais do que apenas ilustrar, ornar um texto, representa, descreve, narra, simboliza, expressa, brinca, persuade, normatiza, pontua e educa, além de enfatizar sua própria configuração e chamar a atenção para o seu suporte - a linguagem visual. Concebo, que as imagens (texto) se somam aos discursos (SCHWENGBER, 2012, p. 266).

Ao somar-se com os discursos, as imagens não simbolizam apenas suas características estruturais, mas começam a abarcar um sentido estético permeado por um pensamento político, histórico, cultural, das relações de gênero, das sexualidades e dos desafios de uma sociedade capitalista.

Para tanto, o trabalho investido nessa escrita e na visualização da película, toma como pressupostos a etnografia de tela. As trilhas etnográficas que traçamos percorrem possibilidades investigativas a partir da tela. Esse percurso etnográfico “requer tempo, investimento, olhar mais e mais a tela, de diversos ângulos. Um caminho em que o próprio ato de olhar transforma quem vê e o que vê” (BALESTRIN; SOARES, 2012, p. 89).

Para tanto, também somos inundados por uma série de subjetividades diante da película, no sentido de que essa escrita é interpelada pelo próprio olhar, pela própria visualidade da narrativa, onde o próprio ato de vislumbrar mais e mais a tela, nos direciona e transforma. “Esse trabalho de análise permite que nossos olhares e nossas percepções se modifiquem, visto que também somos modificados nesse percurso, alterando muitas vezes o rumo da investigação e da própria vida” (BALESTRIN; SOARES, 2012, p. 89).

Quando trazemos esse olhar para *Projeto Flórida* nos deparamos com infinitas possibilidades de significações que tecem o cotidiano das infâncias, da maternidade, das relações de gênero e produção das subjetividades. Moonee, ao experienciar a convivência no subúrbio da Flórida e, mais especificamente no complexo de apartamentos onde vive, lida com situações inusitadas. Conhecer os moradores e as moradoras desse complexo traz à tona as vulnerabilidades do espaço. Moonee detalha em determinadas cenas características de cada morador e moradora, aqueles presos pela polícia constantemente até a quebra de regras preestabelecidas pelo proprietário.

Ao confrontar os diversos cenários com seu amigo e sua amiga, Moonee usa de artimanhas para conseguir um sorvete, justificando uma asma inexistente, ao jogarem balões de água nos turistas, de estar exposta a situações envolvendo drogas, da contemplação dos fogos de artifício tão longínquos ou até mesmo de lidar com outra conformação de família, que não a família nuclear burguesa. O final emblemático do filme nos possibilita repensar uma fuga à realidade indo ao encontro da *Disney*. Para tanto, quais são as múltiplas possibilidades de se pensar as infâncias a partir da narrativa imagética? A tela é a realidade ou ficção?

Balestrin e Soares nos fazem refletir sobre esse questionamento a partir de uma ótica instigadora. Para as autoras:

Em vez de imaginarmos o que seria real ou mentira, poderíamos pensar que são citações que põem em campo determinados significados. A tela seria uma das possibilidades concretas de apresentar e constituir a chamada realidade. A tela torna-se uma teia de discursos. Discursos esses que fazem as realidades existirem, persistirem e, por vezes, modificarem-se (BALESTRIN; SOARES, 2012, p. 90).

Essa é a potência do cinema, o qual nos permite ressignificar determinadas ideias, culturas, realidades, discursos e, no caso do filme em específico, as concepções de gênero, de maternidade, das infâncias e outras mais para onde a telespectadora ou o telespectador possa ser endereçado. Balestrin e Soares (2012, p. 91) ressaltam bem que “não há como saber o que um filme pode fazer conosco, e vice-versa - o que nós podemos fazer com um filme”.

Por fim, o desafio de cartografar *Projeto Flórida* perpassou por uma enxurrada de saberes: os encontros e acasos das viagens, as subjetivações das espacialidades, as (im)possibilidades do devir-criança em meio a um contexto de liberdade e ausência de proteção e, por fim, sem fim, a invenção da maternidade.

Chamamos a atenção para o que diz Larrosa (2010, p. 186): “devolver à infância a sua presença enigmática e de encontrar a medida da nossa responsabilidade pela resposta, ante a exigência que esse enigma leva consigo”. Fiquemos, por enquanto, com esse pressuposto: a subjetivação de Moonee e de sua amiga e amigo possibilitam mergulhar nos devires e, paradoxalmente, as liberdades do buscar esbarram no papel precário do Estado para construir aparatos de proteção.

LUDICIDADE NAS NUVENS: AS COMPLEXIDADES DO DEVIR-CRIANÇA ENTRETECIDAS COM A AUSÊNCIA DE UMA REDE PROTETIVA À INFÂNCIA

A partir da etnografia de tela, elegemos algumas cenas do filme para serem investigadas e entrelaçadas ao que entendemos como as (im)possibilidades do devir-criança em meio a esse contexto de liberdade e ausência de proteção.

De início, quatro cenas do filme nos incitam a problematizar a cumplicidade da água nas descobertas da sexualidade. As crianças escondidas para espiar a mulher tomando sol na piscina sem a parte de cima do biquíni; Scooty mostrando um isqueiro às amigas com a foto de uma mulher pelada; Moonee tomando banho na banheira enquanto sua mãe vende seu corpo no quarto ao lado; e mãe e filha brincando na chuva.

A multiplicidade de características das nuvens faz-nos pensar na ludicidade, mas também em coisas assustadoras. Suas formas irregulares, instáveis e muitas vezes turvas, reafirmam o simbolismo de coisa oculta. Abrangem tudo e não abrangem nada: são bruma, orvalho, vapor (RIBEIRO, 2012a). Perguntamos: quais as tempestades anunciadas quando o tema é gênero e sexualidade? E quais as sensualidades, o erotismo, o lúdico que tentam ultrapassar os discursos normalizantes? Diferentes “fantasias, valores, linguagens, rituais, comportamentos, representações” (LOURO, 2006, p. 7).

As nuvens deslizam entre os estados líquido e gasoso; são indeterminadas, imprecisas, indefinidas, confusas, nebulosas; podem também ser o anúncio de tempestades:

Tempestade: agitação violenta da atmosfera, às vezes acompanhada de chuvas, ventos, granizo ou trovões; procela temporal. Grande estrondo. (figurativamente) agitação moral. Grande perturbação; agitação; desordem. Tempestade em copo d'água. Espalhafato, grande agitação por motivo frívolo. (DICIONÁRIO, 1988 apud RIBEIRO, 2012b, p. 37).

A fala das crianças sobre o corpo da mulher à beira da piscina, seus seios, a interpelação da mulher pelo gerente do hotel são assuntos inesgotáveis e que enchem as crianças de prazer. Nessa cena, o gerente, ao ver uma mulher fazendo *topless* na piscina, e percebendo que as crianças estavam espiando atrás do muro, pede que a mulher se cubra. As crianças se divertem com a cena, a qual traz um misto de curiosidade, prazer e diversão, mas também denuncia que aquelas crianças ouvem e reproduzem falas do universo adulto: “*esfregue os peitos na cara dele!*”, diz Scooty ao gerente do hotel.

A figura de uma mulher pelada no isqueiro é a outra cena que rende outras tantas conversas. Só que as crianças estavam conversando sem o olhar repressor do adulto, sem sua censura e, portanto, falavam sem restrições. Sem temporal. Sem tempestades em copo d'água, sem espalhafato, sem grande agitação. Porém, aqui também há outra fala que marca a vivência das crianças em meio a um universo adulto, de ausência de proteção. Ao ver o isqueiro, Moonee pergunta a Scooty: “*você roubou?*”, ao que ele responde que não, enquanto riem da mulher pelada desenhada no isqueiro.

Na outra cena: uma banheira cheia d'água, muito xampu, sabonete líquido, bonequinhos e bonequinhas com cabelos para se lavar; música alta e Moonee entregava-se aos prazeres da brincadeira na água. Logo no cômodo ao lado a tempestade se formando: Halley vendia seu corpo. Nuvens repletas de anúncios de tempestades! Essa cena se repetiu algumas vezes durante o filme e sinalizava a forma pela qual a mãe encontrava para sobreviver, diante de sua imaturidade e irresponsabilidade. Cabe, no entanto, nos questionarmos, ainda que sem respostas, visto que o filme não foca na história dessa jovem mulher, sozinha, com uma filha de seis anos: qual é o compromisso do Estado? Novamente Larrosa (1999, p. 186): “qual a medida da nossa responsabilidade?”

Na outra cena citada acima mãe e filha dançam na chuva; são fecundadas por aquelas águas: “a chuva é universalmente considerada o símbolo das influências celestes recebidas pela terra. É um fato evidente o de que ela é o agente fecundador do solo, o qual obtém a sua fertilidade dela” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 235). Cada gota daquela chuva fecunda fertiliza a relação mãe-filha. Em meio ao desespero de não conseguir trabalho e de perder a confiança da amiga, que era uma das poucas pessoas de sua já pequena rede de apoio - aquela que dava comida do restaurante em que trabalhava e que compartilhava poucos momentos de diversão - Harley aproveita a chuva para brincar com a filha, em uma das várias demonstrações de carinho.

Multiplicidades de brincares que estão imbricados em contextos históricos, sociais e culturais. O brincar “é influenciado pelas relações entre as pessoas” (DIAS FACCI, 2004, p. 69). No contexto do filme, as crianças organizam suas próprias brincadeiras, tanto no espaço do hotel onde vivem, quanto nas redondezas. Brincam de esconde-esconde e o gerente do hotel, às vezes, facilita a brincadeira. Outras vezes, não. Brincam, explorando os espaços e, algumas vezes, infringindo as regras do mundo adulto. Em um determinado dia, entram na sala que controla a eletricidade do prédio e a desligam, causando transtorno ao gerente e a fúria de moradoras e moradores em pleno verão do sul dos Estados Unidos.

Brincar de quem cospe mais longe faz com que o cuspe caia no vidro do carro estacionado no hotel. A proprietária do carro entra em cena para exigir a limpeza do carro, não sem antes acionar a mãe de Moonee que direciona as crianças para efetuar a limpeza. Pede que se dirijam à rouparia do hotel e consigam toalhas de papel e limpa-vidros. Scooty e Moonee se divertem com a atividade. A proprietária do carro diz: “*estão se divertindo demais. Não é para ser assim*”. Desse episódio, nasce a amizade entre a filha da proprietária do carro - Jancey - e as duas crianças que sempre brincavam juntas - Moonee e Scooty.

Entendemos as infâncias como uma categoria social, no plural, visto que não há uma criança universal, fora de um contexto cultural, político, social (SARMENTO, 2004). Percebemos as crianças produzindo significados sobre si e sobre o mundo a partir do contexto em que vivem, nas condições sociais, culturais e financeiras que possuem. Em outras palavras, essas três crianças, no subúrbio da Flórida, produzem cultura, entre pares, tal como afirma Manuel Sarmiento (2004). Com sua capacidade de reprodução interpretativa

(CORSARO, 2011), as crianças apropriam-se criticamente sobre o que lhes é passado pelas gerações anteriores. As crianças fantasiam, (re)criam, resistem, transgridem. Em um momento, quando Harley fala de sua preocupação de não poder ser presa novamente, Moonee responde: “*podemos tomar sorvete?*”. Em outro momento, as crianças conseguem comprar um sorvete pedindo dinheiro e partilham o que conseguem entre si - Moonee, Scooty e Jancey.

Para Gabriela Trevisan (2007, p. 107), “a amizade é, para as crianças, um valor fundamental e nem sempre fácil de alcançar”. As duas meninas e um menino brincavam sempre juntas e junto. Não há, entre elas e ele, nenhuma fala ou atitude que discriminasse uma ou outro. Havia cumplicidade, amizade, sensação de segurança e pertencimento. Havia muitas outras crianças no hotel, meninas e meninos, mas Moonee e Scooty eram melhores amigos. Tinha outro menino - um que estava junto na situação do cuspe no carro - que também fazia parte do grupo, mas mudou-se de cidade com o pai. A propósito, quando esse amigo mudou-se dali, por não caber no carro, o pai ofereceu uma caixa de brinquedos às outras crianças do prédio. Os brinquedos foram distribuídos indistintamente às crianças, meninas e meninos, incluindo arminhas de plástico rosas e lilases.

Moonee é uma menina que tensiona as amarras de gênero, ainda que ela não entenda do que se tratam essas relações de desigualdade. Marcada pela forma de ser e estar no mundo da própria mãe, ela fala “palavrão”, faz gestos obscenos, corre, pula, sobe nos lugares. É aventureira e exploradora. Ao mesmo tempo, brinca de bonecas e brincadeiras de cuidado. Características tidas como femininas e masculinas que se misturam na vivência de seu cotidiano e por estar, muitas vezes, longe do olhar dos adultos.

Mergulhamos nessa experiência fílmica com o olhar inundado pela perspectiva de gênero, conceito analítico entendido por nós como um elemento que constitui as relações sociais, permeado por relações de poder (SCOTT, 1995), o qual perpassa símbolos, normas, instituições e a construção das subjetividades. Ao mesmo tempo em que são impostos padrões a nós, seres humanos, desde nosso nascimento, nós resistimos. Articulamos os conceitos de devir-criança (GUATTARI, 1987), impossibilidades, (LARROSA, 2010), e reprodução interpretativa (CORSARO, 2011), para problematizarmos o universo das infâncias e da maternidade. De forma articulada, todo o nosso olhar, tanto para os brincares e a ludicidade, destrinchados acima, como para a produção das subjetividades, desenvolvida abaixo, tem gênero como uma

categoria de análise (SCOTT, 1995) e a sexualidade como um dispositivo histórico (FOUCAULT, 1997).

SUBJETIVANDO-SE EM UM SUBÚRBIO DE ORLANDO, NA FLÓRIDA

“Todos os devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística” (GUATTARI e ROLNIK, 1993, p. 50). Capitalismo anunciado pelos parques da Disney. Anunciado pelo roncar dos motores de helicópteros que, insistentemente, se entretecem com as cenas do filme que é todo passado no subúrbio de Orlando, na Flórida, em uma área com muitos hotéis e complexos baratos.

Moonee e Scooty moram no hotel chamado *Magic Castle* e Jancey, naquele momento, acabava de se mudar para o hotel *FutureLand*, ambos, como já ressaltamos, próximos à Disney. Andar pelas redondezas, explorando o entorno do parque fazia parte das aventuras das crianças. O filme mostra uma infância desprotegida e, ao mesmo tempo, repleta de fantasia, imaginação, exploração, bem diferente da infância das crianças de dentro do parque. Moonee, Scooty e Jancey transformavam o ordinário em fantasia, mesmo sem os personagens do parque de diversão.

As crianças não limitam seus espaços de socialização ao hotel, a começar pelo fato de morarem em dois diferentes hotéis e para chegar de um a outro precisam andar pelas redondezas. Aquele espaço, no entorno do parque da Disney é, para aquelas crianças, um lugar, entendido como “as relações afetivas que as pessoas estabelecem com o espaço” (LOPES, 2013, p. 286), por mais que a cidade não seja construída para - e com - as crianças e por mais que desejassem também estar dentro do parque.

Ao pensarmos nas paisagens de infância, “como as formas que as sociedades erguem, materialidades destinadas às crianças nos diferentes espaços, sobretudo os urbanos”, e nos territórios de infâncias, com “lugares dados, vedados, transgressões espaciais” (LOPES, 2013, p. 291), percebemos as contradições entre a liberdade e a ausência de direitos. Essa liberdade tinha um preço. Liberdade provocada por serem crianças à margem. Tal como ressaltam Natália Soares e Catarina Tomás:

Muitos compromissos permanecem incumpridos em matéria de infância, não porque os direitos básicos de provisão das crianças sejam demasiado ambiciosos, inatingíveis ou tecnicamente impossíveis de aplicar, mas porque a agenda da infância não é ainda considerada como uma prioridade política, económica e social, e por isso mesmo escasseia e tarda o investimento (SOARES; TOMÁS, 2004, p. 144 apud TOMÁS, 2006, p. 51).

Apesar dos avanços de “formas emancipatórias, experiências, iniciativas e lutas *por-com-das* crianças, ainda caminhamos em “passos demasiadamente lentos, complexos e turbulentos” (TOMÁS, 2006, p. 42-3). Catarina Tomás denuncia que a globalização implicou na ideia de uma globalização da infância, que considera uma infância ideal, no singular, a despeito da heterogeneidade dos mundos sociais e culturais das crianças. Enquanto crianças de classe média estão, nas férias escolares, nos parques da Disney, onde estão as crianças pobres e periféricas? Quais deveriam ser as políticas públicas intersetoriais destinadas às crianças e suas famílias no período em que a escola - principal instituição na rede de apoio à famílias em situação de vulnerabilidade social - estão de férias?

Assim, o filme *Projeto Flórida* nos possibilita inúmeros questionamentos sobre o governo da infância. “Governa-se a infância com o objetivo de conduzi-la para determinados “lugares” numa cultura, para determinadas posições numa sociedade e para determinadas formas de vida já partilhadas por aqueles que já estavam aí” (VEIGA-NETO, 2015, p. 56). Devir crianças; impossibilidades para os brincar; metamorfoses; nuvens brincantes e nuvens aterrorizantes! Todo o filme transborda complexidades, paradoxos, impossibilidades. Há a tentativa do exercício do poder adulto sobre as crianças, mas elas não “são o alvo inerte e consentido do poder, são sempre centros de transmissão” (FOUCAULT, 1999, p. 35). No entanto, na tentativa do exercício do poder, as crianças também são vulneráveis.

As brincadeiras podem ser perigosas como na cena do incêndio em uma casa desabitada próxima ao hotel. Moonee, Scooty e Jancey foram explorar o local. Muitas brincadeiras inventadas a partir do espaço, até que, utilizando o isqueiro de Scooty - aquele com a mulher pelada - incendeiam a casa. Fogem do lugar e comprometem-se a não contar para os adultos. Porém, Scooty se vê obrigado pela mãe a contar o que aconteceu e é nesse momento em que ela rompe com a amizade que tinha com Harley, visto que as crianças ficavam sob sua responsabilidade enquanto a mãe de Scooty trabalhava.

As crianças sabiam de suas permissões e interdições. Mas, nem sempre! A cena do homem que aborda as crianças, enquanto brincam no parquinho do hotel, e é interpelado pelo gerente, anuncia as possibilidades das violências sexuais. O gerente do hotel, Bobby, apesar de, muitas vezes, sentir-se incomodado pelas crianças, atua protegendo-as.

A temática das violências sexuais exige atenção por parte dos adultos, pois os casos de pedofilia acontecem todos os dias, em todas as classes sociais, no Brasil e no mundo. Muitos deles sequer são revelados ou somente aparecem anos depois, causando danos irreparáveis. O olhar atento do gerente do hotel faz-nos acionar as contradições implicadas nos conceitos de devir criança e impossibilidades veiculados neste texto:

As crianças são parte da família, mas também são separadas dela, com seus próprios interesses que podem nem sempre coincidir com o dos pais e com os de outros adultos. As crianças têm um lugar reconhecido e independente na sociedade, com seus próprios direitos como seres humanos individuais e membros plenos da sociedade (DAHLBERG, MOSS & PENCE, 2019, p. 70).

As crianças do filme viviam seus devires, mas, algumas vezes, faziam borbulhar suas vulnerabilidades. Que direitos na trama do filme em análise não estavam sendo respeitados? Os autores e a autora acima referem-se aos pais. Onde eles estão no filme? E as mães?

Retomando o que Balestrin e Soares (2012) nos falam sobre a produção de sentidos a partir de uma película, olhamos com atenção como a maternidade de Harley foi experienciada por nós. Recorremos à noção de construção social da maternidade, que traz como pressuposto o mito do amor materno, proposto por Elisabeth Badinter (1985). A autora desconstrói a relação com um suposto instinto - tanto como se fizesse parte da natureza feminina, como de todas as mulheres e em todas as culturas e tempos históricos. Traz o exemplo de como as mães da França do século XVIII exerciam outra forma de maternidade, ao entregarem seus filhos e filhas a amas de leite para serem amamentados e voltarem ao lar após os cinco anos. Apenas no século XX, a partir de vários discursos - não apenas sobre as mulheres e mães, mas também sobre as crianças - de várias áreas do conhecimento, tais como a Psicologia, a Medicina, a Pedagogia, a Sociologia, é que o amor materno ganha força e passa a fazer parte

novamente - considerando as continuidades e rupturas ao longo da história - do imaginário social.

Ainda que hoje possamos enxergar várias faces da maternidade, algumas ainda nos amedrontam. E Harley pode ser uma dessas faces, visto que ela não se encaixa no modelo de mãe abnegada, dedicada, responsável, dócil, repleta de ternura, construído no século XX. Com isso, não estamos dizendo que Harley não amava e não se dedicava à sua filha Moonee. Ela fazia à sua maneira. E uma maneira marcada por seu contexto social e econômico. Um contexto de falta de proteção do Estado.

O Estado aparece quando uma das instituições da rede de proteção, a qual chamaremos de Conselho Tutelar, é acionada a partir de uma denúncia da amiga, mãe de Scooty, após uma briga. A situação se deu em uma tentativa de reaproximação com a amiga - tanto pela necessidade de pedir dinheiro emprestado, mas também pela falta que sentia do afeto e das partilhas de pequenos momentos de diversão, tal como quando elas esperam as crianças dormirem para irem para a piscina. Por não ter sido acolhida pela amiga, Harley a agride fisicamente e a machuca gravemente.

A partir de então, o Conselho Tutelar passa a controlar a maternagem de Harley até que resolve tirar a menina da mãe, mesmo depois de jogar fora comidas estragadas, latas vazias de bebida, seu estoque de maconha, na tentativa de limpar o quarto e mostrar para o Conselho Tutelar que tinha condições emocionais e psicológicas de cuidar da própria filha, apesar da denúncia de que se prostituía no quarto enquanto a filha brincava na banheira.

AS CONTRADIÇÕES DE DEVIRES E (IM)POSSIBILIDADES EM CONSIDERAÇÕES FINAIS

Moonee, Scooty e Jancey compartilhavam o tempo, a diversão no espaço do hotel em que residiam, a busca de comida. Somos instigadas e instigado a buscar em Foucault o conceito de amizade que é “a soma de todas as coisas em relação às quais pode-se obter um prazer mútuo” (FOUCAULT, 1994. p. 164). Prazer aqui, na história das crianças do filme, entendido como as parcerias no brincar e as novas formas de sociabilidade construídas, novos modos de vida em que o devir criança e as (im)possibilidades inundam as vidas de Moonee, Scooty e Jancey.

Evidenciamos a imensa contradição que borbulha no filme analisado *Projeto Flórida*: a liberdade que as crianças têm em constituir seus devires, suas (im)possibilidades, mas também suas vulnerabilidades. Ora, se elas estavam em férias, não havia opção de lazer instituída pelo Estado, omissa em relação às crianças, à empregabilidade da mãe de Moonee. A presença do motor de um helicóptero, em várias cenas, anunciava que a Disney, tão próxima, pipocava de diversões e estava tão próxima.

No espaço do hotel, as crianças viviam o cotidiano de seus brincarões mergulhadas nas relações de poder, que são exercidas de diferentes maneiras. O poder:

é um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos (FOUCAULT, 1995, p. 243).

Crianças ativas que navegam pelas relações de poder incitadas, induzidas, desviadas, facilitando e/ou dificultando, ampliando e limitando a amizade, criando o novo, os devires, as (im)possibilidades, numa perspectiva das resistências. “Dentro da perspectiva foucaultiana, resistir não é simplesmente uma negação, mas um processo criativo, um criar e recriar constante (PEREIRA, 2002, p. 55).

Neste processo das resistências, Moonee foge dos adultos que chegam para levá-la para ficar sob os cuidados de outra família. Corre em direção ao quarto de Jancey e, pela primeira vez durante todo o filme, ao encontrar a amiga, as lágrimas inundam sua face. A lágrima é “a gota que morre evaporando-se, após ter dado testemunho: símbolo da dor e da intercessão” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 533). Seu rogo, bramido e clamor mobilizaram a amiga e ambas fugiram em direção ao parque da Disney. A lágrima é também comparada à pérola “símbolo lunar, ligado à água e à mulher. Nascida das águas ou nascida da lua, encontrada em uma concha, a pérola representa o princípio Yin: ela é o símbolo essencial da feminilidade criativa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998, p. 711).

Terminamos o que não tem fim com a frase de Moonee em algumas de suas andanças pelo terreno do hotel: *“essa é a minha árvore favorita. Tombou,*

mas continua crescendo”. Perguntamos: quais serão os devires para estas crianças? O que significa a fuga para a Disney?

REFERÊNCIAS

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BALESTRIN, Patrícia Abel; SOARES, Rosângela. “Etnografia de tela”: uma aposta metodológica. IN: MEYERS, Dagmar Estermann Meyer; PARAÍSO, Marlucey Alves. **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

CECCIM, Ricardo Burg; PALOMBINI, Analice de Lima. Imagens da Infância, devir-criança e uma formulação à educação do cuidado. **Revista Psicologia & Sociedade**, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.

CORAZZA, Sandra Mara. Infancionática: dois exercícios de ficção e algumas práticas de artifícios. In: CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 89-129.

CORSARO, William. A. **Sociologia da Infância**. São Paulo: Artmed, 2011.

DAHLBERG, Gunilla; MOSS; PENCE. **Qualidade na Educação da Primeira Infância**. Perspectivas Pós-Modernas. Tradução: Magda França Lopes. Porto Alegre: Penso, 2019.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DIAS FACCI, M. G. A periodização do desenvolvimento psicológico individual na perspectiva de Leontiev, Elkonin e Vygotsky. **Cadernos Cedex**. v. 24, n. 62, p. 64-81, 2004.

ELLSWORTH, Elizabeth. “Modos de Endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também.” In Silva, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos** - nos rastros do sujeito, Belo Horizonte, Autêntica, 2001.

FOUCAULT, Michel. De l'amitiécommemode de vie. In: DEFERT, D; EWALD, F (Org). **Dits et Écrits IV**. Paris: Gallimard, 1994. p.163-167.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1997.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel **Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 1995.

_____. **Em defesa da sociedade**. Curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O corpo utópico**, As heterotopias. Trad. Salma TannusMuchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**. Cartografias do desejo. Petrópolis, RJ: Editora Vozes. 1993.

LOPES, Jader Janer Moreira. Geografia da Infância: contribuições aos estudos das crianças e suas infâncias. **Revista de Educação Pública**, [S. l.], v. 22, n. 49/1, p. 283-294, 2013. DOI: 10.29286/rep.v22i49/1.915. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/915>. Acesso em: 21 jun. 2022.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. Texto de Jorge Larrosa, tradução de Alfredo Veiga Neto, 5ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PEREIRA, S. M. O homem: subjetividade, práticas de liberdade e políticas de identidade. **Revista Destarte**. v. 1, n.1, p. 49-64. 2002.

RIBEIRO, Cláudia Maria. Pedagogizando prazeres de crianças pequenas ou educando para as sexualidades nas nuvens. In: XAVIER FILHA, Constantina

(Org.). **Sexualidades gênero e diferenças na educação das infâncias**. Campo Grande, MS:Ed. UFMS, 2012a.

_____. Educação para a sexualidade nas nuvens: quando há o anúncio das tempestades. In: XAVIER FILHA, Constantina (Org.). **Sexualidades gênero e diferenças na educação das infâncias**. Campo Grande, MS:Ed. UFMS, 2012b.

SARMENTO, Manuel Jacinto. As culturas da infância nas encruzilhadas da 2ª modernidade. In: SARMENTO, Manuel; CERISARA, Ana Beatriz (orgs.) **Crianças e miúdos: perspectivas sócio-pedagógicas da infância e educação**. Porto: Asa, p. 9-34, 2004.

SCHWENGBER, Maria Simone Vione. O uso das imagens como recurso metodológico. IN: MEYER, Dagmar Estermann Meyer; PARAÍSO, Marlucy Alves. **Metodologias de pesquisas pós-críticas em educação**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2012.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez, 1995.

TOMÁS, Catarina Almeida. As crianças como prisioneiras do seu tempo-espaço: do reflexo da infância à reflexão sobre as crianças em contexto global. **Currículo sem Fronteiras**, v. 6, n. 1, p. 41-55, 2006.

TREVISAN, Gabriela. **Afectos e amores entre crianças** - a construção de sentimentos na interacção de pares. Dissertação de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, 2007. Disponível em: http://cedic.iec.uminho.pt/Relatorios_e_Teses/teses/Mestrado_Gabriela_Trevisan.pdf.

VEIGA-NETO, Alfredo. Por que governar a infância? In: RESENDE, Haroldo de (Org.). **Michel Foucault. O governo da infância**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

Recebido em 10 de julho de 2022

Aprovado em 22 de setembro de 2022