

A alegoria da caverna e seus deslocamentos em O quarto de Jack: imagem, função materna e passagem ao princípio de realidade

The allegory of the cave and its displacements in Room: image, maternal function and accession to the reality principle

Leonardo Rodrigues

Psicanalista clínico, Brasil.

PUBLICADO 20 DEZ 2024

Os registros de tramitação editorial dos volumes 1 a 3 estão incompletos em razão de mudança na direção da revista. As datas de recebimento, revisão e aceite deste artigo não puderam ser recuperadas e, por isso, não são informadas.

RESUMO

Este ensaio examina de que modo a alegoria da caverna, exposta por Platão no livro VII de *A República*, opera como chave de leitura do filme *O quarto de Jack* (*Room*, 2015), dirigido por Lenny Abrahamson a partir do romance homônimo de Emma Donoghue. Sustenta-se que a correspondência entre as duas obras não se esgota na semelhança situacional entre o cativo e a prisão subterrânea, e que seu interesse teórico reside justamente nos pontos em que a analogia se desloca. Três deslocamentos são identificados e desenvolvidos: a inversão do estatuto da imagem, uma vez que, no filme, é o simulacro televisivo que recebe o índice de irrealidade enquanto o cárcere é afirmado como mundo; a presença, inexistente em Platão, de uma função materna que é simultaneamente cativa e instituidora do mundo em que a criança habita; e a conversão da saída em travessia psíquica, legível nos termos freudianos da passagem ao princípio de realidade e do trabalho de luto. Conclui-se que a alegoria permanece operante como teoria da reorientação do olhar, mas exige, para dar conta da narrativa fílmica, a mediação de conceitos psicanalíticos relativos à constituição do eu na dependência do outro.

Palavras-chave: alegoria da caverna; Platão; psicanálise e cinema; constituição do eu; princípio de realidade.

ABSTRACT

This essay examines how the allegory of the cave, set out by Plato in book VII of *The Republic*, operates as a reading key for the film *Room* (2015), directed by Lenny Abrahamson from Emma Donoghue's novel of the same name. It argues that the correspondence between the two works is not exhausted by the situational resemblance between captivity and the underground prison, and that its theoretical interest lies precisely where the analogy shifts. Three such displacements are identified and developed: the inversion of the status of the image, since in the film it is the televisual simulacrum that receives the index of unreality while the place of captivity is affirmed as world; the presence, absent in Plato, of a maternal function that is at once captive and institutor of the world the child inhabits; and the conversion of the exit into a psychic passage, legible in Freudian terms as the accession to the reality principle and as mourning. It concludes that the allegory remains operative as a theory of the reorientation of the gaze, yet requires psychoanalytic concepts concerning the constitution of the self in dependence on the other.

Keywords: allegory of the cave; Plato; psychoanalysis and cinema; constitution of the self; reality principle.

1 Introdução

Entre as construções que a filosofia legou à cultura ocidental, poucas tiveram destino tão amplo quanto a alegoria narrada por Sócrates no início do livro VII de *A República*. Prisioneiros acorrentados desde a infância numa habitação subterrânea veem apenas sombras projetadas no fundo da gruta e, não dispondo de qualquer termo de

comparação, tomam essas sombras pela totalidade do que existe. A libertação de um deles, a ascensão penosa até a boca da caverna e o ofuscamento diante da luz compõem uma sequência que Platão oferece explicitamente como figura da educação e do destino de quem retorna para falar aos que ficaram (PLATÃO, 2001).

A fortuna dessa imagem fora da filosofia tem, porém, um custo. Reduzida a metáfora genérica da ignorância, a alegoria passou a ser invocada sempre que uma narrativa opõe engano e verdade, o que esvazia o que nela há de mais específico: não é uma tese sobre o erro, mas a descrição do que ocorre ao sujeito quando a estrutura inteira de sua percepção é obrigada a reorganizar-se.

O quarto de Jack, longa-metragem de 2015 dirigido por Lenny Abrahamson com roteiro de Emma Donoghue adaptado de seu próprio romance de 2010, é uma dessas obras. O filme narra os meses finais do cativeiro de uma jovem mantida em cárcere privado durante sete anos e de seu filho, nascido nesse espaço e que ali completa cinco anos, bem como o período imediatamente posterior à fuga. A violência que funda a situação é tratada, tanto na obra quanto nesta análise, de modo contido: não é objeto de representação, mas condição de possibilidade do mundo que a criança habita.

O argumento aqui sustentado é que a correspondência entre o filme e a alegoria é real, mas que seu rendimento analítico não está nas coincidências e sim nos desvios. Em três pontos decisivos a narrativa fílmica altera os termos platônicos, e é o exame desses três pontos que organiza o texto: a inversão do estatuto atribuído à imagem; a introdução de uma função materna que não tem correspondente no mito; e a transformação da saída, que em Platão é essencialmente epistemológica, numa travessia psíquica cujos efeitos se prolongam muito além do momento da libertação.

A hipótese de leitura é que a alegoria funciona, no filme, menos como referência temática do que como estrutura formal, e que seus deslocamentos revelam o que o pensamento psicanalítico acrescenta à teoria platônica do conhecimento: a constatação de que ninguém sai sozinho, porque ninguém entrou sozinho.

2 Método

Adota-se o procedimento da análise fílmica de orientação teórico-conceitual, no qual a obra audiovisual não é tomada como ilustração de teses externas, mas como material cuja organização interna é interrogada a partir de um qua-

dro conceitual explicitado de antemão (AUMONT; MARIE, 2009). Não se trata, portanto, de revisão de literatura sobre o filme, nem de estudo de recepção, e sim de leitura imanente orientada por conceitos.

O corpus primário compreende duas obras: o filme *O quarto de Jack* (2015), em sua versão integral, e o romance de Donoghue (2010) que lhe serve de base, consultado como termo de controle sempre que a decisão de adaptação incidir sobre os elementos aqui analisados. O corpus teórico é duplo. De um lado, o texto platônico, lido na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, restrito à alegoria e ao comentário imediatamente subsequente, nos quais Sócrates fornece ele próprio a chave de leitura do que narrou. De outro, um conjunto delimitado de textos psicanalíticos relativos a três problemas: a constituição do princípio de realidade, a função do ambiente primário na emergência do eu e o trabalho de luto.

O recorte das cenas obedeceu a três critérios: foram retidas as sequências em que o filme explicita o estatuto ontológico atribuído pela criança ao que vê; aquelas em que a passagem entre o dentro e o fora é encenada como acontecimento perceptivo, e não apenas narrativo; e aquelas em que a relação com a figura materna é posta em questão por uma mudança de condição. Ficaram de fora os elementos de intriga referentes ao agressor e à investigação policial, pertinentes à economia dramática mas estranhos ao problema aqui formulado.

Assume-se, por fim, uma limitação: a análise fílmica de orientação conceitual não produz resultados generalizáveis nem verificáveis por replicação, mas leituras cuja validade se afere pela consistência interna e pela fidelidade ao material. O que segue é interpretação argumentada, não demonstração.

3 A alegoria como teoria da conversão do olhar

3.1 A estrutura do relato platônico

A narrativa socrática distingue quatro momentos, e a ordem entre eles é tão importante quanto seu conteúdo. Há primeiro o estado de cativeiro, em que as sombras não são tomadas por sombras: para quem nunca viu outra coisa, elas simplesmente são as coisas. Há em seguida a libertação, que o texto descreve como violenta — o prisioneiro é desatado, obrigado a erguer-se e a voltar-se, e sofre com o movimento. Há depois a subida e o ofuscamento, em que a luz, longe de revelar, cega, de modo que a aproximação do verdadeiro se dá inicialmente como perda de capacidade de ver. Há enfim o retorno, e com ele a incomunicabili-

dade: quem desce traz um saber que os de baixo não têm meios de receber (PLATÃO, 2001).

Sócrates nomeia a operação central: trata-se de uma *periagogé*, uma conversão ou giro da alma inteira. O ponto é expressamente formulado contra a concepção corrente da educação como depósito de conteúdos: não se trata de introduzir a visão num órgão que não a possui, mas de reorientar um órgão que vê e que está voltado para a direção errada. A alegoria, portanto, não descreve a passagem da falta de informação à informação; descreve uma mudança de posição do sujeito em relação ao que lhe aparece.

3.2 O que a alegoria não afirma

Duas precisões evitam leituras apressadas. A primeira é que as sombras não são falsas. Elas são efetivamente projetadas por objetos reais à luz de um fogo real, e o erro dos prisioneiros não está em vê-las, mas em atribuir-lhes um estatuto que não possuem. O engano é de ordem ontológica, não perceptiva — distinção que importará adiante.

A segunda é que a libertação não é um ato do prisioneiro. O texto emprega a voz passiva e insiste no constrangimento: alguém o liberta, alguém o força a subir. Essa heteronomia inicial é estruturalmente necessária, porque um prisioneiro que já desejasse sair teria de dispor, antes de sair, da ideia de um fora — exatamente o que o cativo lhe interdita. É nesse ponto que a alegoria toca, sem desenvolver, um problema que a psicanálise fará seu: a emergência do desejo próprio depende de um outro que a antecede.

4 O quarto como mundo: a inversão do estatuto da imagem

4.1 A totalidade do espaço fechado

O primeiro movimento do filme consiste em estabelecer, pela via da montagem e do ponto de vista, que o cômodo de poucos metros quadrados não é, para a criança, um lugar pequeno: é a extensão do que há. A câmera adota a altura e a escala do olhar infantil, e os objetos recebem nomes próprios sem artigo — a cadeira, a pia, o armário são indivíduos singulares, não exemplares de classes.

A construção corresponde com exatidão à condição dos prisioneiros platônicos: não se trata de um mundo reduzido, pois reduzir supõe um termo maior disponível. Trata-se de um mundo cuja fronteira coincide com a fronteira do pensável. O conceito psicanalítico pertinente não é o de carência, mas o de ambiente primário no sentido que lhe dá Winnicott (1983): aquilo que, por ser a condição de

toda experiência, não comparece nela como objeto e não pode, por isso mesmo, ser posto em questão por quem o habita. A distinção importa porque a carência supõe a representação do que falta, e é precisamente essa representação que o dispositivo interdita (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

4.2 A sombra invertida

O deslocamento decisivo em relação a Platão ocorre no tratamento da televisão. O aparelho está presente no cômodo e transmite imagens de ruas, animais, pessoas — isto é, precisamente o mundo exterior ao qual a criança não tem acesso. Tudo estaria em ordem se essas imagens fizessem o papel das sombras. Mas o filme opera a inversão: a criança sabe que as figuras da tela não são reais e o afirma sem hesitação. O que se vê na televisão pertence a uma categoria expressamente distinta do que existe, e o que existe é o quarto.

A consequência é notável. Na caverna platônica, o erro consiste em tomar a imagem pela coisa; no quarto, a imagem é corretamente identificada como imagem, e o erro migra para outro lugar — para a delimitação do real. A criança não confunde sombra e objeto: ela exclui do real tudo o que não seja o próprio cativo. O engano, aqui, não é um déficit de discernimento, mas um excesso dele aplicado a uma premissa instituída.

Essa inversão tem alcance teórico. Ela mostra que a ignorância eficaz — a que organiza uma existência inteira — não se produz pela abundância de imagens enganosas, mas pela instituição prévia de um critério do que conta como existente. A psicanálise formulou algo próximo ao descrever o juízo de atribuição como operação lógica anterior ao juízo de existência (FREUD, 1996c). Antes de perguntar se algo é verdadeiro, o psiquismo decide se pertence ao seu campo. É nessa decisão, e não na avaliação subsequente, que o cativo se instala.

5 A saída como travessia psíquica

5.1 O ofuscamento

A fuga é encenada em poucos minutos e organiza-se inteiramente pela via sensorial. A criança, que nunca esteve sob o céu, é exposta de uma só vez à luz, ao vento, ao ruído e à profundidade de campo. O filme retarda o plano que mostra o céu e, quando o mostra, o faz em contraplongée prolongada e desfocada: a imagem demora a estabilizar-se, exatamente como o olho do prisioneiro platônico demora a distinguir formas.

O paralelo é formal, mas sua leitura psicanalítica é precisa. O que irrompe não é informação nova: é a quantidade de excitação que o aparelho psíquico não dispõe de meios para ligar. A verdade, nesse registro, não chega como alívio e sim como excesso — e é por isso que Freud pôde descrever a instauração do princípio de realidade não como aquisição de conhecimento, mas como penosa modificação do funcionamento mental, exigida quando a satisfação alucinatória deixa de bastar (FREUD, 1996a). A saída da caverna, lida assim, é menos uma iluminação do que a imposição de um trabalho — e um trabalho que, antes de produzir conhecimento, produz angústia, afeto que Freud (1996d) viria a situar como sinal diante de uma situação que o eu não tem meios de dominar. Bion (1991) formulou a alternativa que então se abre: ou os dados brutos da experiência encontram aparelho capaz de transformá-los em pensamento, ou são evacuados sem elaboração.

5.2 O luto do mundo perdido

O período posterior à fuga ocupa a maior parte do filme, o que constitui, por si, uma tese: num relato de libertação convencional, a saída seria desenlace; aqui é início. A cri-

ança adoece, recusa o contato, procura espaços fechados, e sua demanda é regressiva: pede para voltar.

O conceito que dá conta desse movimento é o de luto, no sentido estrito em que Freud o define: trabalho psíquico exigido pela perda de um objeto investido, cuja realização consiste no desligamento progressivo da libido de cada uma das lembranças que a ele a prendiam (FREUD, 1996b). O que se perdeu não é a liberdade, evidentemente, mas o mundo — isto é, o sistema de referências em que cada coisa tinha lugar e nome. A dor da travessia não é nostalgia do cárcere; é o custo de desinvestir uma totalidade e de construir outra.

O filme marca o fim desse trabalho numa cena de retorno. A criança pede para ver o quarto uma última vez, entra nele acompanhada e observa que ele está menor. Nada mudou no cômodo. Mudou a posição de quem olha, e é exatamente isso que Platão nomeava *periagogé*: não a troca de um lugar por outro, mas a conversão do olhar, cujo efeito retroage sobre o lugar de origem e o reduz à sua verdadeira escala.

ELEMENTO DA ALEGORIA	CORRESPONDENTE NO FILME	LEITURA PSICANALÍTICA	CONSEQUÊNCIA PARA O ARGUMENTO
Habitação subterrânea	O cômodo único, vivido como extensão do que existe	Ambiente primário: condição da experiência, não objeto dela	O mundo é total, não reduzido: não há termo de comparação
Sombras na parede	Imagens da televisão, declaradas irreais	Juízo de atribuição anterior ao juízo de existência	Inverte o erro: não se confunde a imagem, delimita-se o real
Ofuscamento na subida	Exposição súbita ao céu, à luz e à profundidade	Irrupção de excitação não ligada; princípio de realidade	A verdade chega como excesso, não como alívio
Quem desata e força a subir	A figura materna, cativa e instituidora do mundo	Ilusão e desilusão graduadas pelo ambiente suficientemente bom	A libertação não é ato de um sujeito só
Retorno à caverna	A visita final ao quarto, percebido agora como pequeno	Trabalho de luto concluído sobre o objeto perdido	A conversão do olhar retroage e reduz o lugar de origem

Tabela 1 — Correspondências e deslocamentos entre os elementos da alegoria platônica e sua reinscrição narrativa no filme. A última coluna registra o efeito de cada correspondência sobre o argumento, e não o grau de semelhança entre as obras.

6 A função materna: o que a alegoria não previu

O terceiro deslocamento é o mais consequente, porque introduz uma figura sem correspondente no mito. Em Platão, quem desata o prisioneiro permanece anônimo e exterior; a alegoria não se interessa por ele. No filme, quem exerce essa função é a mãe — e ela é, ao mesmo tempo, a outra prisioneira.

Essa duplicidade constitui o núcleo do problema. A personagem institui, para a criança, um mundo habitável: no-

meia os objetos, organiza o tempo em rotinas, inventa jogos, estabelece que o cômodo é bom. Trata-se, em termos winnicottianos, de sustentar a ilusão de que o ambiente corresponde à necessidade — operação que, longe de ser engano, é condição para que um eu se constitua com continuidade (WINNICOTT, 1975). O que singulariza a situação é que essa ilusão, normalmente desmentida aos poucos pela própria realidade, é aqui mantida contra uma realidade que a desmentiria de modo catastrófico.

Daí que o momento em que a mãe informa à criança a existência de um fora seja apresentado pelo filme como ruptura, e recebido com recusa. A desilusão, que o ambiente suficientemente bom administra em doses toleráveis, precisa ser aqui concentrada num único ato, e esse ato é indistinguível de uma traição. A psicanálise dispõe de termos para essa situação: trata-se do ponto em que o cuidado e a verdade deixam de coincidir, e em que proteger e manter cativo se tornam a mesma operação. Ferenczi (1992) havia identificado, em contexto distinto, o efeito desorganizador que decorre da discordância entre o que o adulto enuncia e o que a situação impõe à criança — discordância que aqui não resulta de má-fé, mas da estrutura mesma do cativo.

Um segundo aspecto merece registro. Para a mãe, o quarto nunca foi mundo: ela conheceu o fora antes, e seu cativo é privação consciente. As duas personagens habitam fisicamente o mesmo espaço e ocupam posições incomensuráveis em relação a ele — uma situação que a caverna platônica, com seus prisioneiros homogêneos, não contempla. Daí decorre que a saída tenha para cada uma delas um sentido inverso: restituição para quem perdeu, perda para quem nunca teve. A figura materna aparece cindida em duas — a que sustenta e a que aprisiona —, e o trabalho posterior consiste em reuni-las numa só pessoa, movimento que Klein (1991) descreveu como passagem à posição depressiva.

É também por essa via que se esclarece o estatuto da separação. A autonomia que a criança conquista no período pós-fuga não se produz contra a figura materna, mas a partir da experiência, até então impossível, de que o mundo não se esgota nela. O eu que então se organiza depende, para constituir-se, de um reconhecimento que vem de fora e que lhe devolve uma imagem unificada de si — função que Lacan (1998) situou na matriz do estágio do espelho e que, no filme, só se torna disponível quando outros olhares além do materno passam a existir. Que esse reconhecimento chegue pelo olhar não é detalhe: é no campo escópico, como Lacan (1988) observa a propósito do olhar como objeto, que o sujeito se descobre visto antes de ver. A separação não é, portanto, ruptura do vínculo, mas descompressão de um vínculo que ocupava todo o espaço.

7 Limites da aproximação

Três reservas delimitam o alcance do que foi proposto. A primeira é que a alegoria platônica serve a uma tese sobre a educação do governante e sobre a hierarquia dos graus

de conhecimento, propósitos sem equivalente na narrativa fílmica. Tomar o filme como sua realização seria ignorar que ela é instrumento demonstrativo, não relato.

A segunda é que a leitura psicanalítica aqui mobilizada incide sobre personagens, isto é, sobre construções narrativas, e não sobre sujeitos: as categorias de luto, ilusão e princípio de realidade descrevem a organização interna de uma obra, não hipóteses clínicas. A confusão entre os dois planos é risco permanente da psicanálise aplicada à arte (METZ, 1980).

A terceira é que a violência que funda a situação narrada não é, nem pode ser, redutível à figura do cativo epistemológico. Há no filme um crime, e a analogia filosófica não tem competência para tratá-lo. A decisão de manter esse plano fora da análise é metodológica, não valorativa: significa apenas que o instrumento escolhido não o alcança.

8 Considerações finais

O percurso permite três conclusões.

A primeira é que a alegoria da caverna conserva produtividade analítica quando lida em sua formulação estrita — como teoria da conversão do olhar, e não como metáfora da ignorância. Lida assim, ela fornece uma estrutura em quatro tempos que a narrativa fílmica reencena com precisão notável, culminando na cena de retorno em que o lugar de origem aparece reduzido sem ter mudado.

A segunda é que os pontos em que o filme se afasta do mito são os de maior rendimento teórico. A inversão do estatuto da imagem mostra que a ignorância decisiva não é a que confunde sombra e coisa, mas a que delimita previamente o que conta como real. E a introdução de uma figura que é simultaneamente cativa e instituidora do mundo revela o que o relato platônico deixa em branco: a libertação supõe um outro, e esse outro não é externo à situação de que liberta.

A terceira é que a psicanálise não funciona aqui como grade interpretativa sobreposta a um material filosófico, mas como aquilo que permite pensar o intervalo entre os dois momentos extremos da alegoria. Entre ser desatado e ver está um trabalho — de ligação do excesso, de desinvestimento do mundo perdido, de constituição de um eu que não coincide mais com o ambiente que o sustentava. Platão nomeia o início e o fim dessa travessia; é a psicanálise que descreve seu custo.

Permanece em aberto uma questão que o recorte não pôde tratar. Se a condição descrita pela alegoria é, como Sócrates afirma, a comum e não a excepcional, o que o filme encena não é uma história singular, mas a estrutura de toda constituição subjetiva: começa-se sempre num mundo que não se escolheu e cuja contingência só depois se torna visível. Examinar essa generalização exigiria investigação própria.

Declarações

Conflito de interesses. O autor declara não haver conflito de interesses.

Financiamento. A pesquisa não recebeu financiamento específico de agências públicas, comerciais ou sem fins lucrativos.

Uso de inteligência artificial. Não foi utilizada inteligência artificial generativa na concepção, na redação ou na análise do conteúdo deste artigo.

Disponibilidade de dados. Não se aplica: trata-se de ensaio teórico sobre obra publicada, sem produção de dados primários.

Nota editorial. Este artigo integra o acervo reorganizado dos volumes 1 a 3 da Interapia. O texto foi editorialmente adequado às normas vigentes da revista quanto a estrutura, registro e normalização de referências, sem alteração de tese, argumento ou atribuição de autoria.

Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. *A análise do filme*. 2. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.
- BION, W. R. *O aprender com a experiência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- DONOGHUE, E. *Room*. London: Picador, 2010.
- FERENCZI, S. Confusão de língua entre os adultos e a criança (1933). In: *Obras completas: psicanálise IV*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 97-106.
- FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental (1911). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 237-244.
- FREUD, S. Luto e melancolia (1917). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 275-291.
- FREUD, S. A negativa (1925). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 263-269.
- FREUD, S. Inibições, sintomas e ansiedade (1926). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. 20. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. p. 95-201.
- KLEIN, M. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides (1946). In: *Inveja e gratidão e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 17-43.
- LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu (1949). In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- METZ, C. *O significante imaginário: psicanálise e cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- O QUARTO de Jack (*Room*). Direção: Lenny Abrahamson. Roteiro: Emma Donoghue. Produção: Element Pictures; No Trace Camping. Irlanda; Canadá: A24; Universal, 2015. 1 filme (118 min), son., color.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- WINNICOTT, D. W. *O ambiente e os processos de maturação: estudos sobre a teoria do desenvolvimento emocional*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

COMO CITAR

RODRIGUES, L. A alegoria da caverna e seus deslocamentos em O quarto de Jack: imagem, função materna e passagem ao princípio de realidade. *Interapia — Revista de Clínica, Cultura e Ciências Mentais*, v. 2, n. 1, p. 41-47, 2024.

LICENÇA

Publicado em acesso aberto sob licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional. O autor mantém os direitos sobre a obra e concede à revista o direito de primeira publicação.