UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA

AURÉLIO FABRÍCIO TORRES DE MELO

**O que “dizem” os filmes sobre a morte? –
Ensaaios de análise fílmica.**

São Paulo
2013

AURÉLIO FABRÍCIO TORRES DE MELO

O que “dizem” os filmes sobre a morte? –

Ensaaios de análise fílmica.

(versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo para a obtenção do
título de Doutor em Psicologia.

Programa de Pós-Graduação: Psicologia Escolar e
do Desenvolvimento Humano

Orientadora: Prof. Dra. Maria Julia Kovács

São Paulo
2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo na publicação

Biblioteca Dante Moreira Leite

Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Melo, Aurélio Fabrício Torres de.

O que “dizem” os filmes sobre a morte? Ensaios de análise fílmica / Aurélio Fabrício Torres de Melo; orientadora Maria Júlia Kovács. -- São Paulo, 2013.

101f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

1. Morte 2. Luto 3. Filmes 4. Análise do discurso I. Título.

BF789.D4

FOLHA DE APROVAÇÃO

MELO, Aurélio Fabrício Torres de. O que “dizem” os filmes sobre a morte? – Ensaio de análise filmica.

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Júlia Kovács

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr(a). _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Aos meus filhos Alexandre e Gabriel.

AGRADECIMENTOS

Aos que colaboraram direta ou indiretamente para o desenvolvimento deste estudo, expresso minha profunda gratidão, com algumas palavras a seguir que tentam descrever aquilo que não pode ser descrito.

À professora doutora Maria Júlia Kovács pela sua orientação paciente, generosa e doce. Mais uma vez.

À Michele Jablonski, companheira de todos os momentos.

Aos meus pais Félix e Guia com os quais aprendi sobre a importância do cuidar.

À Karina Okajima Fukumitsu, amiga atenta às dificuldades alheias.

Ao amigo Breno Campos por se dispor, desde sempre, a ajudar.

Ao professor doutor Alex Moreira Carvalho pela disponibilidade pessoal e por me apresentar, com propriedade, o método objetivo-analítico de Vigotski.

Ao professor doutor Lineu Kohatsu pela atenção cuidadosa às minhas ideias.

À professora doutora Iray Carone pela interlocução precisa e generosa.

À professora doutora Maria Helena Pereira Franco pela disponibilidade mais uma vez.

À Mariana Jablonski pela disponibilidade para comigo e meus escritos.

Às colegas Adrianna Helena, Ana Paula, Clodine Teixeira, Daniela Selingardi, Emanuella Matos, Janaína Silva, Kátia Cherix, Maria Carolina, e ao colega Cândido Flauzino. As contribuições deste grupo de orientação foram fundamentais na elaboração da minha pesquisa.

RESUMO

MELO, A.F. T. de. **O que “dizem” os filmes sobre a morte? – Ensaio de análise fílmica.** 2013. 101 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

Têm sido muitas as formas como o homem ocidental encara a morte desde a idade média: evento natural da vida, destino certo do homem, castigo de Deus, glamour exclusivo dos jovens amantes, fracasso da medicina, descarte de mercadoria. Assim como na história do homem, a história do cinema também retratou as diferentes formas do homem encarar a morte. O objetivo do presente estudo foi identificar, no discurso fílmico, o que “dizem” os filmes sobre a morte, formas contemporâneas de encarar a morte. O método de pesquisa consistiu na análise dos filmes *Mar Adentro* (Alejandro Amenabar), *O Quarto do Filho* (Nanni Moretti) e *O Sétimo Selo* (Ingmar Bergman), sob dois aspectos: a análise dos elementos fílmicos fotografia, iluminação, câmera, figurino, cenário, maquiagem, roteiro, montagem, personagens; a análise do filme como narrativa, identificando a fábula, os temas e o discurso. As análises fílmicas revelaram um discurso intimista da morte. A morte foi retratada como experiência íntima e singular. De acordo com a literatura tanatológica, a morte como experiência subjetiva é uma das formas atuais de encarar a morte nas sociedades ocidentais. O fenômeno da intimização da morte também se apresenta no discurso fílmico de algumas obras cinematográficas, confirmando uma mentalidade histórico-cultural do homem.

Palavras-chave: Morte. Luto. Filmes. Análise do discurso.

ABSTRACT

MELO, A. F. T. de. **What do films “tell” us about death? Essays on film analysis.** 2013. 101 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

There have been many ways of the western man face the death since the middle Ages: natural event of life; inevitable fate; God punishment; exclusive glamour of young lovers; medicine failure, discard material. In the history of cinema as well as in the human history face death is also portrayed in different ways. The purpose of this study was identifying in the film discourse what the films “says” about this event and the contemporary ways to face it. The method of the research consists in analyze the films; *The Sea Inside* (Alejandro Amenabar), *The Son’s Room* (Nanni Moretti), *The Seventh Seal* (Ingmar Bergman) in two aspects: analysis of the film elements like cinematography, lighting, camera, costumes designer, scenery, makeup, script, editing, characters; and the film analysis like a narrative, identifying the fable, the themes and the discourses. This analyses show an intimate narrative of death which was portrayed like a unique experience. According to the thanatological literature, death as subjective experience is one of the current ways of facing death in Western societies. The phenomenon of death in an intimate perspective also appears in the film discourse of some cinematographic works, confirming a historical-cultural mentality of humanity.

Keywords: Death. Mourning. Films. Speech analysis.

Sumário

APRESENTAÇÃO	9
1 INTRODUÇÃO	13
1.1 Fundamentos teóricos: morte e cinema	13
1.2 O homem diante da morte	13
1.3 O cinema.....	21
1.4 Objetivos	30
2 MÉTODO.....	31
2.1 Procedimentos de coleta de dados: a seleção de filmes	44
3 A ANÁLISE DOS DADOS.....	46
3.1 <i>Mar Adentro</i> : a morte como liberdade	46
3.1.1 Análise de alguns elementos fílmicos.....	47
3.1.2 Análise do filme como narrativa	51
3.2 <i>O Quarto do Filho</i> : a morte como perda.....	54
3.2.1 Análise de alguns elementos fílmicos.....	56
3.2.2 Análise do filme como narrativa	69
3.3 <i>O Sétimo Selo</i> : a morte como angústia humana	71
3.3.1 Análise de alguns elementos fílmicos.....	73
3.3.2 Análise do filme como narrativa	87
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
5 REFERÊNCIAS	96

APRESENTAÇÃO

Trabalhando desde os anos 1990 com a formação de psicólogos na função de professor universitário, e nestes mesmos anos atuando na área da saúde com as questões da morte e do luto na condição de psicólogo, venho refletindo acerca da relevância de uma educação para a morte na formação do profissional de psicologia. Para ser mais preciso, meu interesse pela questão da morte nas áreas de saúde e educação surgiu no início da década de 1990, ao conhecer os estudos de Maria Júlia Kovács, professora doutora do Instituto de Psicologia da USP e fundadora do Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM). Ainda naquela década cursei o mestrado sob sua orientação, o que me fez mais familiarizado com as questões da morte e do luto.

Atualmente oriento pesquisas acadêmicas sobre as questões da morte no curso de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie. E é nesse cotidiano acadêmico que venho observando um crescente interesse pelas disciplinas de pesquisa que abrangem o tema da morte. É surpreendente ver universitários transitando da adolescência para o início da vida adulta com muitos projetos de vida, interessando-se pela temática da morte. Parecem exceções na literatura da psicologia do adolescente, que os descreve como pessoas com tantos projetos de vida e tanto investimento no mundo, aos quais não sobra espaço para pensar na morte.

Foi a procura desses jovens graduandos pelo tema da morte nos seus trabalhos de conclusão de curso – os chamados TCCs – que me inspirou na inserção desta temática em outras disciplinas de pesquisa. Um exemplo foi a disciplina de Supervisão de Estágio Básico em Pesquisa (SEBPq), integrante da matriz curricular do curso de Psicologia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, oferecida na sexta e sétima etapas da graduação com o objetivo de iniciar o aluno efetivamente na investigação científica, por meio do desenvolvimento de um projeto de pesquisa (na sexta etapa) e da sua implantação (na sétima etapa), elaborado por um grupo de alunos e supervisionado por um professor. Esta disciplina é obrigatória como requisito para a formação em Psicologia, porém, há opção de escolha quanto aos temas oferecidos. O aluno deve cursar a disciplina de SEBPq, mas há a possibilidade de escolher a temática a ser pesquisada e seu respectivo orientador.

Pensando na crescente demanda pela temática da morte e considerando o cinema sob o aspecto de expressão artística – uma possibilidade de aprendizagem¹ –, elaborei a proposta “Visões da morte e do morrer no cinema” para a disciplina de SEBPq. A seguir, apresento uma breve explicação da proposta e sua respectiva justificativa.

Ao pesquisar as diferentes retratações que o cinema faz da morte – tema constante na história do homem, e a partir do século XX na história do cinema –, observo que a sétima arte proporciona uma experiência audiovisual na qual aquele que a experimenta pode (é uma condição subjetiva e sujeita à técnica fílmica, ou seja, nem todos experimentam da mesma forma e nem todo filme proporciona experiências da mesma maneira) apropriar-se da questão da morte de diferentes modos. A possibilidade de pesquisar a morte no cinema ou de vê-la na tela gerando reflexão, compreensão, mitigação das angústias perante ela, pode ser uma forma de apropriação. E, se assim for, parece uma alternativa à equação sem solução do filósofo francês contemporâneo André Comte-Sponville, ao dizer que “a morte constitui, para o pensamento, um objeto necessário e impossível” (COMTE-SPONVILLE, 2002, p.47).

A proposta deste estudo consistiu em pesquisar diferentes retratações (um filme é uma sequência de retratos/imagens em movimento) da morte no cinema e confrontá-las com a literatura tanatológica. Também objetivei explorar outras questões levantadas em minha dissertação de mestrado². Nesse trabalho, discuti sobre a morte do outro, isto é, sobre a perda. A discussão se deu a partir de entrevistas com mães de adolescentes acometidos por Distrofia Muscular do tipo Duchenne – doença genética que leva a óbito na segunda década de vida, em muitos casos. Em uma sociedade que oculta a morte e que esvaziou seus rituais fúnebres de carga dramática, como afirma o historiador francês Ariès (1981), lidar com a morte do outro ou com a de si mesmo (a perda futura) é viver a solidão. Entrevistando essas mulheres que passavam pela experiência de ter um filho com uma doença fatal, foi possível observar que mais difícil que viver a perda de um filho é vivê-la solitariamente, sem poder manifestar a dor e a tristeza (MELO, 1999).

¹ Segundo Bosi (1989): “A Linguística indo-europeia apurou que o termo alemão para arte, *Kunst*, partilha com o inglês *Know*, com o latim *cognosco* e com o grego *gignosco* (= eu conheço) a raiz *gno*, que indica a ideia geral de saber, teórico ou prático.”

² *A vida, o olhar e o sentir maternos em Distrofia Muscular de Duchenne*, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, agosto de 1999.

Uma das conclusões desse estudo foi observar que o sofrimento parece derivar mais da forma como uma sociedade, historicamente situada, encara a morte – negando-a, ocultando-a, banalizando-a –, que propriamente da perda sofrida. Vale dizer, a morte, como uma condição da existência, foi conhecida do ser humano desde sempre. No entanto, a forma de encará-la e, conseqüentemente, os sentimentos que em torno dela gravitam e dela derivam modificaram-se ao longo da história da humanidade.

Com essa concepção histórica do homem diante da morte, quais seriam os sentimentos atuais em relação à morte? Em uma sociedade do espetáculo, como sugere Debord (1997), seria a morte um evento que causa horror e/ou fascinação? Espetáculos nos dois casos? Ou seria, conforme Bauman (1998), a morte excessivamente habitual para despertar emoções intensas? Ou ainda, como propõe Kovács (2003), a morte escancarada na TV, invadindo a vida das pessoas, seria outro retrato da morte contemporânea? Que sentimentos a morte desperta?

O presente estudo buscou discutir essas questões por intermédio da análise fílmica de algumas produções cinematográficas que retratam o homem diante da morte. Outra questão que justificou a realização desta pesquisa reside na possibilidade de uma educação para a morte por meio do cinema. Profissionais de saúde e de educação podem apropriar-se do tema da morte, quando de suas formações, por meio de uma experiência audiovisual proporcionada pelo cinema.

Em síntese, esta pesquisa emergiu da minha experiência profissional: como professor, atuando na formação de psicólogos; como psicólogo clínico, buscando conhecimento para compreender novas formas de subjetivação da morte e do luto; e na condição de pesquisador, produzindo conhecimentos que subsidiem meu trabalho e o de outros profissionais de saúde e de educação.

A presente tese de doutorado está subdividida, após esta apresentação, nos seguintes capítulos, a seguir: a introdução ao tema desenvolvido, apresentando os fundamentos teóricos das respectivas concepções de morte e de cinema adotadas pelo pesquisador.

O capítulo seguinte refere-se ao método de pesquisa, descrevendo, explicando e justificando a análise fílmica como procedimento de análise dos dados coletados.

Após a apresentação do procedimento de análise, segue-se a análise fílmica das produções cinematográficas *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho*, *O Sétimo Selo* e seus respectivos resultados denominados “Discurso”, último tópico de cada análise que a encerra e revela o discurso fílmico.

Finalmente, as considerações finais, onde o resultado das análises fílmicas, especialmente sob a perspectiva do discurso fílmico, é comentado e confrontado com os fundamentos teóricos.

1 INTRODUÇÃO

1.1 Fundamentos teóricos: morte e cinema

Segundo o pressuposto filosófico de Comte-Sponville (2002) de que a morte constitui, para o pensamento, um objeto impossível e necessário, poderia o cinema, por meio de sua linguagem própria, revelar mais sobre as subjetivações da morte na contemporaneidade? Poderia, assim, a sétima arte desvelar a expressão (ou a não expressão) dos sentimentos diante da morte, conforme regras culturais historicamente situadas?

Para responder a essas indagações, é necessário primeiramente conhecer um pouco mais sobre a questão da morte. Posteriormente o cinema, como expressão artística e com seu impacto sobre a subjetividade do espectador, será também objeto de descrição e análise.

1.2 O homem diante da morte

A morte é um tema constante na história da humanidade. Filósofos, poetas e cientistas tentam explicá-la, mas ainda parece ser a mais enigmática das questões humanas. Philippe Ariès (1914-1984), historiador francês, autor do clássico *O Homem diante da morte*, de 1977 (a edição brasileira utilizada aqui é a de 1981), descreve as diversas relações do homem ocidental com a morte desde a Idade Média até o século XX. É pela perspectiva histórica que se pretende aqui conhecer a questão da morte. Nesse trabalho de Ariès ficam exemplarmente demonstradas as diferentes relações do homem com a morte ao longo da história: da morte domada ou aceita como destino natural, à morte invertida, ocultada e negada, passando pela morte romântica e desejada. O historiador descreve as transformações das sociedades ocidentais e suas respectivas mudanças no modo de encarar a morte. Ver, a seguir, mais detalhadamente diferentes

mentalidades diante da morte – baseando-se no clássico já citado – a fim de construir um caminho histórico que indique a mentalidade atual, neste início de século, na opinião de Melo e Campos (2010).

Na alta Idade Média, intitulada de morte domada (ARIÈS, 1981), a morte era regulamentada por um ritual costumeiro, descrito com benevolência. Não era traiçoeira na forma de se apoderar das pessoas, mas, ao contrário, dava tempo para que fosse percebida, ainda que decorresse de acidente. Existia um pressentimento da morte próxima e, mesmo que houvesse revolta, não havia recusa. O moribundo entregava-se à morte. Para a mentalidade daquela época, ao contrário da atual, a morte repentina não era bem-vista e, por vezes, era creditada à cólera de Deus, já que se tratava de um período essencialmente teocêntrico. A vontade de Deus era a causa do que acontecia no mundo. As pestes eram castigo divino e ante os males do corpo só restava rezar. Não havia vacinas para doenças ou comprimidos para enxaqueca, nem a ideia de que cabia ao homem prolongar a vida. Por meio da autoridade eclesiástica, Deus legislava sobre o corpo.

Melo e Campos (2010) destacam, a partir dessa perspectiva histórica de Ariès, as mentalidades que têm habitado e coabitado a modernidade. É na modernidade que o homem paulatinamente vai legislando sobre seu corpo, “retirando” Deus do centro do mundo e “colocando-o” no céu. A ciência emerge como promessa de vencer a natureza, suprir as necessidades básicas do homem, acabar com as pestes e com os males do corpo. É o homem como medida dele mesmo. O corpo e a morte, que eram terreno do sagrado, agora são da medicina. Houve uma dessacralização. O homem passou a se encantar com ele mesmo nas artes, ciência e filosofia. A modernidade surgiu com a tarefa de organizar o mundo. Seu representante maior, Descartes, demonstrou que o caminho para a verdade era possível desde que se usasse corretamente o método que levaria às leis matemáticas e geométricas.

Ariès (1981) aponta os séculos XVII e XVIII como aqueles em que se buscou vida no cadáver. O crescimento das unhas e cabelos no corpo morto, por exemplo, serviu de objeto para a ciência, mas também para a crença popular, reforçando a confusão entre vida e morte. O medo de ser enterrado vivo era compreensível, não havia atestado de óbito. No entanto, esta confusão tendia a caminhar para a morte como separação entre corpo e alma no século XIX. E o morto não mais dormia ou repousava como antes, podia

estar sofrendo em algum lugar. Era preciso orar, comunicar-se e saber dele se estava bem. A dor da separação entre vivos e mortos podia ser mitigada. A doutrina espírita de Allan Kardec, surgida na segunda metade daquele século, discute esta relação entre morte e vida: a morte não é fim, e sim partida para outro mundo. A morte é uma passagem entre dois mundos.

O século XIX também foi marcado pelo romantismo. O homem romântico era ímpeto e tempestade. A razão, tão em moda nos séculos XVII e XVIII, graças ao iluminismo, agora dava lugar às paixões humanas. A morte era sedutora pela sua doçura narcótica. Sendo o amor maior que a morte, os amantes poderiam se encontrar no além. Nada mais charmoso do que retirar-se da vida amando. Uma estratégia para escapar do envelhecimento. A morte era desejada especialmente pelos jovens. Entretanto, o crescimento das cidades e a industrialização foram modificando o cotidiano das pessoas e uma nova forma de encarar a morte emergiu, despontando plenamente no século XX.

A morte de Ivan Illitch, do escritor russo Tolstói, publicada em 1886, é obra literária que antecipa a relação do homem com a morte no século XX. Illitch está doente e vai morrer, e sua morte será longa e sofrida. Os familiares negam que sua morte seja inevitável, falando apenas sobre sua doença. A morte é ocultada pela doença. Illitch foi medicado a ponto de ter sua consciência comprometida. É a morte que não pode ser vista. A morte de Illitch é assunto de seu médico. Só ele sabe sobre sua morte. E dele depende Illitch. Assim seria – e foi – no século XX: é a morte invertida, denomina Ariès (1981). Invertida porque, ao contrário de tudo que a precedera, ela é agora escondida de todos. Há uma indiferença à morte que pode ser entendida como sua negação, ocultação e repressão, especialmente nas cidades mais industrializadas. Um exemplo atual: quem nota ou fica curioso com a passagem do carro funerário em meio ao trânsito? A cidade não se afeta pela morte de um cidadão, salvo se for um homem público. É a morte sendo expulsa da sociedade. Há uma preferência por não falar deste tema, mesmo quando se tem um familiar ou amigo morrendo ou quando se trata da própria morte.

Melo e Campos (2010) enfatizam que desapareceu no século XX o sentimento de conformidade com a vida. O sujeito moderno, encantado com a ciência e com ele mesmo, quer vencer a natureza e superar a si mesmo. E com a morte não é diferente. Enquanto não a vence, a morte é vista como fracasso da medicina, como avanço muito lento da ciência.

Sigmund Freud, representante do pensamento do início do século XX, ao publicar obras como *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), contribuiu para a apropriação da subjetividade pela ciência, explicando o que, até então, era terreno do senso comum, das crenças populares ou da vida cotidiana. A questão da morte, por meio da investigação da subjetividade, também não escapou de seus estudos: *Luto e melancolia* (1917) e *Além do princípio do prazer* (1920) estão entre os grandes clássicos da tanatologia, segundo Kovács (2003).

No campo moral, a morte é justificada como castigo. Para Melo e Campos (2010), é irresistível a comparação com a Idade Média e suas explicações para as pestes que dizimavam milhares de pessoas. Com a seguinte diferença: na época medieval, quem castigava era Deus. Agora é o homem que castiga a si mesmo, porque é promíscuo, fuma, bebe, come carne. Morre porque não cuida do corpo e não cuida de si. É fato que em uma sociedade violenta, seja no trânsito ou na convivência belicosa entre países ou vizinhos, a vida tem pouco ou nenhum valor. Aumenta o número de mortes violentas. Mas estou tratando neste parágrafo da morte que não pode ser vista como evento da vida, como foi no romantismo, por exemplo. Por esta razão, Ariès (1981) atribui ao século XX a inversão do sentido que a morte tinha no século anterior, renomeando-a de morte invertida.

Morte na atualidade

A semelhança da ideia de morte em épocas tão distintas é um exemplo de que a história das mentalidades não é tão linear. Longe de ser o destino da vida, a morte agora é vista como um acidente de percurso. Em outras palavras, somos inconformados com a morte como nunca aconteceu desde a Idade Média. Mas, novidades nos aguardam neste início do século XXI, e somos testemunhas oculares das novas faces da morte e de suas máscaras.

Bauman (1998) vê na atualidade a banalização da morte, que a torna “invisível”: “Assim banalizada, a morte torna-se demasiado habitual para ser notada e excessivamente habitual para despertar emoções intensas” (p. 199). Para este sociólogo, a morte dos “generalizados” outros é exibida espalhafatosamente e convertida em espetáculo, tornando-se mais um acessório da vida diária. A ideia de morte como

espetáculo, retrato cada vez mais comum, pode ser deduzida também a partir da obra *A sociedade do espetáculo* (1997), de Debord. Nela, o filósofo francês descreve uma sociedade de consumo submetida à tirania da imagem. Publicada em 1967, a aguçada crítica à sociedade da época não antecipara o agitado ano de 1968, mas parece retratar lucidamente a mentalidade deste começo de século. Especialmente pela descrição que Bauman faz da morte na atualidade.

Mercantilização da morte

A mercantilização da morte é um fenômeno histórico e determinante na relação do homem com a morte. Gurgel (2008), com fundamento no conceito de indústria cultural de Adorno & Horkheimer – segundo os quais todo e qualquer produto cultural é uma mercadoria submetida às mesmas leis da produção capitalista, em qualquer forma de Estado – incluirá as formas ritualísticas de morte e morrer na categoria de mercadorias. E sob esta condição, o autor vê a reificação da morte mecânica passando a ser dominada pela oposição entre o “jeito americano de morrer” e as culturas locais. Trata-se de uma análise irônica e pertinente do autor ao afirmar que o “jeito americano de morrer” está calcado no “jeito americano de viver”. O conceito de reificação, usado pelo autor, revela muito da ideia que pretende desenvolver acerca da mercantilização da morte. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (HOUAISS & VILAR, 2001) apresenta o seu significado:

Reificação: 1. Fil. Segundo Georg Lukács (1885-1971), alargando e enriquecendo um conceito de Karl Marx (1818-1833), processo histórico inerente às sociedades capitalistas, caracterizado por uma transformação experimentada pela atividade produtiva, pelas relações sociais e pela própria subjetividade humana, sujeitadas e identificadas cada vez mais ao caráter inanimado, quantitativo e automático dos objetos ou mercadorias circulantes do mercado (HOUAISS & VILAR, p. 2.419).

Desta forma o funeral (que de uma maneira simples pode ser visto como a despedida de alguém amado), em decorrência da produção mercantil que visa a satisfazer as necessidades da fantasia, segundo Marx (1983), passa a ser a fantasia mórbida que encobre a morte com algo funesto e segue apresentando-a como consumível,

esteticamente aceitável e, por que não?, desejável. Gurgel (2008) reconhece que esse modelo americano que ainda não era hegemônico no seu início, tornar-se-ia o modelo hegemônico (da classe dominante), ultrapassando sua funcionalidade fúnebre, projetando-se como símbolo de civilidade ou de identificação com um estilo de vida (no caso de morte). Agora, os rituais fúnebres, a serviço da mercantilização da morte, pertenciam mais à indústria da morte que à família enlutada. É o assujeitamento do homem, como previsto na obra *O Capital*, de Marx (1983).

Gurgel (2008) exemplifica a dominação do estilo fúnebre da classe dominante quando do enterro de um homem que, apesar de pertencer à classe trabalhadora, seu funeral já tem a forma simbólica da hegemonia cultural do funeral da classe dominante: caixão conduzido às escondidas, sem procissão de pedestres, etc. O autor atribui à produção de objetos em série, a reificação do ritual fúnebre. Outro ponto favorável à solidificação da indústria funerária americana estaria no fato de seus donos criarem uma estética da morte, onde o morto adquiriu a aparência de pessoa viva, além de desfrutar de vestes que talvez não pudesse usar em vida. Tais recursos criam um clima confortante na despedida do morto. Como Marx (1983) descrevera, a mercadoria, pelas suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de qualquer espécie.

Psicologia da morte

A Psicologia também tem se apropriado desse tema, tentando explicar as repercussões subjetivas da morte, especialmente com as contribuições da tanatologia. Kovács (2003) descreve o desenvolvimento desta área, destacando (além dos trabalhos de Freud já citados) entre outros: o trabalho pioneiro do médico canadense William Osler, na segunda metade do século XIX; o pioneirismo clínico dos trabalhos de Kübler-Ross e Saunders na década de 1960, com pacientes em estágio terminal que tornaram público um tema interdito. Ademais, esses trabalhos contribuem para um novo olhar sobre a morte: o da reumanização. Trata-se de resgatar o lugar que a morte já ocupara em outros tempos: o lugar de condição inerente à vida. Nas palavras de Kübler-Ross (2005), o medo da morte presente em alguns pacientes vem do sentimento de desesperança, de desamparo e de isolamento que a acompanha e, por isto, há muito que se fazer por aquele

que em breve morrerá. Esta linha de trabalho foi um dos marcos históricos para o movimento de reumanização da morte.

Kovács, em *Educação para a Morte: temas e reflexões* (2003) descreve o percurso acadêmico-científico dos pesquisadores brasileiros (dos quais ela figura entre os principais) em tanatologia. Segundo a autora, Wilma da Costa Torres (1934 – 2004), psicóloga, foi pioneira na sistematização da área da tanatologia, publicando livros e artigos sobre o tema, criando também serviços e entidades especializadas para desenvolver a tanatologia em nosso meio.

Ainda sobre pioneirismo em tanatologia, a autora cita o trabalho de criação do Laboratório de Estudos sobre o Luto (LELU) em 1996, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a coordenação de Maria Helena Pereira Franco, psicóloga, especialista e referência nacional na área de estudos do luto. Um destes estudos foi sua tese de doutoramento onde a pesquisadora investigou o luto sob a forma de crise familiar (BROMBERG, 1994), trazendo subsídios teóricos para a atuação dos profissionais da saúde.

Kovács (2003) também descreve sua própria experiência no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, oferecendo disciplinas em nível de graduação e pós-graduação sobre a questão da morte, além da criação do Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM) em 2000.

No campo da produção de conhecimento, a pesquisadora da Universidade de São Paulo atualiza a obra de Ariès ao acrescentar mais um retrato da morte neste início de século, intitulando-o de “a morte escancarada”, estendendo a descrição histórica que o historiador francês fez da morte até o século XX. Por morte escancarada, a autora se refere à morte violenta das ruas e aos homicídios, entre outros exemplos, que invadem nossas vidas de maneira brusca, repentina e inesperada através dos meios de comunicação, especialmente pela TV.

Em *A vida, o olhar e o sentir maternos em Distrofia Muscular de Duchenne* (MELO, 1999), conclui-se que o sofrimento com a morte do outro derivava não somente da perda do filho querido, mas da experiência solitária que é viver essa perda. Viu-se que

a solidão da perda era menos a condição existencial de cada um de nós e mais uma amostra íntima de uma sociedade e de uma época que ocultam, negam e banalizam a morte.

Em síntese, a questão da morte hoje parece constituir-se em um mosaico derivado das múltiplas visões coexistentes: da morte espetacular, veiculada pela mídia, à morte tornada invisível pela própria banalização; a morte vista mais como fracasso da medicina que destino certo do homem; a mercantilização da morte.

É interessante notar que, de acordo com a literatura especializada, a questão da morte vai se mostrando multifacetada. Ou seja, para compreendê-la não basta conhecer somente seus aspectos subjetivos, mas também os históricos, sociológicos e antropológicos.

A intimização da morte

Outro retrato da morte no século XXI é o da intimização – os pacientes com doenças graves e crônicas que demandam cuidados constantes estabelecendo uma maior intimidade com a morte. A intimização com a morte que se dá pela busca intensa de dignidade no final da vida. Essa busca está representada pelos cuidados paliativos baseados nos trabalhos de Kübler-Ross, Saunders e Marie de Hennezel.

No cinema, o fenômeno da intimização também vem sendo retratado como uma forma contemporânea de encarar a morte. Filmes como *Invasões Bárbaras* (2003) e *Mar Adentro* (2004) são exemplos de produções cinematográficas cuja narrativa caracteriza-se pela descrição do sofrimento íntimo e singular de cada um diante da morte.

Seguindo esse olhar da morte como experiência íntima, o filme italiano *O Quarto do Filho* (2001) retrata a intimidade cotidiana de uma família antes e depois da perda de um de seus membros. Trata-se da experiência da morte do outro em si, como explicou Bromberg (1996) ao descrever o conceito de luto:

(...) o conceito de luto como experiência psicológica precisa ser entendido se for contextualizado também como uma experiência grupal, mais especificamente pertinente ao grupo familiar, considerado como um sistema

que se inter-relaciona com sistemas mais amplos da comunidade, da sociedade e da cultura (p. 103).

Verifica-se, portanto, que a questão da morte do outro é objeto de pesquisa científica e de produção cinematográfica. Campos diferentes do conhecimento³, mas que compartilham do mesmo olhar sobre o objeto, revelam a contemporaneidade do fenômeno de intimização da morte. Note-se que estas produções datam deste início de século e que outras, a exemplo destas, colocaram os moribundos para falar, em primeiríssimo plano, somente nas últimas décadas do século XX, surgindo como uma quase subcategoria do gênero drama nas prateleiras das locadoras. Além disso, muitos filmes têm retratado a interdição da sociedade na relação íntima com a morte, mostrando o contraste entre o mundo subjetivo do moribundo e a frieza dos hospitais e seus procedimentos. Por essa história dos temas filmicos, nota-se que o fenômeno da intimização é, historicamente, recente.

A vocação do cinema para revelar a mentalidade de uma época ou de uma sociedade, como se vê no fenômeno da intimização da morte, foi o ponto de partida para pensar na análise de filmes como método do presente estudo. Os filmes *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho* e *O Sétimo Selo*, escolhidos aqui para análise fílmica, são intimistas na medida em que apresentam o sofrimento particular e singular do homem diante da morte. Trata-se de uma das formas modernas de encarar a morte.

Mas para entender melhor essas retratações cinematográficas, faz-se necessário também descrever o cinema e seu produto: o filme.

1.3 O cinema

O cinema é, segundo Bernadet (2006), um complexo ritual que inclui escolher o filme pelo jornal, sair de casa, entrar na fila do ingresso, comprar a pipoca e o refrigerante, assistir aos inúmeros trechos de outros filmes, além das propagandas de produtos ou serviços, gostar ou não do filme, emocionar-se ou ficar esperando

³ Não se pretende, aqui, reduzir o conceito de arte à função de conhecer o mundo. Aliás, o método objetivo-analítico de Vigotski, adotado no presente estudo, parte de outros pressupostos.

impacientemente pelo final ou retirar-se antes. A imagem é uma ilusão, pois percebe-se um movimento no qual, na verdade, é apresentada uma sequência de fotografias. E apesar disto, o espectador não está interessado na realidade da imagem, mas no efeito que ela produz nele. Por isto, não se pode falar de cinema sem falar deste ritual, inicialmente.

Contudo, entra-se aqui em outro espaço de discussão, refletindo sobre um veículo que é visto como arte para muitos e como indústria do entretenimento para outros. Sobre esta segunda visão, Theodor W. Adorno (1903-1969), filósofo alemão, considera o cinema como um exemplo de indústria cultural – expressão de sua autoria em parceria com Horkheimer para descrever o cinema (e outras atividades) como negócio, cuja finalidade comercial se dá por meio de sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Adorno (1999) reforça que o cinema não pode ser tomado com obra de arte, uma vez que suas técnicas de reprodução visam à produção em série e à homogeneização, sacrificando a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social.

Martin (2007) reconhece o caráter industrial do cinema e, mais que isto, destaca como mais grave seu aspecto comercial. A despeito disso, o autor afirma:

Felizmente, isso não impede sua instauração estética, e a curta vida do cinema produziu suficientes obras-primas para que se possa afirmar que o cinema é uma arte, uma arte que conquistou seus meios de expressão específicos e libertou-se plenamente da influência de outras artes (em particular do teatro) para fazer desabrochar suas possibilidades próprias com toda a autonomia (MARTIN, 2007, p. 15).

À afirmação de Martin é importante acrescentar que o cinema, ainda que uma indústria, abarca diferentes características sociais, políticas, econômicas e culturais dos seus países de origem. Por exemplo, a história da indústria cinematográfica brasileira não se confunde com a indústria do cinema dos Estados Unidos. Gomes (2001) esclarece que o cinema chegou ao Brasil em 1896, com a vinda de máquinas e equipamentos de projeção e a instalação de salas de exibição. Os primeiros anos de filmagens limitaram-se a retratar assuntos naturais e das paisagens brasileiras. Surgiram, então, as produções baseadas na crônica policial da época. O cinema brasileiro teria, ainda, sua revelação

internacional com os filmes de Glauber Rocha a partir da década de 1960, e seu período menos brilhante e mais comercial com as pornochanchadas na década seguinte.

Já o cinema canadense se parece, ao menos em um aspecto, com a indústria brasileira: um cinema “preocupado” com a identidade de seu país. Outro exemplo que revela a dificuldade em estabelecer uma fronteira clara entre arte e indústria, ao menos no cinema, pode ser verificado no filme americano *O Poderoso Chefão* (1972), dirigido por Francis Ford Coppola, uma produção de um grande estúdio, com objetivos comerciais e que, no entanto, em determinada sequência fílmica, mostra um poderoso (e arrogante) dono de estúdio cinematográfico sendo obrigado a contratar como ator, em um de seus filmes, um cantor apadrinhado por um poderoso chefe da máfia. É o cinema criticando o seu processo. Portanto, a história do cinema (indústria ou arte) mundial, à semelhança do que foi dito aqui por Martin, já produziu filmes historicamente significativos em quantidade suficiente, a ponto de não ser possível situá-los, todos, sob o mesmo e único nome de indústria. Foram muitas as formas fílmicas já produzidas e em diferentes circunstâncias histórico-culturais revelando-se também como uma forma de expressão artística, dotada de criatividade e crítica.

O semiólogo Christian Metz vale-se de uma característica do cinema, a sua linguagem, para aproximá-lo da arte: “A ‘especificidade’ do cinema é a presença de uma linguagem que quer se tornar arte no seio de uma arte que, por sua vez, quer se tornar linguagem” (METZ, 1977, p. 76). E assim, tão difícil quanto afirmar que o cinema é arte, é afirmar o contrário disto.

Martin (2007) vê a imagem fílmica como elemento de base da linguagem cinematográfica e demonstra sua relevância estética:

(...) a imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao *sentimento* (ao movimento afetivo) e, deste, à *ideia*. (MARTIN, 2007, p. 28, grifo do autor).

Ainda sobre a imagem, Deren (1960, apud XAVIER, 2005, p.17) elucida:

O termo imagem (originalmente baseado em imitação) significa, em sua primeira acepção, algo visualmente semelhante a um objeto pessoal ou pessoa real; no próprio ato de especificar a semelhança, tal termo distingue e estabelece um tipo de experiência visual que não é a própria experiência de um objeto ou de uma pessoa real. Neste sentido, especificamente negativo – no sentido de que a fotografia de um cavalo não é o próprio cavalo – a fotografia é uma imagem.

Então, seria possível explorar a questão da morte no cinema, considerando-a como imagem do objeto em vez do próprio objeto? Para responder à questão pode-se recorrer a Martin (2007), que religa a imagem do objeto ao objeto quando diz que o primeiro surge, tecnicamente, por impressão do segundo. Ou seja, a fotografia resulta da luz refletida pelo objeto. O objeto imprime sua imagem.

A morte retratada no cinema não é a mesma do cotidiano das pessoas. No cinema há uma imagem da morte que, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, é a própria morte – pois cinema é imagem –, mas que do ponto de vista do espectador é uma representação da morte. No entanto, choramos, enraivecemo-nos, alegamo-nos, amedrontamo-nos diante desta representação como se fosse uma experiência real. Isto porque as imagens são previamente selecionadas e montadas em uma determinada sequência, conduzindo o espectador à identificação com certas posições de subjetividade construídas pelo filme. Voltando ao exemplo de Deren, a imagem do cavalo nos faz reconhecer, em um primeiro momento, um elemento da realidade para que, num segundo momento, esse elemento ganhe vida e sentidos próprios dentro do filme. O mesmo tratamento que se deu ao cavalo pode ser dado à morte: a partir de uma imagem da morte que permita ao espectador reconhecê-la socialmente, atribui-se a ela um significado (fílmico) próprio. Dito de outro modo, as imagens são formas fílmicas que produzem seu próprio conteúdo. O objeto nasce a partir da forma (imagem) que lhe é atribuída.

Considerando a hipótese do cineasta russo Eisenstein, citada por Martin (2007), de que a imagem, ao reproduzir o real, nos conduz ao sentimento e, deste, à ideia, pode-se levantar as seguintes questões preliminares: quais as formas fílmicas dadas à morte no cinema? Como a (imagem da) morte no cinema afeta nossos sentimentos e quais as significações ideológicas e morais podem ser geradas a partir dos modos de afetação?

Antes de responder a essas indagações é necessário introduzir algumas das principais formas fílmicas criadas ao longo da história do cinema, a fim de demonstrar as várias possibilidades destas formas que se transformaram em linguagem e que, como dito por Metz (1977) anteriormente, como linguagem, transformaram-se em arte.

Breve história das formas fílmicas

Foi em 1896 que os irmãos Auguste e Louis Lumière exibiram, pela primeira vez, um filme animado para uma plateia. Na acepção de Turner (1997), “os irmãos franceses acreditavam que seu trabalho com imagens animadas seria direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento” (p. 11).

Vanoye e Goliot-Lété (1994) descrevem um pouco da história das formas fílmicas pela perspectiva técnico-cinematográfica, alertando para o caráter redutor e utópico das definições formais de algumas tendências históricas do cinema. Os autores destacam, após os filmes de um único plano, os filmes dos primeiros tempos (entre cerca de 1900 e 1908) marcados pela não continuidade, caracterizados pela não homogeneidade; os filmes são construídos por quadros, sem a preocupação de homogeneizar os elementos entre duas imagens. O não rematamento, as cópias eram vendidas e não alugadas, permitindo alterações na versão original, e a não linearidade, encavalamentos temporais de uma cena a outra consistiam também em algumas características do cinema da não continuidade.

A instalação da continuidade narrativa viria com D. W. Griffith e com a racionalização do modo de produção dos filmes dos grandes estúdios hollywoodianos. São princípios da continuidade narrativa a homogeneização do significado visual e do significado narrativo e, depois, do significante audiovisual. A linearização, a vinculação de um plano ao plano seguinte é o outro princípio da continuidade narrativa. Esta narrativa torna-se clássica e carrega a marca das grandes formas romanescas do século XIX. Mais que um modelo de narrativa, o cinema norte-americano impõe um modelo estético na produção de filmes a partir de 1914. Na mesma década, a então União Soviética é berço de uma das tendências rebeldes ao classicismo, especialmente pelo interesse do Estado em usar o cinema como meio de ensino e propaganda. Cineastas engajados no movimento revolucionário soviético evidentemente recusariam o modelo

clássico hollywoodiano. O cinema soviético dos anos 1920 mantém a função narrativa da montagem das imagens, mas traz, sobretudo, duas outras funções:

Uma função de “tornar patético”, que tende a amplificar os acontecimentos e os conflitos segundo procedimentos como cortes rápidos, efeitos de aceleração, câmera lenta, utilização de primeiro plano e do *close up*, ângulos de tomada acentuados (*contre-plongée*, por exemplo), iluminações fortemente contrastadas ou estilizadas; uma função de “argumentação”, que tende a exprimir ideias, valores, segundo procedimentos [...] (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, pp. 29 e 30).

Serguei Einsentein é um dos grandes representantes deste cinema e seu filme é um bom exemplo deste tipo de montagem. A reação ao imperialismo americano, ao menos no mundo do cinema, não se restringiria aos soviéticos. Os franceses, em sua primeira vanguarda – o impressionismo, também na mesma década, empenham-se em libertar o cinema nacional da submissão ao teatro e ao romance, ou seja, livrar o cinema francês da obrigatoriedade de contar histórias (a narrativa clássica) a despeito do poder das leis do comércio e da indústria. Torná-lo uma arte que se sustentasse apenas com suas riquezas formais era o objetivo desse movimento. Na segunda vanguarda, o dadaísmo e o surrealismo se caracterizariam por composições visuais centradas em formas abstratas em movimento e em ritmos puros. Os surrealistas Buñuel e Dalí exploram ainda mais, fundando as bases de uma narração que não obedece à lógica de uma narrativa clássica, utilizando imagens mentais, oníricas e a “confusão” entre objetividade e subjetividade.

Voltando aos anos 1920, na então República de Weimar, a Alemanha derrotada na Primeira Guerra Mundial ressurgia no circuito cultural internacional, segundo Cánepa (2006), porém, desta vez, com seu cinema derivado de uma vertente da arte moderna, o expressionismo, resultando na escola cinematográfica expressionista. *O gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, inaugura esta nova escola caracterizada por filmes com forte oposição entre luz e sombra, cenários irrealistas, oposição à verossimilhança. É importante destacar que sob o nome de “expressionismo” há um grande número de filmes produzidos que, a rigor, escapariam à tentativa de classificação da indústria do cinema pela abundância de ideias inovadoras.

Esses movimentos estéticos apagaram-se em seu tempo, mas infiltraram-se no cinema clássico e não cessaram de influenciar em todo cinema ulterior. Os autores desses movimentos demonstram as características do filme moderno – do pós-guerra, do neorrealismo e do final dos anos 1950 – que comparado ao modelo clássico pode ser assim caracterizado:

(...) por narrativas mais frouxas, menos ligadas organicamente, menos dramatizadas, comportando momentos de vazio, lacunas, questões não resolvidas, final às vezes aberto ou ambíguo; por personagens desenhados com menor nitidez, muitas vezes em crise (crise de casais, crise psicológica), pouco dados à ação; por procedimentos que confundem as fronteiras entre subjetividade (da personagem, do autor) e objetividade (do que é mostrado): sonhos, alucinações [...]; por uma forte presença do autor, de suas marcas estilísticas [...]; por uma certa propensão à *reflexividade*, isto é, a falar de si mesmo [...] (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, pp. 35 e 36).

Um bom exemplo foi o estrondoso sucesso de bilheteria, *Roma, cidade aberta*, dirigido por Roberto Rossellini em 1945. Fabris (2009) reconhece ao menos uma orientação estética típica dos cineastas do imediato pós-guerra – já que a maioria dos críticos italianos prefere não falar em escola ou movimento – que identifica o neorrealismo italiano. Filmagem em cenários reais, uso eventual de atores não profissionais, imagem acinzentada, orçamentos módicos e, especialmente, o foco temático na reflexão acerca dos problemas cruciais daquele país foram marcas desse movimento.

Truffaut e Godard, admiradores de Rossellini e seu neorrealismo, estão entre alguns dos que se tornariam protagonistas de outro movimento do cinema moderno: a Nouvelle Vague. Rompendo com a apatia do cinema hegemônico americano, pois, segundo Manevy (2009), não se podia mais produzir a visão crítica da nação americana, afinal, guerra fria e macartismo eram vigentes, a Nouvelle Vague inovava pela autenticidade de seu estilo. Seus primeiros filmes utilizavam ruas e cafês reais de Paris como locação, trazendo um aspecto visual novo ao cinema francês. Em *Acosado*, filme dirigido por Jean-Luc Godard em 1960, Manevy (2009) destaca sua edição inteiramente fragmentada, ressaltando os cortes, tornando-os sensíveis ao espectador.

No Brasil surgia o Cinema Novo de Glauber Rocha, inspirado no neorrealismo italiano, na Nouvelle Vague francesa e apostando na transformação da sociedade. Era um cinema crítico da realidade social, tecnicamente pouco sofisticado, mas que tinha na expressão *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça* a melhor tradução do seu espírito.

O cinema contemporâneo traz as marcas das transformações mundiais. Da década de 1960 aos dias atuais, uma vasta produção de filmes chega às salas de exibição tratando das mais diferentes temáticas sociais e políticas, como filmes que denunciam a discriminação de minorias ou povos. Os filmes de países orientais, até então, pouco conhecidos do grande público, começaram a ganhar espaço comercial. Os filmes-documentários também são uma novidade a demarcar território próprio. Por fim, as novas tecnologias, como o cinema digital e o filme em três dimensões que prometem, respectivamente, diminuir os custos de produção e encantar ou seduzir o espectador. As novas tecnologias tornam-se a excelência dos filmes atuais, garantindo o sucesso do grande público por um lado e, por outro, abandonando o estímulo à reflexão acerca dos temas de que tratam os filmes.

Viu-se até aqui uma breve história da evolução das formas fílmicas. Alguns dos elementos destas formas são retomados ao longo da história do cinema, mas em diferentes contextos renovam-se as formas. A possibilidade de criação no cinema é, historicamente, inesgotável. Além disso, a breve história das formas fílmicas, apresentada aqui, demonstra que a forma é conteúdo historicamente situado no espectro ou dialética da manutenção dos sentimentos e ideias. Um exemplo disto, já descrito anteriormente, pode ser visto no cinema surrealista de Buñuel com sua narrativa onírica. A forma fílmica usada em *Um Cão Andaluz*, segundo Cañizal (2009), resume-se em imagens metafóricas carregadas de simbolismos, similares às aquelas do inconsciente psicanalítico ou dos quadros de Dalí – pintor surrealista que, não por acaso, escreveu com Buñuel o roteiro deste filme – representando o movimento cultural de vanguarda (surrealismo) de sua época com uma concepção própria de sujeito e de subjetividade.

A história do cinema, em suas várias formas fílmicas, também retratou a questão da morte sob diferentes perspectivas, revelando as diversas representações humanas da morte. O desejo humano de superar a morte, prolongando a vida, foi tema do que se tornou clássico *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott. No cinema canadense, *Invasões Bárbaras* (INVASÕES, 2003) de Denys Arcand, retrata criticamente a chegada de uma

nova era, contando a história de um professor que, em seus últimos dias de vida, vai se reunir com os velhos amigos e reconciliar-se com o próprio filho. É a morte retratada como o evento que reumaniza os homens.

Muitos dos filmes produzidos entre o fim do milênio anterior e início deste garantiram seu sucesso de bilheteria fazendo da morte algo banal e notável. Foi o caso da série de filmes de 007, o agente britânico, conhecido por sua exclusiva licença para matar. Nesta série há incontáveis mortes de personagens secundários, todos de modo espetacular, até se chegue à principal das mortes: a do vilão maior. A morte é quase sempre justificada moralmente. A morte dos homens maus é consequência de suas próprias ações e pouca inteligência. No discurso fílmico, os que morrem são culpabilizados pela própria morte.

Outra forma de retratação da morte no cinema, já descrita aqui, são aquelas dos filmes “intimistas”. Filmes que “aproximam” a câmera dos personagens na iminência da própria morte ou na posteridade daqueles que testemunham a morte do outro. É o caso dos filmes *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho*, *O Sétimo Selo*. Neles, a morte é retratada como fenômeno subjetivo e, como tal, é singular. Estes três filmes citados foram escolhidos para análise fílmica por conta da sua atualidade temática no que se refere à forma moderna de encarar a morte, a forma intimista. O “eu” ante a morte. A despeito de abordarem o sofrimento íntimo diante da morte, pode-se dizer, metaforicamente, que estes três filmes possuem diferentes angulações de câmera ao “filmar” a morte. Enquanto *O Quarto do Filho* mostra o sofrimento de quem perde para a morte o ente querido, *Mar Adentro* registra a morte desejada quando se torna a última forma de liberdade. *O Sétimo Selo* coloca o Homem diante da morte para retratar seu medo e angústia pela falta de respostas às questões da existência.

O presente estudo procurou identificar o discurso fílmico acerca da morte, por meio de diferentes formas fílmicas, como explicado a seguir.

A obra de Ariès, *O homem diante da morte* (1977), um estudo das diferentes atitudes humanas no Ocidente em frente da morte, desde a Idade Média até os dias atuais, foi um dos pressupostos teóricos desta pesquisa. O outro pressuposto teórico encontra-se na obra *Educação para morte: temas e reflexões*, de Kovács (2003), onde esta autora atualiza a atitude humana diante da morte, dando continuidade, de certa maneira, à obra

de Ariès e apresentando uma nova atitude perante a morte: “[A Morte Escancarada]. Este é um outro retrato da morte do fim do século XX e início deste, que convive com a morte interdita e a reumanizada.” (KOVÁCS, 2003, p.141).

Essas referências teóricas, que abordam a atitude humana na presença da morte como fenômeno subjetivo e histórico, foram consideradas nesta pesquisa como ponto de partida para a elaboração do problema de pesquisa. Contudo, há ainda que se considerar um outro importante aspecto: a relação entre o objeto e o método de investigação desta pesquisa.

Para investigar diferentes atitudes atuais perante a morte (o objeto), a análise de filmes (o método) foi o recurso na investigação desta pesquisa. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 54), “um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico.” A análise de filmes que abordam a questão da morte é a análise de uma cultura (a que produz o filme) que “diz” (um discurso) algo sobre a morte a partir de um determinado contexto sócio-histórico. Pela articulação entre as referências teóricas citadas, incluindo a questão do método, elaborou-se o seguinte problema de pesquisa: o que “dizem” os filmes sobre a morte?

1.4 Objetivos

Identificar o discurso fílmico acerca da morte nos filmes *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho* e *O Sétimo Selo* – foi o objetivo geral desta pesquisa.

Identificar a construção do discurso fílmico por meio da Análise Fílmica e confrontar este discurso com a fundamentação teórica – foram os objetivos específicos do presente estudo.

2 MÉTODO

Análise *s.f.* ato ou efeito de analisar (-se) **1** separação de um todo em seus elementos ou partes componentes <a. de uma substância> (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 202).

Interessante e oportuno notar que o primeiro significado da palavra “análise” no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa é o de “separação de um todo em seus elementos ou partes componentes” (HOUAISS e VILLAR, 2001, p.202). Portanto, o ato de analisar um filme é, em si mesmo, um trabalho de fragmentação, desmontagem, desconstrução.

Todavia, antes de descrever a atividade analítica destinada aos filmes, faz-se necessário apresentar o pressuposto epistemológico escolhido aqui para o embasamento dessa análise: o método objetivo-analítico.

O método escolhido foi estabelecido por Vigotski (1999), que o intitulou de objetivo-analítico, segundo o qual se pode chegar ao psiquismo do homem social, particularmente no que se refere à esfera das emoções, por meio da própria obra de arte. Assim, “o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem” (VIGOTSKI, p. 26).

Trata-se da aplicação do método ao cinema, uma vez que Vigotski se referia, na ocasião, à literatura. A escolha do método se deu porque, segundo Carvalho (2009): “Vigotski foi um psicólogo atento à questão do reducionismo psicológico. Com efeito, em *Psicologia da arte* (2001), assim como já o havia feito, de um modo menos explícito, em *A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (1999), reconhece a insuficiência das explicações psicológicas da arte formuladas no fim do século XIX e início do século XX e, ao mesmo tempo, a necessidade, considerada a questão do sujeito, de uma elaboração de uma psicologia da arte que abarque a especificidade do fenômeno estético” (p.1).

A preocupação de Vigotski com uma análise psicológica que reduz o fenômeno estético parece ainda mais pertinente nos dias atuais, ao menos quando se lê em Aumont e Marie (2009), teóricos do cinema francês, acerca da vasta produção acadêmica analisando obras de arte, neste caso, o cinema, a partir de um ponto de vista bastante equivocado. Sobre a análise de filme especificamente, será discutido mais adiante o equívoco de que se fala. Agora, é preciso distinguir uma confusão possível quando da análise da obra de arte. Retornemos a Vigotski.

Para muitos, a percepção do fenômeno estético pode ser ambíguo por conta da subjetividade de quem o percebe. Ora, o pressuposto metodológico aqui é o de Vigotski, para quem a ambiguidade está na obra. Leite (2002) faz uma importante distinção sobre esta questão, quando fala da análise literária:

Embora ainda não exista uma explicação adequada para esse processo, parece correto dizer que toda obra literária autêntica apresenta estímulos ambíguos, isto é, que podem ser interpretados ou percebidos de várias formas até certo ponto, quanto mais significativa uma obra literária maior sua ambiguidade. Isso significa que nunca chegaremos a conseguir uma interpretação definitiva de uma obra literária, pois sempre será possível percebê-la ou organizá-la de outra forma. Apesar disso, a obra exige interpretação e cada uma das percepções parece, em determinado momento, perfeitamente adequada ao texto (p.324).

Sobre essa ambiguidade, Leite (2002) ainda faz uma interessante observação acerca de outras formas de percepção do fenômeno estético:

(...) Freud parece ter tido a intuição desse problema, [o da apropriação total do fenômeno estético] ao verificar que toda obra-prima permite um número praticamente ilimitado de interpretações; no entanto, Freud afastou-se da questão, ao supor uma interpretação definitiva, que seria a única verdadeira, e que consistiria em revelar a intenção, consciente ou inconsciente, do autor. A prova contra a teoria freudiana reside no fato de a obra ser aceita antes dessa interpretação supostamente definitiva; além disso, como se procurou indicar, a interpretação freudiana ainda que válida, não elimina novas interpretações. Uma forma de explicação desse processo consistiria em supor que, exatamente por ser muito complexa, a obra literária autêntica, não permite uma apreensão total, e sempre estaremos limitados a uma organização parcial que procura relacionar, de forma coerente, os seus vários aspectos. De certo modo, sentimos que nossa percepção e nosso pensamento não chegam a apreender toda a riqueza de uma obra, e que esta permanece como um desafio; por isso,

podemos voltar à mesma obra literária, e nela descobrir novas revelações que nos escaparam nas leituras anteriores (p. 325).

Transpondo as considerações acerca da obra literária à obra cinematográfica, considera-se que a análise do filme não é definitiva, nem totalmente abrangente. Feitos os esclarecimentos necessários sobre os pressupostos metodológicos, seguem-se os procedimentos de análise.

Pensando no cinema como linguagem, foi necessário um procedimento de análise que se apropriasse desta linguagem e que estivesse de acordo com o método objetivo-analítico de Vigotski. A escolha foi por dois procedimentos de análise de filmes capazes de identificar o discurso fílmico sobre a morte, demonstrando a objetividade do discurso. São eles: a análise do filme como narrativa; e a Análise Fílmica, uma “fragmentação” do filme a fim de examiná-lo em partes.

Aumont e Marie (2009) advertem sobre as inúmeras dissertações e teses que se valem de temáticas fílmicas para desenvolver uma discussão, ignorando o ponto de vista do filme, seu discurso concernente às temáticas que ele apresenta, como se o filme fosse uma mera ilustração para “colorir” ou emprestar uma imagem ao leitor para que este compreendesse melhor o texto acadêmico. Este tipo de uso do filme, num contexto de pesquisa e produção de conhecimento, ajuda a disseminar a confusão entre temática e discurso fílmicos.

Os filmes podem abordar muitos temas (religião, ciência, morte e outros), mas seja qual for o tema, haverá sempre uma forma de abordá-lo, um ponto de vista próprio ou uma tese particular do filme acerca de seus temas. Um exemplo de sucesso do grande público foi o filme *Titanic* (1997), de James Cameron, falando de temas como amor, traição, classe social, navegação e morte, entre outros. O filme mostra a relação amorosa, clandestina, entre dois jovens de diferentes classes sociais. É tão forte o amor entre eles que mesmo comprometida, e pertencente à classe social mais elevada, ela se entregará ao jovem amante. E muitos anos depois da morte do seu grande amor, se lembrará dele como único e absoluto amor da sua vida.

Como se vê, as temáticas são retratadas de uma forma romântica por excelência. O discurso fílmico é muito claro: o amor é maior que tudo, transcende classes sociais, faz

os amantes transgredirem a moral de uma época, e por fim, de maneira simbólica, transcende até mesmo a morte. Aliás, não há nada mais romântico que a ideia de que o amor é maior que a morte.

Desfazer essa confusão entre temática e discurso fílmico não foi só uma advertência de teóricos do cinema, anteriormente citados, mas também uma proposta metodológica voltada à obra de arte, do psicólogo bielo-russo. Para Vigotski (1999), a obra de arte⁴ tem seu próprio ponto de vista e possui independência até mesmo de seu autor, porque o transcende. Com efeito, na contramão das psicologias que partem do pressuposto de que atividade analítica é subjetiva e, por conseguinte, revela mais sobre o analista do que sobre o filme, nossa proposta foi a de “encontrar” no filme o discurso, por meio da análise de suas partes, sem a pretensão de se livrar da subjetividade do analista, mas com a convicção de que a análise de filme é um procedimento suficientemente objetivo para colocar a subjetividade do analista como secundária.

O procedimento da análise de filmes foi desenvolvido ainda durante o projeto de pesquisa, a fim de atender ao objetivo geral deste estudo: identificar o discurso fílmico sobre a morte. A análise de filmes apoia-se em duas subcategorias de análise: a) a Análise Fílmica, como técnica de “desmontagem” do filme, analisando seus elementos (sequências, roteiro, fotografia, trilha sonora e outros) separadamente e, depois, reunidos; b) a análise do filme como narrativa. A identificação do discurso fílmico foi obtida pela análise de filmes que, por sua vez, resultou da articulação da Análise Fílmica com a análise do filme como narrativa. Para compreender o processo de análise de filmes e suas duas subcategorias distintas e articuladas entre si, faz-se a descrição de ambas.

A Análise Fílmica

A Análise Fílmica consiste na atividade de analisar, e ao mesmo tempo, no resultado dessa análise, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994). Os autores descrevem a atividade analítica da seguinte forma:

⁴ Vigotski fazia referência à literatura como obra de arte. A aplicação conceitual ao cinema é por nossa conta e risco.

Parte-se, portanto, do texto filmico para “desconstruí-lo” [grifo dos autores] e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. (...) Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma “criação”[grifo dos autores] totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade (p. 15).

E também advertem para os limites da Análise Fílmica:

O analista deve de fato respeitar um princípio fundamental de legitimação: partindo dos elementos da descrição lançados para fora do filme, devemos voltar ao filme quando da reconstrução, a fim de evitar reconstruir um outro filme (p. 15).

São indispensáveis também outras considerações sobre a Análise Fílmica, seguindo as observações de Vanoye e Goliot-Lété (1994). Inicialmente, note-se que a desconstrução do filme equivale à sua descrição, já a reconstrução aproxima-se da interpretação. Mas não se trata de uma interpretação que extrapola o próprio filme e, sim, um movimento centrípeto em direção ao filme. Na atividade analítica, só é possível interpretar depois de descrever, ou dito de outra forma, não é possível reconstruir um filme sem tê-lo desconstruído. Quando o analista não se dá conta disso, o risco de descrever, pensando estar interpretando, é grande. Observadas as sutilezas da atividade analítica, segue-se a descrição dos elementos filmicos selecionados para análise.

Montagem

Segundo Martin (2003), a montagem é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. A montagem pode ser dividida quanto à função, em narrativa ou expressiva. No primeiro caso trata-se de uma forma mais simples e imediata, buscando contar uma história por meio de uma sucessão de planos, reunidos em sequências ordenadas de forma lógica ou cronológica. Já na narrativa expressiva há a

justaposição de planos produzindo um choque pela junção de duas imagens, por exemplo. Assim, a montagem deixa de ser um meio e passa a ser um fim em si mesma.

Um dos exemplos históricos de montagem está no filme *O Encouraçado Potemkin* (Serguei Eisenstein). A câmera mostra, em primeiro plano, pessoas pisoteadas, agonizando, o horror nos rostos de anônimos na multidão em meio a um massacre feito pelo exército russo. Até então, na história do cinema, a montagem reunia planos mais longos. Nesse filme, a montagem de planos curtos, com a ajuda da câmera em primeiro plano mostrando o sofrimento individual junto ao coletivo, inaugurou uma nova linguagem cinematográfica.

A montagem é responsável também pelo ritmo fílmico. Como exemplificado anteriormente, uma sucessão de planos curtos pode gerar uma sensação de aceleração dos acontecimentos, enquanto a sucessão de poucos e longos planos faz parecer que o tempo diegético passa mais lentamente. Um exemplo de “lentificação” da história pode ser verificado em filmes como de *Além da linha vermelha*, de Terrence Malick. Conhecido por planos longos e lentos, ao contrário da grande produção de Hollywood, Terrence fez um filme de guerra com poucas cenas de violência, mas com muita tensão psicológica. Trata-se de um filme psicológico por excelência, e sua tensão é construída por uma montagem com poucos cortes. O espectador fica preso à espera de acontecimentos significativos. Os personagens também estão à espera de algum acontecimento e, ao final, percebe-se que o pior da guerra é o que não acontece. E é a montagem que determina esse ritmo lento, duradouro e tenso.

Martin (2007), a fim de demonstrar a função e relevância da montagem, diz:

A montagem (ou seja, a progressão dramática do filme, em suma) obedece, assim exatamente a uma lei de tipo dialético: cada plano comporta um elemento (*apelo ou ausência*) [grifo do autor] que encontra resposta no plano seguinte: a tensão psicológica (*atenção ou interrogação*) [grifo do autor] criada no espectador deve ser satisfeita pela sequência dos planos. A narrativa fílmica surge então como uma série de sínteses parciais (cada plano é uma unidade, mas uma unidade incompleta) que se encadeiam numa perpétua superação dialética (p.139).

Os diálogos

Nos primórdios do cinema, os diálogos nada mais eram que o emprego objetivo das palavras com o objetivo de definir personagens e complementar a ação, segundo Gomes (2009). Mais tarde foram diferentes os usos feitos dos diálogos, ampliando as possibilidades estéticas.

Martin (2007) divide didaticamente os possíveis tipos de diálogo: os *teatrais*, [grifo do autor], aqueles escritos como se fossem para o teatro e feitos para serem ditos diante da câmera; os *literários*, [grifo do autor], aqueles que se fazem presentes por meio da alusão, do meio-tom e do silêncio; os *realistas*, [grifo do autor], aqueles que reproduzem o cotidiano, mais falados do que escritos, e traduzindo uma preocupação de se exprimir da forma usual, com naturalidade, simplicidade e clareza.

Martin (2007) sinaliza que o diálogo difere de uma típica conversação, mas tem por objetivo a sua simulação, e deve utilizar-se da economia de palavras, tendo como objetivo o desenrolar da história. A ação do diálogo deve ser natural, bem como uma conversa, mas deve ser breve, não pode estender-se tanto quanto uma conversa típica. Dentro de uma obra, não é fácil de se aplicar o diálogo, pois pequenos erros podem comprometer a criação. Outras funções do diálogo referem-se ao desenvolvimento da história, avançando na narrativa; a revelação de personagens é outra das possíveis funções do diálogo, identificando os personagens pelo modo e conteúdo de sua fala; o fornecimento de informações também é função do diálogo, pois permite ao espectador acompanhar, com conhecimento, o desenvolvimento da história, a identidade dos personagens.

Fotografia

O filme é uma sequência de retratos ou fotos, chamados de fra, ou seja, é um conjunto de fotografias que paralisa o tempo na forma de um conjunto de imagens, as quais ganham movimento quando exibidas em sequência.

A fotografia possui o “poder” de contar uma história. A função do diretor de fotografia é despertar emoções nos telespectadores. Utilizando a técnica de escrever com

a luz, tem a missão de reunir uma seleção de imagens, informando e encantando ao mesmo tempo (labculturaviva.org).

No presente estudo, a análise da fotografia foi feita por meio do “congelamento” da imagem, recurso disponível do filme em formato DVD e também por programas de PC, onde a análise filmica foi realizada.

Câmera

Martin (2007) relata que durante muitos anos a câmera permaneceu fixa e imóvel. Mas em 1896 foi inventado o *travelling* por um operador, que colocou a câmera sobre uma gôndola em Veneza. A partir disso a câmera foi uma máquina móvel, ativa e personagem do drama.

Os fatores expressivos da imagem são os tipos de planos determinados conforme o enquadramento, os ângulos de filmagem e os movimentos da câmera. Martin (2007) descreve cada um deles, a seguir.

O enquadramento é o primeiro aspecto da participação criadora da câmera, que faz a realidade exterior se transformar em matéria artística. O enquadramento determina os diferentes planos, a partir da distância entre a câmera e seu objeto. A aproximação do objeto amplia seu tamanho, aumentando sua importância no contexto filmico. Desta forma, têm-se os seguintes tipos de plano: Plano Geral (PG) – que pega a cena como uma paisagem; os personagens neste plano não têm tanto destaque, só aparece a sua silhueta, e pode-se expressar solidão, impotência diante da fatalidade e ociosidade; o Plano de Conjunto (PC) – aproxima-se mais do objeto em relação ao PG, permitindo o reconhecimento de personagens e o ambiente em que se encontram; o Plano Médio (PM) – enquadra os personagens por inteiro, quando estão de pé; o Plano Americano (PA) – está mais próximo e por isto corta os personagens na altura da cintura para cima ou para baixo; o Primeiro Plano (PP) – enquadra o personagem a partir do busto; finalmente, o Primeiríssimo Plano (PPP) – que enquadra apenas o rosto do personagem, destacando suas emoções e posicionamento psicológico.

Outra determinação dos tipos de plano decorre do ângulo de filmagem, recurso de câmera que, se não diretamente ligado à composição de uma cena, pode conferir um

significado psicológico específico à cena. A filmagem em Plongée, câmera posicionada de cima para baixo, deixa o personagem pequeno, rebaixa-o psicologicamente, diminuindo-o ao nível do chão e esmagando-o moralmente. Já no posicionamento contrário de câmera, de baixo para cima, o Contra-Plongée confere a impressão de superioridade, exaltação e triunfo do personagem, fazendo-o crescer e se tornar magnífico.

A terceira e última das determinações de plano baseia-se no movimento da câmera. Este recurso pode ter uma função descritiva e também conferir um significado psicológico, quando procura evidenciar um elemento material ou psicológico. O movimento pode se dar de três formas: Travelling, Panorâmica e Trajetória.

O Travelling é o deslocamento da câmera que permanece em torno de um ângulo entre o eixo óptico e a trajetória do deslocamento. A Panorâmica é a rotação da câmera em torno de seu eixo vertical ou horizontal, sem deslocamento da câmera. A Trajetória é uma mistura de Travelling e Panorâmica, usada muitas vezes na abertura de um filme, auxiliando-o para introduzir o espectador no universo que ela descreve com maior ou menor insistência. As diferentes movimentações de câmera possibilitam diferentes “olhares” sobre um objeto, impregnando-o de um determinado significado psicológico.

Elementos fílmicos não específicos

Martin (2007) chama de elementos fílmicos não específicos aqueles que não são exclusivos da imagem fílmica ou do universo do cinema, mas também são encontrados nas outras artes, como o teatro e a pintura. A seguir, iluminação, cenário, figurino e maquiagem como alguns desses elementos.

Iluminação

A iluminação é responsável pelo “clima” de um filme. Um filme cuja história se passa em um hospital, contando a frieza do ambiente, se for o caso, deve buscar a iluminação adequada, por exemplo, que proporcione essa sensação ao espectador.

Martin (2007) destaca três fontes de luz fundamentais: a luz principal, a luz secundária ou de enchimento e a *backlight*. Cada fonte de luz tem uma função específica, dependendo do que se queira fazer, a saber: *luz principal* [grifo do autor] – tem a função de fornecer a luz básica da cena; a posição incide sobre os objetos entre 40° e 60° na vertical, e fica aproximadamente a 45° da posição da câmera; *luz secundária ou de enchimento* [grifo do autor] – cuja função é atenuar as sombras mais intensas sem eliminá-las totalmente; *backlight* [grifo do autor] – é iluminação que destaca os objetos ou atores principais do fundo do cenário, evitando o achatamento da imagem.

A iluminação artificial é baseada no fogo: velas, tocheiros e lanternas. Por vir do fogo, a luz deveria ser toda trêmula, mas percebe-se em diversas cenas que esse detalhe fica apenas no cenário. Os personagens sempre são iluminados por luz complementar, o que acaba deixando a luz chapada e fixa. Na iluminação natural, a tonalidade da luz é mais branca e por vezes azulada. Não se vê a luz amarelada que existe naturalmente.

Segundo Martin (2007), a iluminação pode trazer um ambiente de poder, de nostalgia, de terror, ou ainda pode provocar tristeza ou alegria, dependendo da intensidade e da técnica utilizada ao empregar a iluminação. Se a iluminação não estiver em harmonia com o objetivo da cena, pouco importarão belos personagens ou objetos bem posicionados. A má configuração da iluminação pode comprometer uma cena que poderia ser um sucesso visual e até mesmo sentimental para o espectador.

Cenário

No cinema compreende-se por cenário tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas. Os cenários, quer sejam de interiores ou de exteriores, podem ser reais ou construídos em estúdios apropriados para filmagens. Martin (2007) classifica em três tipos os cenários: realista, impressionista e expressionista.

O cenário realista não tem outra implicação além de sua própria materialidade, não significa senão aquilo que é; já no impressionista a escolha do cenário se dá em função da dominante psicológica da ação, condiciona e reflete ao mesmo tempo o drama dos personagens; é a paisagem-estado de alma para os românticos. Diferentemente do cenário impressionista, o expressionista é em geral natural, quase sempre criado

artificialmente, tendo em vista sugerir uma impressão plástica que coincida com a dominante psicológica da ação.

Figurino

O vestuário ou figurino faz parte do arsenal dos meios de expressão fílmicos e seu uso no cinema não difere do uso no teatro, embora menos realístico, explica Martin (2007). Três tipos de figurino podem ser identificados pelo tipo de uso no filme: realistas, pararealistas e simbólicos.

O figurino realista procura estar de acordo com a realidade diegética. O filme, por exemplo, cuja história se passa na cidade de São Paulo na década de 1920, obrigará o figurinista a realizar uma pesquisa histórica a fim de conhecer o vestuário típico da sociedade dessa cidade e desse tempo.

O figurino pararealista baseia-se na moda de vestuário diegética, mas procedendo à estilização. Por exemplo, num filme como *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman, cuja fábula transcorre na Idade Média, o figurinista recorre a documentos e fontes que possam ajudá-lo a construir a indumentária usada na época em que ocorre a história do filme.

O figurino simbólico não se prende à exatidão histórica fílmica, mas procura expressar, por meio de um vestuário, significados ou estados de alma, valendo-se, por exemplo, da cor nas roupas dos personagens para conferir-lhes características sociais e psicológicas.

Por fim, note-se que a atividade analítica pode e deve ser bastante objetiva, pois os elementos analisados estão objetivamente no filme e a revisão das partes e do todo (as partes reunidas) foi feita até se evidenciar o discurso fílmico, objetivo último do presente estudo. Definidos os limites da Análise Fílmica utilizada aqui, passa-se à outra subcategoria de análise: a análise do filme como narrativa.

A análise do filme como narrativa

Segundo Aumont e Marie (2009), Richard Monod (1930 – 1989), professor da Universidade de Paris III, autor de *Les textes de Théâtre*, propôs três indagações quando da análise de textos teatrais: De que fala? O que conta? O que diz? As indagações referem-se respectivamente à fábula, aos temas e ao “discurso” dos textos teatrais. Na presente análise do filme como narrativa, as mesmas indagações foram feitas ao texto fílmico, com destaque para a última delas: o que diz o filme. Mais do que destaque, o discurso fílmico ou o que diz o filme sobre a morte é o objetivo da atividade analítica que começa com a análise dos elementos fílmicos e passa pela identificação da fábula e das temáticas centrais.

Outro aspecto a ser considerado na análise de filmes refere-se à credibilidade artística do filme posta em dúvida pelo caráter industrial e comercial do cinema. Ainda que o cinema seja reconhecido como indústria e arte, Martin (2007) o compara às construções das catedrais para dizer que seu processo é industrial também, emprega uma magnitude de meios técnicos, financeiros e humanos, o que não impede que seu resultado seja esteticamente interessante. Portanto, a análise de filmes é possível na medida em que, a despeito do caráter industrial na produção do filme e sua comercialização, analisa-se mais o resultado dessa produção que os meios empregados para chegar até ele.

A análise dos dados foi feita em duas etapas. Na primeira, os filmes pré-selecionados foram analisados, orientados pelo referencial teórico fundamentado no pressuposto epistemológico de Vigotski (1999) – uma psicologia da arte que abarca o fenômeno estético em vez de reduzi-lo a uma explicação psicológica. A partir deste olhar, foi destacado um elemento de significação: a narrativa.

A análise do filme como narrativa, na proposta de Aumont e Marie (2009), visa a explorar a tese que o filme sustenta acerca da morte: o que “diz” o filme. Na empreitada de análise objetiva do filme, por meio do método objetivo-analítico de Vigotski (1999), foi destacado seu elemento narrativo, e principalmente sua tese acerca da morte.

Por fim, utilizou-se a Análise Fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Lété (1994) como procedimento para identificar os elementos de significação (som, fotografia, montagem, movimentos de câmera e outros) essenciais na construção da narrativa, sobretudo na tese defendida pelo filme. Importante lembrar que a análise e interpretação

sócio-histórica, etapa da Análise Fílmica, também foi utilizada. Vanoye e Goliot-Lété (2008) observam que um filme é um produto cultural inscrito em determinado contexto sócio-histórico. Com efeito, o filme não escapa dos anseios, conflitos e tensões da sociedade e da época em que foi produzido. A análise sócio-histórica de um filme é a primeira das formas de análise de por que explica a origem e circunstâncias em que “nasce” uma obra cinematográfica e, concomitantemente, revela seu “ponto de vista” acerca de algo no mundo.

A análise sócio-histórica é uma forma de análise que visa também a compreender o filme como identidade cultural de seu país e de sua indústria cinematográfica. Sob este aspecto, o filme possui uma história sociopolítica e cultural que o precede e determina sua produção. Portanto, analisar um filme em seu contexto sócio-histórico é compreendê-lo como fenômeno cultural de uma determinada sociedade e em uma determinada época.

Na segunda etapa, após a identificação e análise das teses ou discursos de cada filme sobre a morte e suas respectivas subjetivações, examinaram-se os resultados das análises a partir de dois referenciais teóricos básicos: o de Philippe Ariès, pela historicidade no tratamento à questão da morte (*O homem diante da morte*, 1977); e o de Maria Júlia Kovács, pela sua produção científica em tanatologia, especialmente na continuidade que dá à obra de Ariès, quando apresenta a ideia da intimização da morte (*Educação para morte*, 2003), entre outras ideias, atualizando a pesquisa do historiador francês.

Outras contribuições teóricas foram utilizadas a fim de balizar a questão da morte na atualidade. O direito à morte com dignidade foi uma das contribuições de Kübler-Ross (*Sobre a Morte e o Morrer*, 1998) à literatura tanatológica do século XX. A questão da morte também foi abordada por Bauman (*O mal-estar da pós-modernidade*, 1998) em sua tese sobre a sociedade atual. E, ainda, sobre a sociedade atual, há que se considerar a questão da morte como outros eventos, para Debord (1997), transformada em espetáculo.

Em síntese, pretendeu-se nesta pesquisa explorar algumas das subjetivações da morte, isto é, a morte como experiência subjetiva e, precisamente, íntima e singular.

2.1 Procedimentos de coleta de dados: a seleção de filmes

Para a coleta de dados desta pesquisa, como critério seletivo utilizaram-se filmes cuja temática central fosse a morte. Os filmes selecionados abordam a questão da morte como tema relevante de sua narrativa e que, se não fazem parte da centralidade da obra, ao menos são fundamentais na sua construção. Considera-se aqui o tema como elemento da forma: “não existe conteúdo independente da forma na qual é exprimido” (AUMONT, MARIE, 2009, p. 84).

Contemplando este critério, alguns filmes foram pré-selecionados: *Mar adentro*; *O quarto do filho*; *Invasões bárbaras*; *O Sétimo selo*; *007 contra o satânico Dr. No*; *Skyfall*; *La Dama y La Muerte*. Trata-se de filmes que abordam o tema da morte, especialmente na construção dos seus discursos ou teses. Uma breve descrição de cada um deles será apresentada para justificar sua escolha prévia.

Mar Adentro (Mar Adentro) – filme produzido em 2005 e dirigido por Alejandro Amenábar, conta a história de um homem tetraplégico há 28 anos, que por esta condição busca ativamente a eutanásia, já que sua condição física impede-o de cometer suicídio. A morte é retratada como liberdade.

O Quarto do Filho (La stanza del figlio), filme produzido em 2001 e dirigido por Nanni Moretti, conta a história de uma família antes e depois da perda de um filho. A vida das pessoas após a morte de alguém amado e a vida enlutada são discursos deste filme. É a morte que rouba o ser querido e deixa saudade sendo retratada na intimidade da família. A morte do filho é a presença de uma ausência.

As Invasões Bárbaras (Les invasions barbares), filme produzido em 2003 e dirigido por Denys Arcand, narra a história de um homem que, na iminência da própria morte, revê sua vida em companhia de antigos amigos. O filme parece defender a morte como episódio que humaniza os homens, a despeito de uma contemporaneidade tão desumanizada.

O Sétimo Selo (Det sjunde inseglet), filme produzido em 1956 e dirigido por Ingmar Bergman, tem como fábula a luta de um cavaleiro medieval contra a morte, por

meio de um jogo de xadrez. É o homem diante da morte: seus medos, fantasias e atitudes. É a morte como episódio imprevisível e inevitável.

007 contra o satânico Dr. No (*Dr. No*, 1962) e *Skyfall* (2013) são, respectivamente, primeiro e último filme da franquia James Bond da EON. No primeiro filme do superagente secreto, sua missão é enfrentar um estranho cientista que pretende destruir o programa espacial dos EUA. Matar ou morrer são os riscos de seu trabalho e derivam de uma causa nobre. No vigésimo segundo filme da série de cinema, a missão do agente britânico é combater uma poderosa organização criminosa. Matar e não morrer compõem a condição *sine qua non* para o cumprimento da missão e do próprio filme. Comparativamente, os dois filmes parecem banalizar a morte de modo diferente, a despeito de tratá-la como espetáculo.

La Dama y La Muerte, animação de 2010, escrita e dirigida por Javier Recio Garcia e produzida por Antonio Banderas, narra de forma bem-humorada uma disputa entre um vaidoso médico e a morte, personificada pela vida de uma velha viúva que deseja morrer para encontrar seu finado marido. A morte pode ser desejada, segundo a tese desta animação espanhola, apesar das imponderações da medicina e da própria natureza. Em alguns poucos momentos, o médico parece vencer a morte, mas é uma ilusão. Há também um momento extremo em que a própria morte desiste de “levar” a pessoa.

Após esta seleção prévia de filmes com a morte como temática central, uma nova seleção foi feita: a escolha dos filmes que retratam a morte como uma experiência íntima ou que revelam um fenômeno bastante contemporâneo, como descrito anteriormente: a intimização da morte. *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho* e *O Sétimo Selo* foram escolhidos para análise fílmica por esse elemento comum aos três: uma estética contemporânea da morte.

Os procedimentos de coleta dos dados são: a organização dos filmes, contemplando os critérios de seleção já descritos e disponíveis para locação ou venda em locadoras de DVD, com auxílio de pesquisa documental para levantamento de outras informações sobre os filmes, como a Internet ou sites de cinema.

É importante ainda justificar a escolha pela pesquisa de filmes no formato DVD pelas suas especificidades. Se por um lado o DVD não possui a qualidade de projeção de uma sala de cinema, por outro, seu manuseio auxiliou o pesquisador no aspecto documental da pesquisa.

3 A ANÁLISE DOS DADOS

3.1 *Mar Adentro*: a morte como liberdade

“A vida é um jogo monótono, em que tens a certeza de ganhar dois pontos: a dor e a morte. Feliz a criança que expirou no dia do nascimento!... Mais feliz ainda é o que não veio a este mundo...”

Omar Kháyyám

Análise sócio-histórica

Mar Adentro discute uma questão tão polêmica como atual: a eutanásia. Numa perspectiva sócio-histórica, este debate em torno do direito de abreviar a própria vida não poderia ocorrer em outras épocas e, talvez, jamais seria cogitado um filme sobre o tema. Porém, *Mar Adentro* foi produzido no início do século XXI e traduz a mentalidade de sua época. Kovács (2003) considera a eutanásia como um dos temas mais polêmicos em bioética do século XX e do início deste século.

O direito à morte foi visto de diferentes maneiras ao longo da história, dependendo do seu contexto cultural. Em épocas em que a vida era um dom de Deus, interrompê-la não poderia ser um direito humano. Já na modernidade, a medicina apropriava-se paulatinamente do corpo. Kovács (2003) lembra que Francis Bacon, em 1605, apontara a eutanásia como um assunto médico, cuja conotação era de alívio do sofrimento de doentes terminais. A eutanásia foi vista em épocas distintas da história como uma morte misericordiosa. Parece ser também o retrato histórico da obra de Amenábar.

A problemática do enredo deste filme reside no fato de que se trata de um suicídio assistido: Ramon precisa de ajuda para morrer e a participação de uma outra pessoa tem algumas implicações legais.

Mar Adentro apresenta uma forma atual de morte: a morte voluntária e digna. Esta morte, vista com estranheza pelos personagens do filme, retrata a resistência à eutanásia na realidade atual. Não há unanimidade de opiniões acerca do direito de matar a si mesmo, e isto é motivo de sofrimento de Ramón, o ex-marinheiro. Ele é um personagem verossímil porque representa o sujeito deste início de século. Trata-se de um sujeito que reivindica seus direitos individuais e, em um mundo cada vez mais subjetivizado, a morte passa a ser também uma escolha individual, quase uma preferência pessoal. Não se trata de subestimar o sofrimento de Ramón, pelo contrário, a questão aqui é demonstrar que Ramón não teria voz (e nem mesmo pensamento) em épocas em que a vida pertencia a Deus, e ao homem cabia apenas vivê-la como lhe fora dada. Por outro lado, não se pode negar a forte presença da ligação com Deus do homem contemporâneo, representada no filme pelo padre tetraplégico que tenta demover Ramón de seu intento.

Na atualidade, assim como no filme, há quem veja como ilegítimo tirar a própria vida, e há quem veja o contrário. O filme é um convite ao espectador para um debate sobre uma questão atual, construindo um discurso que defende o direito de Ramón à morte digna. Ademais, como foi mencionado, trata-se de um suicídio assistido onde há a ajuda de alguém para “matá-lo”, tornando ainda mais complexo o debate fílmico.

3.1.1 Análise de alguns elementos fílmicos

Som-Imagem

Ainda que Som e Imagem sejam elementos fílmicos distintos, reuni-los em um mesmo tópico de análise é uma forma de demonstrar a dramaticidade construída em *Mar Adentro*. O Som, neste filme, possui função dramática por excelência. A música, um de seus elementos sonoros, exerce o que Martin (2003) define como papel dramático:

Neste caso, a música intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da *tonalidade humana* [grifo do autor] do episódio (pp. 125).

A abertura do filme inicia-se sem imagem. Após os créditos e legenda em branco sobre um fundo preto, ouve-se uma voz feminina acompanhada de um fundo sonoro: o som das ondas quebrando na praia. Trata-se de uma técnica de relaxamento (até então desconhecida do espectador) a que Ramón está sendo submetido. A função sonora é fundamental porque reproduz o ruído natural da praia (as ondas quebrando na praia), levando o espectador à identificação com Ramón e com o lugar que o relaxamento sugere. Interessante notar que apesar de se tratar somente de uma técnica de relaxamento, o espectador vê uma tela de cinema abrir-se em sua frente e, aos poucos, uma praia deslumbrante com seus sons naturais. Diferentemente de Ramón, que a imagina, o espectador desfruta da experiência sensorial graças à composição entre imagem e som. Mas essa cena, cujo som possui função de reprodução do real, prepara o espectador para a cena seguinte, deslocando-o da sua situação de conforto. Em vez da tela de cinema, exibindo a praia paradisíaca sugerida pelo relaxamento, surge uma janela transparecendo um dia chuvoso. O som das ondas dá lugar ao do trovão. A montagem é precisa e proporciona ao espectador a “perda” da situação deslumbrante e libertária em que ambos (Ramón e o espectador) se encontravam, trazendo-os de volta à realidade. Nessas duas primeiras sequências devidamente montadas, a perda da liberdade – questão central do filme – é apresentada de modo subjetivo. É o modo como Ramón vê sua vida atual: a perda da liberdade. Em síntese, quando o espectador se vê dentro de um quarto, olhando pela janela o dia chuvoso, ao som do trovão, descobre, junto com Ramón, que não há liberdade.

O som em *Mar Adentro* possui função dramática e o uso de vários trechos de obras de compositores clássicos como Mozart, Puccini, Wagner e Beethoven elevam a tragédia pessoal de Ramón à dimensão universal com o uso da música clássica, a música universal. A tragédia de Ramón é uma tragédia humana.

Outro aspecto do som em *Mar Adentro* está na sua trilha sonora original, que atribui ao seu protagonista Ramón, o *status* de herói. Um exemplo disto está na cena em que Ramón desenha com um pincel na boca a estrutura de sua cadeira de rodas que o levará aos tribunais em Barcelona. Ao final do filme, quando dos créditos finais, a trilha

sonora acompanha a apresentação dos principais personagens (em diferentes momentos do filme) e os respectivos nomes dos atores que os interpretaram.

Montagem

Em *Mar Adentro* a montagem vai além da simples ordenação de sequências para contar, de modo linear, a história de Ramón e sua luta para obter o direito de morrer. As visões que Ramón tem de dentro da ambulância, viajando pela estrada, são cenas de objetos, animais e pessoas em movimento, sugerindo o próprio movimento da vida em oposição à sua falta de movimentos (corporais). A montagem fílmica constrói um sentido para a vida: vida é movimento. Logo, Ramón não tem vida porque não está em movimento. Está em um quarto ou dentro de um carro observando a vida lá fora. A montagem está a serviço do discurso fílmico.

Fotografia

A imagem azulada em *Mar Adentro* é um exemplo da fotografia que trabalha para que o espectador mergulhe no mar de Ramón e lá fique imerso.

São várias as cenas em que a fotografia se encarrega de interiorizar Ramón, colocando-o dentro do seu quarto e, ao fundo, a janela que mostra o exterior. A fotografia propõe ao espectador que fique dentro de casa com Ramón, vivendo suas angústias e observando o que se passa lá fora. Ramón é um observador de sua vida. É um espectador de si mesmo que nada pode fazer pela sua vida, a não ser observá-la.

Signos

Segundo Turner (1997), o signo pode ser decomposto em significante e significado. Em *Mar Adentro*, a janela é um signo presente em muitas cenas. A imagem da janela do quarto de Ramón, sempre ao fundo, é um significante. A ideia de uma passagem/limite entre Ramón e o mundo é o seu significado. O espectador sempre está do lado de dentro da casa, vendo a vida lá fora, pela janela, junto com Ramón. O espectador vê a vida do mesmo ponto de vista de Ramón. Logo, possui uma grande

chance de ser convencido por ele de que a sua vida não vale a pena. A janela separa Ramón do mundo e, ao mesmo tempo, permite que ele veja lá fora, criando nele o desejo de sair para o mundo. Desejo realizado sempre de forma alucinatória, como na sequência em que Ramón se imagina empurrando a cama e saindo voando pela janela em direção ao mar. A janela em *Mar Adentro* é um paradoxo: aprisiona e liberta, seduz e frustra Ramón. A janela o faz ver (e pensar) que há um mundo lá fora que não pode ser visitado.

O mar é outro signo que em *Mar Adentro* possui significado próprio. São inúmeras as cenas em que o mar é mostrado ou citado textualmente. O mar é, como significado, o mundo interno de Ramón, é a sua subjetividade. Ramón volta-se para si mesmo quando mergulha na praia e quase morre. Simbolicamente Ramón morre no mar, sua vida de viajante do mundo acaba em um mergulho na praia. E é para esse mesmo mar que ele deseja voltar, morrendo.

Análise da sequência do suicídio assistido

Ao final de seu depoimento, Ramón se prepara para seu ato derradeiro: pausa e olhar fixo. Alcança, com a boca, o canudo imerso no copo com cianureto de potássio. Bebe em questão de segundos e, na sequência, pronuncia para si mesmo: “tudo bem”, como quem tenta se acalmar. Começa a dificuldade para respirar e as tentativas de Ramón de se manter bem. A imagem de Ramón começando a agonizar é alternada com aquelas do momento em que sofreu o acidente na praia. Enquanto se afoga desmaiado nas águas do mar, afoga-se no cianureto. E assim como permanece de olhos abertos debaixo d’água, morre na cama envenenado sem cerrar os olhos. A alternância de imagens sugere que Ramón morrerá de novo. Sua primeira morte, após o mergulho, pôs fim à vida de marinheiro viajante que conhecia o mundo na condição de mecânico de barcos e namorado de uma bela jovem. E as diversas referências que Ramón faz à morte (“a morte por afogamento é uma morte doce”, por exemplo) indica mais do que uma busca obstinada para livrar-se da sua vida restrita: Ramón parece seduzido pela morte. A sedução das águas que trazem a morte doce, nas palavras de Ramón, é uma referência tão antiga quanto mítica: como não associá-la aos marinheiros de Ulisses e do próprio herói grego suplicando para que fosse desamarrado do mastro de seu barco para ir ao encontro das sereias, o encontro com a morte.

Rosa leva seu amigo a um hotel em Boiro para finalizar sua vida. O apartamento tem vista para o mar e Ramón pergunta à Rosa se ela quer se casar com ele. Finalmente ele e Rosa estão unidos porque ela cedeu à vontade dele. Tão unidos e encantados mutuamente que parecem em uma lua-de-mel. Contudo, trata-se de uma lua-de-mel que em vez de ritualizar o casamento, expressa um rito de morte. Ramón e Rosa estão sentados de frente para a janela que possibilita a visão do mar. A visão infinita do horizonte, composta pelo encontro de céu e mar, não poderia ser mais indicativa da ideia da morte como um mistério.

Ramón tem sua hipótese para a morte, mas parece saber que é só uma hipótese e que o mistério deve ser respeitado. Em suas palavras, a morte é o nada: “acho que depois que morremos não há nada. É igual a antes de nascer: nada”. Esta afirmação talvez reforce o discurso filmico da morte como liberdade. Se, para Ramón, a morte fosse apenas uma passagem, como em algumas crenças religiosas, o seu desejo de morrer poderia ser interpretado de outras maneiras. Ramón não acredita que há vida após a morte, logo, ele não pretende escapar desta para outra, mas tão-somente voltar ao nada. A morte é sua única alternativa à vida que vem vivendo, por isto ela é liberdade. Quando não se tem escolhas não se tem liberdade, mas Ramón pode escolher a morte. Esta é sua última forma de liberdade.

3.1.2 Análise do filme como narrativa

A Fábula

O que conta *Mar Adentro*? Conta a história de Ramon Sampedro, ex-marinheiro espanhol, há 26 anos tetraplégico em decorrência de uma fratura do pescoço, ao mergulhar na praia. Inconformado com sua condição física, Ramon quer tirar a própria vida, mas o Estado, por meio de suas leis, proíbe tal ato, fazendo com que ele procure ajuda clandestinamente para isso, já que sozinho não pode se matar, pois só movimenta a cabeça. Assim Ramón terá que procurar dividir a responsabilidade pela própria morte. A busca de Ramón pelo suicídio assistido e as implicações dessa busca são a história contada em *Mar Adentro*.

Os Temas

De que fala *Mar Adentro*? Fala do direito à abreviação da própria vida. A eutanásia é um dos seus temas centrais. Fala também de viagens, como sugere seu título: viagens por lugares diferentes da Espanha; viagens de ambulância, avião e bicicleta. Seus personagens estão sempre viajando de um canto a outro. Uma metáfora simples para a ideia de viagem a si mesmo, a viagem interior pela (e da) qual se volta modificado.

Fala ainda sobre amizade, amor e relações humanas quando mostra seus personagens em conflitos intra e interpessoais a partir do explícito desejo de morrer de Ramón, e ainda aponta para quanto um homem pode ser sedutor mesmo sendo tetraplégico – ele exala vida quando pede a morte.

A cultura também é tema de *Mar Adentro* na medida em que mostra não somente o posicionamento de seus personagens diante da eutanásia, mas também das instituições públicas e religiosas.

O Discurso

O que diz *Mar Adentro*? A morte como liberdade é a tese central defendida neste filme. A resposta de Ramon à pergunta de Júlia (“por que morrer?”), no seu primeiro encontro, apresenta textualmente o discurso fílmico: *“Bem... eu quero morrer porque... a vida para mim, neste estado... A vida assim não é digna. Entendo que outros tetraplégicos possam se ofender quando digo que a vida assim é indigna... mas eu não julgo ninguém.”*

Ramon quer morrer porque não quer viver sua vida como ela tem sido há 26 anos. Não se trata de uma recusa à vida no sentido genérico, mas uma recusa daquela vida em particular. Sua vida restrita de movimentos, adquirida após a fratura do pescoço. A vida de tetraplégico não lhe interessa, ainda que compreenda que outros tetraplégicos não pensem da mesma maneira. É uma escolha particular que não vale para outros ou para muitos, apenas para si mesmo e somente naquele momento.

O discurso fílmico parte do pressuposto de que a vida é um direito e não uma obrigação. Para se sustentar como discurso, o filme apresenta personagens que questionam a escolha pessoal de Ramon. Inicialmente Rosa, a operária e locutora de rádio, visita Ramon com o objetivo de fazê-lo desistir do seu propósito, acreditando que, nas suas próprias palavras, “trata-se de alguém que quer fugir dos próprios problemas e não vê que a vida vale a pena”. Outro personagem exemplar é o padre cadeirante, com as mesmas dificuldades físicas de Ramon que, ao saber da vontade deste vai ao seu encontro, acreditando que a escolha do ex-marinheiro é um equívoco e que seu sofrimento deriva de sua carência afetiva e abandono familiar (?!). Os personagens que questionam a decisão de Ramon são retratados como pessoas que desconhecem o outro na sua singularidade e que, por isto, também desconheçam a si mesmas. Sob estes aspectos, o filme é um debate em torno da questão da vida e da morte em que diferentes posições são elencadas, mas só uma é defendida: o direito à morte.

A ideia de debate está presente desde o início do filme, quando Gene, amiga de Ramón, finaliza o relaxamento com o ex-marinheiro e liga o som do quarto dele, perguntando-lhe sobre suas preferências: – “Gosto de debate”, responde Ramón. Essa informação é um aviso ao espectador do que lhe aguarda. Ao final do filme, Ramón faz a defesa do suicídio assistido, minutos antes de praticá-lo. Em um plano médio, olhando frontalmente para uma câmera devidamente posicionada – câmera que se confunde com o olhar do espectador, pois é para ele que Ramón dirige seu discurso enquanto fala, no filme, às autoridades –, Ramón faz o julgamento de si mesmo:

– *“Senhores juízes, autoridades políticas e religiosas, o que significa dignidade para os senhores? Sejam quais forem as respostas de suas consciências, saibam que, para mim, isto não é viver dignamente. Hoje, cansado da inércia das instituições, vejo-me obrigado a fazê-lo às escondidas como um criminoso. Os senhores devem saber que o processo que me conduzirá à morte foi escrupulosamente dividido em pequenas ações que não constituem crime por si sós e foram levadas a cabo por diferentes mãos amigas. Se ainda assim o Estado insistir em punir meus colaboradores, sugiro que cortem as mãos deles, pois essa foi toda a contribuição deles. A cabeça, quer dizer, a consciência, foi minha.*

Como podem ver, ao meu lado há um copo d'água contendo uma dose de cianureto de potássio. Quando eu beber, deixarei de existir renunciando ao meu bem mais precioso: meu corpo. Considero que viver é um direito, não uma obrigação, como foi o meu caso: obrigado a suportar esta penosa situação durante 28 anos, 4 meses e alguns dias. Passado este tempo, fazendo uma avaliação do caminho percorrido, não encontro a felicidade. Só o tempo que correu contra a minha vontade durante quase toda a minha vida será, a partir de agora, meu aliado. Só o tempo e a evolução das consciências decidirão algum dia se meu pedido foi razoável.”

3.2 O Quarto do Filho: a morte como perda

“A saudade é arrumar o quarto
do filho que já morreu.”
Pedaço de mim, Chico Buarque.

Introdução à análise temática central

O Quarto do Filho é um filme realístico por excelência, especialmente na forma de retratar os meses que se seguem na vida de uma família enlutada. As mudanças nas relações familiares, os comportamentos “inexplicáveis” e sentimentos de tristeza, raiva, injustiça, arrependimento, desamparo e dor, como consequência da perda, são realisticamente retratados neste filme. É importante esclarecer aqui o sentido realístico atribuído a este filme. Segundo Aumont e Marie (2003):

O realismo reivindica a construção de um mundo imaginário que produz um forte efeito de real, mas procura também, e contraditoriamente, recuperar uma certa capacidade de idealidade, para dizer alguma coisa sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea (p.253).

O filme é sempre uma construção, o resultado de um trabalho de vários profissionais com diferentes técnicas e especialidades. Quando se afirma, aqui, tratar-se de um filme realístico, a referência é ao procedimento do filme para atingir o espectador: criar uma sensação máxima de realidade, por meio de seus elementos fílmicos (iluminação, cenário, diálogos, som, ângulos de câmera, montagem e outros), a fim de garantir a identificação do espectador com o sofrimento psicológico de seus personagens. O filme é sempre uma ficção porque não pode reproduzir uma realidade, mas *O Quarto do Filho* dá uma forma realística ao seu conteúdo fictício para que o espectador “esqueça” que se trata de um filme e experimente a fenomenologia da morte e da perda do outro.

O Quarto do Filho narra, por meio de suas imagens, o impacto emocional da morte de um filho sobre seus pais e sua irmã. O evento ocorre com uma família de classe média, residente em Ancona, Itália, formada por um pai psicanalista, Giovanni (Nanni Moretti), uma mãe arquiteta/projetista, Paola (Laura Morante) e um casal de filhos estudantes e esportistas, Irene (Jasmine Trinca) e Andrea (Giuseppe Sanfelice). Por estas características, pretende-se delimitar as interpretações advindas da análise fílmica, pois os elementos da cultura que permeiam a produção de um filme são sócio-históricos e, por esta condição, o ponto de vista de um filme ou o seu “discurso” não pode ser universalizante.

O contexto social da história deste filme, demonstrado por inúmeras sequências de planos de curta duração, retratando a família em situações cotidianas, faz inicialmente com que o espectador se acostume a este dia-a-dia familiar historicamente tão comum e previsível. E é por se tratar de uma família comum, em seu cotidiano, que a morte se torna mais impactante ainda. Se se tratasse de uma família de alpinistas ou navegadores em alto mar, talvez a morte fosse uma probabilidade.

Essa morte acontece por volta do trigésimo quinto minuto do longa-metragem, tempo necessário para que o espectador “se envolva” com a família de Giovanni, e até esqueça que a morte é uma possibilidade a qualquer momento da vida (e, obviamente, uma certeza ao final dela), inclusive numa família comum e feliz. Trata-se de uma morte inesperada porque precoce. É um jovem que morre. É um pai que perde seu filho e não o contrário, invertendo o curso mais comum da natureza.

A morte se torna ainda mais impactante (tanto quanto o filme) pela sua proximidade e invisibilidade. O mergulho de Andrea em cavernas não parecia, até então, mais que um passeio, uma prática esportiva ou lazer. A morte repentina do filho vai ser o disparador da temática central do filme: o luto em família.

3.2.1 Análise de alguns elementos filmicos

Montagem

Criar um ritmo filmico que proporcione a sensação (mas, ao mesmo tempo, uma crítica, uma visão que analisa a experiência humana) de tempo real, parece ter sido a finalidade da montagem em *O Quarto do Filho*. Neste sentido, a montagem trabalha para que o tempo da narrativa fique justaposto ao tempo real dos acontecimentos. O objetivo da montagem, em conjunto com os demais elementos filmicos, é a verossimilhança, a aparência de realidade, com atenção especial à experiência psicológica dos personagens. Não há aceleração e lentificação dos acontecimentos (nem da narrativa) por meio da sucessão das imagens. A montagem presentifica a experiência visual do espectador. Isto não diminui a relevância da montagem na construção do discurso filmico, mas, ao contrário, potencializa seu realismo, aumentando seu impacto sobre o espectador. Com referência a esse mecanismo, Andrew (2002) cita André Bazin (1918-1958), um dos grandes teóricos do cinema e conhecido pela sua capacidade de observação das montagens:

Bazin jamais condenou francamente a montagem. No entanto, ele a reduziu a uma posição mais humilde na hierarquia das técnicas cinematográficas. Queria que o plano geral assumisse seu lugar como método-padrão de se conceber o cinema, e elogiou os filmes neorrealistas especialmente por tornarem isso, uma vez mais, esteticamente viável (ANDREW, 2002, p. 134)

A despeito da posição humilde da montagem de Bazin, verificada em *O Quarto do Filho*, o plano geral não assumiu seu lugar e nem por isso o resultado foi menos realista. O realismo da fábula, isto é, sua aparência de realidade, deve-se, em grande

parte, à montagem narrativa – ainda que a montagem seja sempre um tipo de narração de eventos – que, na sua sutileza e discrição, aproxima-se (mas nunca o é) do tempo real dos acontecimentos dramáticos deste filme.

Som

A música de Nicola Piovani, trilha sonora original, é fundamental para a ambientação psicológica ao filme. Deve-se, em grande parte, à música a intensidade dramática desse filme. Ao lado dos diálogos, que expressam os sentimentos dos personagens, a música faz com o que o espectador fique atento ao sofrimento psicológico da família de Andrea. A subjetividade desse sofrimento torna-se o foco dessa narrativa, caracterizando *O Quarto do Filho* como um filme psicológico. A música instrumental tocada na cena de abertura do filme sensibiliza o espectador, preparando-o para a história a ser contada. Ela “avisa” o espectador do que trata o filme e do que o aguarda. Essa música retorna em outras sequências do filme confirmando, agora, que se trata de uma história (muito) triste, e para a qual é necessária muita sensibilidade e compreensão.

Outro destaque é a música *By this River* (B. Eno – Roedelius – Moebius – Brian Eno, Ed. Musicali BMG Ricordi VIRGIN), que diz:

Aqui estamos/À margem deste rio/Você e eu/Sob um céu que está sempre
caindo,/caindo, caindo/Sempre caindo/Por todo o dia/Como num
oceano/Esperando aqui/Sempre sem conseguir lembrar por que
vimos,/vimos, viemos/Por que será que viemos?/Você fala comigo como se
estivesse distante/E eu respondo com impressões escolhidas em outra época,
época, época./Em outra época.

Essa música é, na história do filme, uma indicação do vendedor de uma loja para Giovanni, que procura por um disco para presentear simbolicamente seu filho que, se vivo, faria aniversário naquele dia. Ainda na loja, Giovanni ouve a música pela primeira vez. O espectador também a ouve pela primeira vez, descobrindo um pouco mais sobre Andrea. A lembrança do filho substitui sua ausência, novamente. Mas a cada lembrança, a família de Andrea redescobre um pouco mais sobre ele. Esta música retornará na

sequência final do filme, quando a família de Andrea caminhar pela areia da praia, distanciando-se paulatinamente da câmera.

Agora, é o espectador quem está se despedindo da família de Andrea, depois de “acompanhar” seu sofrimento. E a música que indaga o sentido das coisas (“por que será que viemos?”), sugere que o espectador também se questione sobre o sentido dessa história. A música parece preservar um mistério que ronda a vida (e a morte). A família chegou à fronteira da Itália com a França. A música, ao lado de outros elementos fílmicos, “explica” que o filme chegou ao seu limite, ao seu fim, mas não revelou o sentido daquilo que ele mesmo narrou.

Ruídos

Usado como meio de comunicar a intensidade dramática de cada cena e sua relevância para a narrativa do filme, os ruídos destacam-se especialmente na sequência em que o caixão de Andrea é lacrado e, posteriormente, parafusado. Os ruídos foram estrategicamente utilizados para transmitir a dramaticidade da dor da perda e da sua irreversibilidade, encerrando o tempo de velar o corpo.

Sequências

Depois de ter inventado o plano, George Albert Smith cria aquilo a que se chama de uma sequência, do latim *sequentia*, série, ou seja, uma série de planos que descrevem uma ação que se desenrola num único local e ao mesmo tempo. (BRISELANCE, M.; MORIN, J., 2011, p. 84).

Os primeiros trinta minutos do filme são de sequências de curta duração mostrando episódios comuns do cotidiano familiar. Os membros familiares aparecem ora juntos, ora separadamente. O resultado psicológico da apresentação de várias sequências de curta duração pode ser identificado como uma familiarização com essa família. Partindo do pressuposto de que o objetivo desse filme é mostrar o que se sente quando se perde alguém que se ama, o filme parece atingir seu objetivo na preparação para a perda.

Para sentir o que é perder é necessário, antes, sentir o que é conviver, apegar-se, agregar-se. Por esta razão, o primeiro terço de sequências é destinado ao apego à família de Giovanni, enquanto os dois terços restante são de sequências mais longas e mais lentas retratando o luto em família.

Análise das duas primeiras sequências: a vida

O Quarto do Filho inicia-se com a apresentação dos principais créditos do filme: letras brancas sobre um fundo preto. Uma apresentação cinematograficamente clássica e visualmente sóbria. Não é absolutamente sóbria porque a música-tema de Nicola Piovani é emocionante e atravessa os créditos abrindo a sequência inicial do filme.

Ao som da música-tema do filme, inicia-se a primeira sequência: Giovanni correndo pelo cais. Ao fundo, imagens de navios atracados. A câmera movimenta-se para acompanhar a corrida de Giovanni e o mantém enquadrado por meio do plano médio. Giovanni é o personagem que aparece por mais tempo no filme, mas as sequências seguintes, mostrando o cotidiano da família de Giovanni, deixam claro que não há um personagem principal neste filme, mas uma família como protagonista.

Os grandes navios atracados no cais sugerem a ideia de viagem, partida. O espectador está sendo preparado para uma viagem e uma partida: a viagem pela dor da perda; a partida de um filho.

A segunda sequência fílmica também parece ter o objetivo de preparação do espectador. Giovanni encerra sua corrida (sequência anterior) em um bar. Enquanto bebe água e separa um sachê para adoçar seu café com leite, vê através do vidro do bar, um grupo de religiosos passar cantando na calçada. Contagiado pelo espetáculo, Giovanni persegue o grupo que invade o meio da rua e continua a cantar e dançar formando um círculo. Giovanni se aproxima com o copo na mão e sorri. Parece deslumbrado. É a celebração à vida. Não há uma razão em especial para que Giovanni se envolva com esse grupo. É uma alegria que contagia. Um filme que fala da morte precisa falar também da vida. Giovanni não entende a vida ou a celebração a ela. E nem quer entendê-la naquele momento. Ele apenas comemora. Mais tarde, ele também não entenderá a morte do filho, “apenas” vai sofrê-la. A narrativa fílmica começa por meio desta sequência, revelando

uma fenomenologia da vida e da morte. Há pouco, ou quase nada, de racionalidade. O filme não pretende explicar essa fenomenologia, mas revelá-la. O discurso fílmico preocupa-se em dizer o que acontece como uma família que perde um de seus membros, preterindo as explicações causais. Ao contrário, a morte neste filme é fruto do acaso. Por isto, quando aqui se faz referência ao realismo de *O Quarto do Filho* ou ao seu discurso realístico, entenda-se como um realismo crítico, desvelador, e não apenas uma cópia da realidade. Ademais, o realismo aparece como a forma fílmica que dá um tratamento próprio ao seu conteúdo. Portanto, o realismo é, ao mesmo tempo, um olhar crítico e um procedimento para seduzir e convencer o espectador acerca do seu discurso fílmico.

Análise da sequência do fechamento do caixão: a despedida

A sequência em que a família entra na sala onde está o corpo de Andrea no caixão é de extremo realismo. Sem música, “ouve-se” inicialmente apenas o som do vazio da sala, uma espécie de ruído próprio dos ambientes fechados e sem móveis. Aos poucos, o som dos passos das pessoas ocupando a sala e os murmúrios da mãe de Andrea vão compondo a cena. O silêncio é o principal responsável pelo realismo desta sequência.

A sequência, em seu início, aproxima-se esteticamente de um vídeo amador ou de uma filmagem feita por celular. É como se o espectador fosse mais um entre os que se despedem de Andrea. O silêncio também é a recepção dos terríveis ruídos que se apresentarão: o som do lança-chamas, derretendo as beiradas da tampa de metal que lacra o caixão, é único na sala do velório e parece tomar conta de todo o espaço, tornando-se ensurdecedor.

A morte cala a todos; o som da furadeira que parafusa a tampa de madeira do caixão de Andrea, um som repetitivo, agudo e de curta duração se faz único na sala. Este ruído é agressivo e frio. É um ato mecânico. Não é o som acalentador de uma missa, de uma música, de uma reza ou de qualquer ritual humano que humaniza as pessoas diante da morte, mas de uma máquina indiferente ao momento da despedida e da dor. Não há som humano, apenas o da máquina. A morte é o nada. A irreversibilidade da morte é uma ideia que se concretiza na narrativa fílmica a cada parafuso parafusado.

A câmera alterna sua distância dos personagens: aproxima-se, em primeiro plano, mostrando Giovanni e Paola beijando Andrea; distancia-se, em plano de conjunto, mostrando a família e amigos de Andrea em volta do caixão. É a despedida. Esta sequência é fundamental na narrativa fílmica, na medida em que mostra a concretização da perda: o corpo no caixão. Também é o divisor da narrativa: até então, *O Quarto do Filho* narrava a convivência familiar comum, o cotidiano de uma família, mas a partir desta sequência o filme vai revelar uma família enlutada e a experiência deste enlutamento. Pode-se dizer que é a partir desta sequência que o filme vai retratar uma fenomenologia do luto, mostrando a subjetividade e singularidade de cada familiar, sem se esquecer de que, a despeito das diferenças individuais – que no caso deste filme ficam evidenciadas, ninguém escapa ileso à dor da perda.

Análise das sequências pós-morte de Andrea: a singularidade do luto

Do ponto de vista da narrativa, pode-se dizer que o tema central do filme começa a ser abordado após a morte de Andrea ou por volta do quadragésimo primeiro minuto do filme, quando Giovanni, mostrado em plano médio, está sentado no sofá, apertando a bolha de ar de uma embalagem plástica enquanto reflete sobre a perda que acabara de sofrer e “escuta” ainda o som das ferramentas (furadeira, martelo) ecoando em sua lembrança.

A partir daí, será retratada a reação individual de cada membro da família imediatamente após a perda de Andrea. São sequências de curta duração com a finalidade de compor, em conjunto, um único sentido: a reação à perda de uma mesma pessoa da família – é subjetiva e singular. É válido observar também que este filme está mostrando um tipo de família com características culturais distintas e que, portanto, a experiência diante da perda, a morte de Andrea, não deve ser entendida como uma experiência universal. Pelo menos, não parece ser uma pretensão da sua narrativa.

Inicialmente, Giovanni aparece em um parque de diversões (entre a sua primeira sequência, em que aparece sentado no sofá, refletindo, e a sequência em que sua esposa aparece chorando e gritando na cama). Ao que tudo indica, Giovanni está em busca de sensações. Isto porque as cenas no parque de diversões são marcadas por imagens com muitas cores e muita movimentação humana (aglomerado de pessoas em trânsito) e de

objetos (brinquedos em funcionamento). É a busca de Giovanni por vida. É a sua tentativa de sentir a vida que está anestesiada pela dor da perda. É o primeiro (pequeno) discurso fílmico sobre o luto: à perda de um ente querido, segue-se uma ausência de sensações; uma analgesia. E essa reação é singular e subjetiva, segundo este discurso, pois a reação de Paola, mãe de Andrea, será diferente.

Paola, por sua vez, aparece em sua primeira cena pós-perda do filho, chorando e gritando simultaneamente. São gritos de tristeza. Recusa-se a comer. Escolhe o isolamento em seu próprio quarto. Afasta-se de seu trabalho por uns dias. O filme afirma, com sua montagem, a singularidade de cada membro da família diante da perda.

Irene, irmã de Andrea, comunica aos seus pais que pretende realizar uma missa para seu irmão: “Falei com meus amigos da escola e com os amigos de Andrea. Quero mandar rezar uma missa. Tentei pensar em outras coisas, mas nenhuma me agradou. Talvez seja[a coisa] a menos triste, não?” (*O Quarto do Filho*, 48’02’’). Sobre o critério de escolha de Irene (a coisa menos triste), como não pensar na tentativa de se afastar da tristeza? É possível um luto sem tristeza? Se assim for, poderia ser considerado um luto? Essas questões extrapolam o discurso fílmico e, por isto, serão discutidas mais adiante.

Após essas sequências de reações à perda, outras se seguirão agora, porém mostrando o retorno ao (novo) cotidiano. Giovanni aparece como no início do filme, atendendo seus pacientes em sequências curtas. Desta vez, o exercício do seu ofício está perturbado pelas lembranças do filho. Giovanni identifica os relatos de seus pacientes com sua história pessoal e retorna à lembrança da perda de seu filho. Quando não se recorda, por identificação, da perda, as circunstâncias o obrigam: recebe os pêsames de um de seus pacientes.

Mas de todos os seus atendimentos, um em especial será o mais difícil de todos. Trata-se de um paciente cujo atendimento implicou uma ida ao domicílio deste, em pleno domingo, liberando Giovanni da caminhada previamente discutida com seu filho e que, aos olhos de Giovanni, evitaria o trágico mergulho de Andrea em cavernas. De todos os seus pacientes, este é o único que obriga Giovanni a procurar ajuda de um colega de profissão, admitindo sua incapacidade psicológica para atendê-lo. Giovanni, em seu íntimo, responsabiliza este paciente pela perda de seu filho e, em determinado momento do atendimento, “ataca” seu paciente, tirando-lhe a esperança de escapar de um câncer

que descobrira recentemente. O psicanalista Giovanni, comprometido com o ofício do cuidado, naquele momento de revolta se mostra incapaz de cuidar. Muito pelo contrário. Esta sequência é mais uma, dentre muitas, que revela os desdobramentos psicossociais da pessoa enlutada.

Ainda sobre a reação de Giovanni à perda do filho, há uma sequência em que este pai busca por uma explicação lógica para a morte de Andrea: informa-se em uma loja de artigos esportivos sobre o funcionamento dos equipamentos de mergulho. Giovanni parece satisfeito com as informações do vendedor sobre a eficácia das peças, mas não será isto que o fará aceitar a perda do filho.

Paola, sua esposa, parece contentar-se com a explicação da marinha de que não houve falha técnica. Segundo ela, seu filho, encantado com um peixe, perseguiu-o adentrando em uma caverna, da qual não encontrou a saída a tempo, esgotando sua reserva de oxigênio. Paola aceita a explicação, mas nem por isso seu sofrimento é menor: chora e urra em sua cama pela dor da perda. Giovanni por sua vez, ainda que saiba racionalmente sobre a irreversibilidade da morte, até que ponto a busca pela causa da morte do filho não é uma tentativa, imaginária, de revertê-la?

Sobre a aceitação da morte, é necessário retornar ao início do filme para uma oportuna observação: por volta do quinto minuto inicial, quando de uma sucessão de sequências curtas, apresentando ao espectador o cotidiano profissional de Giovanni em seu consultório, diante de seus diferentes pacientes, vê-se o psicanalista aconselhando, em tom filosófico, um de seu pacientes:

O senhor se sente sempre culpado, responsável pelo que acontece... mas nem tudo na vida é determinado por nós. Fazemos o que podemos. Talvez devêssemos aprender a esperar, a não ter sempre tarefas... a ficarmos ociosos, o que não quer dizer sermos passivos... a termos um relacionamento mais calmo com a vida, com o mundo. O que acha? (*O Quarto do Filho*, 5'25'').

Esta sequência em que Giovanni “ensina” seu paciente como viver a vida pode ser compreendida como uma ironia do destino, porquanto ele mesmo vai se sentir responsável pela morte do filho. Do ponto de vista da narrativa, também se pode compreender esta sequência como um recurso filmico visando à preparação do

espectador para a assimilação da morte do filho de Giovanni, com toda a intensidade que está sequência possa carregar. A câmera enquadra Giovanni ao centro e seu paciente desfocado de costas, quase uma silhueta. A câmera se aproxima lentamente de seu protagonista e induz o espectador a prestar atenção em seu discurso sobre a vida. A despeito de esta sequência preceder as sequências pós-morte de Andrea, sua inclusão neste subitem se fez necessária para a compreensão da narrativa do luto.

Como dizer da perda sem retratar antes o apego, as relações pessoais e o modo de ver a vida? Construir uma narrativa não linear é possível e pode atingir psicologicamente o espectador tanto quanto a narrativa linear. Mas *O Quarto do Filho* “optou” pela linearidade ao contar sua história e revelou seu conteúdo realístico, marcado, sobretudo, por uma fábula de tristeza e pesar.

Além das reações sentimentais e comportamentais dos familiares de Andrea após a sua morte, *O Quarto do Filho* vai retratar também os desdobramentos das relações sociais decorrentes dessa morte. Giovanni e sua esposa Paola passam a dormir separados como consequência das mudanças de seus comportamentos. A filha, Irene, termina seu namoro e justifica sua iniciativa pela dificuldade de seu namorado fazê-lo antes dela, por compaixão da sua situação de perda recente. Giovanni se vê psicologicamente impossibilitado de continuar seu trabalho: identifica-se com o discurso de seus pacientes; chora repentinamente quando um deles fala de filhos. Diz Giovanni para sua esposa:

Nem consigo escutar certos pacientes, nem escuto o que dizem. Com outros estou envolvendo-me demais, sinto-me no lugar deles. Agora não os estou ajudando, com certeza. Não estou ajudando ninguém. (79'40'')

Paola também se afasta do trabalho, mas temporariamente. Giovanni não fala com ninguém sobre o que aconteceu ou sobre como se sente. Paola, ao contrário, comunica aos amigos a esperança de ver uma (suposta) namorada de Andrea. Paola acusa Giovanni de egoísmo, alegando que seu marido se preocupa apenas com suas obsessões. Essa diferença de atitude entre o casal será motivo de divergências. Parece difícil a aceitação da atitude de cada um diante da perda. A atitude alheia parece magoar uns aos outros, especialmente pelas circunstâncias em que se encontram. É uma história de luto familiar.

Análise da sequência final: o fim da história, mas não do luto

É difícil para Giovanni e sua família retomarem o cotidiano, especialmente porque a rotina não será a mesma. Alguns pacientes interrompem o atendimento e outros são dispensados por Giovanni quando este decide parar de trabalhar. O fim dos atendimentos psicanalíticos significa o fim das relações ou as separações. Mais do que mostrar a consequência da morte do filho para o trabalho do pai, o filme começa a se despedir do espectador. A história caminha para o fim, junto com seu protagonista. O espectador também começa a se despedir de Giovanni, juntamente com seus pacientes. O espectador está sendo preparado para a despedida final da família de Andrea. Considera-se aqui, como sequência final, na verdade, a sucessão de sequências que vai da visita-surpresa de Arianna, uma suposta paixão de Andrea, à sua despedida depois de uma longa carona. Antes de analisar esta sequência, que se dá em torno dos quinze minutos finais do filme, é necessário descrever a personagem Arianna, que representa a lembrança “viva” de Andrea. Mais um elemento do processo de luto.

Paola é surpreendida ao encontrar na caixa de correspondência de seu prédio uma carta de Arianna. Em um primeiro momento, Paola pensa tratar-se de um relacionamento amoroso de seu filho e vê, em um eventual encontro dela com Arianna, a possibilidade de saber mais sobre seu próprio filho. A primeira tentativa de Paola é por telefone e com a difícil tarefa de comunicar à jovem acerca da morte de seu filho. Mas o contato restringe-se ao telefonema e o espectador vai descobrindo que a ligação entre Andrea e Arianna se deu mais platonicamente, por meio de cartas trocadas, que concretamente sob a forma de um namoro secreto ou algo semelhante.

O espectador descobre, ao mesmo tempo, que a suspeita de Paola provinha mais de seu próprio desejo (a saudade do filho) e, desta forma, o filme começa a revelar mais um aspecto do luto: o apego à vida (às pessoas, lugares) daquele que morreu, superestimando, muitas vezes, eventos não tão significativos, mas que, depois da morte, tornam-se preciosos porque constituem a lembrança de quem morreu, preenchendo sua ausência. Mas esse apego não termina, a despeito da descoberta de que Arianna não fora tão importante na vida de Andrea (e este na vida dela).

A visita de Arianna é um momento afetivamente precioso à família enlutada. Giovanni atende ao seu pedido, de conhecer o quarto de Andrea, ainda impactado pela

presença da jovem. Note-se que as diferenças entre Paola e Giovanni em lidar com a perda do filho reaparecem agora na forma de encontrar Arianna: Giovanni é reticente e tenta preencher o silêncio com formalidades (“você quer mais? [bebida]. Tem certeza que não?”), enquanto Paola abraça fortemente Arianna e faz-lhe perguntas como se houvesse encontrado uma antiga amiga.

O título do filme, nesta sequência, ganha sua maior justificativa: Arianna, portadora de fotos de Andrea e seu quarto, pede para conhecer o cômodo que dá o título ao filme. Pensando no título como a descrição da identidade do filme, aquilo que lhe é central, protagonista, *O Quarto do Filho* parece ser um título que se justifica mais por uma alusão a um elemento da cultura – o quarto como lugar que abriga os pertences pessoais íntimos daquele que faleceu – do que uma peça central na construção da narrativa. São poucas e parciais as imagens do quarto de Andrea ao longo das sequências.

Na sequência final, Giovanni, Paola e Irene são abandonados pelos dois jovens que aceitaram ser levados de carona até a fronteira da Itália com a França. O espectador também abandonará esses personagens – como foi demonstrado anteriormente no subitem “Música”. A música, por meio de sua letra, limita-se à contemplação e à indagação da vida (e da morte).

O papel da câmera também, em composição com a música, é fundamental na construção de ideias e afetos da narrativa no momento da despedida. Pela primeira (última e única) vez, a câmera posiciona-se no lugar do outro, para mostrar a família de Andrea caminhando desoladamente pela praia. E pela primeira vez, os protagonistas ficam e é a câmera que vai embora. É o ponto de vista do casal que parte dentro de um ônibus e vê, pela janela, assim como o espectador, uma história que vai ficando para trás.

Uma história que chega ao seu fim, mas sem um desfecho, no sentido clássico das narrativas românticas. O espectador conheceu um trecho da vida dessa família, contudo sem nenhuma perspectiva do que poderá acontecer em um futuro imediato ou distante. *O Quarto do Filho* parece dizer com sua música e sua câmera “partindo” que, diante da vida e da morte, as pessoas ficam perplexas, com mais perguntas que respostas.

Análise de alguns elementos fílmicos não específicos: o discurso realístico

Esses elementos fílmicos não específicos – assim chamados porque são utilizados por outras artes, como o teatro e a pintura, segundo Martin (2007) – trabalham homogeneamente, em conjunto com os demais elementos fílmicos específicos (a música, por exemplo), na construção de um discurso realístico. Contar uma história como se fosse real, a fim de mostrar e demonstrar o que acontece na vida das pessoas de uma mesma família quando perdem um ente querido é um dos temas de *O Quarto do Filho*, enquanto seu discurso, aquilo que o filme “diz”, é como isso acontece na vida delas.

Iluminação

Iluminação, cenário, figurino e diálogos trabalham em *O Quarto do Filho* para construir uma narrativa carregada de realismo. As tomadas internas, assim como as externas, são sempre fartas de claridade, resultando em uma fábula contada de maneira “clara”. A exceção fica por conta das cenas noturnas que recebem a devida iluminação, mantendo claridade suficiente para que se compreenda a fábula. A iluminação está comprometida com a expressão de realismo por excelência. Pode-se dizer que a iluminação desse filme será tanto melhor quanto menos se destacar, quanto menos for percebida. A iluminação deve ser percebida como natural e, neste sentido, o filme parece atingir seu objetivo. Não seria este um caminho ou recurso para que o espectador “esquecesse” que se trata de um filme, de uma ficção.

Mesmo que a cor não se confunda com a iluminação – especialmente pela história do cinema, cujo início foi sem o uso da cor –, a análise, aqui, é feita indistintamente. Note-se o uso abundante de cores na cena noturna, no parque de diversões, em que se procura demonstrar a busca de Giovanni por sensações, uma vez que ele se encontra carente delas como explicado, a dor que anestesia as situações.

Cenário

As paisagens naturais e as construções humanas constituem um cenário realístico neste filme. Mas não se pode deixar de observar que, mesmo a serviço da reprodução de uma realidade, o cenário possui outras funções na narrativa. Como já mencionado, a sequência inicial em que Giovanni aparece correndo em um cais, com grandes cargueiros e cruzeiros ao fundo, contém elementos de um cenário cujo objetivo principal parece ser a reprodução de um lugar real, usado para o exercício físico do psicanalista.

Por certo, outro cenário poderia ter a mesma função com o mesmo resultado (reproduzir um local qualquer), mas a escolha desse cenário – o local de chegadas e partidas – prepara o espectador para uma “viagem” que implica envolvimento e despedida. O cenário da sequência final também contribui para a narrativa fílmica quando “leva” o espectador à fronteira da Itália com a França. Não há como ultrapassar a fronteira, é o limite. É o momento da despedida.

Figurino

O vestuário ou figurino é mais um dos elementos fílmicos não específicos que trabalham comprometidos com o realismo de *O Quarto do Filho*. E assim como os demais elementos, sua descrição é fundamental para garantir a verossimilhança de sua fábula. Não há destaque para o figurino de nenhum dos personagens. Trata-se de um vestuário realista: o figurino “comporta-se” de acordo com a realidade histórica de seus personagens, ajudando a localizá-los e a identificá-los no contexto social em que eles se encontram.

A descrição do figurino parece ajudar o espectador a ficar mais atento aos aspectos psicológicos (sentimentos e comportamentos) dos personagens, os quais usam roupas comuns e de cores discretas. A maquiagem também é discreta e só se destaca quando procura mostrar as consequências físicas do sofrimento emocional dos personagens como, por exemplo, os olhos inchados de Irene em decorrência de muito choro ou os cabelos despenteados de Giovanni por descaso com a própria aparência diante da perda do filho.

Diálogos

Os diálogos em *O Quarto do Filho* são mínimos. Aparecem para compor com a imagem e não se opõem a ela. Não há contraste entre as imagens e as falas dos personagens. Pelo contrário, os diálogos estão de acordo com os demais elementos fílmicos sem se destacarem ou, no outro extremo, se omitirem.

Como foi explicitado, se a narrativa fílmica descreve os sentimentos dos personagens diante da perda do familiar querido, os diálogos expressam verbalmente esses sentimentos. Os diálogos neste filme podem ser classificados como “realistas” porque reproduzem a fala cotidiana, usual, expressando naturalidade e clareza. Neste sentido, os diálogos são “claros” como a iluminação e a fotografia, confirmando a homogeneidade dos elementos fílmicos na construção de seu discurso realístico.

3.2.2 Análise do filme como narrativa

A Fábula

O Quarto do Filho conta a história de uma família que perde de modo súbito e por acidente um de seus entes: o filho caçula Andrea. A morte como perda é central nesta fábula. A história é narrada de forma simples e sem um narrador ou mesmo um personagem narrador. De certa maneira, é a câmera que narra, é ela que apresenta a fábula.

Os Temas

O luto familiar está no centro da temática deste filme. Se fosse dividido temporalmente em três partes, seria possível notar que o primeiro terço do filme mostraria o cotidiano de uma família italiana de classe média em seus afazeres, enquanto os outros dois terços seriam destinados a essa mesma família, agora enlutada, perturbada no seu dia-a-dia pela perda de um dos seus membros.

O filme também destaca o ofício de psicanalista de Giovanni antes e depois da morte do filho. De todos os personagens do filme, Giovanni é o que participa da maior parte das cenas.

Outros temas aparecem gravitando em torno do luto e da morte: a religiosidade, quando o padre pronuncia palavras que, ao invés de acalmarem Giovanni, revoltam-no; a vida como um risco constante, mostrado nas cenas de tensão que precedem o mergulho de Andrea.

O Discurso

O que “diz” *O Quarto do Filho*? A mudança na vida de uma família, sob seus aspectos psicológicos e sociais, após a morte de um dos seus, é o discurso fílmico da obra de Nanni Moretti. Tais mudanças são mostradas em detalhes comportamentais de cada familiar: a dificuldade de concentração e a irritabilidade de Giovanni na vida profissional; a revolta de Irene durante uma partida de basquete; os gritos de dor e tristeza de Paola.

Há um contexto sócio-histórico em que esse luto familiar aparece, especificando o discurso fílmico. Não se trata de um luto familiar universal (um filme que contasse a história de três famílias de países diferentes, por exemplo), mas de um luto pela perda repentina e acidental de um jovem de uma família de classe média italiana dos tempos atuais. O filme “defende” que o luto é um fenômeno cultural, mostrando um de seus rituais, o velório, mas também uma experiência íntima singular.

3.3 *O Sétimo Selo*: a morte como angústia humana

“Eis a verdade única: somos os peões da misteriosa partida de xadrez, jogada por Deus, que nos desloca, nos para, nos põe mais adiante, e depois nos recolhe um a um à caixa do Nada.”

Omar Kháyyám

Análise sócio-histórica

O Sétimo Selo é um filme sobre a angústia humana diante da morte. Elaborado em 1956 e exibido no ano seguinte, um dos filmes mais conhecidos do diretor sueco Ingmar Bergman, “nasceu” sob a sombra da Segunda Guerra Mundial, quando o homem “descobriria” ao menos duas de suas invenções: o holocausto e a bomba atômica. A possibilidade do fim do mundo não era mais apenas uma profecia bíblica, mas uma experiência recente da Europa. E desta vez, a ameaça não vinha de Deus, mas de alguém cuja existência e poder de destruição foram inquestionáveis: o homem.

De outro lado, a infância de Bergman visitando igrejas para acompanhar as pregações de seu pai, um pastor luterano, também foi a inspiração de seu filme, como escreve o diretor:

Como assíduo visitante de igrejas tenho contemplado altares, retábulos, crucifixos, vitrais, murais. Neles vi Jesus e os ladrões, ensanguentados, sofrendo; Maria encostada a São João, como se dissesse: “Olhem para meu filho, olhem para sua mãe”; Maria Madalena, a pecadora (com quem será que ela pecou a última vez?); o Cavaleiro que joga xadrez com a Morte e a Morte que corta a árvore da Vida, onde um pobre diabo, sentado na copa, torce as mãos em pânico; a Morte empunhando a foice como uma bandeira e conduzindo a dança para a terra das trevas, enquanto o povo baila de mãos dadas a um saltimbanco que se vai deixando ficar para trás; (...) (BERGMAN, 1996, pp. 229-230).

Estas imagens descritas por Bergman (no livro intitulado *Imagens*) aparecem carregadas de simbolismo na narrativa de *O Sétimo Selo*, começando pelo seu próprio título: uma referência ao Apocalipse ou Revelação, livro bíblico segundo o qual, na mão

de Deus há um livro selado com sete selos e a abertura de cada um destes selos implica um malefício sobre a humanidade. A abertura do sétimo implicará o fim dos tempos. Não por acaso o filme está ambientado, por meio de sua fábula medieval e de sua iluminação cinzenta, numa visão apocalíptica de mundo. Este é o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o cenário para o discurso fílmico sobre o enigma da morte e o sentido da vida.

O medo da morte ou a ausência de uma convicção (seja ela religiosa, agnóstica ou ateísta) obriga Antonius Block, o Cavaleiro medieval, e o espectador, por identificação, a refletir no sentido da vida. Enquanto não se encontram respostas, vale tentar adiar a morte, como faz o Cavaleiro, propondo um jogo de xadrez. Mas a morte já perdeu alguma vez? – perguntará o espectador. Não, obviamente. E a história da morte entre os homens é a sua maior prova disso. No entanto, essa obviedade não impede que o espectador assista ao duelo entre a Morte e o Cavaleiro até o fim. Afinal, ele (o espectador), assim como o Cavaleiro, também têm esperanças. Que resta ao espectador, diante da morte, senão ver o filme? Que resta ao Cavaleiro (um soldado), diante da morte, senão lutar?

Os anos 1950 ficaram conhecidos como os do pós-guerra e da guerra fria. Mas também foram anos de uma reconstrução e desenvolvimento econômico em muitos países. Na Suécia, o jovem Ingmar Bergman ainda era um desconhecido e o roteiro de *O Sétimo Selo*, segundo Bragg (1995), fora inicialmente rejeitado.

Se, por um lado, a infância religiosa de Bergman foi matéria-prima de sua subjetividade, e esta, por seu turno, fonte de inspiração para a criação de seu mais conhecido filme, por outro lado, outras experiências, agora na vida adulta, foram decisivas na materialização de *O Sétimo Selo*, como afirma seu diretor:

Meu filme *O Sétimo Selo* tem como base uma peça em um ato que escrevera para os alunos do primeiro ano da Escola de Teatro de Malmö. A essa peça dei o título *O retábulo da peste* (BERGMAN, 2010, p. 229).

E continua, relatando o momento em que vivia, quando da criação de seu filme:

Naquela época eu tinha adquirido um gramofone enorme e comprado *Carmina Burana* de Carl Off, uma gravação de Ferenc Fricsay. De manhã, antes de sair de casa, costumava ouvir esse disco. *Carmina Burana* tem como base canções de viajantes medievais, dos anos da peste e de guerra, quando bandos de gente sem teto percorriam o país. Entre essa gente havia estudantes, monges, padres e saltimbancos. Alguns deles escrevem, compondo canções que se ouviam depois nas festas religiosas e nas feiras. A ideia desta gente que vivia a queda da civilização e da cultura, criando contudo novas canções, achei ser matéria sedutora e, um dia, escutando o coro final de *Carmina Burana*, veio-me esta ideia: meu próximo filme tratará deste tema! Depois pensei: E como ponto de partida usarei meu *Retábulo da peste* (BERGMAN, 2010, p. 230).

Por fim, a “matéria-prima”, a subjetividade de seu idealizador e diretor, nas suas próprias palavras: “*O Sétimo Selo* é, definitivamente, a expressão de uma das últimas ideias e manifestações de fé que eu herdara de meu pai e que alimentara desde a infância” (BERGMAN, 2010, p. 236).

A aceitação pela produtora Svensk Filmindustri deu-se somente depois que o filme *Sorrisos de uma noite de amor*, do mesmo diretor, foi premiado em Cannes em 1956 e fez sucesso junto ao público. Nota-se, portanto, que a criação de uma obra-prima do cinema mundial deveu-se ao sucesso de bilheteria de um outro filme do mesmo diretor. Sem uma garantia comercial, *O Sétimo Selo* permaneceria no plano da ideia. Ao menos naqueles anos.

O caráter teatral do filme de Bergman deveu-se à história de sua criação, que por sua vez se deveu ao percurso artístico e profissional do diretor. E a semelhança do filme com o teatro encontra-se, especialmente, na força que os diálogos promovem. Estes são elementos fílmicos tão relevantes nesta obra que serão analisados com mais detalhes adiante.

3.3.1 Análise de alguns elementos fílmicos

A escolha dos elementos fílmicos a serem analisados foi determinada pela sua relevância na construção do discurso fílmico. A música, os diálogos, os personagens e a iluminação são alguns dos principais elementos, entre outros, escolhidos para análise.

Som

O soar do gongo abre o filme, ainda em seus créditos, “apresentando” seu título. É uma abertura épica. O mesmo se diga da primeira imagem do filme: sincronizada com a imponente música de Erik Nordgren, *Dies Irae* (Dias de ira), obra maior da qual faz parte uma nuvem esbranquiçada num céu cinzento. A música sugere tensão por vir. O coro irrompe no corte e vê-se, sob o mesmo céu, um pássaro solitário, quase imóvel, como se flutuasse no ar. O som neste filme complementa as cenas, sugerindo a sentimentalidade humana de cada sequência. A música cumpre seu papel dramático na medida em que imprime, na imagem, a tonalidade dramática deste filme: o homem diante da morte, diante de seu maior drama.

Os ruídos naturais são outras formas de som presentes no filme. O som do trovão e o barulho do vento nas árvores, na sequência em que o casal Jof e Mia e o pequeno filho fogem da Morte por uma floresta, é uma modalidade de fenômeno sonoro que não só reproduz um cenário externo (uma noite de tempestade), como dá a tonalidade dramática: o medo da morte, o terror que esta proporciona. Note-se que não são apenas os ruídos naturais presentes nesta sequência de tensão: a música *Dies Irae* volta em arranjo diferente para auxiliar na ambientação do suspense.

Em outras sequências ouvem-se cantos de passarinhos com o som da lira ao fundo, transmitindo tranquilidade e leveza. É o ideal de vida ambientado em tomadas externas protagonizadas pelo casal de artistas saltimbancos Jof e Mia.

Personagens

Os personagens em *O Sétimo Selo* são uma pequena amostra da humanidade diante da morte: soldados, artistas, religiosos, doentes, bandidos, bruxas e outras representações das pessoas comuns. A rigor, os personagens podem ser divididos em duas categorias: os mundanos e a extramundana Morte. Dos mundanos temos três grupos de destaque: os cruzados Antonius Block, personagem cujo discurso acerca da morte confunde-se com o do próprio filme pela centralidade que ocupa na narrativa, ou pelo predomínio das cenas e falas. O Escudeiro Jons, cuja mundanidade caracteriza o personagem como pragmático e franco diante dos acontecimentos, que também é

reconhecido, na condição de guerreiro das cruzadas, como valente e destemido. Sobre esta última qualidade, a ausência de temor serve ao espectador como ponto de impacto: o mais estoico dos personagens abalar-se-á diante da morte. Seria uma forma de impressionar o espectador?

Os atores mambembes e o Pintor são personagens que revelam a morte por meio do próprio ofício; o do teatro e da pintura, respectivamente. Os atores Jof e Mia são personagens que servem ao discurso em favor da arte e da vida. São eles que, carregando o pequeno filho Mikael, escapam da Morte. É Jof quem tem visões extramundanas e, graças a essas visões, sua fé na vida aumenta. Os atores são ilusionistas: vivem iludindo os outros para diverti-los, ou para “se livrar do furioso marido traído”.

Outro grande grupo de personagens desse filme representa o povo, uma amostra da humanidade. São pessoas comuns de um vilarejo: bebedores, bandidos, doentes em autoflagelamento, bruxas, fanáticos religiosos profetizando o fim do mundo. São personagens que compartilham a ideia da morte como castigo divino em resposta à má conduta moral dos homens.

Os personagens são caracterizados em duas vertentes: a função social exercida e a posição psicológica diante do binômio vida-morte. Também é notável a sua dramaticidade, tornando-se irresistível a associação com os personagens teatrais. Essas características legitimam o discurso acerca da angústia existencial humana.

Câmera

O Sétimo Selo discursa sobre o medo da morte, os sentimentos e angústias quando o fim está próximo. Por essa narrativa intimista, fundamentalmente psicológica, o papel da câmera foi o de aproximar, física e psicologicamente, o espectador dos personagens, utilizando-se muito do primeiro plano. Os rostos dos personagens, enquadrados em primeiro plano, foram fundamentais para comunicar ao espectador o desespero humano diante da morte.

A abundância de primeiros planos não se restringiu aos closes de rostos, mas ao foco em detalhes, conferindo à câmera um importante papel na narrativa fílmica. Os planos médios e de conjunto também foram construídos por uma câmera preocupada em

contextualizar os personagens e não deixar a subjetividade deles fugir ao contexto social da narrativa. Um equilíbrio na aproximação e distanciamento da câmera – ora afastando-se dos objetos para mostrar o vilarejo, um grupo de pessoas, ora mostrando o homem em sociedade com suas normas de condutas e crenças, ora fechando em close os rostos para mostrar o desespero humano diante do desconhecido.

Em um filme com forte dramaticidade, o close dos rostos dos personagens faz-se necessário e confirma, ao lado de outros elementos fílmicos, o discurso fílmico sobre a angústia existencial humana.

Montagem

Comprometida com a narrativa fílmica, a montagem em *O Sétimo Selo* trabalha para que a fábula seja contada de forma linear, mantendo certo suspense psicológico.

É a previsibilidade da fábula desse filme – a Morte sempre vence e isto está previsto na abertura do filme, com a leitura sobre o rompimento do sétimo selo – que exige da montagem a função de manter o espectador fiel ao desenrolar da história fílmica. Ao que tudo indica, a morte vencerá a partida de xadrez e levará a todos. Contudo, na medida em que o Cavaleiro persiste em sua luta por respostas de um lado, e de outro, por uma jogada de xadrez que, se não vencer a morte, possa ao menos adiá-la, cresce a esperança de que a Morte pode ser derrotada ou afastada temporariamente. É como se a narrativa fizesse seu interlocutor, o espectador, esquecer temporariamente que a Morte sempre vence e aguardar pelo final da história.

Quanto a esta forma de narrar, fica uma irresistível comparação com a vida real, fora da tela, sobre a qual o filme também discute (ou haveria algum sentido em um filme que nada “diz” sobre a realidade?): ainda que o homem saiba o final de sua história, ele se mantém esperançoso. Espera que haja vida além da morte. Ou espera que esta vida seja satisfatória para aceitar a morte. Ou ainda, procura um sentido para tudo isso. Afinal, é o único dos animais que tem a consciência do seu fim. E, ao final, a Morte vence e as respostas suplicadas por Antonius, o Cavaleiro, não aparecem. Mas o casal Jof e Mia e o pequeno filho Mikael escapam da morte e, ao menos para eles, a vida continua.

Voltando ao aspecto fílmico de *O Sétimo Selo*, a montagem cumpre seu papel técnico de transpor uma história – neste caso, com origens e características teatrais – para a tela. Em síntese, a montagem deste filme foi fundamental porque “conta” uma fábula com equilibrada junção de imagens.

Fotografia

O excesso de contraste entre o preto e o branco é a característica da fotografia de Gunnar Fischer em *O Sétimo Selo*. Já havia o uso da cor no cinema na época em foi produzido. Contudo, a opção pelo preto e branco é facilmente justificada pelo resultado final. É sobre esse contraste que se pode fazer a leitura de um filme que fala de uma dicotomia: vida-morte. Outras dicotomias como luz-sombra, som-silêncio, conhecimento-ignorância, fé-medo gravitam em torno da vida-morte com ênfase sobre este aspecto.

Mas a não dicotomia também se faz presente, por meio da iluminação cinzenta do filme, sugerindo incerteza, não clareza, o não saber o que está por vir. A cena de abertura mostra um céu cinzento com uma nuvem esbranquiçada. O céu não está totalmente claro e límpido, tampouco fechado e escuro. A iluminação ambienta o espectador, preparando-o para identificar-se com a subjetividade de Antonius Block, o Cavaleiro. Antonius não tem clareza do que há depois da morte e do sentido da vida. Seus pensamentos o atormentam pela não clareza, pela ausência de fé que, diante da morte, se revelam. A fotografia ajuda o espectador a penetrar nas angústias existenciais do Cavaleiro.

De outra forma, usando muita luz, “clareando” o dia, a fotografia trabalha para que o espectador identifique o encantamento do saltimbanco Jof pela vida. Na cena final em que Jof, Mia e o pequeno Mikael escapam da floresta e da morte e reaparecem ao som do canto de passarinhos, há uma claridade sem igual em todo o filme. Após uma noite de tempestade, chuva, vento, fugindo da Morte, amanhecem sãos e salvos em um dia claro e calmo. A narrativa tem um desfecho feliz, mostrando que o casal de saltimbancos e seu pequeno filho são afortunados – por meio de uma fotografia que os “ilumina” –, uma das cenas mais claras do filme. Eles sobrevivem à morte nesse momento. A peste trouxe a morte para muitos, mas não para todos. Para os que sobreviveram, a vida continua.

Signos

Repleto de signos, *O Sétimo Selo* fortalece a universalidade do seu discurso fílmico por meio deles. Dito de outra forma, os signos neste filme são dotados de significados universais para o homem. Nada mais adequado à narrativa e ao discurso fílmicos, afinal o objeto desse discurso, a angústia humana diante da morte, é tema universal. Está presente em todas as culturas. São notáveis as referências teatrais ao uso de signos: máscaras e atores; a personagem da Morte e seus “acessórios” conhecidos de muitas culturas como a foice, o serrote, a ampulheta; a veste preta da Morte que a encobre, mostrando apenas seu rosto pálido, ambigualmente representando o mórbido e o palhaço; o jogo de xadrez como metáfora da vida e de suas vicissitudes, ludicidades e do seu fim inexorável.

Outros signos fazem referências à história da religiosidade e da fé humana. Condição social do homem que o põe em xeque – ao menos na visão do Cavaleiro. Na sequência em que Antonius adentra a igreja e observa o Cristo de madeira suspenso na parede, o Cavaleiro se depara com um semblante triste e patético. Trata-se de um signo fílmico que traduz a desesperança de Antonius. Como acreditar em uma figura cujo semblante expressa fraqueza?

As expressões faciais dos diferentes personagens desse filme também pertencem à categoria dos signos, na medida em que funcionam como máscaras sentimentais da humanidade diante da morte.

Signos da natureza aparecem para contextualizar a relação do homem com seu mundo: o mar e a praia na sequência inicial fazem referências ao infinito, ao desconhecido e aos limites humanos. A floresta surge como possibilidade de fuga da morte para o casal mambembe, mas, ao mesmo tempo também e paradoxalmente, pode ser o lugar de encontro com a morte.

Análise de alguns elementos fílmicos não específicos

Figurino

A serviço da contextualização temporal da fábula, o figurino serve à época diegética, isto é, a época em que se passa a história do filme: a Idade Média. Trata-se de vestir os personagens de acordo com as vestimentas da Suécia medieval. O figurino também exerce, neste filme, outra função clássica, que é a de identificar os personagens pelos seus respectivos ofícios: o ofício de Cavaleiro das Cruzadas de Antonius Block, as máscaras e roupas de ator do saltimbanco Jof são alguns exemplos do uso clássico do figurino. Em síntese, o figurino trabalha para preservar a verossimilhança da fábula.

Cenário

A exemplo do figurino, o cenário de *O Sétimo Selo* obedece à sua época diegética, a Europa medieval. O cenário justifica-se pelas circunstâncias das filmagens:

Houve apenas três dias em locação, principalmente a sequência de abertura de abertura e as outras tomadas na encosta do morro. Uma destas foi a famosa tomada da Dança da Morte (...). As condições atmosféricas, a locação e a luz eram perfeitas e Bergman não teve de repetir a tomada (...). A maior parte [das cenas] foi filmada nos estúdios, em Råsunda (BRAGG, 1995, p. 63).

Interessante notar que, a despeito do pouco tempo de locação (tomadas externas), a luz natural contribui para a iluminação adequada do cenário.

Diálogos

A análise do sentido e do significado das falas encontra-se em outros subitens de análise, especialmente nas análises de sequências fílmicas. Na análise consideram-se: a relevância dos diálogos ou das falas no contexto fílmico e sua força teatral no resultado estético.

Mais que identificar os personagens, compor a cena, atribuir sentido e tonalidade humana ao filme, as falas em *O Sétimo Selo* encarnam a angústia humana diante da morte. A fala, por meio dos diálogos, são veículos dos pensamentos dos diferentes personagens. O espectador conhece as indagações humanas diante da morte por meio das falas e diálogos de personagens: o Cavaleiro, o Escudeiro, o Artista, o Ferreiro, a Feiticeira, e a personagem não humana: a Morte.

É inegável a origem teatral deste filme como causa principal do protagonismo fílmico dos diálogos e das atuações dramáticas (com ênfase nas expressões faciais). Um dos melhores exemplos está na penúltima sequência: a morte chega ao castelo onde estão O Cavaleiro e sua esposa Karim, o Escudeiro e sua “governanta”, o Ferreiro e sua esposa Lisa. Eles se levantam da mesa e ficam de frente para a Morte, cumprimentando-a e dizendo suas últimas palavras: “Chegou a hora” – diz a governanta; “Minha profissão é de ferreiro. E posso dizer que sou muito bom” – diz Plog. Os personagens posicionados frontalmente à câmera (à Morte) revelam seus derradeiros sentimentos e pensamentos por meio das falas e das expressões faciais teatralizadas. Articuladas com as expressões faciais dos personagens, encontram-se as suas falas sobre o medo da morte, o medo da ira divina, a repugnância e o horror que a morte, sob a forma (diegética) de peste, causa.

Todos os elementos fílmicos analisados trabalham para a construção de um discurso fílmico sobre a morte ou sobre o homem diante dela. E por essa condição foram selecionados para análise, dentre tantos outros elementos que um filme possui. Contudo, os diálogos em *O Sétimo Selo* foram essenciais na construção deste discurso. Nota-se que neste filme os diálogos são os protagonistas das sequências sem prescindir das imagens. As imagens das expressões faciais dos personagens ou seu enquadramento em primeiro plano, muitas vezes traduzem, sincronizadas com os diálogos, o sentimento humano diante da morte. É importante notar que, a despeito da relevância dos diálogos no discurso fílmico de *O Sétimo Selo*, duas considerações devem ser feitas: a força dos diálogos deve-se também ao auxílio dos demais elementos fílmicos (a fotografia, o enquadramento da câmera, a música), e ela não está distinta no seu resultado fílmico; em nenhum momento os diálogos foram excessivamente usados, pois nota-se um uso moderado, sem prescindir das imagens ou sem ofuscá-las. As imagens são o “palco” dos diálogos. É a presença “étnica” do teatro neste filme.

Análise da sequência de abertura

A abertura deste filme apresenta o disparador do seu enredo: uma partida de xadrez entre a Morte e o Cavaleiro Antonius Block, cujo resultado determinará a sobrevivência ou o fim dos protagonistas desta fábula. Esta sequência inicial funciona como apresentação, ao espectador, da fábula, do tema central e de seus protagonistas.

Os créditos precedem a sequência de abertura. São letras brancas sobre o fundo preto. O nome da produtora (Svensk Filmindustri) é a primeira legenda a aparecer. Segue-se o título do filme, que surge com o som da batida retumbante de um gongo. O som sugere a grandeza de uma obra e de seu tema: a morte, a existência humana, temas filosoficamente tratados neste filme.

O soar do gongo na aparição do título do filme é a grandeza própria do filosófico e daquilo que transcende a mundanidade do homem e o torna perplexo. Seguem-se os créditos com os nomes do diretor, dos principais atores e da equipe técnica. O filme começa com letras de forma, onde se lê:

Na metade do século XVI, Antonius Block e seu escudeiro, depois de muitos anos como Cruzados na Terra Santa, voltam enfim à sua Suécia natal, um país devastado pela Peste Negra (*O Sétimo Selo*, 1956, Dir. Ingmar Bergman).

A primeira cena ou imagem é a de um céu acinzentado por uma nuvem esbranquiçada, quando irrompe o coro da imponente música de Erik Nordgen, *Dies Irae*, que se iniciara ainda com a tela escura, como já descrito anteriormente acerca dos elementos filmicos Som e Fotografia. Corte. Agora, sob o céu, paira um pássaro solitário. Corte novamente e surge uma praia deserta, com pedregulhos e pequenas rochas. A música cessa e, em lugar dela, uma voz em *off* declama de modo suave e sereno um trecho do livro bíblico *Apocalipse*⁵: “E, quando o Cordeiro abriu o sétimo selo, fez-se silêncio no céu por cerca de meia hora. Eu vi sete Anjos diante de Deus e a eles foram dadas sete trombetas.” Surge o Cavaleiro segurando sua espada, deitado em meio aos pedregulhos da praia deserta, ao lado de um tabuleiro de xadrez. O Escudeiro dorme sobre os pedregulhos da mesma praia, segurando uma faca. Os cavalos dos cruzados

⁵ O trecho em questão refere-se à abertura do sétimo selo, a qual desencadeia o soar das sete trombetas dos sete anjos, anunciando o Juízo Final.

bebem na beira da praia. O Cavaleiro aparece em primeiro plano, olhando vagamente, sugerindo reflexão. Imagem da praia, onda arrebatando. Corte. O Escudeiro vira-se de bruços e continua dormindo. O Cavaleiro vai até a água, abaixa-se e molha o rosto e a nuca. Sai da água. Em plano geral, o Cavaleiro aparece ajoelhando-se na praia. Em primeiro plano, aparece o Cavaleiro juntando as mãos e rezando. Plano geral e o Cavaleiro retorna da praia.

Sobreposição de imagens e surge uma nova cena: o tabuleiro de xadrez em plano de detalhe. A esta cena sobrepõe-se outra: a da água quebrando sobre os pequenos rochedos. Mais uma vez, sobreposição de imagens: surge a figura de um homem quase que totalmente envolto em uma roupa preta. Do seu corpo vê-se apenas o rosto pálido. O Cavaleiro arruma sua mochila, quando é surpreendido pela presença dessa figura e inicia-se o diálogo, enquadrando a ambos, um de cada vez, em plano médio, a cada resposta ou pergunta que fazem:

– Quem é você? [diz Antonius, o Cavaleiro]. – Sou a Morte, [responde a figura]. – Veio me buscar? [pergunta o Cavaleiro]. – Ando com você há muito tempo, [responde a Morte]. – Eu sei, [retruca Antonius, em plano médio]. – Está preparado? [pergunta-lhe a Morte]. – Meu corpo está, mas eu, não, [diz o Cavaleiro] (SÉTIMO, 1957)

A Morte abre um de seus braços para “levar” o Cavaleiro, mas este lhe pede que espere, ouvindo dela, na sequência, que é possível esperar, mas não é possível adiar. E o diálogo continua com o Cavaleiro propondo uma partida de xadrez, sob a condição de se livrar da Morte em caso de sua vitória.

Análise da sequência do diálogo entre o Escudeiro e o Pintor

A despeito de toda a mundanidade do Escudeiro Jons, a morte lhe causa medo. Aquele que nada teme e que sobre nada reflete, apenas age. Esta sequência pode ser entendida como uma apresentação do personagem Escudeiro diante da Morte. O diálogo entre o Escudeiro (E) e o Pintor (P) revela, em parte, os sentimentos do Escudeiro acerca da morte, mas também os sentimentos das pessoas ou do homem sobre a questão. O Pintor é um artista que, como tal, revela, por meio de sua arte, aquilo que muitos homens

não querem ou são incapazes de ver. Enquanto o artista trabalha sob encomenda, pintando sobre um andaime, o Escudeiro acompanha visualmente as várias figuras pintadas na parede e interroga seu interlocutor acerca do sentido do ofício deste com temática tão assustadora. Escudeiro (E) e Pintor (P) discutem, a partir de diferentes perspectivas, o sentido da morte para os homens:

O que isso representa? (E) A dança da morte. (P) E esta é a morte? Sim, ela dança com todos. Por que pinta isso? Para todos lembrarem que morreram. Não vão ficar felizes. Têm sempre que ficar felizes? Às vezes, é bom assustá-los. (P) Não vão olhar a pintura. (E) Claro que vão. Um crânio é mais interessante que uma mulher nua. (P) Se assustar as pessoas, elas vão pensar e ficarão mais assustadas. Vão correr para os padres. (E) Não é problema meu. (P) Continuará sua pintura. (E) Pinto, e cada um vê como quer. (P) Muitos o amaldiçoarão. (E) (16'' – 16''56').

O Escudeiro é, por natureza, destemido. Seu ofício é lutar e a morte é uma iminência nas guerras. Com toda a sua mundanidade e a familiaridade de soldado com a morte, a pintura lhe causa desconforto, ainda que negue (ou justamente por isso). Talvez seja ele, o Escudeiro, de todos os personagens, aquele que mais aceita a morte como um fato inelutável. Mas, mesmo assim, impressiona-se com a narrativa do Pintor acerca dos detalhes mórbidos do corpo afetado pela peste. A câmera foca uma das figuras na parede, mostrando na diagonal o rosto do Escudeiro olhando a figura e ouvindo sobre a agonia dos moribundos. A câmera desliza seu foco para o rosto do Escudeiro, posicionado agora de perfil, e mostra que, em seu semblante, há vestígios de medo e horror. O diálogo confirma o que a câmera mostra em primeiro plano:

A peste? Desagradável. (E) Veja como as pessoas ficam com pescoço inchado [diz o pintor, apontando para uma de suas figuras que representa a pessoa adoecida, enquanto ouve-se uma música sinistra ao fundo]. O corpo fica todo contraído e os membros amolecidos. (P) Parece horrível. (E) Sim, é horrível. A pessoa tenta se livrar do inchaço. Morde as mãos e arranca as veias com as unhas. Seus gritos são ouvidos de longe. Eu o assustei? (P) Assustar? Não me conhece. (E) (17''10' – 17''39')

Por fim, o Escudeiro pede um gole de gin ao Pintor, em vez de água. O Escudeiro é surpreendido pela indagação do Pintor porque parece que se surpreendeu consigo

mesmo, com o medo que aquela forma de morrer lhe causou. A morte, travestida de peste, amedronta até o mais valente dos homens.

Análise da sequência da confissão do Cavaleiro

Quero confessar com sinceridade, mas meu coração está vazio. O vazio é um espelho que reflete o meu rosto, – diz Antonius, no início da sequência em que faz sua confissão à Morte, pensando que esta fosse um padre.

A sequência se inicia com Antonius dentro da igreja, caminhando em direção ao Cristo crucificado, uma escultura presa à parede. O Cavaleiro observa o rosto da escultura. A câmera fecha no detalhe, mostrando um semblante escultórico triste, e talvez, patético. É o que Antonius encontra: tristeza e medo. Não há alegria ou esperança na figura à sua frente, confirmando sua intuição de que o que o aguarda, após a morte, é o nada.

Nesse momento, nem a igreja é um lugar de conforto ou esperança. A confissão, uma prática daquele local e que pode mitigar o sofrimento, não é possível porque Antonius reconhece o vazio de seu coração. Ainda assim, Antonius começa a se confessar quando vê que há alguém por trás da grade e nem imagina tratar-se da Morte. Equivocado, revela sua estratégia de jogo para vencer a partida de xadrez. A Morte mostra seu rosto para que o Cavaleiro perceba seu engano e diz que vai se lembrar da jogada planejada pelo Cavaleiro. Mas antes de se revelar, a Morte ouve as angústias de Antonius nesta sequência que, a exemplo do filme, tem sua força discursiva nos diálogos dos personagens.

Antonius aparece enquadrado no centro da imagem, em plano médio, tendo ao fundo a Morte. A mão do Cavaleiro apoia-se na parede, e quase se une à mão de uma estátua de madeira, cujos dedos se encontram em posição mística (os três primeiros dedos para cima e os dois últimos fechados). Nessa fotografia, Antonius aparece de perfil, olhando para baixo. Seu corpo e a estatueta de madeira (figura religiosa) à sua frente encontram-se iluminados, enquanto a metade esquerda da imagem é totalmente escura.

Antonius está entre a fé (a estatueta e a metade clara da fotografia) e as trevas ou o nada, a escuridão (a outra metade da fotografia). A câmera aproxima-se do Cavaleiro e fecha em primeiro plano, enquanto ele encosta a cabeça na parede (procura apoio) e fala de si: “Vivo num mundo assombrado, fechado em minhas fantasias.” A Morte o interroga: –”Agora quer morrer?” –”Sim, eu quero”, responde Antonius. –”E pelo que espera?”, indaga a Morte. –”Pelo conhecimento”, diz o Cavaleiro. Começa, então, um discurso do Cavaleiro sobre sua existência, central no discurso fílmico de *O Sétimo Selo*:

É tão inconcebível tentar compreender Deus? Por que Ele se esconde em promessas e milagres que não vemos? Como podemos ter fé se não temos fé em nós mesmos? O que acontecerá com aqueles que não querem ter fé ou não têm? Por que não posso tirá-lo de dentro de mim? Por que Ele vive em mim de uma forma tão humilhante apesar de amaldiçoá-lo e tentar tirá-lo do meu coração? Por que, apesar de Ele ser uma falsa realidade, eu não consigo ficar livre? (19’39”– 20’17”).

Trata-se de uma sequência de perguntas, com muita indignação. O texto é literalmente feito de questionamentos, pois a busca de Antonius é por respostas. E sua indignação é por causa da ausência de respostas ou do silêncio de Deus. Antonius também revela que sua situação é difícil porque nem tem respostas, nem tem sossego porque Deus não o “abandona”. Deus está presente (a religiosidade involuntária dentro dele), mas oculto e mudo.

Antonius não tem a convicção daquele que crê em Deus, nem a convicção do ateu (aquele que crê na não existência de Deus). Daí deriva seu sofrimento. A espera por respostas, enquanto a Morte se aproxima, é o “xadrez” da vida do Cavaleiro. Seu plano estratégico para vencer a Morte no xadrez nada mais é do que uma tentativa de ganhar tempo, com a esperança de que as respostas venham antes de sua própria morte. O Cavaleiro não pretende vencer a Morte, mas morrer com conhecimento. Morrer sabendo do sentido da vida e da morte.

Contudo, é a própria Morte quem lhe responde quando Antonius cessa seus questionamentos e faz exigências, ainda sem saber que está falando com a Morte: “... quero conhecimento, não fé ou presunção. Quero que Deus estenda as mãos para mim... que mostre seu rosto, que fale comigo”. “Mas ele fica em silêncio”, comenta a Morte de

forma simples, como se dissesse uma obviedade. A Morte “explica” ao Cavaleiro que as pessoas quase nunca pensam na morte e, deduz-se, a partir desse diálogo, que pensar na morte não muda nada em relação a ela ou ao seu enfrentamento e, por isto, não há por que pensar. Mas Antonius não deixa de pensar na iminência e certeza da morte e em quanto essas qualidades da morte tornam a busca por respostas uma urgência.

Esta sequência é reveladora dos sentimentos e angústias do Cavaleiro diante da morte e também sugere, ironicamente, o conhecimento que a Morte tem dos vivos ou de quanto é inútil querer ludibriar a morte.

Análise da sequência da morte do ator

Um dos artistas mambembes, Jonas, flerta com uma mulher casada de um dos vilarejos onde o grupo de saltimbancos se apresenta e, para escapar da ira do marido traído, Jonas finge a própria morte, apunhalando a si mesmo na frente do marido traído. O truque funciona. O marido vai embora e Jonas Skat sobe em uma árvore e se esconde para preservar o truque. Enquanto o ator faz planos, a Morte, ao pé da árvore, começa a serrar o tronco. Jonas interroga a Morte e lhe comunica em tom de alarde seus compromissos futuros: –”Por que está cortando minha árvore?” – indaga Jonas. –”Estou cortando a árvore, pois seu tempo acabou,” responde a Morte. –”Não tenho tempo para isto”, reclama Jonas. –”Não tem tempo?”, questiona irônica, a Morte. –”Tenho uma apresentação”, diz Jonas, temerário. –”Foi cancelada, o ator morreu”, explica a Morte. Jonas ainda tenta barganhar com a Morte, dizendo que tem família, compromissos e perguntando da possibilidade de um perdão para os atores. Mas nada disso o impedirá de morrer.

Esta sequência é cômica e não dramática, a despeito de mostrar a morte inevitável de Jonas, um dos artistas mambembes. Jonas é ridicularizado por sua covardia diante da morte. Até a Morte lhe pergunta por sua vergonha (–”Você não tem vergonha?”). Jonas tenta trapacear a Morte como o fez na vida, mas não funciona. A arte ilude o marido traído, as pessoas comuns, mas não engana a Morte e nem faz do artista pessoa privilegiada.

Voltando à questão do humor desta sequência, é interessante notar que a dramaticidade não tem exclusividade sobre a questão da morte. Obviamente, é difícil fazer humor de si mesmo diante da morte: quem pode rir de Jonas na hora de sua morte é o espectador. O Ator mambembe não vê a menor graça na ironia da Morte serrando a árvore. Contudo, do ponto de vista narratológico, o humor surge como possibilidade de revelar a natureza da morte: ela é inevitável; não faz barganhas; cancela os planos de qualquer um. Enfim, a morte ignora a vida. E isto, esta sequência soube mostrar de forma bem-humorada.

Esta sequência também contribui para um equilíbrio rítmico do filme. O excesso de drama ou de cenas de tensão e suspense pode gerar cansaço e monotonia pela mesmice do ritmo. Uma sequência de humor permite que o espectador “descanse” da tensão que a perseguição da Morte provoca, e possa posteriormente “voltar”, refeito, à luta entre o Cavaleiro e a Morte. A própria sequência apresenta um recurso que mitiga a morte de Jonas: um simpático esquilo sobe no tronco da árvore que acabara de ser cortada.

3.3.2 Análise do filme como narrativa

A fábula

O Cavaleiro e seu Escudeiro vindo das Cruzadas retornam ao seu país natal que está assolado pela peste. O Cavaleiro encontra a Morte e lhe propõe uma partida de xadrez sob a condição de ele ter a vida poupada caso vença o jogo. O Cavaleiro e o Escudeiro percorrerão seu país deparando com seu povo: ladrões, soldados, fanáticos religiosos, bruxas e artistas. Um grupo de artistas mambembes terá a simpatia do Cavaleiro que, em troca, procura protegê-los da Morte. Ao final, com exceção de um casal mambembe e sua pequena filha, ninguém escapa da Morte. Trata-se da reedição de uma crença ingênua de que se poderá combater a morte – ilusão de parte da medicina atual.

É difícil não associar esta fábula ao clássico da literatura mundial *Dom Quixote*, do século XVII, de Miguel de Cervantes. Inicialmente, pela presença de personagens

semelhantes: os Cavaleiros Antonius Block e Dom Quixote e os Escudeiros Jons e Sancho Pança. Depois, pela função que exercem em suas narrativas: Cavaleiro e Escudeiro, percorrendo juntos uma jornada, compartilham do mesmo mundo, mas se posicionam diferentemente diante dele e da vida. Antonius Block, assim como Dom Quixote, luta em vão, porque tenta vencer a Morte, enquanto Dom Quixote luta contra inimigos imaginários. Não seria a Morte, para o Cavaleiro Antonius Block, um inimigo imaginário? A exemplo do filósofo Epicuro, para quem a morte é o nada, Antonius luta contra seus medos, luta contra a ausência de respostas para o sentido da vida.

A semelhança entre o pragmatismo dos Escudeiros Jons e Sancho Pança também é irresistível à comparação. Ambos são mundanos por excelência e suas reflexões sobre a vida não são mais importantes que seus cotidianos. Diferentemente do Cavaleiro Antonius, os Escudeiros não sofrem pela ausência de respostas diante da vida e da morte.

Por estas semelhanças imediatas, a fábula de *O Sétimo Selo* soa familiar e alcança certa universalidade ocidental: o desejo de imortalidade e de sentido para a vida. Mas o que faz dela uma história conhecida do Ocidente, mais do que a referência ao romance de Cervantes, é ter a morte como a questão principal. Não seria esta uma questão que diz respeito a todos?

Os temas

Além da questão da morte e do sentido da vida no centro das temáticas de *O Sétimo Selo*, outras temáticas gravitam em torno daquelas. A religiosidade e a fé, questões distintas, mas quase sempre coabitando os mesmos fóruns de discussão, são alguns destes temas.

O Cavaleiro e seu Escudeiro deparam com uma procissão onde muitos se autoflagelam. Acreditam que a peste é o castigo de Deus e por isto se punem. Apesar de ser um cruzado, Antonius reza, mas sua fé parece ruir progressivamente até o final do filme quando, diante da morte, desespera-se. Sua fé não diminui seu medo, não evita a morte, nem lhe trouxe as respostas que tanto buscara. O cenário e o contexto medievais da fábula deste filme também colaboram para colocar a questão da fé e da religiosidade como temas centrais do filme e do homem.

Outro tema de *O Sétimo Selo* é a questão da arte e do artista. O Cavaleiro que retornou das Cruzadas tem outra batalha pela frente: proteger seus amigos (recentes): um grupo mambembe (artistas de teatro, viajando em um carroção, apresentando-se em vilarejos). Os artistas divertem as pessoas, são admirados por alguns, incompreendidos por outros, e ainda ridicularizados por muitos. Eles podem também iludir as pessoas (como faz Jonas Skaf ao fingir um suicídio), mas não podem enganar a morte.

Quando surge a Morte para levar Jonas Skaf, o mambembe nada pode fazer para iludi-la ou para dela fugir. Nesse momento, a arte não parece mais importante que qualquer outra questão humana. Os artistas, por outro lado, são ingenuamente indiferentes à morte (e à vida) porque não são pretensiosos na busca por respostas. Apenas vivem e, se preciso for, submetem-se ao papel de palhaços. Não há tanta seriedade nos artistas como há em Antonius. E isto é motivo de admiração por parte do Cavaleiro.

A natureza é indiferente ao homem em *O Sétimo Selo*. E esta indiferença pode ser traduzida, na vida social, como hostilidade.

O discurso

O que “diz” *O Sétimo Selo*? A angústia humana diante da morte é o discurso fílmico em questão. Do ponto de vista da fábula, o homem se encontra com a morte porque há uma peste que assola todos. Mas o discurso é para além da peste ou de qualquer causa de morte. Trata-se da angústia humana que existe desde sempre e em todas as circunstâncias, uma vez que, no filme, Antonius, o Cavaleiro, não faz distinções entre seu medo e as causas da morte. Há personagens que atribuem a morte ao castigo divino e tentam expurgar a culpa por meio do autoflagelo. Mas são personagens secundários no contexto fílmico e servem “apenas” para a reflexão de Antonius, pois seu pensamento é muito claro ao espectador: a morte não é um castigo e, se fosse, talvez trouxesse alívio às próprias angústias.

Afinal, a morte como castigo divino traria para Antonius alguma explicação, algum sentido à vida e à morte. Para o Cavaleiro, a morte é o nada, e por isto, nem respostas ela traz. Aproximando-se progressivamente da morte, seu tempo vai acabando

e nenhuma resposta lhe apareceu, nenhuma voz do céu ou de dentro da sua alma se fez presente. Sua desconfiança inicial de que o Homem está sozinho no mundo vai se tornando uma certeza.

O discurso fílmico de *O Sétimo Selo* é o mesmo de seu personagem central: Antonius Block. Ou, dito de outra forma, o filme discursa pela boca do Cavaleiro. Os demais elementos que “discursam” sobre a morte, como a fotografia, o som, os outros personagens, são na verdade contrapontos do discurso central. O discurso de Antonius é uma construção decorrente de sua experiência pessoal ao se deparar com a feiticeira condenada, com religiosos em autoflagelo e artistas mambembes fugindo da morte.

O Sétimo Selo “diz” que diante da morte, o homem de pouca fé se abala. A fé é um problema para quem não a tem. Acreditar no invisível e no inaudível pode diminuir o medo da morte. Mas não é o caso do Cavaleiro, nem do discurso fílmico. Para o Cavaleiro, a fé equivale à negação da ausência de Deus. A fé seria fechar os olhos às evidências do Nada. O discurso fílmico não é sobre a falta que faz a fé. O discurso é sobre um homem que, diante do silêncio de Deus, vê a si mesmo como um peão no misterioso jogo de xadrez da vida, sendo deslocado de uma casa para outra, até finalmente ser recolhido à caixa do Nada.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de filmes como atividade prazerosa

Ainda que muita coisa possa ser dita e pensada acerca da análise de filmes e de um de seus métodos, a Análise Fílmica, não seria satisfatório encerrar estas considerações sem revelar o prazer da análise que, a princípio, fora um método de pesquisa desenvolvido exclusivamente para o objeto e o objetivo do presente estudo, e depois revelou-se uma prática prazerosa. Outra razão para afirmar o prazer da análise é de desmistificar a ideia dicotômica de que ver o filme é prazeroso, enquanto analisá-lo é trabalhoso.

A análise é um trabalho, de fato. Requer esforço, persistência e, em especial, paciência para “desmontar” e “remontar” o filme como se fosse um quebra-cabeça de muitas peças. Mas, ao contrário do que possa parecer, trata-se de uma atividade prazerosa equivalente ao ato de assistir ao filme, pois, na verdade, a análise fílmica é, fundamentalmente, uma forma diferente de ver um filme. É vê-lo muitas vezes: por partes ou a unidade; na sequência da montagem ou não; observando alguns de seus elementos em detrimento de outros. Enfim, ver um filme muitas vezes nunca é vê-lo sempre da mesma maneira por, ao menos, duas razões: a ambiguidade de uma obra artística não permite um olhar definitivo e uma opinião final; e os olhos sempre “encontram” algo novo enquanto “procuram” o que já viram.

A análise de filmes é uma atividade que, a exemplo de outras, quando se gosta, fazer é sempre um trabalho, mas também um prazer. Qual criança se recusaria voluntariamente a descer inúmeras vezes do escorregador que a joga na piscina, se não fosse pela intervenção dos pais ou pelo enfraquecimento do corpo? Ver um filme é, sobretudo, lúdico. Como calcular a saciedade de quem o vê?

A análise de filmes como recurso pedagógico

No contexto educacional, a análise de filmes também pode ser pensada como atividade pedagógica capaz de promover a reflexão e a apropriação do conhecimento. O discurso filmico, resultado final e objetivo do presente estudo, pode ser utilizado, na prática docente, como um interlocutor que discorre sobre os fenômenos da realidade ou quaisquer objetos do mundo previamente selecionados pelo professor. A apresentação do filme e sua posterior análise podem despertar no aluno um novo olhar, principalmente e acima de tudo porque o cinema tem linguagem própria, requerendo um olhar próprio para compreendê-lo. Provocado esteticamente, o aluno é estimulado à reflexão, e esta, pelo seu expediente, gera discussão e mais reflexão.

A ambiguidade da obra artística também é bom argumento para justificar o uso de filmes em sala de aula, na medida em que proporciona ao aluno uma amostra da complexidade do real e, conseqüentemente, demonstra as dificuldades das teorias e explicações científicas para se apropriarem da realidade. O filme pode ser um recurso pedagógico, mas também uma demonstração epistemológica da dificuldade que o conhecimento tem de conhecer.

O que “dizem” os filmes sobre a morte

A análise dos filmes *Mar Adentro*, *O Quarto do Filho* e *O Sétimo Selo* revelou um elemento comum aos discursos filmicos: a morte como uma experiência íntima e singular. Este elemento vai ao encontro de uma mentalidade contemporânea que prima pela subjetivação do mundo, isto é, faz do mundo, ou das vivências que ele proporciona, uma experiência particular. Com a morte não tem sido diferente. Ramon, de *Mar Adentro*, deseja a morte como se deseja uma amante, e a qualifica como doce; Antonius, de *O Sétimo Selo*, joga xadrez com a morte personificada; Giovanni, em *O Quarto do Filho*, conhece a intimidade de seus pacientes, mas revela sua intimidade, até então preservada, ao espectador, por conta da morte do filho. Como se vê, a morte é íntima de todos os personagens.

As três obras cinematográficas produzidas na contemporaneidade – ainda que a distância temporal entre *O Sétimo Selo* e os outros dois filmes seja historicamente

significativa, carregam a marca da subjetividade privatizada quando retratam a morte sob a perspectiva do “eu”. Note-se que nos filmes *O Sétimo Selo* e *Mar Adentro* é a morte do “eu” sob sua própria perspectiva, enquanto *O Quarto do Filho* trata da morte do outro sob a perspectiva do “eu”. Scoz (2012), discutindo a não escuta do analista enlutado, explica a dinâmica psíquica do enlutado, a exemplo do personagem Giovanni:

O que estamos focalizando aqui é uma das necessidades psíquicas de quem é impactado por importante perda: uma espécie de reclusão do indivíduo no próprio mundo mental, único lugar onde o morto ainda está – talvez possamos dizer – cheio de vida; lugar onde ressurgem cenas e sensações que ensurdecem o indivíduo das coisas do mundo exterior que não digam respeito a seu sofrimento (p.138).

O Quarto do Filho aborda esse mundo mental dos familiares enlutados que os ensurdece para o mundo exterior, implicando o cotidiano de cada um deles, sobretudo o de Giovanni. É a experiência subjetiva da morte (do outro em si).

Em todos os filmes analisados identifica-se uma fenomenologia da morte sob a perspectiva do “eu”. Não é exagero dizer que, metaforicamente, a câmera nesses filmes fecha o “eu” em primeiro plano. Em uma “leitura” mais apressada de *O Sétimo Selo* há o risco de se confundir a fábula com o discurso fílmico, acreditando que por se tratar de uma história da Era Medieval, a morte é mostrada de acordo com a mentalidade da época. Na verdade, a fábula e os elementos afins, como figurino e cenário, são apenas palco para o discurso sobre a morte.

Por fim, o resultado da análise dos filmes identificou um discurso fílmico sobre a morte que vai ao encontro da mentalidade contemporânea ocidental: a morte desloca-se do público para o privado numa sociedade que esvaziou seus rituais fúnebres de carga dramática, como afirma Ariès (1981), tornando a morte do indivíduo um evento anônimo e banal ou um espetáculo onde o anônimo (Ramon, em *Mar Adentro*) torna-se celebridade por meio da superexposição do seu íntimo, como sugere Debord (1997), próprio da sociedade do espetáculo. A morte aparece nos filmes como aparece na sociedade, confirmando a literatura tanatológica: uma experiência individual e solitária que não diz respeito a ninguém, exceto quando transformada em espetáculo, invadindo as casas das pessoas pela TV, como disse Kovács (2003).

A análise desses filmes também confirma a atitude do sujeito (pós) moderno, nos dizeres de Bauman (1998), para quem a morte tornou-se excessivamente habitual para despertar emoções intensas. Se os filmes tratam da morte como uma experiência íntima, é porque numa modernidade líquida tudo está delegado ao “eu”, inclusive a tarefa de conter as emoções e vivê-las nos limites do íntimo. Numa sociedade imersa na ideologia do mérito ou na crença de que o indivíduo é causa e consequência de si mesmo, negando o papel das forças econômicas, políticas e culturais, não resta outro lugar para a morte que o do mundo privado. A morte como evento final da vida ou destino certo do homem, tão em moda em outras épocas, está fora de lugar nos dias atuais, assemelhando-se às mercadorias defasadas tecnologicamente à espera da próxima faxina para serem definitivamente descartadas. Aliás, não é por acaso que a preferência pela cremação vem crescendo na atualidade, substituindo os túmulos que serviam para perpetuar a memória do morto. Não se trata de falta de espaço nas grandes cidades, pois os estacionamento de carros continuam se multiplicando e outras formas lucrativas de mercantilização também. O cemitério vertical em Santos, cidade litorânea do Estado de São Paulo, pode ser um exemplo de como o capitalismo ocupa todos os nichos de mercado, oferecendo soluções à falta de espaço urbano, adequando-se ao poder de compra do consumidor; no cemitério vertical de Santos, os jazigos com vista para o mar são mais caros que os demais, obedecendo à lógica da modernidade líquida, que neste caso “recomenda” cremar em vez de enterrar os mortos. Afinal, se o sujeito tornou-se mercadoria, seu destino final é o descarte. Sobre essa lógica, Bauman (1998) ilustra com um caso real, comparando o antigo bilionário do petróleo Rockefeller, que pretendia perpetuar-se a si mesmo por meio de sua indústria e grandes construções que ocupariam muito espaço e durariam muitos anos, enquanto Bill Gates, o novo bilionário, trabalha para que sua obra seja renovada a todo tempo, substituindo as invenções mais antigas pelas mais novas, e se há algum desejo de imortalidade nesta atitude (pós) moderna, será pelo descarte contínuo e ininterrupto que essa vontade se realizará.

Se a análise dos filmes confirma os fundamentos teóricos sobre a questão da morte na atualidade, seria mais preciso e pertinente dizer que a morte foi reduzida à experiência singular do “eu”, e destronada de sua pompa e *glamour* de outros tempos, ela é uma anônima nos dias atuais, “andando” pelas ruas das grandes cidades, preterida pelo desejo de consumo e pela compulsão ao trabalho. Raros são aqueles que, na atualidade, querem pensar ou falar de morte porque é um problema de cada um e de tão íntima que é,

parece escondida do próprio “eu”. Salvo os casos em que a morte é um espetáculo ou uma mercadoria, não há mais lugar para ela. A morte foi expropriada. Por mais paradoxal que pareça, nos tempos atuais a vida é curta demais para se pensar na morte.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, THEODOR W. *Textos escolhidos*. Consultoria de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Col. Os Pensadores).

ALÉM DA LINHA VERMELHA. Diretor: Terrence Malick. Intérpretes: Nick Nolte, Jim Caviezel, Sean Penn, Elias Koteas, Ben Chaplin, Dash Mihok, John Cusack, Adrien Brody, John C. Reilly, Woody Harrelson, Miranda Otto, Jared Leto, John Travolta, George Clooney, Nick Stahl, Thomas Jane, John Savage, Will Wallace, John Dee Smith, Kirk Acevedo, Penelope Allen, Simon Billig, Mark Boone Junior, Norman Patrick Brown, Arie Verveen, Jarrod Dean, Matt Doran, Travis Fine, Paul Gleeson, Benjamin Green, David Harrod, Don Harvey, Kengo Hasuo, Ben Hines, Danny Hoch, Robert Roy Hofmo, Polyn Leona, Simon Lyndon, Gordon MacDonald, Kazuki Maehara, Marina Malota, Michael McGrady, Ken Mitsuishi, Ryûshi Mizukami, Tim Blake Nelson, Larry Neuhaus, Taiju Okayasu, Takamitsu Ôkubo, Larry Romano, Kazuyoshi Sakai, Masayuki Shida, Stephen Spacek, Hiroya Sugisaki, Kouji Suzuki, Tomohiro Tanji, Minoru Toyoshima, Terutake Tsuji, Steven Vidler, Vincent Wild, Todd Wallace, Joe Watanabe, Simon Westaway. Produção: Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau. Roteiro: Terrence Malick. Fotografia: John Toll. Trilha Sonora: Hans Zimmer. Estúdio: Fox 2000 Pictures/Phoenix Pictures/Geisler-Roberdeau. Canadá/EUA, 1998. DVD (170 min.) Colorido. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/alem-da-linha-vermelha/id/3011>. Acesso em: 28 de março de 2013.

ARIÈS, Philippe. *O Homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

AS INVASÕES BÁRBARAS. Diretor: Denys Arcand. Intérpretes: Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Denis Bouchard, Dorothée Berryman, Louise Portal. Produção: Daniel Louis, Denise Robert. Roteiro: Denys Arcand. Fotografia: Guy Dufaux. Trilha Sonora: Pierre Aviat. Estúdio: Téléfilm Canada. Canadá, 2003. DVD (93 min.). Colorido. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/as-invasoes-barbaras/id/11444>. Acesso em 28 de março de 2013.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

_____. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução de Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BERGMAN, Ingmar. *Imagens*. Tradução de Alexandre Pastor. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BLADE RUNNER. Diretor: Ridley Scott. Intérpretes: Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Edward James Olmos, M. Emmet, Daryl Hannah, William Sanderson, Brion James, Joe Turkel, Joanna Cassidy, James Hong, Morgan Paull, Kevin Thompson, John Edward Allen, Hy Pyke, Kimiko Hiroshige, Bob Okazaki, Carolyn De Mirjian. Produção: Michael Deeley, Charles de Lauzirika. Roteiro: Darryl Ponicsan, David Peoples. Fotografia: Jordan S. Cronenweth. Trilha Sonora: Vangelis. Estúdio: The Ladd Company/Shaw Brothers/Warner Bros. Pictures/Michael Deeley Production/Ridley Scott Productions. EUA/Hong Kong, 1982. DVD (118 min.). Colorido. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/blade-runner-o-cacador-de-androides/id/1728>. Acesso em 28 de março de 2013.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

BRAGG, Melvyn. *O sétimo selo*. Tradução de José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BROMBERG, Maria Helena Pereira Franco et al. *Vida e morte: laços da existência*. São Paulo :Casa do psicólogo, 1996.

_____. *Luto como uma experiência de crise familiar – uma abordagem terapêutica e preventiva*. São Paulo, PUC, 1994. Tese de doutorado em Psicologia Clínica. Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1994.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

CAÑIZAL, Eduardo Peñeula. Surrealismo. In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

CARVALHO, Alex Moreira *Temas contemporâneos em psicologia do cotidiano*. São Paulo: Comunicação e Expressão, 2009.

COMTE-SPONVILLE, André. *Apresentação da filosofia*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FABRIS, Mariarosaria. Neorrealismo italiano (2009). In: Mascarello, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

_____. A personagem cinematográfica. In: CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GURGEL, Ayala. *Controle social dos moribundos: controle social e expropriação da morte nas sociedades capitalistas*. São Luís: Edufma, 2008.

KOVÁCS, Maria Júlia. *Educação para morte: temas e reflexões*. São Paulo: Casa do Psicólogo: FAPESP, 2003.

KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. Tradução de Paulo Menezes. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague (2009). In: MASCARELLO, Fernando. *História do cinema mundial*. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2009.

MAR ADENTRO. Direção: Alejandro Amenabar. Produção: Alejandro Amenabar e Fernando Bovaira. Intérpretes: Javier Bardem, Belén Rueda, Lola Dueñas, Mabel Rivera, Celso Bugallo, Clara Segura e colaboração de José Maria Pou e outros. Roteiro: Alejandro Amenabar e Mateo Gil. Trilha sonora: Alejandro Amenabar. Sociedad General de Cine (SOGECINE) S.A./Union Générale Cinématographique (UGC)/ Televisión Española (TVE)/Canal+/Eurimages/Ministério da Cultura/Sogepaq/Himenóptero/Eyescreen S.r.l./Televisión de Galicia (TVG) S.A./Filmanova Invest,

Espanha, 2004. DVD (125min.) widescreen., color. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/mar-adentro/id/12039>.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MELO, Aurélio F. T. *A vida, o olhar e o sentir maternos em Distrofia Muscular de Duchenne*. São Paulo: USP, 1999. 130 pp. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

MELO, Aurélio F. T.; CAMPOS, Breno Martins. Modernidade e morte. In: CAMPOS, B. M. (ed.). *Revista Pandora Brasil*, n. 18, jul. 2010.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Diretor: Sergei M. Eisenstein. Intérpretes: Aleksandr Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Aleksandrov, Ivan Bobrov, Mikhail Gomorov, Aleksandr Levshin. Produção: Jacob Bliokh. Roteiro: Nina Agadzhanova, Sergei M. Eisenstein. Fotografia: Vladimir Popov, Eduard Tisse. Estúdio: Goskino.

O PODEROSO CHEFÃO. Direção: Francis Ford Copolla. Produção: Albert S. Ruddy. Intérpretes: Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Diane Keaton, John Cazale, Talia Shire. Roteiro: Mário Puzzo e Francis Ford Copolla. Trilha sonora: Nino Rota. EUA, 1972, DVD (175 min.), widescreen, color. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/o-poderoso-chefao/id/8380>. Acesso em: 28 de março de 2013.

O QUARTO DO FILHO. Direção: Nanni Moretti Produção: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti. Intérpretes: Nanni Moretti, Laura Morante, Jasmine Trinca, Giuseppe Sanfelice, Andrea Silvio Orlando, Claudia Della Seta, Stefano Accorsi, Stefano Abbati, Toni Bertorelli, Dario Cantarelli, Eleonora Danco, Sofia Vigliar, Luisa De Santis, Alessandro Infusini, Renato Scarpa. Roteiro: Heidrun Schleef, Nanni Moretti. Trilha sonora: Nicola Piovani. Co-produção: Sacher Films/Bac Films/StudioCanal. França/Itália, 2001, DVD (87 min.), widescreen, colorido. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/o-quarto-do-filho/id/10104>. Acesso em: 28 de março de 2013.

O SÉTIMO SELO. Direção: Ingmar Bergman. Produção: Alan Ekelund. Intérpretes: Max von Sydow, Inga Landgré, Gunnar Björnstrand, Nils Poppe, Bibi Andersson, Bengt Ekerot, Ake Fridell, Inga Gill, Erik Strandmark, Bertil Anderberg, Gunnel Lindblom, Maud Hansson, Gunnar Olsson. Roteiro: Ingmar Bergman, baseado em sua peça Trämalning. Trilha sonora: Érik Nordgren. Svensk Filmindustri. Suécia, 1956, DVD (95 min.), Preto e Branco. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/o-setimo-selo/id/4332>. Acesso em 28 de março de 2013.

TITANIC. Diretor: James Cameron. Produção: Jon Landau, James Cameron. Intérpretes: Leonardo Di Caprio, Kate Winslet, Billy Zane, Kathy Bates, Frances Fisher, Gloria Stuart, Bill Paxton, Bernard Hill, David Warner, Victor Garber, Jonathan Hyde, Suzy Amis, Lewis Abernathy, Nicholas Cascone, Anatoly M. Sagalevitch, Danny Nucci, Jason Barry, Ewan Stewart, Ioan Gruffudd, Jonny Phillips, Mark Lindsay Chapman, Richard Graham, Paul Brightwell, Ron Donachie, Eric Braeden, Charlotte Chatton, Bernard Fox, Michael Ensign, Fannie Brett, Jenette Goldstein, Camilla Overbye Roos, Linda Kerns, Amy Gaipa. Roteiro: James Cameron. Trilha Sonora: James Horner. Fotografia: Russell Carpenter. EUA, 1997. DVD (194 min.), Colorido. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/titanic>. Acesso em 28 de março de 2013. Legendas: Português.

TURNER, G. *Cinema como prática social*. Tradução de Mauro Silva. São Paulo: Summus, 1997.

URSS, 1925. DVD (75min.) Preto e Branco. Legendas: Português. Disponível em: <http://www.cineclick.com.br/filmes/ficha/nomefilme/o-encouracadopotemkin/id/6507>. Acesso em 28 de março de 2013.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 5ª ed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIGOTSKI, L. S. *Psicologia da arte*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.