

**REFLEXÕES SOBRE A MORTE:
VILÉM FLUSSER E O CINEMA DE PETRUS CARIRY¹**

**REFLECTIONS ON DEATH:
VILÉM FLUSSER AND PETRUS CARIRY FILMS**

Diego Benevides Nogueira²

Resumo

Este artigo discorre sobre a Trilogia da Morte de Petrus Cariry, formada por O Grão (2007), Mãe e Filha (2011) e Clarisse ou Alguma Coisa sobre Nós Dois (2015) em diálogo com o pensamento de Vilém Flusser. Flusser, que ganhou notoriedade em seus estudos sobre as imagens técnicas e a fotografia, se dedica a assuntos como a tradução, os gestos, teorias da mídia, dentre outros. Nos artigos A morte, A morte de Franco e a arte da sobrevivência, A morte de Guimarães Rosa, Da imortalidade I e II e Da tradução (e da morte), encontramos reflexões de Flusser a respeito da morte – tema que já aparece no livro O mundo codificado como um assunto ligado à gênese da comunicação. Também dialogamos com Walter Benjamin, Elizabeth Kübler-Ross e Philippe Ariès.

Palavras-chave: Vilém Flusser. Petrus Cariry. Morte no cinema.

Abstract

This article discusses Petrus Cariry's Death Trilogy, that is formed by the films Grain (2007), Mother and Daughter (2011) and Clarisse or Something About Us (2015) in dialogue with the reflections of Vilém Flusser. Flusser, who has gained notoriety in his studies of technical images and photography, is dedicated to subjects such as translation, gestures, media theories, among others. In the articles The death, Franco's death and the art of survival, Guimarães Rosa's death, Immortality I and II and Translation (and death), we find Flusser's reflections on death - theme that already appears in the book The codified world as a subject connected to the genesis of communication. We dialogue with Walter Benjamin, Elizabeth Kübler-Ross and Philippe Ariès.

Keywords: Vilém Flusser. Petrus Cariry. Death in films.

“É natural, o costume é morrer, e morrer só se torna alarmante quando as mortes se multiplicam, uma guerra, uma epidemia, por exemplo, isto é, quando saem da rotina”.
(José Saramago, As Intermitências da Morte)

¹Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Ambientes Visuais, do VI ComCult, Universidade Paulista, Campus Paraíso, São Paulo – Brasil, 08 a 09 de novembro de 2018.

²Mestrando em Comunicação, na linha de Fotografia e Audiovisual, do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC). diegobenevidess@gmail.com

1. Introdução

No decorrer da história, a morte foi estudada por áreas do conhecimento como filosofia, sociologia, psicologia, antropologia, semiótica, entre outras. A psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross dedicou sua carreira a pesquisar sobre a inevitabilidade da morte e seus processos afetivos. Ela defende que a morte é o estágio final da evolução e que não deve ser encarada como uma prisão, mas como algo que faz parte do ciclo da existência humana³.

Fonte inesgotável de abordagens, as artes se dedicaram a representar a morte e a imortalidade, explorando seus rituais e os impactos que as perdas causam nas pessoas. Nos filmes, a morte é um tema quase sempre recorrente no gênero de suspense e horror, mas é no drama que encontra um espaço mais subjetivo de reflexões, especialmente se acontece em um contexto familiar. Artistas como Bach, Mozart e Beethoven foram alguns que partiram dessa temática para elaborar suas composições musicais, como aponta Kübler-Ross:

Os pensadores do passado, vários devotos e alguns representantes do Iluminismo, escreveram livros sobre a morte. Tentaram despojá-la de seu mistério e terror, estudando-a seriamente. Buscavam encontrar o seu significado no contexto das vidas humanas. E, ao mesmo tempo em que esclareciam-na, contribuíam também para a compreensão do significado da vida. (KÜBLER-ROSS, 1996, p. 29)

O historiador francês Philippe Ariès (1914-1984) realizou uma extensa pesquisa sobre as diferentes atitudes do homem diante da morte em livros clássicos como *O homem diante da morte* (1977)⁴. O autor traça um panorama histórico do ocidente sobre as diferentes formas de lidar com a morte desde a Idade Média, período em que era encarada com certa conformidade, até o século XX, com o fim dessa conformidade em troca de sua negação. A variação dessas atitudes diante da morte é consequência das transformações culturais da sociedade no decorrer do tempo, que afetam a consciência das pessoas.

Neste trabalho, dialogamos com o que diz o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser sobre a temática da morte em alguns de seus escritos. Por mais que não seja conhecido por estudar especificamente essa temática, tendo se dedicado a estudar as imagens técnicas e a fotografia, a tradução, os gestos, as teorias da mídia, dentre outras, o autor recorre à morte quando fala sobre comunicação, o que nos interessa aqui expandir. Flusser (2007) descreve a

³ Esse trabalho é um fragmento de uma pesquisa de dissertação de mestrado sobre as narrativas da dor na Trilogia da Morte do cineasta cearense Petrus Cariry, realizada no Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal do Ceará (UFC).

⁴ Utilizamos a edição de 2014, publicada no Brasil pela editora Unesp.

comunicação como um processo “não natural”, que se baseia em artifícios e ferramentas para acontecer, se manifestando sob a perspectiva da interpretação, nem sempre de forma consciente.

Ao aprendermos códigos e símbolos para nos comunicar, por exemplo, alcançamos uma segunda representação do mundo codificado, que nos faz esquecer o mundo da “primeira natureza”, ou seja, um mundo sem significado. Para o filósofo, os homens precisam se entender por meio dos códigos, já que perderam o significado direto dos símbolos, e precisam, de alguma forma, interpretar e dar sentido ao mundo. Instalado esse processo de comunicação, Flusser define:

O objetivo da comunicação humana é nos fazer esquecer desse contexto insignificante em que nos encontramos – completamente sozinhos e “incomunicáveis” –, ou seja, é nos fazer esquecer desse mundo em que ocupamos uma cela solitária e em que somos condenados à morte – o mundo da “natureza”. A comunicação humana é um artifício cuja intenção é nos fazer esquecer a brutal falta de sentido de uma vida condenada à morte. Sob a perspectiva da “natureza”, o homem é um animal solitário que sabe que vai morrer e que na hora de sua morte está sozinho. Cada um tem de morrer sozinho por si mesmo. E, potencialmente, cada hora é a hora da morte. Sem dúvida não é possível viver com esse conhecimento da solidão fundamental e sem sentido. A comunicação humana tece o véu do mundo codificado, o véu da arte, da ciência, da filosofia e da religião, ao redor de nós, e o tece com pontos cada vez mais apertados, para que esqueçamos nossa própria solidão e nossa morte, e também a morte daqueles que amamos. (FLUSSER, 2007, p. 90-1)

Dessa forma, a comunicação humana para Flusser é artificial por se propor a armazenar informações adquiridas, tornando-se negativamente entrópica, já que o ser humano teria encontrado, de geração em geração, truques para realizar essa acumulação. Esse processo acontece ao tentarmos interpretar as informações em vez de explicá-las e se revela uma tendência contranatural do homem que já nasce condenado à morte.

Na verdade, dá-se o seguinte: a afirmação de que a comunicação humana seria um artifício contra a solidão para a morte e a afirmação de que ela seria um processo que corre contra a tendência da natureza à entropia dizem o mesmo: a tendência cega da natureza para situações cada vez mais prováveis, para a aglomeração, para as cinzas (para a “morte morna”), não é senão o aspecto objetivo da experiência subjetiva de nossa estúpida solidão e de nossa condenação à morte. Considerando a comunicação humana do ponto de vista da existência (como tentativa da superação da morte por meio da companhia dos outros), ou então considerando-a do ponto de vista formal (como tentativa de produzir e armazenar informações), fica parecendo que ela, do que ela, entre outros aspectos, é uma tentativa de negar a natureza, na verdade tanto a “natureza” lá fora como também a “natureza” do homem. (FLUSSER, 2007, p. 94-5)

Ainda considerando a morte como elemento para pensar a comunicação, Benjamin (1994) afirma que a narrativa é uma forma artesanal de se comunicar, que vai além da simples transmissão de informações, convocando a experiência de vida do narrador, que deixa suas marcas nessa história em um processo de interpretação do que é narrado. Nesse processo, o filósofo cita a morte como “a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural”.

Para Benjamin, é exatamente no momento da morte que a sabedoria do homem é capaz de ser transmitida, já que as histórias se alimentam justamente da construção do saber dos indivíduos durante a vida:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (BENJAMIN, 1994, p. 206)

O cinema, por meio de sua linguagem, é capaz de criar discussões sobre como a morte afeta seus personagens e, conseqüentemente, os espectadores, que reagem a partir dos elementos subjetivos da própria construção fílmica. Nos interessa sobretudo entender como o cinema elabora essas narrativas da dor para falar sobre uma temática que muitas vezes é evitada pelas pessoas. Para isso, pensaremos nos conflitos abordados pela Trilogia da Morte dirigida pelo cineasta Petrus Cariry, um dos principais nomes da produção audiovisual cearense contemporânea, que é composta pelos filmes *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015).

O primeiro trata sobre a morte da avó pela visão do neto, o segundo sobre uma avó que se recusa a enterrar o neto natimorto e o terceiro sobre uma mulher que não superou a morte do irmão e precisa lidar com a proximidade da morte do pai. Os três filmes têm o interior cearense como cenário – o sertão, nos dois primeiros, e a serra, no último -, onde os dramas familiares se desenrolam, fantasmas do passado voltam a atormentar os personagens e o processo de luto é desmembrado. Convém destacar também, no último exemplar da trilogia, o clima de suspense que motiva um caos familiar.

2. Vilém Flusser e a morte

Para Flusser, “o único bicho que concebe a morte é o homem”⁵. Partiremos de três pontos abordados por Flusser nos artigos A morte, A morte de Franco e a arte da sobrevivência, A morte de Guimarães Rosa, Da imortalidade I e II e Da tradução (e da morte)⁶. São eles: a morte e o retorno ao paleolítico, o impacto das mortes do escritor João Guimarães Rosa e do chefe de Estado espanhol Francisco Franco e a morte como tradução.

Dentro de um recorte histórico e antropológico, o filósofo discute as noções do que seria a imortalidade do corpo, que poderia ser solucionada por meio de três métodos teóricos. O primeiro diz respeito à substituição dos órgãos por outros, o que prolongaria a nossa vida; o segundo se trata da memória, que pode ser retirada de um corpo velho (cérebro) e ser reimplantada em um corpo novo para a preservação da personalidade, e por fim, seria possível copiar o corpo nos mínimos detalhes, em um processo de multiplicação ilimitada da vida individual. Flusser afirma:

Um aspecto fundamental da crise atual é a modificação da nossa atitude para com a morte. Indubitavelmente: nós morreremos. Sabemos disto não apenas por razões “objetivas”. Por exemplo pela efemeridade dos órgãos do nosso corpo. E não apenas por analogia para com os outros. Mas sabemos da nossa morte graças a um conhecimento imediato. A saber: pela urgência com a qual vivenciamos a todo instante. E o saber da limitação do nosso tempo. (FLUSSER, A morte)

Flusser concorda que o conceito de morte varia ao longo da história humana. O autor aponta a noção de desintegração do corpo remete ao período paleolítico, em que a morte não seria um ponto final, mas uma etapa da vida. Ele cita a figura do caçador, seja homem ou bicho alienado, que conhece a morte e a concebe como um ponto em um ciclo. Dessa forma, a morte poderia ser vista, historicamente, enquanto desintegração do corpo em si ou do possuidor do corpo, de acordo com o filósofo:

Posso substituir um órgão do corpo após outro por instrumentos, e destarte evitar a morte. Aliás, a definição da morte clínica se torna impossível. Por outro lado, a minha voz continuará funcionando em fita de áudio e meu movimento em fita de vídeo (isto é, meu corpo continuará agindo) depois do enterro do corpo. Fim do breve excuro: ao desintegrar-se a "mente" (o possuidor do corpo), desintegrou-se

⁵ Frase inicial do texto Da imortalidade I, no qual Flusser discute a variação dos conceitos de morte em um contexto antropológico, tomando a percepção e compreensão morte como uma forma de inteligência que diferencia humanos e animais.

⁶ Todos os artigos foram extraídos do site Flusser Brasil (www.flusserbrasil.com), que não oferece a data original de publicação dos textos. Optamos, então, por identificar o título de cada artigo nas citações do artigo.

também o corpo, a morte enquanto desintegração perdeu sentido, e o paleolítico está restabelecido. (FLUSSER, Da imortalidade I)

Assim, não deveria haver distinção entre “corpo” e “mente”, “ao afirmar que a mente é ‘como o corpo se move’ ou que o corpo é ‘mente palpável’”. A desintegração do possuidor do corpo, ou seja, da mente, implicaria também na desintegração do corpo físico, a carne.

Resumamos o percurso: durante a época proto-histórica e histórica, a morte era concebida enquanto desintegração do corpo e/ou do possuidor do corpo. Por exemplo: o possuidor do corpo era tido como imortal para minimizar a morte do corpo. Na pré-história, muito provavelmente o conceito da morte era outro: como o homem se sentia integrado em contexto e não formando entidade inteira, a morte era concebida enquanto re-integração no contexto. Tudo indica que a época histórica está por encerrar-se. Que estamos de alguma maneira voltando para o paleolítico a-histórico e não-raciocinante. Também o conceito atual da morte aponta tal volta. Concebemos a morte no além da distinção entre corpo e mente, e a concebemos relacionalmente. Mas refletir sobre o conceito da morte não basta. Necessário é vivenciá-la. (FLUSSER, Da imortalidade I)

O segundo ponto que nos chamou atenção é quando Flusser discorre sobre a compreensão das perdas, que está em seu texto sobre a morte de João Guimarães Rosa. A partir de conversas que teve com o próprio Rosa sobre o tema da morte, Flusser aponta dois conceitos que são importantes para clarear a apreensão que temos ao perder alguém: a noção de imortalidade a partir da nossa própria morte, uma autoconsciência de uma catástrofe definitiva e inevitável, e a imortalidade a partir do que o outro enxerga em nós. A morte seria, então, necessária para que haja um prosseguimento da vida, pois é assim que tem início a imortalidade.

Os livros de Rosa, na compreensão de Vilém Flusser, seriam “provas” de que ele modificou a vida de quem teve a oportunidade de conhecer sua obra. É por meio de sua obra que Rosa alcança a imortalidade. A contribuição do escritor mineiro para a literatura seguirá como herança para as próximas gerações e as mudanças intelectuais que ele proporcionou em vida, por meio de seus textos, deixam claro o impacto de sua existência no universo:

A dúvida é insuperável. É ela uma das contradições da condição humana. A tentativa de adiar a “imortalização” oficial no imanente prova, em Guimarães Rosa, o quanto essa contradição atormentava o seu pensamento. Mas nós podemos superá-la no caso excepcional e gigantesco que é Guimarães Rosa. Os seus livros são preces. E a sua imortalidade para nós é a prova existencial da sua imortalidade no outro sentido do termo. Porque os seus livros foram lidos nas fontes que brotam do terreno ao qual este segundo sentido do termo se refere. Lê-lo é imortal para nós justamente porque ele nos abre para a outra imortalidade. (FLUSSER, A morte de Guimarães Rosa)

Pouco mais de dez anos depois da perda de Rosa, Flusser retoma o assunto ao falar sobre a morte de Francisco Franco, símbolo da ditadura espanhola, também conhecido como “Generalíssimo”, um dos nomes fundamentais para o golpe de Estado na Espanha, em 1936, e que atuou como chefe de Estado até sua morte, em 1975.

Se as memórias que Flusser tem de Rosa o elevam ao posto de herói, Franco é duramente criticado pelo filósofo no que ele conceitua como “arte da sobrevivência”, alimentada pela espetacularização midiática que mostrou todos os esforços para manter o ditador vivo, por meio das melhores técnicas da medicina na época. A tentativa de adiar a morte de Franco revela o que Flusser chama de “transformação do corpo em obra de arte”, um conjunto de repercussões que pode até mesmo ignorar as atrocidades de Franco na Espanha em troca de um fetichismo do outro. A morte como “arte” estaria relacionada às tentativas de fazer com que o outro sobreviva e se transforme em objetos de arte permanente, cuja durabilidade enfrentaria a noção de imortalidade⁷.

Em outros termos: a vida ainda é improrrogável, mas o morrer é prorrogável indefinidamente. Em tal contexto, a arte de morrer revela o lado inverso da medalha “primitiva”. Para os “primitivos”, era a técnica de violência de matar, e para nós passa a ser a técnica da violência de não deixar morrer. (FLUSSER, A morte de Franco e a arte da sobrevivência)

O terceiro ponto sobre a morte que destacamos nas leituras de Flusser é quando discorre sobre o processo de tradução. Em seu conhecido trabalho de se traduzir entre diferentes idiomas, observa-se as perdas e transformações das mensagens entre si. “Quando traduzo do português para o inglês, interrompo violentamente o fluxo do intelecto, já que corto o fio das regras que governam a língua portuguesa”. O filósofo considera que acontece algo semelhante entre a tradução e o ato de morrer:

Estamos em face de uma miniatura da imagem da morte tal qual está sendo ela desenhada pelas nossas religiões. É a morte como transição para o novo Homem. Entretanto, essa miniatura tem a vantagem de nada ter de místico, de insuperável e de incompatível. Na tradução, aparentemente, a existência supera o nada. Trata-se, portanto, de uma situação perfeitamente discursiva e apta a ser analisada pelos métodos formais da filosofia que chamei de “anglo-saxônica”. (FLUSSER, Da tradução e da morte)

⁷ Flusser também tem um texto sobre a morte do filósofo Vicente Ferreira da Silva, que não foi considerado para este trabalho.

Para explicar essa “violência” que acontece no processo de tradução entre idiomas, o filósofo usa como exemplos os significados de “traduzir” nos vocábulos alemães e checos. O primeiro significa “saltar para a outra margem”, enquanto o segundo quer dizer “recompor uma pilha de tábuas que ruiu”. Flusser questiona-se quem seria ele no curso da tradução: “alguém que salta, sem pensamento, de um Eu para um Outro, ou sou um amontoado caótico de detritos de um Eu em vias de recompor-se em um Eu novo”. Assim, a tradução também estaria exposta a uma “morte” intelectual.

3. A Trilogia da Morte de Petrus Cariry

Um ponto fundamental para compreender a produção de Petrus Cariry é saber que ele cresceu vendo o pai, Rosemberg Cariry, fazendo filmes sobre cangaço e sertão. Atualmente, Rosemberg é colaborador nos roteiros de Petrus e sua irmã, Bárbara Cariry, é produtora das obras, ao lado de sua mãe, Teta Maia. A noção de família não está apenas dentro das narrativas de seus filmes, mas também na forma como elas são produzidas.

Petrus dirigiu os curtas-metragens *A Ordem dos Penitentes* (2002), *Dos Restos e das Solidões* (2006), *A Montanha Mágica* (2009) e *O Som do Tempo* (2011). Em 2007, realizou seu primeiro longa-metragem, *O Grão*, que iniciou a Trilogia da Morte, seguido de *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). As obras receberam mais de 40 prêmios internacionais e nacionais, elevando Petrus a um dos realizadores contemporâneos mais relevantes do Ceará, reconhecido pela precisão técnica da imagem, com destaque para a direção de fotografia apurada, e também por se apropriar de um tempo narrativo menos urgente, em que os silêncios falam tanto quanto os diálogos expositivos. Cariry define a Trilogia da Morte, em entrevista ao site Adoro Cinema:

A Trilogia da Morte foi pensada desde o momento em que fiz o meu primeiro filme de longa-metragem, *O Grão*. A morte e a vida são dois lados inseparáveis de uma mesma moeda. Acho mesmo que a vontade do homem em superar a morte está no princípio de toda a civilização e de toda a cultura. Todo mundo tem medo da morte e sonha com a imortalidade, mesmo que seja com o nome escrito numa placa, mas tudo vira pó e esquecimento. A maioria da população cristã acredita na vida pós-morte, mas quando alguém morre, estamos diante de um abismo, do desconhecido, e tememos. A nossa relação com a morte é diferente da dos orientais, que percebem esse processo como uma coisa natural, nos ciclos de finitudes e renovações do mundo. Tento trabalhar a morte como o fim de um ciclo de vida, que leva a um recomeço, mesmo que seja em um plano simbólico. (CARIRY, 2016)

No centro de *O Grão* temos a relação entre um neto e a avó. Ele alimenta a matriarca com o objetivo de que ela lhe conte novas histórias (FIG. 1), que pode ser referenciado ao Mito de Sherazade. A atitude inocente do garoto, de usar o alimento para manter a avó viva, tenta adiar a morte, mais ou menos como Flusser reflete sobre a transformação do corpo em “arte da sobrevivência”.

A trama é ambientada no município de Itaiçaba, no interior do Ceará, uma cidadezinha com poucos recursos e nenhum luxo, onde a medicina parece não chegar para cuidar da enferma, e que dá lugar ao lúdico para estabelecer essa relação afetiva entre as gerações. As tradições do interior são peças importantes para entender a relação intimista dessa família que vive em um lugar com poucas oportunidades de vida.



FIG. 1: O neto alimenta a avó, como quem tenta preservar o seu corpo diante da morte. Ele quer ouvir o fim da história de dois reis que enfrentam o luto após a perda de um filho. Por meio da história do outro, o neto também entende a dele mesmo.

Considerando que temos uma criança em seu possível primeiro contato com a perda de um parente, voltamos ao que Flusser fala sobre a proximidade entre a pessoa que morre e a que vive. O impacto existencial da perda parte da morte do outro, pois os laços inevitavelmente se quebram e deixam fios soltos no vazio. Para Flusser:

Se analisarmos fenomenologicamente a vivência da morte do outro, constataremos que se trata da vivência da perda. A morte do outro nos diminui, empobrece. (...) a morte do outro é perda tanto mais substancial, quanto mais próximo é o outro. Em casos de proximidade íntima, a morte do outro pode equivaler à perda da substância toda: com a morte do próximo, eu deixo de existir. E esta vivência do nada que se abre com a morte do próximo se manifesta enquanto sensação do desaparecimento do mundo: nada mais interessa e, portanto, nada está lá objetivamente. (FLUSSER, Da imortalidade II)

A perda da figura da avó significaria, então, a interrupção do laço familiar. O garoto é visto, algumas vezes, andando pelas ruas, fazendo coisas banais, como quem tenta driblar a realidade que o espera ao chegar em casa. Seus cuidados com a avó são uma tentativa de preservá-la, ao mesmo tempo fazer com que ela sofra menos, e que ele também sofra menos, quando o fim chegar. A avó, que em uma hierarquia familiar representa o pilar mais antigo, está prestes a sumir. A vida do garoto sem ela ocasionaria sua própria morte, sentimentalmente falando, mas também motivaria sua vida. Sem ela, ele precisa aprender não apenas sobre ausências, mas também a se tornar um homem.

O tom de fábula adotado pelo filme é notado na história que a própria avó conta para o neto, sobre um rei e uma rainha que perderam inesperadamente um filho e se dão conta de que a dor é inevitável até mesmo para duas pessoas consideradas nobres. A contação dessa história é uma despedida da própria avó, uma forma de levar alento ao neto, ao mesmo tempo que é a história que está por acontecer com o próprio garoto.

Também há em *O Grão* a subtrama da filha mais velha, que deseja sair da estagnação do interior, casar e morar na capital. A necessidade de fuga também pode representar mais uma perda para o garoto. Como Flusser aponta, a morte de um não impede a permanência da nossa relação com as outras pessoas que temos proximidade. Elas seriam, inclusive, essenciais para a nossa permanência no mundo:

Ora, um tal “ser para o outro” fundamenta a vivência da morte. Se sou para o outro, e se o outro desaparece, não sou mais, “morri” no sentido existencial do termo. Por certo, se o outro para o qual sou o que sou desaparece, continuam persistindo numerosas relações que me unem aos demais outros, e sobretudo continua persistindo o organismo no qual tais relações coincidem. (FLUSSER, Da imortalidade II)

A cidade abandonada de Cococi, localizada em Inhamuns, interior do Ceará, é o cenário de *Mãe e Filha*. O isolamento é o ponto de partida do filme, que explora a fantasmagoria e o abandono da cidade como elemento narrativo, expondo os silêncios, os

vazios e as ruínas da cidade. A filha retorna à cidade com o filho natimorto para que a avó se despeça e o enterre no quintal de casa. Ainda sem superar o abandono do marido, que saiu de casa e nunca mais voltou, a avó não consegue aceitar a perda do neto. A morte de uma criança parece ser algo incomum, não é tão esperada quanto a morte dos idosos, por exemplo.

Aqui, entramos na questão da memória, para Flusser, de quem partiu. A avó não teve tempo para criar laços afetivos com o neto, ou seja, memórias não foram construídas entre os dois. Assim que o corpo do neto chega às suas mãos, ela o coloca em uma rede, como quem busca niná-lo. O ato demonstra a negação de que o bebê está morto, ao mesmo tempo que tenta criar uma conexão não menos macabra entre o vivo e o morto. O corpo do bebê passa algum tempo sendo tratado como se estivesse vivo, entre saciar o luto da avó e a necessidade de enterrá-lo antes que apodreça. Algumas vezes, Cariry quase nos faz sentir o cheiro do bebê que se desintegra nos braços da avó.

Flusser considera que a memória não é um simples armazenamento de informações do que vivemos. É nela que reside a imortalidade do outro. Ao não construir memórias com o neto, devido à fatalidade prematura, a avó entra em um vazio profundo. A filha diz que foi apenas deixar o neto, que não pretende ficar, que vai retornar para a capital. A esperança de um segundo abandono da filha também alimenta o sentimento de perda dupla da avó. Ela parece morar sozinha na cidade, junto com as ruínas deixadas pelo tempo.

Os mortos vivem, e os vivos são responsáveis pela vida dos mortos; ou, em termos relacionais: os mortos vivem em função dos vivos, e os vivos em função dos mortos. Tal vivência radical da imortalidade enquanto “bola de neve” (para recorremos a termo caro à informática) se pode ser captada sob o signo do “amor”: é pelo amor ativo de Deus sobre todas as coisas que somos a imortalidade dos nossos próximos, e nossos próximos são nossa própria imortalidade. (FLUSSER, Da imortalidade II)

Com a incapacidade da avó de enterrar o neto, a filha toma de volta o corpo do bebê e decide enterrá-lo em uma das casas abandonadas da cidade (FIG. 2). A atitude revela alguns pontos pertinentes para a trama: a avó mora em uma cidade-fantasma, e ela mesma vai morrer ali aparentemente sozinha; a filha já não guarda relações de pertencimento com o lugar, ainda que tenha voltado para lá devido ao respeito pela mãe, e o plano não dá muito certo, já que a avó se recusa a aceitar a realidade. O destino do bebê é incorporado ao próprio cenário: a cidade é um fantasma em deterioração, o bebê é um fantasma sem rosto e a avó é um fantasma que ainda respira.



FIG 2: O enterro santificado do bebê morto, o conhecimento de seu nome (identidade) e a libertação de sua mãe.

Emblematicamente, o bebê não é enterrado no chão. A concepção da cena elabora uma espécie de altar, como se dignificasse a pureza e a inocência de quem não teve a oportunidade de desfrutar um pouco do mundo, nem mesmo saber de seu passado familiar ou criar memórias afetivas. Somente ao fim do filme, conhecemos o nome da criança (constituição da identidade, algo que é apenas nosso, insubstituível e nos dignifica) e seu enterro simbólico representa a liberdade da filha que arranja forças para seguir em frente.

Depois da superação da morte surgirá a verdadeira liberdade. Será possível afirmar a vida, porque será igualmente possível negá-la. (...) Eis um aspecto do nosso drama: viver em tempo de crise. Não poder presenciar um futuro imaginável: nós morreremos, embora não seja necessária a morte. (FLUSSER, A morte)

Mãe e Filha já experimentava alguns elementos de suspense, especificamente na figura de cangaceiros que apareciam misteriosamente nos cenários, como se representassem a chegada da própria morte, mas é em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* que Cariry faz um uso mais claro do gênero. Dessa vez, um pai e uma filha estão no centro da trama. Atordoada pelas mágoas familiares do passado e com a iminência da morte de seu pai, Clarisse viaja para a serra ao encontro do patriarca.

As memórias do irmão que morreu ainda criança são retomadas junto com a necessidade de expurgá-las nesse retorno à casa onde ela cresceu. As questões pessoais de Clarisse são pontuadas por meio dos diálogos secos com o pai doente e o falecimento do mesmo ao final do filme. Esse enterro também ganha uma nova versão. Clarisse lança o corpo do pai na água, um banho que simboliza uma espécie o retorno à origem da vida.

Destacaremos a relação entre a primeira e a última cena do filme. Na primeira, Clarisse faz sexo com o seu marido, mas seu corpo estático pode ser associado a um cadáver, já que não demonstra libido ou interesse no ato sexual. Na última, após passar por uma avalanche de transformações, Clarisse repete a cena de sexo com ferocidade e sangra da cabeça aos pés (FIG. 3). O sangue representa não apenas a morte, mas a renovação da vida. É o encontro de Clarisse com a própria liberdade, após expurgar os fantasmas que abalaram sua vida, em busca de um novo começo. Afinal, a morte como fim de um ciclo também coloca os vivos no começo de outro ciclo: o da permanência da vida de quem fica.



FIG 3: O sangue no corpo de Clarisse simboliza tanto a morte de seus parentes quanto a sua renovação para a vida que continua.

A partir das leituras dos artigos de Flusser, identificamos alguns conceitos centrais que podem discutir as atitudes diante da morte na sociedade: aproximação, memória e libertação.

Em seus escritos, o autor reflete sobre os temas da morte e da imortalidade a partir de duas considerações gerais que servem para repensar nossa relação de hoje com as perdas:

A primeira diz respeito à afirmativa dos Antigos, segunda a qual, quem não busca fama é infame, porque quem não busca fama (quem não visa ser memorizado pelos outros), não assume responsabilidade pela sua vida: morre. A segunda consideração tangencial é relativa ao caçador paleolítico com o qual esse artigo se iniciou (um tanto perfidamente): os problemas proto-históricos e históricos da morte e da imortalidade não são mais os nossos. Não podemos mais acreditar na alma imortal, e em compensação podemos imortalizar o corpo. De modo que devemos repensar a morte e a imortalidade. Ora, o caçador em Lascaux pode servir-nos de guia. Para ele (pelo menos segundo nossas reconstruções), morrer significava reintegrar-se em contexto. O nosso próprio contexto é o outro: não mais caçamos à beira da Dordonha. Mas podemos talvez captar a essência da vivência paleolítica da morte: é ela o método para passar para a imortalidade, desde que assumamos por ela responsabilidade. Que seja permitida observação concludente: os Antigos afirmavam que a arte de morrer (ars moriendi) é a suprema arte. Quiçá estamos, depois de interrupção de vários séculos, reaprendendo tal arte, não graças aos novos aparelhos, mas com a ajuda deles. (FLUSSER, Da imortalidade II)

As interpretações sobre a morte no cinema se ampliam à medida que realizadores contemporâneos encontram ferramentas para discutir sua existência no mundo. O cinema, por meio da exposição de imagens, nos aproxima das experiências dos personagens na tentativa de refletir sobre um tema que historicamente afetou a consciência do homem e o próprio fazer artística, e que está ao nosso redor, mesmo que habitualmente tentemos esquecer que ele existe.

Considerações finais

Este artigo faz parte de uma pesquisa inicial sobre as representações da morte no cinema, que devem ser aprofundadas na dissertação de mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). O artigo se restringe, inicialmente, ao nosso encontro com os pensamentos de Vilém Flusser sobre a morte para experimentar as dinâmicas dele com um tema que não faz parte de seus estudos mais famosos. É importante visitar teóricos que proporcionem a expansão desses pensamentos, especialmente nos campos históricos e sociais, para garantir uma abordagem sólida sobre o que pretendemos levar para a dissertação.

Consideramos a morte um tema complexo e vasto, que pode ser tratado por diversos pontos de vistas e disciplinas. Acreditamos que é necessário pensar também sobre os efeitos da morte na construção narrativa, na composição de imagens e na estrutura dramática das obras estudadas. Entendemos que esses elementos audiovisuais são fundamentais para o que

chamaremos de “narrativas da dor”, termo utilizado em outros campos de estudo, mas que estará ligado à linguagem cinematográfica no decorrer da pesquisa sobre a morte no cinema.

Desde o Cinema Novo, os filmes de cangaço e sertão, por exemplo, se utilizaram de subtemas sociais, espirituais e místicos para representar a morte em seus enredos. Pretendemos expandir essa relação também feita pelo cinema no decorrer das décadas. A ambientação das histórias também é algo que nos interessa, já que os três filmes que serão analisados se passam no interior do Ceará e, se pensarmos o sertão como palco para a morte, também alcançaremos novos desdobramentos dessa pesquisa.

Referências

- Ariès, P. (2014). *O homem diante da morte*. (L. Ribeiro, trad.). 1ª ed. São Paulo : Editora Unesp.
- Benjamin, W. (1994). *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 213-240). São Paulo : Brasiliense.
- Cariry, P. (dir). (2007). *O Grão*. [DVD]. Brasil : Lume Filmes.
- Cariry, P. (dir). (2011). *Mãe e Filha*. [DVD]. Brasil : Lume Filmes.
- Cariry, P. (dir). (2015). *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*. [DVD ainda não lançado, cópia cedida pela produtora]. Brasil : Iluminura Filmes.
- Flusser, V. (2007). *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. 1ª ed. São Paulo : Cosac Naify.
- Flusser, V. (s.d.). *A morte*. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art75.pdf>
- Flusser, V. (s.d.). *A morte de Franco e a arte da sobrevivência*. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art68.pdf>
- Flusser, V. (s.d.). *A morte de Guimarães Rosa*. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art24.html>
- Flusser, V. (s.d.). *Da imortalidade I e II*. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art331.pdf>
- Flusser, V. (s.d.). *Da tradução (e da morte)*. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art313.pdf>
- Kübler-Ross, E. (1996). *Morte: estágio final da evolução*. 2ª ed. - Rio de Janeiro : Record.
- Torres, G. (2017, 2 Fevereiro). *Petrus Cariry comenta a Trilogia da Morte e os enigmas de Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois (Exclusivo)*. *Adoro Cinema*. Consultado em 05 junho de 2018, em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-128422/>