



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**DIEGO BENEVIDES NOGUEIRA**

**A TRILOGIA DA MORTE DE PETRUS CARIRY:  
NARRATIVAS DA DOR, PERDA E LUTO FAMILIAR NO CINEMA**

**FORTALEZA**

**2020**

DIEGO BENEVIDES NOGUEIRA

A TRILOGIA DA MORTE DE PETRUS CARIRY:  
NARRATIVAS DA DOR, PERDA E LUTO FAMILIAR NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

FORTALEZA

2020

DIEGO BENEVIDES NOGUEIRA

A TRILOGIA DA MORTE DE PETRUS CARIRY:  
NARRATIVAS DA DOR, PERDA E LUTO FAMILIAR NO CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gabriela Frota Reinaldo  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Duarte Dumaresq  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

N711t Nogueira, Diego Benevides.  
A Trilogia da Morte de Petrus Cariry : Narrativas da dor, perda e luto familiar no cinema / Diego Benevides Nogueira. – 2020.  
175 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira.

1. Narrativas da Dor. 2. Perdas Familiares. 3. Morte no Cinema. 4. Necroimagens. 5. Petrus Cariry. I.  
Título.

CDD 302.23

---

Para André Salgado (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

À FUNCAP, pela manutenção da bolsa que auxiliou a conclusão da pesquisa.

Ao meu pai José Augusto, minha mãe Lucimar (*in memoriam*), meus queridos tios Laurindo e Vera e minha irmã Dara, pelo apoio incondicional durante toda a minha trajetória.

Ao professor Marcelo Dídimo pela confiança, assertividade e generosidade da orientação da pesquisa que, mesmo exaustiva, foi uma experiência transformadora.

Às professoras Gabriela Reinaldo e Daniela Dumaresq, participantes da banca examinadora, pela disponibilidade de leitura e pelas valiosas contribuições.

Aos professores Osmar Gonçalves, Ricardo Jorge, Beatriz Furtado, Henrique Codato e Philippe Dubois pela colaboração essencial no decorrer da pesquisa.

À amiga e professora Georgia Cruz, que sempre apoiou e confiou no meu trabalho com cinema e foi peça fundamental para que eu insistisse na vida acadêmica.

Aos meus colegas de mestrado, em especial Breno Reis e Lucas Bernardo Reis, que se tornaram dois grandes amigos que eu vou levar para o resto da vida.

À Universidade Federal do Ceará (UFC) e ao PPGCOM por abrir as portas para mim, pelos esforços de resistir em nome da educação e por estimular o desejo de me tornar um pesquisador de cinema.

À Universidade de Fortaleza (Unifor), responsável pela minha formação como jornalista, que possibilitou o meu retorno à biblioteca do campus para ter acesso a parte da bibliografia utilizada na pesquisa.

A Rosemberg, Petrus e Bárbara Cariry, que não mediram esforços para me ajudar a elaborar essa pesquisa, bem como a todos da família Cariry e das produtoras Iluminura Filmes, Cariri Filmes e Sereia Filmes que se dispuseram a compartilhar materiais fílmicos e conhecimento comigo.

A tantos amigos que me apoiaram nesse percurso, aqui representados por Roberta Souza, Carol Kossling, Maycon Geissler, Máira Suspiro, Rafaella Nunes, Gabe Benitez, Luana Sampaio, Fábio Baldo, Jean Cunha, Rodrigo Mendes, Stephanie Sousa, Victor de Carvalho, Flávia Gurgel, Gabriela Alves, Thamiris Treigher, Erlon Coelho, Simone Faustino, Lais Cattassini, Bruno Barbosa e Esthela Viana.

Aos meus companheiros críticos e pesquisadores de cinema que colaboraram de alguma forma nessa trajetória, aqui representados por Camila Vieira, Ailton Monteiro, Marcelo Ikeda, Cecilia Barroso, Daniel Herculano, Marcelo Müller, Vitor Búrigo, Adriano Garrett, Arthur Gadelha, Kamilla Medeiros e Lila Foster.

Aos pesquisadores Firmino Holanda e Ary Bezerra Leite, pela dedicação aos estudos essenciais sobre a memória do cinema cearense, e a todos os realizadores que nos inspiram, aqui representados por Glauber Rocha, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos, Gabriela Amaral Almeida, Agnès Varda, Hong Sang-soo, Christian Petzold, Kiyoshi Kurosawa, Pedro Almodóvar, Chris Marker, Jonas Mekas, Jafar Panahi e Pier Paolo Pasolini.

Ao Rouge, o melhor cachorro do mundo.

*“Mas há uma palavra que se integrou e se estabeleceu em seu próprio ser - a palavra ‘dor’. É um parasita, uma infecção, um tormento. Ela fala, tortura, sufoca. Ela ataca e aperta. A palavra ‘dor’ machuca. Ela se machuca com a palavra ‘dor’.”*

*(Agnès Varda)*

## RESUMO

A morte geralmente é vista como um triste fim que nos lança ao desconhecido e interrompe os vínculos afetivos estabelecidos com o outro (KOVÁCS, 1991; 1992). O medo (DELUMEAU, 1989) desempenha um papel fundamental nessa relação com as perdas, seja de forma individual ou coletiva. As formas de encarar a morte no Ocidente (ARIÈS, 2003; 2014) variaram no decorrer da história, indo de uma conformidade natural com o fim da vida até o silenciamento das dores e do luto (FREUD, 1915; KÜBLER-ROSS, 1996; 2008; BOWLBY, 2004). Este trabalho pretende pensar a morte na família como uma questão do presente, tendo as representações feitas nas narrativas cinematográficas (GAUDREAULT E JOST, 2009; AUMONT E MARIE, 2012) como formas de olhar para o tema na contemporaneidade ao criar *necroimagens* que revelam as atitudes diante da morte no cinema. A morte guia os nossos impulsos criativos e destrutivos (DOUGHTY, 2016; 2019) e as narrativas da dor no cinema, ou seja, essas histórias centradas no luto dos personagens, podem espelhar tanto a atitude interdita proposta por Ariès, em que o sofrimento e a solidão prevalecem diante das partidas, como também podem romper com essa interdição, ao se tornarem objetos de análise para pensar a cultura da morte hoje no Ocidente. Diante disso, a pesquisa tem como *corpus* principal a Trilogia da Morte do cineasta cearense Petrus Cariry, composta pelos filmes *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). As três obras discutem a morte no interior nordestino, longe do tumulto, da tecnologia e da pressa, onde os conflitos pessoais são acentuados pelo cenário de isolamento e pelas particularidades da estrutura familiar dos personagens enlutados.

**Palavras-chave:** Narrativas da dor. Perdas familiares. Morte no cinema. Necroimagens. Petrus Cariry.

## ABSTRACT

Death is often seen as a sad ending that throws us into the unknown and disrupts the affectionate bonds established with one another (KOVÁCS, 1991; 1992). Fear (DELUMEAU, 1989) plays a key role in this relationship with loss, whether individually or collectively. In the West, ways of facing death (ARIÈS, 2003; 2014) have changed throughout history, ranging from natural acceptance of a life ending to blocking out pain and mourning (FREUD, 1915; KÜBLER-ROSS, 1996; 2008; BOWLBY, 2004). This paper intends to discuss death in the family as a matter of the present, using representations made in cinematic narratives (GAUDREAULT AND JOST, 2009; AUMONT AND MARIE, 2012) as a way of looking at the theme in contemporary times by creating *necroimages* that reveal attitudes toward death in films. Death guides our creative and destructive impulses (DOUGHTY, 2016; 2019). The narratives of pain in films - that is, these stories centered on the mourning of the characters - can mirror both the interdiction attitude proposed by Ariès - in which suffering and loneliness prevails in the face of departures - and break with this interdiction, as they become objects of analysis on the culture of death in the West today. Given this, the research has as main *corpus* the Death Trilogy, directed by Ceará filmmaker Petrus Cariry and comprised of *The Grain* (2007), *Mother and Daughter* (2011) and *Clarisse or Something About Us* (2015). These films discuss family losses in the countryside of the Brazilian north-eastern region, far from the turmoil, technology and haste, where personal conflicts are accentuated by isolation and by the particularities of the family structure of the bereaved characters.

**Keywords:** Narratives of pain. Family losses. Death in films. Necroimages. Petrus Cariry.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>O Funeral</i> , de André Penteadó. ....	52
Figura 2 – Di Cavalcanti por Glauber Rocha. ....	55
Figura 3 – Elena e Petra: memórias de arquivo. ....	57
Figura 4 – A visita de Cristiano Burlan ao túmulo da mãe. ....	59
Figura 5 – Justaposição de planos de A Paixão de Cristo e do tiroteio dos cangaceiros diante da crucificação divina. ....	71
Figura 6 – A morte do terceiro filho de Corisco e Dadá. ....	74
Figura 7 – Os planos opostos dos cangaceiros que definham com a seca no campo de guerra	75
Figura 8 – Josué é afastado do corpo da mãe morta. ....	76
Figura 9 – Josué diante da imagem santificada. ....	78
Figura 10 – O ritual fúnebre ao corpo da mãe que sumiu. ....	81
Figura 11 – Elementos da morte no velório de Lázaro. ....	85
Figura 12 – O odor do apodrecimento do corpo de Lázaro. ....	87
Figura 13 – As fotografias que preservam a memória dos mortos. ....	90
Figura 14 – O desespero da mãe ao perder o filho mais novo inesperadamente. ....	92
Figura 15 – A cidade morta e o cemitério de quem morreu ou ainda vai morrer. ....	98
Figura 16 – As ruínas da morte: a antiga Ponte Metálica e os fantasmas de Cococi. ....	98
Figura 17 – Planos sobre memória e morte nas imagens. ....	100
Figura 18 – Anotações de Orson Welles sobre a cultura da morte no nordeste brasileiro. ....	102
Figura 19 – O alimento e a inversão de papéis no cuidado com o outro. ....	106
Figura 20 – Planos de conjunto da família de Zeca. ....	107
Figura 21 – A rezadeira como figura de cura do corpo enfermo. ....	108
Figura 22 – A sequência do médico e o anúncio da morte. ....	109
Figura 23 – Zeca se depara com a morte. ....	111
Figura 24 – O cemitério particular de Laura. ....	114
Figura 25 – O cheiro do apodrecimento do cadáver. ....	116
Figura 26 – O velório dentro de casa e os elementos religiosos. ....	109
Figura 27 – O fantasma dos vaqueiros da morte. ....	110
Figura 28 – O lugar de isolamento da avó enlutada. ....	111
Figura 29 – O enterro do anjo no altar da igreja. ....	112
Figura 30 – Recordações de Clarisse e reconexão com o passado. ....	125
Figura 31 – A caracterização da morte como interesse de Samuel. ....	126

Figura 32 – Devaneios de Clarisse: o corpo e os sussurros do irmão. ....	127
Figura 33 – O enterro do pai de Clarisse. ....	128
Figura 34 – Do começo ao fim: a liberdade de Clarisse. ....	130

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRINQ	Associação Brasileira dos Fabricantes de Brinquedos
ACECCINE	Associação Cearense de Críticos de Cinema
ACEMBRA	Associação dos Cemitérios e Crematórios do Brasil
ANCINE	Agência Nacional do Cinema
CLASSIND	Classificação Indicativa
CONCINE	Conselho Nacional de Cinema
DOCTV	Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro
ECA	Estatuto da Criança e do Adolescente
EMBRAFILME	Empresa Brasileira de Filmes
EGIN	Gerência de Estatística, Geografia e Informação
INTERCOM	Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
IPECE	Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará
MJ	Ministério da Justiça
MS	Ministério da Saúde
RPG	<i>Role-playing Game</i> (Jogo de Representação)
SENAJUS	Secretaria Nacional de Justiça
SINCEP	Sindicato dos Cemitérios e Crematórios Particulares do Brasil
UFC	Universidade Federal do Ceará
UNIFOR	Universidade de Fortaleza

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>15</b>
<b>1. AS NARRATIVAS DA DOR E A MORTE NAS IMAGENS.....</b>	<b>30</b>
1.1. O medo da morte.....	38
1.2. Enfrentamento e luto.....	42
1.3. A morte aparente nas imagens .....	48
<b>2. A MORTE NA FAMÍLIA E O CINEMA .....</b>	<b>61</b>
2.1. <i>Corisco e Dadá</i> : o sertão como espaço da morte .....	69
2.2. <i>Central do Brasil</i> : o luto da criança.....	76
2.3. <i>Árido Movie</i> : o luto do adulto .....	83
2.4. <i>Abril Despedaçado</i> : os tempos da morte .....	89
<b>3. O CINEMA DE PETRUS CARIRY .....</b>	<b>94</b>
3.1. <i>O Grão</i> : a criança e a morte.....	103
3.2. <i>Mãe e Filha</i> : a morte da criança e os rituais fúnebres .....	112
3.3. <i>Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois</i> : o horror do luto eterno .....	122
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>131</b>
<b>5. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>136</b>
<b>APÊNDICE A – Transcrição das conversas com a família Cariry.....</b>	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

*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)

A falibilidade do ser humano está em perceber que seu poder de existir no mundo se interliga ao ato de morrer. Ainda que a morte aparentemente seja uma questão a ser evitada na cultura ocidental, cujas discussões parecem não ser prioridades na agenda diária das pessoas, ela é o contraponto de tudo que nos é concedido ao nascer. Em geral, o nascimento é glorificado pela vinda de um ser ao mundo, fruto do amor entre duas pessoas que se tornam uma só, mas ignora-se que também tem início a contagem regressiva para a morte. Esse cronômetro nem sempre dá indícios de quanto vai durar. Em vida, traçamos o nosso destino e escrevemos a nossa própria história, o que nos mantém vivos e em constante atividade. Existir é uma questão que nos permite escolher quais caminhos serão seguidos. Morrer não é originalmente uma escolha, mas uma certeza de que não temos controle total porque somos incapazes de saber, com precisão, quando, onde e como vai acontecer. Desde cedo, somos apresentados à mortalidade com tristeza, como em uma espécie de jogo em que a felicidade só é possível ser alcançada em vida. Por isso, driblamos o tempo inteiro os perigos e cuidamos da saúde para prolongar nossa existência.

A morte pode acontecer antes, durante ou logo após o parto<sup>1</sup>, devido a causas variadas que a medicina nem sempre resolve. Quando ocorre na infância<sup>2</sup>, pode causar mais estranheza do que a morte de um idoso, por exemplo, já acometido pelas consequências físicas e mentais da passagem do tempo. Mesmo diante de uma enfermidade irreversível, avaliada por um diagnóstico médico, a data e o horário do falecimento não são previamente conhecidos, e ainda há quem acredite em milagres e se apegue à fé em busca de cura. É possível ver alguém

---

<sup>1</sup> Uma pesquisa da Fundação Abrinq pelos Direitos da Criança e do Adolescente, a partir dos dados do Ministério da Saúde (MS) brasileiro, apontou que a mortalidade infantil entre crianças de 0 a 5 anos registrou uma alta histórica em 2016, interrompendo as quedas constantes desde 1990. Os dados, de acordo com analistas, refletem a recessão econômica, o aumento da pobreza e os cortes em políticas sociais que atingem as famílias mais vulneráveis. Disponível em <<https://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2018/05/26/corte-bolsa-familia-investimento-saude-mortalidade-infantil-estudo.htm>>. Acesso em 17 nov. 2019.

<sup>2</sup> Dados do Painel de Indicadores Socioeconômicos: os 10 Maiores e os 10 Menores Municípios Cearenses/2019, elaborados pela Gerência de Estatística, Geografia e Informação (Gegin) do Instituto de Pesquisa e Estratégia Econômica do Ceará (Ipece), apontam que, em 2018, o Ceará alcançou a menor taxa de mortalidade infantil desde 2013. O número caiu de 12,55 por mil nascidos vivos para 11,99, seguindo a média nacional no mesmo período, de 11,72. O município de Barreira, a 80km de Fortaleza, registrou o menor índice de mortalidade em 2018, com 5,16 mortes por mil nascidos vivos, enquanto Acarape, a 60km da capital, alcançou o pior resultado, com 44,78. Disponível em <<https://mais.opovo.com.br/jornal/cidades/2019/11/23/ceara-tem-menor-taxa-de-mortalidade-infantil-desde-2013.html>>. Acesso em 23 nov. 2019.

definhar e perder a sanidade, mas o corpo humano é extremamente complexo para que tenhamos conhecimento absoluto sobre o seu funcionamento. Já um incidente é assim chamado por acontecer de forma inesperada e mudar o rumo da vida das pessoas. Aqueles que terminam em fatalidade interrompem o fluxo da vida e talvez sejam os mais dolorosos por nos causarem surpresa, além da sensação frustrante de não poder revertê-lo. O fim está ali, entregue. O choque diante do irreversível desperta a nossa impotência diante da morte, uma fraqueza que se abre para o mundo toda vez que perdemos alguém.

Os avanços da medicina podem garantir o adiamento da morte dos enfermos, trazendo alternativas para uma “morte melhor”, mas ainda estão longe de deter o controle sobre os caminhos naturais da vida. O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1975?) escreveu<sup>3</sup> sobre os esforços dos médicos e da imprensa para manter em atividade o corpo do ditador Francisco Franco, 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. No ensaio, Flusser relata a preocupação da imprensa de massa de provocar sensações e comportamentos nas pessoas com as informações noticiadas de que Franco estava morrendo, ainda que desfrutando dos avanços da medicina da época, capaz de substituir órgãos naturais por artificiais, coletar sangue de anônimos para doação e impulsionar o coração por sistemas elétricos, dentre outras técnicas.

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 certo fetichismo de saber o que está acontecendo com ele. A morte como “arte” estaria relacionada às tentativas de fazer com que o outro sobreviva e se torne objetos de arte permanente. A “arte da sobrevivência” ou a “arte de morrer” se transformou no decorrer do tempo e Flusser contrapõe as sociedades primitivas, que enxergavam a morte como algo natural, à sociedade moderna, quando a arte começou a se opor a essa natureza. Segundo o filósofo, “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, 1975?)<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> O ensaio de Flusser, intitulado A morte de Franco e a arte da sobrevivência, não há data ou lugar original de publicação, tendo uma cópia disponibilizada no acervo digital do site Arquivo Flusser SP. Disponível em < [http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1565](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1565)>. Acesso em 14 dez. 2018.

<sup>4</sup> No Brasil, lembramos da pesquisa de Fausto Neto (1988) sobre a espetacularização da doença e da morte do ex-presidente Tancredo Neves, em 1985, nas revistas semanais brasileiras, em que avalia a construção discursiva da imprensa em torno desse fato para descrever a produção dos acontecimentos e a intervenção dos meios de comunicação. O autor faz um estudo jornalístico para analisar textos e imagens que consolidam a hierarquização do fato, a dramaticidade da notícia que mantém a sociedade em constante interesse e a morte como relato na imprensa. A morte do outro se torna motivo de curiosidade e é potencializada atualmente pelos programas policiais, que acompanham a notícia e oferecem múltiplas visões em torno do fato. “Entre seu internamento – em Brasília e, em seguida, São Paulo – e sua morte, o presidente foi o **maná** dos mais diferentes campos de saberes discursivos, entre os quais se destaca o “saber jornalístico”, o qual, na sua condição estrutural de ‘relato das ações

Se não queremos deixar alguém morrer ou evitar a nossa própria morte é por reconhecer que a dor da perda e a vivência do luto são processos que nos afetam e nos destroem por dentro. Prolongamos a dor dos enfermos como alternativa para adiar o enfrentamento da nossa dor individual. Sofremos e fazemos sofrer, em proporções que só saberemos quando a morte chegar. Sabemos instintivamente os perigos que corremos todos os dias a partir de gestos simples, de atravessar a rua apenas quando o sinal estiver fechado para não ser atropelado pelos carros a manter os exames médicos em dia para evitar o surgimento inesperado de uma enfermidade. Somos uma sociedade quantificadora de medos e reguladora de atos que tentam, a todo momento, preservar o sentido de viver. E tudo varia, claro, com as formas de pensar e estar no mundo e de se reconhecer como sujeitos temporários da vida.

A criação familiar pode tanto nos ensinar a enfrentar a arte de morrer quanto nos afastar dela. Se pensarmos em como as religiões interferem no pensamento da humanidade, é possível supor que elas também direcionem as percepções sobre a morte. Não temos interesse de aprofundar esse campo religioso, ainda que inevitavelmente este trabalho seja fruto da visão de alguém criado dentro da cultura católica brasileira que simpatiza com outras crenças e, no fim das contas, não pratica fielmente nenhuma delas, mas que acredita que espiritualidade é questão de ser. Se falarmos sobre religião durante esse trabalho, será pelo ponto de vista dos autores referenciados ou pela abordagem que os próprios filmes analisados trazem.

Constatamos que boa parte dos autores estudados criaram suas narrativas sobre a morte na cultura ocidental a partir da identificação com o cristianismo, em maior ou menor devoção. Cientes das várias crenças que caracterizam os nossos costumes, e em respeito a todas essas formas de espiritualidade – incluindo o ateísmo –, entendemos que seria outro trabalho explorar o contexto religioso e suas formas de preparar seus seguidores para a morte. É um aprofundamento desafiador que esta pesquisa não alcança, mas que talvez em outro momento seja possível realizar, até mesmo como uma possibilidade de desdobramento deste estudo inicial. Além disso, outro fato justifica a escolha: o diretor Petrus Cariry, foco principal deste trabalho, se reconhece como agnóstico<sup>5</sup> e considera que os aspectos religiosos presentes em seus filmes partem direto dos personagens, não sendo necessariamente um reflexo de suas próprias crenças como autor das obras.

---

alheias', manteve o presidente entre textos e imagens, nas diferentes edições, variadas reportagens, múltiplas seções, polêmicos artigos e comentários que circularam ou que foram apresentados pelos diferentes **médias**, neste período". In: *O corpo falado: a doença e morte de Tancredo Neves nas revistas semanais brasileiras* / Antônio Fausto Neto. Belo Horizonte: FUMARC/PUC-MG, 1988, p. 11. [grifos do autor]

<sup>5</sup> Ao fim deste trabalho, trazemos no Apêndice A uma transcrição das conversas realizadas com a família Cariry, que nos ajudaram a pensar em alguns rumos para esse trabalho. Na conversa com Petrus, ele fala sobre sua relação com a religiosidade, considerando-se agnóstico, ainda que seus parentes sejam cristãos.

A morte possibilita inúmeras interpretações, que dependem das relações estabelecidas entre o sujeito e seus processos de entendimento sobre a perda e o luto. Sabemos que ela existe pela experiência que temos com o outro e pelo reconhecimento doloroso de que nós mesmos morreremos um dia. Ver o outro morrer é uma forma de nos fazer acordar para a nossa própria efemeridade. Sentimos mais a perda de alguém que está próximo a nós, como os nossos familiares e amigos, ainda que não seja impossível nos sensibilizar com a partida de um desconhecido, a exemplo de grandes estrelas da literatura, da música ou do cinema. Com esses, costumamos exaltar a importância deles consagrando o legado artístico que deixaram.

Quando Flusser escreve sobre a morte de Guimarães Rosa<sup>6</sup>, aponta que a imortalidade do escritor está justamente no que ele deixou como obra. Os livros de Rosa, na compreensão de Flusser, seriam “provas” de que ele modificou a vida de quem teve a oportunidade de conhecer sua obra. É por meio dela 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. Seríamos, então, além de corpo e mente, significado de nós mesmos. O que fazemos em vida é o que deixamos após a morte, é o que pode nortear a permanência das recordações sobre nós.

Essas experiências com o outro dão espaço para a criação de narrativas, formas subjetivas de enxergar as despedidas entre nós, de reorganizar nossa relação com o mundo e com as outras pessoas que se foram ou que permanecem conosco. Criamos histórias sobre as nossas perdas pessoais, revivemos memórias que estavam guardadas e damos significados às relações afetivas que foram criadas no decorrer da vida. Procuramos formas de manter a *imagem* do outro viva e fazer com que ela permaneça entre nós. As imagens geradas na mente humana precisam chegar à superfície, traduzidas em elementos como sons, palavras, cores, volumes, objetos e desenhos, como aponta Norval Baitello Junior (2005) ao discutir comunicação e imagem<sup>7</sup>. A natureza da imagem permite o acesso a uma leitura superficial como tradução do mundo que parte da nossa mente e emerge à superfície para ser transmitida aos outros em um processo de vínculo comunicacional que ganha mobilidade. “Uma vez transmitidas, recebidas por outros, importa que elas alcancem a caixa de ressonância interior e

---

<sup>6</sup> O ensaio de Flusser, intitulado A morte de Guimarães Rosa, não há data ou lugar original de publicação, tendo uma cópia disponibilizada no acervo digital do site Flusser Brasil. Disponível em <<http://www.flusserbrasil.com/art24.html>>. Acesso em 14 dez. 2018.

<sup>7</sup> In: *Os meios da comunicação* / Organização de Norval Baitello Junior, Malena Segura Contrera e José Eugênio de O. Menezes. São Paulo: Annablume; CISC, 2005.

profunda, gerando novas imagens, retornando às entranhas, reverberando novamente em múltiplas dimensões” (BAITELLO, 2005, p.71).

Acreditamos que nossas atitudes diante da perda de alguém são baseadas sobretudo no que compreendemos sobre o sentido da vida, de uma forma íntima que muitas vezes não temos palavras para explicá-las, talvez por isso o processo de luto seja quase sempre solitário e demorado. Tentamos compreender, “decantar” a situação de despedida, ao mesmo tempo que nos reorganizamos como sujeitos sociais em busca de (re)aprender a viver, a partir de então, sem a presença do outro. Carregamos para o resto da vida essas imagens que criamos, preservando os vínculos como forma de nos manter conectados à lembrança de quem já se foi, e tentamos decodificar as mensagens que permeiam as relações entre vida e morte.

Essas narrativas que surgem a partir da morte podem ser criadas por nós mesmos ou pelos que estão ao nosso redor. São histórias que compartilhamos para definir ou registrar nossa relação com a partida de alguém importante. As marcas de subjetividade parecem dominar essas narrativas, transformando-as em pequenas autobiografias da nossa visão sobre o tema, que podem se modificar no decorrer do tempo de acordo com o que aprendemos com elas. Falar sobre a morte pode até ser um assunto sensível demais, que desestabiliza alguns e enche os olhos de lágrimas de outros, mas não temos como fugir desses diálogos, não nos dias tenebrosos de hoje em que esse tema é estimulado pela violência na sociedade, pelos sistemas políticos opressores e pela intolerância ao que é inadequadamente “diferente”. Até quando o pensamento sobre a mortalidade é evitado, estamos criando uma narrativa silenciosa que se recusa a exteriorizar os sentimentos atrelados ao luto.

Lembro-me com clareza de uma história que foi contada e adaptada inúmeras vezes durante a minha vida. Eu tinha um ano e dois meses quando a minha mãe morreu de câncer de colo do útero. Na época, no final dos anos 1980, era uma enfermidade ainda sem tratamentos efetivos, especialmente na cidade de interior em que eu morava. Claro que, com a idade que eu tinha, não lembro de sentir a perda imediata, mas foi um fato que ecoou especialmente entre a minha infância e a adolescência. A principal narrativa que se aprimorou durante o tempo foi o quanto a fatalidade exigiu que a minha irmã assumisse o papel dito feminino da casa, que era composto por mim, um pai e outros dois irmãos homens. Filha mais velha, ela tinha 17 anos na época da morte da minha mãe e nunca me ensinou que estava substituindo a minha figura materna, ainda que de certa forma tentasse suprir essa lacuna. Ela me conta até hoje que não queria que eu a chamasse de mãe, pois achava importante que eu soubesse, desde sempre, que eu tive uma mãe que morreu quando eu ainda era criança. Foi inevitável que a responsabilidade

familiar que caiu nas mãos dela se transformasse em cuidado materno, ainda que seja irônico que ela não tenha filhos biológicos e continue cuidando das novas gerações da família.

Em todas as fases da minha vida, a “morte da mãe” ditava a minha relação com o mundo. Na escola que eu estudei por mais de 10 anos, meus colegas e professores sabiam da dor que abalava minha família. Comemorar o Dia das Mães nesses espaços era sempre caótico para uma criança, até porque parecia que eu era o único que tinha como representante materna uma irmã e não uma mãe propriamente dita. E as escolas, pelo menos naquela época, não pensavam nos poucos alunos que não poderiam levar os pais para festejar datas comemorativas. De fato, parecia que eu era o único aluno que “não tinha mãe”. Era mais prático convidar um “representante” para fingir que estava tudo bem. Nunca estava. Esses deslocamentos que eu comecei a sentir eram acompanhados quase sempre de lamento. Passei a vida inteira sendo vítima de um olhar de pena, de pessoas que cochicham ao meu lado “coitadinho, nem chegou a conhecer a mãe”, até que surgem os argumentos de que “agora ela está no paraíso, com o papai do céu” e passei a acreditar que o meu próprio objetivo de vida era chegar até esse mesmo céu para reencontrá-la – na verdade, conhecê-la. Para isso, eu precisava ser um bom menino, pois só assim eu teria o privilégio divino do reencontro.

Com a passagem do tempo, meu entendimento sobre a morte foi se transformando. Percebi que não era o único a perder alguém e que esse céu não é um lugar palpável ou tão desejável assim. A minha adolescência foi o momento de compreender que aquela ausência jamais seria substituída, por mais que tudo ao meu redor, inclusive familiares, promovesse a substituição da minha mãe pela minha irmã. Foi fundamental que eu entendesse que a minha relação com uma perda na infância estaria sempre presente na minha vida, mas que eu também podia escolher não carregar esse fardo que as pessoas inconscientemente colocaram em mim. Minha principal frustração era não ter tido a oportunidade de criar vínculos com a minha mãe. A única imagem que eu tinha dela era a fotografia que até hoje está na parede de casa: uma mulher de cabelo curtinho, muito parecida comigo, com um olhar sereno e carregando um filho na barriga – que por acaso era eu.

A vida adulta se encarrega de, mais uma vez, ressignificar as dores do passado. Se na infância eu me sensibilizava por não entender muito bem o contexto que eu enfrentava, hoje posso dizer que consigo lidar melhor com isso, ainda que aquele olhar de lamento dos outros insista em aparecer de vez em quando. Tenho a impressão que existe uma ironia em tudo isso: em vida, estamos sempre de luto por alguém, mas toda vez que enfrentamos uma nova morte é como se fosse a primeira vez. A relação que eu criei com a minha figura materna, entrecortada pelas narrativas criadas pelos outros e por mim mesmo, me deu a serenidade para compreender

que a morte é um ponto natural de um ciclo. Por ter tido essa experiência tão cedo, acabou que as perdas que eu acumulei desde então foram me atingindo de uma forma mais controlável, especialmente nos dias de hoje que eu tenho como principal interesse de pesquisador observar como a arte cinematográfica se comporta ao tratar a temática da morte.

A primeira imagem que eu tenho de alguém que morreu é do velório da minha madrinha, quando eu tinha mais ou menos três anos de idade. Não fui poupado dos rituais, como boa parte das famílias fazem com as crianças, justificando que elas “não precisam” passar pela despedida do outro. O velório, como era comum no interior, foi na própria casa do falecido. Estava sentado no colo da minha prima, ao lado do caixão que guardava o corpo da minha madrinha, a quem eu fui muito apegado após a morte da minha mãe. Além de chorar e ver os outros chorando, um gesto ficou muito forte na minha memória. Eu e minha prima “limpávamos” a parte de vidro do caixão, que deixava visível o rosto da minha madrinha, com um lenço de pano. Eu não entendia bem o motivo de fazer isso, mas hoje acredito que era uma forma de demonstrar carinho no momento da despedida, de tentar “limpar” a imagem daquela mulher pálida e inerte, de cuidar dela no leito da morte. Foi também nesse momento que eu participei pela primeira vez dos rituais fúnebres. Lembro que o cortejo do caixão pelas ruas do interior era acompanhado de músicas católicas, velas acesas e muitas flores naturais que seriam jogadas no túmulo. Não lembro exatamente de presenciar o sepultamento do corpo, mas os processos que chegam até esse ponto final ainda são muito fortes na minha memória.

Hoje em dia não me questiono tanto sobre essas perdas, mas muitas vezes eu tento pensar o que eu seria hoje se a minha mãe e a minha madrinha estivessem vivas. Nessa tentativa de criar uma narrativa menos sombria para mim, penso sobretudo no que eu não teria hoje que foi conquistado “graças” a essas perdas. Como pode a morte ser tão dolorosa e, ao mesmo tempo, nos ensinar tanto? Se eu pudesse, teria escolhido não ter sentido essa dor? Enfrentar a morte desde cedo e refletir sobre ela anteciparam o meu processo de amadurecimento. Mesmo assim, algumas vezes ainda se revela uma relação frágil. Dando um salto temporal significativo, narro a perda de um grande amigo, mais de 20 anos depois da minha madrinha. Ele sofreu um acidente enquanto fotografava amigos na sacada de um apartamento. A morte súbita, que foi noticiada durante um domingo mórbido de maio de 2013, desfez toda a sobriedade que eu achava que tinha desenvolvido sobre as perdas. Além de chocante e inesperada, a partida de um amigo me parecia mais dolorosa do que todas as que eu tive antes, talvez porque as memórias e os elos construídos com ele tenham sido mais palpáveis e de fácil reconhecimento.

Foi nesse momento que eu descobri que nossas atitudes diante da morte do outro não seguem uma cartilha. Ver-me sofrer profundamente era apenas uma parte de toda a narrativa.

Descobri também o significado de culpa. Na semana que antecedeu esse fatídico domingo, ele quis marcar de me encontrar. Recusei o convite porque tinha um compromisso inadiável no sábado. Ele entendeu. Quando vi, ele tinha viajado para fotografar. Morreu fazendo o que mais gostava da vida e eu, que fiquei na cidade, fui tomado pelo arrependimento de não ter aceitado o convite dele. Talvez ele não tivesse viajado e tudo estivesse bem até hoje. Ou eu não teria conseguido evitar nada mesmo, mas durante os nossos pensamentos ao receber a notícia de que alguém morreu é possível projetar que, por meio dos nossos falsos superpoderes humanos, poderíamos evitar catástrofes como essa. Não queremos que alguém morra porque temos uma essência egoísta de precisar ter tudo ao nosso alcance, sempre.

Sofrer nessa proporção durante a fase adulta me fez repensar toda a minha relação com as perdas. Por mais controlado que eu tenha aprendido a ser pelas experiências acumuladas, não significava que a dor não acabaria em choro ou que o luto seria mais ameno. As relações que estabelecemos com as pessoas acabam ditando, independentemente da nossa maturidade, nossas reações pela perda de alguém. O fato de não ter convivido com minha mãe, apenas com a memória que os outros tinham dela, hoje não me abala tanto quanto a perda de um amigo cuja convivência era diária e próxima. Uma perda não anula a outra, mas os afetos criados em vida interferem na nossa tentativa de compreender a mudança de um mundo que não vai mais ter a presença daquela pessoa querida.

Até hoje ainda me pego criando narrativas sobre a morte. De vez em quando, algum desavisado fala sobre a minha mãe, como se ela estivesse viva. No lugar de contar tudo de novo, mais uma vez, eu prefiro fingir que ela também está e evitar a explicação detalhada da verdade. Eu ficcionalizo minha pequena autobiografia para possibilitar a convivência com os outros e, de certa forma, não os deixar constrangidos pelo deslize. O constrangimento de não saber que minha mãe já morreu é logo “resolvido” com um pedido de desculpas ou com aquele mesmo olhar de piedade que embalou toda a minha infância. Ficcionalizar o real, às vezes, é a melhor alternativa de não precisar estar sempre começando do zero e ponderando as formas de relatar os fragmentos da minha vida. Também pode ser uma fuga ou uma redução de danos.

Pensar que a morte é o oposto direto da vida é categorizar de forma pouco filosófica nossa existência. Acredito que existe uma relação de união sobre a noção de mortalidade, sobre o que deixamos no mundo e o que levamos dele. Sobre a nossa capacidade de compreender a efemeridade da existência, mesmo negando-a a todo instante. Vivos e mortos se separam fisicamente, mas se unem pelas histórias que criam e preservam juntos. Não temos como

escapar de uma, nem de outra. Como Flusser lembra em outro ensaio<sup>8</sup>, é uma “bola de neve”, na qual os vivos estão em função dos mortos e vice-versa. Em suas palavras, “é uma relação que 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, 19-). Isso nos conecta eternamente aos outros.

Para além da minha experiência pessoal, tenho como marco inicial do meu interesse pela morte no audiovisual com a série de televisão *A Sete Palmos* (*Six Feet Under*, título original), criada por Alan Ball e dirigida coletivamente, que foi ao ar entre 2001 e 2005, em seis temporadas, pelo canal fechado *HBO*. Na época, eu me interessava pelo fenômeno das narrativas seriadas, tema da minha monografia da graduação em Comunicação Social – Jornalismo na Universidade de Fortaleza (Unifor), que teve como objeto de estudo outra série de TV mais popular e sem conexão com a morte. Ainda assim, a minha relação com *Six Feet Under* me tirava da zona de conforto. Na trama, uma família disfuncional da Califórnia trabalha em uma agência funerária. Todos os episódios começavam com a morte de alguém desconhecido, mostrando o momento exato em que tais personagens morrem por motivos diversos – dos mais banais aos mais graves. Então a família do falecido buscava o suporte da funerária *Fisher & Sons*, que ofertava tanto os melhores caixões quanto serviços de necromaquiagem e tanatopraxia<sup>9</sup>, os deixando apresentáveis para o sepultamento.

A história, no entanto, nem sempre era sobre os mortos mostrados em cada início de episódio, mas sobre a família dona da funerária que também estava passando pela perda do patriarca. Além de organizar os velórios dos outros, eles precisavam se acertar com a missão de manter a empresa em funcionamento, com os familiares desajustados em conflito e com todo o processo de luto deles mesmos que parecia nunca acabar. Além de reproduzir tantos debates que eu tive comigo mesmo, a série se preocupava também com a tentativa de mostrar como a morte faz parte do nosso cotidiano, sua inevitabilidade e os contextos em que os vivos se inserem após a partida de alguém. Em seu episódio final, nos últimos dez minutos de duração, há o que eu considero o momento mais denso e redentor a série: vemos a morte de todos os personagens da série, um por um, em épocas diferentes. Eles são vítimas do tempo, da velhice,

---

<sup>8</sup> Ensaio intitulado *Da imortalidade II*, um dos mais complexos de Flusser sobre o tema, também sem data ou lugar original de publicação. Disponível em <[http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)>. Acesso em 14 dez. 2018.

<sup>9</sup> A necromaquiagem é a arte de maquiar cadáveres deixando-os apresentáveis para o funeral. O procedimento estético é feito em todos os cadáveres para que os familiares possam ver o falecido como o conheciam em vida, tornando a despedida menos traumática. Em alguns casos, como nas mortes violentas, é necessária a reconstrução facial. A tanatopraxia é uma técnica que também prepara o cadáver para o velório, com o objetivo de evitar a decomposição do corpo e preservar a saúde pública.

das doenças e do acaso. Não sobra ninguém. Fiquei com aquilo na cabeça por um bom tempo e todas as vezes que revisito os episódios, nos dias de hoje, alcanço novas interpretações daquele desfecho. Claro que eu tinha percebido que a morte sempre esteve presente nas narrativas audiovisuais, em menor ou maior proporção, especialmente por ter crescido assistindo a filmes de terror que exploravam o tema e, ao mesmo tempo, divertia o público com as possibilidades de que um assassino consiga matar facilmente um grupo de jovens. No entanto, foi com *Six Feet Under* que eu comecei a ver a morte como tema central de um produto audiovisual, tratado de forma densa ao expor as dores dos personagens.

Na mesma época da série, dois cineastas terminavam o que intitulariam oficialmente de “Trilogia da Morte”. O mexicano Alejandro González Iñárritu desenvolveu os longas-metragens *Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006), tendo a morte como consequência de uma sociedade violenta e opressora, enquanto o norte-americano Gus Van Sant dirigiu *Gerry* (2002), *Elefante* (2003) e *Últimos Dias* (2005), que transitava em refletir sobre violência e sobre os impactos da morte na vida dos personagens. O que esses cineastas queriam ao conceber uma “Trilogia da Morte”? Penso que desenvolver uma sequência de filmes que se unem por uma temática tão assustadora quanto essa mostra que o cinema, por meio de sua linguagem, pode contar histórias que afetam e sensibilizam os espectadores e, assim, os fazem refletir sobre sua própria condição no mundo. A obra audiovisual tem esse poder de gerar identificação com suas temáticas, mesmo dentro de uma criação ficcional.

Em seguida, o cineasta cearense Petrus Cariry também assinou a sua própria Trilogia da Morte, formada pelos longas-metragens *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Aqui, temos uma forma mais sensível e intimista de pensar as perdas no contexto familiar. Cariry ambienta suas histórias no interior do Ceará, que dialogam não apenas com o isolamento e a solidão das pessoas que moram nessas regiões afastadas, mas também com suas próprias formas particulares de reagir à perda de alguém, sem a pressa nem a tecnologia das cidades grandes.

O desejo de trazer os filmes de Cariry para a pesquisa é uma consequência natural de nossa experiência profissional com crítica de cinema, curadoria e programação, desde 2006, no qual o interesse pelo cinema brasileiro cresceu a partir de vivências em festivais de cinema e de diálogos com essa produção que muitas vezes ainda fica invisível nas salas de cinema ou restrita a circuitos específicos. Além de necessárias para a construção da nossa atual identidade cinematográfica, acreditamos que o lugar delas também é na academia como forma de estudá-las e preservá-las para a posterioridade, para que não sejam apagadas ou caiam no esquecimento. Nosso encontro com a temática da morte foi facilitado pela escolha do cinema de Cariry, mas

revelou-se um mundo a ser explorado. A riqueza das referências teóricas que tivemos acesso nos instigou a penetrar nesse tema, que a cultura ocidental até hoje parece jogar para debaixo do tapete e deixar para encará-la apenas quando ela acontecer.

As obras de Cariry foram estudadas, até onde sabemos no momento, no campo da Linguística, em dissertação apresentada por Braga (2011) sobre cinema acessível e audiodescrição do filme *O Grão*, realizada na Universidade Federal do Ceará (UFC), e por Araujo e Carvalho (2016) em artigo de análise fílmica sobre os elementos narrativos de *Mãe e Filha*, realizado na Universidade de Fortaleza (Unifor) e apresentado no Intercom do mesmo ano. Ambos não tratam a morte como tema central de suas discussões, priorizando as características técnicas da realização fílmica. Com a carreira iniciada oficialmente em 2002, com o curta-metragem *A Ordem dos Penitentes*, Cariry se tornou um nome promissor<sup>10</sup> do cinema realizado no Nordeste brasileiro, premiado em festivais em especial pela criteriosa direção de fotografia de seus filmes e por seus roteiros com tempos mais pacientes, que revelam histórias que não surgem apenas pelos cenários onde os personagens vivem, mas sobretudo por suas condições como seres humanos.

Vale apontar também que o cineasta paulistano Cristiano Burlan discutiu a morte no que ele chamou de “Trilogia do Luto”, formada pelos documentários *Construção* (2006), sobre a perda de seu pai; *Mataram Meu Irmão* (2013), sobre o assassinato de um dos seus irmãos, e *Elegia de um Crime* (2018), que investiga a morte da mãe, vítima de feminicídio. Burlan realiza uma trilogia forte e sentimental, mas que fala sobre a violência que existe nas regiões periféricas do Brasil, onde passou boa parte de sua vida. A perda de três de seus familiares mais importantes é uma dor que o diretor carrega até hoje e, com os filmes, ele se utiliza do formato documental para emparelhar a busca pessoal pela compreensão dessas perdas enquanto discute as relações sociais e de poder existentes no Brasil.

Melo (2013), em sua tese de doutorado em Psicologia, lançou o seguinte questionamento: “O que ‘dizem’ os filmes sobre a morte?”. Sua análise busca perceber como o discurso fílmico trabalha essa temática a partir das obras *Mar Adentro* (2004), de Alejandro Amenábar; *O Quarto do Filho* (2001), de Nanni Moretti, e *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar

---

<sup>10</sup> Em 2019, a Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine) realizou uma pesquisa entre os seus associados para eleger os longas-metragens essenciais produzidos no Ceará entre os anos 2010 e 2019. A partir de um mapeamento inicial de cerca de 60 filmes, os associados apontaram os 20 que colaboraram para a identidade cinematográfica local. Petrus Cariry foi citado em segundo lugar, com *Mãe e Filha*; em quinto, com *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*, e em 19º, com *O Barco*, figurando como um dos cineastas mais relevantes do cinema cearense contemporâneo, ao lado de nomes como Guto Parente, Pedro Diógenes, Roberta Marques, Alexandre Veras, Rosemberg Cariry, entre outros. Disponível em < <https://www.aceccine.org/filmes-cearenses-essenciais-2010-20>>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Bergman. São três filmes que não constituem uma trilogia direta, são realizados por diretores diferentes e analisados separadamente de acordo com aspectos técnicos como fotografia, iluminação, câmera, roteiro, montagem, dentre outros.

No mesmo trabalho, Melo reconhece que o tema tem interessado cada vez mais cedo os pesquisadores: “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” (MELO, 2013, p. 10). Essa crescente demanda nos estudos sobre a morte (o termo tanatologia vem de “thanos”, que significa morte, e “logos”, estudo, é aplicado especialmente no âmbito psicológico e social para entender a morte e o processo de luto) em diversas áreas do conhecimento encontraria no cinema uma forma artística e uma alternativa de aprender como lidamos com o tema. “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” (MELO, 2013, p. 11).

Se há recorrência da temática nos filmes, talvez seja pela vasta abordagem que um produto audiovisual pode fazer, por meio da ficção ou do documentário, seja pelas variadas formas de narrar uma história nas telas. Quando Iñárritu fez *Amores Brutos* (2000), ele estava discutindo sobre a violência nas ruas, o crime organizado e o empobrecimento da sociedade. Van Sant fez *Elefante* (2003) a partir dos tão recorrentes casos de violência nas escolas americanas que estampavam as capas dos jornais. Já Cariry faz de *O Grão* (2007) sobretudo um retrato da pouca esperança de melhorias de vida no interior nordestino. São temas que nos dizem respeito como sujeitos de uma sociedade que está, mais do que nunca, entrando em um colapso provocado pelas guerras entre as nações e enfrentando governos que se voltam ao fascismo e causam o esquecimento ou o apagamento das pessoas. O medo de morrer ou de não pertencer mais a um lugar seguro permaneceu em evidência nas últimas décadas e o cinema, como arte política, tem se preocupado em filmar tudo isso para nos entregar objetos de reflexão sobre a nossa forma de encarar essas dores.

As obras do historiador francês Philippe Ariès dão conta das atitudes do homem diante da morte desde a Idade Média até o século XX, sendo uma das principais referências para os trabalhos sobre o tema. Ainda estaríamos tentando definir como se dão essas atitudes no século XXI e acreditamos que o cinema, como uma arte jovem que desenvolveu sua linguagem no último século, pode falar sobre nós mesmos. Quais são os medos da sociedade contemporânea? Como eles são tratados pela narrativa dos filmes? Como os personagens lidam com a morte? Quais significados a morte no cinema traz para a nossa compreensão da vida?

Consideramos a morte um tema complexo e vasto, que pode ser tratado por diversos pontos de vistas e de forma transdisciplinar. A pesquisa não tem a intenção de ser feita com morbidez por acreditar que é possível falar do tema sem carregá-lo para o lado obscuro que culturalmente nos foi ensinado. Nesse sentido, muito nos inspira o trabalho da escritora e agente funerária norte-americana Caitlin Doughty, que discute a mortalidade de forma leve e compreensível, abrindo espaço inclusive para um pouco de humor em seus livros e vídeos<sup>11</sup>. Não queremos dizer que a morte do outro dói e nos faz sofrer, porque isso pode ser tanto uma redundância quanto uma controvérsia, mas que existe algo de belo na forma com que enfrentamos essas dores. Queremos pensar na morte como um gesto de despedida, mas também de afeto, de criatividade e de representação, que nos define como seres vivos, efêmeros, medrosos e completamente fascinantes.

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, por isso entendemos que esses elementos audiovisuais são fundamentais para o que chamaremos de “narrativas da dor”, termo referenciado em outros campos de estudos<sup>12</sup>, mas que estará ligado à linguagem cinematográfica no decorrer deste trabalho.

---

<sup>11</sup> Caitlin Doughty criou, em 2011, o canal *Order of the Good Death* no Youtube (<https://www.youtube.com/user/OrderoftheGoodDeath/>), onde compartilha suas experiências como agente funerária nos Estados Unidos, discutindo desde os processos de tratamento de cadáveres até os costumes de funerais e as formas de lidar com a morte e reconhecendo a importância de pensar sobre o tema e não banalizá-lo. Em um de seus vídeos de 2018, Doughty fala sobre a popularização das doulas da morte (ou doulas do fim da vida) ocorrida nos últimos anos que, ao contrário das doulas “originais” que acompanham gestantes que se preparam para a chegada dos filhos, ajudam as pessoas a “morrerem bem”, seja planejando o fim da vida, cumprindo seus desejos e tomando decisões dos rituais de sepultamento, seja cuidando da família após a morte de um ente querido e ajudando no processo de luto. Para Doughty, as doulas da morte são exemplos de como hoje estamos começando a encarar de frente a nossa mortalidade, já que as pessoas passaram a contratar esse serviço para ter uma “morte boa”. Doughty tem dois livros publicados: *Confissões do crematório: lições para toda a vida* (DarkSide Books, 2016), com relatos profissionais desde que entrou para a indústria funerária, aos 23 anos, e *Para toda a eternidade – Conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte* (DarkSide Books, 2019), um estudo de como diversas culturas enfrentam as perdas. Considerando-se uma mulher “funcionalmente mórbida, obcecada pela morte, por doenças e trevas”, Doughty reconhece que “escondemos a morte com tanta habilidade que quase daria para acreditar que somos a primeira geração de mortais. Mas não somos. Vamos todos morrer e sabemos disso”. Por isso, ela advoga a favor do ato de “morrer bem”. In: *Confissões do crematório: lições para toda a vida* / Caitlin Doughty; tradução Regiane Winarski. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2016.

<sup>12</sup> Em nossas pesquisas prévias, encontramos os termos “narrativas da dor” ou “narrar a dor” sendo aplicados a artigos e dissertações de outras áreas de conhecimento, nenhuma delas sobre cinema. Moura (2012) relaciona o termo à importância da função materna na constituição do pré-consciente do indivíduo e sua influência na capacidade de simbolização e elaboração de traumas; Taets (2014) trata das narrativas do cárcere a partir de uma pesquisa etnográfica realizada com agentes prisionais femininas; Arcanjo (2014) investiga a representação do corpo doente e da dor por meio da fotografia; Vilhena, Rosa e Novaes (2015) falam sobre o corpo e a transgressão a partir da experiência de jovens que tatuam seus corpos com inscrições de comandos criminosos; Sarti (2016) aborda as memórias da ditadura brasileira, o sofrimento, a violência e a tortura de familiares; Saçço (2016) traz depoimentos de sobreviventes da ditadura militar brasileira; Borges e Castro (2018) estudam obras testemunhais e trabalhos ficcionais, a partir de textos memorialísticos do escritor italiano Primo Levi e de Guimarães Rosa; e Pessoni (2018) estuda as interações de usuários realizadas no Facebook em busca por melhoria de qualidade de vida através de troca de informações sobre uma doença.

Durante a análise dos filmes, pensaremos nas “narrativas da dor” a partir do que Aumont e Marie (2012) definem sobre “narrativa”. Para os autores, a narrativa pode ser caracterizada por seu fechamento, com começo, meio e fim; por sua capacidade de contar uma história real ou fictícia, que abriga o tempo imaginário dos acontecimentos e o tempo do próprio ato narrativo, e é produzida como uma mediação da realidade, cujos traços comuns ao que vivemos são representados na obra fílmica. As narrativas da dor no cinema seriam, então, as formas abordadas pelos realizadores de cinema para falar sobre a temática da morte (da dor, da perda e do luto) em suas obras. Ao narrar a dor, o cinema elabora o que referenciamos como “necroimagens”, que refletem e sugerem as formas de olhar para a morte a partir da atitude dos personagens que precisam tomar posições diante de suas perdas e da vivência do luto.

Diante disso, o tema é dividido em três capítulos, com o primeiro dedicado a uma retomada do olhar para os estudos da morte no Ocidente, em busca de novas perspectivas para o tema no século XXI, integrando a esse pensamento teóricos que falam sobre a morte a partir de diversas disciplinas que consideramos fundamentais para expandir o diálogo. Também discutimos o processo de criação das imagens fotográficas e audiovisuais que se dá a partir da reflexão e do momento da morte. No segundo capítulo, analisaremos um recorte de filmes a partir de um eixo temático principal: obras realizadas por diretores brasileiros, ambientadas no Nordeste, preferencialmente nas cidades de interior, e que tenham a morte como elemento essencial para estabelecer as relações entre os personagens e os conflitos dramáticos da história. A partir das obras escolhidas, temos um breve panorama de como o tema foi proposto pelo cinema brasileiro contemporâneo.

O terceiro capítulo analisará a construção das narrativas da dor na Trilogia da Morte de Petrus Cariry. Além de pensar na trilogia como uma série de filmes ambientados no interior cearense que exploram as relações familiares que ali habitam, trataremos também das particularidades de cada um deles ao centralizar a morte em suas estruturas dramáticas. Em *O Grão* (2007), nos interessa a ideia sobre a percepção de uma criança diante da perda da avó; em *Mãe e Filha* (2011), temos como foco principal a incapacidade da avó de enterrar o seu neto, bem como questões que envolvem o apego ao corpo do morto e os rituais fúnebres; e em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015), nos interessa pensar na morte como tema principal de um filme que flerta com o cinema de gênero por meio do suspense psicológico. Neste último, também pensaremos a complexidade da estrutura familiar que se fragmenta a partir das dores do passado (a perda do irmão e da mãe) para pensar o presente (a morte anunciada do pai).

Em todo o percurso, nos instiga entrelaçar a morte com as imagens por meio da análise das representações realizadas pelos filmes escolhidos que se colocam diante da complexidade de um tema que ainda assusta, buscando entender tais propostas de enfrentamento das perdas no contexto familiar. Pensamos nos filmes como um espelho das nossas atitudes hoje, além de ajudar a iluminar um assunto que escapa da nossa pauta diária porque talvez seja doloroso demais olhar para a mortalidade com frequência. Evitamos o tom sombrio ou de autoajuda em nossas abordagens, em troca de uma escrita mais afetiva para que o leitor possa, mesmo que minimamente, aprender a olhar para a perda do outro e para a própria finitude de uma forma mais consciente do tempo das coisas, da memória e dos vínculos afetivos.

## 1. AS NARRATIVAS DA DOR E A MORTE NAS IMAGENS

*O horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais poder aprofundá-la, transformá-la. O único 'pensamento' que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita a minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar; não tenho outro recurso que não essa ironia: falar do "nada a dizer".*

(Roland Barthes)

O que sabemos sobre a morte, de forma prática, é que ela vai acontecer em algum momento. Conhecemos a morte pela perda dos outros. Não morremos ainda para saber o que existe depois da vida, ainda que as religiões, seguindo suas próprias crenças, tenham suas narrativas sobre o que acontece além da vida. A partida de um familiar ou de um amigo nos conduz à substituição da presença física pelas memórias construídas no decorrer do tempo. O processo de luto costuma ser profundamente íntimo, na tentativa de viver em um mundo que se fragmenta com tais ausências. O que existe entre a vida e a morte é o resultado do tempo que desfrutamos construindo as relações afetivas com aqueles que estão ao nosso redor e nos adaptando aos costumes da sociedade. A perda interrompe o fluxo do compartilhamento das experiências e exige a reorganização das coisas, dos hábitos e das emoções, como uma força bruta e impermeável que nos conduz às mudanças que não estavam planejadas.

Tendemos, em geral, a ter dificuldade em aceitar tais partidas e temer que pessoas próximas nos deixem. Não importa quantas perdas enfrentamos no decorrer da vida, parece que cada uma é a primeira vez porque revivemos a imensidão das tristezas, das dores, dos lamentos e dos rituais que estão ligados a ela. A morte do outro não causa apenas essa separação física, mas também o rompimento dos vínculos, geralmente causando uma sensação de impotência por não conseguir domar o destino. Por outro lado, também proporciona a união com os outros que seguem vivos e compartilham da mesma dor, sendo possível a criação de uma rede de suporte emocional para encarar o luto. Os abraços que não daremos mais em quem partiu são dados em quem ficou conosco, ao nosso lado, o que nos leva a crer que, por mais dolorosa e misteriosa que a morte seja, todos os seus processos operam no sentido dos afetos: na morte, a ausência do amor de quem se foi; na vida, o carinho compartilhado com quem também se entristece ao nosso lado.

Os que sobrevivem enfrentam essas dores porque a perda do outro "é a possibilidade de experiência da morte que não é a própria, mas é como se fosse uma parte nossa

que morresse, uma parte ligada ao outro pelos vínculos estabelecidos” (KOVÁCS, 1992, p. 154). Não veremos mais, não abraçaremos, não nos comunicaremos. Precisamos lidar com a ausência definitiva, com essa sensação de enfraquecimento que as separações causam, como aponta 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, 19-)<sup>13</sup>

Conhecemos uns aos outros a partir da troca de experiências, aprendizados e informações que são capazes de gerar os elos sociais que nos diferenciam dos outros animais. Consideramos, então, que a morte tem uma relação quase invisível com o processo comunicacional. Religiões como o espiritismo e a umbanda, por exemplo, têm em seus costumes pós-morte a possibilidade de contato com o “outro lado”. Rituais são feitos por intermédio de “mentores” que servem de instrumento para o diálogo entre esse plano e o outro, como um processo que busca a preservação desse contato que foi concedido em vida. Ao mesmo tempo que esse contato é desejado por alguns, outros evitam mexer nesse lado desconhecido, até mesmo por medo, preferindo o silêncio como forma de enfrentamento das perdas.

Flusser (2007) descreve a comunicação como um processo “não natural” que se baseia em artifícios e ferramentas, se manifestando sob a perspectiva da interpretação, nem sempre de forma consciente. Por mais que não seja conhecido por estudar especificamente a morte, tendo se dedicado a pesquisar as imagens técnicas e a fotografia, a tradução, os gestos, as teorias da mídia, dentre outras temáticas, o autor acredita que ela é o estímulo principal que nos leva à comunicação. O homem que aprende a se comunicar por meio de códigos e símbolos alcança o que Flusser chama de “segunda natureza”, baseada em significados que não existiam em uma “natureza anterior”, carente de sentido ou interpretação:

(...) 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

---

<sup>13</sup> Ensaio intitulado Da imortalidade II, sem data ou lugar original de publicação. Disponível em <[http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)>. Acesso em 14 dez. 2018.

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. 90-91)

A comunicação humana seria artificial, para Flusser, por se propor a armazenar informações, produzindo intencionalmente códigos passíveis de interpretação a partir de truques que foram aprendidos e acumulados de geração em geração. As informações são produzidas e preservadas por meio da troca e da síntese (diálogo) e da preservação e do compartilhamento (discurso). O equilíbrio entre discurso e diálogo faz com que o objetivo da comunicação seja alcançado, evitando a solidão da existência. Os homens se comunicam porque desejam viver em liberdade, dando significado ao que há ao seu redor (a criação do “mundo codificado”) e esquecendo de uma vida naturalmente solitária que tem como destino final a própria morte, como aponta Flusser:

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. É por isso que estamos todos engajados na comunicação. (...) O acúmulo de informações não é, portanto, a medida da história, é apenas uma espécie de lixo morto do propósito contra a morte, desse propósito de fazer funcionar a história, ou seja, a liberdade. (FLUSSER, 2007, p. 94-95)

Benjamin diferencia informação e narração. O valor da primeira pode ser percebido apenas quando é vista como novidade, enquanto a segunda é caracterizada por ser inesgotável e passível de diversos desdobramentos por quem narra. 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. A morte seria, então, “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” (BENJAMIN, 2012, p. 224). Ao morrer, a sabedoria do homem pode ser transmitida, já que as histórias se alimentam justamente a partir da construção do saber dos indivíduos durante a vida, em busca de um sentido que se revela ao se deparar com as perdas. A memória é um elemento fundamental nesse processo, pois é dela que herdamos as recordações que carregaremos a partir do momento em que perdemos alguém, como discute Benjamin:

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. (...) Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIN, 2012, p. 223-224)

Flusser concorda que o conceito de morte varia ao longo da história humana e reflete sobre a ideia de desintegração do corpo, que remeteria ao período paleolítico, em que ela seria vista como mais uma etapa da existência. O autor 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, morrer poderia ser visto, historicamente, enquanto desintegração do corpo em si ou do possuidor do corpo. 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 a “mente palpável”.

A desintegração do possuidor do corpo, ou seja, da mente, implicaria também a desintegração do corpo físico, a carne. Flusser sugere repensar a morte e a imortalidade por vivermos em outro contexto diferente dos Antigos, no qual não se poderia acreditar essencialmente na alma imortal, ao mesmo tempo que é possível a imortalização do corpo físico e a memorização de quem partiu. Os problemas da vivência paleolítica da morte, considerada uma arte suprema, não seriam mais de nosso interesse, ao mesmo tempo que seria o método de passagem para a imortalidade em que é preciso assumir a responsabilidade pela vida. Flusser diz:

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, 19-)<sup>14</sup>

As pesquisas sobre a morte tentam olhar para as formas com que ela afetou a sociedade, por meio de constatações que surgem em disciplinas como a história, a sociologia, a filosofia, a psicologia e a teologia, entre outras. Cientes da colaboração que tais pesquisas trazem para registrar as atitudes do homem diante da morte no decorrer do tempo, não nos propomos a refazer esse percurso cronológico interdisciplinar de forma detalhada. Nos interessa dialogar com as visões de autores relevantes para o campo, mas sobretudo pensar a morte menos como passado e mais como uma questão do presente, tendo as representações feitas nas narrativas cinematográficas como formas de olhar para o tema na contemporaneidade. Mesmo criadas em um universo ficcional, encenadas por atores e conduzidas pelo aparato técnico dos recursos da linguagem audiovisual, as tramas são capazes de apontar para o nosso atual contexto como sociedade.

Como nos diz um conto budista<sup>15</sup>, não há casa onde a morte não tenha passado, não há ser humano que ainda não tenha se deparado com as perdas. O medo de morrer guia os nossos impulsos criativos e destrutivos (DOUGHTY, 2016) em busca de entendê-la para que possamos nos compreender também. O cinema é uma ferramenta de criação artística que, ao jogar luz a uma temática que costumeiramente está na escuridão, nos faz pensar. Ao tratar a morte como conflito principal de uma narrativa, o filme estabelece uma conexão pessoal que nos afeta por meio das imagens, já que compreendemos o significado delas a partir das nossas experiências pessoais. As dores representadas pela história no cinema também podem ser nossas e nos apresentam formas de olhar para as nossas próprias perdas anteriores e as que ainda irão

---

<sup>14</sup> Ensaio intitulado Da imortalidade I, sem data ou lugar original de publicação. Disponível em <[http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusersp.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)>. Acesso em 14 dez. 2018.

<sup>15</sup> Nos referimos ao conto conhecido por “O grão de mostarda”, também encontrado como “A semente de mostarda”, que relata a história de uma mãe que perdeu o filho que estava brincando em um jardim e tropeçou em uma serpente. Ao pedir ajuda ao Buda, em busca de curar a criança, este recomenda que ela encontre um grão de mostarda em alguma casa que nunca tenha entrado a morte. Após longa peregrinação, a mulher não consegue completar a tarefa, já que a morte tinha deixado rastros por todas as casas em que passou. A mãe conclui que as perdas fazem parte da vida e que ela não é a única a chorar a partida do filho.

acontecer. No universo das imagens técnicas e de sua reprodutibilidade, a criação ficcional do cinema carrega referências do mundo das pessoas, como diz Benjamin:

(...) Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. Isso se aplica, em primeira instância, ao cinema. O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido. (BENJAMIN, 2012, p. 188)

Ao criar uma trama que está a serviço de apresentar e discutir os efeitos de como os personagens se posicionam ao encarar a morte, uma obra nos atinge pela fragilidade com que o tema ainda é visto na sociedade ocidental. Ao parar para assistir a uma história que lança uma visão sobre a interrupção dos vínculos, nos sentimos encurralados ao vivenciar aquela experiência e, conseqüentemente, carregá-la conosco após o fim da sessão para absorver seus códigos, suas metáforas e suas resoluções, ou podemos simplesmente rejeitá-la quando os créditos finais sobem. Mesmo assim, o morrer vira uma pauta daquele momento de apreciação do filme, daquelas duas horas em que nos dedicamos a encarar de frente o que o cinema tem a nos dizer sobre a morte.

A narrativa, como apontam Gaudreault e Jost (2009) a partir de Metz, é um produto fechado, que se baseia em duas temporalidades, a coisa narrada e o tempo da narração em si, caracterizado pela criação de um discurso que “desrealiza” o que é contado, ou seja, que o espectador é consciente de que aquilo não representa a realidade, mas que parte dela para a criação da enunciação. Chamaremos de “narrativas da dor” as histórias audiovisuais que têm as temáticas da morte e do luto como conflitos centrais e essenciais para o desenvolvimento da trama, interferindo nas atitudes de um ou mais personagens no decorrer de toda ou da maior parte da história narrada.

Tais narrativas podem abrigar o desenvolvimento de tramas paralelas, mas que nunca superem a existência discursiva sobre a morte, sendo mais recorrentes em filmes dramáticos, ao reconfigurar as emoções mais profundas dos personagens, ou em histórias de suspense e horror, que discutem a morte sem banalizá-la (PRIMATI, 2017) a partir do medo, sem excluir outros gêneros que, cada um a seu modo, podem tratar o tema. Obras que narram a dor colocam seus personagens de frente às suas fragilidades e exigem deles um posicionamento de como encarar a perda e o luto.

A sinopse dos filmes pode funcionar como um primeiro direcionamento sobre quais elementos serão essencialmente discutidos na trama. Ainda que suprima informações relevantes,

a sinopse norteia o assunto-chave que será disponibilizado para o público, como podemos ver nas apresentações dos filmes que compõem a Trilogia da Morte de Petrus Cariry, objeto principal de análise deste trabalho. Os três filmes são dramas familiares, tendo no último deles um diálogo com o suspense psicológico ao se apropriar de uma iconografia recorrente nos filmes de horror. Vejamos:

- a) *O Grão* (2007): A velha Perpétua, sentindo a presença da morte, resolve preparar Zeca, seu querido neto, para a separação que se aproxima. Conta-lhe, então, a história de um rei e de uma rainha, muito ricos e poderosos, que perderam o único filho e que querem trazê-lo de volta à vida. Enquanto Perpétua conta a história, Damião e Josefa trabalham para sustentar a família e preparar o casamento da filha Fátima. Ao final, a história contada por Perpétua e o destino daquela família se cruzam. (Extraído de MSP/31)
- b) *Mãe e Filha* (2011): O retorno da retirante Fátima ao sertão de Inhamuns, para enterrar seu filho em sua terra natal. Depois de uma longa separação, mãe e filha se encontram no sertão, entre ruínas e lembranças. O destino da filha nega o sonho da mãe. O passado é um círculo que aprisiona os vivos e os mortos. A filha quer romper, mas as sombras espreitam. (Baseado em Lume Filmes)
- c) *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015): Clarisse volta a Fortaleza para visitar o pai moribundo, descobre segredos de infância envolvendo um irmão que morreu e mergulha num turbilhão emocional. (Baseado em Revista de Cinema)<sup>16</sup>

A sinopse de *O Grão* fala diretamente sobre “presença da morte” e discorre sobre o ponto principal da trama, uma avó que prepara o neto para a separação física definitiva. Há um direcionamento mais lúdico do roteiro ao citar que a avó, como alternativa de conscientização da morte, conta uma história fictícia para o neto que, no final, se cruzará com a deles mesmos. Ainda temos alguns detalhes sobre o que acontece em paralelo à relação central entre a avó e o neto, a exemplo da família que trabalha para viver dignamente no interior e do casamento de uma das filhas que está sendo preparado.

---

<sup>16</sup> As sinopses foram retiradas do site da Cinemateca Brasileira, considerando a forma original com que foram catalogadas no acervo Filmografia Brasileira. Vale observar que no caso de *O Grão*, é a mesma sinopse que consta no DVD comercial do filme. Já o texto de *Mãe e Filha* difere brevemente do que está no DVD, enquanto *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* ainda não foi lançado em home vídeo até o encerramento deste trabalho. Disponível em: < <http://cinemateca.org.br/filmografia-brasileira/>>. Acesso em: 09 jun. 2019.

Em *Mãe e Filha*, o enterro de uma criança é o mote principal e paralelamente temos os conflitos entre mãe e filha que dizem respeito ao retorno ao sertão, enquanto “lembranças” do passado guiarão a relação entre elas. Fala metaforicamente sobre “sombra”, supondo um tom misterioso sobre o passado familiar das personagens. A memória também caracteriza a apresentação de *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*, ao citar o irmão da protagonista que morreu. O retorno de Clarisse para casa gera um “turbilhão emocional”, capaz de mudar sua rotina e de seu pai moribundo.

São três filmes que nos direcionam a conflitos que discutem as dores e as consequências da morte no contexto familiar contemporâneo. Palavras como “enterro” e “memória” são elementos intrínsecos à temática, dentre tantos outros que percebemos apenas durante a projeção. Mesmo que, no caso da Trilogia da Morte dirigida por Cariry, as sinopses sejam bastante claras em relação ao envolvimento com a morte, a forma mais segura de identificar as narrativas da dor é assistir ao filme por inteiro.

Essas dores nos desnorream quando alguém parte do mundo e nos joga em uma zona solitária de precisar existir sem aqueles que amamos. Elas existem no vazio da ausência do outro, que nos força um comportamento, já que cada enlutado pode interpretar e vivenciar suas perdas à sua maneira e, nesse sentido, todas podem ser vistas como legítimas. É uma dor pouco ou nada romântica, que pode nos levar a atos violentos, depressivos e destrutivos, como também ao silenciamento, à negação dos fatos e ao luto tardio. Narrar a dor é discutir a fragilidade humana e a perda da sensação de que tudo controlamos, de que tudo pode ser conduzido como achamos que tem que ser. Não existe manual para o sofrimento, e nem pretendemos sugerir soluções para sofrer menos, mas existem formas de olhar para a morte com respeito, buscando compreendê-las como atos possíveis diante do inevitável.

Como acontece na realidade das pessoas, a morte no cinema pode afetar os personagens de formas imprevisíveis em busca de transformá-los a partir da experiência da perda e, em alguns casos, com a partida deles mesmos. O enfrentamento da dor é o ponto crucial para tais mudanças, que podem expandir as leituras sobre estar diante da morte, não necessariamente em busca de uma aceitação plena, mas do entendimento dos significados que ela tem nos dias de hoje. Assim, nos propomos a discutir o medo, o enfrentamento e o luto, pontos que consideramos fundamentais por atravessarem os entornos que existem entre a vida, a existência; e a morte, o apagamento do ser físico, e como eles são transformados em imagens.

## 1.1 O medo da morte

Se a morte é uma interrupção do fluxo da vida e tentamos a todo custo driblá-la, é porque temos um conhecimento prévio de como ela pode nos afetar. Imaginar a partida, seja a nossa ou a do outro, é como entrar em uma caverna escura e vazia, na qual a ideia de apagamento da existência causa as mais diversas emoções, entre elas o medo, sentimento mais forte e antigo que define a civilização desde o início dos tempos e foi responsável por estabelecer as relações de fé e religião no mundo (PROHÁSZKOVÁ, 2012)<sup>17</sup>. O medo desempenha um papel fundamental na história das sociedades (DELUMEAU, 1989) não apenas de forma individual, mas também coletiva, variando de uma época para outra.

Os seres humanos reconhecem a sua mortalidade desde cedo, por isso vivenciam o medo de forma tão profunda e duradoura. O que nos diferencia dos animais é que estes entendem o pavor como o ato de serem devorados, de forma natural e instintiva dentro da cadeia biológica. O homem precisa se sentir seguro para viver, caso contrário está condicionado à morte. Para Delumeau (1989), o medo é uma defesa necessária contra os perigos que nos cercam e sem ele nenhuma espécie teria sobrevivido, já que é responsável também pela nossa evolução como sujeitos.

Ao sentir medo, uma pessoa também se sente acuada, envergonhada, e o esconde dentro de si. Entre os séculos XIV e XVI, a literatura épica burguesa, além dos romances e do teatro, seria responsável pela potencialização dos sentidos do medo. Tais narrativas enalteciam o heroísmo da classe nobre, invencível, por meio da criação do cavaleiro destemido que seria o oposto do povo “covarde”. Já a partir do século XX, os soldados estariam mais habituados a sentir medo diante de um inimigo. De acordo com Delumeau:

Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia - individual - dos heróis que governam a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso - e comum - e a razão da sujeição dos plebeus. (DELUMEAU, 1989, p.17)

Os povos antigos tinham no medo uma relação de poder na qual a crença nos deuses era determinante para suas ações. Delumeau cita a atitude dos gregos em divinizar Deimos (o Temor) e Fobos (o Medo) em tempos de guerra, enquanto os militares espartanos, na figura de

---

<sup>17</sup> The oldest and strongest human emotion is fear. It is embedded in people since time began. It was fear that initiated the establishment of faith and religion. It was the fear of unknown and mysterious phenomena, which people could not explain otherwise than via impersonating a high power, which decides their fates.

Alexandre, usaram do sacrifício antes da batalha de Arbelos para consagrar o Fobos. Alguns símbolos também se tornaram partes da história das civilizações, a exemplo das máscaras usadas em liturgias por diversos povos, como no caso dos africanos que as utilizaram tanto para camuflagem dos inimigos quanto forma de expressão do medo. Esse inimigo não é apenas a figura física do homem, mas podia ser tudo que, de alguma forma, fugisse do controle, como a natureza, a morte e o desconhecido.

As reações coletivas do temor, como pontua Delumeau, marcam naturalmente a nossa história. O autor cita também movimentos mais recentes, como o nazismo e o fascismo, que perturbavam a estrutura social, ou mesmo as tensões raciais que atravessaram a África do Sul e os Estados Unidos ou a hostilidade entre China e União Soviética. Todos esses movimentos acabam fragmentando o mundo e interferindo no comportamento dos povos. Nesse sentido, Delumeau considera a ambiguidade do medo:

Inerente à nossa natureza, é uma defesa essencial, uma garantia contra os perigos, um reflexo indispensável que permite ao organismo escapar provisoriamente à morte. “Sem o medo nenhuma espécie teria sobrevivido”. Mas, se ultrapassa uma dose suportável, ele se torna patológico e cria bloqueios. Pode-se morrer de medo, ou menos ficar paralisado por ele. Maupassant, nos Contos da galinhola, descreve-o como uma “sensação atroz, uma decomposição da alma, um espasmo horrível do pensamento e do coração de que só a lembrança dá arrepios de angústia”. (GOFF e DUCELLIER apud DELUMEAU, 1989, p. 23-24)

É como se os medos nascessem conosco e se desenvolvessem de acordo com a nossa experiência de vida. Alguns deles podem ser minimizados ou até mesmo sanados, mas não conseguimos esvaziá-los definitivamente. Ter medo é tão natural quanto sentir amor por outra pessoa e, talvez por isso mesmo, que ele se conecte diretamente com a dor da perda. Se amamos alguém, queremos que ela esteja sempre conosco, mesmo cientes de nossa finitude, em uma manifestação de egoísmo (SCHOPENHAUER, 2000)<sup>18</sup> de preservar as relações afetivas na cultura materialista ocidental (ARAIA, 2005). É, ao mesmo tempo, uma manifestação interna e externa que libera em todo o organismo uma energia que não usamos com frequência como forma de defesa, como Delumeau define:

---

<sup>18</sup> Para Schopenhauer (1788-1860), o egoísmo é essencial à morte porque a concebemos como uma punição para a nossa existência, o que levaria à aniquilação do homem. “O egoísmo consiste em verdade no fato de que o homem limita toda a realidade à sua pessoa, pois presume existir apenas nesta, não nos outros. A morte o ensina algo de melhor, ao suprimir essa pessoa, de modo que a essência do homem, que é a sua vontade, doravante viverá apenas nos outros indivíduos, enquanto o seu intelecto, que pertencia apenas ao fenômeno, ou seja, ao mundo como representação, isto é, no *ser objetivo* das coisas enquanto *tal*, portanto também só na existência do até então mundo exterior”. In: *Metafísica do amor, metafísica da morte*. / Arthur Schopenhauer ; tradução Jair Barboza : revisão técnica Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. – São Paulo : Martins Fontes, 2000. [grifos do autor]

No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, frequentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos nós, nossa conservação. Colocado em estado de alerta, o hipotálamo reage mediante mobilização global do organismo, que desencadeia diversos tipos de comportamentos somáticos e provoca sobretudo modificações endócrinas. Como toda emoção, o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até reações alternadas em uma mesma pessoa: aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição; respiração demasiadamente rápida ou lenta; contração ou dilatação dos vasos sanguíneos, hiper ou hipossecreção das glândulas; constipação ou diarreia, poliúria ou anúria, comportamento de imobilização ou exteriorização violenta. Nos casos-limite, a inibição pode chegar a uma pseudoparalisia diante do perigo (estados calépticos), e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos destinados e inadaptados, característicos do pânico. (DELUMEAU, 1989, p. 30)

Ao considerar o medo como sentimento primário da morte, que se desdobra em outras questões, como a solidão, a negação e a tristeza, Delumeau também afirma que existem variações de como lidar com ele de acordo com as diferentes culturas do mundo, bem como a forma com que as religiões tratam o tema. Em sua pesquisa, o historiador relembra sua passagem por um colégio interno mantido por salesianos. Era comum que os alunos participassem de um exercício religioso, as “litanias da boa morte”<sup>19</sup>, que consistiam na leitura de sentenças religiosas, respondidas pelos jovens com “misericordioso Jesus, tende piedade de mim” e seguidas de um pai-nosso e uma ave-maria.

A tradição pedagógica da religião conscientizava aqueles jovens a um medo de julgamento diante de recitações de agonia, concluindo que “para a Igreja, o sofrimento e a aniquilação (provisória) do corpo são menos temíveis do que o pecado e o inferno. O homem nada pode contra a morte, mas – com a ajuda de Deus – lhe é possível evitar as penas eternas” (DELUMEAU, 1989, p.51). Delumeau compreende a experiência religiosa como uma alternativa de educar a sociedade para alcançar uma boa morte, fazendo com que o medo teológico, orado nos rituais da Igreja, substituísse um medo anterior que era espontâneo. Essas fronteiras são motivadoras para a investigação historiográfica do autor, que pretende também dar visibilidade à sua própria vivência com o medo da morte, reconhecendo seu lugar de criação no cristianismo.

O medo existe porque ele vai além dos temores subjetivos de como as mortes podem acontecer, sejam elas violentas ou não. O amedrontamento dos seres humanos é sobretudo o processo de apagamento da nossa figura do mundo, sem saber o que nos aguarda no

---

<sup>19</sup> Delumeau transcreve todas as sentenças da oração, mas destacamos duas: “Quando meu coração esgotado pelo sofrimento físico e moral conhecer esse pavor da morte que muitas vezes as almas mais santas conheceram, misericordioso Jesus, tende piedade de mim / Quando eu derramar minhas últimas lágrimas, recebei-as em sacrifício de expiação por todas as faltas de minha vida, unidas às lágrimas que vós haveis derramado na cruz, misericordioso Jesus, tende piedade de mim”. In: *História do medo no Ocidente 1300-1800: Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989 [1978]. [grifos do autor]

desconhecido. A morte dá fim ao corpo material e ao que o anima, como a consciência e a alma/espírito, termo que pode depender de como as religiões tratam o tema (ARAIA, 2005), impossibilitando o compartilhamento de experiências e a construção de memórias com o outro.

Em uma sociedade que cultua a juventude e a boa saúde, é justificável que se ignore o que podemos aprender com as perdas. O medo nos apavora a ponto de tornar inviável que a despedida do outro seja encarada com tranquilidade ou até mesmo alegria, já que tendemos a nos concentrar totalmente na tristeza do momento, na incapacidade de lidar com o turbilhão de sentimentos que surgem. Em termos gerais, isso pode ser considerado um reflexo da falta de uma educação mais eficiente para a morte (KOVÁCS, 2003; CASTILHO, 2012) que promova a assimilação do significado das perdas desde o início da vida.

Kovács (2003) aponta para essa necessidade de formação como alternativa para lidar com o medo e as dores causadas pelas perdas na contemporaneidade. A morte faz parte do desenvolvimento humano desde a infância, quando as primeiras vivências de separação entre mãe e criança são entendidas como experiências de perda, abandono e desamparo. Por isso, se faz tão necessário conversar com as crianças sobre o assunto, muitas vezes assimilado por elas como algo reversível, enquanto o adolescente tem a tendência a não perceber a própria morte por achar que não vai acontecer com ele.

Essa educação para a morte discutida por Kovács vai além do que diz a religião e dos diálogos que podemos ter no contexto familiar, mas também se refere a como profissionais de educação escolar e médicos discutem o tema no cotidiano. A fuga contínua das reflexões sobre a morte alimenta as nossas inseguranças e nos coloca em um tratamento de choque quando perdemos alguém. O ideal seria trazer o pensamento dessa temática para mais perto, sendo possível uma absorção orgânica do que nos aguarda, como defende a psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross (1996), que dedicou sua carreira a pesquisar sobre a inevitabilidade da morte e seus processos afetivos, entendendo que esse é o estágio final da evolução e que não deve ser encarado como uma prisão, mas como algo que faz parte do ciclo natural da existência humana.

Esse processo educativo deve começar desde cedo para acompanhar as transformações pessoais que acontecem da infância à fase adulta. A criança que participa das conversas e compartilha seus medos não se sente sozinha na dor e aprende, gradualmente, formas de encarar as mortes vindouras e a entender sua experiência no mundo. Geralmente, usamos metáforas ou eufemismos para explicar o ato de morrer para elas, ou não sabemos como nos comunicar sobre esse assunto porque também estamos em processo de enfrentamento da dor. Kübler-Ross diz:

Isso contrastava muito com uma sociedade em que a morte é encarada como tabu, onde os debates sobre ela são considerados mórbidos, e as crianças afastadas sobre pretexto de que seria “demais” para elas. Costumam ser mandadas para a casa de parentes, levando muitas vezes consigo mentiras não-convincentes de que “mamãe foi fazer uma longa viagem” ou outras histórias incríveis. A criança percebe algo de errado e sua desconfiança nos adultos tende a crescer à medida que outros parentes acrescentam novas variantes ao fato, evitam suas perguntas e suspeitas ou cobrem-na de presentes como um mero substituto de uma perda que não pode atingi-la. Mais cedo ou mais tarde, a criança se aperceberá de que mudou a situação familiar e, dependendo de sua idade e personalidade, sentirá um pesar irreparável, retendo este incidente como uma experiência pavorosa, misteriosa, muito traumática, com adultos que não merecem sua confiança e com quem não terá mais condição de se entender. (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 10-11)

A educação para a morte não é menos do que a capacidade de se comunicar bem sobre a temática, de nos perceber dentro de um contexto do próprio ciclo da vida. Não entendemos esse processo como algo que vai suprimir o sofrimento por completo ao nos deparar com a partida de alguém, mas como uma forma natural e totalmente humana de olhar para a nossa efemeridade, para algo que temos total consciência que vai acontecer, mas que ignoramos ou fingimos que podemos controlar. Nos comunicar é uma forma de compartilhamento dos medos mais profundos, de evitar a solidão e de crescer como sujeitos conscientes dos nossos desafios em vida.

## 1.2. Enfrentamento e luto

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) e *História da morte no Ocidente* (2003). 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 aparente negação. A variação dessas atitudes é consequência das transformações culturais da sociedade no decorrer do tempo, que afetam a consciência e o comportamento das pessoas.

Ariès (2003, 2014) chama de morte domada aquela representada durante a época medieval, na qual o homem tinha consciência de que morreria por meio de signos naturais ou por uma convicção íntima, sem recusá-la, esperando-a no leito, enquanto amigos e familiares se reuniam em um ritual de perdão a quem está morrendo. Neste período, a morte pode ser vista

como uma cerimônia pública, preparada pelo próprio moribundo em seus últimos dias, cujo quarto era um espaço de entrada livre inclusive para as crianças, que não eram poupadas dos rituais, possibilitando-as de encarar o falecido e participar do compartilhamento das dores da perda, porque se evitava um caráter dramático demais de despedida. A morte repentina era vista como uma maldição de Deus justamente porque impossibilitava essas cerimônias habituais. A exceção aparecia quando a vítima era um respeitado cavaleiro que morreu em guerra, imediatamente visto como símbolo de bravura e santidade. Ariès diz:

Seria impossível expressar-se de forma mais correta. Assim se morreu durante séculos ou milênios. Em um mundo sujeito à mudança, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade. A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (ARIÈS, 2003, p. 35-36) [grifo do autor]

Ao mesmo tempo que a morte se enquadrava nesse contexto familiar, os Antigos temiam uma proximidade excessiva dos mortos, por isso os cultos funerários eram realizados com a intenção de promover uma despedida “sem retorno”, em que os sobreviventes não fossem mais perturbados por quem morreu. Ariès fala que os cemitérios costumavam ser situados fora das cidades, longe da convivência dos vivos. No entanto, o culto dos mártires, enterrados em espaços em que pudessem ser venerados, fizeram com que os mortos se misturassem aos vivos. Na Idade Média e nos séculos XVI e XVII, os cemitérios se situavam na parte externa das igrejas. Os corpos eram enterrados sem jazigos separados porque não se tinha essa ideia de uma morada individual para o morto, nem mesmo era importante o que aconteceria com seus ossos, contanto que ficassem próximos aos santos, sob responsabilidade da Igreja.

Entre os séculos XI e XII, Ariès percebe alterações sutis que levam a uma nova forma de enfrentar a morte, direcionando a um pensamento de particularidade do indivíduo em que ele passa a se preocupar com a própria partida e com o que acontecerá depois dela, especialmente a possibilidade de ir para o inferno. Como os Antigos eram totalmente civilizados, ter a morte como algo familiar era uma forma de aceitar a natureza, por isso era vista como o fim natural da vida. No entanto, alguns fenômenos observados por Ariès dão conta de trazer novas perspectivas para esse contexto.

A ideia do Juízo Final possibilitou uma iconografia da ressurreição dos mortos e da separação dos bons e dos malditos, dando início a uma crença de que haveria vida após a morte, “uma luta cósmica entre as potências do bem e do mal que disputam a posse do moribundo”

(ARIÈS, 2003, p. 51). Boas ações e pecados durante a vida tomariam espaço no leito de morte do moribundo, como prova do Juízo Final, deixando de ser um ato apaziguante para se tornar uma agonia em relação ao julgamento divino. Prestes a morrer, a pessoa poderia rever seus atos durante a vida inteira, dando sentido à sua biografia e reconhecendo a morte de si mesmo, como explica Ariès:

Compreendemos então que, mesmo persistindo até o século XIX, a solenidade ritual da morte no leito tomou, no fim da Idade Média, entre as classes instruídas, um caráter dramático, uma carga de emoção que antes não possuía. Chamaremos a atenção, entretanto, para o fato de que esta evolução reforçou o papel do moribundo nas cerimônias de sua própria morte. Ele prossegue no centro da ação, que não só preside como anteriormente, mas também determina segundo sua vontade. (ARIÈS, 2003, p. 53)

Além disso, a arte e a literatura começaram a tratar de objetos macabros, como o “cadáver decomposto” e a “carniça”, trazendo novos elementos para a iconografia das *ars moriendi*. A decomposição, para Ariès, implicaria o reconhecimento de que o homem falhou em vida, enquanto os testamentos serviriam como apaziguamento no leito da morte. Outro fenômeno que possibilitou esse reconhecimento da própria morte seria a individualização das sepulturas que, como aponta Ariès, sumiram por volta do século V e ficaram desaparecidas durante centenas de anos. Se os cadáveres eram entregues à Igreja, sem a preservação individual de seus restos mortais, o fim da Idade Média trouxe a necessidade de pensar a sepultura como um local sagrado, com inscrições funerárias ou mesmo retratos de identificação e “o defunto pôde ser, então, duplamente representado sobre o túmulo: jazendo e orando” (ARIÈS, 2003, p. 61).

O olhar para a morte de forma mais dramática e romântica surge a partir do século XVIII, no qual o homem se preocupa menos com a morte de si para pensar na morte do outro. Ariès cita como ponto inicial a relação entre o morrer e erotismo representados na arte e na literatura, a partir do século XVI, que traria o sentido de transgressão para a vida cotidiana, lançando o homem em um mundo violento e cruel. Além de uma ideia mais complacente com as perdas, o século também foi marcado pelas novas relações entre o moribundo e os seus parentes. Anteriormente, o testamento exprimia os pensamentos, as crenças, o materialismo e as decisões de salvação da alma da vítima. Passou de um ato de desconfiança dos herdeiros para um ato legal de distribuição de bens, como aponta o historiador:

(...) o testador separou suas vontades concernentes à transmissão de sua fortuna daquelas inspiradas por sua sensibilidade, devoção e afeições. As primeiras estavam sempre consignadas no testamento. As outras foram, a partir de então, comunicadas oralmente aos mais próximos, à família, cônjuge ou filhos. Não se deve esquecer as grandes transformações da família que resultaram, no século XVIII, em novas

relações fundadas no sentimento, na afeição. A partir de então, o “enfermo que jaz no leito” testemunhava aos que lhe eram próximos, uma confiança que lhes havia em geral recusado até o fim do século XVIII! Já não era mais necessário uni-los por um ato jurídico. (...) a complacência romântica acrescenta então muito mais ênfase às palavras e aos gestos do moribundo. *Mas foi a atitude da assistência o que mais mudou.* Se o moribundo manteve o papel principal, os assistentes não são mais os figurantes de outrora, passivos, refugiados nas preces e que, em todo caso, do século XIII ao XVIII, já não manifestavam as grandes dores de Carlos Magno ou do rei Artur. Aproximadamente desde o século XII, o luto excessivo da Alta Idade Média efetivamente ritualizou-se. (ARIÈS, 2003, p. 70-71) [grifo do autor]

A consolidação do luto e o entendimento da morte do outro origina o culto aos túmulos e aos espaços de sepultamento. Se antes os corpos eram entregues à Igreja, que os tratavam de forma coletiva e misturada, lutando pela alma e menosprezando o corpo, a partir do século XVIII há uma preocupação maior de localizar a sepultura do falecido, de estabelecer o ritual da visita aos entes queridos. Para Ariès, “os túmulos tornavam-se o signo de sua presença para além da morte. Uma presença que não supunha necessariamente a imortalidade das religiões de salvação, como o Cristianismo” (ARIÈS, 2003, p. 74).

Visitar o túmulo foi entendido como um gesto de resistir ao desaparecimento dos mortos, tanto que muitos preferiam enterrá-los em casa, perto dos familiares, ou em cemitérios públicos em que fosse possível visitá-los com frequência. O defunto se tornaria uma propriedade exclusiva de seus familiares e lembrar dele é uma forma de manter viva a memória deixada. O cuidado com os túmulos e sua estrutura física também se fizeram necessários, muitas vezes sendo compostos por uma “pedra sepulcral” no chão e a inscrição “aqui jaz” verticalmente. Era um espaço de eternidade e crença nos reencontros e nas vidas futuras. Essa terceira representação estabelecida por Ariès aponta, sobretudo, para as sensibilidades que se afluíram a partir do século XVIII e que ainda preservam algumas semelhanças nas formas atuais de pensar a relação com os mortos.

A última representação abordada por Ariès é a morte interdita (ou invertida), tornando-se vergonhosa e escondida a partir da segunda metade do século XIX. Essa transformação sem precedentes se dá pela intenção dos familiares de proteger o moribundo, muitas vezes mentindo sobre o seu estado de saúde. Assim, evita-se também perturbações e emoções fortes, esvaziando sua dramaticidade para não abalar a imagem feliz que se tem da vida. Essa nova perspectiva teria se dado por conta da transferência do local da morte da casa do enfermo para o hospital. Os avanços da tecnologia e dos estudos da medicina teriam constituído um novo espaço de abrigo para os doentes, no qual eles recebem os cuidados necessários que não podem mais ser prestados apenas no ambiente doméstico. Extingue-se a

cerimônia ritualística residencial, presidida pelo enfermo, em troca do controle médico sobre ele, como aponta Ariès:

Hoje, a iniciativa passou da família, tão alienada quanto o moribundo, ao médico e à equipe hospitalar. São eles os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias; constatou-se que se esforçavam para obter de seu doente um *acceptable style of living while dying*, um *acceptable stule of facing death*. A ênfase recai sobre o “aceitável”. Uma morte aceitável é uma morte que possa ser aceita ou tolerada pelos sobreviventes. Tem o seu contrário: a *embarrassingly graceless dying*, que deixa os sobreviventes embaraçados porque desencadeia uma emoção demasiado forte, e é a emoção o que é preciso evitar, tanto no hospital quanto na sociedade de um modo geral. Só se tem o direito à comoção em particular, ou seja, às escondidas. Assim se tornou a grande cena da morte, que havia mudado tão pouco durante os séculos, senão milênios. (ARIÈS, 2003, p. 86-87) [grifos do autor]

Com essa nova forma de tratar o moribundo, Ariès discute a mudança nos ritos funerários da morte interdita. Agora, as cerimônias são marcadas pela discrição dos amigos e familiares, mantendo algumas formalidades, mas sem excessos emotivos. Os pêsames são concedidos ao fim do funeral, enquanto o luto é vivido em silêncio porque a dor elevada inspira repugnância. Também há a preocupação com as crianças que estão ao redor, poupando-as o máximo possível dos rituais e das dores porque “só se tem o direito de chorar quando ninguém vê ou escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso, como uma espécie de masturbação – a comparação é de Gorer” (ARIÈS, 2003, p. 87).<sup>20</sup>

Outra mudança que caminhou com a medicina é o entendimento da cremação como forma principal de sepultamento que, além de romper com a tradição cristã, pode ser vista como uma alternativa de se desfazer definitivamente do corpo, renunciando aos túmulos, às visitas e às peregrinações que marcam os rituais. Na verdade, podemos pensar nessa reclusão dos sentimentos como algo grave, profundamente sentida no período romântico porque gera uma potencialização do trauma da perda. O enlutado tem vergonha e prefere sofrer sozinho, já que precisa colaborar para o bem-estar social e para a manutenção da felicidade, mesmo enfrentando um processo depressivo.

No meio disso, a morte também virou uma questão de mercado, solidificando profissões e empresários do setor. Ela pode ser vendida, gerando lucros pela especialização de técnicas de preservação do corpo, como o embalsamento, aos modelos diferenciados de caixões e sepulturas. Para gerar lucro, ela precisa ser atraente. Comerciantes da morte recusam a

---

<sup>20</sup> Ariès cita o artigo intitulado *The pornography of death*, escrito pelo sociólogo inglês Geoffrey Gorer em 1995, que discutiremos mais adiante. Disponível em: <<http://www.unz.org/pub/encounter-1955oct-00049>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

cremação porque é lucrativo fazer com que os familiares venerem os túmulos, já que é difícil que eles se acostumem a venerar os receptáculos do corpo que virou pó. Ariès complementa:

Portanto, o luto não é mais um tempo necessário e cujo respeito a sociedade impõe; tornou-se um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado. Vemos nascer e se desenvolver, por uma série de pequenos toques, as ideias que resultarão no interdito atual, fundado sobre as ruínas do puritanismo, em uma cultura urbanizada na qual dominam a busca da felicidade ligada à do lucro, e um crescimento econômico rápido. (ARIÈS, 2003, p.95)

Kovács acrescenta mais uma representação ao estudo anterior de Ariès, intitulada de morte escancarada, que marca o fim do século XX e o início do século XXI. O conceito diz respeito à violência com que a morte é mostrada nos atuais veículos de comunicação, partindo de um espetáculo midiático que afeta nossa compreensão sobre o tema. A morte escancarada conviveria com a interdita de Ariès, gerando uma infinidade de imagens sobre a morte de pessoas anônimas que de um lado estão distantes geograficamente, mas que nos causam identificação, seja pela idade, aparência ou profissão (KOVÁCS, 2005).

Entre os exemplos da morte escancarada estão situações de violência traumáticas, catástrofes, desastres, homicídio e suicídio (KOVÁCS, 2012). Entendemos essa adição à morte interdita de Ariès como uma forma de pensar os acontecimentos reais noticiados pela imprensa na atualidade, que apela para o lado emocional, perigoso ou destrutivo que uma notícia desse nível pode causar no espectador, como Kovács explica:

Estamos convivendo com várias mentalidades da morte no início do século XXI, a morte interdita, rehumanizada e escancarada. Os meios de comunicação trazem a morte escancarada, que inunda os domicílios com uma torrente de imagens que envolvem mortes nas suas mais diversas formas, nos noticiários, novelas, filmes e documentários. É inegável que a morte está presente nas guerras, acidentes e que precisam ser noticiados. O que pensamos ser importante discutir é como a imagem da morte é veiculada, primeiramente na enxurrada de imagens repetidas inúmeras vezes, e no texto que acompanha as imagens, superficial e sem continuidade. Um outro ponto assustador é que, imediatamente após um noticiário envolvendo a guerra, tragédias ou morte de pessoas ilustres, é apresentado um anúncio ou notícia que muda de assunto, levando a uma banalização da morte. (KOVÁCS, 2005)

Distante da espetacularização da imprensa sobre as notícias de morte, o conceito de morte escancarada não se aplicaria muito bem às representações feitas nos filmes que pretendemos discutir no decorrer desse trabalho, por entendermos que se tratam de obras que não dialogam com o espetáculo da mídia e buscam lidar com a morte e o luto de forma mais particular, se aproximando melhor da morte interdita definida por Ariès. Tais termos foram estabelecidos no âmbito dos estudos históricos de Ariès e dos psicológicos de Kovács, de acordo

com pesquisas realizadas sobre as transformações que marcaram a cultura ocidental no decorrer dos séculos.

Assim, não nos propomos a denominar uma nova representação para as atitudes do homem diante da morte que atualize os conceitos vistos até aqui, mas podemos pensar em chamar tais formas de enfrentamento no cinema de *morte aparente nas imagens*, que dá conta do processo criativo audiovisual de retratar, a partir das angústias e dos conflitos do mundo, suas tramas ficcionais ou documentais que envolvem o ato de morrer. A morte aparente nas imagens configuraria as narrativas da dor tanto na concepção dramaturgica e estética dos conflitos, quanto na forma com que os personagens se posicionam diante dessa temática. Dessa forma, podemos observar as estratégias que o cinema usa para falar sobre a morte, se conectando com as dores reais das perdas e nos aproximando de novas leituras do tema.

### **1.3. A morte aparente nas imagens**

Quando Barthes (1984) descreve a foto de sua mãe que morreu em *A Câmara Clara* (1979), nos envolvemos com o discurso intimista e doloroso do autor, mesmo que em momento algum ele compartilhe a imagem com o leitor por achar que não faria muito sentido por ser um material que somente o interessa. Imaginamos a foto, que o semiólogo chama de Jardim de Inverno, pelas descrições que ele se desafia a fazer e, em especial, pelas emoções colocadas em forma de ensaio. Barthes não se propõe a escrever uma obra de análise técnica das imagens, ainda que seu olhar se encaminhe para uma esfera teórica de pensamento da fotografia.

Antes dessa obra, o autor fez seus primeiros relatos sobre a morte da mãe em 1977, na obra intitulada *Diário de Luto*, com breves apontamentos sobre si mesmo diante do acontecimento. Tais trabalhos são tentativas de enfrentamento do luto e preservação das memórias familiares, sendo possível um mergulho no sentimentalismo dos processos afetivos do autor. Barthes não se convence de que a fotografia é um instrumento apenas para relembrar do passado, mas essencialmente uma forma de saber que aquilo existiu e, no caso, teve um fim.

Podemos dizer que a figura materna é o primeiro laço profundo que estabelecemos com alguém no mundo, claro, em suas devidas proporções e casualidades. Assim, ao nascer, a criança cria uma relação de dependência com a mãe que se desenvolve no decorrer do tempo. Barthes reconhece que seria natural entender que essa entidade sagrada do corpo familiar morreria um dia, mas ao se deparar com a morte que entrou em sua casa e levou quem amava, estar despreparado para a despedida é inevitável.

O autor relata que acompanhou toda a enfermidade da mãe e viu aquele ser que tanto amou se despedir do mundo lentamente. Assim, o desejo de reencontrar a mãe por meio das fotos foi espontâneo, ainda que difícil para o escritor. Além de não achar que as imagens tinham um bom desempenho fotográfico, ele sentia que elas não eram capazes de comunicar plenamente o que ele conhecia sobre aquela mulher. Era preciso identificar, nas imagens, objetos que a ele eram familiares, como a caixa de pó-de-arroz marfim que fazia barulho quando era aberta. Não fosse assim, ele podia até reconhecer sua mãe na foto, mas não a reencontrava em si. Ele a identificava por pedaços e movimentos sugeridos pelas imagens, mas o todo o escapava, pois eram “imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas” (BARTHES, 1984, p. 99).

O reencontro de Barthes com a mãe se deu ao observar uma foto dela ainda criança, na qual foi possível lembrar algumas de suas características em vida, como a bondade. O exercício de Barthes parte de histórias e referências pessoais que nem sempre estão dentro da fotografia, que dependem de uma aproximação real entre o observador e o observado para fazer sentido e “remontar o tempo” que existe entre o momento da foto e a imagem que ele tinha de sua mãe, no fim da vida, enfraquecida pela doença. Barthes explica:

A fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, partilhada (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* do real. (BARTHES, 1984, p. 168-169) [grifo do autor]

Fotografamos para guardar o momento, pois não confiamos mais apenas na memória. Acumulamos centenas de imagens que, quando são revistas posteriormente, nos remetem às lembranças daquele momento que passou. Em tempos digitais, nos perdemos nessa produção desenfreada de imagens que ocupam a nuvem dos sistemas operacionais como se ocupassem nossa cabeça. Se Barthes partiu de uma imagem pronta para viver o luto pela perda da mãe, podemos pensar também no que nos faz criar imagens, sejam estáticas ou em movimento.

Colocamos nas imagens um olhar pessoal para eternizar aquilo que foi vivido, quase como um impulso que teme perder o momento certo do clique. Sorrimos na foto, porque a

felicidade é mais bonita de ser vista, mostramos os cenários e as ações que estão nela e compartilhamos com nossa rede de contatos. Produzimos imagens como uma resposta à solidão, para nos aproximar das pessoas e dos objetos que estão nelas, para não cairmos no esquecimento. A imagem nasce para prolongar a vida (DEBRAY, 1993) e o registro vivo da fotografia é mais eficaz do que a nossa memória porque eterniza midiaticamente a nossa passagem pelo mundo. Guardamos os vídeos e as fotografias em álbuns familiares, físicos ou virtuais, organizados narrativamente por uma temporalidade que é nossa. Esse material se torna sagrado, como comprovação do que somos ou do que fomos, como forma de desafiar o esquecimento.

As imagens podem ser instrumentos de luto, que nos (re)conectam com o passado e refletem um presente recente da nossa existência em busca de uma preservação futura das pessoas, dos lugares, das coisas. Ao nos tirar de um contexto solitário, nos inserindo em um imaginário próprio, elas são imagens de afeto que perduram dentro de nós ao mesmo tempo que se personalizam em um pedaço de papel. Barthes diz:

Embora oriundo de uma religião sem imagens em que a Mãe não é adorada (o protestantismo), mas sem dúvida formado culturalmente pela arte católica, diante da Foto do Jardim de Inverno eu me abandonava à Imagem, ao Imaginário. Eu podia, portanto, compreender minha generalidade; mas, ao compreendê-la, escapava irresistivelmente dela. Na Mãe, havia um núcleo radiante, irredutível: minha mãe. Acham que sofro mais porque vivi toda minha vida com ela; mas minha dor provém de quem ela era; e é porque ela era quem ela era que vivi com ela. À Mãe como Bem, ela acrescentara essa graça de ser uma alma particular. Eu podia dizer, como o Narrador proustiano quando da morte de sua avó: “Eu não me atinha apenas em sofrer, mas em respeitar a originalidade de meu sofrimento”; pois essa originalidade era o reflexo daquilo que havia nela de absolutamente irredutível, e por isso mesmo perdido para sempre de um único golpe. Dizem que o luto, por seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor; eu não podia, não posso acreditar nisso; pois, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), isso é tudo. Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe) mas um ser; e não um ser, mas uma qualidade (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente até o fim inqualificável (sem qualidade). (BARTHES, 1984, p. 112-113)

Para Barthes, a fotografia tem um poder de constatação não exatamente sobre o objeto, mas sobre o tempo, sobrepondo-se ao poder de representação. O fotógrafo seria um tipo de agente da morte, que registra as coisas vivas para eternizá-las. Barthes se interroga sobre o vínculo antropológico da morte na criação das imagens, para além dos adventos da fotografia em termos socioeconômicos, considerando que as imagens que a morte produz são formas de conservar a vida porque “a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma Morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual, espécie de brusco mergulho na Morte literal” (BARTHES, 1984, p. 138).

Pensemos, então, quando o fotógrafo paulistano André Penteado recebeu a notícia de que seu pai tinha cometido suicídio, em 2007. O choque fez com que ele buscasse, por meio da produção de imagens, uma forma de encarar a dor e contornar a perda inesperada. O ensaio, intitulado *O Suicídio de Meu Pai (2007-2011)*, recebeu o Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger em 2013 e foi uma forma de investigar o poder das imagens na construção e na preservação de memórias, vínculos afetivos e sensações.

A tentativa de criar uma configuração imagética e narrativa passeia pelos eixos que o fotógrafo chama de *O Funeral*, com imagens do velório do pai, o ritual fúnebre de despedida do corpo físico do morto; *As Roupas do Meu Pai*, a partir da decisão dele mesmo de vestir as roupas do falecido; *Os Cabides do Meu Pai*, sequência de imagens com cabides vazios, e *Os Dias Seguintes*, com imagens desgastadas que aparentemente não se conectam entre si ou com a figura paterna, mas com o olhar de Penteado após o sepultamento do patriarca. Ele não podia mais fotografar o seu pai vivo, então precisou encontrar estratégias para tentar personificá-lo por meio das imagens. O resultado do trabalho transita entre a tristeza e uma leve morbidez, entre o tempo que se foi e o tempo que resta a ele pela frente, sem o pai.

Se Barthes partiu de uma foto antiga, pronta, uma memória clássica da mãe, Penteado partiu de suas próprias memórias para criar imagens como forma de se reconectar com o pai e enfrentar o luto. A escolha do preto e branco para as fotografias do funeral (FIG. 1) revelam a melancolia e a tristeza do fotógrafo durante o ritual de despedida do cadáver. As imagens criadas são sombrias, quase fantasmagóricas, e trazem elementos conhecidos que se referenciam à morte, como o caixão, as velas e as coroas de homenagem, além do cadáver que segura as flores e esconde seu rosto por meio do enquadramento.

O pai aparentemente veste uma roupa social, apontando para uma necessidade dos rituais prezarem por um alinhamento maior da imagem do cadáver que vai ser velado pelos amigos e familiares. O enterro em si, nesse caso com o caixão aberto, é um momento de despedida e é dele que guardaremos a última lembrança física de quem se foi. Não vemos outras pessoas ao redor, nem mesmo Penteado, apenas imagens silenciosas. Sabemos, no entanto, que esse é um momento de compartilhar as dores e as lágrimas com os outros, e o gesto de Penteado de fotografar como forma de viver essa perda, em público, resignado ao próprio luto interdito, pode ser uma tentativa de driblar a dor e ocupar a mente. Se o mais comum é fotografar a alegria do cotidiano, aqui temos a tristeza da despedida, do último momento juntos em sociedade. Depois disso, há apenas o chão e o céu.

Figura 1 – *O Funeral*, de André Penteadó



Fonte: Site André Penteadó<sup>21</sup>

Para Riedl (2002), o caráter mortífero é tradicional nos estudos da semiótica da fotografia, a partir das pesquisas de Santaella e Nöth que investigam pensamentos como o de Metz sobre a imobilidade e o silêncio que caracterizam tanto a imagem estática quanto a morte,

---

<sup>21</sup> Ensaio completo disponível em: <<http://andrepenteadó.com/trabalhos/o-suicidio-de-meu-pai-2007-2011/o-funeral/>>. Acesso em 09 jun. 2019.

como um ato de congelamento de momentos que já acabaram. Os pesquisadores também citam Dubois, que define a fotografia como um corte que interrompe o fluxo do real e propõe uma ideia de passagem entre o tempo evolutivo e o tempo petrificado. A fotografia de algo que já passou insiste nessa proposta de desaparecimento, como aponta Riedl:

O elemento da mortalidade, segundo Lucia Santaella e Winfried Nöth e dos autores por eles citados, é inerente a qualquer retrato fotográfico e faz parte da sua própria estética, uma vez que a fotografia, como fragmento de uma suposta realidade, implica sempre um corte temporal específico. A fotografia, assim que foi tirada e fixada, pertence a um momento que já passou e assim figura, quase que de imediato desde a sua realização, como documento ou fonte histórica. Este pertencer ao passado, em analogia teórica, lembra a morte e, segundo o ideário cristão e a cultura ocidental, evoca-se uma dicotomia entre “morte e eternidade”. (RIEDL, 2002, p. 24)

Ao pesquisar os retratos de defuntos, especialmente no Nordeste brasileiro, Riedl reconhece a estranheza que elas causam em quem as vê, já que existe uma tendência a dificultar a leitura dos significados que podemos ter ao contemplar a imagem de um morto, por evocarem lembranças de momentos que não se podem mais alcançar fisicamente e por meio da rapidez do ato de fotografar. A partir do estudo das fotos de cadáveres e rituais fúnebres que encontrou na região do Cariri entre 1999 e 2001, Riedl chega a contradizer os apontamentos de Ariès que afirmam que as imagens da morte se tornaram raras a partir do século XIX, desaparecendo completamente no decorrer do século XX, e completa:

Mesmo assim, a fotografia somente evoca emoções e interpretações, segundo a predisposição do espectador. Neste sentido, o tema da percepção e representação da morte parece elucidativo sob o ângulo da sublimação simbólica do luto, tanto coletiva quanto individual, e indica ainda a criação, transformação e recepção de símbolos, imaginários e ritos em nossa cultura, compreensíveis através de uma análise das narrativas dos que permanecem e constituem a sociedade dos vivos. (RIEDL, 2002, p. 12)

Isso se dá pela função das fotografias como suportes para a construção da nossa identidade, em que a biografia das pessoas passa a ser construídas por imagens, especialmente na superprodução e intensa devoração das mesmas no mundo contemporâneo. Para Riedl, as fotografias podem ultrapassar a fronteira do simples registro ao se tornarem documentos de valor afetivo ou fetichista, em que a experiência do fotógrafo pode até mesmo encenar ou teatralizar a imagem, que estabelece uma conexão “simbólica entre a memória dos vivos e dos mortos, entre a perda e o acolhimento” (RIEDL, 2002, p. 18) para evitar o esquecimento.

Penteado transforma sua dor em obra de arte, em força de trabalho, como escolha de enfrentamento. As imagens não deixam muito claro se, durante a concepção, ele passava

pela negação profunda da morte do pai ou se levou pouco tempo para aceitar o fato. Só saberemos dois anos depois quando um novo trabalho surge, complementar a *O Suicídio de Meu Pai*. De volta a Londres, o fotógrafo começou a participar de reuniões de um grupo de apoio para pessoas que perderam parentes por suicídio. Essas rodas de conversas foram fundamentais para encarar o processo de luto e, mais uma vez, foram fotografadas como forma de pensar como os sobreviventes se impactam com a morte do outro. *Não Estou Sozinho* (2009-2013) é um trabalho com três sequências de fotos e um documentário, intitulado *Como Você Se Sente?*, com seus colegas do grupo.

Freud (1915) define o luto, via de regra, como uma “reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.” (FREUD, 2011, p. 28). O psicanalista não considera uma patologia, ao contrário da melancolia, mas que faz desvios do fluxo normal da vida em busca de aceitação das perdas, que são superadas em algum momento. Não temos como determinar o tempo do luto, variando de acordo com o entendimento de cada enlutado, ainda que consideremos que compreender a demora do processo de luto se confronta com uma suposta urgência em tocar a vida adiante. Como Ariès nos explicou ao definir a morte interdita a partir do século XIX, há uma tendência à reclusão e à vergonha ao lidar com ela, muitas vezes operando por meio do silenciamento dos sobreviventes que preferem mergulhar em seus sentimentos e em suas dores isoladamente.

Ao transformar o luto em obra de arte, nos casos de Barthes e Penteadó, o pensamento e a criação das imagens nos parecem uma forma de fazer com que a dor escape para o lado exterior. Ao mesmo tempo que as fotografias rememoram o falecido, elas externalizam as angústias de quem as herdaram ou as produzem, fazendo com que os autores possam se ouvir e serem ouvidos. Para Freud, o enlutado perde interesse pelo mundo porque ele não mais lembra o morto, sendo incapaz de escolher um novo objeto de amor que possa substituí-lo e reduzir suas dores. As imagens podem ser esse objeto.

O registro documental também pode apontar para outro lado, como Glauber Rocha fez durante enterro do pintor Di Cavalcanti no curta-metragem *Di* (1977). Distante de um tom melancólico, o cineasta faz do filme uma celebração da trajetória do artista, por meio de uma narração que transita entre o futebolesco, o jornalístico, o poético e o improvisado. Sem autorização da família do falecido para gravar o ritual fúnebre, Glauber posiciona sua câmera diante do caixão, mostra a face do morto e os enlutados ao redor (FIG. 2). A filmagem, como é dita pelo diretor, incomoda os familiares, ainda que a maioria dos presentes não aparente isso, enquanto Glauber ocupa aquele espaço para fazer do registro documental da imagem a

imortalização do pintor, ou mesmo para compensar, como ele revela no filme, o fato de nunca ter filmado Di antes de sua morte.

Figura 2 – Di Cavalcanti por Glauber Rocha



Fonte: Print screen do filme *Di* (1977)

Glauber participa do ritual e surge na tela em alguns momentos, o que confere até um tom cômico ao resultado durante a narração dos causos envolvendo o falecido. Enquanto alguns choram a perda de Di, o cineasta se preocupa mais em fazer deste um filme-testamento, a partir de suas próprias relações com o pintor, uma visão pessoal do que ele representou em vida, sua própria aparência do luto. No velório, outras histórias poderiam ser narradas e provavelmente se encaminhariam para abordagens diferentes, como a moça que chora ao se despedir de Di, mas o que temos pelo olhar de Glauber é a troca de algo intimista por um humor modernista-surrealista que propõe discutir a tradição desses rituais diante da morte a partir da nossa própria cultura, como discute Carvalho (2017):

Nas cenas do velório, vemos o morto sempre solitário no meio do salão, com pessoas em volta, mas devidamente distanciadas do corpo. Apenas a câmera se aproxima dele para revelar no seu sorriso a permanência da alegria que tinha em vida. No filme revisto no texto, cujo tema principal é a morte em seu cinema, Glauber afirma a celebração da morte de Di para recuperar o cadáver do amigo e libertá-lo de sua “hipócrita-trágica condição”. E sintetiza a leitura que seu documentário faz do funeral do pintor a partir da necessidade de reconstruí-lo: “Chocado pela tristeza de um ato que deveria ser festivo em todos os casos (e sobretudo no caso de um gênio popular como Emiliano di Cavalcanti) projetei o Ritual Alternativo, Meu Funeral Poético, como Di gostaria que fosse”. (CARVALHO, 2017, p.42)

Filmes como *Di* parecem encarar as perdas de um modo alternativo. Consideramos mais comum, no entanto, que as imagens sobre a morte, especialmente em obras dramáticas, partam de uma concepção intimista e melancólica, em que as perdas ocupam um lugar mais efetivo de enfrentamento da dor. As formas como *Penteado* e *Glauber* mostram os cadáveres, o primeiro com mais poesia e detalhes e o segundo ao registrar uma expressão facial incomum, mostram esse distanciamento com o trato da imagem. *Penteado* opta pelo anonimato do rosto de seu pai, que não sabemos se está intacto ou não após o suicídio, enquanto *Glauber* acredita que aquela imagem de *Di* morto, quase sorrindo para a sua câmera, é a construção mais adequada para representar a morte.

Quando propomos pensar na *morte aparente nas imagens*, explicitamos as representações que as obras audiovisuais fazem sobre a temática. Biográfica ou não, como é o caso de *Penteado*, o que acessamos como público ou espectadores dessas obras é um fragmento de aparência das narrativas da dor, mais precisamente o que existe no entorno da abordagem feita pelos autores, aquilo que fica conosco após a apreciação artística. Essa aparência é um modo de olhar que se complementa com a nossa própria experiência com a morte, o medo e o luto, nos fazendo entender um pouco mais sobre como afetam os costumes e a cultura da contemporaneidade. É uma imagem que pode documentar as dores com profundidade, ao mesmo tempo que o sentimento completo daquelas perdas retratadas só pode ser realmente sentido pelo enlutado.

A criação das imagens a partir da morte buscaria a reconstrução da memória do falecido, em que ele pode ser “visto novamente”, ao mesmo tempo que possibilita a aproximação do autor com o objeto. Teríamos, então, uma tentativa de fazer com que os mortos permaneçam perto de nós, respeitando a importância deles para o mundo – e esse mundo pode ser tanto individual quanto coletivo. Fotografar ou filmar a morte nos parece um gesto de preservação quase místico, uma forma de nos livrar da impotência diante das perdas, de administrar as dores da partida e de expressar o luto. Assim, cada enlutado ajusta o seu próprio campo de visão do morrer na composição de um documento afetivo, quase sempre pessoal demais e repleto de camadas de interpretação, cuja aparência se dá pela proposta de como o público apreciador pode se conectar ou não com elas a partir de sua própria relação com o assunto.

No documentário *Elena* (2012), a reaproximação da diretora Petra Costa com a irmã que morreu se dá ao desengavetar áudios de fitas gravadas, uma espécie de diário, e de vídeos que Elena costumava fazer quando jovem, especialmente ao seu lado (FIG. 3). As imagens de arquivo, desgastadas pela passagem do tempo e revelam a distância da técnica de captação de

uma época anterior, aparecem como dispositivo de memória para a concepção do filme. A partir delas, novas imagens são audiovisualizadas. Como estratégia para essa nova história, a diretora resolve voltar a Nova York, cidade onde Elena passou seus últimos dias antes do suicídio, para tentar encontrá-la metafisicamente. Para isso, tenta refazer seus passos, visita a casa em que vivia e tem sua própria mãe como principal entrevistada para dar suporte às lembranças que começam a surgir na obra.

Figura 3 – Elena e Petra: memórias de arquivo



Fonte: Print screen do filme *Elena* (2012)

A trilha sonora que cobre as imagens borradas sublinha a luta contra a solidão daquela família deixada após a morte de Elena, que aconteceu quando Petra ainda era uma criança. O abalo sentimental foi imenso, já que a diretora chegou a ser avaliada por psicólogos após começar a ter pesadelos, desejo de morrer, evidências de depressão e sentimento de culpa. A proposta de realizar um filme com essa temática nos parece tanto um modo de reconexão à memória de Elena como uma tentativa de compartilhamento das dores sentidas com essa perda familiar, ou mesmo uma alternativa de expurgar ou personificar o estado de luto da família.

Além de um processo subjetivo, narrar tudo que está atrelado à morte é como evitar o obscurantismo ao compartilhar com o outro as próprias dores, ou parte delas que é possível se fazer entender. Por isso, a experiência do cinema contemporâneo de ser menos Glauber e mais Petra, de procurar romper com o silêncio da morte a partir de um reencontro com as lembranças, atua como um exercício de entendimento do luto e do sentido da vida. Mais ainda,

como uma alternativa de proporcionar que o tema seja uma questão coletiva e artística. As dores podem não ser iguais e o luto pode durar tempos diferentes entre nós, mas todos sabemos reconhecer a tristeza que se tem ao ver alguém nos deixar.

Nos minutos iniciais do documentário *Elegia de um Crime* (2018), último filme da Trilogia do Luto de Cristiano Burlan, a narração do diretor reconhece a culpa diante do assassinato da mãe. O crime foi cometido pelo namorado dela na época, mas Burlan depõe que a culpa é uma sensação comum entre os enlutados, que pensam que poderiam evitar ou prorrogar a partida de seus amados. Sem conseguir chorar, Burlan diz que foi perturbador querer filmar a morte, mas que precisava, de alguma forma, eternizar a lembrança de sua mãe e reconstruir a história da família, já abalada com as perdas anteriores do pai e de um irmão, e não esquecer o rosto dela. Assim como Petra em *Elena*, Burlan parte da reunião de imagens de arquivo de sua infância, com fotografias que exaltam a vitalidade e a beleza de sua mãe Isabel. Por todas as casas de Uberlândia que passa, tentando formar um quebra-cabeça sobre sua própria vida ao lado da matriarca, ele encontra mais imagens e memórias dos entrevistados que se juntam ao filme.

Um dos arquivos explorados pela história é uma matéria de televisão de um programa policial, que fez a cobertura do assassinato na época. Anos depois, Burlan procura a repórter que narrou o caso e eles conversam sobre como a espetacularização da morte de desconhecidos é uma forma de alavancar a audiência das emissoras. Ao mesmo tempo, a repórter defende que algumas dessas matérias brutais foram decisivas para elaborar sentenças dos culpados em outros casos. Assim, a morte escancarada proposta por Kovács poderia, então, estar entre o fetichismo do espectador e o serviço para a sociedade, ao forjar uma sensibilidade que não só revela o desejo de ver aquele tipo de conteúdo, como também pode se informar por meio dele.

Kelly, irmã do diretor, diz que fazer um filme sobre o assassinato da mãe pode ser um caminho de ajudar outras mulheres a perceberem a vida que levam dentro de casa, além de servir de alerta para os relacionamentos abusivos que podem resultar em feminicídio. Burlan tem dificuldade de voltar para a casa onde cresceu, e onde a mãe foi assassinada, como se ocupar esse espaço novamente pudesse destruir as recordações de sua infância. Parece ser o limite dele não como diretor da obra, mas como o próprio personagem de uma tragédia. Burlan, em seus três filmes sobre o luto na família, discute a dor do rompimento dos vínculos afetivos a partir da morte, mas também faz de seu discurso uma elucidação política da violência em áreas mais periféricas da sociedade.

As linhas finais de *Elegia de um Crime*, após a frustração de não encontrar o assassino da mãe, são narradas no cemitério no qual o corpo está enterrado (FIG. 4). A visita de Burlan é silenciosa, coberta por uma narração em *off*. Ele se acocora e reflete sobre a permanência da culpa e a impotência de não ter evitado o crime. Também pensa como a vingança poderia ser uma saída, mas o único crime que preferiu cometer foi justamente fazer o filme porque a morte de sua mãe é o que define sua própria vida e tudo o que lhe resta é a última imagem que tem dela na cabeça.

Figura 4 – A visita de Cristiano Burlan ao túmulo da mãe



Fonte: Print screen do filme *Elegia de um Crime* (2018)

Assim como o enfrentamento é subjetivo, o olhar para a morte aparente nas imagens também pode nos afetar de formas distintas, nos incluindo como parte daquela representação específica de um tema que, ainda hoje, tende a não ser visto como rotineiro. As narrativas da dor nas obras filmicas podem ser compreendidas por meio de uma relação antitética, mas complementar. Como concepção artística, partem das ideias sobre a morte interdita proposta por Ariès, em que o sofrimento, a solidão e o isolamento estão presentes na sociedade ocidental ainda nos dias de hoje e alimentam os impulsos criativos dos autores e dos personagens no cinema. Como produto audiovisual pronto, que se destina a chegar ao público, são rupturas dessa mesma interdição, por tornarem possível que o tema seja externalizado e discutido na contemporaneidade.

Diante disso, defendemos que o cinema pode criar representações que quebram o silêncio da cultura ocidental sobre a morte, tanto por meio do desenvolvimento de obras ficcionais quanto documentais, realizadas de modo mais existencial ou a partir de relatos violentos da sociedade. Assim, nos instiga visitar um conjunto de obras filmadas brasileiras para entender como a temática é concebida e apresentada ao público e, conseqüentemente, como seus personagens enfrentam suas perdas e encaram suas dores individuais ou coletivas em tempos de interdição das angústias e escancaramento da violência, na tentativa de observar como tem sido construído o imaginário da cultura brasileira, especialmente em regiões isoladas do Nordeste, diante da morte por meio do cinema.

## 2. A MORTE NA FAMÍLIA E O CINEMA

*A diferença fundamental entre juventude e velhice consiste sempre no fato de que a primeira tem a vida pela frente, e a segunda, a morte; portanto, a juventude tem um breve passado e um longo futuro, enquanto com a velhice se dá o contrário. A vida nos anos da velhice assemelha-se ao quinto ato de uma tragédia: sabe-se que um fim trágico está próximo, mas ainda não se sabe qual ele será. Por certo, quando se é velho, tem-se apenas a morte pela frente, ao passo que, quando se é jovem, é a vida que se tem diante de si; e podemos nos perguntar qual das duas é mais preocupante e se, de modo geral, a vida não é algo que é melhor ter atrás de si do que na frente.*

(Arthur Schopenhauer)

Ao refletir sobre as mudanças nas atitudes da sociedade ocidental diante das perdas em *The Pornography of Death* (1955), ensaio de referência em alguns estudos da morte, como o de Ariès, o sociólogo britânico Geoffrey Gorer atribui ao tabu da morte uma inversão: o tema é pensado a partir do século XX da forma como o sexo foi tratado no século XIX e vice-versa. A morte tende a ser um assunto proibido, assim com a pornografia foi no período vitoriano, em que era possível pensar e discutir abertamente sobre a mortalidade, da mesma forma como hoje o sexo se tornou cada vez mais presente como um processo natural das relações humanas.

Para Gorer, há sempre algum aspecto da humanidade que passa a ser tratado como vergonhoso ou abominável, estimulando que a experiência diante dele tenda à clandestinidade e ao sentimento de culpa quando evocado publicamente. Enquanto a cópula se tornou um assunto mais comum – bebês não nascem mais tanto de arbustos ou são presentes da cegonha como se fantasiou por algum tempo –, as crianças que antes eram estimuladas a participar dos rituais fúnebres e a pensar na morte como parte essencial da vida, hoje costumam ser poupadas do processo de enfrentamento das perdas familiares, sendo alimentadas por figuras de linguagem ou histórias fantásticas que substituem a busca real pelo pensamento sobre a morte – “foi para o céu”, “agora ele está cuidando de nós lá de cima” e “está melhor do que nós agora”, para citar alguns –, talvez como forma de espelhamento da recusa e da insegurança dos adultos de conversar sobre o tema que nos envergonha e escancara a nossa falta de controle sobre a vida. Ao reafirmar que não morreremos mais como antes devido à inversão de perspectivas da sociedade, Maranhão diz:

A permanente popularidade dos filmes de terror e o aparecimento de um novo culto da violência nas produções cinematográficas confirmam esse deslocamento do tabu. A morte, não o sexo, é agora o tabu que violamos – a “pornografia da morte” causa-nos excitação. Aquela predileção para terríveis e cruéis espetáculos pode hoje ser satisfeita como nunca. Contudo, voltando do cinema para casa, a ficção se desfaz e retornamos à realidade da morte – a nossa própria ou daquele ente querido – que é novamente uma rigorosa proibição. (MARANHÃO, 1985, p. 10-11)

Gorer aponta que a morte e a obscenidade têm em comum o fato de serem vistos como assuntos feios em suas respectivas eras de predominância. A sociedade ocidental, no entanto, parece viver uma relação dupla com a mortalidade. Quando acontece no contexto familiar, tende ao silenciamento das dores e à vivência solitária do luto – internalizado, clandestino ou tardio. Já quando olha para a morte do outro, especialmente pelas notícias veiculadas nos meios de comunicação, desfruta de certa curiosidade que geralmente causa empatia pela vítima, mesmo que ela não faça parte de sua constituição familiar.

Os programas policiais tendem a expor a violência da sociedade por meio de crimes que choquem os espectadores e, ao mesmo tempo, garantam a permanência deles em frente à televisão. O acompanhamento diário de fatalidades em portais de notícias também é uma forma de envolver as pessoas nessas narrativas midiáticas que, espetacularizadas pelas imagens sensacionalistas de corpos ensanguentados, de criminosos que não se arrependem de seus atos truculentos ou de enlutados chorosos que precisam refazer suas vidas após a perda de um ente querido, conduzem as nossas próprias reações ao receber notícias de falecimento.

Quando a morte acontece na rua, em um contexto externo, com desconhecidos ou semiconhecidos, reafirma a “sorte” de não ser conosco ou com os nossos – pelo menos por enquanto –, ao mesmo tempo que pode ligar um alerta de que nós também um dia podemos ser as vítimas. Quando acontece dentro da nossa casa, é vista quase como uma maldição que pairou sobre a família – “por que ele morreu?”, “era uma pessoa tão boa e Deus o tirou de nós” ou “o que eu fiz para merecer tanto sofrimento com essa fatalidade?”, para citar alguns. Quando a morte leva as pessoas que amamos, questionamos as divindades e o futuro de viver, a partir de agora, submetidos à memória do outro. Viver adquire um aspecto de merecimento, em que nós mesmos buscamos argumentos viáveis para confrontar a morte ao afirmar que os nossos não mereçam deixar esse mundo. Para Gorer:

Durante o meio século passado, as medidas de saúde pública e o aprimoramento da medicina preventiva tornaram a morte natural entre os membros mais jovens da população muito mais incomum do que em períodos anteriores, de modo que uma morte na família economiza um tempo inteiro, tornou-se um incidente relativamente incomum na vida doméstica; e, simultaneamente, a morte violenta aumentou de uma maneira sem paralelo na história humana. Guerras e revoluções, campos de concentração e brigas de gangues foram as causas mais divulgadas dessas mortes

violentas; mas a difusão do automóvel, com seu número constante e despercebido de acidentes fatais, pode muito bem ter sido mais influente ao trazer a possibilidade de morte violenta às expectativas de pessoas que prestam serviços à lei em tempos de paz. Enquanto a morte natural tornou-se cada vez mais sufocada na prudência, a morte violenta tem desempenhado um papel cada vez maior nas fantasias oferecidas ao público em massa – histórias de detetives, thrillers, faroestes, histórias de guerra, histórias de espiões, ficção científica e eventualmente quadrinhos de terror. (GORER, 1955) [tradução nossa]<sup>22</sup>

Enquanto o enfrentamento nos dias atuais pode ser pensada pela relação dupla entre a interdição teorizada por Ariès e a espetacularização da morte defendida por Kovács, o que parece ter se adaptado no decorrer dos séculos é a forma com que os símbolos e as imagens da morte são tratadas e repensadas pela cultura ocidental – considerando, inclusive, que cada região desse mesmo território também pode abrigar especificidades diante do tema, como diz Doughty (2019), pesquisadora e agente funerária que, a partir da vivência em culturas de diversos lugares, como México, Espanha, Japão e Bolívia, afirma que não existe um jeito único de entender a morte e que

(...) é errado alegar que o Ocidente tem rituais de morte superiores aos do restante do mundo. Mais ainda, devido à corporatização e à comercialização dos cuidados funerários, nós ficamos para trás do resto do mundo no que diz respeito à proximidade, intimidade e rituais relacionados à morte. A boa notícia: nós não estamos presos à nossa distância e nossa vergonha da morte. O primeiro passo para consertar o problema é aparecer, estar presente e envolvido. Em cidades grandes e modernas, como Tóquio e Barcelona, eu vi famílias aparecerem para passar o dia com o corpo e ficarem para testemunhar a cremação. No México, vi famílias visitarem o cemitério e deixarem oferendas anos após a morte ter ocorrido, garantindo que ninguém ficasse esquecido. (DOUGHTY, 2019, p.30)

Os rituais fúnebres continuam repletos de significados que ajudam a transformar as despedidas e as dores em uma experiência menos traumática, na medida do possível. Os cemitérios, por exemplo, são espaços considerados *adequados* em que os enlutados podem manifestar a tristeza pelos que se foram, já que em casa o direito ao consolo fica interdito. O cemitério não é mais um lugar formado apenas por um amontoado de lápides e esculturas religiosas protetoras de covas. Ele adquiriu, com o tempo, a formatação de uma pequena cidade,

---

<sup>22</sup> During the last half-century public health measures and improved preventive medicine have made natural death among the younger members of the population much more uncommon than it had been in earlier periods, so that a death in the family, save in the fullness of time, became a relatively uncommon incident in home life; and, simultaneously, violent death increased in a manner unparalleled in human history. Wars and revolutions, concentration camps and gang feuds were the most publicised of the causes for these violent deaths; but the diffusion of the automobile, with its constant and unnoticed toll of fatal accidents, may well have been most influential in bringing the possibility of violent death into the expectations of lawabiding people in time of peace. While natural death became more and more smothered in prudery, violent death has played an ever-growing part in the fantasies offered to mass audiences—detective stories, thrillers, Westerns, war stories, spy stories, science fiction, and eventually horror comics.

com ruas, curvas, espaços de convivência, cafés e estacionamento interno, em que aparentemente todos somos bem-vindos – vivos ou mortos.

Ao mesmo tempo, os cemitérios se tornam acessíveis por essa nova “roupagem” ao convidar que os enlutados retornem, sempre que possível, para visitar os jazigos e rezar pelos que se foram. A volta ao túmulo é um gesto de contemplação à memória do falecido, um momento que encontramos para nos reconectar com a imagem de quem se foi, mesmo que agora esteja a sete palmos da terra. Não é raro que o retorno ao jazigo esteja interligado com pedidos de proteção divina ou mesmo de confissão de segredos ou pecados dos vivos.

Também é uma forma de estimular a permanência da cultura tradicional do enterro nos cemitérios, o que, considerando que a indústria funerária cresce e se profissionaliza ao oferecer boas opções de parcelamento e comodidade para os enlutados, cria um embate com outras formas de descarte dos restos mortais, como a cremação. Ao contrário dos enterros tradicionais, a cremação possibilita que as cinzas sejam jogadas em lugares simbólicos que foram importantes para o falecido ou mesmo armazenadas na estante de casa, perto de sua família, que agora não precisa mais se deslocar aos cemitérios para se sentir perto e se reconectar com o falecido.

Gisela Adissi<sup>23</sup> afirma que *estamos matando a morte* a partir do momento em que os enfermos transferem seus lugares de óbito de suas casas, em torno dos familiares, como era antigamente, para os hospitais que agora trazem a sensação de segurança que lá eles podem receber bons cuidados, mas que, na realidade, transformam essa experiência em algo asséptico, distante, marcado pela esterilidade dos cuidados médicos. Enquanto as ciências humanas buscam humanizar a morte, fazendo com que os moribundos desfrutem dos direitos básicos de viver seus últimos dias de forma digna e respeitosa (MARANHÃO, 1985), a medicina ainda luta para, acima de todos os avanços técnicos, auxiliar de forma mais humana os enfermos em sua recuperação, especialmente os doentes terminais, ou na aplicação de tratamentos paliativos que aguardem a chegada da morte de forma efetiva ou serena.

Os próprios profissionais de saúde também devem ser agentes de discussão sobre a morte, não apenas instrumentos de cura ou prolongamento da vida. Antes de se tornar uma indústria – funerária, médica, informacional –, a morte é uma experiência que deve buscar a humanização do outro e, parte disso, requer a inclusão da família como agente fundamental de

---

<sup>23</sup> Gisela Adissi é empreendedora fúnebre, atual Presidente do Sindicato e Associação dos Cemitérios e Crematórios Particulares do Brasil (Sincep e Acembra) e cofundadora do projeto “Vamos Falar Sobre o Luto?”. Adissi escreve o prefácio brasileiro do livro *Para toda a eternidade: conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte* (2019, DarkSide Books), de autoria da pesquisadora da morte Caitlin Doughty.

preservação e reforço dos vínculos afetivos. “Ao fugir da conversa sobre nosso fim inevitável, nós colocamos nossos recursos financeiros e nossa capacidade de processar o luto em risco” (DOUGHTY, 2019, p.23).

Parece-nos importante, todavia, apontar que a cultura da morte na sociedade ocidental, ao atravessar pensamentos transdisciplinares que buscam reconhecer as atitudes do homem diante das perdas e do processo de luto, não deve ser posta em uma redoma inquestionável que caracterize todo e qualquer ser humano que habita nesses territórios de uma única forma. O que os estudos tentam traçar, a partir de depoimentos orais, testamentos e estudos da evolução do comportamento dos seres humanos, é um paradigma que possa caracterizar os costumes coletivos de uma sociedade em que seja possível pensar também nas particularidades de um indivíduo ou de um grupo de pessoas que podem ou não romper com as teorias gerais do enfrentamento da morte na contemporaneidade.

Seria inadequado, em uma análise tanatológica, igualar um mundo cada vez mais diverso – em vivências pessoais, em questões religiosas ou na forma subjetiva de olhar para o outro –, que trata suas dores, suas solidões e seus silêncios também a partir de gestos individuais legítimos. Podemos ver crianças participando de funerais e buscando, ao lado dos familiares, compartilhar as dores da perda, da mesma forma como é possível que as crenças religiosas hoje busquem trazer novas percepções sobre o que acontece entre a vida e a morte, com alto índice de convencimento de seus seguidores.

Assim, acreditamos que a medida histórica e teórica que discute a morte hoje serve como um ponto de partida também para observar suas curvaturas e suas especificidades. Pode ser que a partir delas, em algum momento, novos paradigmas sejam estabelecidos para o futuro e, assim como aconteceu entre a Idade Média e os tempos atuais, mudanças significativas ocorram em torno do assunto de forma geral e apontem para novas possibilidades de romper com o tabu da morte. Ou o contrário, que a sociedade siga amedrontada pela inevitabilidade do apagamento de sua existência.

A partir desse imaginário da morte no Ocidente, podemos pensar como o cinema, um produto artístico cujas narrativas falam sobre as pessoas e as culturas da época em que suas histórias são contadas, pode reafirmar as possibilidades de enfrentar as perdas no contexto familiar ou mesmo confrontam o tradicionalismo ao apontar para outras percepções do tema. Assim, sugerimos pensar na existência de um *necrocinema*, formado por obras audiovisuais que se interessam sobretudo na abordagem da morte na sociedade ao propor, por meio do desenvolvimento das narrativas da dor, um pensamento contemporâneo sobre o assunto.

A linguagem técnica do cinema elabora *necroimagens* que envolvem seus personagens em conflitos de perda e exigem deles uma tomada de posição a partir do contexto em que eles vivem e da relação deles com o mundo. A enunciação dessas imagens pode aparecer em maior ou menor proporção de acordo com a proposta específica de cada filme, mas acreditamos que a categorização de um necrocinema é possível por reconhecer a análise temática da morte como elemento fundamental para a construção de certas obras cinematográficas. Em outros casos, como nos filmes em que a morte não dita a totalidade do enredo, sendo apenas fragmentos específicos, as necroimagens isoladas também podem ser pensadas como ferramentas de reflexão tanatológica.

Precisar a partir de qual filme a morte teria se tornado um assunto da narrativa cinematográfica é uma questão que essa pesquisa não se propõe a responder neste momento, mas podemos pensar que a produção de realizadores pioneiros do cinema mundial, como Georges Méliès (1861-1938), já surgiu encantada pelos mistérios da vida e do desconhecido e pelas suas relações com as imagens sagradas e profanas, a exemplo do conteúdo que encontramos em conhecidos experimentos do realizador francês, como *O Solar do Diabo* (1896), *O Castelo Assombrado* (1897) e *Viagem à Lua* (1902), entre outras produções que estão relacionadas à sua filmografia, como *Quatro Cabeças é Melhor que Uma* (1898), *Funérailles de Félix Faure* (1899), *La Marché Funèbre de Chopin* (1907), *La Nouvelle Peine de Mort* (1907) e *La Mort de Jules César* (1907).

Quanto ao Brasil, o pesquisador cearense Firmino Holanda (2017) traz a história do curta-metragem *O Bando Precatório para a seca do Ceará* (também chamado de *Bando Precatório para as Vítimas de Seca do Ceará*), datado de 1900, produção da companhia carioca Paschoal Segreto & Irmãos que já manifestava interesse no registro de imagens sobre a vida e a morte na cultura brasileira, especificamente no Ceará, tendo como mote principal a seca e os flagelados atingidos por ela. Realizadores sudestinos encontraram na realidade do Nordeste um material de exportação que investigava o caráter social das imagens, bem antes de os cineastas locais filmarem eles mesmos o sertão. Ainda segundo Holanda, *A Procissão dos Passos* foi considerado pelo jornal *A República* o “primeiro filme cearense” após projeção pública no dia 1º de abril de 1910, no Cinema Rio Branco, em Fortaleza. Documentário de autoria desconhecida, o curta abordava o importante evento homônimo no qual a imagem de Jesus com a cruz às costas caminha pelas ruas e praças da cidade. A devoção dos oprimidos, a religiosidade e a busca pela salvação também surgem como temáticas inerentes na representação da região nordestina nessas obras específicas.

A produção de filmes sobre cangaço entre as décadas de 1920 e 1930, quando o movimento histórico estava em plena atividade (VIEIRA, 2010), também pode ajudar a pensar sobre o interesse do cinema brasileiro em contar a história de seu povo a partir da dura realidade nas regiões interioranas e sua relação com a temática da morte. As diversas versões cinematográficas sobre Lampião e seu bando, retratadas em produções como *Lampião, a Fera do Nordeste* (1930), de Guilherme Gáudio, e *Lampião, o Rei do Cangaço* (1936), de Benjamin Abrahão, são sobretudo registros de sobrevivência em meio à violência desses cenários de margem. O olhar sobre a realidade do povo brasileiro nesse momento do cinema nacional evidencia que os filmes de cangaço podem ter impulsionado, de alguma forma, a reflexão sobre os costumes de uma região que sofre com a seca e com a violência – a morte é constantemente associada a um ato violento, até mesmo quando acontece de forma natural<sup>24</sup> – na qual os personagens são vistos ora como bandidos, ora como bravos guerreiros.

O clássico *O Cangaceiro* (1953), escrito e dirigido por Lima Barreto, foi responsável por fundar o gênero do cangaço ao retratar os personagens como figuras rebeldes que semeiam o terror pelo sertão nordestino (VIEIRA, 2010), ganhando projeção internacional após participar da competição do prestigiado Festival de Cannes. *A Morte Comanda o Cangaço* (1961), de Jaime Coimbra Jr., também foi outro marco do período ao adotar “a mesma estrutura dramática do filme de Lima Barreto, em que a figura do herói tem que se inserir no mundo do crime para fazer justiça” (VIEIRA, 2010, p. 79). Dois anos depois, Nelson Pereira dos Santos adaptou *Vidas Secas* (1963), a partir do texto original de Graciliano Ramos, e viu “que, num país de misérias, a proximidade da câmera neorrealista mostrava melhor as dores do povo” (MIRANDA, 2016, p.20).

---

<sup>24</sup> O atual guia prático de Classificação Indicativa (Classind), elaborado e aplicado pela Secretaria Nacional de Justiça (SENAJUS) em 2006 para obras audiovisuais (televisão, mercado de cinema e vídeo, jogos eletrônicos e jogos de interpretação – RPG), é regulamentado pelo Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e disciplinado por Portarias do Ministério da Justiça (MJ). Os indicadores avaliam o conteúdo das obras a partir de situações violentas, do universo das drogas e das práticas e discursos sexuais. A morte é um indicador que aparece em todas as classificações etárias como elemento de violência a ser qualificado pelo avaliador. Para a categoria LIVRE, estão autorizadas as mortes sem violência, sem envolvimento de dor ou lesões que possam levar desconforto ao espectador; a de 10 ANOS interfere na aparição de acidentes, morte de pessoas ou animais com vínculos fortes com o personagem; a de 12 ANOS aponta para a mortes naturais ou acidentais, seja o momento do óbito em si ou a exposição do cadáver, com sugestão de imagens de dores e lesões; a de 14 ANOS restringe as mortes intencionais, em que um personagem mata o outro; a de 16 ANOS aponta para a presença de temas como tortura, aborto, pena de morte e eutanásia, e a de 18 ANOS restringe cenas de violência de forte apelo imagético, apologia à violência, crueldade, crimes de ódio e violência sexual contra vulnerável. A criação de quesitos restritivos para o aparecimento de imagens da morte nas obras audiovisuais é um reflexo de uma cultura ocidental que historicamente considera o assunto desconfortável ou sensível, especialmente para os mais jovens. Disponível em: <<https://legado.justica.gov.br/seus-direitos/classificacao/guia-pratico/guia-pratico.pdf>>. Acesso em: 28 nov. 2019.

Glauber Rocha também contribuiria para o pensamento de um cinema brasileiro focado em discutir a vida e a morte de seu povo com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), um filme divisor de águas da produção brasileira que “trabalhava estética e ideologicamente em sentido radicalmente oposto ao daquela produção de sucesso, da qual era crítico implacável” (HOLANDA, 2017, p.178). A chegada do Cinema Novo, entre os anos 1960 e 1970, ajudaria na criação de uma nova proposta de filmar o Brasil. A ascensão de Glauber como nome proeminente do cinema nordestino permitiu uma aproximação entre o regionalismo brasileiro e um contexto político pungente, como conta Holanda:

O novo filme, além de elevar o nível reflexivo dos temas envolvidos, já cuidava até mesmo de tecer, na sua perspectiva marxista, uma crítica aos tais símbolos da nacionalidade (beatos e cangaceiros), por conterem significativa carga de ambiguidade, embora simultaneamente refletissem as desigualdades sociais impostas por uma estrutura socioeconômica arcaica. Nesse filme, era sintomático o fato de não lançar o foco sobre a seca. Rodado na época do movimento das Ligas Camponesas nordestinas e de uma reforma agrária sempre adiada, seu jovem diretor preferia anunciar que “assim mal dividido esse mundo anda errado / a terra é do homem não é de Deus nem do Diabo”. E, em última análise, a obra tratava mesmo era dos horizontes revolucionários terceiro-mundistas. Beatos, cangaceiros, elites rurais, camponeses e, sobretudo, o jagunço Antônio das Mortes eram figuras componentes da metáfora anunciada de futuras e definitivas lutas pela emancipação dos oprimidos, tocadas pelo exemplo da vitoriosa experiência revolucionária cubana de 1959. (HOLANDA, 2017, p. 179)

Antônio das Mortes, o matador de cangaceiros de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, retornaria cinco anos depois no centro de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), também de Glauber, como personificação da violência que carrega em seu próprio nome. Aqui, o diretor baiano retrata a morte de forma poética, a partir do cordel, e simbólica, por meio da abordagem política que elabora entre os últimos cangaceiros, os coronéis e o povo no interior nordestino.

Diante desse breve e pontual recorte sobre algumas obras que exerceram a função de, direta ou indiretamente, falar sobre a morte por meio das imagens – e reconhecendo que a história do cinema brasileiro nos anos seguintes também passou por outros movimentos históricos e pela experimentação dos mais diversos gêneros cinematográficos, como melodramas, comédias, filmes de ação e horror –, a nossa proposta de aproximar os estudos da morte e as representações das imagens no cinema busca, sobretudo, observar como a sociedade contemporânea ocidental se comporta entre a clandestinidade da morte interdita e o escancaramento da temática por meio dos veículos de comunicação. Para este trabalho, focaremos especificamente nas necroimagens familiares a partir de um conjunto de filmes contemporâneos que se passam total ou parcialmente em comunidades do interior nordestino

brasileiro, no qual os elementos mortíferos são sugeridos a partir dos costumes da região, pela própria forma de constituição familiar que se dá nesses espaços e pelos olhares de personagens que estão à margem dos grandes centros urbanos.

Tal recorte nos instiga por possibilitar um olhar mais atento do comportamento dessas vidas que transitam em regiões dissidentes, algumas vezes de forma anônima e praticamente sem usufruir dos avanços sociais e da pressa das capitais. Nos questionamos sobre a temporalidade da vivência das perdas, as particularidades geográficas dos espaços habitados, os vínculos afetivos rompidos e os rituais que se dão entre vivos e mortos que precisam se acertar diante de inevitáveis fatalidades.

## **2.1. *Corisco e Dadá*: o sertão como espaço da morte**

A morte, como ponto final da existência, é o que nos iguala como seres vivos, já que todos estamos destinados a ela. Ao mesmo tempo, “a duração da vida e as modalidades do fim são diferentes segundo as classes a que pertencem os mortos” (MARANHÃO, 1985, p. 21), o que propõe levar em conta circunstâncias diversas que podem interferir na nossa experiência individual ou coletiva com a morte. Para além de pensar nos porquês se morre, pretendemos analisar também onde as mortes acontecem, quem atingem e como podem surgir no cotidiano da sociedade, a partir da análise das representações feitas pelo cinema brasileiro que discutem as perdas e o luto familiar hoje.

Em países de Terceiro Mundo, como o Brasil, condições de vida irregulares atingem parte da população. No interior do Nordeste, assim aponta Maranhão (1985), a situação se agrava pelo longo histórico de fome e seca que interfere na qualidade de vida das famílias, isoladas geograficamente dos grandes centros urbanos que ainda são vistos como espaços evoluídos por desfrutarem de mais oportunidades do capitalismo. Nos interessa, sobretudo, pensar como as imagens do cinema retratam o imaginário do interior nordestino em suas narrativas para trazer à tona a relação entre tempo e espaço que constituem esse cenário e os impactos da morte em seus personagens centrais.

A partir de relatos reais de Dadá, parceira de Corisco no cangaço, o cineasta cearense Rosemberg Cariry escreveu e dirigiu o longa-metragem *Corisco e Dadá* (1996) no período marcado pela Retomada do Cinema Brasileiro<sup>25</sup>. O filme, que inicia e termina com

---

<sup>25</sup> A Retomada do Cinema Brasileiro se deu após a Era Collor (1990-1992), período marcado pela extinção de órgãos fundamentais para a produção e a difusão do cinema nacional, como a Embrafilme, o Concine e a Fundação

cartelas que nos ambientam o momento exato em que se passa a história – os anos anteriores à morte de Corisco, que culminaria no fim oficial do cangaço –, nos leva ao cenário de sofrimento e violência que marcou o banditismo no interior brasileiro. A terra seca e o sol escaldante são elementos da morte na vida dos cangaceiros, que vivem em constante peregrinação pelas pequenas cidades para “botar fogo no sertão, matar gente ruim e construir um novo sertão”, como Lampião fala para Corisco durante o filme.

Corisco decide tirar a menina de 12 anos de sua família como punição para poupar o pai dela da morte. Para o cangaceiro, ter o poder sobre Dadá é uma forma de se vingar ao proporcionar uma “morte de desgosto” à sua família. A violência se concretiza quando ele a estupra, roubando sua inocência e inserindo-a na realidade violenta do cangaço. Com o tempo, a relação abusiva se transforma em amor – com todo o estranhamento que esse tipo de relacionamento nos causa especialmente hoje, em que se discute o papel feminino como ruptura de uma sociedade historicamente patriarcal. Os dois iniciam uma vida conjugal enquanto tentam sobreviver à caça das autoridades locais e às adversidades climáticas da região, absorvendo “características marcantes de sertanejos que creem num mundo sem miséria, até certo ponto metafísico, onde as provações que a caatinga oferece possam ser superadas pelo amor e pela fé” (VIEIRA, 2010, p. 253).

A localização geográfica da narrativa logo pode ser observada pela presença das paisagens áridas como bases prioritárias para o desenvolvimento dos conflitos do filme. Vemos poucos registros feitos em cidades do interior, como as sequências em que o bando de Corisco confisca e queima documentos importantes para os moradores da região. A religiosidade se faz presente nesse cenário paupérrimo, tirando da terra a força para lutar e sobreviver às condições de isolamento, seca e fome. Para Rosemberg, o interior nordestino pode ser visto também como uma entidade mística, característica que historicamente se repete em seus filmes ao explorar as identidades do sertão nordestino.

O cantador Cego Aderaldo<sup>26</sup> aparece para o bando de Corisco e oferece uma sessão de cinema do filme *A Paixão de Cristo*, “a última novidade vinda das bandas da Europa”. Além

---

do Cinema Brasileiro. A produção nacional foi retomada com mais vigor sobretudo a partir de 1995, após a regulamentação da Lei do Audiovisual que possibilitou a realização de diversos títulos, entre eles *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, considerado marco zero da Retomada especialmente pelo apelo que teve junto ao público, ultrapassando 1.2 milhão de espectadores. In: *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada* / Luiz Zanin Oricchio. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

<sup>26</sup> Além de cantador, Cego Aderaldo ficou conhecido como exibidor de cinema que peregrinava pelo interior nordestino projetando obras como *A Paixão de Cristo*, *Em Busca do Ouro*, *Napoléão*, entre outras, sendo um personagem reconhecido por sua iniciativa de democratização do cinema nessas regiões. Em suas memórias, o cantador lembra: “Em 1933, eu já possuía algum dinheiro. Economias amealhadas graças ao gramofone que continuava sendo o sucesso por onde eu andava. Foi aí que eu pensei em botar para render uma ideia que me viera à mente: a de ser exibidor de cinema. Comprei uma máquina ‘Pathé-Baby’ e dois burros. Assim preparado, com

de reforçar o distanciamento das terras em que eles peregrinam em relação ao mundo exterior, como se estivessem em um microcosmo longe de tudo, também reafirma o contexto religioso em que os rebeldes estão inseridos.

Enquanto assistem à figura de Jesus Cristo ser chicoteada e crucificada, os cangaceiros se revoltam com as imagens. Como resposta, atiram na tela montada ao ar livre – na câmera, em direção ao espectador (FIG. 5) –, para vingar o sofrimento do personagem bíblico, tomando como reais as imagens ficcionais do filme. Neste momento, o sagrado e o profano se juntam para contextualizar os atos violentos de Corisco, que não é visto apenas como um personagem brutal por sua trajetória no cangaço, mas também com traços de humanidade que cabem em sua persona de revolta. A partir daí, as crenças de Corisco começam a ser testadas quando a constituição familiar ao lado de Dadá fica ameaçada pela vida que levam no sertão.

Figura 5 – Justaposição de planos de A Paixão de Cristo e do tiroteio dos cangaceiros diante da crucificação divina



Fonte: Print screen do filme Corisco e Dadá (1996)

As andanças dos cangaceiros os colocam diante da realidade da caatinga, no meio das carcaças dos bichos que foram vítimas da seca e das aves que sobrevoam e se alimentam da carniça. O homem também é bicho e, por mais vigorosos que eles sejam no cangaço, a resistência do corpo padece ao que está ao redor. O convívio em grupo e a fidelidade entre os

---

alguns filmes variados que consegui, resolvi percorrer outra vez o sertão. Só aceitava cantorias bem pagas e só pelejava com cantadores de categoria. Não posso deixar de dizer aqui que o meu cinema ficou logo famoso entre os sertanejos. Os filmes eram antigos, alguns até estragados, e se ocupavam da chegada do Rei Alberto, da Bélgica, ao Brasil, e de fatos históricos da vida de Napoleão Bonaparte. (...) Hoje, passa aqui, amanhã, passa acolá, percorri quase todo o sertão do Ceará. O filme mais completo que tinha era a 'Paixão de Cristo'. Os velhos choravam quando viam Cristo rumando para o Calvário, sob o peso da cruz". In: *Memórias do Cego Aderaldo*. / Aderaldo Ferreira Araújo e colaboradores; organizado por Rosemberg Cariry. Fortaleza: Interarte Editora, 2019, p.43.

cangaceiros inspiram uma constituição familiar atravessada pela violência. A casa como símbolo tradicional de lar não existe, nem mesmo para o casal Corisco e Dadá que precisa criar seu primeiro filho sob o sol quente enquanto se deslocam entre um cenário e outro. Do lado oposto, o tenente José Rufino busca acima de tudo a morte de Corisco, pois é dessa forma que ele vai alcançar a fama e a glória por destruir o Diabo Loiro. Rufino não se interessa pelos bens materiais do inimigo, tão cobiçados por outros policiais da região, e almeja acima de tudo alcançar sua própria imortalidade heroica ao matá-lo.

Essa realidade surge quando, durante uma emboscada policial, Corisco e Dadá perdem o seu primeiro filho e são condenados ao sofrimento. A impossibilidade de criar a prole se revela não apenas pela secura da geografia em que habitam, mas também pelas circunstâncias de violência em que estão inseridos. O corpo da criança é enterrado na mesma terra seca que castiga os vivos. Um vaqueiro explica para Corisco o significado daquele cemitério, com três cruzeiras principais fincadas no chão que representam a história dos mortos do passado, vítimas de guerras. Ao redor, cruzeiras menores marcam os túmulos de crianças que morreram no sertão “que nem mosca”. Corisco entrega o corpo da criança para a terra e reza para São Jorge recebê-la e encaminhá-la até as mãos de Deus.

A partir da ideia de que o cemitério é um lugar de recolhimento de cadáveres e de culto à memória dos mortos, este parece ser tão seco e abandonado quanto a terra em que os vivos habitam, um lugar que provavelmente não será revisitado pelos familiares para prestar condolências ao falecido, até porque Corisco está em constante transição entre terras e voltar por onde passou não é costume. No entanto, a história do lugar o transformou em um solo sagrado em que os familiares esperam que as crianças mortas na seca se transformem em anjos guerreiros ao chegar no céu, como aponta Padilha Filho:

No filme de Cariry, é o vaqueiro quem assume o importante papel de encaminhar a criança morta, filha de Corisco – o que mais importante havia para o cangaceiro –, de modo que, sepultado naquele “chão sagrado”, pudesse prosseguir no céu como anjo guerreiro, conforme conta a lenda. Durante o enterro, então, o vaqueiro confere aos entevados causados pela luta de poder e à violência causada por essa luta, um caráter solene que vem com isso legitimar a condição sagrada daquele chão. O histórico de lutas e querelas de poder durante a segunda metade da década de 1920 (1925-1927) foi protagonizado pela passagem da Coluna Prestes, que, no filme de Cariry, é narrada pelo vaqueiro. Esse episódio é dotado de uma significação mística, e seus participantes, conforme a narração do vaqueiro, mais do que jagunços defensores das terras são, juntamente com os revoltosos, tidos como mártires. (PADILHA FILHO, 2016, p.154) [grifo do autor]

Dadá fala para Maria Bonita que o sofrimento de perder um filho não tem tamanho e que parece coisa do destino que a colocou naquela realidade violenta sem poder negá-la. A vontade de sair da vida do cangaço para construir uma família em outro lugar que tenha bondade e fartura das águas, no entanto, não é aprovada por Corisco. Cariry opta pela utilização de elipses narrativas para suprimir o luto dos pais em relação à perda do primeiro filho, que termina exatamente quando o corpo é enterrado e as peregrinações pelo interior seguem normalmente.

Um segundo filho nasce e, em pouco tempo, tem o mesmo destino do primeiro, por motivos semelhantes. A repetição da perda faz com que Dadá questione a justiça divina e convoque o diabo como maldição que a impede de permanecer como símbolo materno daquele grupo. A partir daí, a religiosidade de Corisco se abala profundamente, que reconhece sua total fragilidade humana diante da inevitabilidade da morte. Por mais poderosas que sejam suas armas e suas atitudes diante dos inimigos no sertão, a vida não lhe é totalmente contornável e ele, assim como todos ao seu redor, estão fadados à quebra dos vínculos afetivos.

Mais um filho é gerado, o terceiro, que também não resiste às condições ambientais do sertão. A dor da perda do terceiro filho é definitiva para Corisco e contraria seus preceitos religiosos. Ele reza a Oração do Credo<sup>27</sup> ao contrário, para negar sua fé a Deus e padecer aos infortúnios do sertão. Corisco grita a oração, rompendo com a submissão e à simplicidade do silêncio diante das rezas ensinadas pela Igreja Católica. A composição do enquadramento conjunto (FIG. 6) traz Corisco em primeiro plano e outros três cangaceiros em segundo, como se representassem os quatro Cavaleiros do Apocalipse – a peste, a guerra, a fome e a morte. Aos prantos, Dadá embala o corpo do último filho legítimo, como uma Pietà de Michelangelo no sertão, enquanto a dor representa a destruição paternal de Corisco, como diz Padilha Filho:

A pulsão de morte de que fala Freud é a pulsão contra-civilizatória e destruidora do Diabo Louro. O cangaceiro Corisco assume a representação da oposição à civilidade, ao Estado e à ordem social e jurídica quando combate a força policial ou quando destrói os arquivos do cartório da cidade de Queimadas-BA. Enquanto o amor confere ao homem o bem-estar – condição para continuar vivo – Corisco corrobora a pulsão de morte e recusa a civilização. (...) Nessa medida, na sequência do sepultamento, amor e morte se encontram imagetivamente diante do cangaceiro: entremeada por gestos de Corisco no rosto da esposa Dadá – imagem captada em plano detalhe – a barbárie da guerra ancestral, pregressa e *fundadora* aparece narrada pela imagem do vaqueiro. (PADILHA FILHO, 2016, p.154) [grifo do autor]

<sup>27</sup> “Não, não creio em Deus Pai que não é todo poderoso e não criou o céu e nem a terra; não creio em Jesus Cristo, que não é seu Filho único e não foi concebido nem por obra e nem por graça de Espírito Santo nenhum; não foi nascido da Virgem Maria, nem padeceu sob o poder de Pôncio Pilatos; não foi crucificado, não foi morto, não foi sepultado, não desceu aos infernos, não ressuscitou ao terceiro dia, não subiu aos céus e não está sendo à direita de Deus Pai, de onde não há de vir julgar nem os vivos e nem os mortos; não creio no Espírito Santo, não creio na Igreja Católica que não é santa, não creio na remissão dos pecados, nem na comunhão dos santos, nem na vida eterna. Amém.”

Figura 6 – A morte do terceiro filho de Corisco e Dadá



Fonte: Print screen do filme Corisco e Dadá (1996)

A morte dos três filhos coloca Corisco e Dadá diante da dor do destino e afeta a soberania do poder das armas que vingam e matam os inimigos no sertão. É um destino que faz parte das condições dos cenários em que transitam e de seus hábitos nômades, que não poderiam ser abandonados em nome do movimento do cangaço. Matar os outros não garante sua própria existência, nem de sua família, porque a caatinga é um lugar inseguro para viver. Corisco, então, simboliza a presença da própria morte nesse contexto. Na seca do sertão, a sorte é de quem sobrevive para contar a história.

Rosemberg reconstitui o imaginário histórico de um sertão cruel que castiga seus habitantes e traz a paisagem da seca como o principal inimigo a ser combatido pelos personagens. A disputa entre o bando de Corisco e o de José Rufino abre espaço para que ambos os lados sejam comprometidos pela realidade do cangaço. No meio da caçada, não se sabe mais quem é a caça e o caçador, pois todos lutam para sobreviver às condições climáticas da região. Quando os dois bandos finalmente se encontram cara-a-cara, eles estão exaustos e debilitados demais para acertar as contas.

A elaboração de dois planos (FIG. 7), justapostos pela montagem, sugere a configuração desse campo de guerra em que todos defínham sob o mesmo sol do sertão.

Policiais e cangaceiros, centralizados de formas opostas pelo enquadramento da sequência, rastejam pela vegetação desértica. Eles buscam alcançar uma mesma fonte de água que é a única esperança de se reerguerem antes de prosseguirem com a batalha. A água é suja, mas é a única forma de se hidratarem no local. Os planos se unem pela perspectiva central da água como a salvação para os personagens que, neste momento, se dão conta que eles são as principais vítimas do chão em que pisam.

Figura 7 – Os planos opostos dos cangaceiros que definham com a seca no campo de guerra



Fonte: Print screen do filme Corisco e Dadá (1996)

A vida e a morte no sertão fazem de personagens como Corisco e Dadá mártires de seu tempo por lutarem contra as condições mínimas de sobrevivência, ainda que o cinema siga certa tendência de romantizar o olhar para em torno dessas figuras. Para Rosenberg, as aproximações com a realidade histórica são importantes, mas a luta do sertanejo por uma vida digna é um tema que tanto é discutido em seus filmes, como também dá margem para pensar o quanto o sertão ainda hoje castiga quem nele vive.

Ao fim do filme, uma cartela com informações históricas sobre o que foi visto no enredo põe fim à saga de Corisco com heroísmo em que, mesmo mortas, essas figuras permanecem na memória da sociedade por sua contribuição para o movimento do cangaço e para a identidade cultural do sertão, sendo eles os agentes de discussão sobre vida e morte no ambiente em que passaram: *Corisco foi assassinado no dia 25 de maio de 1940. Sua cabeça foi cortada e exposta no Museu Nina Rodrigues, em Salvador, Bahia. Dadá foi presa e depois anistiada. Em 1969, Dadá moveu um processo contra o Estado e obteve o direito de sepultar a cabeça de Corisco. Em 1994, Dadá morreu em Salvador aos 79 anos de idade. Dadá e Corisco viraram lenda no coração do povo brasileiro.*

## 2.2. *Central do Brasil*: o luto da criança

O olhar de Josué demonstra o choque ao presenciar o momento exato em que sua mãe Ana é atropelada por um ônibus em *Central do Brasil* (1998), dirigido por Walter Salles. Nenhum adulto precisa lhe dizer o que aconteceu, já que ele mesmo viu o atropelamento. Em seu primeiro impulso, a criança corre em direção à cena do acidente como quem busca prestar socorro ao corpo da mulher e imediatamente é retirado do local pelas pessoas que se aglomeraram ao redor (FIG. 8). O gesto tenta poupá-lo de olhar para um corpo ensanguentado e provavelmente deformado que a câmera também não nos mostra. Vemos apenas o cadáver de costas, o rosto aflito de Josué e as pernas das pessoas que pararam na rua para ver o que aconteceu.

Enquanto é afastado do lugar, Josué ganha um abraço de um desconhecido e nada mais sabemos sobre o corpo de Ana. O menino de 9 anos de idade passa a vagar sozinho por uma estação do Rio de Janeiro em que trabalha Dora, uma professora que escreve cartas para os transeuntes. Durante uma dessas cartas, Dora conheceu Josué e sua mãe, que buscavam contato com o patriarca que mora em Pernambuco. A família nordestina, como muitas que tentam a vida no sudeste brasileiro, estava corrompida pela distância geográfica e pela solidão de uma vida difícil que se leva na cidade grande, sem perspectiva de melhora.

Figura 8 – Josué é afastado do corpo da mãe morta



Fonte: Print screen do filme *Central do Brasil* (1998)

De acordo com os estudos do psicanalista britânico John Bowlby (1907-1990), que se interessou em discutir, entre outros temas, o desenvolvimento infantil e a teoria do apego<sup>28</sup>,

<sup>28</sup> Em linhas gerais, a teoria do apego de Bowlby busca entender e observar como se dão os vínculos afetivos naturais e instintivos entre mãe e filho. Esses laços, que podem ser voluntariamente recíprocos na fase adulta, no caso infantil são fundamentais para o desenvolvimento das crianças porque transmitem segurança e proteção, já que elas se apegam a quem cuide delas por precisarem sobreviver no mundo que ainda desconhecem.

a morte de um dos pais geralmente transfere para o outro que sobrevive a responsabilidade de auxiliar no entendimento da situação. No caso de Josué, esse outro pilar da estrutura familiar é um fantasma que vive no interior nordestino e não tem ligação alguma com ele. Cabe, portanto, à conturbada relação inicial com Dora que isso aconteça. O menino diz que espera o retorno da mãe à estação, mas é Dora que fala para ele, de forma direta e precisa, que Ana não vai mais voltar e que ela morreu. A partir desse momento, Dora se torna uma substituta provisória do genitor que a criança precisa para entender a perda.

A forma como Dora enfatiza a morte de Ana vai na contramão do que geralmente acontece com as explicações para as crianças por seus familiares. Dependendo da idade da criança, pode demorar dias até que a perda seja noticiada e, muitas vezes, o uso de figuras de linguagem que amenizem a realidade pode fazer com que a criança acredite que o familiar que morreu um dia ainda vai voltar ou que vai acordar do sono em que entrou. Isso se justifica, inicialmente, pelo fato de Dora não ter nenhum vínculo afetivo com Josué. Ela não é responsável por ele, muito menos pelas suas emoções, por isso parece ser mais fácil que ela consiga externalizar o que houve com Ana do que se essa função ficasse nas mãos de um parente que Josué não tem.

Dora também é uma personagem controversa. Ela ganha dinheiro escrevendo cartas para pessoas que não são alfabetizadas e brinca de Deus ao escolher enviar ou não os textos aos destinatários, muitas vezes rasgando-os ou deixando-os acumularem em uma gaveta. Professora aposentada que complementa a renda se aproveitando da inocência de pessoas humildes, Dora também vê em Josué a oportunidade de ganhar dinheiro ao vendê-lo para um esquema de tráfico de órgãos. A conduta da protagonista, pelo menos inicialmente, a transforma em um perigo constante para o garoto por se aproveitar da inocência dele. Ambos desfrutam de certa raiva da situação em que estão no momento: ele, ao compreender que está sozinho em um mundo estranho e que a última esperança é encontrar o pai que mora no Nordeste; ela, que não quer se responsabilizar pela criança, mas, ao mesmo tempo, se vê sem muitas alternativas quando passa a se envolver emocionalmente com Josué.

Na capela da estação, o garoto olha para a imagem de santa Ana (FIG. 9) – homônima de sua falecida mãe –, padroeira das avós e das mulheres com dificuldade de engravidar e mãe da Virgem Maria<sup>29</sup>, enquanto a câmera se aproxima de seu rosto, sugerindo não apenas uma crença religiosa herdada da família, mas também sua santidade e inocência infantil diante da morte. Bowlby (2004) aponta que não existem meios para saber a proporção

---

<sup>29</sup> Significado e simbologia de Santa Ana. Disponível em <<https://cruzterrasanta.com.br/significado-e-simbolismo-de-santa-ana/61/103/>>. Acesso em: 17 dez. 2019.

exata em que os familiares da cultura ocidental relutam em compartilhar informações e sentimentos com as crianças, o que contribui para que elas geralmente neguem a realidade da morte dos pais já que “a teoria de que o ego infantil é demasiado fraco e mal desenvolvido para suportar o sofrimento do luto teve uma aceitação ampla” (BOWLBY, 2004, p. 311).

Figura 9 – Josué diante da imagem santificada



Fonte: Print screen do filme Central do Brasil (1998)

Ainda que não seja a intenção aprofundar os questionamentos religiosos nesta pesquisa, lembramos que Kübler-Ross aponta que a religião também passou por mudanças no decorrer dos séculos quando o assunto é o enfrentamento da morte. Para a psiquiatra, hoje menos pessoas acreditam que há vida após a morte, o que reforça a negação da nossa própria mortalidade. Antes, a crença incondicional a Deus sob todas as coisas aliviaria as dores e uma recompensa pelo sofrimento que se viveu podia ser aguardada com a chegada ao céu.

É uma relação controversa, visto que a segmentação das crenças religiosas tem voltado à superfície nas sociedades ocidentais também ao serem alimentadas por ideologias que pregam o retorno à moral e aos bons costumes de Deus. No cinema, especificamente nessas histórias que se interligam com os costumes do interior do Brasil, as imagens e os símbolos religiosos ainda são mantidos como escape para um pedido de salvação – seja nos funerais, com as flores, as velas e os adereços que ornamentam o ritual, seja na necessidade de se conectar com o divino em busca de conforto para a dor. Para Kübler-Ross:

Por mais paradoxal que seja, enquanto a sociedade tem contribuído para que rejeitemos a morte, a religião tem perdido adeptos entre os que acreditavam numa vida após a morte, isto é, na imortalidade, diminuindo assim a rejeição sob este aspecto. No que tange ao paciente, foi uma troca desvantajosa. Enquanto a rejeição religiosa, ou seja, a crença no significado do sofrimento aqui na terra e a recompensa no céu após a morte, tem oferecido esperança e sentido, a rejeição propalada pela sociedade nada disso oferece, aumentando apenas nossa ansiedade, contribuindo para acentuar nosso senso de destruição e agressão: matar para fugir à realidade e ao confronto com a nossa própria morte. (KÜBLER-ROSS, 2017, p. 20)

*Central do Brasil* e outros filmes desta análise ainda preservam uma conexão profunda com a religiosidade brasileira como forma de questionar como se instituem os gestos em torno do morrer e da solidão como consequência da quebra dos vínculos ao perder alguém que amamos. O pai de Josué se chama Jesus e sua busca pela reconexão com ele também é um espelhamento da estrutura religiosa dessa família que carrega o nome de personagens bíblicos. Já Dora, abreviação de Isadora, aproxima-se de Isidora, nome grego que remete ao dom e à Ísis, deusa egípcia da fertilidade. O filme de Walter Salles pode ser visto também como uma leitura das raízes das nossas crenças ao transferir tais características, mesmo como elemento intencional da estrutura ficcional da obra, para a leitura dos conflitos dos personagens. O dom de Dora agora é cuidar de Josué, órfão de Ana que está à procura de Jesus.

O elo que potencializa o vínculo entre Dora e Josué é descoberto quando a professora se enxerga nele ao lembrar de seu próprio passado, quando foi abandonada pelo pai na mesma idade do garoto e aprendeu a conviver com as constantes distâncias familiares. Mesmo após seguirem viagem juntos – e aqui o filme torna-se um *road movie* – e entregar o garoto para seus parentes no interior de Pernambuco, a relação entre eles nem sempre é afetuosa. Dora ensaia abandonar o garoto algumas vezes e amaldiçoa sua intenção de levá-lo para casa. Josué passa a manifestar raiva, aderindo a um comportamento explosivo diante da saudade da mãe e da incerteza do futuro. A viagem que os dois fazem os torna cúmplices de seus próprios desafetos e, pelo menos para Josué, fica mais perceptível que aquela mulher se transforma em uma pessoa importante que ele também não quer perder. A angústia e a raiva trazem grandes implicações no luto infantil, como afirma Bowlby:

Em relação à angústia, não é surpreendente que uma criança que tenha sofrido uma perda grave sinta medo de vir a sofrer outra. Isso a torna particularmente sensível a qualquer separação de qualquer pessoa que dela possa estar cuidando, e também a qualquer acontecimento ou observação que lhe pareça constituir indício de outra perda. Consequentemente, a criança muitas vezes se torna angustiada e agarrada em situações que a um adulto parecem inócuas, e mais propensa do que seria de esperar, na sua idade, a buscar consolo num brinquedo ou cobertor velho e bem conhecido. Considerações semelhantes aplicam-se à raiva, pois não pode haver dúvidas de que algumas crianças pequenas que perdem um genitor se irritam muito com isso. (...) Não podemos saber qual a frequência dessas explosões. Muitas vezes, é certo, elas passam

despercebidas e não são registradas, especialmente quando a raiva provocada se manifesta de maneira indireta. (BOWLBY, 2004, p. 329-330)

A insistência de Josué em encontrar o pai faz com que a viagem do Rio de Janeiro para Pernambuco seja um processo também de tentativa de superação e de fortalecimento do entendimento sobre a perda da mãe. O objetivo do reencontro é impulsionado pelo luto, como forma também de dar continuidade à busca de sua falecida mãe ao reestabelecer o contexto familiar corrompido entre os pilares principais da vida do garoto. Ana segue firme na memória de Josué, que chega a questionar a Dora: “Minha mãe sempre me dizia que meu pai ia me mostrar o sertão. Onde será que ela deve estar agora? Você acha que fizeram o enterro direito para ela?”. Se antes Dora falou com precisão sobre a fatalidade que aconteceu, nesse momento da história ela começa a não conseguir mais responder com tanta eficácia aos questionamentos do garoto, justamente porque os vínculos entre eles começam a se transformar. De uma simples conhecida da estação, que outrora escancarou a morte de Ana para o garoto, Dora passa a ser a cuidadora dele e sua missão de entregá-lo em segurança em casa os torna cúmplices durante a viagem.

Após o atropelamento de Ana, nada ficamos sabendo sobre o que fizeram com o seu corpo, que simplesmente some. Não é dada a chance a Josué de velar, prestar condolências ou enterrar a própria mãe. A urgência com que a viagem começa impede que a cultura tradicional dos funerais aconteça – ou seja vista no filme – e o corpo da mãe se perde na vida de Josué e na própria narrativa. Nas andanças para chegar em Pernambuco, Dora encontra um lugar isolado com uma igreja fechada (FIG. 10). Na frente, um espaço é utilizado como santuário, com velas acesas e imagens de santos. É nesse lugar que Dora entrega para Josué o lenço que Ana havia esquecido em sua mesa na estação de trem. É o abandono do lenço que vai simbolizar o entendimento definitivo da criança acerca da morte da mãe e impulsionar que sua vida recomece.

O ato de deixar o lenço em um lugar sagrado, junto a outras oferendas, substitui o enterro do corpo físico da mãe. A necessidade do ritual, para Josué, é uma forma simbólica de entender que a morte de Ana é irreversível. O lugar não é exatamente um cemitério, mas é o máximo de sagrado que existe em torno deles e onde é possível tratar com respeito a memória dos mortos. Também é um espaço em que provavelmente não servirá de veneração posterior do garoto por se situar no meio do nada, mas que está protegido aos olhos das divindades representadas pela igreja. Ele não voltará ali para reencontrar a mãe, como acontece com os corpos depositados em cemitérios.

Os enterros tradicionais ou simbólicos, como o que acontece em *Central do Brasil*, apontam para a reafirmação da necessidade da cultura ocidental de reconhecer que as partidas aconteceram e fecham o ciclo da existência, ao mesmo tempo que nos libertam para uma nova vida sem os que partiram. Também mostra como o cinema, nesse caso, reforça a obrigatoriedade de assumir um posicionamento religioso diante das perdas. Para o enredo, Josué não poderia seguir sem expurgar, mesmo que materialmente, a dor da morte da mãe e essa resignificação se dá por meio de um ritual religioso.

Figura 10 – O ritual fúnebre ao corpo da mãe que sumiu



Fonte: Print screen do filme *Central do Brasil* (1998)

Ao chegar no interior pernambucano, Dora e Josué encontram Isaías e Moisés, filhos do primeiro casamento de Jesus. A criança reconhece que ali é a casa de seu pai ao ver um retrato de sua mãe na parede. O patriarca, no entanto, viajou para o Rio de Janeiro à procura de Ana. Apesar do desencontro, Jesus enviou uma carta para Ana, na expectativa que ela também retornasse à cidade de origem. Dora lê essa carta para os irmãos e a nova realidade de Josué se estabelece ao entender que a busca pelo seu pai, no entanto, não pode ser completada. O roteiro aponta que seis meses se passaram desde que a carta de Jesus chegou aos filhos e que ele não retornou desde então – pode ter morrido também ou ainda estar procurando por Ana na imensidão geográfica que é o Rio de Janeiro.

Após entregar Josué aos irmãos mais velhos, Dora decide ir embora sem avisar. A atitude da professora pretende minimizar os danos que mais uma separação pode causar na

criança, ainda vista como um ser inocente cuja fragilidade é poupada de entender as dores inevitáveis do mundo. O filme mantém o discurso de que a criança, ainda em processo de formação da vida, não saberia encarar essa perda. A volta de Dora para o Rio de Janeiro não é uma morte física, mas implica na separação definitiva dos dois que estabeleceram conexões afetivas durante a jornada do Rio de Janeiro até Pernambuco. Também é uma forma de Dora não precisar lidar com a reação de Josué diante da despedida, já que agora os seus irmãos são responsáveis por ele, e de impedir que sofra novamente.

Na carta que escreve para o garoto, Dora compartilha sua transformação diante de tudo que viveu com ele e ressalta que, no meio disso tudo, está o medo de ser esquecida. Com o tempo, a nossa memória dá espaço para outras imagens e experiências de vida que acumulamos. No caso de Josué, uma criança em desenvolvimento, a memória pode fugir mais rápido ou ser substituída por novas vivências. Para isso, ela pede que a foto dos dois seja guardada para que a história que viveram seja preservada, mesmo que nunca mais eles se encontrem de novo: (...) *Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, eu espero que você lembre que foi eu a primeira pessoa que te fez botar a mão no volante. Também vai ser melhor para você ficar aí com os seus irmãos. Você merece muito, muito mais do que eu tenho para te dar. No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada no retratinho que a gente tirou juntos. Eu digo isso porque eu tenho medo que, um dia, você também me esqueça.*

Para a criança, a morte de um dos genitores interfere diretamente na sua sobrevivência, já que ela não tem ferramentas para seguir a vida por conta própria e depende de alguém sobretudo para entender a mudança de perspectiva que a perda causa. Também fica exposta ao esquecimento de uma figura que foi essencial para a sua vida, já que o passar dos anos interfere na relação que estabelecemos com o passado. Josué e Dora representam gerações distintas, com visões diferentes de mundo. Enquanto ele ainda está em formação, ela o acolhe meio às amarguras de sua própria existência. Entre eles, a relação fraternal se estabelece como alternativa de preencher os vazios que carregam. Ao mesmo tempo que a escolha de Dora de ir embora sem se despedir evita o sofrimento da criança, é uma atitude que demonstra sua própria incapacidade de encarar os fins já que, de certa forma, apenas adia as dores do menino que, pelo menos agora, tem dois irmãos para reconstituir sua ideia de família e acolhimento. Para Dora, resta o retorno à solidão no Rio de Janeiro e às cartas escritas na estação de trem que nunca são enviadas, até que a morte dela mesma chegue.

### 2.3. *Árido Movie*: o luto do adulto

Para Bowlby (2004), o luto da criança, do adolescente e do adulto é semelhante em sua essência: há o sofrimento da perda e a busca pela compreensão do mundo a partir da quebra dos vínculos com o falecido. O que os diferencia, no entanto, é a experiência que cada um tem diante do mundo. O adulto entende que, por mais difícil que seja, pode sobreviver sem a figura que perdeu, enquanto as crianças tendem a se enxergar completamente vazias com a ausência de um genitor ou de alguém da família que para ela é essencial.

A notícia da morte demora a chegar ao conhecimento das crianças, a não ser que ocorra presencialmente, da forma como Josué testemunha o atropelamento de sua mãe em *Central do Brasil*. Os adultos, considerados mais preparados para enfrentar a morte, ainda que reconheçam seu potencial destrutivo, são sempre prontamente informados com detalhes sobre o morto. Eles têm maior capacidade de argumentar sobre o ocorrido, enquanto as crianças sentem dificuldades de questionar o que aconteceu por terem um entendimento menor dos processos de vida e morte em relação ao outro. A necessidade imediata que as crianças têm de serem toleradas e bem assistidas durante o sofrimento e a saudade de quem perdeu se aplica com mais intensidade em relação aos adultos que, mesmo com o apoio de parentes próximos e mais experientes, se encontram dentro de sua própria solidão que exige que ele mesmo consiga administrar – ou pelo menos reorganizar – o seu lado emocional para seguir em frente. De acordo com Bowlby:

Mas nem todas as diferenças entre o luto infantil e o luto adulto são fruto das circunstâncias. Algumas nascem na tendência da criança a viver mais no presente do que no adulto, e da dificuldade relativa que uma criança pequena tem em lembrar o passado. Poucas pessoas sofrem continuamente. Até mesmo um adulto cujo luto progride normalmente esquece seu sofrimento por momentos, quando algum interesse mais imediato lhe chama a atenção. Para as crianças, essas ocasiões provavelmente serão mais frequentes do que para o adulto, e os períodos em que se ocupará conscientemente de sua perda serão, por isso, mais transitórios. Seus estados de espírito são, portanto, mais inconstantes e mais passíveis de ser mal interpretados. Além disso, devido a essas características, uma criança pequena é facilmente distraída, pelo menos no momento, o que pode levar as pessoas que cuidam dela a achar, erroneamente, que não sente falta dos pais. (BOWLBY, 2004, p. 333-334)

Assim, consideramos que o medo e a recusa de falar sobre a morte no cotidiano por parte dos adultos é uma alternativa que os leva a desfrutar de uma boa vida ao lado de seus entes queridos. Ao ser noticiado que alguém morreu, o adulto se depara com um assunto que precisa ser resolvido de imediato: o tratamento do corpo, a organização do funeral, a convocação dos familiares para a despedida e a eventual partilha de bens. O adulto, nos parece, deixa para pensar nos trâmites que a morte exige apenas quando está com ela nas mãos para

administrar, o que não reduz a sua dor internalizada, mas que a transforma em uma experiência mais rápida de ser enfrentada por conta dos rituais comuns às despedidas. Isso também é uma forma mais ampla de observar o enfrentamento do adulto, podendo aqui ter outros efeitos inesperados.

Bem mais ciente de seus vínculos afetivos do que as crianças – inclusive da falta deles, já que é possível pensar que nem todos os filhos adultos possam nutrir amor por seus pais e vice-versa, e uma eventual perda deles pode levar a algum tipo de indiferença –, os adultos podem também não viver a dramaticidade que a morte na família costumeiramente carrega. Em *Árido Movie* (2005), dirigido por Lírio Ferreira, Jonas trabalha como o “homem do tempo” de um telejornal de São Paulo. Nascido em Pernambuco, ele precisa retornar ao interior nordestino após a morte de seu pai Lázaro, assassinado por uma rixa histórica entre os moradores do município de Rocha.

O roteiro expõe o contexto de Jonas em relação à sua família. Ele saiu de Rocha ainda criança e foi para a capital pernambucana com a mãe, mas foi no Sudeste que construiu sua vida. Jonas não parece nutrir nenhum tipo de envolvimento emocional com seus familiares, nem mesmo com a sua mãe a quem ele chama pelo nome próprio, Stela. Ao parar no Recife antes de prosseguir para Rocha, mãe e filho travam uma conversa apática e ausente de qualquer sentimentalismo sobre as relações familiares que exigiram que ele retornasse. Jonas não entende o motivo de ter voltado para enterrar o pai já que, segundo ele, nem recorda como é o seu rosto. No entanto, a avó Dona Carmo faz questão da presença de Jonas para que o corpo seja finalmente sepultado, como forma de honrar a memória da família que aparentemente apenas ela e o falecido preservaram.

A construção do sertão de *Árido Movie* é feita por meio da dicotomia entre o cenário tradicional da caatinga e a invasão de elementos urbanos. Os vaqueiros criadores de gado deram espaço para motoqueiros que protegem uma plantação de maconha. A água e a seca entram como elementos secundários pós-apocalípticos para desenhar uma realidade específica da região, como se eles não fossem a questão central da vivência das pessoas naquele espaço, mas que tiveram papel fundamental no passado para moldar a realidade que eles vivem hoje. A herança do coronelismo e da disputa entre famílias com os “índios” – os primeiros habitantes de Rocha – ressignifica a violência no sertão em troca da permanência da honra de quem ali habita. O misticismo surge pela figura de Meu Velho, personagem que aparece na segunda metade do filme para profetizar sobre as relações dos homens com eles mesmos e com o próprio sertão.

Jonas é mais um elemento urbano que entra nessa realidade de Rocha, que a todo momento parece romper o que se sabe sobre o sertanejo “comum”, sem conseguir inteiramente por deixar muito claras suas raízes. A atitude de Dona Carmo de enterrar o cadáver apenas quando Jonas estiver presente é tanto uma forma de estender a permanência física de seu filho em casa, como preservar a tradição da família, supondo que seus compromissos morais e políticos também sejam transferidos hereditariamente, ainda que Jonas não se sinta parte daquela família.

Enquanto espera a chegada de Jonas, o velório de Lázaro (FIG. 11) segue dia e noite embalado por cânticos religiosos que clamam por ressurreição e pessoas em volta do caixão. A espera para enterrar o corpo nos remete aos rituais fúnebres da Idade Média, em que era possível passar dias rezando para o defunto como garantia de receber sua recompensa no céu. O caixão ocupa o centro da sala da casa da família. Ao redor, amigos e familiares choram, lamentam e se solidarizam com Dona Carmo, que está sentada ao lado do corpo. Os símbolos mortíferos ornamentam o cenário com flores, velas e roupas pretas que representam o luto. Na sequência do velório, podemos ver o cadáver ser enquadrado em perspectivas diversas em relação aos símbolos da morte ou aos enlutados ao seu redor. O contraste e as cores da imagem transformam o velório em um ambiente escuro e mórbido, mas que ainda é possível perceber a palidez do morto e a tristeza nos rostos dos vivos.

Figura 11 – Elementos da morte no velório de Lázaro



Fonte: Print screen do filme Árido Movie (2005)

Dona Carmo explana sobre a morte ser “uma derrota” da história da própria família, mas que “a vida é feita de um dia após o outro e Deus já me deu tantas alegrias”. Assim como o solo do sertão se transformou em Rocha, a relação da personagem com a religiosidade também parece ser inconsistente. Mesmo invocando Deus para possibilitar o conforto de seu luto e garantir a chegada de Lázaro ao céu, ela nega a urgência do enterro do corpo até mesmo para um padre que tenta convencê-la de que está na hora de ir para debaixo da terra.

O orgulho e a teimosia de sua decisão de esperar por Jonas se contrapõe ao respeito com o corpo do próprio falecido, que está ali à mercê do apodrecimento físico. Um dos visitantes do velório diz que “os mortos não gostam de adeus demorados”, na tentativa de convencer a mulher, sem sucesso. O alargamento do tempo das ações é constante na narração das dores dessa família. Tudo demora um pouco: a chegada de Jonas, o velório do corpo, o entendimento do que causou a morte de Lázaro e a vingança familiar que se estabelece como forma de contornar a culpa por não ter evitado a tragédia.

A negação de enterrar o corpo de Lázaro condiz com o cenário regional em que se passa *Árido Movie*, diante do preciosismo da história familiar e sertaneja do município de Rocha. Por outro lado, hoje observamos a pressa com que as cerimônias fúnebres precisam ser organizadas. As notícias de morte já costumam ser dadas envoltas de responsabilidades que precisam ser tomadas por um ou mais membros da família do falecido. Há a burocracia na liberação do corpo – e, às vezes, a demora nas biópsias que são pedidas para identificar a causa do falecimento –, a necessidade da rapidez no trabalho de necromaquiagem e tanatopraxia dos cadáveres nas agências funerárias para que eles possam ser enterrados com dignidade imagética, a preparação do lugar para velar o corpo, a marcação da missa e a abertura de covas para encerrar o processo.

Ainda que sejam muitos passos, tudo geralmente é resolvido com a maior agilidade possível não apenas porque o apodrecimento do corpo está acontecendo, mas também como forma de condensar a dor – e as obrigações de participar – de todos os rituais pós-morte a um ou dois dias. A existência de um cadáver ao nosso lado é uma prova da efemeridade da nossa existência e, em uma sociedade ocidental contemporânea, estamos apressados também com os prazeres da vida e a boa saúde. O tratamento com o corpo do morto pede mais velocidade de descarte, já que ele é o prenúncio maldito do destino de todos que ainda vivem. Um dia seremos nós e os que estarão ao redor serão os nossos sobreviventes, responsáveis por manter em atividade a memória dos mortos.

Em *Árido Movie*, essa rapidez com o trato do corpo do falecido só acontece quando Jonas finalmente chega ao velório do pai. Assim que entra na casa, seu tio Salustiano – dono de

uma funerária – logo se apressa para fechar o caixão e dar finalmente prosseguimento ao enterro. A presença de Jonas é simbólica, uma forma de colocar em suas mãos a responsabilidade tanto pelo destino do corpo do pai quanto pelos conflitos familiares que surgirão com o seu retorno para Rocha. A câmera de Lírio Ferreira, impossibilitada de transparecer o cheiro do corpo em apodrecimento, opta pelo gesto de Jonas que leva a mão ao nariz (FIG. 12), denunciando o odor insuportável que a espera para o sepultamento causou. É a sugestão da câmera para o odor que sai do caixão que conta o tempo dos conflitos iniciais do filme, ao mesmo tempo que transmite para as pessoas o incômodo da morte – o corpo é nossa cápsula de sustentação durante a vida que, ao acabar, fica podre e descartável.

Figura 12 – O odor do apodrecimento do corpo de Lázaro



Fonte: Print screen do filme *Árido Movie* (2005)

A chegada de Jonas apressa o cortejo do caixão pelas ruas até o cemitério da cidade. A cova, antes evitada pela atitude de preservação de Dona Carmo, é finalmente aberta para sepultar Lázaro. A missão de Jonas, no entanto, não termina com o enterro. A ele é transferida a função de prezar pela honra da família e se vingar do assassino do pai, o “índio” Jurandir, retomando os costumes regionais de Rocha da disputa de territórios. Ao se recusar matar Jurandir, Jonas afirma que as coisas pararam no tempo em Rocha, lançando o seu olhar urbano de quem vem de fora, especificamente de São Paulo, ressignificando o distanciamento entre as culturas da morte no Brasil.

A trama central de Jonas é compartilhada com outros dois núcleos. O primeiro é formado por três amigos festeiros que partem do Recife para apoiar Jonas em seu reencontro com a família. Com o pressuposto de não o deixar sozinho no velório em Rocha, eles viajam de carro para o local. O núcleo funciona sobretudo por ampliar a visão de uma geografia do interior nordestino, ainda marcado pela seca e pela desertificação da paisagem e por simbolizar a invasão do homem da capital na cultura específica do sertanejo. O segundo núcleo é formado

por Soledad, uma videodocumentarista que vem de fora e não pertence àquela realidade, mas que filma personagens do sertão que contribuem para a visão do filme, entre eles o profeta Meu Velho. Soledad também surge como interesse amoroso para Jonas, uma válvula de escape diante de suas responsabilidades familiares. O amor e a morte, nesse caso, se entrelaçam como alternativa de resistir também ao retorno de Jonas para casa, no qual o desejo sexual surge como uma fuga dos problemas familiares que ele precisa resolver, além de apontar que a rotina dos que ainda vivem deve prosseguir independente dos mortos. Como Gorer nos sugere, sexo e morte estão interligados historicamente em suas essências e *Árido Movie* traz essa busca pelo gozo como compensação da tragicidade da morte.

O que *Árido Movie* nos mostra são as variações da cultura da morte em uma região isolada do restante do Brasil. O luto de Jonas é imposto a partir do momento que ele precisa voltar para enterrar o pai em Rocha. É um luto atravessado, confuso, porque não lhe parece natural. Pode ser também uma recusa de enfrentar a perda por não se sentir parte daquele contexto. O deslocamento o insere na história dos seus antepassados, que ele não apenas negou até ali, como também desconhecia. A ele é exigida uma tomada de posição diante de sua perda, o oposto do luto vivido pela avó Dona Carmo, capaz de guardar o corpo podre do filho para prolongar sua honra entre os vivos. Nesse sentido, mais uma vez as duas gerações opostas – Jonas e Dona Carmo – inspiram enfrentamentos divergentes.

Por meio da imposição da perda de Jonas, o filme olha para a permanência das tradições na contemporaneidade, especificamente no sertão brasileiro. Mesmo sem desfrutar de vínculos afetivos com o falecido, a ideia da morte ainda exige certa obrigação de nos sensibilizar e participar dos rituais fúnebres. Jonas não nega a morte do pai, o que ele recusa é a reconexão emocional com quem não fez parte de sua vida. Entre eles, não foram construídas memórias suficientes que serão preservadas para o futuro, mas seu retorno o obriga a começar a construí-las a partir da fatalidade e contra a sua vontade.

Em *Árido Movie*, a morte é uma instituição cujas regras são claras, extremamente tradicionalistas e que não apontam para possibilidades de transformação da vivência das perdas. Parece-nos que a dramatização da morte se intensifica na atualidade e causa estranhamento, especialmente no contexto familiar, quando alguém não sofre o suficiente pela partida do outro. Quando o sofrimento não existe, por qualquer motivo que seja, a pessoa pode ser vista com frieza, partindo de uma ideia de que a morte só deve ser encarada aos prantos e que não há legitimidade na escolha de não vivenciá-la como mandam os padrões. Nesse sentido, impedimos que a obrigação da tristeza interdita se transforme em uma natural aceitação de que todos um dia morrerão e que é possível cada um decidir sobre os seus próprios sentimentos.

#### **2.4. *Abril Despedaçado*: os tempos da morte**

No sertão brasileiro de 1910, *Abril Despedaçado* (2001)<sup>30</sup>, dirigido por Walter Salles, também discute as tradições do território e da violência em Riacho das Almas, um lugar “no meio do nada, em cima do chão e debaixo do sol; onde o riacho secou e só ficaram as almas mesmo”. As famílias Breves e Ferreira mantêm uma disputa histórica na região. Sempre que um membro de uma das famílias morre, o sangue é cobrado do outro lado. A decisão é feita pela camisa manchada de sangue que seca ao vento. Ao amarelar, a mancha anuncia que é o momento de a honra da família ser vingada. Entre si, eles decidem sobre a vida dos inimigos e consideram que a morte é o pagamento adequado para resolver suas desavenças. Assim, a vida é vista como um privilégio que, ao ser aniquilada, causa sofrimento intencional aos familiares rivais. É a forma mais legítima, entre eles, de ferir o outro.

A história é contada pelo ponto de vista do filho mais novo dos Breves, chamado inicialmente de Menino e depois batizado de Pacu. É por ele que passa a reflexão sobre a luta familiar e sobre o papel que a morte adquiriu no contexto de sua vida. Nascido nesse campo de guerra, Pacu não é visto com total inocência, já que aprendeu desde cedo sobre as dores das perdas ao estar dentro desse contexto de violência familiar em Riacho das Almas. Pacu olha especialmente para o seu irmão mais velho, Tonho, o próximo da linhagem que deve ser perseguido. Após a morte do outro irmão, Inácio, Tonho cumpre a obrigação de pedir o sangue de um Ferreira em troca. As duas famílias se encontram no velório, como forma de prestar condolências mesmo que o assassinato tenha sido causado por um dos lados. É no velório que Tonho também pede uma trégua nas mortes, mas ganha apenas um prazo curto para desfrutar o pouco tempo que ainda lhe resta até que a camisa amarele novamente e ele seja perseguido até a morte.

Para além de uma rixa que se mantém mesmo diante de um cenário de enfraquecimento causado pelas condições de vida no sertão e pela redução da quantidade de filhos para matar, os Breves e os Ferreira vivem um luto constante pela perda de seus antepassados que não está perto de passar. A “cura” desse luto seria uma forma de se render ao esquema que se estabeleceu entre as famílias e eles estão determinados a apostar a vida de todos os familiares até que a vitória imaginária de um deles prevaleça. Nem mesmo a certeza de que Pacu, o mais novo dos Breves, será alvo em algum momento faz com que a rivalidade seja

---

<sup>30</sup> O filme é inspirado no livro do escritor albanês Ismail Kadaré, que questiona as regras do Kanun, um código moral transmitido oralmente durante séculos entre moradores de determinadas regiões da Albânia, onde se passa a história original. A tradição do Kanun faz com que famílias dizimem umas às outras através dos séculos em nome da vingança. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/a-morte-como-codigo-moral-336188.html>>. Acesso em: 15 fev. 2020.

ponderada. Em Riacho das Almas, as condições climáticas e a dureza da sobrevivência já não matam tanto quanto as armas que os sertanejos carregam. De certa forma, a morte é vista como algo natural entre eles, mas, ao operar sob a perspectiva da vingança familiar, é uma naturalidade que parte não do sentido de que um dia todos morreremos, mas que é ao interferir na morte do outro que se consegue seguir a vida e se benzer da culpa que ambas as famílias carregaram no decorrer do tempo.

Matar o outro como forma de vingança é proporcionar sofrimento como resposta das dores que eles vivem há tanto tempo e de fazer com que a alma dos mortos encontre sossego. Nas paredes de ambas as casas, fotografias penduradas (FIG. 13) preservam a ideia de linhagem familiar, dos mortos que passaram por ali e que motivam a continuidade da matança. A exposição dessas imagens revive o passado das famílias, ao mesmo tempo que aponta para a preservação dos costumes daquele microcosmo. Os retratos fazem parte da rotina daqueles personagens e, ao olhar para a imagem dos que se foram, os vivos são capazes de lembrar-se dos motivos que os mantêm em pé de guerra.

Figura 13 – As fotografias que preservam a memória dos mortos



Fonte: Print screen do filme Abril Despedaçado (2001)

Inicialmente, a câmera capta os retratos dos mortos em plano detalhe, para depois contextualizá-los no mundo dos vivos. No enquadramento conjunto, que nos revela o espaço da sala de casa utilizado para a realização do velório, a imagem/memória dos que morreram e

os vivos que ainda irão morrer elaboram a ideia geral de morte da narrativa. Todos estão destinados ao desaparecimento, seja pelas mãos deles próprios, pela passagem do tempo ou pela dureza do sertão. A rivalidade antecipa o inevitável, mas é justamente por dar poder de decisão sobre o outro que ela não cessa.

A leitura das fotografias diz respeito aos habitantes daquela casa, como forma de testemunhar as histórias que aquelas pessoas tiveram em vida. Para Riedl (2002), as fotografias dos mortos evocam emoções por meio do simbolismo do luto “e indica ainda a criação, transformação e recepção de símbolos, imaginários e ritos em nossa cultura, compreensíveis através de uma análise das narrativas dos que permanecem e constituem a sociedade dos vivos” (RIEDL, 2002, p. 12). Não é bastante guardar os mortos apenas na memória e a imagem pendurada na parede os mantém no convívio diário dos vivos, sendo constantemente olhados e venerados para que não caiam no esquecimento.

A pequena trégua concedida pelos Ferreira faz com que Tonho reconheça a limitação do tempo que tem no mundo. O jovem trabalhador, que desfruta de saúde perfeita e de uma vida toda pela frente, se vê acometido pela doença da vingança, incapaz de ser curada com medicamentos ou auxílio hospitalar. O reconhecimento de sua própria mortalidade – e de certo conformismo com o seu destino – o leva a desejar conhecer pessoas e lugares que o isolamento geográfico o impediu até então. É por meio do encontro com uma dupla circense que passeia pelas cidades do interior que ele consegue sair do espaço constante de opressão entre as famílias e encontrar o amor nos olhos da jovem Clara, sua última chance de ser feliz antes de morrer.

Quando os dois finalmente consomem o amor, chove no sertão, uma mensagem divina que traz esperança para o sertão. Em *Abril Despedaçado*, é pelo signo do amor que podemos esperar uma possível mudança narrativa para o histórico de guerra daquelas famílias. O herói está marcado para morrer justamente quando se apaixona. Nesse sentido, o filme aponta para o amor e para a construção dos vínculos emocionais como necessidade da existência do ser humano, pois é por meio deles que se consegue levar uma vida digna e evitar a solidão. Na família Breves, a questão afetiva parece existir apenas entre os irmãos Tonho e Pacu, enquanto o Pai e a Mãe vivem na predominância de um luto que nunca passa e da brutalidade historicamente instalada com os rivais.

Quando Tonho leva Pacu para ver uma apresentação de circo, o Pai castiga o filho mais velho por ter desrespeitado a memória dos falecidos da casa onde moram. Para o Pai, o circo é uma festa que traz alegria e, naquele espaço em que vivem, a única coisa que precisa ser feita é respeitar os mortos e esperar pela própria morte. Para a Mãe, a casa é comandada pelos

mortos e o Pai, mesmo reconhecendo que já perdeu tudo, se recusa a perder o que resta de sua honra. Tonho, então, decide ir embora com o circo, mas logo volta para cumprir o destino a que lhe cabe. Em nome da família, está disposto a esperar a própria morte e, assim, dar continuidade à sina.

Em *Abril Despedaçado*, a permanência da tradição da morte está enraizada naquelas famílias que, mesmo com a chance de dar um fim à rivalidade, se alimentam de orgulho e culpa pelos mortos que se foram. Para os jovens da família Ferreira, o mais fácil seria matar todos os Breves de uma vez, a única forma de encerrar a disputa, mas o Velho Cego diz que ultrapassar o direito de cobrar o sangue apenas de quem se perdeu, matando todos de uma única só vez, um dia pode pagar dobrado, seja na vida ou na morte. O Velho Cego é trapaceado pela sua prole, já que a mancha de sangue que autorizaria a morte de Tonho não amarela e, mesmo assim, os Ferreira cumprem a missão de caçá-lo. Nesse momento, o filme ultrapassa a concepção de uma rivalidade familiar para trazer à superfície a maldade dos seres humanos.

A caçada dá errado quando o pequeno Pacu é morto no lugar de Tonho, finalmente abrindo o questionamento quanto às consequências reais da vingança entre as famílias. A morte de Pacu é o momento em que a mãe sai das sombras da interiorização do luto pelos antepassados e se envolve com a perda accidental de seu filho mais novo. Ela grita, chora e desaba no chão (FIG. 14), atitude que não vimos com a morte de Inácio, logo no começo do filme. Inácio estava predestinado a desaparecer, enquanto a morte prematura de Pacu – ele não era o próximo da lista de mortos –, inocente de todo o contexto em que vive, é necessária para desequilibrar o sentimento da matriarca que, agora, precisa chorar o luto real da perda inesperada de um filho. Pacu representa a pureza infantil e inspira o desejo pela vida e pelo rompimento do cenário de violência em que está inserido. É matando Pacu que o filme, inevitavelmente, impacta os personagens e os leva para outro tipo de vivência diante da morte.

Figura 14 – O desespero da mãe ao perder o filho mais novo inesperadamente



Fonte: Print screen do filme *Abril Despedaçado* (2001)

O Pai também chora, mas grita para Tonho pegar a arma e se vingar dos Ferreira, movido pela raiva da perda e pela culpa de perder o filho mais novo. Tonho volta para casa em silêncio e se recusa a cumprir o pedido do Pai, que ameaça matá-lo. É pelo sofrimento da Mãe, que percebe que tudo ali está realmente acabado, que o Pai silencia e deixa Tonho ir embora. O erro fatal conduz ao rompimento da tradição, pelo menos para Tonho que foge para o mar onde busca encontrar sua liberdade.

A partir da análise dessas representações da cultura da morte no interior nordestino, constatamos que a relação dos personagens com o tema se dá pela constituição de um espaço geográfico de isolamento em constante sofrimento pelas condições sociais que os cercam. O imaginário que se elabora nesses filmes sobre o sertão preserva os costumes tradicionais e a valorização das crenças, que são espelhadas no comportamento dos personagens ao precisarem lidar com suas perdas familiares. Encontramos possibilidades variadas de exposição, entendimento e processamento do luto em cenários semelhantes: a morte como maldição, a sua inevitabilidade, a vingança e a culpa, todos girando em torno do mesmo medo da solidão e da incapacidade de contornar o destino.

A morte interdita ocupa as casas e os lugares deixados pelos falecidos. Não há, nos quatro filmes analisados, o interesse em discutir o escancaramento da morte que vem da espetacularização dos meios de comunicação, como pesquisou Kovács, já que os personagens se preocupam sobretudo em viver em cenários que dialogam constantemente com os símbolos da morte. A composição das necroimagens no cinema nos dá ferramentas para pensar na permanência ou nas transformações da sociedade ocidental ao passar pelas perdas. Morrer na cidade ou no sertão tem o mesmo destino: o chão. As formas como se chegam até lá é que podem divergir de acordo com as circunstâncias que cabem a cada um desses espaços e dos que ali ainda vivem.

### 3. O CINEMA DE PETRUS CARIRY

*O tempo da dissociação pode ser vivido como um tempo intermediário entre o tempo imortal da obra e o tempo mortal do existente vivo: é o tempo do retiro, no sentido existencial de retiro, o tempo do desaparecer. É o tempo em que sou; eu ainda participo dos tormentos e das alegrias da criação, como num de fim de estação crepuscular; mas sinto na minha carne e no meu espírito a cisão entre o tempo da obra e o da vida; eu me distancio do tempo imortal da obra e me retraio para o tempo mortal da vida: esse distanciamento é um despojamento, um desnudamento do tempo mortal na tristeza do ter-de-morrer, ou talvez o tempo do fim e da pobreza de espírito.*

(Paul Ricouer)

A história de Petrus Cariry com o cinema está inevitavelmente interligada com a de seu pai, Rosemberg Cariry, escritor, cineasta e filósofo que desenvolve, sobretudo, pesquisas sobre a cultura nordestina e trânsitos identitários, tendo influenciado o cinema cearense desde o lançamento de *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto* (1986), seu primeiro longa-metragem. Foi a partir de experiências nos sets de filmagens de Rosemberg que Petrus, ainda criança, ficou fascinado pelas imagens.

Em casa, via seu pai montando alguns filmes em Super 8 e projetando outros em 16mm, tanto na 25 de Março quanto na Gonçalves Lêdo, ruas de Fortaleza onde viveu boa parte de sua juventude. Mesmo sem saber precisar o estopim para o seu interesse em cinema, Petrus recorda o olhar curioso durante a montagem dos rolos de *A Saga do Guerreiro Alumioso* (1993), segundo longa-metragem de Rosemberg, que também o ensinou a manipular uma moviola de 16mm que eles tinham em casa e era usada também para assistir a desenhos animados. Na mesma época, a TV Ceará se desfez de seu arquivo em 16mm e uma parte desse material foi recolhido e enviado para a casa dos Cariry, despertando o interesse de Petrus no manuseio e na projeção dessas películas.

Petrus também viveu o início da era do VHS e, além de ter acesso a outras propostas de cinema, começou a observar Rosemberg copiando películas em fita. Acompanhar os processos de realização de seu pai se juntou à construção de uma cinefilia, principalmente na adolescência. Seu primo Jerber, mais velho, também foi importante neste processo ao apresentá-lo ao cinema russo e às obras de cineastas como Orson Welles e Stanley Kubrick, que se tornariam algumas de suas futuras inspirações. Nessa fase mais rebelde da adolescência, por volta dos 14 anos, Petrus lembra que era mais fácil assistir aos filmes indicados por Jerber do que por seu pai, que insistia em levá-lo aos cinemas de rua de Fortaleza, como o Cine São Luiz

e o Cine Diogo, para ver clássicos como *E.T. – O Extraterrestre* (1982), de Steven Spielberg, e *A História sem Fim* (1984), de Wolfgang Petersen, além de várias aventuras do grupo de humor *Os Trapalhões* e os recorrentes longas-metragens de artes marciais da época.

Aos 20 anos, Petrus se desencantou com a *Camafeu*, uma banda de pop rock formada com seus amigos da qual ele era vocalista. Foi o momento certo para começar a trabalhar com audiovisual, primeiramente na função de montador. Em 2001, ele gravou *Maracatu Fortaleza*, um vídeo no formato de ensaio jornalístico em que entrevistou grupos de maracatu da capital cearense. O projeto foi realizado a partir do primeiro edital de Cinema e Vídeo do Ceará e, como Petrus lembra em entrevista para Émerson Maranhão no livro *Cinema Falado* (Editora Dummar, 2018), na época o vídeo e o filme eram vistos como categorias bem mais distintas e, por ter feito uma abordagem despreziosa em *Maracatu Fortaleza*, não o considera como seu primeiro trabalho como cineasta por ser apenas um exercício deslocado de sua produção posterior.

Outra marca de sua trajetória é a forma autodidata com que começou a desenvolver seus trabalhos, a partir de tantas vivências anteriores e da descoberta de filmografias de vários países. Em seguida, Petrus cursou Análise de Sistemas, Web Designer e Webmaster na universidade FIC e Multimídia e Cinema Digital na Universidade do Sul de SC (Unisul) e decidiu que o seu conhecimento sobre computadores e tecnologia seria usado sobretudo para a profissão que escolheria, a de cineasta.

A trajetória de Petrus como curta-metragista inicia em 2002, com *A Ordem dos Penitentes*, fruto do II Prêmio Ceará Cinema e Vídeo promovido pela Secretaria da Cultura e Desporto (Secult) do Governo do Estado do Ceará. Ainda imerso na experiência fílmica de Rosemberg, que neste momento tinha realizado *Corisco e Dadá* (1996), *Juazeiro – A Nova Jerusalém* (1999) e *Lua Cambará – Nas Escadarias do Palácio* (2002), obras voltadas ao pensamento sobre a vida e os costumes do sertanejo, Petrus viaja para Barbalha, no Cariri cearense, para discutir a religiosidade popular por meio da figura do Mestre Decurião Joaquim Miúdo. É de um texto homônimo, escrito por Rosemberg, que Petrus parte para a sua pesquisa de imagem. O trabalho em família, então, já se estabelecia desde o início também com a sua irmã Bárbara, nesta época estagiária de edição, e com sua mãe Teta Maia, também presente como produtora dos filmes dos Cariry.

*A Ordem dos Penitentes* inicia uma primeira fase da filmografia de Petrus, por meio de sua produtora Iluminura Filmes. No curta, o diretor resgata os rituais de penitência que encontram na autoflagelação e nas procissões alternativas para aliviar as tentações do mundo, remetendo ao primeiro século da era cristã e à Europa medieval, tendo alcançado o Brasil junto

aos primeiros missionários católicos das caravelas do descobrimento. No Cariri cearense, especificamente, a prática surgiu, como aponta o curta, durante a epidemia do cólera-morbo (1860-1870) para reduzir os castigos divinos e aliviar as misérias humanas.

O primeiro personagem que aparece em cena declama: “Todo mundo tem que rezar e fazer penitência, deixar o pecado e seguir a Deus, porque Deus é mais importante, porque a nossa vida é uma passagem e a nossa morte é uma viagem”. Já em seu curta-metragem de estreia, Petrus nos revela o interesse em discutir os costumes e as tradições de comunidades que vivem à margem das grandes cidades, explorando seus espaços de habitação e as formas de perceber o mundo. Em meio a imagens sagradas, os penitentes confessam sua devoção aos costumes que apontam para uma preservação da vida diante de Deus. Um deles nos conta que antigamente, em uma época sem hospitais, os moribundos passavam de oito a dez dias agonizando em casa, rodeado por velas, aguardando o juízo final. Quando a morte finalmente ocorria, os parentes rezavam para alma e, durante a noite, cantavam para o corpo rodeado de mulheres e homens em um ritual de despedida que pudesse assegurar o descanso eterno do morto.

Filmado na Praia de Balbino, na Caponga, litoral cearense, o segundo curta-metragem foi *Uma Jangada Chamada Bruna* (2004), ficção com temática infanto-juvenil que acompanha a vida simples de uma família que mora em uma praia. A água – ou a falta dela – é um elemento que se tornaria importante em boa parte dos filmes seguintes, como ferramenta que explora a profundidade das relações entre os personagens e os cenários em que vivem. No curta, Petrus registra calmamente o cotidiano dos personagens, do café coado à preparação da goma para a tapioca, e nos introduz à vida e ao trabalho dos pescadores.

O filme, no entanto, olha para duas crianças que ali também habitam e, por meio de um narrador que lê um livro infantil, intitulado *A Estrela do Mar*, elas passeiam pela praia tentando construir sua infância longe dos grandes centros urbanos. A história do livro é sobre uma princesa que morava em um reino da Índia e, após o pai ir para a guerra, ficou sozinha e foi aprisionada por um marajá que almejava ocupar o lugar do rei. Ela se apaixonou por um jovem príncipe, que recebe a ajuda de um peixe para salvá-la. *Uma Jangada Chamada Bruna* é um exercício que também sugere uma leitura documental na construção de uma atmosfera que busca trazer esperança para a vida difícil daqueles personagens.

Em 2005, Petrus dirigiu, ao lado de Firmino Holanda, o média-metragem para a televisão *Cidadão Jacaré*, a partir de edital proposto pelo Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV). O filme mescla imagens de arquivo, cenas ficcionais e entrevistas sobre Manuel Olímpio Meira, o Jacaré do título, líder de pescadores que desapareceu em uma praia carioca em 1942 durante as filmagens de *It's All True*, longa-

metragem “amaldiçoado” de Orson Welles no Brasil. Referência audiovisual para Petrus e histórica para Firmino, que posteriormente escreveria o livro *Orson Welles no Ceará* (Edições Demócrito Rocha, 2001), Welles foi o objeto de fascínio para ambos, que puderam investigar a conturbada passagem do diretor norte-americano em território nacional.

O média marca um momento importante para a trajetória de Petrus ao juntar-se, no cargo de diretor, a Firmino que, nos dois curtas anteriores, assinou apenas a trilha sonora. É a partir de *Cidadão Jacaré* que se cria uma cumplicidade criativa e intelectual entre os realizadores em uma parceria que se expande nos filmes seguintes de Petrus. Firmino começa a colaborar com outras áreas processuais do filme, como na escrita dos roteiros e na montagem. Rosemberg é o outro pilar desse trio e, assim, se institui o funcionamento do cinema de Petrus a partir de então. “A gente, quando trabalha em conjunto, a gente tenta olhar na mesma direção, isso é interessante também. Por mais que os cinemas sejam totalmente distintos, o olhar, quando a gente está trabalhando num roteiro, é de um lado só”<sup>31</sup>, reflete Petrus.

Seus dois curtas-metragens seguintes, *A Velha e o Mar* (2005) e *Dos Restos e das Solidões* (2006), reafirmam o interesse de Petrus por personagens deslocados. No primeiro, o diretor mostra a vida de Dona Alzira, uma mulher solitária que mora em uma casa de tábua construída na antiga Ponte Metálica, ponto turístico da Beira Mar de Fortaleza. Ao fundo, a cidade surge pelas luzes dos postes e pelo barulho dos carros no trânsito. O mar está lá mais uma vez como personagem e como fonte de sobrevivência de Dona Alzira que pesca diariamente seu próprio alimento. A ponte, em estado de degradação, está prestes a ser demolida pelo tempo ou pelos homens. É um espaço que sucumbe à morte. Dona Alzira sabe que seu tempo ali está acabando, mas se recusa a ir muito longe do mar, que se tornou sua família.

Já em *Dos Restos e das Solidões*, a protagonista é a cidade fantasma de Cococi, na região de Inhamuns, no sertão cearense. Percorrendo uma cidade que acabou e onde ainda restam alguns poucos habitantes, Petrus discute o que acontece após o fim das coisas. A morte da cidade está nas ruínas das casas vazias, no solo árido e na caatinga por onde percorrem os últimos sertanejos do local. O curta exercita a relação entre os que ficaram e a cidade que se foi, bem como os que por ali passaram e guardam as memórias de quando restava vida. A fantasmagoria também aparece na forma com que Petrus explora aqueles cenários que confrontam o pertencimento. Em uma das cenas finais, uma mulher está de costas para a câmera e de frente para o cemitério local (FIG. 15) e cultua os corpos das pessoas que ali viveram, ao mesmo tempo que se coloca de frente para a sua finitude naquela cidade que não existe mais.

---

<sup>31</sup> In: *Cinema falado* / Emerson Maranhão. Fortaleza: Editora Dummar, 2018, p.279.

Figura 15 – A cidade morta e o cemitério de quem morreu ou ainda vai morrer



Fonte: Print screen do filme *Dos Restos e das Solidões* (2006)

O fim dessa primeira fase de curtas-metragens com *A Velha e o Mar* e *Dos Restos e das Solidões* aponta com mais clareza as pulsões criativas de Petrus, que estabelece as relações entre tempo, vida e morte a partir do encontro com personagens que externalizam suas dores e suas relações com os espaços em que habitam, fundamentais também para a criação das necroimagens da narrativa. Seus planos prezam pela construção rigorosa da *mise en scène* cujos enquadramentos possam propor fragmentos imagéticos para as histórias narradas e economizar, no que for possível, os diálogos expositivos (FIG 16).

Figura 16 – As ruínas da morte: a antiga Ponte Metálica e os fantasmas de Cococi



Fonte: Print screen dos filmes *A Velha e o Mar* (2005) *Dos Restos e das Solidões* (2006)

A segunda fase começa após o lançamento do longa-metragem *O Grão*, em 2007. O curta-metragem *Quando o Vento Sopra* (2008) é o primeiro desse período, uma breve curva no que o cineasta tinha construído até então. Ambientado na capital, o filme narra a história de um velho homem em crise que vive submerso em memórias do passado, simbolizadas por imagens familiares captadas no formato Super-8. Em paralelo, um catador de papel e seu filho percorrem a cidade em busca por uma vida digna e encontram na rua uma das películas que o velho joga fora. Ainda que fuja do que Petrus prioriza no cerne de sua filmografia até esse

momento, *Quando o Vento Sopra* preserva a relação dos sujeitos com a questão da memória. Os personagens seguem à margem de algo – o velho, de seu passado; o catador e o filho, da pobreza. Na sequência final, os dois núcleos de personagens se encontram rumo à praia – o mar, mais uma vez, aponta para a profundidade do passado e para a liberdade do presente.

Em *Reisado Miudim* (2008), Petrus retorna ao interior cearense para filmar nas cidades de Juazeiro do Norte e Crato a história de Mateus, uma criança que sonha em ser brincante do reisado da região. As casas da filmografia do diretor exercem um papel fundamental para a construção dos conflitos. Para Petrus, interessa muito as trivialidades do convívio familiar, a preparação das refeições, a avó que costura a roupa de uma garota e a veste em seguida, o menino que estuda enquanto espera a hora de sair para brincar. *Reisado Miudim* se aproxima bastante dos estudos culturais do interior nordestino realizados por Rosemberg Cariry. O reisado, a arte e a cultura são vistos como fundamentais para preencher a vida daquela família humilde e é quando Mateus finalmente ganha os adereços das mãos de seu avô que alcança uma nova perspectiva para a sua mocidade: a de artista.

Petrus realiza seu documentário mais experimental em *A Montanha Mágica* (2009), uma espécie de cinebiografia de sua própria infância. O cenário principal é um parque de diversões, filmado inicialmente com certa escuridão e fantasmagoria que acentua as luzes, as cores e os formatos dos brinquedos. A montanha mágica do título é a roda gigante, que exerce fascínio ao narrador. Enquanto a câmera sobe e desce com os brinquedos, ele conversa sobre as memórias de criança e as mudanças para a vida adulta. Em certo ponto do filme, afirma também que este é um exercício de captação e preservação de imagens de um lugar que está acabando e levando, junto com ele, as recordações de muitas crianças.

Após esse primeiro momento do curta, o diretor explora as luzes do dia, os brinquedos velhos parados, as casas em que morou e sua relação com esses espaços. *A Montanha Mágica* é sobre o fim das coisas e sobre o nosso esforço de recordar com clareza o que vivemos, o que nem sempre é possível porque os detalhes estão sempre escapando da nossa memória. É o único trabalho de Petrus, até o momento, em que ele mesmo aparece nas imagens, o que demonstra o quanto este é um filme bastante pessoal para o cineasta. Aqui, Petrus é visto em um plano de costas para a câmera e de frente para as luzes de um dos brinquedos do parque de diversões. Essa concepção de *frame*, em que os rostos são escondidos e os corpos evidenciados habitando os espaços, é recorrente em sua filmografia – marcada, sobretudo, pelo trabalho de câmera de *Mãe e Filha* (2011), como veremos mais adiante. *A Montanha Mágica* também é uma homenagem a Patativa do Assaré, padrinho de cartório de Petrus, que morreu sete anos antes do lançamento do filme. Ao final, Patativa aparece em imagens de arquivo em

Super 8, brincando com Petrus em um carrossel (FIG. 17). A memória de um ícone da cultura popular nordestina, extraído de uma película guardada em família, ressignifica a experiência do filme ao compartilhar com o espectador um momento particular de afeto entre eles para manter a lembrança familiar do diretor viva.

Figura 17 – Planos sobre memória e morte nas imagens



Fonte: Print screen do filme *A Montanha Mágica* (2009)

Realizado pelo projeto Rumos Itaú Cultural, voltado ao incentivo de ações artísticas e culturais brasileiras, o documentário *O Som do Tempo* (2010) finaliza a segunda fase de Petrus como curta-metragista. Dona Maria, uma mulher idosa que preserva características físicas sertanejas, mora sozinha em uma casa. Aos poucos, o diretor mostra o que há ao redor: no lugar da caatinga e do sol do sertão, a casa da senhora é rodeada por prédios iluminados que se verticalizam cada vez mais em Fortaleza. A vida simples e silenciosa de Dona Maria espera pacientemente para ser engolida pelo crescimento urbano da capital cearense.

Vemos os apartamentos refletidos em seus óculos, enquanto ouvimos os barulhos da natureza se tornarem mais raros e darem espaço aos carros que atravessam as ruas com pressa. Mesmo ambientado na cidade grande, *O Som do Tempo* nos remete a todo instante aos interiores – geográficos e psicológicos – da protagonista. A cidade cresce e engole aqueles que são menores, que não desfrutam desse crescimento e que, aparentemente, querem apenas sobreviver àquilo tudo. Há paciência ao registrar a solidão de Dona Maria que, assim como sua casinha humilde, também espera o seu próprio desaparecimento.

A partir de 2011, Petrus se dedica especificamente à direção de longas-metragens e passa também a fotografá-los – função que, em seus curtas anteriores, foi entregue a outros realizadores, sendo um dos principais colaboradores o cineasta Ivo Lopes Araújo, do Coletivo

Alumbramento<sup>32</sup> –, tendo um maior controle sobre a concepção visual de suas obras. A repercussão de *O Grão* (2007) em mostras e festivais, bem como a atenção que ganhou da crítica especializada, o desperta para a realização de sua Trilogia da Morte seguida por *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Seus próprios medos diante da morte o influenciaram a entrelaçar os seus três primeiros longas-metragens à temática, partindo de elementos dramáticos já vistos em sua produção anterior de curtas-metragens e trazendo novas perspectivas conforme se dava sua evolução como realizador de cinema.

Em seguida veio *O Barco* (2018), seu quarto longa e o primeiro fora da Trilogia da Morte, que o diretor considera “mais solar” após as narrativas mortíferas anteriores. Apesar disso, *O Barco* ainda nos parece impregnado de um existencialismo sobre vida e morte de uma família que mora em uma casa à beira do mar. A rotina pacata é abalada com a chegada de uma mulher misteriosa que vem do mar e que deve levar um dos 26 filhos da matriarca Esmerina – o nome de cada filho é representado por uma letra do alfabeto – para descobrir o mundo afora. A partida do filho, em busca de liberdade e de conhecimento da vida, implica na desestruturação daquela família que morre aos poucos ao se deparar com o apagamento do protagonista.

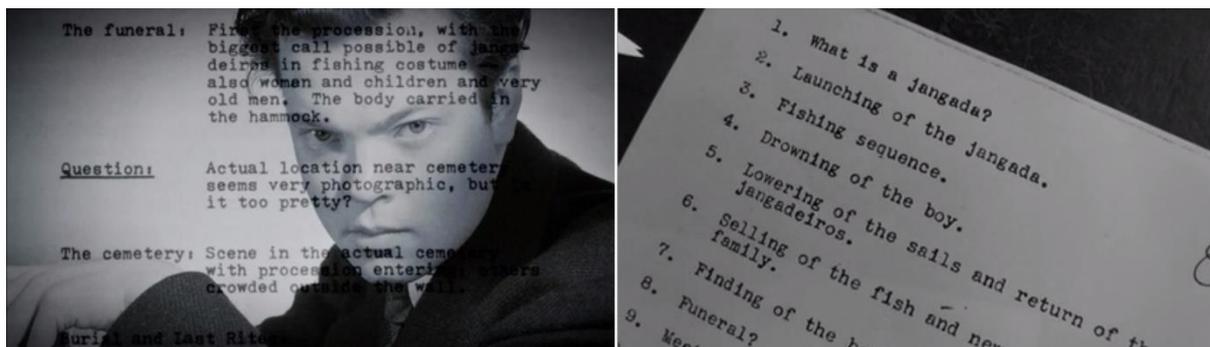
Após anos dedicados às narrativas ficcionais, Petrus voltou à linguagem documental com o longa-metragem *A Jangada de Welles* (2019), codirigido por Firmino Holanda, que retoma e expande as investigações históricas iniciadas em *Cidadão Jacaré* (2005). Um dos focos principais do filme é a morte do pescador Jacaré, supostamente desaparecido no mar da Baía de Guanabara durante as filmagens. A partir de imagens de arquivo e depoimentos de pesquisadores e de figuras ligadas ao projeto, o documentário também chega a expor a relação de Welles com a temática da morte. Ele teria se impressionado com os dados da mortalidade infantil, os caixões de “anjos” e os rituais fúnebres adotados pelos pescadores do Mucuripe, entre eles a preservação de retratos de crianças mortas nas paredes das casas, impressões que serviram como anotações pessoais (FIG. 18) para pensar a vida desses trabalhadores na elaboração de *It's All True*.

Enquanto esta pesquisa é realizada, Petrus se prepara para dirigir *Mais Pesado que o Céu* (2020), seu primeiro *road movie*, que conta uma história de amor a partir da ótica de uma personagem feminina que explora as estradas do interior nordestino.

---

<sup>32</sup> O Alumbramento foi um coletivo formado por realizadores cearenses entre 2006 e 2016 que realizou diversos curtas, médias e longas-metragens de forma colaborativa, buscando renovar os modos de fazer audiovisual na contemporaneidade a partir de uma variedade de estilos, estéticas e formatos de suas obras. Ivo Lopes Araújo fez parte da formação inicial do grupo, ao lado de nomes como Frederico Benevides, Danilo Carvalho, Rúbia Mércia, entre outros. “Propunha-se um cinema que oferecesse uma alternativa aos padrões hegemônicos, seja em termos narrativos ou dramaturgicos, seja no próprio processo de realização dessas obras”. In: *Fissuras e fronteiras: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro* / Marcelo Ikeda. Porto Alegre: Sulina, 2019, p. 14.

Figura 18 – Anotações de Orson Welles sobre a cultura da morte no nordeste brasileiro



Fonte: Print screen do filme *A Jangada* de Welles (2019)

A constituição familiar é um assunto caro a Petrus tanto ao conceber o argumento de seus projetos cinematográficos, quanto ao realizá-los. O pai Rosemberg e o amigo Firmino seguem como colaboradores de roteiro, enquanto a irmã Bárbara Cariry tem sido responsável pela produção executiva das obras, com a mãe Teta Maia na direção de produção. Petrus também colabora como fotógrafo com os projetos individuais de Rosemberg e Bárbara. Há uma cumplicidade no processo criativo do diretor que, além de seus planos extremamente controlados, também preza pela segurança da realização cinematográfica em si em que seus constantes colaboradores são também pessoas de confiança. Assim, pensamos que o tratamento da temática familiar em seus filmes é uma forma de trazer à superfície alguns espelhamentos de sua vivência pessoal, que saem pelos poros das imagens audiovisuais em maior ou menor escancaramento autobiográfico.

Mais recentemente, Petrus também começou a se envolver com projetos de outros cineastas brasileiros, na função de diretor de fotografia, a exemplo dos curtas *O Homem que Virou Armário* (2015), de Marcelo Ikeda; *A Balada do Sr. Watson* (2017), de Firmino Holanda, e *Marie* (2019), do pernambucano Leo Tabosa, e o longa-metragem *Currais* (2019), de David Aguiar e Sabina Colares, entre outras obras, o que o permitiu experimentar novas possibilidades de narrativas que perpassem por temáticas ainda não exploradas em seus próprios filmes.

Em sua filmografia, podemos observar o interesse constante de Petrus em observar o outro. A calma com que seus planos são milimetricamente enquadrados, a forma como a montagem explora os tempos entre as ações e os conflitos do roteiro e a construção dos diálogos – os silêncios do texto também são importantes – são alguns dos elementos que ajudam na elaboração desse processo de investigação de figuras nordestinas, a maioria delas interioranas. O interesse pela cultura popular, herança direta de Rosemberg, também aparece em algumas de suas histórias, bem como a reflexão sobre o tempo e a duração das coisas, a memória afetiva e

as perdas. Todos os seus filmes, em sua devida proporção, questionam as angústias do ser humano diante ao efêmero e refletem o pertencimento deles – e do próprio diretor – diante do mundo. São obras intimistas, existencialistas, cujos discursos parecem surgir de gestos simples e de olhares sensíveis, mas nunca simplistas.

Em suas histórias, percebemos interesse também pelo olhar infante-juvenil que é confrontado com a realidade do mundo por meio do jogo entre o lúdico e a dureza da existência. Os papéis femininos são fortes em toda a sua filmografia, inclusive nas obras que são prioritariamente protagonizadas por homens. Há uma aproximação dessas mulheres em cena, contestando seu espaço em uma sociedade tradicional e patriarcal. Também temos os idosos que nos contam suas vivências pessoais pelos rostos enrugados, cansados e maltratados pelo tempo. O cinema de Petrus Cariry é, sobretudo, um estudo sobre a humanidade dessas figuras que carregam as próprias transformações do tempo dentro de si e que, no primeiro ímpeto de considerá-los românticos demais – seja na ficção ou no documentário –, somos surpreendidos pela dureza do contexto em que elas vivem e pela responsabilidade com que os textos exigem delas uma ação.

Diante dessa revisão filmográfica, propomos uma análise detalhada da Trilogia da Morte – *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015) –, em busca de pensar como Petrus estabelece a criação das imagens ficcionais sobre e da morte no contexto familiar do interior do nordestino, bem como as representações culturais ou existenciais dessa temática são evocadas por meio das necroimagens que recriam, reforçam ou propõem novas visões de enfrentamento das perdas e do processo do luto na sociedade ocidental.

### **3.1. *O Grão*: a criança e a morte**

Ambientado em Itaiçaba, município localizado na microrregião do litoral de Aracati, no Ceará, *O Grão* mostra a vida de uma família que tenta sobreviver às condições difíceis impostas pela pobreza. O pai Damião vende cabras para tirar o sustento da família, enquanto a esposa Josefa cuida dos afazeres domésticos, dá assistência à sogra idosa e cria os dois filhos. Zeca é o mais novo, que passa a maior parte do tempo brincando com o seu cachorro e com uma amiga pelas ruas da cidade, e Fátima é a mais velha, que está pronta para casar-se e morar em Fortaleza – além de sair do fim de mundo onde vive e constituir sua própria família, ela também tem a esperança de que na capital possa ter melhores condições de vida para ajudar os parentes.

Fátima é uma personagem que destoa dos demais da casa, ainda que cumpra suas funções diárias por reconhecer que faz parte daquele espaço. Ela usa roupas mais modernas e coloridas e está sempre ouvindo músicas com fones de ouvido – apontando para outro caminho que não se adequa à calmaria da cidade. A imagem de seus familiares, por outro lado, é construída a partir de certa apatia e desesperança, que mal se interessam pelas notícias que chegam pela televisão, elemento que os conecta de alguma forma com o mundo afora e que eles aparentemente recusam conhecer. Fátima quer uma festa para comemorar o casamento, mesmo que seu pai não possa pagar. O futuro esposo da jovem trabalha em uma oficina e, mesmo diante das dificuldades, pretende refazer a vida dos dois na capital.

Dos cinco, Fátima é a única que tem consciência de que pode sonhar com outra realidade e deixar o que vive para trás. Os outros estão presos a uma rotina muitas vezes conformista, cujas mudanças só acontecem ocasionalmente pela naturalidade do fluxo da vida que levam. O rompimento dos vínculos é o principal conflito do filme, tanto pela partida Fátima para a capital quanto pela avó Perpétua que vê o corpo enfraquecer diante do “peso dos anos”. O filme sugere que a velhice de Perpétua é o que faz com que sua permanência naquela casa esteja ameaçada. A iminência da morte da avó se revela aos poucos no decorrer da narrativa, por meio dos diálogos entre os adultos sobre a fragilidade da anciã. Há a preocupação com o bem-estar de Perpétua, mas não há um questionamento expositivo se ela está prestes a morrer mesmo ou não e, ainda que esteja, os personagens não duvidam da inevitabilidade do destino da velha que já cumpriu com a sua missão de erguer aquela família.

*O Grão* é o filme da Trilogia da Morte de Petrus que mais explora um existencialismo silencioso sobre o que está por vir na vida dos personagens. A própria Perpétua parece ter ciência de que a hora de sua morte se aproxima, mas em momento algum a questiona ou lamenta sua partida. Os enfermos que se aproximam da morte experimentam reações de reajustamento, definidas em cinco estágios do morrer pela psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross (2004): a negação e o isolamento, a raiva, a barganha, a depressão e a aceitação, que nem sempre acontecem nessa ordem e permanecem até o fim dos dias.

O que podemos ver, a partir do comportamento de Perpétua, é a possível aceitação de seu destino que, como nos explica Maranhão (1985), não é uma atitude passiva em que nada mais se pode fazer, mas um momento em que o moribundo consegue entender a situação pela qual está passando. Para Kübler-Ross, é o momento de demonstrar cansaço e fraqueza, no qual o paciente sente a necessidade de dormir com frequência e em curtos espaços – Perpétua é constantemente vista dormindo na cama. A aceitação não é um gesto de desesperança ou um estágio de felicidade, mas uma espécie de fuga de sentimentos, como diz Kübler Ross:

É como se a dor tivesse esvanecido, a luta tivesse cessado e fosse chegado o momento do “repouso derradeiro antes da longa viagem”, no dizer de um paciente. É também o período em que a família geralmente carece de ajuda, compreensão e apoio, mais do que o próprio paciente; à medida que ele, às vésperas da morte, encontra uma certa paz e aceitação, seu círculo de interesse diminui. E deseja que o deixem só, ou, pelo menos, que não o perturbem com notícias e problemas do mundo exterior. (KÜBLER-ROSS, 2004, p. 118)

Como forma de fazer com que Zeca, a criança da casa que está prestes a enfrentar a sua primeira perda familiar, entenda seu futuro desaparecimento, Perpétua reúne as energias que restam para narrar a história de 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 avó, uma forma de levar alento ao neto, ao mesmo tempo que espelha o processo de luto que vai atingir a vida de Zeca – ele também precisa entender que a morte a todos alcança e entristece, que é não é maldição exclusiva dele o fato de estar prestes de perder a avó que tanto ama.

A história do rei e da rainha insere uma característica lúdica a *O Grão*, configurando a criança como inocente e frágil aos olhos da crueldade do mundo. Ela é contada em cinco fragmentos durante o filme e, em cada um deles, Perpétua aparece mais fraca. No estágio da aceitação, como diz Kübler-Ross, os enfermos não desejam visitas e são econômicos ao se comunicar com os que estão por perto. Percebemos, durante o filme, Perpétua começar a ter dificuldade em se comunicar, seja pela memória que está enfraquecendo ou pela voz tremida ao falar com Zeca. Suas últimas forças são destinadas a concluir a história, em alusão às mil e uma noites de Sherazade.

A insistência de Zeca em ouvir a avó também é uma forma de fazer com que ela se mantenha lúcida. Os dois representam os lados geracionais opostos da casa: a velha que tem a morte como destino e o menino que ainda tem a vida pela frente. O vínculo afetivo entre eles se apresenta como o mais orgânico da história, em especial pela preocupação de Zeca em alimentar a avó com o ovo que ganha para lanchar após as aulas da escola. O alimento surge como uma alternativa ingênua de prolongamento da existência daquele corpo que definha aos poucos, além de representar a fome que abala a existência dos pobres de Itaiçaba.

O ovo é o prêmio de Zeca por ir às aulas e, mesmo não sendo muita comida, é o que ele ganha de mais valioso por ser um bom menino e, no lugar de ele mesmo desfrutar de sua conquista, dá para a Perpétua comer, em um gesto de solidariedade. Ao preparar a comida sozinho, Zeca se mune da responsabilidade de também cuidar da avó e de retribuir os cuidados que em outros tempos eram função dela (FIG. 19). O sofrimento no cenário de *O Grão* já não

é tão escaldante e árido quanto o sertão que vimos em *Corisco e Dadá*, por exemplo, mas está à frente em sua concepção geográfica de um interior nordestino, que superou de alguma forma o auge da seca e da fome, ao mesmo tempo que ainda elabora um abismo de pobreza mais atualizado que diferencia Itaiçaba da capital cearense.

Figura 19 – O alimento e a inversão de papéis no cuidado com o outro



Fonte: Print screen do filme *O Grão* (2007)

Por ser poupado de discutir a morte que se aproxima, o ato de alimentar a avó revela a necessidade de ajudar de alguma forma na preservação do corpo da idosa. Zeca rompe o isolamento que lhe é imposto em silêncio pelos genitores, na tentativa de protegê-lo de sofrer durante os últimos dias de Perpétua, e ele mesmo acredita que pode ajudá-la. Se culturalmente poupamos as crianças dos rituais em torno da morte, ao subestimar que elas podem também colaborar com a experiência diante das perdas, Zeca interfere na rotina da casa ao permanecer ao lado da avó, ainda que ele não verbalize, em momento algum, suas próprias dores. A falta de preparação para a morte é evidente na relação de Zeca com seus genitores. Por outro lado, mesmo diante de sua juventude e inocência, o garoto clama para fazer parte daquele momento de algum jeito. A família não impede que ele passe parte do seu tempo com a idosa, mas também não parece perceber suas intenções de participar da rotina da casa.

Assim, o silêncio do garoto diante da morte nada mais é do que o reflexo da atitude de seus genitores de se preocupar mais em promover o bem-estar nos últimos dias de Perpétua do que conversar sobre o que está acontecendo dentro de casa e os possíveis desfechos da vida da avó. Kovács propõe, a partir de diversos estudos com crianças que enfrentaram perdas difíceis, que elas não devem ser excluídas do entendimento da dor que a morte causa e que as conversas se estabeleçam, sempre que possível, em um nível que possam ser compreendidas de acordo com o nível de desenvolvimento de cada uma:

Muitas vezes, os pais escondem os seus sentimentos para não entristecer a criança, e este procedimento acaba por causar mais problemas, pois esta sente que também não deve manifestar os seus sentimentos. A criança passa pelas mesmas fases de luto que o adulto, desde que esteja de posse dos esclarecimentos de que necessita e que devem ser fornecidos, levando-se em conta o seu nível cognitivo e capacidade de compreensão. A falsa noção de que “proteger” a criança da dor, escondendo fatos que são evidentes, é uma das principais razões para a manifestação de sintomas patológicos na criança. É um mito supor que o processo de luto da criança é rápido e que logo se esquecerá da pessoa perdida. (KOVÁCS, 1992, p. 161)

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 as ausências, mas também a crescer e se tornar um homem naquela casa. Com a partida da irmã mais velha para Fortaleza, ele será o único filho da casa que, em algum tempo, será responsável pelos cuidados com seus pais que também estão envelhecendo.

A princípio, a formação familiar dos personagens é apresentada pela construção de planos de conjunto que mostram a relação entre eles (FIG. 20) especialmente nos dois primeiros atos do roteiro. Parece-nos uma família comum do interior nordestino que enfrenta a dureza de uma realidade que não permite nenhum tipo de luxo ou alegria. É de responsabilidade do pai prover a sobrevivência de todos, reforçando uma estrutura patriarcal. A casa em que moram é simples e a comida que alimenta os cinco moradores é escassa. Dentro de casa, os longos planos estáticos do diretor ressaltam as trivialidades da rotina dessa família.

Figura 20 – Planos de conjunto da família de Zeca



Fonte: Print screen do filme O Grão (2007)

Entre o segundo e o terceiro atos, Petrus começa a fragmentar essas aparições em conjunto para explorar a individualidade dos membros familiares, em referência ao rompimento os vínculos que começa a acontecer naquele espaço. A casa, elemento que abriga a história e a memória dos personagens, passa a ficar mais vazia. A morte, mesmo natural como é o caso de Perpétua, remete a uma morbidez causada pela impotência de não conseguir evitá-la. Morrer é visto como um ato violento que interfere e reorganiza a rotina de quem vai sofrer com aquela perda.

Dentro da casa, vemos poucos elementos religiosos que possam inspirar o comportamento dos personagens. É apenas quando Josefa chama uma rezadeira, figura popular dotada de poder de cura comum no interior nordestino, que temos indícios quanto às crenças daquela família, ainda que *O Grão* não esclareça ou conecte os personagens a algum pensamento religioso propriamente dito. Podemos supor que eles sejam cristãos pela imagem discreta de um santo na parede, perto da cama da enferma, mas não clamam pela salvação divina ou rezam com velas acesas para que a mulher faça uma boa passagem para o outro plano espiritual. O sofrimento da família é tanto que parece até mesmo ser difícil acreditar em um Deus salvador dos necessitados – não só pela enfermidade da avó, mas por todo o contexto de pobreza vivido por eles.

Para Josefa, “depois da reza, sua avó sempre melhora”. A rezadeira aparece no quarto de Perpétua (FIG. 21) e, em um primeiro momento, usa um punhado de folhas na mão para benzê-la enquanto murmura dizeres de cura, que não escutamos claramente. Em uma segunda sequência, a rezadeira volta ao leito da moribunda para rezar o terço enquanto Josefa e Fátima permanecem ao redor em silêncio. Elas não participam da oração de forma efetiva, mas respeitam a tentativa de salvação que vem dos costumes de uma região carregada de certo misticismo.

Figura 21 – A rezadeira como figura de cura do corpo enfermo



Fonte: Print screen do filme *O Grão* (2007)

*O Grão* estabelece uma relação dupla entre o misticismo da rezadeira e a chegada de um médico em casa para examinar Perpétua, as únicas presenças externas que ela recebe. Na fase da aceitação, como aponta Kübler-Ross, as visitas são indesejadas já que o enfermo não se interessa em conversar com elas. A rezadeira e o médico são os únicos personagens externos que entram naquela casa. A sequência do médico (FIG. 22) é um dos momentos em que há a interrupção dos planos estáticos e estilizados de Petrus. O movimento panorâmico da câmera se abre para ampliar a visão da casa. De um lado, ele examina Perpétua e ao fundo está Fátima costurando o seu vestido de noiva. Do outro, Josefa aguarda pelas recomendações do médico e Zeca permanece em silêncio sentado à mesa. O plano termina quando todos os personagens saem de quadro e o vento balança a cortina. Elementos sonoros fantasmagóricos também surgem em quadro para anunciar que finalmente a morte entrou naquela casa. Se havia alguma dúvida de que a morte fará uma vítima na família de Zeca, esse momento joga para o espectador que, a partir de agora, Perpétua vai começar a desaparecer.

Figura 22 – A sequência do médico e o anúncio da morte



Fonte: Print screen do filme *O Grão* (2007)

O médico surge como uma figura paliativa que verifica a saúde da moribunda e, por meio de seu conhecimento técnico, direciona os parentes nos cuidados adequados com os enfermos. Ele receita vitaminas e uma alimentação mais criteriosa para Perpétua, quase impossível para uma família que sobrevive com poucos reais no bolso. O profissional

recomenda que ela tente ir ao posto de saúde pegar os remédios, que provavelmente está longe dali. A ausência de um hospital que possa cuidar de Perpétua é uma forma de reforçar o isolamento de Itaiçaba e de outros interiores nordestinos, em que muitas vezes é preciso viajar alguns quilômetros até um posto de saúde. Em tantas outras vezes, o doente sequer chega vivo ao destino. Dessa forma, em cenários como o de *O Grão*, o atendimento é restritivo e impossibilita que as condições de vida das pessoas possam melhorar.

O pai Damião, filho de Pérpetua, está quase sempre fora de casa tentando ganhar dinheiro. Por mais que ele reproduza a ideia patriarcal de ser o provedor ou mesmo que a história se passe pelo olhar infantil de Zeca, *O Grão* é um filme centrado principalmente na existência de suas personagens femininas que questiona o papel materno entre as três gerações: a avó, a mãe e a filha. A ausência de Damião em momentos-chave da narrativa revela certa indisposição para estar ali presente nos últimos momentos da mãe. Pensamos em Damião como um elemento fundamental que reforça a interdição diante da morte no filme, seja por sua postura “grosseira” de macho do interior provedor, seja por não ser visto em cena com a própria mãe.

Assim, a construção do personagem nos leva a crer que o sofrimento e o processo de luto dele são iniciados bem antes da morte acontecer. Sua descrença em uma vida melhor o transforma em um homem trágico que se distancia antecipadamente sua própria gestora. Pode simbolizar também a substituição do sofrimento da vida pelo sofrimento da morte de Perpétua, em que de qualquer lado se sai perdendo. Parece-nos que eles reconhecem que morrer no sertão é natural, já que em momento algum negam o seu destino, mas falta dentro de casa o esclarecimento de como lidar com as dores que ali se estabelecem e como, no leito da morte, é essencial o apoio mútuo dos que sofrem. Para Damião: *aqui nasceu, aqui tem que ficar. Se é para morrer mesmo, se morra e se enterra onde já está enterrado o umbigo. Se Fátima quer ir embora, que vá. Já cumpri minha obrigação de pai. Daqui a pouco é o Zeca e eu nem sei se estarei vivo para dar algum conselho, se é que conselho tem alguma valia.*

Cabe a Josefa confirmar a morte de Perpétua para Zeca. Ao retornar da escola, o menino vê de longe uma ambulância saindo de sua casa. A mãe o olha com olhos chorosos e ele logo entende o que houve (FIG. 23). Ao deixar o ovo cair, Zeca se depara com a consumação da tragédia. A troca de olhares é suficiente para fazê-lo entender o que houve. A partir de agora, sua avó se tornou uma lembrança. Não haverá mais história de reis e rainhas que sofreram com a morte porque agora é ele que encara a dureza de perder quem ama.

Figura 23 – Zeca se depara com a morte



Fonte: Print screen do filme O Grão (2007)

A criança está apta a entender as perdas de sua própria maneira porque, mesmo as mais jovens, já têm uma noção anterior do que é a morte, como quando se deparam com pássaros ou besouros mortos, por exemplo, e se questionam ao vê-los imóveis. Tais fatos são intrigantes para a criança que não fica “muito tempo nessas circunstâncias sem alguma explicação, que lhe é dada por um adulto ou por outra criança. A partir dessas explicações, ela desenvolve suas próprias ideias” (BOWLBY, 2004, p. 313). Ainda que se tenha criado uma ideia sacra de que é doloroso e incompreensível demais para as crianças pensar sobre a morte, o que deve ser levado em consideração é como ela será assistida por seus familiares para lidar com a dor, já que eles provavelmente já passaram por outras perdas e, mesmo abalados, são os únicos que podem ajudar nesse processo. Para Bowlby:

As duas informações cruciais que, mais cedo ou mais tarde, a criança precisará saber são: primeiro, que o morto não voltará nunca; e, segundo, que seu corpo está enterrado no chão ou foi incinerado. É extremamente difícil ao sobrevivente do casal dar essa informação, devido à profunda preocupação que todo pai tem, nessa situação, de proteger a criança contra a consciência da morte e a dor do luto, e também, sem dúvida, porque falar dessas coisas é sentir a sua realidade com demasiada clareza. (BOWLBY, 2004, p. 310)

No caso de Zeca, seus dois genitores continuam vivos para contar o que houve, mas nenhum deles expõe com clareza o que houve verdadeiramente. Os pais do menino optam pelo

silenciamento após a partida da avó que, no leito da morte, balbuciou o nome do neto que era o seu vínculo mais afetivo. A partir do momento que a criança fica sozinha ou se isola em um momento de perda, devido às circunstâncias tradicionais de que ela não suportará saber a verdade, ela fica impedida de olhar para a morte como algo inevitável e alimenta-se do medo de também perder seus genitores ou de ela mesma ser a próxima vítima. Assim, o temor da morte se instala no período do desenvolvimento infantil.

Não vemos o velório ou o enterro de Perpétua, mas podemos supor que ele aconteceu sem a presença de Zeca – reafirmando a cultura contemporânea de distanciar as crianças dos rituais fúnebres. Isso porque, no epílogo do filme, é para Damião que Zeca questiona duas vezes se a avó ainda vai voltar. Ele fica sem resposta. O pai é incapaz de olhar para o filho e dar o suporte que é solicitado para que haja entendimento da situação. A esperança de Zeca que a avó volte algum dia é o reflexo da incapacidade dos seus familiares de conversar sobre o que houve, o que se torna perigoso porque caberá ao menino, que pouco viveu no mundo, buscar alternativas sozinho para sanar a própria dor.

Dessa forma, é fundamental que as crianças estejam incluídas desde cedo nos diálogos sobre a vida e a morte, em uma dinâmica em que os adultos não alimentem as promessas de que morrer é reversível ou usem com abundância argumentos mentirosos para mascarar as perdas. Acreditamos que o acolhimento apropriado das crianças – e aqui pode variar de acordo com a multiplicidade de culturas no Ocidente – é um primeiro passo para transformar nossas atitudes diante da morte a longo prazo, que vai de encontro à necessidade de uma educação para a morte (KÓVACS, 2003) na sociedade contemporânea. Educá-las para perder o outro não significa evitar as dores e o sofrimento, mas auxilia no processo de adaptar-se à única certeza que temos na vida: um dia todos morrerão, um dia todos morreremos.

### **3.2. Mãe e Filha: a morte da criança e os rituais fúnebres**

Há uma ligação criativa entre *O Grão* e *Mãe e Filha* (2011), filme intermediário da Trilogia da Morte de Petrus Cariry, ainda que sejam obras independentes uma da outra. Se no primeiro o conflito girava em torno de um neto que se prepara para entender e encarar a morte da avó, em *Mãe e Filha* é a avó Laura que recebe o neto natimorto das mãos da filha Fátima – o diretor usa o mesmo nome da filha mais velha de *O Grão* que queria se casar e morar na capital, em alusão à personagem que no novo filme estaria voltando para a casa para cumprir um protocolo familiar. A inversão une as obras em uma perspectiva de dois extremos

geracionais – o velho que muito viveu e o jovem que ainda tem uma vida inteira pela frente – para refletir como se comportam diante de uma fatalidade.

A avó Perpétua de *O Grão* definhava com o peso da idade, enquanto o bebê de *Mãe e Filha* sequer teve a oportunidade de desfrutar do mundo porque morreu pouco tempo depois do parto – o filme não detalha o que houve exatamente com a criança. Nesse sentido, o natimorto carrega o peso da morte ocorrida na cidade grande que, ao ser deslocado para o sertão, redimensiona a ligação com as raízes familiares e estrutura a relação de pertencimento dos enlutados. É comum, na cultura ocidental, que a morte de um parente mobilize a união dos familiares espalhados por outros lugares, pois é ao compartilhar a experiência da perda do outro que se tem o fortalecimento das relações dos que ficaram. Mãe e filha se reúnem porque a morte da criança cria uma reaproximação forçada entre elas, tendo como elo o cadáver da criança.

A despedida é o encontro derradeiro entre vivos e mortos, quase uma obrigatoriedade de “estar perto”, como forma de prestar homenagem à memória deixada pelo defunto. A interdição proposta por Ariès constata o sofrimento solitário e silencioso da sociedade ocidental no período de luto, mas não exclui esses momentos fragmentados de estar com o outro e de criar uma rede de apoio mútua para sarar as dores. O velório, como ritual tradicional, é o palco de um espetáculo fúnebre, em que é permitido ser, de certa forma, vulnerável e, ao mesmo tempo, acolhido por quem também participa dele. Ou até mesmo perdoar e reestabelecer contato com parentes que nos distanciamos ou evitamos conviver.

O filme faz da volta de Fátima ao sertão uma longa jornada de tristeza e apatia, carregando nos braços as más notícias para a mãe. Ela pega carona em uma caminhonete, anda alguns quilômetros a pé, abre e fecha porteiros até finalmente chegar ao seu destino. A demora do percurso demonstra o desafio da personagem de transitar entre os dois espaços geográficos – a capital que abriga a sua nova vida e o interior de sua infância – e, entre os dois pontos, percebemos as mudanças nos cenários: de um lado, há vida na vegetação verde, do outro, há morte na estrada em ruínas. A reaproximação de Fátima também se deve à recusa de sua mãe de sair da cidade onde vive. Não há movimento na rotina simples de Laura e, certamente, ela nunca conseguiria viajar até a capital para enterrar o neto. Cabe à mais jovem e disposta, no caso Fátima, fazer o caminho inverso, respeitando os limites físicos e psicológicos da matriarca, por mais demorado que seja esse retorno.

Petrus revisita o cenário de Cococi, cidade abandonada do interior do Ceará que anteriormente foi o personagem principal de seu curta-metragem documental *Dos Restos e das Solidões* (2006). Com o corpo do bebê em mãos, Fátima se dispõe a entregar o filho para que a mãe o abençoe e o enterre. Se não foi possível levá-lo vivo, é pela presença do corpo morto,

mostrado sempre envolto de uma manta que esconde seu rosto, que Laura precisa se conectar com aquele menino antes de dar adeus.

O cemitério está localizado no quintal da casa da família (FIG. 24), que carrega a ideia de proximidade com os antepassados que ali habitaram. Dentro de casa, os vivos podem velar os mortos sempre que desejarem – Laura é vista acendendo velas nos túmulos –, compartilhando o mesmo ambiente com os restos mortais dos defuntos de forma individual, o que reforça a cultura dos cemitérios como espaços sagrados de adoração. A prática retoma o período medieval, no qual os enterros domésticos começaram a surgir como alternativa aos sepultamentos em igrejas, campos abertos ou espaços funerários coletivos (LAUWERS, 2015).

Figura 24 – O cemitério particular de Laura



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Além de localizar com precisão o jazigo dos entes queridos – nas igrejas, os ossos eram entulhados sob a proteção dos santos, sendo impossível diferenciá-los, como vimos no primeiro capítulo –, a iniciativa do enterro doméstico pode apontar para a falta de recursos de pagar por uma cova e, na tentativa de fazer o melhor pelo cadáver, o adubo familiar pode ser o mais adequado para ele descansar. Ou pode ser apenas um gesto de proteger o próprio sangue, estimulado pelo egoísmo de recusar a distância daqueles que Laura amou mesmo estando mortos. Solitária na cidade-fantasma, os mortos do quintal são suas únicas companhias. Talvez seja por eles que ela se recusa a refazer a vida em outro lugar, já que é naquele solo que está a sua história de vida.

O caso de Laura nos leva a outras possibilidades de reflexão. Ao receber o neto das mãos da filha, a avó se recusa a enterrá-lo de imediato. A sua primeira reação é deitar o corpo do menino em uma rede, como se ainda estivesse vivo. A rede, envolta de um mosquiteiro que protege a criança morta de besouros e mosquitos, serve como receptáculo secundário do corpo – antes, Fátima carregou tristemente o natimorto dentro de uma caixa de papelão em sua viagem

de Fortaleza a Cococi. A avó é vista embalando o menino no colo, banhando o cadáver e batizando-o na igreja da região.

Realizar um velório imediato, como ato de participação coletiva de parentes, vizinhos e amigos, não existiria de qualquer forma, já que Laura vive isolada na cidade. O sepultamento seria protocolar e diria respeito apenas às duas mulheres que ali compartilham a perda. Portanto, guardar o corpo do natimorto não seria percebido por ninguém além delas, não passaria por julgamento externo das pessoas e não criaria a urgência do cumprimento do ritual. Ninguém se solidarizaria com a perda por qual passaram e a memória da criança estaria condicionada ao anonimato, como nos diz Ariès ao discutir a interdição da morte:

Em outros lugares, na região da morte nova e moderna, procura-se reduzir o mínimo decente as operações inevitáveis, destinadas a fazer o corpo desaparecer. Antes de tudo, é importante que a sociedade, a vizinhança, os amigos, os colegas e as crianças se apercebam o mínimo possível de que a morte ocorreu. Se algumas formalidades são mantidas, e se a cerimônia ainda marca a partida, devem permanecer discretas e evitar todo pretexto a uma emoção qualquer – assim, as condolências à família agora são suprimidas no final dos serviços de enterro. As manifestações aparentes do luto são condenadas e desaparecem. Não se usam mais roupas escuras, não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias. Uma dor demasiado visível não inspira pena, mas repugnância: é um sinal de perturbação mental ou de má-educação, é *mórbida*. (ARIÈS, 2003, p. 87) [grifo do autor]

O filme nos faz pensar que Laura acredita que o neto possa voltar à vida a partir dos cuidados que ela tem com o seu corpo, mas supomos que essa atitude, na verdade, é a reprodução de um longo funeral doméstico no qual Laura tem consciência da morte que houve, mas que, assim como vimos no capítulo anterior quando falamos sobre *Árido Movie*, ela pretende preservar o corpo para si, velando-o até que o momento que ela acha adequado enterrá-lo aconteça – e aqui, a espera pelo marido que a abandonou e nunca mais voltou pode ser um dos motivos da demora no enterro, já que é nessa perspectiva que a idosa acredita que a família unida pudesse ser feliz outra vez.

Em uma sequência, Laura pede que a filha vigie o menino na rede, mas ela sente o odor do corpo em decomposição (FIG. 25). A percepção da urgência do enterro também parte pelo cheiro, assim como acontece em *Árido Movie*, que caracteriza a presença do cadáver como insustentável para estar no mundo dos vivos. Não se passam mais dias e noites velando um defunto como em décadas passadas porque a morte também é um assunto de saúde pública e o apodrecimento é inevitável, por mais elementos químicos temporários que sejam injetados no cadáver. No entanto, em Cococi, tais questões podem ser relativizadas porque ali tudo é morte. O bebê chega à cidade como mais um elemento mortífero para integrar a sua estrutura e é Laura quem define como irá tratá-lo.

Figura 25 – O cheiro do apodrecimento do cadáver



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Para Bowlby (2003), tem se dado atenção crescente aos pais de crianças que nascem mortas ou que morreram algum tempo depois do nascimento já que, mesmo que os laços entre eles sejam recentes, as atitudes tendem ao “torpor, seguido de aflição somática, anseio, raiva e subsequente irritabilidade e depressão” (BOWLBY, 2003, p. 135). O desejo de segurar o corpo da criança que morre prematuramente é comum porque, muitas vezes, os hospitais tratam a morte dos bebês de forma clandestina, silenciosa, na direção de eliminar os seus vestígios, procedimento que geralmente aumenta os problemas emocionais dos pais que são impedidos de identificar os seus filhos, ainda que mortos. O autor se refere aos dois genitores da criança, mas podemos pensar que, no caso de Laura, que considerava ser “mãe de novo” com a chegada do neto, o entorpecimento alcança a mesma atmosfera emocional. Bowlby diz:

(...) os pais devem ter permissão de visitar o bebê doente, de participar dos cuidados dispensados a ele e estar junto dele quando morre. Depois de morto, devem ser estimulados a vê-lo, tocá-lo e segurá-lo. O bebê deve ter um enterro simples, um túmulo e, se possível, um nome. Sem isso, os pais enfrentam, como observa Lewis, um não-acontecimento, e não têm a quem chorar. Mesmo quando contam com cuidadosa assistência, os pais, especialmente as mães, podem ser consumidos por um sentimento de vergonha por não terem sido bem-sucedidos nos cuidados com o bebê que morreu. (...) Além do risco de que o nascimento de um natimorto, ou a morte de um recém-nascido, possa afetar as relações entre a mãe e os filhos mais velhos, há o risco de que possa afetar também seus sentimentos quanto à possibilidade de ter um novo filho. (BOWLBY, 2003, p. 136-137)

Ao lado da rede-caixão do menino (FIG. 26), um altar com imagens de santos mantém as velas acesas, reproduzindo o ritual cristão do velório tradicional. No sertão, as crianças morrem como anjos que são recebidos em festa por Deus. No entanto, quando é perguntada por Fátima se acredita em Deus, ela responde: “qual deles?”. Ao questionar a existência de uma única divindade que julga a permanência dos vivos na Terra, Laura se coloca como vítima de uma maldição divina que a impediu de ser mãe pela segunda vez. Estar com o corpo do neto em mãos é uma atitude mórbida de viver um luto que, para ela, requer o contato físico, pois somente assim é possível estabelecer algum tipo de vínculo afetivo que não será criado entre avó e neto, já que este está morto e o seu destino é o chão.

Figura 26 – O velório dentro de casa e os elementos religiosos



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Quando fala sobre o luto dos adultos, Bowlby (2004) aponta para os estudos antropológicos de Raymond Firth (1961) ao afirmar que a necessidade da concretização dos rituais fúnebres, em muitas culturas, desempenha um papel fundamental na vida social dos povos. As atitudes pós-morte buscam beneficiar mais os vivos do que os falecidos, assumindo três funções principais:

A primeira é a ajuda que proporciona aos enlutados, por exemplo, auxiliando-os a lidar com sua incerteza, fazendo-os encarar que a perda de fato ocorreu, dando a oportunidade de expressar publicamente seu pesar e, definindo o período adequado do luto, de fixar um termo a ele. Além disso, e por meio desses rituais, os enlutados

são introduzidos no novo papel social que passam a ter de desempenhar. A segunda função é que o funeral permite a todos os outros membros da comunidade tomar conhecimento público de sua perda e, de uma maneira predeterminada, não só se despedir do morto como também expressar as fortes emoções de medo e raiva que frequentemente estão envolvidas. Desempenhando uma sequência social e dirigindo o comportamento emocional para canais aceitáveis, os ritos fúnebres servem para manter a integridade da sociedade que continua. A terceira função postulada por Firth, que ele chama de econômica, é a de proporcionar a ocasião de uma complexa troca de bens e serviços entre famílias e grupos. Além dos benefícios materiais que podem resultar, essas trocas talvez possam ser consideradas como uma demonstração de altruísmo recíproco (Trivers, 1971). Quando a calamidade atinge uma família ou um grupo, todas as outras famílias ou grupos expressam sua disposição de ajudar, ainda que de forma simbólica. Com isso, tornam-se todos credores, por implicação e tradição, da assistência de todos os outros, se a adversidade vier a atingi-los também. (BOWLBY, 2004, p. 140)

Ainda quanto à crença abalada de Laura durante o luto, surge a figura mística dos vaqueiros (FIG. 27) que assombra os arredores da casa da família. Se em *O Grão Petrus* traz a rezadeira como símbolo de cura do corpo doente, em *Mãe e Filha* o corpo já está morto e precisa ser direcionado para o além. Os quatro vaqueiros – do Apocalipse – estão ali de forma metafísica, dentro dos sonhos e das angústias da avó enlutada, como se representassem os últimos fantasmas de Cococi que seriam peças fundamentais para a concretização dos rituais fúnebres.

Figura 27 – O fantasma dos vaqueiros da morte



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Em uma sequência, Laura prepara a mesa para os quatro vaqueiros e os alimenta com a ajuda da filha. São homens que, caracterizados como vaqueiros tradicionais, também não fazem mais parte daquela paisagem que acabou. Eles aparecem fragmentados pela câmera, de costas, escondendo seus rostos ou sombreados pela iluminação, alternativas visuais que os deslocam do naturalismo dos conflitos centrais estabelecidos pelo filme. Nesse momento, Petrus faz uma ligação direta à fantasmagoria de seu curta-metragem de referência, *Dos Restos e das Solidões*, ao entrelaçar o conteúdo da morte ao medo do desconhecido e ao horror, elemento que será explorado com intensidade em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015).

A relação de maternidade entre os três personagens é a pulsão da história. Em *Mãe e Filha*, Laura chega a discutir a sua espera pelo retorno da filha, que há muito tempo não a visita. Há em Laura uma personificação do próprio significado de morte. Ela mora em uma cidade-fantasma e ela mesma vai morrer ali aparentemente sozinha, enquanto a filha já não guarda relações de pertencimento com o lugar. Laura é a representação de tudo que foi perdido no decorrer dos anos e sua negação – da morte do neto, do marido que não volta e da filha que não quer permanecer lá – se dispersa em uma geografia que, para onde olhamos, expõe as marcas da passagem do tempo. Não há pressa nas ruas da cidade, a não ser pela passagem de animais perdidos em busca de alimento ou pelo verde das árvores que ainda resistem, e a arquitetura das casas vazias está destruída. A vida daquela região acabou há muito tempo e a teimosia de Laura em permanecer ali é uma forma de esperar o seu próprio fim. A chegada do neto era sua última oportunidade de receber vida em um cenário onde tudo é morte.

O isolamento de Cococi, assim como acontece em *Dos Restos e das Solidões*, cumpre a função de participar da construção de um contexto que explora a fantasmagoria como elemento narrativo, expondo os silêncios, os vazios e as ruínas do cotidiano de Laura, por meio da elaboração de planos e sequências (FIG. 28) que detalham a estrutura física do lugar em que os personagens estão inseridos naquele momento. A morte no cinema de Petrus está sempre atrelada ao atravessamento entre os tempos – do filme e da vida de seus personagens ficcionais ou documentais –, por isso é tão importante para o diretor olhar para o que está ao redor e construir também a partir do que as locações de filmagens sugerem. Ao mesmo tempo que esse olhar é individual, ele é comparativo quando nós, como espectadores, reconhecemos que pouco ou nada sabemos sobre cidades ou pessoas que habitam espaços como os que são representados nos seus filmes.

É a partir dessa troca com o espaço que se sabe como os personagens se relacionam com ele e trazem suas próprias marcas como motivações para o filme. Em *Mãe e Filha*, a morte

está no cadáver do neto, na avó enlutada, nos vaqueiros místicos e no desgaste do cenário, mostrado por meio de planos detalhados durante o filme. São necroimagens que se emparelham com o drama familiar e compõem o discurso integral de que o significado da morte na cultura ocidental é feio, inacabado, frágil, prestes a ruir a qualquer momento. A câmera do diretor, no entanto, tenta tirar alguma beleza e poesia das imagens, enquanto extrai a dureza ao tratar de um tema que ainda sensibiliza a sociedade ocidental.

Figura 28 – O lugar de isolamento da avó enlutada



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Após o encontro metafísico entre as duas mulheres com os vaqueiros, que encaminham a história para o desfecho, Fátima se dá conta de que ela mesma precisa enterrar o menino, seja pelo cheiro podre que empesta a casa, seja para acabar com o sofrimento de Laura. O lugar escolhido para o enterro não é o cemitério de casa, mas uma igreja sem teto – assim, nada impede que o filho fique sob o olhar do céu – que compõe esse cenário de ruínas de Cococi (FIG. 29). O sepultamento acontece no altar da igreja, e não em uma cova aberta no chão. O corpo do filho é coberto de cimento ao lado da escultura de um santo, provavelmente a única imagem sagrada que ela encontrou no meio das ruínas. A morte do anjo, então, pode enfim encontrar a paz que Laura impedia que acontecesse. 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. Ao fim da sequência, um pedaço de papel identifica a lápide com o nome de batismo escolhido por Laura: Antônio Neto.

Figura 29 – O enterro do anjo no altar da igreja



Fonte: Print screen do filme Mãe e Filha (2011)

Por mais que a relação entre a avó e o neto seja o elemento narrativo mais presente em *Mãe e Filha*, há também a interdição do luto da própria Fátima que corre em silêncio durante toda a história. O seu retorno para casa também era uma forma de ser acolhida pela mãe, que a frustra por não conseguir compartilhar a dor da perda. Pouco sabemos sobre o enfrentamento pelo qual Fátima está passando, se ela desejava ter esse filho – ou se, de alguma forma, perdê-lo não foi um grande problema –, se alguém a confortou antes de voltar a Cococi ou se, quando for embora de novo, terá alguém em casa esperando por ela. Fátima é um personagem enigmático cujo passado não é revelado, muito menos o seu futuro. A ela, o filme destina o conflito sobre a volta às origens e a recusa de permanecer em Cococi.

Após enterrar o corpo do filho, ela parte de volta a Fortaleza, sem se despedir da mãe. O ritual do enterro interrompeu a relação sintomática que ali se estabelecera e agora, finalmente, ela pode voltar. Em seu caminho, no entanto, surgem os vaqueiros bloqueando a passagem. O filme acaba sem concretizar se, de fato, Fátima conseguiu ultrapassar a barreira imposta pelas figuras místicas de seu passado ou se a ela caberia voltar e acolher sua mãe. O enterro do filho foi o ritual necessário para que ela se libertasse do sofrimento que se instalou com a sua volta a Cococi. E a morte, por mais dolorosa que seja, em algum momento nos conduz

ao alívio e à liberdade de poder ou precisar viver um novo caminho. Para Flusser<sup>33</sup>, “depois da superação da morte surgirá a verdadeira liberdade. Será possível afirmar a vida, porque será igualmente possível negá-la”. Fátima agora está livre e Laura permanece presa junto aos restos mortais do neto de uma cidade que não existe mais.

### 3.3. *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois: o horror do luto eterno*

Para a finalização da Trilogia da Morte, Petrus troca as áreas sertanejas pela serra cearense, localizada no município de Maranguape, no Ceará. O que permanece como proposta dramática é a relação familiar que, para um realizador que se interessa pelas personagens femininas, agora volta o olhar ao tradicionalismo da estrutura patriarcal – e o seu rompimento – por meio da figura de Samuel, um velho que vive isolado em uma casa alta e recebe cuidados de Caetana, a doméstica. A filha Clarisse, que mora em Fortaleza, precisa retornar para a casa onde foi criada para resolver questões de negócios da família, após o pedido de Caetana, que percebe o enfraquecimento do corpo de Samuel. Entre os três, principalmente entre pai e filha, as dores do passado permanecem incontestáveis. Os vínculos afetivos são quase inexistentes, o que revela uma relação conturbada que virá à superfície a partir do retorno de Clarisse.

Petrus carrega de *Mãe e Filha* o tom fantasmagórico para *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015), que se utiliza de recursos estilísticos do cinema de horror contemporâneo, no qual o assombro e o medo diante do desconhecido também representam uma leitura estética e política da sociedade. A imersão completa de Petrus no cinema de gênero acontece em um momento cujas vertentes do horror se consolidam como alternativa identitária na produção nacional, em um cenário composto por realizadores que construíram uma trajetória voltada para esse gênero, como Dennison Ramalho, Juliana Rojas, Marco Dutra, Gabriela Amaral Almeida, Lucas Sá e uma série de curtas-metragistas que experimentam o medo a partir de diversas referências cinematográficas nacionais e internacionais – José Mojica Marins, o Zé do Caixão, ainda é um dos principais nomes da produção brasileira.

Para Carroll (1990), o gênero do horror, ao se manifestar em linguagens artísticas como o cinema, provoca a transgressão de um estado considerado “normal” a partir não somente do susto ou do medo – o arrepio, o cabelo “em pé” –, mas da sensação de inquietação

---

<sup>33</sup> Ensaio intitulado A Morte, retirado do Jornal Folha de São Paulo, sem data original de publicação. Disponível em <[http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)>. Acesso em 02 jan. 2020.

provocada pelas imagens. Tradicionalmente, o horror pode ser atrelado a figuras estranhas como monstros, assombrações e assassinos em série, entre outras, mas sua atmosfera também surge de elementos que estimulem a repulsa, como a própria morte. Como nos diz Prohászková (2012), as definições do horror variam de acordo com seus pesquisadores porque é difícil que ele seja definido apenas de uma única forma - além do fato de possuir categorias e subgêneros com características próprias. Assim, consideramos *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* um filme de horror psicológico que, de acordo com a autora, é um subgênero “baseado no medo do protagonista, no sentimento de culpa, na sua fé e no estado de instabilidade emocional” (PROHÁZKOVÁ, 2012). Não há o elemento maligno personificado – vampiros, bruxas ou demônios, por exemplo – porque a relação com a morte e o luto internalizado dos personagens, principalmente na figura estranha e deslocada de Clarisse, dão conta de propor a ligação com o gênero. A direção de Petrus trabalha no sentido de compor necroimagens de desconforto, seja assombrando a casa em que os personagens transitam, seja trazendo objetos mortos para a composição da *mise en scène*. Sobre as alterações do estado emocional causadas pelo horror e sua abrangência ao atingir o receptor, Carroll diz:

Um estado emocional tem dimensões físicas e cognitivas. De modo geral, a dimensão física de uma emoção é uma sensação de agitação. Especificamente, a dimensão física é uma sensação ou um sentimento. Uma emoção envolve algum tipo de agitação, perturbação ou parada fisiologicamente registrada por um aumento de batimentos cardíacos, respiração ou similares. A palavra “emoção” vem do latim “emovere”, que combina a noção de “mover” com “sair”. Uma *emoção* originalmente é uma *mudança*. Estar em um estado emocional envolve a experiência de uma transição ou migração - uma mudança de estado, uma mudança de um estado físico a um estado agitado, marcado por movimentos internos. Viver uma emoção envolve um estado físico - um senso de algum tipo de movimento fisiológico - uma agitação ou sensação. No que diz respeito ao horror artístico, algumas das sensações regularmente recorrentes, ou agitações físicas, ou respostas automáticas, ou sentimentos, são contrações musculares, tensão, encolhimento, encolhimento, estremeção, recuo, formigamento, congelamento, prisões momentâneas, arrepios, paralisia, tremor, náusea, um reflexo de apreensão ou aumento físico alerta (uma resposta de perigo), talvez gritos involuntários, e assim por diante. (CARROLL, 1990, p. 24) [grifos do autor] [tradução nossa]<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> An occurrent emotional state has both physical and cognitive dimensions. Broadly speaking, the physical dimension of an emotion is a matter of felt agitation. Specifically, the physical dimension is a sensation or a feeling. An emotion, that is, involves some kind of stirring, perturbation, or arrest physiologically registered by an increase in heartbeat, respiration, or the like. The word “emotion” comes from the Latin “emovere” which combines the notion of “to move” with the prefix for “out.” An emotion originally was a moving out. To be in an emotional state involves the experience of a transition or migration—a change of state, a moving out of a normal physical state to an agitated one, one marked by inner movings. To be an occurrent emotion, I want to claim, involves a physical state—a sense of a physiological moving of some sort—a felt agitation or feeling sensation. In respect to art-horror some of the regularly recurring sensations, or felt physical agitations, or automatic responses, or feelings are muscular contractions, tension, cringing, shrinking, shuddering, recoiling, tingling, frozenness, momentary arrests, chilling (hence, “spine-chilling”), paralysis, trembling, nausea, a reflex of apprehension or physically heightened alertness (a danger response), perhaps involuntary screaming, and so on.

A particularidade dramática de *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* está na manutenção de um luto eterno que a protagonista carrega desde a sua infância, quando perdeu a mãe Inês e o irmão Ivan. Durante a narrativa, pistas são dadas para tentar entender o que houve com eles, especialmente com Ivan que, ao brincar de roleta russa com a arma do pai, acidentalmente se sacrificou. A culpa carregada por Clarisse se mistura à incapacidade que ela teve de superar suas histórias de perda que aconteceram há tanto tempo. Ela conseguiu seguir a vida, estudar no exterior, casar-se com um gringo e ter uma filha, mas nada compensou minimamente o que houve em seu passado.

Aqui, temos mais uma diferença deste para os filmes anteriores da Trilogia da Morte, já que a motivação dos personagens vem de um passado sombrio de incapacidade de lidar com a morte como algo natural de suas vidas. *O Grão* trata da morte que está prestes a acontecer (futuro), enquanto *Mãe e Filha* discute a perda recente (presente). Para Clarisse, a perda dos familiares é um peso histórico que ela carregou durante toda a vida (passado, para alterar o presente e o futuro) e representou sua entrada profunda na solidão e, ao culpar o pai pelo que houve, é incapaz de perdoá-lo ou de nutrir uma relação afetuosa.

Clarisse muito se assemelha à Fátima de *Mãe e Filha*, ao sair da cidade grande para resolver pendências familiares no interior. No lugar de um bebê natimorto nas mãos, Clarisse carrega um luto eternizado que conduz as suas atitudes diante da reconexão com o espaço – a casa – que foi o cenário da morte de seus familiares e com as memórias que são revisitadas. Ela mesma parece uma mulher morta, uma espécie de zumbi que peregrina com apatia pelos lugares. Seus traumas implicaram diretamente em sua relação com o mundo e podemos supor que, ao perder a mãe e o irmão quando ainda era criança, ela não foi acolhida pelo genitor que sobreviveu, como sugere Bowlby (2004), porque, talvez, ele também estava imerso em culpa pelo tiro que saiu de sua arma e vitimizou seu filho.

Ao não conseguir lidar com as próprias dores, Samuel torna-se incapaz de dar assistência às dores de sua filha que logo foi mandada para o morar no exterior, longe de sua responsabilidade. Clarisse cresceu sozinha, sem a presença física e emocional daquele que deveria deter as ferramentas de suporte que a ajudasse em seu processo de luto. O resultado disso é a entrada de Clarisse em um transe ao retornar para casa e, mais ainda, ao ver que seu pai também está morrendo – e não necessariamente se sensibilizar com essa morte anunciada. A ideia de que seu último familiar também vai partir a coloca em um impasse entre perdoá-lo ou não das mortes anteriores.

Em sua casa em Fortaleza, Clarisse guarda a foto da mãe e do irmão em um retrato. É o único objeto de referência a eles que vemos em sua rotina. Na casa de Samuel, no

entanto, é onde ela tem acesso os álbuns de família e as gravações de áudio (FIG. 30) deixadas como herança. Contemplar esses objetos é se reconectar com a tristeza de quem se foi e, dentro da interdição do seu próprio luto, a fragiliza e a ajuda a entrar nesse transe com o passado. As imagens surgem como profundas representações de suas dores, inserindo-a novamente no turbilhão emocional com o passado.

Figura 30 – Recordações de Clarisse e reconexão com o passado



Fonte: Print screen do filme *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015)

A casa da família na serra, muitas vezes, nos remete a um museu, com cadáveres de bichos empalhados pelo pai (FIG. 31). A ideia de morte está em todos os cantos e no silêncio do cenário que é quebrado com a chegada de Clarisse. O interesse de Samuel pela morte é antigo. Ele mesmo já brincava de tentar a sorte ao apontar a arma que possuía para a cabeça e foi por querer imitá-lo que aconteceu o acidente com Ivan. Sabemos pouco sobre a origem do interesse de Samuel pelo mórbido, mas pode partir de algumas suposições, como sua própria descrença do poder da supremacia religiosa. Ao contrário de *O Grão e Mãe e Filha*, que preservam uma conexão menor ou maior com os costumes religiosos das regiões em que se passam as respectivas histórias, em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* temos a ausência de objetos ou gestos que nos mostrem uma crença divina daqueles personagens.

Ao brincar de atirar contra a própria cabeça, Samuel testava o poder de Deus e, ao sair ileso, se considerava superior à essa figura de devoção popular. A ausência da crença em

um ser divino pode ser relacionada a esse deslocamento geográfico sugerido pelo filme, de uma cidade “congelada”, com emoções frias e não submissa à secura climática, e da utilização do horror como gênero cinematográfico que, historicamente, questiona a crença de seus personagens ao confrontá-los com os mistérios que existem entre vida e morte, marcas que se aprofundam no lado emocional dos personagens.

Figura 31 – A caracterização da morte como interesse de Samuel



Fonte: Print screen do filme Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois (2015)

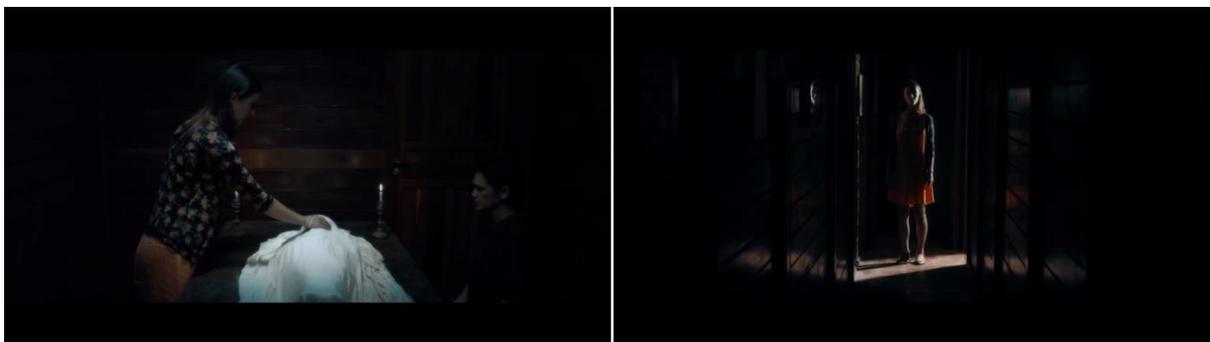
Outra possibilidade que pode justificar o interesse do pai por pássaros e borboletas mortos, por bichos imersos em vidros com químicos e pelo manuseio de seus corpos empalhados é a transformação de sua própria casa em um necrotério. A casa, como vimos anteriormente, é um personagem fundamental para sugerir o contexto familiar no cinema de Petrus e, dessa vez, ela é o lugar central que abriga a memória dos mortos. Empalhar os animais e deixá-los à sua disposição também podem apontar para a atitude individual com que Samuel enfrenta o luto. Ao abrir o peito de um pombo, o pai pode estar procurando pelo entendimento do funcionamento do corpo humano, tão frágil que a qualquer noção de perigo ou violência pode ser destruído. A relação de Samuel com os mortos – seus parentes e seus bichos – o coloca em uma posição de submissão ao que ele, com toda a sua experiência de vida, não consegue explicar. O poder que tanto ele testou ao empunhar a arma e apontá-la para a própria cabeça se desfez ao perder seu filho, que se tornou a imagem de sacrifício e de luto eterno daquela família.

Em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*, Petrus também insere o misticismo por meio da figura de Caetana, a cuidadora de Samuel que prepara seu banho com ervas e folhas terapêuticas. Quase sempre em silêncio em cena, ela é a responsável pela narração das memórias que passaram pela casa, em especial para Clarisse que não recorda de tudo. É Caetana que esclarece algumas das angústias da protagonista, que em uma sequência a questiona se Samuel alguma vez chorou pelos seus mortos. Para Clarisse, o choro é a comprovação máxima de humanidade e de sensibilidade diante das perdas.

Nesse sentido, a personagem entra em uma controvérsia, já que ela mesma não é vista se debulhar em lágrimas para demonstrar suas dores. Clarisse sofre em silêncio, internamente, envolta de um rancor histórico de seu pai, culpando-o por algo que, sim, foi influenciado pelos seus gestos, mas que não deixa de ser acidental – a criança, ao empunhar uma arma, pode transformá-la em brinquedo e não perceber que ali também existe perigo. É ao lado de Caetana que Clarisse, ao se reconectar com os pertences deixados pelos seus mortos, devaneia diante do corpo do irmão que surge em cima de uma mesa (FIG. 32).

O enquadramento da cena esconde os detalhes do corpo de Ivan, envolto por um cobertor – remetendo ao tratamento do natimorto em *Mãe e Filha* –, e sugere que ele está sendo velado pelas duas personagens. Pensamos que a necessidade do velório, para Clarisse, parte da possibilidade de ela não ter participado do enterro do irmão no passado. Como é comum poupar as crianças dos rituais fúnebres, é apenas agora que ela é vista se despedindo do irmão. Ou mesmo que, se ela participou dos rituais fúnebres do irmão, o devaneio repete a experiência que ela teve quando criança. A despedida é seguida pela voz infantil de Ivan que chama seu nome pelos corredores da casa. O contraste da iluminação reforça a fantasmagoria do momento.

Figura 32 – Devaneios de Clarisse: o corpo e os sussurros do irmão



Fonte: Print screen do filme *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015)

Cabe a Clarisse receber o corpo de seu pai das mãos de Caetana e carregá-lo nas costas – como quem carrega a sua própria cruz (FIG. 33) – para enterrá-lo. Samuel ainda não morreu, mas definha por conta da saúde debilitada e Clarisse decide pôr um fim em suas angústias. É apenas a partir da morte do Samuel que ela acredita que conseguirá superar os traumas do passado, já que a imagem do patriarca estará sempre conectada com as tristezas acumuladas na interdição de seu luto. Nesse momento, que se relaciona ao enterro do natimorto em *Mãe e Filha*, o filme troca as ruínas da cidade pela água da floresta – a água, elemento importante em filmes anteriores de Petrus – como local de sepultamento. A decisão de Clarisse de fazer uma morte simbólica do pai é uma forma de afastá-lo do mundo, reconhecendo sua chegada, não apenas pelo apodrecimento visível de seu corpo, mas de tudo que ele representa em sua história. Morin, ao escrever sobre as relações entre o homem e a morte, diz:

Essa imortalidade pressupõe, contudo, não a ignorância da morte, mas, pelo contrário, o reconhecimento da sua chegada. Se a morte, como estado, está assimilada à vida, pois que repleta de metáforas de vida, ela é, quando sobrevém, tomada precisamente como mudança de estado, um <<qualquer coisa>> que modifica a ordem normal da vida. Reconhece-se que o morto já não é um vivo vulgar, pois é transportado e tratado de acordo com ritos especiais, enterrado ou queimado. Portanto, existe uma consciência realista da morte incluída no dado pré-histórico e etnológico da imortalidade: não a consciência da <<essência>> da morte, que essa nunca foi conhecida e não o será jamais, pois a morte não tem <<ser>>; mas sim a da realidade da morte: embora a morte não tenha <<ser>>, não deixa por isso de ser real, ela acontece; essa realidade encontrará depois nome próprio: a morte, e será também conhecida como lei inelutável: ao mesmo tempo que se pretenderá imortal, o homem designar-se-á a si próprio como mortal. Assim, a mesma consciência nega e reconhece a morte: nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento. (MORIN, 1970, p. 26) [grifos do autor]

Figura 33 – O enterro do pai de Clarisse



Fonte: Print screen do filme *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015)

A água simboliza a vida, a transformação necessária pela qual aquela personagem precisa passar para deixar de ser uma morta-viva, e a purificação das dores que carrega. Ao jogar o corpo de Samuel na água, Clarisse o limpa e, finalmente, está pronta para tentar se livrar do que a aflige. A morte do pai, no entanto, não implica na evolução imediata de Clarisse sobre os seus mortos. De alguma forma, ela sempre estará conectada à sua própria tragédia. O que pode acontecer, a partir de agora, é que ela consiga, aos poucos, organizar suas dores para seguir adiante e perceber que seus mortos são um fragmento dela mesma, mas não uma parte inteira. Sobre a necessidade de ritualizar a imagem dos mortos, excluindo-os do mundo dos vivos, Morin explica:

Grande parte das práticas funerárias e pós-funerárias visa proteger contra o contágio da morte, mesmo quando essas práticas apenas pretendem proteger contra o morto, cujo espectro maléfico, ligado ao cadáver que apodrece, persegue os vivos: o estado mórbido em que se encontra o <<espectro>> no momento da decomposição não é mais do que a transferência fantástica do estado mórbido dos vivos. Como realçou Robert Hertz, o período de luto corresponde à duração da decomposição do cadáver. A <<impureza>> do morto é a sua putrefacção e o tabu da impureza que afecta os parentes obrigados a cobrir-se com um sinal distintivo ou a esconder-se, é o próprio luto, isto é, a quarentena da família, na qual grassa o contágio da morte. Assim, as ondas mais poderosas das perturbações que se manifestam por intermédio do funeral e do luto têm base no cadáver que apodrece, aquela coisa horrível, aquele <<não sei quê, que não tem nome em nenhuma língua>>. Mas a decomposição do cadáver não é a única fonte de perturbações: a prova é que para além da decomposição, para além do funeral e do luto, transbordando para toda a vida humana, se pode detectar um sistema permanente de obsessões e angústias, manifestado pela prodigiosa importância da *economia da morte* no seio da humanidade arcaica. Essa economia da morte pode instalar-se até no coração da vida quotidiana e fazer que a vida quotidiana gire em seu retorno. (MORIN, 1970, p. 28-29) [grifos do autor]

Além dos enquadramentos estilizados e da sonorização que cria os ruídos diegéticos e extradiegéticos – o som da agonia do porco, o ranger das portas e das janelas da casa mal assombrada, os tiros que são puxados pelos gatilhos –, alguns dos elementos que conduzem a linguagem do cinema de horror, Petrus também parte da imagem do corpo vivo para falar sobre o processo de luto. Se voltarmos ao começo do filme, vemos a relação sexual de Clarisse com seu marido Joseph, totalmente desprovida de desejo. A sequência que encerra a história é o seu oposto complementar. Clarisse, após o reencontro familiar que culminou no enterro do pai, rompe com a submissão de seus sentimentos e domina o corpo do marido. Os dois sangram pelo passado que ainda carregam suas dores, mas o banho de sangue também é um elemento de libertação (FIG. 34).

Figura 34 – Do começo ao fim: a liberdade de Clarisse



Fonte: Print screen do filme Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois (2015)

A partir do contexto geográfico e da formulação dos vínculos afetivos entre os seus personagens, Petrus elabora três filmes que podem ser vistos separadamente, mas que, ao serem analisados juntos, mostram a totalidade de sua idealização cinematográfica sobre a morte. A construção de necroimagens nos conduz aos confrontos subjetivos com que o tema aparece em cena, cujos posicionamentos diante delas refletem a cultura da morte interdita, ainda enraizada no nosso modo de olhar para a temática. O tabu da morte ainda está fortemente atrelado às dores que ela causa, a um “fim do mundo temporário” que se estabelece ao reconhecer a mortalidade como parte da existência.

Os cenários e os contextos propostos por Petrus intercalam as raízes tradicionais do passado e um desejo de atravessá-las. Já não é apenas sobre aquele Nordeste que sofre principalmente pelas condições climáticas, mas que também padece às inquietações humanas que ali se estabelecem. Ao olhar para a humanidade de seus personagens – angústia, egoísmo, torpor, sentimentalismo, pertencimento – entendemos de alguma forma os porquês de a morte ser evitada por medo de nos imaginar, algum dia, longe das pessoas que amamos. Os filmes podem apontar para algumas das inumeráveis possibilidades de discutir o tema, mas que, por meio de suas especificidades – dentro e fora da tela – quebram o silêncio histórico que nos foi creditado pelos estudiosos.

Se a evolução da morte no Ocidente no decorrer do tempo foi marcada por ciclos, o que vivemos agora é a estabilidade das dores das nossas angústias. Não temos como prever se, daqui a algum tempo, a sociedade conseguirá se educar para a morte ou mesmo se é realmente obrigatório que voltemos ao passado para olhar para ela com mais naturalidade. Acreditamos, no entanto, que é um tema que deve permear, ainda que de forma medrosa, os nossos pensamentos porque, assim, podemos estar preparados para quando finalmente a morte acontecer.

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Marianne, chega uma hora em que nós estamos tão velhos que nossos corpos começam a se despedaçar. Acho que seguirei você muito em breve. Sei que estou tão perto de você, que se você esticasse sua mão, acho que ela alcançaria a minha. E você sabe que eu sempre te amei pela sua beleza e sabedoria, mas não preciso dizer mais nada sobre isso, porque você já sabe tudo. Agora, eu só gostaria de desejar a você uma boa viagem. Adeus, velha amiga. Amor sem fim, nos veremos em breve.*

(Tradução livre da última carta do poeta e cantor Leonard Cohen para sua musa Marianne Ihlen)

Ernest Becker (1976) nos conta que a angústia da perda do outro parte de um medo natural e relativizado existencialmente no decorrer do tempo que vai em direção ao aniquilamento dos vínculos afetivos criados em vida. As máscaras que usamos para driblar esse medo tornam possível a experiência da convivência humana em uma sociedade angustiada que cria o medo ao mesmo tempo que o utiliza contra si mesma como forma de submissão. Para Edgar Morin (1970), morrer é um prolongamento da vida individual e cita Bachelard para relacionar a morte a uma *imagem* metafórica da existência que não existiria como conceito porque fala-se dela como um sono, uma viagem, uma entrada para a morada dos antepassados. A morte perturba, ainda de acordo com Morin, porque está regida pelo horror da decomposição do cadáver, que resulta em rituais fúnebres que, desde a pré-história, apressam o seu afastamento do mundo dos vivos, por serem vistos como impuros e indesejados.

O processo de morrer, de acordo com Bernard N. Schumacher (2005), está revestido pelo significado de mortalidade que é o eixo da vida desde nascemos e que, durante o tempo que usufruímos ao lado dos outros, se desfaz em direção à certeza de nossa finitude. Ao pensarmos sobre a morte, como reforça Schumacher, cria-se um confronto no pensamento sobre a vida e a natureza humana, no qual é importante perder tempo suficiente em suas discussões e no seu entendimento para que possamos nos conhecer como realmente somos, ou seja, o ser-para-a-morte proposto por Martin Heidegger.

Tanto tempo se viveu e muito se pensou sobre o comportamento humano diante das perdas que, a cada nova tentativa de iluminar a experiência coletiva, mais portas e janelas se abrem para as inquietações, as discordâncias e o desconforto gerado ao problematizar a morte. É um objeto de estudo inesgotável que, muito antes de tentar criar um conceito geral de como a sociedade contemporânea reage a ela, é preciso enxergar as particularidades e perceber o

contexto de cada um. Os estudos psicanalíticos sobre perda e luto partem da avaliação individual desses pacientes, na tentativa de olhar para as atitudes coletivas e para os seus desdobramentos que nos diferenciam como sociedade, no sentido de que, mesmo a partir de uma amostragem coletiva, é ela individualidade do ser humano que sabemos um pouco mais sobre as reações diante da morte.

Para este trabalho, partimos de fontes de pensamento importantes e multidisciplinares para traçar o nosso próprio caminho sobre a morte e a mortalidade, pensando na concepção de um necrocinema que está, em maior ou menor proporção, alimentando a nossa relação com a vida, a morte e o mundo. Percebemos o que foi feito até aqui como um prólogo de um universo de possibilidades de olhares que as imagens nos oferecem e que não termina nesta ou em futuras pesquisas. O medo da morte – ou o horror, como prefere chamar Morin – revela a nossa insegurança em relação ao desconhecido e ao nosso próprio apagamento. Para onde iremos? O que será feito com a memória que deixamos? Abre-se um breu ao tentar imaginar possíveis respostas para tais perguntas.

Os estudos sobre a morte, independentemente de qual área específica eles partem, nos parecem motivados pela inquietação de um tabu controverso. São tentativas de acompanhar a evolução humana a passos lentos, de deixar fragmentos e registros de ideias que possam nos levar a algum tipo de conforto ou entendimento. Escrever sobre a morte, para nós, foi como deixar um testamento, no sentido de tentar transmitir a mensagem de que a dor faz parte desse processo e que um dia talvez saibamos como sofrer. Vivemos no tumulto, dependentes de remédios e cuidados médicos, clamando pelo vínculo do amor romântico com os nossos semelhantes que nos foi ensinado desde sempre. A resistência contra a morte é um reflexo do quanto valorizamos as vidas, os nossos bens e as nossas relações que, como tudo, um dia serão encerrados – e precisamos saber encarar os fins.

Queremos estar com o outro e tememos perdê-lo porque é surreal e vergonhoso imaginar um mundo que nos reduza à solidão porque cada familiar ou amigo que morre deixa na imensidão do vazio. Dentro desse processo, estão os mortos que carregamos nas costas para toda a vida, como nos disse um dia o cineasta e filósofo Rosemberg Cariry, e toda a nossa resistência em aceitar as partidas porque é mais fácil acreditar que somos amaldiçoados ou injustiçados pelas divindades e que não merecemos tamanho sofrimento. É a relação com os que já morreram que pode nos ensinar sobre a vida, até que um dia nós mesmos morreremos e serviremos de ensinamento para os outros que ficarem. Assim, entramos em um ciclo infinito de perdas e ganhos, de dores e alegrias, da rapidez com que o tempo escapa das nossas mãos e

exige que estejamos preparados para o fim das coisas, ainda que, em geral, não estejamos porque somos carentes da presença, dos toques, dos sons e das imagens do outro.

O relógio na parede de *Árido Movie* que conta mais um segundo, mais outro segundo, também anuncia menos um minuto, menos outro minuto. O que fazemos com o tempo que nos é dado? Quantas vidas se perderam durante a escrita dessa frase? Amanhã estaremos vivos? E, se não, como será o mundo sem a nossa presença? Como serei eu, um autor, a enfrentar a minha partida? Refletir sobre a morte é entrar em uma série de questionamentos que muitas vezes as conclusões incompletas ou parciais são temporariamente suficientes para a tentativa de elaborar algum tipo de ideia. Aos leitores que um dia acessarem essa pesquisa, em qualquer que seja o contexto, saibam que muito tempo já se passou do tanto que foi pensado por nós e por outros sobre a morte e o morrer – e que, por ainda pairar um mistério sobre tudo isso, são temas que seguirão sendo pensados por todos nós que, diante do sofrimento que a morte causa, somos vítimas incontestes. E o tempo é o primo da morte, só ele pode nos conduzir ou não ao controle sobre as nossas dores.

Autores guiam nossos impulsos criativos em trabalhos como este, mostrando caminhos possíveis de interpretação, mas que também estão destinados aos fins. Ao nos propor investigar a elaboração das imagens técnicas do cinema que abrigam representações possíveis da cultura da morte na sociedade contemporânea ocidental, tentamos sobretudo investigar as camadas da interdição, do que se entende sobre o enfrentamento e do processo de luto, sem nunca o tratar o tema com banalidade. Morrer é natural, mas não é vulgar porque faz parte do destino que acreditamos ter na Terra – e aqui insistimos na neutralidade de qualquer crença religiosa intencional na concepção do nosso texto. Morrer é importante não apenas para o balanço existencial da humanidade, mas também porque nos ensina sobre o outro e sobre nós mesmos. Ainda que demore, qualquer tipo de aprendizado sempre surge até quando a morte é desejada – do outro ou pelo outro.

Os filmes brasileiros aqui abordados formam um conjunto de experiências que iluminam a convivência no espaço familiar, as peculiaridades da geografia de um Brasil que está à margem e as pulsões que espelham as perdas de personagens que podem ser vistos em figuras correspondentes da sociedade. A partir do estudo do ser humano, mesmo enquadrado em narrativas audiovisuais fictícias, tentamos entender seus gestos e suas motivações. Somente isso já é um primeiro passo para o rompimento de um hábito histórico de que a morte tem que ser evitada a todo custo ou de que falar sobre ela é como evocá-la para dentro da nossa casa. A desmistificação da morte como uma vilã a ser combatida se faz necessária para que a nossa própria compreensão fora dos filmes possa se estabelecer.

Aqui, reformulamos a pergunta de Melo introduzida nas primeiras páginas dessa pesquisa. “O que ‘dizem’ e ‘*escondem*’ os filmes sobre a morte?”. Quais os critérios para a construção das necroimagens que convocam elementos de uma cultura popular da morte? Como elas se rompem para sugerir percepções opostas ao que se espera dos personagens? Por que, mesmo a partir do silenciamento solitário que temos diante da morte, reconhecemos com certa urgência suas representações simbólicas no quadro fílmico? O que o filme não mostra diretamente ou insere no subtexto das imagens para que a nossa própria experiência elabore um discurso complementar? E, por fim, como o pensamento mortífero é evidenciado ou preservado pelas obras audiovisuais no decorrer do tempo?

O cinema, ao partir de uma união de informações do mundo que se apresenta para um mercado cada vez mais acelerado, é ferramenta de representações da morte que nem sempre são tão claras como no caso da trilogia de Petrus Cariry, que já direciona a percepção para o assunto específico que pretende abordar. A partir do momento que temos como foco a priorização da morte como objeto a ser analisado, podemos descobrir como os detalhes apontam para uma questão que nem sempre está centralizada pelas propostas principais dos filmes, mas que justificam ou ressaltam o comportamento em cadeia de seus personagens.

Assim, a aproximação entre a tanatologia e o cinema nos oferece uma infinidade de percepções que se constroem por meio da dramaturgia, da construção das narrativas – que aqui chamamos de narrativas da dor – do que oferece a experimentação dos gêneros cinematográficos e da própria identidade do cinema brasileiro contemporâneo. Para enfrentar a morte, precisamos nos sentir acolhidos para não entrarmos em uma zona solitária de sofrimento e talvez o cinema exerça, de alguma forma, esse acolhimento que pode reverberar nas nossas próprias atitudes ao ter a morte em mãos.

*Morituri morituum salutant.*

Nos meses finais da realização dessa pesquisa, recebi a notícia da morte da minha avó Maria, carinhosamente chamada de Pretinha. Assim como a Perpétua de *O Grão*, era questão de tempo para que o seu corpo não conseguisse mais impulsionar o sangue em seu organismo. A qualquer momento podia acontecer e eu e meus familiares tentamos ficar perto dela o quanto foi possível nessa reta final da existência. Quando soube do ocorrido, lamentei de imediato, mas também me tranquilizei com o descanso que finalmente ela alcançou. Imerso em leituras e interpretações de filmes durante essa dissertação, minha atitude foi tudo menos desesperadora, como alguns familiares reagiram após a chegada do caixão dela no velório. Percebi que a minha aproximação ainda embrionária com a temática morte começou a transformar a minha própria relação com as perdas – mais uma vez.

Observei cada pessoa que se aproximava do caixão, cada detalhe da ornamentação do cadáver que estava na minha frente, cada memória que era evocada nas conversas baixinhas dos familiares que eu não via há tanto tempo. Não houve oração, pelo menos não publicamente. Parece até insensível falar que a morte da minha avó, de alguma forma, tenha mostrado uma evolução ainda não quantificável ou qualificável do que este estudo me trouxe nos últimos dois anos. No entanto, tudo me leva a crer que, ao ter a consciência de que é preciso pensar na morte na mesma proporção com que pensamos na vida, mudanças de percepção podem acontecer – lenta e calmamente, dentro do nosso próprio tempo. E é nesse sentido que os estudos se fazem necessários, para expandir o discurso de um tema tratado como clandestino. Sinto falta dela, mas a minha saudade não é acadêmica.

## 5. REFERÊNCIAS

ARAIA, Eduardo. O medo da morte: A fobia ocidental frente à dor e à perda. **Planeta**, São Paulo, v. 32, n. 391, p.60-65, abr. 2005. Mensal.

ARAÚJO, Aderaldo Ferreira de. **Memórias do Cego Aderaldo**. / Aderaldo Ferreira de Araújo e colaboradores; Organizado por Rosemberg Cariry. Fortaleza: Interarte Editora, 2019.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente** / Philippe Ariès ; tradução: Priscila Viana de Siqueira – Rio de Janeiro : Ediouro, 2003.

\_\_\_\_\_. **O homem diante da morte** / Philippe Ariès; tradução Luiza Ribeiro. 1. ed. – São Paulo : Editora Unesp, 2014.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema** / Jacques Aumont, Michel Marie / Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. – 5ª ed. – Campinas, SP: Papirus, 2012.

BAITELLO JUNIOR, Norval; CONTRERA, Malena Segura; MENEZES, José Eugênio de O..(Org.) **Os meios da comunicação**. São Paulo: Annablume, CISC, 2005. 130 p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** : nota sobre a fotografia / Roland Barthes : tradução de Júlio Castañon Guimarães. – Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. **Diário de luto** : 26 de outubro 1977 – 15 de setembro 1979 / Roland Barthes texto estabelecido e anotado por Nathalie Léger ; tradução Leyla Perrone-Moisés. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2011. – (Coleção Roland Barthes)

BECKER, Ernest. **A negação da morte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976. 348 p.

BENJAMIN, Walter. 1892-1940. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura** / Walter Benjamin; tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8ª Ed. revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1)

BOWLBY, John. **Apego e perda** : perda : tristeza e depressão, volume 3 da trilogia / John Bowlby : [tradução Valtensir Dutra]. 3ª ed. – São Paulo : Martins Fontes, 2004.

CARROLL, Noël. **The philosophy of horror: or paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990. 269 p.

CARVALHO, Maria do Socorro. Di. In: SILVA, Paulo Henrique. **Documentário brasileiro: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Letramento, 2017. p. 41-42.

CASSORLA, Roosevelt M.S. (coord.). **Da morte: estudos brasileiros** / Roosevelt M. S. Cassorla (coordenador). – Campinas, SP : Papyrus, 1991.

CASTILHO, Inês. A (falta de) educação para a morte: Morre-se de medo de falar da morte - um paradoxo. **Planeta**, São Paulo, v. 40, n. 473, p.40-45, fev. 2012. Mensal. Disponível em: <<https://www.revistaplaneta.com.br/a-falta-de-educacao-para-a-morte/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem** : uma história do olhar no Ocidente / Régis Debray ; tradução de Guilherme Teixeira. – Petrópolis, RJ : Vozes, 1993.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente: 1300 – 1800, uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 1989 [1978].

DOUGHTY, Caitlin. **Confissões do crematório: lições para toda a vida** / Caitlin Doughty; tradução Regiane Winarski. – Rio de Janeiro : DarkSide Books, 2016.

\_\_\_\_\_. **Para toda a eternidade: conhecendo o mundo de mãos dadas com a morte** / Caitlin Doughty: ilustrado por Landis Blair; tradução de Regiane Winarsji. – Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos: seguido de "Envelhecer e morrer"**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 107 p.

FAUSTO NETO, Antônio. **O corpo falado**; a doença e morte de Tancredo Neves nas revistas semanais brasileiras. Belo Horizonte, FUMARC/PUC-MG, 1998.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. 1ª ed. São Paulo : Cosac Naify. 2007.

\_\_\_\_\_. **A morte**. Folha de São Paulo. Consultado em 02 janeiro de 2020, em: [http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)

\_\_\_\_\_. **A morte de Franco e a arte da sobrevivência**. Consultado em 23 maio de 2018, em: [http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1565](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1565)

\_\_\_\_\_. **A morte de Guimarães Rosa**. Consultado em 23 maio de 2018, em: <http://www.flusserbrasil.com/art24.html>

\_\_\_\_\_. **Da imortalidade I e II**. Consultado em 23 maio de 2018, em: [http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page\\_id=1434](http://www.arquivovilemflusser.com.br/vilemflusser/?page_id=1434)

GAULDREULT, André. **A narrativa cinematográfica** / André Gaudreault, François Jost; Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros, tradução / Alberto Müller, revisão técnica e supervisão. – Brasília : Editora Universidade de Brasília, 2009.

GORER, Geoffrey. The pornography of death. **Encounter**, Estados Unidos, v. 1, n. 1, p.49-52, out. 1955. Disponível em: <<http://www.unz.org/pub/encounter-1955oct-00049>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

HOLANDA, Firmino. **Do sertão a Saturno**: o Ceará no cinema (1900 - 1940) / Firmino Holanda. – Fortaleza: Interarte, 2017.

IKEDA, Marcelo. **Fissuras e fronteiras**: o coletivo Alumbramento e o cinema contemporâneo brasileiro / Marcelo Ikeda. – Porto Alegre: Sulina, 2019.

KOVÁCS, Maria Júlia. **A questão da morte e a formação do psicólogo**. 1989. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47131/tde-06122018-095147/>>. Acesso em: 17 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. **Educação para a morte: desafio na formação de profissionais de saúde educação** / Maria Júlia Kovács. – São Paulo: Casa do Psicólogo : FAPESP, 2003.

\_\_\_\_\_. **Educação para morte: temas e reflexões**. São Paulo: Casa do Psicólogo : FAPESP, 2003.

\_\_\_\_\_. Educação para a morte. **Psicologia: Ciência e Profissão**, Brasília, v. 25, n. 3, p.20-30, 03 nov. 2005. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1414-98932005000300012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932005000300012)>. Acesso em: 24 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Educadores e a morte. **Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional**, São Paulo, v. 16, n. 1, p.71-81, jun. 2012. Semestral. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pee/v16n1/08.pdf>>. Acesso em: 24 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. **Morte e desenvolvimento humano** / Maria Júlia Kovács coordenadora. – São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Morte: estágio final da evolução**. 2ª ed. - Rio de Janeiro : Record. 1996.

\_\_\_\_\_. **Sobre a morte e o morrer** : o que os doentes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes / Elisabeth Kübler-Ross / [tradução Paulo Menezes]. – 9ª ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2008.

LAUWERS, Michel. **O nascimento do cemitério: lugares sagrados e terra dos mortos no Ocidente medieval** / Michel Lauwers; tradução Robson Murilo Grando Della Torre; revisão técnica : Néri de Barros Almeida. – Campinas : Editora da Unicamp, 2015.

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo : Ed. Brasiliense, 1985.

MARANHÃO, Émerson. **Cinema falado** / Émerson Maranhão. – 1. ed. – Fortaleza (CE) : Dummar, 2018

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

MIRANDA, André. Vidas secas. In: SILVA, Paulo Henrique (Org.). **100 melhores filmes brasileiros**. Belo Horizonte: Letramento, 2016. p. 20-23.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Portugal: Publicações Europa-América, Biblioteca Universitária, 1970.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. / Luiz Zanin Oricchio ; prefácio Ismail Xavier. – São Paulo : Estação Liberdade, 2003.

PADILHA FILHO, Dênisson. O thanatos encourado e o silêncio do Diabo Louro. In: DEBS, Sylvie; CARIRY, Rosemberg (Org.). **Corisco e Dadá**: Apontamentos sobre o filme. Fortaleza: Interarte Editora, 2016. Cap. 7. p. 147-157.

PROHÁSZKOVÁ, Viktória. The genre of horror. **American International Journal Of Contemporary Research**, Estados Unidos, v. 2, n. 4, p.132-142, abr. 2012. Disponível em: <[http://aijernet.com/journals/Vol\\_2\\_No\\_4\\_April\\_2012/16.pdf](http://aijernet.com/journals/Vol_2_No_4_April_2012/16.pdf)>. Acesso em: 17 jun. 2019.

RICOUEUR, Paul. **Vivo até a morte** : seguido de fragmentos / Paul Ricoeur ; prefácio Olivier Abel ; posfácio Catherine Goldenstein / tradução Eduardo Brandão. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças** : retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro / Titus Riedl. – São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte** : romance / José Saramago. – 2ª ed.- São Paulo : Companhia das Letras, 2017.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte** / Arthur Schopenhauer ; tradução Jair Barboza : revisão técnica Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. – São Paulo : Martins Fontes, 2000. – (Clássicos)

\_\_\_\_\_. **Sobre a morte** : pensamentos e conclusões sobre as últimas coisas / Arthur Schopenhauer ; organizado por Ernst Ziegler, Franco Volpi ; tradução Karina Jannini ; revisão da tradução Daniel Quaresma F. Soares. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013. – (Coleção obras de Schopenhauer)

SCHUMACHER, Bernard N.. **Confrontos com a morte**: a filosofia e a questão da morte. São Paulo: Edições Loyola, 2009. 310 p.

STANCKI, Rodolfo (Ed.). **Carlos Prinati: “A nobreza do horror é não banalizar a morte”**. 2017. Entrevista. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-carlos-primati/>>. Acesso em: 17 jun. 2019.

VIEIRA, Marcelo D. S.. **O cangaço no cinema brasileiro**. / Marcelo Dídimo. – São Paulo: Annablume, 2010.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

A JANGADA de Welles. Direção de Petrus Cariry, Firmino Holanda. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2019. (75 min.), son., color.

A MONTANHA Mágica. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2009. (13 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/16770682>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

A ORDEM dos Penitentes. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2002. (17 min.), son., color.

A VELHA e o Mar. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2005. (13 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/17325417>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ABRIL Despedaçado. Direção de Walter Salles. [s.i.]: Videofilmes, 2001. (95 min.), color. Legendado.

ÁRIDO Movie. Direção de Lírio Ferreira. Recife: Combogó Filmes, 2005. (117 min.), son., color.

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. [s.i.]: Videofilmes, Mact Productions, Riofilme, 1998. (105 min.), son., color.

CIDADÃO Jacaré. Direção de Petrus Cariry, Firmino Holanda. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2005. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6x4CJLBYYvU&t=311s>>. Acesso em: 05 dez. 2019.

CLARISSE ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois. Direção de Petrus Cariry. Produção de Petrus Cariry, Bárbara Cariry, Teta Maia. Realização de Petrus Cariry. Roteiro: Petrus Cariry, Rosemberg Cariry, Firmino Holanda. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2015. (84 min.), Digital, son., color.

CORISCO e Dadá. Direção de Rosemberg Cariry. Fortaleza: Cariri Filmes, 1996. (100 min.), son., color.

DOS Restos e das Solidões. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2006. (13 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/17032665>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

DI. Direção de Glauber Rocha. Salvador: N/i, 1977. (18 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EvYEEaHOWic0>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

ELEGIA de um Crime. Direção de Cristiano Burlan. São Paulo: Bela Filmes, 2018. (93 min.), son., color.

ELENA. Direção de Petra Costa. São Paulo: Busca Vida Filmes, 2012. (80 min.), son., color.

HOW do you feel?. Direção de André Penteadó. Realização de André Penteadó. Roteiro: André Penteadó. Londres, São Paulo: André Penteadó, 2009. (68 min.), Digital, son., color. Legendado. Disponível em: <<https://vimeo.com/87026429>>. Acesso em: 10 jun. 2019.

MÃE e Filha. Direção de Petrus Cariry. Produção de Petrus Cariry, Bárbara Cariry. Realização de Petrus Cariry. Roteiro: Petrus Cariry, Rosemberg Cariry, Firmino Holanda. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2011. (80 min.), son., color.

O GRÃO. Direção de Petrus Cariry. Produção de Teta Maia, Valéria Cordeiro. Realização de Petrus Cariry. Roteiro: Petrus Cariry, Rosemberg Cariry, Firmino Holanda. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2007. (88 min.), DVD, son., color.

O SOM do Tempo. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2010. (10 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/38735322>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

QUANDO o Vento Sopra. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2008. (15 min.), son., color. Disponível em: <<https://vimeo.com/147408288>>. Acesso em: 10 ago. 2019.

REISADO Muidim. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2008. (13 min.), son., color.

UMA JANGADA Chamada Bruna. Direção de Petrus Cariry. Fortaleza: Iluminura Filmes, 2004. (13 min.), son., color.

## APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DAS CONVERSAS COM A FAMÍLIA CARIRY

**I. Conversa com Petrus Cariry (direção, roteiro, fotografia, montagem e produção), realizada em 26 de junho de 2019, na produtora Cariri Filmes, em Fortaleza (CE).**

**D:** Podemos conversar sobre cada filme separadamente e depois explorar as relações entre eles...

**P:** Agora, Diego, para mim é sempre difícil fazer essas relações, por incrível que pareça. Porque eu estou tão dentro dos filmes que essas coisas se misturam muito, mas a gente vai tentar fazer isso.

**D:** É, a gente tenta. Se não der certo, sem problema. Uma das coisas que eu estou investigando na pesquisa em relação à morte em si é o enfrentamento do luto, que eu acho que é uma questão muito particular, íntima, não tem um tempo definido que você decide passar. A Clarisse, para mim, é uma personagem que é enlutada a vida inteira.

**P:** Sim, é um luto eterno.

**D:** E eu acho que as três histórias têm essa questão do isolamento da região, desses espaços de solidão. São três histórias familiares de como a morte afeta a gente, do nosso medo diante do desconhecido, então a minha pesquisa está indo muito nessa direção e tentando pensar como o cinema, seus filmes especificamente, trazem essa questão da morte, como eles personificam, como eles trabalham os simbolismos que a gente pode pensar a partir disso. Então em relação a *O Grão*, eu queria que você me falasse um pouco como você chegou, ao lado do Rosenberg [Cariry] e do Firmino [Holanda], a essa história porque o que me chama atenção é o olhar da criança em relação à avó que vai morrer, provavelmente a primeira morte que ela enfrenta na vida. Tanto dentro da psicologia quanto da história da morte, as crianças geralmente são poupadas dos rituais, dos enterros, e no filme temos uma criança silenciosa ali, se preparando para a morte.

**P:** No caso de *O Grão*, a ideia surgiu inicialmente a partir do meu pai. Ele tinha viajado para a Índia, salvo engano... estou tentando lembrar como foi porque já faz 10 anos. E viu essa parábola lá e teve a ideia. Tinham umas crianças que estavam na rua, enfim. E teve a ideia de fazer um primeiro argumento e um primeiro roteiro. E me ofereceu, “Petrus, o que você acha disso aqui para ser o seu primeiro longa?”. Eu estava atrás de projetos. Eu vinha de uma escola de documentários, que flertam muito com a ficção, porque tem um certo olhar ficcional na forma de fazer os documentários. Então eles realmente flertam com a ficção até no sentido, nem digamos poéticos, mas em termos de rigor também, mais pensados, especialmente a partir de *Dos Restos* (e das *Solidões*, curta-metragem), onde a coisa fica mais rigorosa, com um

pensamento de cinema mais claro do caminho a seguir. Aí em *O Grão*, ele chegou com a proposta desse roteiro, eu li e me interessei bastante pelo tema e propus algumas mudanças. A gente ganhou um edital do MinC e eu propus reescrever o roteiro com o Firmino porque eu achava que a primeira versão era mais doce, sabe, a história era contada a partir de um teatro de bonecos que o menino via, era uma coisa mais lúdica e doce. E no sertão eu sei que as coisas não funcionariam desse jeito e em uma família daquela não funcionaria dessa forma, a coisa tinha que ser mais dura e mais direta. É lúdico, mas tem um pé ali no naturalismo e eu queria essa coisa mais direta, mais *Vidas Secas* (dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1963), tinha um pouco disso. E era uma época que eu estava vendo muito [Abbas] Kiarostami, tinha essa coisa do cinema oriental, iraniano, que tem essa coisa a partir do real, do natural, de tirar poesia e criar o lúdico das coisas mais simples possíveis. Era uma ideia fixa que eu tinha e eu queria perseguir. Então, a partir daí, tratamos de reescrever esse roteiro, eu e o Firmino, e foi isso. E o filme passou a ter essa... ele tem uma poesia, mas é um filme duro. Eu estava revendo e ele tem... como se fosse, não é isso, tem um quê de *Vidas Secas* bem forte, sabe, aquelas pessoas são bem sofridas e essa história que você falou que os três filmes não se passam em capitais, mas em cidades à margem, é verdade. A gente não mostra Itaiçaba basicamente. O filme se passa em Itaiçaba, mas é na periferia de Itaiçaba, é quase fora da cidade. E nem interessava mostrar porque o filme é tão calcado naquela casa, naquela família, que é indiferente a cidade. E foi isso, foi um filme que a gente reescreveu a seis mãos e que deu um certo trabalho porque, como juntar um primeiro roteiro que era uma versão bem poética e tinha muita alegoria, eu acho que se passava em Juazeiro a primeira versão, para uma outra realidade, um roteiro mais enxuto, quase um filme iraniano, bem despojado. Tirar toda uma alegoria que tinha ali... e foi um desafio grande, alguns meses reescrevendo e fechando as ideias e criando no set. Muitas sequências eu escrevi lá [no set] e mandava para o Firmino à noite e ele me mandava um esboço e eu reescrevia. Não foram muitas sequências assim, mas foram algumas.

**D:** Nessa época, você tinha noção que faria outros filmes sobre morte?

**P:** Não.

**D:** Em qual momento isso surgiu?

**P:** Foi depois de *O Grão*. Ele começou a circular e... quando você faz um filme, eu pelo menos funciono assim. Por mais que eu tenha ideias sobre o que é o filme e, exemplo, eu tenho um filme novo pra fazer, o *Mais Pesado que o Céu*, eu tenho ideia sobre o que trata o filme e sobre o que eu quero discutir, e sobre em tese o que vai ser o filme... mas você nunca tem [ideia] até o filme estar totalmente feito, reverberar nas pessoas e passar um tempo... e você ter um distanciamento do filme. Você não sabe exatamente sobre o que é o filme. Você acha que sabe.

Eu, pelo menos, funciono assim, então depois que *O Grão* foi feito, foi bem discutido, eu me distanciei do filme um pouco e vi essa distância, e eu comecei a entender o que era o filme. Falei, “cara, vou fazer uma trilogia sobre a morte”. Porque eu já tinha feito uma pseudo trilogia sobre o tempo, que era *A Ordem dos Penitentes, A Velha e o Mar...* mas eu não chamei de trilogia, foi uma coisa interna minha. E o *Dos Restos...*, e eu pensei em fazer uma trilogia sobre a morte, mas uma trilogia mesmo. Filmes que perpassem por esse tema da morte de alguma forma.

**D:** Quanto tempo depois de *O Grão*?

**P:** Um, dois anos depois. *O Grão* foi em 2007, exatamente quatro anos depois [veio o *Mãe e Filha*].

**D:** Esse estalo que te deu, de trazer novos projetos que formassem essa trilogia, teve alguma motivação que instigou a entrar nesse território que é mórbido, duro...

**P:** É um território que, na verdade, eu lia a respeito e me interessava pelo [meu] medo mesmo da morte, por incrível que pareça. Já naquela época, era um tema que causava espanto, fascinação, e assim... eu não vivi a morte na forma de não ter (perder) um pai e uma mãe, que é uma coisa mais próxima, mas alguns amigos eu vi ir embora cedo, por doença, ou mães de amigos próximos, e é um tema que aqui no Ocidente causa... a gente tem uma relação muito esquisita com a morte, né? É uma coisa óbvia, que vai acontecer, que é a única certeza que a gente tem nessa vida e causa espanto, choro, sei lá.

**D:** A gente não pensa na morte...

**P:** Cara, pois é, a gente vai vivendo. Simplesmente vivendo.

**D:** Tentamos driblar de todas as formas e não pensamos que...

**P:** É... tem coisa que eu até me espantava que hoje eu já entendo com mais clareza, mas na época eu me espantava. Sei lá, o pai de um conhecido meu morreu com 89 anos. Meu Deus, viveu tanto! É uma coisa esperada. E no Oriente, eu via que a relação com a morte era totalmente diferente, a partir de leituras que eu tentava fazer sobre o budismo. Enfim, eu queria entender melhor esse universo. E aí partiu a história de *Mãe e Filha*. Só que, eu não lembro bem, para ser sincero, se [eu pensei] o *Clarisse...* antes ou depois [de *Mãe e Filha*]. Eu sempre tenho essa dúvida.

**D:** O argumento?

**P:** É, o argumento. Eu acho que tinha um esboço antes [de *Clarisse...*], era para ter sido feito antes e foi colocado para depois, mas eu não lembro o porquê, certo? Mas assim, toda a história da Trilogia da Morte foi a partir de *O Grão*. E foi um tempinho depois, um ou dois anos depois. Eu falei, “cara, eu vou fazer essa trilogia de filmes que a morte vai ser o tema principal, que

perpasse pela morte de forma mais frontal. É o elo que vai ligar esses filmes”. A Clarisse, de alguma forma, ela está morta também, a morte de forma tanto física quanto alegórica, o que representa a morte em si. As representações da morte.

**D:** E *O Grão* tem essa relação da criança com avó, toda essa questão alegórica, aquele conto meio Sherazade...

**P:** É, *As Mil e uma Noites* mesmo...

**D:** Enfim, uma preparação para aquela criança. E em *Mãe e Filha* tem uma inversão. Claro, tem o retorno da filha para o interior, mas tem uma inversão de uma avó que não conheceu o neto, vai conhecer o neto morto, e que não aceita a morte dele. Essa questão da negação da morte...

**P:** É uma inversão mesmo.

**D:** Totalmente uma negação da morte, o que ela faz. O não conseguir enterrar, o não conseguir conversar sobre aquilo...

**P:** Não é só da morte, ela tem uma negação histórica de tudo. Ela nega que o marido se foi e vai voltar, nega que a cidade acabou, que essa cidade vai voltar a ser o que era. Então é uma negação de várias coisas, na verdade. De várias verdades ali. Ela tinha certeza que a filha ia voltar, enfim, são várias negativas. Essas negativas levam a um processo de... ela começa a entrar em uma espécie de loucura ali no filme. Ela entra em uma espécie de campo da loucura, sim. Mas vai, complete.

**D:** Uma coisa que eu acho interessante em *Mãe e Filha*, desse retorno e dessa negação, é essa utilização da própria cidade em ruínas, se acabando...

**P:** Exatamente, é uma alegoria da situação toda.

**D:** E eu acho que, em *Mãe e Filha*, você já começa a trazer alguns elementos meio fantasmagóricos...

**P:** É, do cinema fantástico.

**D:** Então eu queria saber sobre isso, sobre a ambientação [de *Mãe e Filha*] em Cococi, de trazer a cidade como personagem também e essa tua utilização da figura dos vaqueiros dentro do campo fantástico...

**P:** Na verdade, eu tinha muita vontade de fazer um filme lá em Cococi. Eu rodei o *Dos Restos*... lá, e eu achei fantástico o ambiente, tive várias ideias para filme de ficção lá. E, enfim, eu tinha vontade de usar aquele espaço. O papai tinha usado ele de forma muito tímida em um filme chamado *Lua Cambará* (2002), uma ou outra ceninha, mas de forma tímida. E eu falei, “cara, vou fazer um filme todo que se passa do começo ao fim aqui”. Porque aquele universo, aquela cidade, ela daria uma história perfeita para criar uma alegoria com a morte. Era perfeito, era

uma cidade que acabou, que morreu. Enfim, ficou ali relegada. Eu me lembro que eu tinha visto uma nota de jornal de uma mãe que trazia um filho morto do hospital para casa e ela transportava no ônibus, enfim, aí a gente tratou de fazer um primeiro argumento. Acho eu que passei para o papai, mas essa história se passava em Fortaleza. Era um curta-metragem. E eu acho que, a partir do primeiro argumento, ele fez o primeiro roteiro, eu reescrevi esse curta de novo, outro tratamento, e a gente ganhou um edital de curtas. E eu tive a ideia de fazer o longa. Falei, “cara, esse é o longa que eu vou fazer em Cococi”. E reescrevi mais ou menos a mesma história, só que eu transferi a história para Cococi. Em *Dos Restos...* lógico, [a fantasmagoria] não está de forma clara lá, mas tem alguns elementos fantásticos no curta e eu lembrei que era uma época que eu estava vendo muito cinema fantástico, muito mesmo. Eu falei, “cara, esse filme tem elementos fantásticos”. E só essa coisa dessa mulher não aceitar a morte e querer trazer esse menino à vida é uma coisa fantástica. E os próprios vaqueiros no curta-metragem são usados de forma fantástica, são aparições, são arquétipos que povoam aquilo ali. Aí eu vejo como fantasmas porque daqui a 10, 15 anos, eu acho que não vai existir aquela forma de vaqueiro. Se você for lá no interior, já não tem daquela forma. Aqueles eu acho que são os últimos. Eu não produzi aquilo ali, é documental. Eles são daquele jeito, naquela época [da filmagem]. Acho que já não tem mais. Nem parece vaqueiro. Então eles viraram fantasmas e são arquétipos. Acho que [a figura do] vaqueiro deve ter quantos anos aqui no Nordeste? Nem sei precisar. São arquétipos fortíssimos e, quando eu escrevi o roteiro, eu lembro que eu tinha visto na imagem que ficou na minha cabeça em *Dos Restos e das Solidões* um plano que eram quatro vaqueiros trotando nos cavalos e lembrava muito os Cavaleiros do Apocalipse. Tinha até uma referência na minha cabeça, o filme do Zé Araújo, o próprio *O Sertão das Memórias* (1996), que é um filme que quando eu vi bateu muito forte em mim, é fantástico. E é isso, eu comecei a agrupar esses elementos do cinema fantástico no roteiro, junto com o Firmino. E lá na filmagem eu acentuei mais ainda, eu fui criando sequências. Eu me lembro que teve uma sequência que eu não filmei, não lembro o motivo, mas eu lembro que ela desenterrava a criança, a avó, e voltava para casa com ela e amamentava, tinha uma história dessas. Estava escrita a sequência todinha, e eu não cheguei a filmar porque achei que não cabia, ia perder força, enfim, narrativamente eu não cheguei nem a filmar porque, quando eu comecei a montar o filme na minha cabeça, eu vi que não cabia narrativamente, ia ficar excessivo.

**D:** Aproveita então para falar sobre aquela composição da cena do enterro da criança.

**P:** Aquela cena foi filmada duas vezes. Duas não, três. Três vezes. Eu acho que é uma cena-chave fortíssima. Eu me lembro que ela estava proposta de forma muito mais poética no roteiro, não tinha energia aquela cena. Eu me lembro que eu tinha filmado uma vez com a Juliana

(Carvalho, atriz que interpreta a filha), como estava proposta no roteiro, e eu me lembro que quando eu estava vendo o copião, lá em Cococi mesmo, eu filmava durante o dia e à noite ficava vendo, virando noite porque não tinha tempo... um filme rápido, feito em 17 ou 18 dias, e eu via que a cena não tinha força. Faltava alguma coisa. Então faltava muita energia, é uma cena que tinha que ter uma energia muito forte. Salvo engano, filmei duas ou três vezes. Eu acho que é a cena da Juliana mais forte naquele filme, de entrega física mesmo, ela tem energia e é forte.

**D:** Para mim, é um simbolismo completo de todos os personagens ali, a incapacidade da avó de enterrar...

**P:** Sim, e ela querendo acabar com aquilo ali.

**D:** Acho que tem um simbolismo muito forte... é [uma sequência] enérgica e significativa que dá o tom ao filme inteiro. Apesar de ter outras questões, como a filha que volta [da capital], os problemas da mãe com a filha, aquela cena...

**P:** Aquela sequência final do filme, a partir do momento que ela fica conversando com o neto e adormece com a criança. A mãe tira dos braços da avó e leva para enterrar, para dar fim naquilo ali e a avó acorda em uma depressão profunda, parece que ela morreu a partir dali. Viveu com aquela criança morta e depois voltou... ela estava morta, aquela criança é que dava vida a ela. Para você ver como essas coisas se atravessam. Então a criança já estava morta e deu vida à avó, que a avó tinha o sonho que a criança trouxesse vida para a cidade. Quando a criança é enterrada ali, acaba esse delírio da avó, a avó morre de alguma forma, porque ela vai ficar ali só, a filha vai embora. E todo aquele sonho que começa a se instalar acabou.

**D:** Tem um momento que eu acho interessante, uma das cenas da rede, que eu acho que a Juliana sente um cheiro, e isso fica muito claro para quem assiste, esse incômodo de estar preservando um cadáver. A gente vê a avó naquela negação de não conseguir enterrar e talvez ela nem sinta aquele cheiro...

**P:** Não, para ela, a criança estava viva. A negação da morte é uma coisa impressionante. E o pior, dessa história todinha, muita gente me perguntou, “mas e o final, aquela cena que ela fica de frente para a cidade, o que é sonho e o que é delírio, que ela vai mostrar a criança para os vaqueiros. São fantasmas ou não?”. Aí é por sua conta. São reais ou não? Assim, eu acho que não, não é real aquilo ali. É uma alegoria, são fantasmas, é o universo dela, aquilo ali que rondou e fez parte [da vida dela]. Porque até a forma que é mostrada, os vaqueiros, no começo do filme, você já vê que é de uma forma totalmente estilizada. São uns planos em *slow motion*, em movimentos borrados, são detalhes que a gente vai montando, que você vê detalhes no corpo do vaqueiro, uma borboleta, tem outro que tem tipo uma lagartinha, como se eles estivessem integrados ali à natureza de alguma forma. Então eles fazem parte daquele universo de alguma

forma, mesmo que eles não estejam lá fisicamente, eles são integrados ali alegoricamente. E no final, que a filha acaba com aquele pesadelo de alguma forma, você vê [a filha] com a camisa da Marilyn Monroe e vai para o universo pop. Ela não faz parte daquilo ali, ela faz parte de outro universo. E no final a tradição, a força volta ali para barrar a passagem dela. E ela, “foda-se, não vou abrir, não, vamos romper”, e o filme termina naquele embate que você não sabe se ela passou ou não, mas que ela foi com fúria para cima para acabar com aquela tradição, ela foi. É um embate de uma tradição que quer segurar ela ali de alguma forma que você não sabe se é real ou não. Eu gosto muito de *Mãe e Filha*, acho um filme muito bom, muito forte, talvez seja o meu filme que eu mais goste, que tenha mais força porque foi um filme feito com muito vício na hora da filmagem, com vontade, aquele desejo. É vício mesmo. Um filme muito forte porque era um momento que fazia três anos que eu não filmava, e sabe aquele medo de “será que eu vou fazer outro longa?”. E eu não tinha dinheiro para fazer outro longa e as coisas estavam demorando a acontecer. Não tinha dinheiro para fazer o filme, fizemos com o orçamento de um curta, graças à equipe que topou fazer o filme, mas se eu não tivesse feito aquele filme, talvez eu não tivesse dado continuidade aos outros ou tivesse ficado em um hiato enorme entre os filmes. Entende a importância que aquele filme teve pra mim, pessoalmente? Para dar impulso, para fazer, terminar a trilogia, dar continuidade à carreira e continuar pensando cinema e fazendo, que é o mais importante. Porque pensar é ótimo, escrever os roteiros... mas a gente também tem que realizar, às vezes quebrar a cara, enfim.

**D:** Na prática, as coisas acontecem.

**P:** As coisas vão tendo forma. As coisas vão se desenhando ali.

**D:** E aí em *Clarisse...* é uma relação familiar um pouco mais ampla. Eu acho que também tem esse espaço de isolamento ali, essa geografia de isolamento, também é uma volta da filha, é um pouco mais perto da gente, mas ainda assim também é longe. E aí tem essa questão do pai adoecido, as memórias do irmão e da mãe, e aquele cadáver que é a própria Clarisse, que começa o filme como um corpo sem vida e no final talvez ela se liberte.

**P:** É, aponta para isso.

**D:** Se liberta parcialmente dessas angústias. *Clarisse...* também dialoga com as questões de gênero, de suspense e horror...

**P:** É... Foi a partir de *Mãe e Filha* que teve esse flerte com cinema de gênero. Em *Mãe e Filha* ainda é de forma tímida, mas tem. É um cinema fantástico, e em *Clarisse...* eu quis adensar, eu quis fazer um filme mais denso no sentido de ser mais explicitamente de gênero. De flertar mais com o horror de forma mais frontal. Talvez não ficou tão frontal como eu queria, por uma série de questões que talvez mais para frente eu descubra o real motivo, mas era realmente uma forma

de fazer esse filme de gênero, mesmo literalmente, mas de gênero dentro das minhas convenções, do que eu penso sobre cinema. Queira ou não queira, entra o cinema existencial no meio, entra um monte de coisa, um caldeirão de informações. Tinha a questão da morte também, que fechava a trilogia, que eu tinha que me ater a isso de uma forma mais séria. Mas é isso, eu acho que a Clarisse está morta no filme. Ela começa assim, quase um estupro aquilo ali, uma posição que é uma coisa que acontece comumente, mais do que a gente imagina, de a mulher não ter prazer. E ela tentando entender aquilo ali tudo, com a morte de uma mãe, um irmão que ela matou com a arma do pai, meio sem querer. Matou assim, né, pegou a arma enquanto estavam brincando de roleta russa, mas não fica claro quem puxou o gatilho, mas ela manda ele botar a arma na cabeça, então deu um peso da morte bem forte ali. E um pai que está morrendo, que é dono de uma pedreira, e que ela tem uma relação totalmente conturbada com ele por conta do irmão e dessa mãe que se foram. E tem uma personagem que ficou híbrida, porque você não sabe bem quem é a Caetana, que representa, de alguma forma, a morte também. Ela está ali para explicar algumas coisas para a Clarisse e para... [ser] uma espécie de narradora também. Ela narra alguns eventos curtos durante o filme, ela vivenciou toda a história da casa, então de alguma forma ela conhece toda a história real, de quando a Clarisse era pequena e não tinha a real dimensão do que aconteceu. Então é isso, é um filme que flerta realmente com o cinema de gênero e foi um filme difícil de fazer. Por vários motivos pessoais, eu estava em uma fase meio esquisita da minha vida e tem muito de mim na Clarisse, de alguma forma.

**D:** Era isso que eu ia questionar... da tua relação com esses personagens.

**P:** É, eu me vejo nela. Sempre tem, é que na verdade são... como eu te explico para não ficar tão explícito? Mas são detalhes assim. A coisa da Juliana (atriz de *Mãe e Filha*), da camisa da Marilyn Monroe, é essa coisa da tradição, entende? Essa coisa de pai e filha. Em *Clarisse...*, tem um pouco de embate, que não se dá naquela dimensão, mas se dá em outra. Entende? São pequenos fragmentos que vão ficando ali, que na verdade é você, de alguma forma que inconscientemente você escreve. Quando eu falo inconscientemente é porque é inconscientemente e só vamos perceber mais para frente. Eu pelo menos funciono assim.

**D:** Você mesmo falou que não teve essas perdas familiares diretas, mas você escreveu sobre essas perdas e em algum lugar elas existem.

**P:** Exatamente, mas é de forma inconsciente. Às vezes, alguns embates da Clarisse com o pai dela, teóricos... a Clarisse muito pragmática em alguns momentos e o pai filosofando... caralho, eu e o papai! E ela mais pragmática, mais objetiva... e o pai dela filosofando, falando em latim. É engraçado como essas coisas reverberam de alguma forma, sabe? Como reverbera de forma inconsciente. O que eu acho de mais interessante é isso. Por mais que você, toda hora, quando

está escrevendo um roteiro ou filmando, você fica... problematizando, questionando e vendo o sentido das coisas. Você não está vendo de verdade porque tem muita coisa que está no inconsciente que você não acessa e só vai acessar um pouco mais na frente, e só parte do que foi feito. E talvez mais na frente eu te fale mais coisas do filme que eu não tenho a real dimensão do que representa para mim, do que tem meu lá. Mas eu sei que da Clarisse tem muita coisa, muita coisa mesmo. Por isso é até um filme complicado, para mim, porque eu acho um filme pessoal, tão pessoal... que é estranho até quando eu vejo.

**D:** E depois dessas tuas três experiências com a Trilogia da Morte, como é que tu sente sobre... não necessariamente a função dos filmes ao tratar esse assunto, mas como é que tu acha que o cinema pode falar sobre o tema, expor as perdas, as partidas, as dores, como esses filmes falam sobre o mundo? O que você concluiu?

**P:** Cara, eu não cheguei a nenhuma conclusão específica, sabe, Diego... porque eu acho que são filmes que são experiências pessoais, visões pessoais, por mais que a gente faça isso para o cinema. Pelo menos eu penso assim. Eu faço um cinema pessoal, a partir de experiências próprias, mas que de alguma forma dialoga com as pessoas, com parte do público. Algumas pessoas se identificam. Mas longe de ter alguma verdade ou de ter chegado a alguma conclusão sobre isso. Eu acho um tema tão amplo, que eu acho que [a Trilogia] só aborda uma pequena parcela, entendeu? Acho que, enfim... e como a gente estava até conversando antes dessa questão dos filmes, falamos da forma ocidental. Porque se a gente for para o Oriente, esqueça 70% do que é abordado aqui da forma de lidar com a morte. Então ele aborda um viés e pouco, porque não dá para dar conta, é um assunto muito amplo.

**D:** Você acha que...

**P:** E outra coisa. Entenda, quando eu falo que a Trilogia da Morte não é da morte, como a gente conhece, tem uma certa alegoria também aí. Porque quando entra na questão da Clarisse, é a morte interior. Olha como é essa coisa. É um outro lado, entende? No primeiro filme tem uma preparação de uma criança para a morte física, real, que se aproxima, e que permeia aquela família, que vai acontecer, é inevitável, uma família que vivencia a morte de alguma forma porque, cara, é uma vida dura pra caramba, muito difícil; na segunda, é uma avó que não aceita a morte, a morte física real, e vive uma alegoria de vida em cima da morte, e na terceira é uma pessoa que está morta de alguma forma, interiormente. Está viva porque está andando, tem sangue circulando, mas ela está morta. São três visões da morte. Agora, assim, é pensando em pequenos núcleos, isso é um tema muito amplo...

**D:** Mas que, de alguma forma, eu acho que são filmes que não doutrinam caminhos. Eles não falam exatamente sobre como você tem que enfrentar. Eu acho que a grande magia disso tudo

é justamente isso. Ele faz com que a gente, de alguma forma, pense que a gente se não enfrentou ainda, ou se enfrentou poucas vezes, a gente vai enfrentar isso mais vezes.

**P:** Isso, pelo menos para pensar a respeito. Porque como lidar e como vai ser o enfrentamento na hora... um dia desses eu estava pensando sobre isso. Cara, eu fiz esses filmes sobre a morte, é um tema que eu já pesquisei bastante por várias questões, mas como é que vai ser? Quem está próximo de mim e que eu gosto mesmo, tipo assim pai e mãe. Como é que vai ser a aceitação disso após esses filmes? Esses filmes... no tempo que eu estudei, que eu sei mais ou menos como funciona a coisa... mas eu não passei diretamente por aquilo ali. Se um filho meu morresse, que é uma relação mais absurda ainda, que é o que o filme aborda, tanto *Clarisse...* quanto *Mãe e Filha*, de forma mais frontal, que é uma mãe que volta para enterrar um filho... qual seria a minha relação com isso? Até porque a gente é latino, a relação do Ocidente é quase histérica com isso, é impressionante. Não tem a menor preparação, nada.

**D:** É a falta de um tipo de educação para entender a morte...

**P:** Não tem, pois é!

**D:** Não é só o processo educacional dentro de casa, como o fato de a criança não ser autorizada a participar de um ato fúnebre para desde cedo aprender a lidar com a própria dor. É justamente isso, essa educação como a gente pensa dentro de casa, como a religião interfere, como os médicos pensam sobre isso, todo esse ciclo... ninguém está preparado.

**P:** Pois é, eu tenho a tendência a crer na coisa mais científica mesmo. Sabe, a morte cerebral, as células morrem. E é isso, cara, *game over* e acabou. Eu acredito nisso porque eu não tenho nenhuma religião, por mais que os filmes de alguma forma tenham uma religiosidade. Às vezes, até a Maria do Rosário (Caetano, crítica de cinema) diz que parece ter uma coisa cristã ali... e eu digo que tem, mas é por conta da personagem, não é uma coisa minha, mas que a personagem até diz, “é, creio em Deus”. Qual Deus? Que Deus? Qual Deus? Eu acho que é um pouco o que eu penso também.

**D:** Você não segue nenhuma religião, né?

**P:** Não, eu sou agnóstico. Eu nem creio, nem... mas a minha família é cristã. Isso vale para qualquer uma (religião). Se eu estiver em uma umbanda, eu acho interessantíssima toda a simbologia, os rituais. Agora dizer que eu acredito, não acredito. Mas vale para qualquer uma. Agora não, o budismo eu gosto de toda a liturgia da coisa, eu acho fantástico, até como uma forma de viver mesmo. Se eu conseguisse aplicar aquilo ali de alguma forma, que é difícil, sabe aquela coisa budista, dos preceitos budistas, é fantástico, mas é difícil de aplicar aquilo ali, aquela forma de altruísmo. Eu acho, pelo menos, o desapego total e... eu não estou preparado para aquilo, não.

**D:** Você estava falando que fica pensando como vai ser o teu próprio enfrentamento quando perder essas pessoas próximas... e eu fiquei curioso para saber, você tem medo da morte depois dessas experiências?

**P:** É um tema que me atrai muito. Por medo, por fascínio, por uma série de questões. Eu já tive mais, mas hoje eu não tenho mais não, Diego. Assim, se eu tiver feito algumas coisas que eu pretendo fazer, se meus filhos estiverem bem, encaminhados, enfim, atualmente a minha maior preocupação é essa, então tranquilo. Não acho que... eu já estava querendo entrar em uma de, por exemplo, uma coisa que eu tenho, não no sentido de ser materialista, mas sei lá, eu tenho uma coleção de discos que eu tenho desde... e um dia eu quis me desfazer. Sabe, coleção de DVD... esse desapego, cara, isso tudo vai acabar.

**D:** Eu acho que tem essa cultura materialista e egoísta mesmo. Materialista nesse sentido até mesmo na construção dos rituais, você compra um caixão, você organiza o velório, você organiza um cortejo, você enterra, tudo tem um materialismo profundo ali.

**P:** Detalhe, lógico que os rituais são importantes, que de alguma forma é uma despedida, mas tem todo um... que perpassa por toda a sociedade moderna, o ritual capitalista de mover toda uma indústria também. Eu acho que são importantes os rituais de despedida, de luto, mas tem isso aí. Igreja, enterro.

**D:** Outra questão capitalista é que se diz que as agências funerárias não incentivam a cremação porque eles não conseguem rodar dinheiro se você não voltar para o cemitério para visitar o morto...

**P:** Sim, sim, eu até falei lá em casa que eu quero ser cremado. Conversando com o Firmino, eu disse para jogar o pó em qualquer lugar, no lixo, e acabou-se. Essa história de matéria não interessa para mim. E o Firmino, “não.... se eu não for enterrado no cemitério, tem que ser ali no São João Batista, eu não me considero morto, vou ficar vagando aqui”. Sabe, ele disse que tem que ser lá no túmulo da família, essa coisa de tradição.

**D:** Quando você morre o que ficam são as memórias, não o corpo. Eu particularmente quero que as pessoas lembrem de mim...

**P:** O que fica é isso.

**D:** E além essa questão materialista, esse egoísmo que a gente tem nas relações com o outro.

**P:** Que a grande verdade, Diego, numa boa, na questão da morte, o medo que você tem, se você tiver uma vida razoável, ou com alguns prazeres, pequenos prazeres, é de perder isso. Não é nada não, meu amigo, porque quem está em uma vida infernal às vezes até deseja acabar com aquilo ali. Se você tiver uma dor muito profunda, em uma depressão muito profunda, você tem anseio, “quero morrer, quero que acabe essa dor”. Você se apega aos prazeres, na verdade.

**D:** E em relação às questões de suicídio, também é outro tabu dentro do próprio tabu da morte porque existe ainda uma dificuldade de tentar pensar como as pessoas podem ou não “escolher” o dia e a hora que elas morrem. São questões muito relativas mesmo... Acho que, só pra gente terminar... depois dessa trilogia, o que você considera que ficou contigo do tema? Você acha que é um tema que vai acompanhar outras obras, de alguma forma, não necessariamente direta, mas ainda nessa dureza das relações, dos vínculos afetivos. Acha que é uma coisa sua?

**P:** Eu acho que sim. Uma coisa que eu descobri é que, fora você tratar o tema de alguma forma, isso perpassa a alma de forma mais... eu queria que... perpassa a minha alma esse tema, essa dureza, até essa aproximação com a morte, não de buscar a morte, ou de desejar a morte, mas é uma coisa sombria. É como se fosse uma sombra que, de alguma forma, perpassa minha alma em alguns momentos. Então acho que vão ficar para sempre esses temas. Esse filme mais novo, *Mais Pesado que o Céu*, tem um pouco disso. Não é sobre isso, mas é um filme denso, pesado.

**D:** *O Barco* (longa-metragem feito após a Trilogia da Morte) tem também.

**P:** *O Barco* tem, mas esse vai ser mais pesado, mais duro. Situações mais duras que estão ali de alguma forma. Eu acho que todos nós temos esse lado mais sombrio e, enfim, eu tenho esse lado. A gente luta contra isso, para ficar mais do lado da luz.

**D:** E joga nos filmes também..

**P:** Então, é uma forma de terapia. Tem gente que faz terapia, eu faço filme. É mais caro, né? Se bem que eu estou fazendo terapia agora de novo, que é mais barato. Porque fazer filme é caro pra cacete. Ficar tratando seus traumas, suas sombras, seus anseios, seus medos porque tudo perpassa por isso. Essa coisa da morte, quando eu te falo sobre a escolha do tema, é isso. É o anseio, o medo do desconhecido. A morte é isso, o desconhecido. E sem ter controle nenhum sobre isso, de nada.

**D:** É passar a vida inteira tentando ter controle e não controlar.

**P:** Não tem controle de nada. Nada, nada, nada, nada. É forte isso, né? É você tentar entender um pouco isso e... eu acho que todo ser humano pensa de alguma forma sobre isso. Por mais que não explicita para as pessoas, está ali de alguma forma. Você tem pulsões, você pensa muito sobre a morte de alguma forma. Tem gente que não gosta nem de falar. Um dia desses eu estava em uma roda [de amigos] e eu comecei a falar sobre morte. Não era sobre o filme, era uma coisa mais ampla, falando dos processos de morte e tal. Estávamos falando do hinduísmo e alguém, “vamos mudar de assunto que esse assunto...”. Eu fiquei, meu Deus, quanto tabu, né?

**D:** É nossa fragilidade ao reconhecer que somos efêmeros.

**P:** Que é finito. “Vamos mudar de assunto?”, e bate na madeira. Detalhe, todo mundo muito bem... parecia que eu estava em uma roda do interior. Mas todo mundo “pra frente” e eu pensando, que coisa estranha. É um tabu.

**D:** Parece que se você fala, você está chamando a morte. Enfim, acho que é por isso que uma coisa que tem me instigado muito nessa pesquisa não é nem... eu também não quero dar receita de nada. Eu quero tentar ver como os filmes falam sobre isso, que são representações que, sei lá, mesmo se fossem documentais, ainda assim elas não dariam conta do que é realmente enfrentar a morte para cada um. Você pega a Trilogia do Luto, do Cristiano Burlan, e são filmes muito pessoais que eu acho fortíssimos sobre a família dele...

**P:** Eu não vi o último... o da mãe dele. Como é o nome?

**D:** *Elegia de um Crime*. Nossa, é muito forte. E eu penso muito nisso, por mais documental que seja, nunca vai dar conta inteiramente de... mostrar o que o cineasta quis dizer, como o cineasta quis se colocar, como autor, artista, porque é um tema que a gente acessa só até um ponto, né? O filme traz esse debate, atinge a nossa sensibilidade, mas pode não conseguir dar a dimensão das perdas porque isso é tão individual e subjetivo que a gente se identifica, mas, ao mesmo tempo, recusa. É muito interessante o que a imagem pode fazer com a morte.

**P:** Com certeza!

## **II. Conversa com Rosemberg Cariry (argumento e roteiro), realizada em 26 de junho de 2019, na produtora Cariri Filmes, em Fortaleza (CE).**

**D:** Temos na Trilogia da Morte dois filmes que se passam no sertão e um que se passa na serra, elementos que atravessam a sua própria filmografia ao explorar o interior nordestino, essas dificuldades do sertão. E você coescreveu os três filmes e acho que podíamos começar falando sobre como você percebe que esses são espaços de pensamentos sobre a morte.

**R:** Acho que a gente poderia começar um pouco pela origem desses filmes, como eles surgiram. Eles surgiram de forma bastante, vamos dizer, diferenciadas, e a parceria com o Petrus também se deu de forma bastante diferenciada em cada um deles. Sobre o primeiro filme, *O Grão*, em 2002, acredito eu, posso confirmar essa data, eu estive na Índia, em Calcutá, em um festival de cinema e o contato com a realidade, com a cultura, com a espiritualidade, com o cinema indiano foi uma coisa muito impactante para mim. E uma coisa que me impactou bastante, a coisa que talvez tenha me impactado mais, foi a miséria extrema. Você vê as condições de pobreza extrema que você não acredita que aquilo possa existir, né? E uma vez eu estava andando com

um amigo meu e vi debaixo lá de um velho prédio, ou coisa parecida com isso, uma professora dando aula para as crianças, as chinelinhas todas emborcadas assim, todas colocadas ao lado uma da outra e tal, e a professora dando aula em um espaço de ruínas e de total pobreza, de absoluta pobreza. E eu fiquei observando aquilo durante algum tempo e, quando terminou lá essa aula, a professora deu para cada aluno um ovo. Logo ali próximo ficava uma favela, daquelas favelas terríveis de Calcutá, e imediatamente me veio, quase como um *insight*, “e se essa criança faminta, pobre, em vez de comer esse ovo levasse para uma avó que está doente e essa avó lhe contasse uma história?”. Aí nasce o argumento do filme. O filme inicialmente trata-se de um percurso de criação que nasce na Índia e depois eu adapto esse filme para se passar em Juazeiro do Norte (município cearense). O primeiro tratamento é em Juazeiro, é bastante curioso esse argumento em Juazeiro e tal, e a partir disso o Petrus adapta o filme e trabalha também muito com o Firmino [Holanda] no sentido de colocar em uma pequena cidade do interior, o que terminou funcionando muito bem, né? Eu acho que esse foi o percurso, ou seja... a questão da morte, em um primeiro momento, ela é colocada como um fenômeno natural e universal, não é uma questão de regionalidade. E ela é trazida para uma cidade do interior no que essa cidade do interior também tem de ligação com a sua ancestralidade e, ao mesmo tempo, com essa pobreza maior, extrema, o que não quer dizer que na Capital não tenha tão extremada quanto, né? Mas eu acho que o recorte que o Petrus fez em uma cidade do interior foi melhor porque aí situa mais os personagens, a sua ação, os seus limites e, ao mesmo tempo, os seus pequenos desejos são ampliados. Eu acho que... o outro filme foi *Clarisse...*, ou foi...

**D:** *Mãe e Filha*.

**R:** *Mãe e Filha*. Se eu não me engano, foi em um recorte de jornal que se leu essa notícia de uma jovem que levou o seu filho morto para enterrar no interior, não sei o que e tal, e houve todo um interesse do Petrus em torno disso e eu escrevi um argumento já junto com ele. Depois eu desenvolvi mais o roteiro, ele interferiu nesse roteiro, me devolveu e o Firmino contribuiu também. Firmino também sempre é um grande parceiro do Petrus, e o filme se colocava nesse grande impasse, ou seja, a menina que vem para a cidade grande e o que ela tinha para voltar, de religar quase em um sentido religioso, era esse filho, e o filho nasce morto e ela tinha prometido para a mãe que um dia levaria esse filho e tal. A partir daí, nós desenvolvemos essa história, fomos atrás de arquétipos e de mitos gregos para dar leituras mais profundas, para dizer assim. E essa volta para lá significa ela voltar com a morte, e a esperança toda da mãe, que está lá no sertão, em uma cidade em ruínas, era ter aquele neto para poder ressignificar a vida e o futuro. É tanto que ela não acredita, né? O filme tem esse impasse de uma mãe que quer enterrar e de uma avó que não quer enterrar...

**D:** É como uma negação completa...

**R:** Completa, e essa tensão se dá com a ruptura quando ela, no final, sai correndo. Aquilo lá ela rompe com o seu passado, com todas aquelas sombras do passado, os vaqueiros, os Cavaleiros do Apocalipse, e volta de alguma forma para a cidade, o que não significa também uma utopia, ela não volta para uma vida melhor, entende? Mas significa só que tem uma situação insustentável e ela termina rompendo. Como sempre, o Petrus retrabalha esse roteiro, eu retrabalho, Firmino retrabalha, até que chegamos em uma forma de uma coisa que a gente achava que tinha substância, profundidade, tinha densidade psicológica, tinha densidade dramática. E Petrus foi com uma pequeníssima equipe para o sertão, com pouquíssimos recursos, e eu acho que a própria vivência dele dentro daquela realidade, ou seja, daquele cenário de quase morte, terminou imprimindo ao filme uma densidade dramática e um clima único. Ele soube arrancar dali e o filme cresceu muito, é como se tivesse aí uma terceira reescritura, ou uma quarta ou uma quinta, não sei, reescritura do roteiro na tela, no fazer. E, claro, como ele é muito rigoroso nas suas montagens, nos sons e tal, tudo isso terminou se configurando em um filme de grande densidade. O *Clarisse...* é um filme muito mais ligado a Petrus, foi até ele que escreveu o argumento, e eu desenvolvi junto com ele, mas é um filme de cidade, de alguma forma, porque essa serra está vizinha à cidade, é uma serra como Maranguape que você vai passar um fim de semana e volta. E a tensão toda da questão da família está lá, vamos dizer, bastante presente, e esse pai, um pai que está doente terminal, com câncer ou coisa parecida, e ao mesmo tempo está explodindo junto com toda a natureza, na sua ânsia capitalista, e a filha também com aquela angústia e aquela dor. Então é uma presença da morte sobre vários aspectos, metaforicamente como o capitalismo, ou seja, a representação da morte mais visível. Se a gente olha o mundo, todas as grandes guerras, todas as grandes tragédias, tudo está o capitalismo por trás, tudo se devorando a si mesmo, quase como um câncer...

**D:** E interferindo naquelas relações também.

**R:** É, e isso termina no filme todo, né, ou seja, o passado, aquele caso daquela criança, a mãe... então é um filme denso, muito denso, quase insuportável às vezes, e que Petrus também recriou muito no cenário. Ele tem essa coisa, ou seja, o local onde ele está filmando termina interferindo de alguma forma em aspectos que eu considero importantes. E de todos esses filmes, se você me perguntar, a metáfora mais bem realizada é *O Grão* porque é uma preciosidade você encontrar esse pequeno argumento de uma criança muito pobre que ganha um ovo e, em vez de comer, alimenta sua avó para que ela não morra e ela lhe conta uma história. Isso é uma pérola.

**D:** E é uma história que também traz essa questão do lúdico, uma tentativa de preparar aquela criança ali...

**R:** ...ao mesmo tempo para a vida e ao mesmo tempo para a passagem dela, ou seja, a permanência das coisas.

**D:** Eu vejo muito a história que ela conta não só como esse gesto de preparar o neto, mas também de um gesto de passagem do conhecimento também. Eu vejo essa linha da história do conhecimento ser uma herança que a avó deixa para a criança... Temos uma criança que tem provavelmente aquele primeiro encontro com a morte, dentro de casa, que tem que amadurecer um pouco para tentar entender como vai ser aquela vida sem aquele pilar principal dentro daquela família. Para uma criança na idade dele, é muito duro porque geralmente o que acontece, hoje, na cultura contemporânea ocidental, é poupar a criança desse sofrimento, a gente tira da sala...

**R:** Antigamente não, as crianças acompanhavam...

**D:** Hoje a gente tem isso de poupar a criança por achar que talvez ela não vai compreender...

**R:** O próprio capitalismo aboliu essa visão da morte, tornou muito asséptico. As funerárias... o mercado. A morte é como ela se ausentou, ou seja, é uma sociedade da morte onde a morte, de alguma forma, tudo nessa sociedade é marcada pela morte. Ou seja, é uma cultura da morte.

**D:** Ao mesmo tempo que a gente talvez não pense tanto na morte.

**R:** Por conta disso, ao mesmo tempo você tem a ausência dessa figura da morte para que você consuma cada vez mais. Na verdade, é tudo muito efêmero.

**D:** Acho que a gente tenta driblar a morte o tempo inteiro, não tratamos a morte como uma pauta diária, sempre fugimos dela porque reconhecemos as dores que ela traz. Ao mesmo tempo, essa nossa fuga acaba atrapalhando porque não temos esse espaço de tentar pensar o quanto a gente pode aprender com as dores, com as perdas, as partidas.

**R:** Eu acho que, nesse aspecto, *Clarisse...* é um filme muito corajoso porque a Clarisse enfrenta, ela sangra, quase como uma metáfora da sua própria alma, todas as feridas são encaradas. Talvez ela ali renove a sua vida, se livre dos fantasmas desse pai, um pai que terrível, quase como uma sombra de Saturno, que devora seus próprios filhos.

**D:** Eu vejo que tem uma ligação dos três filmes com esse isolamento do espaço de cada um, os interiores, as regiões distantes, especialmente em *O Grão e Mãe e Filha* que são cidades pobres. Em *Mãe e Filha*, você acha que só tem aquela mulher morando ali, só ela e pronto. É como se esse isolamento criasse distância da gente e o quanto eles (os personagens) se afetam com essa temática da morte. Tem essa distância, mas, ao mesmo tempo, quando você tenta olhar para essa distância, ela não é talvez a mesma forma que a gente enfrenta a morte aqui e eu acho que o isolamento tem muita responsabilidade nisso. E aí eu queria saber como você pensa esses espaços que são criados, longe da capital, dos médicos, longe da tecnologia...

**R:** O hospital é quase um não-lugar. É igual no mundo inteiro. Tem os mesmos odores, as pessoas vestidas da mesma forma, ou seja, é um não-lugar, assim como é um supermercado, um aeroporto, como é o conceito de pós-modernidade do não-lugar. Uma cidadezinha do interior é um lugar. No sentido das relações sociais, no sentido da presença de tradições e conflitos, no sentido das marcas das classes sociais explícitas e, de certa forma, do seu próprio isolamento. Então nesse sentido, eu acho que são lugares, eu acho que o Petrus busca um pouco isso, esse recorte de lugares, lugares com sombras. Eu não sei, deve ter muito filme feito com fantasmas em apartamentos novos, mas os fantasmas e as sombras geralmente habitam outros espaços, outros planos. Uma cidade como aquela de Cococi está cheia de sombras, no meio-dia, com o sol rachando, a qualquer momento ali irrompe uma figura daquelas, um arquétipo, um demônio, e tudo é verossímil naquele universo. Aquilo está povoado de significados, acho que é um pouco isso.

**D:** Uma questão que eu tenho pensado bastante é o drama. São três dramas. *Clarisse...* tem o flerte com o cinema de horror, mas são três histórias puramente dramáticas que trazem as relações da morte dentro do contexto familiar. *O Grão* é o neto que perde a avó, *Mãe e Filha* é contrário, a avó que perdeu o neto natimorto...

**R:** ...e ao mesmo tempo é uma ligação com costumes muito antigos que dizem que a criança que morre sem batismo, sem nome, fica vagando pelos sertões do mundo, é uma forma sagrada de proteção.

**D:** E até a forma como o Petrus filma esse enterro, de cima, em uma igreja...

**R:** ...em ruínas, abandonada...

**D:** E ele não enterra no chão.

**R:** Enterra no altar, como se fosse um santo. A maioria dos anjos... a criança quando morre vira anjo, né, no sertão. Mesmo inconscientemente, segue esse contexto.

**D:** E *Clarisse...* traz a filha que está naquele processo de luto eterno em relação ao irmão. Acho que um dos sentimentos imediatos que a gente tem quando perde alguém é culpa.

**R:** E a não compreensão do que aconteceu exatamente. E ela joga muito dessa culpa no pai por conta da sua onipotência, de o tempo inteiro estar brincando com a morte, fazendo roleta russa ou empalhando aqueles animais, ou seja, é uma figura sinistra.

**D:** E é interessante porque ao mesmo tempo que ela tem esse luto de muito tempo, desde criança, você percebe o quanto ela se afetou especialmente não só com a perda do irmão, mas da mãe também. E agora com essa morte vindoura do pai, ela tem esse enfrentamento que você falou de expor as feridas mesmo, acho que é um ato de liberdade, de se libertar.

**R:** Nesse sentido, eu acho um filme feminista. Radicalmente feminista.

**D:** Totalmente, de tentar se colocar ali dentro daquele espaço de memórias sombrias.

**R:** Mesmo aquele final, entre o sonho e a realidade, mas é simbolicamente matando o pai para poder...

**D:** Sim, e ela carrega o pai e enterra o pai na água.

**R:** A água é a dissolução cósmica da profundidade.

**D:** E temos essa libertação, não necessariamente que ela não vai sentir a perda do pai, eu acho que sim, mas perder o pai é o início da libertação dela.

**R:** Eu vejo assim também.

**D:** De tentar tirar, talvez, um pouco de todas essas marcas sombrias do passado que ela estava preservando, que talvez até prejudicasse a relação dela dentro de casa com o marido e a filha, para ter esse sopro de liberdade. Então são três filmes que estão bem mergulhados nessas relações familiares, nos nossos vínculos de afeto, e três filmes que mostram formas diferentes de enfrentamento do luto, da perda.

**R:** Nós temos muitas perdas a vida inteira. Viver também é perder. Vamos tendo ao longo da vida muitas perdas. Chega em uma idade que as perdas se tornam muito mais próximas e vem com muito mais constância. Então você começa a perder muitos amigos, muitos parentes mais velhos. Eu praticamente... quase toda a geração da família do meu pai, meus tios e tias, muitos, mas muitos já se foram. Pouco vai se dissolvendo, vamos dizer assim, essa presença e as coisas vão mergulhando na bruma das memórias, de uma certa compreensão de ancestralidade e se distanciando no tempo já dos meus filhos e dos meus netos, de tal forma que a filha do meu neto já não saiba quem foi o tataravô português que morreu no final do século 19 ou a avó que era cabocla. Tudo isso vai se diluindo ao longo do tempo. Sobre esse aspecto, a morte é muito mais completa porque implica no esquecimento. E uma dessas mortes que me marcou profundamente foi a da minha avó. Eu tinha uma avó chamada Perpétua, que era uma mulher fascinante sob todos os aspectos, e que enfrentou na vida coisas grandiosas, como por exemplo, em 1919 foi para o Pará na Grande Seca e sobreviveu naqueles navios, e morreu parte dos irmãos lá, até que volta e quando chega não tinha mais nada. Aí distribuíram essas crianças pequenas pelas casas de parentes e conhecidos, ou seja, histórias fantásticas, tão doídas, trágicas, ao mesmo tempo tão humanas. Essa mulher é praticamente quem me inicia em quase tudo quanto eu sei sobre Juazeiro e a beata Maria de Araújo e a hóstia que se transformava em sangue e o Padre Cícero e o Lampião e o tal do Janjão de Ouro, que era o nome de um parente dela, e sobre as mortes, sobre os crimes, sobre os amores. Ela tinha um poder narrativo fascinante, então eu fui criado de alguma forma sob as asas dessa mulher, e eu tinha por ela, tenho até hoje, um afeto, vamos dizer, muito grande, e ela por mim. Eu soube que, inclusive no dia que ela

morreu, foi no Crato (município cearense), ela chamava pelo meu nome. Então eu era um neto muito próximo dela e de alguma forma essa avó lá de *O Grão*, pelo menos pra mim, no meu primeiro tratamento, tem um pouco a ver com essa minha avó chamada Perpétua.

**D:** Você tinha quantos anos quando ela morreu?

**R:** Era jovem, já fazia poesia, cheguei até a escrever um longo poema sobre ela. Mas as mortes nos afetam muito e nos coloca... ou seja, a gente tem um tempo que a gente pensa que é imortal. Quando somos jovens, nunca vemos a perspectiva da finitude ou do fim. A partir do momento que as pessoas que lhe são muito queridas começam a morrer, você enxerga nisso a sua própria finitude. Depois que teve a morte do meu pai, foi uma coisa que me tocou muito, que eu gostava e gosto muito, uma figura muito boa, aquilo tudo toca muito e tal. Mas a morte é uma coisa que ela continua de alguma forma sem resposta porque... teve a morte do Patativa [do Assaré], que eu lembro que foi uma coisa que me tocou muito e de tantas outras pessoas queridas. Mas a morte é uma espécie de concretude, entende? No sentido de que ela fecha o ciclo e torna esse ciclo... ou seja, um homem depois que morre ele existiu.

**D:** E o cinema pode nos trazer alternativas de pensamento ou de conforto ou você acha que a função não pode ser essa?

**R:** Eu acho que é uma coisa que está ligada mais à filosofia, à religião de alguma forma, à religião como suporte ao pensamento sobre a morte ou de vidas futuras quase como... para se tornar mais suportável a dor e a condição humana. E a filosofia nas suas inquietações em busca de sentido para a própria vida esbarra na morte em suas perguntas, assim como esbarra até hoje em questões de Deus e nos sentidos da vida, questões postas até hoje discutidas, e até hoje com silêncios profundos. Acredito mesmo que o cinema é um lugar como outro qualquer, como o livro, para se pensar, para se refletir, para se metaforizar, mas ele não responde. O cinema não tem esse poder.

**D:** Mas ele provoca...?

**R:** Provoca da mesma forma que provoca sentimentos ou pensamentos, mas o cinema não tem esse poder tão grande quanto a gente pensa. O cinema não transforma o mundo, por mais que a gente acredite que o cinema tenha esse poder, mas é um espaço... quando você vai e vê uma história, se emociona ou tem um discurso político ou não político, da mesma forma que você pode ter isso em qualquer outra coisa, vendo um balé, um teatro, em outras manifestações culturais e artísticas. O cinema não é essa coisa... o cinema! O cinema, na verdade, elabora uma linguagem bastante eficiente porque usa todas as outras artes e provoca catarses, e tem um poder de sedução, vamos dizer, muito grande, mas nem sempre o poder de sedução é o poder de consciência. E mesmo quando tem o poder de consciência, não teria o poder de consciência de

um tratado filosófico ou de um tratado político, de um tratado econômico ou de uma obra de Sigmund Freud ou de uma... tu tá me entendendo? O cinema é sempre um recorte, é sempre... para usar uma linguagem mais moderna, é quase sempre rizomático, ou seja, não tem essa verticalidade toda, por isso que está sempre muito associado também à propaganda, né, eu digo de produtos, de ideias e modos de vida. E na nossa sociedade capitalista, o que é o cinema, na verdade? É importante, mas não responde todas as questões porque são questões postas até hoje não respondidas.

### **III. Conversa com Bárbara Cariry (produção executiva), realizada em 26 de junho de 2019, na produtora Cariri Filmes, em Fortaleza (CE).**

**D:** A proposta da minha pesquisa é pensar como a temática da morte pode ser tratada pelo cinema, especialmente na trilogia do Petrus. Além da morte em si, me interessa muito a questão dos medos e do enfrentamento do luto. Então a gente vê na Trilogia da Morte três propostas diferentes, mas que se unem dentro desse contexto familiar. Vemos nos filmes áreas de isolamento onde a estrutura familiar é outra, onde percebemos alguns ecos diferentes de uma capital agitada, tecnológica. Como você vê esses espaços onde os filmes se passam e como a morte ocupa esses espaços?

**B:** Eu acho que, na verdade, as conversas que a gente teve durante os filmes... *O Grão*, que foi o que eu participei talvez menos porque era a época que eu ia fazer vestibular, então quando eu fui de fato participar do filme, eu fui nas filmagens e depois já na parte de finalização. Mas participei antes das conversas. Como o *Mãe e Filha* e o *Clarisse*... de fato eu produzi e acompanhei o processo completo, a gente conversava muito. Eu lembro que tinha uma questão que sempre era conversada era que esses filmes podiam ser feitos em qualquer lugar. Como assim qualquer lugar? Na ideia de que tinha que ser... por exemplo, a gente brincava que o *Mãe e Filha* a gente vai filmar no sertão, mas será que esse filme não podia ser feito em uma casinha lá na Islândia, por exemplo? Porque, na verdade, essa geografia que é escolhida pelo Petrus acaba sendo escolhida porque ela se transforma em um personagem. Então quando ele escolhe o sertão ou quando ele vai para uma cidade que tem mais verde, que é uma serra, é muito na ideia que essa geografia e natureza se transformem em um personagem. Lembro que a gente conversava muito sobre isso. Podia ser em qualquer lugar, mas por que a gente vai fazer aqui? Então a ideia central era de que as histórias não estavam interligadas com a ideia de uma metrópole movimentada e agitada e globalizada e de muita informação, mas sim de espaços

onde as relações humanas podiam se estabelecer de forma mais direta. Então, por exemplo, quando você pega um filme como *O Grão*, que é uma família, são dois irmãos, o pai, a avó e a mãe, você tem cinco pessoas dentro de uma família. Uma avó que vai morrer, uma filha que vai casar, uma mãe que trabalha em casa, um pai que está estagnado, a criança que vai crescer e não tem esperança... quando o Petrus leva esse filme para uma cidade como a que a gente filmou, que foi no interior de Aracati, chamada Itaiçaba, foi no sentido de encontrar um lugar onde essas histórias pudessem crescer, onde essas histórias pudessem se verticalizar, onde elas pudessem de fato se aprofundar. Quando ele escolhe aquela geografia, aquela casa, sabe... e aí eu vou apontando para outras coisas que são as seguintes. As casas desses filmes são personagens, você tem três casas. A casa de *O Grão*, que tem aquela conexão com o rio, aquele barco, depois você tem a casa de *Mãe e Filha*, que é a casa em ruína, a casa que você passa pelas porteiças para chegar lá, depois você tem a casa de *Clarisse...*, uma casa alta, a última casa, a ideia da viagem, da distância. Então a gente sempre conversava assim, apontando para dois lados. Primeiro, esse filme poderia ser feito em qualquer lugar porque são histórias universais do homem, porque lidam com sofrimento, com dor, com perda, com questões centrais humanas que qualquer pessoa em qualquer lugar que fale qualquer língua se relaciona, e a ideia de que essa geografia e esses lugares faziam parte do filme. Então eles iam indicar muita coisa. Eu lembro muito que em *O Grão*, a diretora de arte e figurinista era a Lana [Patrícia Benigno] e ela tinha um produtor de arte que era o Sergio Silveira, que hoje também trabalha muito com a gente. E eles foram visitar várias casas antes de Petrus começar a visitar. Essa primeira busca, eles que fizeram. E eu lembro que eles vieram com aquela casa muito emocionados e disseram, “Petrus, você precisa ver!”. Porque a casa fala por si, ela tem muita vivência, a casa tem muita força, a casa tem muito do filme. Eu acho que, de certa forma, quando o Petrus opta pelo sertão nos dois primeiros filmes, acho que há inclusive uma construção porque a gente vem do sertão, daquele sertão que tem água, mas que não leva a lugar nenhum, de um barco que está parado; a gente tem o *Mãe e Filha*, que é uma transição de um sertão que está ficando verde, e você vê isso no filme, e que de fato foi o que aconteceu quando fomos filmar. A ideia era filmar mais seco, não foi possível, começou o período de chuva e foi ficando mais verde. Isso também está no filme. Aí a gente chega no *Clarisse...*, que é o filme do verde de fato. E é engraçado porque eu lembro que, em *O Grão*, conversei com o Petrus sobre, por exemplo, tem uma cena que é o Nanego (Lira, ator que interpreta o pai) caminhando com as cabras. Tem duas árvores em quadro, de uma ponta a outra. Uma árvore está mais verde, a outra mais seca. Isso foi uma coisa pensada. Queríamos que o barco viesse mais para cima porque queríamos dar a ideia que esse barco não sai dali, eles não conseguem sair. Quero que a menina ande de moto e que ela tenha sonhos... A

ideia da perda, da morte, enfim, tudo se dá em uma construção muito delicada, é quase uma renda, tudo muito delicado. É uma cena, um olhar, uma lágrima. Tudo isso que eu estou falando perpassa, eu acredito, os três filmes. Claro que eles vão crescendo em uma intensidade até chegar no *Clarisse...*, que é um filme mais duro, e que também é isso, você parte daquele núcleo familiar que vai se dissolvendo. Um você tem a família toda, o outro você tem uma família que um pai foi embora, o outro o filho morreu, até que você chega no *Clarisse...* que é quase a morte absoluta, então acho que foi uma construção do Petrus e, claro, roteiros que ele também trabalhou com outras mãos, ele não trabalha só, mas quando eu trago essa ideia do fazer, desse cuidado, é muito por isso porque traz muito de um simbolismo. Os planos são muito pensados nesse sentido, tudo é muito pensado, da onde se caminha até onde se caminha, para que lado se vai...

**D:** Tudo mais controlado. Mas o Petrus é controlado e eu acho uma coisa bonita porque não é todo mundo que consegue ter esse senso de saber exatamente o que quer.

**B:** Isso é verdade. Ao mesmo tempo, e aí isso eu acho incrível, é que o Petrus é um diretor que não tem medo de repetir se ele não estiver satisfeito. E eu falo isso porque eu sou produtora, eu acompanho todos os roteiros, pelo fato de a gente trabalhar na mesma produtora, pelo fato de ter poucos recursos, pelo fato também de ser irmã dele, são várias coisas que se somam, então eu participo realmente desde o comecinho, do argumento até o teste de exibição do filme. E o Petrus é uma pessoa que, isso eu acho maravilhoso, não tem medo de repetir. Se ele não está satisfeito, ele vai fazer de novo. E não tem problema de fazer de novo. Eu digo isso porque eu já trabalhei com diretores que não gostam de fazer de novo. E fazer de novo com liberdade porque aí mora a riqueza, porque existe uma ideia de saber o que quer, de rigor, mas existe uma liberdade inclusive de proposição, de criação, de um ponto levar a outro ponto. Como eu também fiz, pelo menos no *Mãe e Filha* e no *Clarisse...*, assistência de direção, eu fico muito próxima. E os dois filmes o Petrus fotografou, então a gente acabava que ficava muito próximo porque eu era produtora e assistente, ele era diretor e fotógrafo, acabava que a gente discutia muito as coisas, inclusive dentro de algo que já nos leva a outra questão, que é a de uma produção criativa, que me permite chegar para ele e falar coisas que são possíveis, que não são possíveis, e a partir disso a gente começar a pensar em soluções. Essa liberdade que ele tem também é imposta por necessidades, por desejos. Então é isso, se ele faz e não está bom, ele revisa, e ele revisa todo o material sempre, ele vai fazer de novo. E vai fazer de outro jeito, que é o que eu acho mais legal. Não é fazer do mesmo jeito.

**D:** É tentar buscar soluções melhores.

**B:** Isso. Então eu acho que o Petrus é esse diretor de controle, mas ele é um diretor que está aberto. Aberto às possibilidades, a ouvir. Eu posso até apontar situações e sequências que foram criadas nas locações. *Mãe e Filha* foi um filme que a gente foi com... era um projeto de curta-metragem, e aí eu também vou falar um pouco de produção... foi um edital que naquela época, que eu não lembro agora, foi de 60 ou 70 mil [reais], e aí o Petrus tinha feito *O Grão*, que foi um filme que tinha feito um carreira incrível, excepcional para o primeiro filme dele, foi muito bem, tanto que depois ganhou prêmio da Ancine, que dava um prêmio dos filmes que mais circulavam no Brasil, que representavam melhor o Brasil, então foi um desses filmes. E aí o Petrus vinha de *O Grão* e estava muito chateado que ele queria filmar um longa de novo e não tinha o fluxo de editais que veio ter depois, já na época do *Clarisse...*, que agora já não tem mais. Bom, a gente estava vivendo um momento meio limbo e ele ganhou esse edital para fazer um curta, ganhou outro prêmio de melhor filme com *O Grão*, pegou esse prêmio, que era um valor em dinheiro e foi pago, uma coisa também rara com premiações em dinheiro, e a gente juntou tudo e falou, “vamos fazer um longa!”. Saímos de Fortaleza para fazer esse filme em 15 dias no interior.

**D:** Nessa época, vocês já tinham feito *Dos Restos e das Solidões...*

**B:** Já, quem fotografou foi o Ivo [Lopes Araújo], foi um outro processo porque *Dos Restos...* era um documentário sobre o fim de uma cidade, sobre morte. Uma cidade que acabou em guerra, uma briga de duas famílias. Então o Petrus estava com isso muito vivo nele e quando veio a ideia de fazer o filme, tinha a ideia, em um primeiro momento, dela sair de Fortaleza... tinham outras coisas que foram pensadas e que depois a gente acabou percebendo que não precisava disso e outras coisas mais interessantes foram sendo construídas depois quando a gente chegou lá. Fazer esse filme em 15 dias com uma equipe que consistia em um técnico de som, uma diretora de arte e figurinista, duas produtoras, um assistente de elétrica, dois assistentes de câmera, um motorista, duas atrizes e um assistente de figurino e arte. Éramos 11 pessoas para fazer esse filme em 15 dias no interior do Ceará, naquele sertão onde todo dia a gente levava 40 minutos para sair de onde a gente estava, que era uma fazenda, até a locação. Então foi um desafio enorme fazer isso e aí eu quero chegar para dizer que, mesmo com uma equipe pequena, com quase nada de dinheiro, mesmo muito cansados, a gente conseguia pensar em muita coisa porque era muito inspirador estar lá.

**D:** Partia do espaço...

**B:** Sim, e eu lembro que o Petrus revisava o material, eu via com ele, ele começava a escrever algumas coisas, me passava, a gente discutia, ele trabalhava mais. No outro dia ele levava, eu

passava para as atrizes e a gente fazia. Tinha uma coisa também que foi um ponto que eu considero positivo é que a gente não tinha comunicação lá.

**D:** Foi uma imersão total nesse cenário isolado.

**B:** Para fazer uma ligação, Diego, era uma hora até chegar em um telefone público que ficava em outra cidade.

**D:** Mas isso é interessante porque, além de ter a imersão do lugar, você precisa resolver tudo ali. Se vocês tivessem alguma necessidade externa ao filme, vocês tinham que se virar ali. E eu acho que isso é uma coisa que traz um diferencial para a obra.

**B:** É um filme que é muito conciso, mas era isso. O Petrus estava toda hora trabalhando. Isso está no filme, e as atrizes estavam muito abertas. A gente chegava, conversava, propunha coisas. O Petrus sentia falta de alguma coisa, elas falavam também. Porque era um filme com duas mulheres e o Petrus, um diretor, então tinha um diálogo muito grande entre elas, eu, o Petrus. A gente conseguia fazer isso muito bem e dessas conversas chegar em outros pontos. Eu lembrei agora de duas situações que foram pensadas lá. A cena da rede posta e a mãe sentada de um lado e a filha do outro tem um diálogo. Essa cena foi criada pelo Petrus depois que a gente chegou lá. Tinha uma indicação dessa cena no roteiro, mas ela não estava nem metade de como ela acabou sendo feita. Mas por que ela foi feita daquela forma? Porque aquele lugar tinha outro tempo. E a gente entrou no tempo daquele lugar. Então eu acho que uma coisa maravilhosa é estar aberto e nós conseguimos estar abertos. O Petrus conseguiu estar aberto para aquele tempo, aquele ritmo, aquele lugar que tem outra forma, é tudo diferente.

**D:** Especialmente em *Mãe e Filha* tem uma fantasmagoria do espaço. Acho que o Petrus explora muito isso, não só pelas questões das ruínas, tudo se acabando, mas da criação da própria imagem, de mostrar que aquele espaço, não só a casa, é um personagem que está se acabando, que é um fantasma. Tem os vaqueiros que aparecem e já é um pé no cinema de gênero. Acho que é muito isso, de você tentar puxar do próprio espaço essa composição de imagem.

**B:** É isso que eu estou dizendo, estar aberto. Essa cena foi isso. Ela se formatou de fato lá. A cena em que ela bate a cabeça na janela... foi uma conversa que eu tive com o Petrus. Eu falei tipo, “eu não aguento estar mais aqui, a minha vontade é de tacar a cabeça na porta”. E ele chamou a Juliana (atriz que interpreta a filha). Ou seja, é você estar aberto e você ouvir, saber o que você quer. Então assim, o *Mãe e Filha* é um filme que eu particularmente gosto muito, muito, muito porque eu pude colaborar, claro, como nos outros filmes, mas que eu sinto que é isso, tudo estava confluindo para que aquele filme ficasse como ficou, denso, forte, honesto, verdadeiro. Enfim, passamos esses 15 dias lá, o Petrus trabalhando *full time*, fotografando, dirigindo, fazendo luz, um montão de coisa, com uma equipe pequena, mínima, os meninos

também morriam de trabalhar. Ninguém tinha tempo para nada. Bom, o que essa experiência levou a gente? O Petrus saiu tão esgotado e falou, “meu próximo filme eu não vou fazer assim, porque que saco, você tem que pagar as pessoas, não dá”. E a gente tinha vindo da experiência de um B.O. (filme de baixo orçamento) e tal. Fomos contemplados com *Clarisse...* e foi um filme que foi preparado de outra forma. Filmamos em mais tempo, cinco semanas, tivemos 15 dias de pré [produção], foi um filme com maquiagem (em relação ao sangue utilizado em cena), que pedia isso. Então, por exemplo, já me perguntaram se eu achava que dava para fazer... “é tão bonito ver como vocês faziam um filme com tão pouco recurso e tanta vontade”, minha resposta sempre é a mesma. Eu falo, “olha, estava todo mundo com muita vontade, agora pergunta se todo mundo queria repetir fazer daquela forma?”. Não, a gente queria fazer todo mundo ganhando, não ganhando bem, é ganhando ok, ganhando justo. Eu não quero estar toda hora pedindo pelo amor de Deus, me dê isso, me dê aquilo. *Clarisse...* era um filme que não dava para ser feito assim porque ele precisava de algumas coisas. Tinha maquiagem de efeito, que é uma coisa cara, feita por um profissional específico, que tem um outro valor de mercado. O maquiador que eu chamo para fazer uma maquiagem de um filme contemporâneo sem efeito é um, o que eu vou chamar para fazer esse filme pode ser até o mesmo, mas geralmente é alguém que tem outro perfil, que precisa de outro material. Consequentemente esse material é mais caro, enfim. É um filme que tem outro desenho. Para filmar naquela casa, é impossível fazer como o *Mãe e Filha*. Só subia [carro] 4x4, a gente não podia nem descer para almoçar. Era um outro desenho, então não dá para você dizer que dá para fazer os filmes com pouquinho dinheiro, que tudo a gente se arruma. Eu acho que não dá. Você se arruma uma vez, duas. E acabou. Porque as pessoas precisam pagar suas contas, precisam sobreviver, as coisas têm que se movimentar. Isso é trabalho, é indústria, isso gera renda. Não dá para ficar com essa ideia romântica de que vamos fazer cinema... então eu falo com todo amor desse filme que é o *Mãe e Filha* e dessa dificuldade que as pessoas às vezes pensam que... por isso que vem a pergunta, entendeu? “Ah, você faria outro filme assim?”. E eu falo, “opa, acabou o romantismo! Não confunda”. Isso é um trabalho que a gente faz com muita sorte e prazer porque a gente gosta muito de fazer. Poderia não ser assim, a gente poderia estar fazendo trabalho que a gente não tem tanto interesse, não é o nosso caso. A gente tem muita sorte que é algo que vem do nosso pai, claramente, de uma relação muito aproximada com ele, com a minha mãe, que é produtora. A gente cresceu em sets [de filmagem], eu e o Petrus. Enfim, as coisas se misturam muito para a gente, é muito fácil. Então ter ido, feito esse filme, com uma equipe pequena... a gente até brincava que a gente lembrava do papai. Ele fez o primeiro filme dele assim, sem nada, conseguindo alguém deu uma lata de negativo, uma câmera... maravilhoso, é uma época, uma

geração, marca um período. Fez um grande filme que, de fato, é o *Caldeirão...* (da Santa Cruz do Deserto, lançado em 1986), mas pergunta se ele queria repetir. Não quer, porque as coisas têm que ser feitas de forma organizada. E eu estou falando assim, parece até que a gente depois saltou para grandes orçamentos. Não, eu estou falando de baixo orçamento mesmo, de 1 milhão [de reais], que é com o que a gente sempre fez os filmes. Os filmes que eu estou acostumada a produzir são filmes que têm mais ou menos essa faixa de orçamento de 1 milhão. Bom, eu acho assim, o *Mãe e Filha* foi essa etapa maravilhosa que rendeu ao Petrus uma premiação enorme, críticas maravilhas, ganhou o [festival] Cine Ceará, o que deu outro gosto para a gente, ganhou o Festival do Rio, circulou muito bem. *O Grão* circulou muito bem internacionalmente, *Mãe e Filha* circulou muito bem no Brasil, foi meio que o oposto. E *Clarisse...* foi exatamente o meio-termo. Eu falo com todo amor e carinho do filme, mas foi um filme difícil e de dedicação e de abertura, de possibilidades, de você estar aberto.

**D:** Como você pensa que eles dialogam com essas questões da morte em si dentro da família. Me parece que a particularidade da trilogia do Petrus é essa, de explorar os vínculos familiares.

**B:** Eu tenho a impressão de que se fala muito sobre perda. Mais do que morte em si, sobre perda, sobre vazio, sobre aquilo que deixa. Eu lembro que em *O Grão*, a grande questão que a gente falava sobre a personagem da Leuda (Bandeira, atriz que interpreta a avó), que morre no final, é isso. A história é sobre ela morrer ou é sobre o menino que vive e vê a avó morrer? É uma questão que se pôs e a gente conversava muito. *Mãe e Filha* é sobre a filha que volta para enterrar o filho ou é sobre a avó que não consegue enterrar o neto? Ou é sobre a filha que parte? Porque é um filme de chegada e saída. *Clarisse...* é sobre o trauma de ter matado o irmão, é sobre matar o pai ou é sobre estar morta? Então a sensação que eu tenho, na verdade, é que são histórias que entrelaçam todas elas. São essas ideias de perda, principalmente, de vazio, de solidão. Que são questões do Petrus, que é uma pessoa divertidíssima, quem conhece para além de trabalho sabe, mas são questões muito particulares dele, que mexem com ele, que dizem respeito a ele. Mas eu acho que é essa ideia, Diego, de vazio, de perda, de solidão, de estar só, de se perceber só. Então se você pega cada um desses personagens... engraçado, *O Grão* a gente brincava muito com a personagem da filha, a Kelvya (Maia, atriz), aquela personagem é completamente fora de tempo, mas ela é tão humana dentro do sonho dela, e ela tem tanto a ver com aquela família, que eu lembro que o Petrus falava, “essa personagem quer ir embora, ela não aguenta mais, imagina todo dia ela chegar em casa, chegar esse pai que ganha seis reais por dia, o irmão, coitado, sem infância, a mãe morrendo de trabalhar para nada, a avó...”. Então ela entra em outra sintonia e ele falava muito isso, que ela estava em outra sintonia, em sintonia com aquela família porque ela olha e fala, “é tudo que eu não quero ser, é tudo que eu não quero

para mim, eu quero ir pra Fortaleza, casar”. E aí você vai para *Mãe e Filha*, da onde é que a menina vem? De Fortaleza, porque ela não aguentou ficar ali [no interior], porque o pai dela foi embora, a mãe dela ficou, e ela vai para Fortaleza (capital cearense). Até o personagem daquela menina que queria romper é a menina que volta no *Mãe e Filha*, a menina que rompeu. Não é que seja uma coisa direta, mas é uma ideia de sentimento.

**D:** É como um elo intelectual, afetivo.

**B:** Sim, de uma percepção de algo. O Petrus falava, “Bárbara, aquela menina foi embora, ela conseguiu, mas ela teve que retornar e deu tudo errado”. *Mãe e Filha* é o retorno de alguém para um lugar que ela não gosta, que ela não tem mais relação de pertencimento com aquilo, que ela tinha que ir embora, mas quando ela volta, ela tem que romper de novo com aquilo, os enfrentamentos. Eu acho que os três filmes têm a ideia da morte, como você fala, da perda, mas acho que tem essa ideia do vazio e da solidão, de se perceber só, tem essa ideia das rupturas, das saídas. A Clarisse retorna também, ela morou fora. Só que a gente brincava de novo, “ei, mas ela não veio de Fortaleza, ela veio de muito mais longe, ela morou fora do Brasil porque Fortaleza não era suficiente para essa personagem”. Ela tinha que vir de outro lugar, um lugar muito mais distante. Por isso, foi pensada a ideia de que ela tivesse um marido estrangeiro. Mas a cada filme, acho que passa isso, a morte, a solidão, o vazio, e passa o encontro do homem consigo porque é isso, são filmes que falam sobre se encarar, se perceber. Você olha para *O Grão*, para mim, qual a imagem que aquele filme termina? Com a criança derrubando o ovo, ou seja, ele se percebe, ele se dá conta de que está só no mundo. Em *Mãe e Filha*, você tem a Juliana saindo de casa, correndo com aquela blusa da Marilyn Monroe que foi escolhida a dedo, tudo pensado e discutido, rompendo. E a gente brincava, “ela consegue ir embora? Ela para ali?”. Você não sabe. Pode ser que ela tenha conseguido passar, pode ter que ela tenha ficado, mas pode ser que ela esteja presa ali para sempre. Em *Clarisse...*, você tem essa personagem, essa mulher forte, dura, que volta para acertar as contas com alguém que ela culpa por algo que ela nem sabe se ele tem culpa. Mas, ainda assim, ela vai punir esse homem. E quando ela pune esse homem, ela se olha. São personagens que passam por experiências de perdas e que se percebem. É aquela criança que se descobre só quando a avó morre, é a personagem da Juliana, que faz a filha, que tenta romper e ela está sozinha ali, é a Clarisse que vai acertar essas contas todas com esse pai dela, acaba matando o pai e que percebe que aquilo não é suficiente.

**D:** E aquele enterro simbólico na água... Acho que tanto o enterro de *Mãe e Filha* quanto de *Clarisse...* são simbólicos, de ao mesmo tempo que a Clarisse está enterrando o pai dela, é na água, que nos remete à vida. É como se ela se libertasse mesmo de um trauma antigo e ela enfrenta um luto que talvez ela nem sabe. O luto não tem tempo. Acho que hoje estamos em

uma sociedade que parece nos exigir um luto rápido. Quando alguém morre, você se sente acuado, com vergonha, culpado. A nossa reação mais comum é o isolamento. Acho que a Clarisse passou a vida dentro desse luto que talvez ela não quantificou em tempo, mas que ela se permitiu guardar isso. E ali naquele final não é que acabou o luto dela, mas acho que ela se liberta de tanta coisa que ela deixou recalcada nela. As pessoas querem que a gente supere logo, que procure mecanismos para viver menos o luto. E a Clarisse é enlutada desde cedo.

**B:** Quando eu falo que são personagens que se olham, é porque são personagens que passam por situações que transformam. Porque assim, em *Mãe e Filha*, qual é a grande questão da filha? Foi ter perdido o filho ou é o embate que ela tem com a mãe? Qual é a dor dela? Deve ser muito forte a dor de você perder um filho. Eu sou mãe, tenho uma filha pequena. Mas eu suponho que perder um filho é uma dor inimaginável, que só sabe a mãe que perde um filho, inclusive dependendo de como se perde um filho. E eu fico pensando nisso, ela perde o filho e ainda tem que passar por essa barreira da mãe dela, que é a ideia da prisão. E mortes, como você falou, eu considero quase como alegóricas. Aquela criança ser enterrada em um altar de uma igreja que não tem teto, o teto é o céu. Ou seja, é o lugar que ela está mais perto do céu. Essa igreja e essa capela e esse enterro da forma que está no filme... foi algo que foi descoberto lá. Existia o enterro, mas a gente não construiu uma capela e mandou tirar o teto. Por isso que eu estou falando que o Petrus consegue ter essa sensibilidade e essa abertura para quando a gente chegar nos lugares, eles se tornarem os nossos personagens de fato. Eles contam também uma parte dessa história. Essas três casas que guardam segredos, histórias, que têm as memórias, que viram os seus que partiram, não são as primeiras mortes das casas. Isso era uma discussão sempre quando ia se escolher essas casas. A casa de *Clarisse...*, quem fez a pesquisa de locação fui eu. Eu fui em todas as casas e trouxe algumas coisas, mas eu estava com aquela casa na cabeça. Porque é isso, você encontra o lugar. Levei o Sergio (Silveira, diretor de arte) lá, ele ficou encantado com a casa. A casa tinha uma energia, uma vibração que pulsava na gente de cara. Quando conversamos com o dono da casa, ele tinha uma história muito parecida com a história do filme. Muito parecida. É uma coincidência, mas eu estou dizendo que existe também uma energia, uma força. Eu não sou essa pessoa mística, mas eu acredito que existem forças e essas três casas tiveram isso. A casa de *Mãe e Filha* era cheia de morcegos. Tinha um lado da casa que a gente não conseguia filmar lá que a gente fez uma cena em que aparecem os vaqueiros, que eu não sei se você recorda agora, mas é uma que está cheio de telhado no chão... era o outro lado da casa. A gente queria muito filmar lá, mas nunca dava certo. E cheio de morcego, de coisa. E eu lembro que o Petrus começou a conversar com a Lana (Patrícia Benigno, diretora de arte), e a gente ficou conversando como é que iria construir aquela casa e aí chegou

na ideia dos poucos elementos, mas que eram os elementos essenciais. Então a casa não tem nada demais, pouquíssimos móveis, mas todos os móveis têm uma utilidade em algum momento do filme... nada está ali ornamentando dentro daquela casa. Foi uma coisa discutida. Lembro que na época as referências eram [Pier Paolo] Pasolini, o bom e velho [Andrei] Tarkovsky do *Petrus*, que ele adora, mas eu lembro que a gente falava muito sobre Pasolini, a ideia dessa construção de algo épico com tão pouco, que é algo que ele fazia. A gente conversava sobre isso, mas claro trazendo para a nossa realidade, nossa perspectiva, para o que é possível, para a vivência desse diretor, para o nosso universo de fato. Mas é isso, essas três casas foram escolhidas a dedo para contar essas histórias dessas pessoas que partiram. A casa de *Clarisse*... estava da forma que ela aparece no filme, escrita no roteiro. Com tudo que está ali, tanto que era uma piada que ninguém iria achar essa casa. A única coisa que não tinha naquela casa que a gente levou foi a banheira. Todo o resto tinha o que estava escrito no roteiro. Uma casa de madeira com tantos espaços, com uma sala assim, que tem um globo, uma piscina de entrada, um quarto infantil, um lago, que você vê a vista de Fortaleza, tudo que está no filme estava escrito no roteiro. Então era aquela casa mesmo para esse filme, não tinha jeito. Visitei várias e não tinha como não ser aquela. A casa de *O Grão* era isso, eles queriam que fosse uma casa simples, pequena, mas que fosse uma casa de profundidade. Então ela tem profundidade e toda hora eles exploram isso no filme. É cheia de camadas e a discussão era essa, são esses personagens, essas pessoas, essas histórias. Por isso, tem que ser assim. E era uma casa também de muita vivência. E o *Mãe e Filha*, bom, tem nem o que falar. Realmente é uma cidade que se chama Cococi. O *Petrus* vinha de *Dos Restos e das Solidões*, que era o documentário que ele foi com o Ivo [Lopes Araújo], que era o fotógrafo naquela época, e voltou com um documentário apaixonado pela cidade. Quando ele inventou a história, falou que não tinha outro lugar que essa história se encaixe como naquele. Ele já estava com isso muito forte, em Cococi, e foi perfeito. *O Grão* é sertão, mas com essa casa que foi um achado, com essa conexão com a água, que a gente retoma lá em *Clarisse*..., com essa ideia de transformação, que a água tem isso, essa ideia de que tudo passa, que está sempre em movimento. E em *O Grão* tinha muito isso. O *Petrus* falava, “cara, está tudo parado, mas a água está em movimento. Está tudo parado, parece que esse tempo não passa”. Tem uma fala que um personagem fala isso, que o tempo não passa, porque não passava de fato. E aí foram locais que foram escolhidos nessa perspectiva dos filmes com a perspectiva de que esses locais, esses ambientes, contassem essa história, que fizessem parte, que acrescentassem, tendo em vista que essas histórias eram universais. Tudo isso que eu estou te falando, que são essas conversas todas, são exercícios que a gente faz, na verdade, para tentar chegar em outros pontos. Porque um roteiro é algo muito interpretativo,

que tem que ser construído. Ele é um degrau de algo que ainda precisa ser construído. Eu sei que existem roteiros muito bem construídos e elaborados, muita informação, sei que tem roteiros que só tem falas, eu não estou nem questionando isso. Eu acho que ele é um dos tijolos que a gente vai usar e que muita coisa, pelo menos nesses filmes do Petrus, que é essa trilogia, muita coisa se dá nesses lugares que a gente chega, nessas convivências que se dão, com essas trocas, com as situações que a gente está alerta para perceber.

**D:** A partir dessa experiência com a trilogia, como você percebe essa conexão que pode existir entre a morte e o cinema, como você vê que o cinema pode discutir a morte hoje?

**B:** Eu tenho a impressão de que, Diego, assim... você pode tratar disso de milhões de formas. O cinema mostra isso para nós. Mas o que eu acho que esses filmes trazem de fato é que são filmes crus, são um pouco um tapa, não é um filme que te afaga. Não são filmes que você sai se sentindo bem, são filmes que na verdade te levam para outras reflexões, que você sai pulsando de uma outra forma. Eu tenho uma relação com eles, claro, porque aprendi muito por trás deles por conta de vivências e situações que acontecem e das conversas, mas como espectadora, eu acho que esse tipo de cinema que o Petrus faz e alguns outros cineastas trabalham também em uma perspectiva um pouco parecida, é um cinema que vai trazer mais uma reflexão, que vai te trazer mais questionamento, que vai te trazer mais questões internas. Não sei se são filmes que você sai conversando assim com todo mundo... não me parecem que seja isso. Até porque as sessões que eu participei de *Mãe e Filha*, por exemplo, a sessão do Festival do Rio foi muito dura. As pessoas saíram da sessão todas muito sérias, pensando sei lá o quê. Mas alguma coisa tocou elas porque toca, porque volta para a solidão, para a perda, para o vazio. Toca em alguma coisa, te remete a alguém ou alguma história. Então todo mundo saiu da sessão meio atordoado. A sessão do Cine Ceará idem. Foi uma sessão lotada, foi no Theatro José de Alencar. Eu lembro que quando os créditos subiram, passaram uns dez segundos para as pessoas começarem a bater palma porque elas ainda estavam dentro daquela corrida da Juliana. Elas não saíram daquilo. As pessoas falavam parabéns para o Petrus, mas era parabéns quase que pela maturidade. Engraçado isso. Porque o Petrus é jovem, ele fez esses filmes jovem. Hoje ele tem 40 anos, mas ele começou a trilogia jovem, tinha 26, 27 anos. A sensação que dava era essa. Conclusão: eu, enquanto espectadora, a sensação que eu tenho é que são filmes mais duros e muito mais reflexivos, que te levam a outras questões, questões pessoais, íntimas, que aí consequentemente dialogam com questões amplas, políticas, que está aberto para possibilidades. Não são filmes leves. Porque existem filmes que falam sobre morte, mas é uma morte de alegria, de passagem. Não de alegria de vibração, mas de passagem. Ou a morte de transformação, mas aqui não. Aqui as mortes parecem... são becos sem saída. Te levam para

uma parede. E agora? Eu tenho que quebrar a parede. Terminam achando que precisam quebrar uma parede. Você anda, anda, anda, para na parede e opa! *O Grão* quando termina com aquele menino derrubando o ovo e volta para a cara da mãe... é isso, uma parede. Você fica em suspensão, eu acho que é isso, você termina os filmes totalmente em suspensão. E quando você volta, você volta se olhando. A sensação que eu tenho é essa. Mas repito, o Petrus é uma pessoa que tem essas questões com ele, os roteiristas, o papai... enfim, enquanto roteirista e argumento, o Firmino colaborando, é uma química que deu muito certo. Eles conseguem trabalhar muito bem, os três juntos, é muito legal de vê-los trabalhando juntos, porque você vê um crescimento e como eles conseguem dialogar bem, mas, ao mesmo tempo, você vê que tem uma questão do Petrus que ele coloca ali, sabe? De percepções dele, de inclusive coisas que ele gosta. Ele gosta muito de cinema. Eu lembro que *Clarisse...* foi assim [Stanley] Kubrick, Kubrick, Kubrick! E aí que eu acho maravilhoso porque não era uma coisa que era imposta, pesada, que era uma referência que a gente ia fazer uma cena assim porque fulano faz assim ou porque eu quero homenagear sicrano, é porque eu gosto de cinema. É uma outra relação. E é maravilhoso, inclusive, quando você tem a oportunidade de fazer filmes, em que você sente cinema. Por exemplo, eu adoro o [Jean-Luc] Godard, mas detesto ver filmes que as pessoas fazem querendo ser o Godard. Eu adoro ver filmes em que exista uma alma livre do cinema, por exemplo, do Godard. Ele adora Tarkovsky, mas o que ele traz desse cinema para ele? É algo mais metafísico. E é suficiente.

**D:** E é algo que basta mesmo para ele. Você percebe as referências, um misto de referências, de cinefilia. Você tem uma bagagem de coisas que você quer colocar para fora.

**B:** E elas estão lá. Eu acho que é um espírito, quando você vê um filme que te remete a um espírito de cinema. E o Petrus é isso. Ele adora cinema, dos mais variados, mas consegue trazer isso para os filmes. Acho isso maravilhoso até porque faz o trabalho com outro nível e é isso, não é um nível de cinefilia, é de cinema, que eu acho que tem uma diferença entre cinefilia que vai ser essa pessoa que vai fazer referências diretas, rasteiras provavelmente...

**D:** Uma cinefilia não óbvia...

**B:** É, de espírito, de vontade, que eu gosto, que eu vejo. É isso, eu adoro Pasolini, mas onde é que entra Pasolini? Existe ali uma relação, um diálogo em alguma instância que as vezes são mais aproximadas, como você falou, às vezes mais distantes, mas estão todas ali misturadas.