

Entrevista com Petrus Cariry

Conversas sobre o processo criativo da Trilogia da Morte (2007-2015)

Diego Benevides Nogueira¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo: Nesta entrevista com Petrus Cariry, o cineasta cearense discute o processo criativo de sua Trilogia da Morte, composta pelos filmes *O Grão* (2007), *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Ambientadas no interior nordestino do Brasil, as obras evidenciam o enfrentamento das perdas e a vivência do luto no contexto familiar e discutem formas de representar a morte no cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: cinema brasileiro; morte no cinema; Petrus Cariry.

Abstract: In this interview with Petrus Cariry, the Ceará filmmaker discusses the creative process of his Death Trilogy, comprised of *The Grain* (2007), *Mother and Daughter* (2011) and *Clarisse or Something About Us* (2015). Set in the countryside of the Brazilian Northeastern region, these films show the coping with loss and the experience of mourning in the family context and discuss ways of representing death in contemporary Brazilian cinema.

Key words: Brazilian cinema; death in films; Petrus Cariry.

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (PPGCOM-UFC), na linha de Fotografia e Audiovisual, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira. Atualmente pesquisa as relações entre o cinema brasileiro e os estudos da morte no Ocidente. A entrevista é um fragmento da pesquisa de dissertação do autor, defendida em fevereiro de 2020. Jornalista, crítico e curador de cinema, membro da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) e da Associação Cearense de Críticos de Cinema (Aceccine). E-mail: diegobenevidess@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6959995096250776>

Apresentação

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.

Sua trajetória como realizador começou com o curta-metragem documental *A Ordem dos Penitentes* (2002), que foi seguido pela ficção *Uma Jangada Chamada Bruna* (2004) e pelos documentários *A Velha e o Mar* (2005) e *Dos Restos e das Solidões* (2006), além do média-metragem para a televisão *Cidadão Jacaré* (2005), dirigido ao lado de Firmino Holanda. Em 2007, realizou o seu primeiro longa-metragem, *O Grão*, que daria início ao que chamou de Trilogia da Morte. Ainda dirigiu outros quatro curtas-metragens: *Quando o Vento Sopra* (2008), *Reisado Miudim* (2008), *A Montanha Mágica* (2009) e *O Som do Tempo* (2010). Depois, concluiu sua trilogia com *Mãe e Filha* (2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Seus filmes mais recentes são *O Barco* (2018) e *A Jangada de Welles* (2019), ainda não lançados em circuito comercial, e se prepara para rodar *Mais Pesado que o Céu*.

A Trilogia da Morte, objeto de análise deste trabalho, discute o enfrentamento das perdas e o processo de luto de seus personagens. O diretor ambienta suas histórias no interior do Ceará, as duas primeiras no sertão e a última na serra, que dialogam com o isolamento dos cenários e a solidão das pessoas que moram nessas regiões afastadas, evidenciando também questões como a religiosidade – ainda que Petrus seja agnóstico –, a vida sofrida no sertão, os fantasmas do passado e a constituição familiar.

Em *O Grão* (2007), Petrus conta a história de uma criança, o mais novo de uma família pobre do sertão, que se prepara para enfrentar a morte da avó; em *Mãe e Filha* (2011), uma avó solitária do interior recebe o neto natimorto das mãos da própria filha e se nega a enterrá-lo; e em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015), traumas não resolvidos entre um pai moribundo e uma filha enlutada pela perda da mãe e do irmão se transformam em uma história de horror.

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 personagens à margem da sociedade para refletir sobre o tempo e a duração das coisas.

A morte possibilita diversas 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. Essas experiências com o outro dão espaço para a criação de narrativas, formas 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. 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).

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. A morte interdita (ou invertida) torna-se vergonhosa e escondida a partir da segunda metade do século XIX. Essa mudança 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.

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, 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.

Assim como o enfrentamento é subjetivo, o olhar para a morte nas imagens também pode nos afetar de formas distintas, nos incluindo como parte daquela representação específica de um tema que, ainda hoje, é visto como um tabu. 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 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, tornando-se um *memento mori*.

Dessa forma, a linguagem técnica do cinema pode criar representações que quebram o silêncio da cultura ocidental sobre a morte, tanto por meio do desenvolvimento de obras ficcionais quanto documentais, ao mostrar como seus personagens enfrentam suas perdas e encaram suas dores individuais ou coletivas em tempos de interdição das angústias, na tentativa de observar como tem sido construído o imaginário da cultura brasileira diante da morte a partir do cinema, especialmente no Brasil.

Entrevista



Figura 1 – Cineasta cearense Petrus Cariry no set de filmagens. Crédito: Bárbara Cariry

Sobre *O Grão*, como você chegou, junto com os roteiristas Roseberg Cariry e Firmino Holanda, à história dessa criança do sertão que precisa enfrentar aquela que deve ser a sua primeira experiência com a morte?

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 e teve a ideia. Tinham umas crianças lá que estavam na rua e surgiu 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. A história era contada a partir de um teatro de bonecos que o menino via, era uma coisa mais lúdica. E no sertão eu sei que as coisas não funcionariam desse jeito e, em uma família daquela, não funcionaria dessa forma, tinha que ser mais duro e mais direto. 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). E era uma época que eu estava vendo muito (Abbas) Kiarostami, e o cinema oriental, iraniano, 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 o filme passou a ter essa... ele tem uma poesia, mas é um filme duro. Eu estava revendo e ele tem um quê de *Vidas Secas* bem forte, aquelas pessoas são bem sofridas. Tem isso de os três filmes [da Trilogia da Morte] não se passarem em capitais, mas em cidades à margem. A gente não mostra Itaiçaba (município cearense) 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 a cidade é indiferente.

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, 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.



Figura 2 – Zeca, interpretado por Luís Felipe Ferreira, em *O Grão* (2007). Crédito: Cláudio Lima

Em qual momento surgiu a ideia de fazer uma Trilogia da Morte?

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, passar um tempo e você ter um distanciamento. 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 e foi bem discutido, eu me distanciei um pouco e vi essa distância, e eu comecei a entender o que era o filme.

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. 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. Eu não vivi a morte na forma de não 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.

***Mãe e Filha* traz alguns elementos fantásticos a partir do isolamento de Cococi, uma cidade fantasma do interior cearense. Como isso colabora para a construção da relação dessa avó com o corpo do neto que ela não consegue enterrar?**

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. Eu tinha vontade de usar aquele espaço. O papai tinha usado ele de forma muito tímida em um filme chamado *Lua Cambará* (2012), 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, 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, 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 escrevi esse curta de novo e a gente ganhou um edital de curtas. E eu tive a ideia de fazer o longa. E reescrevi mais ou menos a mesma história, só que eu transferi a história para Cococi.



Figura 3 – Zezita Matos como a avó Laura em *Mãe e Filha* (2011). Crédito: Divulgação

Em *Dos Restos...*, [a fantasmagoria] não está de forma clara lá, mas tem alguns elementos fantásticos no curta porque era uma época que eu estava vendo muito cinema fantástico, muito mesmo. 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 ali, 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. Acho que já não tem mais. Nem parece vaqueiro. Então eles viraram fantasmas. 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, ia ficar excessivo.

Quando você vai para *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois*, vemos uma relação familiar um pouco mais ampla que sai do sertão e vai para a serra cearense. Temos um pai adoecido e sua filha que enfrenta as dores da perda da mãe e do irmão. Por que você optou pelo cinema de horror como chave para o desfecho da Trilogia?

Foi a partir de *Mãe e Filha*, que teve esse flerte com o cinema de gênero. Em *Mãe e Filha* ainda é de forma tímida, mas tem. É um cinema fantástico, e em *Clarisse...* eu quis fazer um filme mais denso no sentido de ser mais explicitamente de gênero. De flertar 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, 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, da 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 pede que ele bote a arma na cabeça, então deu um peso da morte bem forte ali. E um pai que está morrendo 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 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.

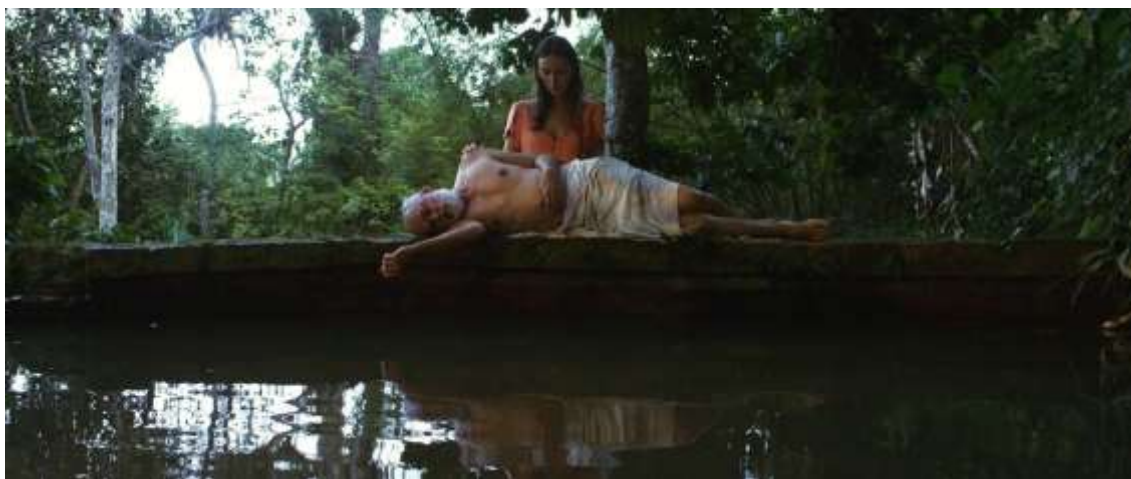


Figura 4 – Sabrina Greve e Everaldo Pontes como filha e pai em *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Crédito: Divulgação

Depois da Trilogia da Morte, como você acha que o cinema pode falar sobre o tema, expor as perdas, as partidas e as dores do mundo?

Eu não cheguei a nenhuma conclusão específica 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 ele só aborda uma pequena parcela, entendeu? 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.

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.

Como você acha que a Trilogia nos coloca diante da morte na sociedade ocidental contemporânea?

É para pensar a respeito. 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 pai e mãe. Como é que vai ser a aceitação disso após esses filmes? Esses filmes... eu estudei, 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, 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. 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.



Figura 5 – Diretor Petrus Cariry e atriz Sabrina Greve, intérprete de Clarisse, no set de filmagens de *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (2015). Crédito: Gabriel Gonçalves

A temática da morte deve permear seus próximos trabalhos?

Eu acho que sim. Uma coisa que eu descobri é que, fora você tratar o tema de alguma forma, isso perpassa a minha alma, 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 esses temas vão ficar. Esse filme mais novo, *Mais Pesado que o Céu*, tem um pouco disso. Não é sobre isso, mas é um filme denso, pesado. 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. 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. 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. Não tem controle de nada. Nada, nada, nada, nada. É forte isso, né? É você tentar entender um pouco 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.

REFERÊNCIAS

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.

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

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

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

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.

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.