

## Pinóquio sem Final Feliz: Fantasia e luto em *A.I.: Inteligência Artificial* (2001)

Fabio Luciano Francener Pinheiro<sup>1</sup>

**Resumo:** Um dos cineastas mais conhecidos na história do cinema, Steven Spielberg tem uma carreira desenvolvida no cinema de gêneros, com seus códigos bem demarcados e conhecidos do grande público. De sua vasta filmografia, *A.I.: Inteligência Artificial* (2001) fornece um rico material para abordar a construção de uma narrativa que circulou como Ficção Científica, mas que em sua base estrutural é uma Fantasia. Este texto se propõe a ler o *A.I.* de Spielberg como uma adaptação do livro *Pinóquio*, de Carlo Collodi, enquanto empreendimento que começou com outro cineasta, Stanley Kubrick. Identificamos não apenas o jogo de referências de enredo e personagens, mas como a diegese do filme incorpora elementos do livro em seu desenvolvimento, como no caso da busca pela Fada Azul. Após a introdução ao debate sobre as possibilidades de categorização do filme, trazemos o conceito de ruptura ontológica (Fowkes, 2010) para demarcar a nossa leitura, que será enriquecida ainda com a noção de filme de luto (*mourning film*).

**Palavras-chave:** Fantasia; Pinóquio; Spielberg; Fada, Luto.

### Pinocchio without a Happy Ending: Fantasy and Grief in *A.I. Artificial Intelligence* (2001)

**Abstract:** One of the best-known filmmakers in the history of cinema, Steven Spielberg has a developed career in genre cinema, with its well-defined codes and known to the general public. From his vast filmography, *A.I. Artificial Intelligence* (2001) provides rich material to approach the construction of a narrative that circulated as Science Fiction, but which in its structural basis is a Fantasy. This text proposes to read Spielberg's *A.I.* as an adaptation of the book *Pinocchio*, by Carlo Collodi, as an enterprise that began with another filmmaker, Stanley Kubrick. We identified not only the game of plot and character references, but also how the film's diegesis incorporates elements of the book in its development, as in the case of the search for the Blue Fairy. After introducing the debate on the possibilities of film categorization, we bring the concept of ontological rupture (Fowkes, 2010) to demarcate our reading, which will be further enriched with the notion of a mourning film.

**Keywords:** Fantasy; Pinocchio; Spielberg; Fairy, Mourn.

Poucos realizadores são tão populares quanto Steven Spielberg e poucos cineastas têm um conjunto de filmes tão conhecidos quanto ele. Sua filmografia cobre meio século, em sua maior

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto da Graduação em Cinema da UNESPAR Curitiba II. Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Artes e Comunicações da Universidade de São Paulo e Mestre em Ciências da Comunicação pela mesma instituição.

parte com produções de imenso alcance popular e estrondoso retorno financeiro. De *Encurralado* (*Duel*, 1971), seu primeiro filme, até o recente *remake* do musical *Amor Sublime Amor* (*West Side Story*, 2021), sua carreira foi toda desenvolvida dentro de gêneros consagrados, como Aventura, Ficção Científica, Melodrama e Fantasia. Lidar de forma original com os elementos estéticos e narrativos de gêneros de apelo popular garantiu ao realizador um espaço único dentro do *studio system*, a ponto de se tornar produtor e selecionar seus próprios projetos.

Tal popularidade também trouxe ao cineasta uma imensa resistência à apreciação crítica de sua obra em uma chave mais aprofundada, que, ao invés da condenação baseada em alcance e popularidade, poderia permitir o estudo de temas, imagens, ideias e traços autorais em sua filmografia. Sobram as biografias e livros de fãs, e apenas recentemente é que Spielberg passou a ser considerado um autor<sup>2</sup>. Exemplar desse reconhecimento foi a mostra dedicada a seus filmes na Cinemateca de Paris, em 2012, com direito a uma aplaudida *masterclass* do cineasta. Como já havia ocorrido no passado, com Jerry Lewis, Alfred Hitchcock e Clint Eastwood, foi necessário a crítica francesa reconhecer seu valor autoral para que suas obras fossem respeitadas como originais.

Da ampla e variada produção do cineasta, selecionamos um gênero, a Fantasia, com a intenção de caracterizar como ele se manifesta em seus elementos estéticos e narrativos e como ele se cruza com outra categoria genérica, o filme de luto. Em Spielberg, a Fantasia se apresenta tal como conhecida, como um universo no qual o devaneio se oferece ao olhar em possibilidades de expansão do tempo, espaço e relações causais. Porém, uma análise mais atenta revela que, ao contrário, a Fantasia spielberguiana é um reino de pesadelos, repleto de separações, mortes, opressões e outros acontecimentos traumáticos, vivenciados dolosamente por crianças (em sua maior parte) e adultos. Como paradigma dessa proposição, a análise elege e se concentra em *A.I.: Inteligência Artificial* (2001). A premissa é que o filme adere essencialmente, e em sua construção mais profunda, aos códigos da Fantasia, em diálogo com o filme de luto – sem deixar de incorporar elementos de Ficção Científica.

O banco de dados *IMDB* classifica o filme como Drama e Ficção Científica, mesmas denominações seguidas por *AllMovie*. Porém, o *RottenTomatoes*, um amplo endereço que reúne críticas publicadas em diversos jornais dos Estados Unidos, acrescenta aos gêneros mencionados a adesão à Fantasia. Já outra fonte que reúne críticas, o *MetaCritic*, classifica o filme também como Aventura. A confusão e a ausência de critérios claros em sua categorização se devem ao fato de o filme incorporar e fundir características dos gêneros mencionados, sendo que à época de seu lançamento ele foi amplamente divulgado como uma obra de Ficção Científica, pois se trata de um:

---

<sup>2</sup> A título de exemplo, ver o importante estudo de Molly Haskell, *Steven Spielberg – a life in films* (Yale UP, 2018) no qual a crítica analisa toda a filmografia do cineasta e sobre o qual será mencionado adiante.

[...] relato que efabula ou especula sobre mundos e acontecimentos possíveis a partir de hipóteses logicamente verossímeis [...] apresentando claramente [...] um questionamento das consequências dos avanços tecnológicos científicos sobre o destino da humanidade (NOGUEIRA, 2010, p. 29).

A consequência de tal avanço, como desenvolvida na narrativa, é a hipótese de criação de uma máquina semelhante ao ser humano. Neste gênero, existe a clara necessidade de uma lógica interna, “[...] uma extensão daquilo que já é conhecido e aceito em teoria” (BAIANA, 2012, p. 129). O próprio título do filme já sinaliza para uma situação que neste momento passa por intenso processo de pesquisa e desenvolvimento, em que as sociedades contemporâneas se mostram cada vez mais dependentes das habilidades de sistemas de inteligência artificial. Isso justifica o gênero dar tamanha ênfase à tecnologia, pois “[...] parte do poder deste tipo de magia cinematográfica é concretizar, diante de nossos olhos, objetos possíveis, mas inexistentes: sabres de luz, carros voadores, computadores falantes, robôs inteligentes” (BAIANA, 2012, p. 129). A presença de robôs inteligentes aponta diretamente para a própria identidade da humanidade, aspecto central do gênero (NEALE apud TELOTTE, 2000, p. 94-96).

Consideramos aceitar os cruzamentos e fusões entre as categorias genéricas e as zonas cinzentas em que a Fantasia cruza com Aventura, Ficção Científica e Horror. Mas, para nos atermos estritamente às características da Fantasia enquanto gênero, consideramos essencial assumir uma posição que norteará nossa abordagem do filme. Neste caso, recorreremos à noção de “[...] ‘ruptura ontológica’ – uma quebra entre o que o público concorda que é ‘realidade’ e o fenômeno fantástico que define o mundo narrativo”<sup>3</sup> (FOWKES, 2010, p. 5). Tal ruptura, esclarece a autora, deve se dar no interior do universo da história. “A ruptura ontológica da Fantasia deve ser inerente à premissa do filme ou ser parte integrante da história” (FOWKES, 2010, p. 6)<sup>4</sup>.

Nossa abordagem admite a adesão à Ficção Científica, como exposto, uma vez que o filme foi amplamente promovido e consumido como pertencente a esse gênero à época de seu lançamento. Porém, nos propomos a ler e pensar sobre o filme tendo como princípio norteador a Fantasia. Não se trata, naturalmente, apenas de elencar elementos visuais e narrativos evidenciados no gênero, como a presença de universos imaginários, distantes, estranhos e exóticos, no passado ou no futuro, e nem ainda de apontar a construção da verossimilhança no interior da diegese, com suas próprias leis, diferentes das do mundo social e histórico que habitamos neste momento.

<sup>3</sup> Tradução do autor. No original: “‘ontological rupture’ – a break between what the audience agrees is ‘reality’ and the fantastic phenomena that define the narrative”.

<sup>4</sup> Tradução do autor. No original: “Fantasy’s ontological rupture must be inherent in the premise of the movie or be otherwise integral to the story world”.

Para além das gritantes conexões da Fantasia com os gêneros já citados – poderíamos acrescentar o Horror a esta lista –, ela abriga ainda conceitos como o mágico, o maravilhoso e o fantástico, que já nos aproximam no universo das fábulas e dos contos de fadas – abrindo um leque conceitual imenso. Além da “ruptura ontológica”, nossa abordagem tomará de empréstimo a definição de Todorov em seu célebre estudo sobre a literatura fantástica:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumpre com as três (TODOROV, 2003, p. 20).

Se substituirmos a figura do leitor pela do espectador, concluímos que as condições mencionadas são atendidas pelo filme. Precisamos acreditar que o mundo dos personagens é um mundo de pessoas reais (ao menos na diegese) – premissa apresentada no início, quando se menciona uma catástrofe climática e a proibição da reprodução entre seres humanos. O equilíbrio entre argumentos naturais e sobrenaturais é a base de toda estrutura narrativa do filme e já está no material literário prévio no qual se baseia e com o qual dialoga – como demonstraremos adiante. Na mesma linha, a vacilação diante dos fenômenos – uma máquina que se comporta como um ser humano, inclusive emocionalmente – é objeto de questionamento por parte dos personagens.

É, portanto, uma condição essencial à Fantasia que exista a “ruptura ontológica” – afinal, bonecos de madeira ou mesmo robôs não agem e nem sentem como humanos –, bem como que aceitemos esta situação como sendo coerente ao universo criado pelo livro no qual se baseia o filme. Sendo assim, o filme apenas atualiza, ou melhor, transpõe para um futuro hipotético – criando um enorme desafio para quem o analisa, pois entramos no território da Ficção Científica, graças ao seu visual e às tecnologias visíveis na diegese, como as casas e carros automatizados – uma narrativa que, em sua própria constituição, é em si fantasiosa. Dito de outra forma, a adesão à Ficção Científica em um nível puramente visual não impede a abordagem da estrutura narrativa enquanto Fantasia. Os dois gêneros dialogam em harmonia, e podem tranquilamente aceitar elementos do Drama, Aventura, Policial e traços do filme de luto – vertente que também aprofundaremos.

Outro aspecto que corrobora a leitura na chave da Fantasia envolve a transformação. Como argumenta Fowkes (2010), a Fantasia, na Literatura ou no Cinema, é direcionada ao público infantil e retrata crianças em momentos de transição, geralmente da infância para a adolescência ou da adolescência para a vida adulta, em jornadas de crescimento. A Fantasia herda essa estrutura dos contos de fadas. No *Pinóquio* de Carlo Collodi e na versão de Spielberg, a transformação se consolida no decorrer da jornada. No livro, o boneco passa por diversas aventuras para se tornar humano. No filme, David (Haley Joel Osment), o Pinóquio robô futurista, segue a mesma jornada de obstáculos, ameaças, inimigos e amigos que o conduzem ao sonho de se tornar um garoto. Na espinha dorsal do filme, ele se sustenta como Fantasia, pois traz em sua essência a quebra ontológica e a jornada de transformação, ainda que se desenvolva, imagetivamente na diegese, como Ficção Científica.

### A.I. e Pinóquio

A.I. é claramente, como mencionado, uma leitura contemporânea de *Pinóquio*, uma obra bastante popular do repertório da literatura infantil. Mais especificamente, o filme atualiza a jornada do personagem em sua busca obsessiva por encontrar a Fada Azul e se tornar um menino de verdade. Em seu formato original, *Pinóquio* foi publicado em capítulos na revista semanal infantil *Giornale per Bambini*, de Roma, entre 1881 e 1883. Até então, seu autor, Carlo Collodi, tinha se dedicado à tradução de contos de fadas de Charles Perrault do francês para o italiano.

35

O fato de ter sido publicada como um folhetim e de sua continuidade ser fruto dos insistentes pedidos de jovens leitores por mais capítulos justifica a ausência de unidade e de continuidade da obra. Os capítulos são breves, diretos e dão a impressão de que cada final de segmento é definitivo. O Pinóquio de Collodi é um boneco feito a partir de um pedaço de madeira falante por Gepeto, um pobre artesão idoso sem filhos. Como é característico da estrutura das fábulas, o enredo se desenvolve em torno de bonecos e animais falantes – marionetes, grilo, raposa, gato, fuinhas, abelhas, burros.

A partir do momento em que é criado por Gepeto, Pinóquio se envolve em diversas confusões e acaba em sérios apuros em função de suas decisões equivocadas, apesar de receber conselhos sábios e de caráter moral como os transmitidos pelo Grilo Falante. Ao final, após sofrer muito – mais até do que se costumava carregar nas tintas de fábulas tradicionais –, Pinóquio reencontra seu pai no ventre de um tubarão gigante, toma conta do idoso, trabalha, estuda e é perdoado pela Fada Azul, que o transforma em um menino de verdade.

O caráter fantasioso do texto original permeia o filme. Logo em seu início, o tradicional “Era uma vez...” é substituído por “Aqueles foram os anos após...” na narração em *off* que contextualiza o futuro pós-apocalíptico em que se situa a humanidade após a elevação do nível dos oceanos. O

Grilo Falante do livro é substituído pelo robô ursinho de pelúcia Teddy, que se torna um companheiro inseparável para David, alertando-o, por exemplo, para não comer espinafre em uma disputa com Martin durante uma refeição – mesma função desempenhada pelo Grilo ao advertir Pinóquio dos riscos de assumir certos comportamentos e de transgredir regras vigentes.

Para ativar a função afetiva do meca David, Monica (Francis O'Connor) precisa pronunciar uma sequência de palavras aleatórias, como um mago que lança um feitiço por meio de sua fala: Ciro, Sócrates, partícula, decibel, furacão, golfinho, tulipa<sup>5</sup>. A Fada Azul que transforma Pinóquio em um menino de verdade surge quase ao final do filme na forma de uma estátua esquecida no fundo do mar que se parte em vários pedaços. Vemos a estátua e ouvimos o que ela diz a David, porém seus lábios não se movem, em uma comunicação telepática.

Para saber a localização da fada, David, Teddy e Joe, o meca amante fugitivo interpretado por Jude Law, recorrem a uma espécie de guru que contém todo o conhecimento disponível na terra, uma espécie de paródia do mecanismo de buscas Google. No livro de Collodi, a ênfase é posta na paternidade de Gepeto. No filme, David chega a um lar com um casal emocionalmente fragilizado devido ao longo estado de coma de seu filho biológico.

O livro de Collodi é referenciado de forma mais explícita e incorporado à diegese do filme. Após o retorno de Martin, o filho de Monica que estava em coma, um breve plano mostra Monica lendo um trecho de *Pinóquio* para ele e David em um barco emoldurado por uma paisagem bucólica e ensolarada. Mais adiante, Mônica lê o final do livro para Martin no quarto do menino, justamente o trecho em que a Fada Azul transforma o boneco em um ser humano – diálogo que é ouvido atentamente por David. No momento traumático em que Monica o abandona na floresta, David se agarra com força a ela chorando e suplica: "Se eu me tornar um Pinóquio de verdade posso ir para casa? Desculpe eu não ser real!" (Figura 1)<sup>6</sup>.

Mais adiante, no ritual de eletricidade e sangue na feira de carne (*flesh fair*), quando David está prestes a ser destruído com óleo fervendo ao lado do meca Joe (Jude Law), após sentir as primeiras gotas do líquido sobre si, David grita: "Não me queimem. Não me queimem. Não sou Pinóquio! Não me deixem morrer! Sou David, sou David!" (Figura 2). O que fica evidente é a simbologia de Pinóquio na diegese. Tendo sido informado por Monica da existência do Pinóquio ficcional de Collodi – e de sua ambição em tornar-se humano –, David passa a carregar o personagem como um símbolo, recorrendo a ele quando lhe convém.

<sup>5</sup> "Cirrus, Socrates, Particle, Decibel, Hurricane, Dolphin, Tulip". Os termos teriam sido criados por Stanley Kubrick quando trabalhava no projeto. Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0212720/trivia/>. Acesso em: 28 mar. 2022.

<sup>6</sup> Despedidas e reencontros – sobretudo envolvendo pais, mães e filhos –, situações características do melodrama, são muito presentes na obra de Spielberg e sempre carregadas de tintas emocionais, visuais e sonoras.



Figuras 1 e 2 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Na terrível cena do abandono na floresta, Pinóquio é evocado como um argumento da possibilidade de ele vir a se tornar um menino “real”, em uma tentativa desesperada de barganhar com Monica sua aceitação no ambiente familiar. O momento não deixa de conter uma certa contradição e uma ironia de fundo metalinguístico. O Pinóquio do livro – que na ficção de Collodi se transforma em humano ao final da narrativa – passa a ser o ideal a ser atingido para o meca David. Uma diegese incorpora outra, mas não de forma estanque.

O mesmo Pinóquio ideal – o que almeja ser humano – é negado adiante no ritual, quando David faz questão de reafirmar sua humanidade (a que ele acredita incorporar). Neste caso, a natureza do Pinóquio evocado pertence, no desespero de David atingido por óleo quente, apenas ao universo das fábulas. Negar a essência fantasiosa do personagem serve, nesse instante, como afirmação de sua própria essência humana – tal como o personagem se vê na diegese.

Após várias menções à fábula de Collodi – essencialmente aos poderes da Fada Azul de tornar David humano –, o filme apresenta a primeira das duas sequências mais relevantes na relação que o enredo desenvolve com a fada e o universo do autor italiano. As fadas são personagens constantes nas narrativas para crianças, justamente devido à sua essência como seres mágicos e fantásticos e também pelo poder associado a elas de orientar, alterar ou favorecer o destino de algum personagem. Sininho<sup>7</sup> e Fada Madrinha são figuras essenciais em enredos populares como os de *Peter Pan* e *Branca de Neve*, respectivamente. De acordo com Corso (2006), os contos de fadas:

[...] não precisam ter fadas, mas devem conter algum elemento extraordinário, surpreendente, encantador. (...) Elas já foram associadas as Moiras, imaginadas com uma roca nas mãos, que conteria o fio de nosso destino, como uma espécie de parteiras mágicas, que possibilitam a vida e definem os seus percalços. As fadas seriam as herdeiras das sacerdotisas de ritos ancestrais, já que a elas é reservada a função de veicular a magia (CORSO, 2006, p. 27).

<sup>7</sup> Quando Monica é vista pela primeira vez lendo um livro para seu filho Martin, em coma, ela está lendo um trecho de *Peter Pan*.

Essa função de tornar a magia possível é reforçada à exaustão no filme e é explicitada nas sequências a seguir. Ambas também revelam diferentes estratégias narrativas ao incorporar o rico material da fábula de Collodi. Joe e David encontram Dr. Know. Ambos entram em uma sala pequena e silenciosa, em alto contraste com o intenso barulho das ruas de Rouge City. A sala é iluminada parcialmente com luzes de neon. Diante deles, está um painel onde se lê: “Pergunte-me qualquer coisa”<sup>8</sup>. Os dois sentam-se em duas poltronas e diante deles uma cortina se abre, revelando uma tela. A encenação sugere que ambos estão prestes a acompanhar uma apresentação teatral.

### A busca pela Fada Azul

Da tela, surge a imagem que lembra a formação do universo e que começa a se movimentar com rapidez. Desta movimentação, aparece Dr. Know, uma cabeça animada em 3-D. Ele se projeta para fora da tela, exibindo seu bigode branco e os longos cabelos brancos arrepiados e óculos e diz (Figura 3): “Mentes famintas, bem vindas ao Dr. Know, onde o *fast-food* para o pensamento é servido 24 horas por dia em 40 mil pontos no país. Pergunte ao Dr. Know, não há nada que eu não saiba”<sup>9</sup>. O sugestivo nome sinaliza sua pretensão de dominar um amplo conhecimento sobre praticamente tudo, tal qual uma versão mais elaborada e personalizada do mecanismo de buscas Google. David pergunta a localização da Fada Azul. Dr. Know pede dinheiro para responder.

38



Figura 3 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Joe deposita uma nota e duas moedas na máquina, ao que Dr. Know, empolgado, responde: “Ofereço textos factuais ou ficcionais, primeira ou terceira pessoa, nível primário ou pós-doutorado, estilos que vão de contos de fadas a religião”. Chama a atenção aqui a opção entre o factual ou o ficcional, dicotomia que está no centro da fábula de Collodi e no enredo do próprio filme: um objeto de madeira e uma máquina que almejam o status humano. Neste caso, o factual seria o humano,

<sup>8</sup> “Ask me anything”.

<sup>9</sup> A referência direta é o físico alemão Albert Einstein – ele inclusive fala inglês com sotaque alemão. Dr. Know (cuja voz é do ator Robin Williams).

posicionado do lado humano, enquanto do outro lado estaria o simulacro. Em sua oferta, o oráculo também reitera a categoria dos contos de fadas como possibilidade de conhecimento.

À medida que fala, as palavras proferidas por Dr. Know saem da tela e se movimentam em volta de Joe e David. Tem início um conflito de linguagem entre Dr. Know e David. O menino faz perguntas que são entendidas literalmente. O oráculo interpreta a Fada Azul como uma espécie rara de flor e um serviço de acompanhantes. Após ajustarem o tom de voz e tentarem outras palavras, Joe, a pedido de David, diz: “conto de fadas”, solicitando a mudança de categoria discursiva na resposta, seguido da pergunta de David: “O que é a Fada Azul?”. Finalmente, surge a resposta esperada. Dr Know declara “Pinóquio, de Carlo Collodi” e, em seguida, diz:

Atendendo a este sinal, ouviu-se um poderoso bater de asas que voavam velozes, e um grande falcão veio pousar no peitoral da janela. O que ordena, minha graciosa Fada?, disse o Falcão, abaixando o bico em sinal de reverência. Convém saber que a menina dos cabelos azuis nada mais era, afinal de contas, que uma bondosa fada que há mais de mil anos vivia nas proximidades do bosque.<sup>10</sup>

A citação direta do texto de Collodi não é gratuita. Ela se passa após Pinóquio ser perseguido pela raposa e pelo gato, que nesse momento penduram o boneco em uma árvore após tentarem matá-lo para forçá-lo a abrir a sua boca, onde ele escondeu as moedas dadas por um titereiro. Da janela de sua casa, a Fada vê Pinóquio enforcado na árvore e ordena que o falcão o liberte. É, no universo do livro, a primeira manifestação concreta do poder da Fada.

Enquanto Dr. Know declama o trecho do livro, pequeninas animações em 3-d, que mais parecem bonecos esculpidos em madeira, se movimentam em volta de David (Figura 4). Vemos Pinóquio, Gepeto, o Grilo Falante e a própria Fada Azul, que movimenta suas asas. Visivelmente emocionado, David sobe no pequeno palco na tentativa de agarrar a animação. Demonstra não fazer distinção entre representação e “realidade” – a realidade da fábula em que ele acredita.

<sup>10</sup> Optamos aqui por um trecho da tradução de *Pinóquio* de Collodi por Marina Colasanti (2002). O trecho preserva quase que integralmente a fala do oráculo no idioma original no filme: "At the signal, there was a rustling as flapping of wings, and a large falcon flew to the windowsill. What are your orders, beautiful fairy, he asked. For you must know that the child with blue hair was no other than the good hearted fairy who had lived in that wood for more than a thousand years".

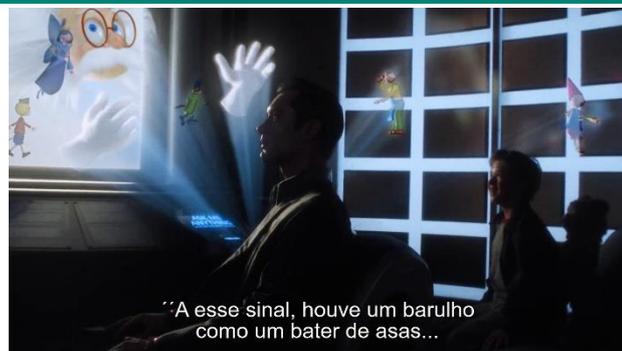


Figura 4 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

É um trecho que claramente também aponta para a relação que o público estabelece com a representação de um filme ficcional, tema fartamente explorado por teóricos da imagem. Joe contém David e alerta: “Era um exemplo dela, mas estamos chegando perto”. Como máquina programada para ser o filho perfeito e aliviar a dor de Monica, talvez David não tenha sido programado para distinguir o real do virtual. Tanto que ele questiona: “Mas se o conto de fadas é real, não seria um fato?”. Joe solicita ao oráculo que mude a categoria para uma combinação de fato com conto de fadas. Nesse ponto, a busca pela verdade já saiu do factual para o ficcional e só pode ser alcançada na fábula.

David questiona: “Como a Fada azul pode transformar um robô em um menino de verdade?”. A pergunta é tão relevante que vemos o trecho do ponto de vista do próprio oráculo. As luzes da pequena sala piscam por um breve instante e na tela surgem os versos do poema “The Stolen Child”, de William Butler Yeats, publicado em 1889: “Venha comigo, ó criança humana! Para as águas e para o mundo selvagem. De mãos dadas com uma fada, pois o mundo tem mais tristeza do que você pode compreender”<sup>11</sup>. Dr. Know anuncia ainda:

Sua pergunta será perigosa, porém a recompensa está além do preço. Em seu livro “Como um robô pode se tornar humano” o professor Allen Hobby escreve sobre o poder que transformar um meca em orga. A nossa Fada Azul existe apenas em um único lugar; no fim do mundo, onde os leões choram. Este é o lugar onde os sonhos nascem<sup>12</sup>.

David sai correndo da sala, seguido por Joe, que o questiona com um argumento bastante plausível: “Só os orgas acreditam no que não pode ser visto ou medido”. Ao que David, após afirmar

<sup>11</sup> “Come away, O human child! To the waters and the wild. With a faery hand in hand, For the world's more full of weeping than you can understand”. Os versos referem-se a crenças populares em torno de mitos sobre fadas que roubavam crianças no ambiente rural da Irlanda. O trecho também reforça o papel das fadas em afastar as crianças das tristezas do mundo, função que guarda grande conexão com a esperança de David em encontrar a Fada Azul.

<sup>12</sup> “Your quest will be perilous. Yet the reward is beyond price. In his book 'How Can A Robot Become Human', Professor Allen Hobby writes of the power which will transform Mecha into Orga. Our blue fairy does exist in one place, and one place only. At the end of the world. Where the lions weep. Here is the place dreams are born”.

o quanto sua mãe o vê como especial e único, responde enraivecido e subindo o tom de voz: “Mamãe ama o Martin porque ele é real e quando eu for real ela vai ler para mim, me colocar na cama, cantar para mim, ouvir o que eu digo, vai deitar comigo e vai dizer cem vezes por dia que ela me ama”. A posição dos atores na cena expressa o conflito de versões sobre fato e ficção. Quando Joe questiona David, ele se move em volta de um corrimão circular em direção ao menino. Na resposta exaltada, é David quem faz Martin recuar em torno do corrimão (figuras 5 e 6).



Figuras 5 e 6 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Outra sequência explicita a referência ao universo de Collodi e à busca pela Fada Azul. Joe conduz David até Manhattan (o lugar mencionado por Dr. Know), onde vemos edifícios cercados pelo mar. Em um deles, várias estátuas de leões expelem água pela boca – confirmação clara da informação do oráculo. No interior do edifício, uma porta exhibe os mesmos versos de “A Stolen Child”, de Yeats: é o escritório do professor Hobby. Em uma cena de contornos edipianos, David encontra um robô idêntico a ele, afirma que Monica é só dele e destrói o outro David com violência: “Sou único, sou especial, ela é minha, eu sou David!”. O professor Hobby aparece e acalma David, que pergunta pela Fada Azul. Trechos do diálogo a seguir são ilustrativos da leitura proposta neste texto, desta conexão entre o filme, o universo das fábulas e seus personagens encantados.

Prof. Hobby: O que você achou que a Fada Azul poderia fazer com você? David: Ela me tornaria um menino de verdade. Prof. Hobby: Mas você é um menino de verdade. No mínimo é o mais real que eu concebi, o que faz de mim a sua Fada Azul. Você encontrou um conto de fadas e inspirado por amor e pleno de vontade se lançou a uma jornada para torná-lo real e o mais impressionante de tudo, ninguém o ensinou. A fada representa a falha humana de procurar o que não existe ou o maior dom humano: a habilidade de perseguir os nossos sonhos.

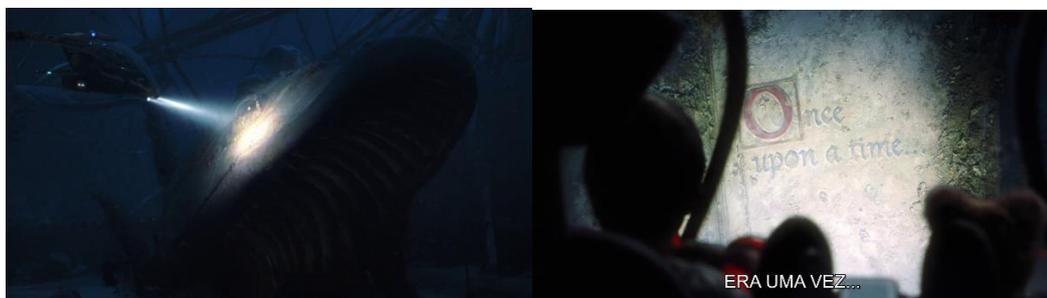
Após reconhecer que é parte de uma enorme linha de produção de robôs (Figura 7), David permanece sentado desolado na área externa do grande edifício e se deixa cair em direção ao mar. Sua queda é assistida em câmera lenta por Joe no anfíbio. Na água, pequenos peixes o cercam, até ele atingir o fundo. Algo chama sua atenção, e nós o vemos com os olhos arregalados.



Figura 7 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Em seguida, ele é içado para a superfície, onde conta a Joe que viu o lugar onde vive a Fada Azul. Joe é capturado, e David submerge no anfiblicóptero, acompanhado apenas de Teddy. As luzes do veículo iluminam as ruínas de Coney Island, uma região peninsular com praias e parques de diversões próxima a Manhattan. O veículo rompe um cabo próximo a uma roda gigante, passando por uma baleia com a enorme boca aberta – referência ao filme da Disney de 1940, que substituiu o tubarão do livro de Collodi por uma baleia (Figura 8). O fecho de luz revela um grande livro aberto, onde se lê “Era uma vez...”, sinalizando que David pode efetivamente estar adentrando o território dos contos de fadas – sem se dar conta de que presencia ruínas de um passatempo inspirado na fábula (Figura 9).

42



Figuras 8 e 9 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Tal percepção confirma-se logo em seguida, quando David atravessa um portal com a cabeça de Pinóquio e o nome do boneco. Observa atentamente a Oficina de Gepeto, que mostra um boneco do artesão esculpindo Pinóquio. O veículo passa por uma ampla escada e, ao chegar ao topo, as luzes revelam a estátua da Fada Azul. Por um breve instante, vemos o rosto de David fundir-se com o de outra criança – supostamente seu ideal de humano – e a face da Fada. A cauda da baleia rompe um cabo, o que faz a roda gigante despencar sobre o anfiblicóptero. Preso no veículo e tendo à sua frente a Fada iluminada, com algas em sua cabeça que lembram cabelos ao vento, David faz

mais uma vez seu pedido, com o fervor de um fiel diante de uma imagem religiosa: “Por favor, Fada Azul, me torne um menino de verdade” (Figura 11).



Figuras 10 e 11– Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

O caráter religioso é reforçado pelo manto azul da Fada, remetendo a representações pictóricas renascentistas da Virgem Maria<sup>13</sup>. A câmera se afasta e David permanece no veículo, repetindo seu pedido. O que chama a atenção no trecho, além da óbvia fusão com o universo de Collodi, é o fato do mundo do conto de fadas – para David, o mundo real – estar situado no fundo do mar, de difícil acesso e reduzido aos escombros de um vilarejo infantil dentro de um antigo parque de diversões. David permanece com os olhos abertos encarando a Fada Azul diante de si.

O narrador nos informa que se passaram dois mil anos e os oceanos congelaram. Trazido à vida do anfiblicóptero por um extraterrestre, David finalmente se encontra diante da Fada Azul. Porém, ao tocar nela, o gelo que envolve a estátua racha e ela se fragmenta em vários pedaços, incluindo o braço com a varinha de condão, que vai ao chão aos pés de David (figuras 12 e 13). É um segundo momento traumático, equivalendo ao instante anterior em que ele se reconhece como um robô que integra uma grande linha de produção. Davi não é único, não é humano e a Fada Azul é uma estátua partida em pedaços ao chão, incapaz de realizar seu sonho. A própria noção de fantasia, que alimentava sua busca por tornar-se humano, parece se decompor neste instante.

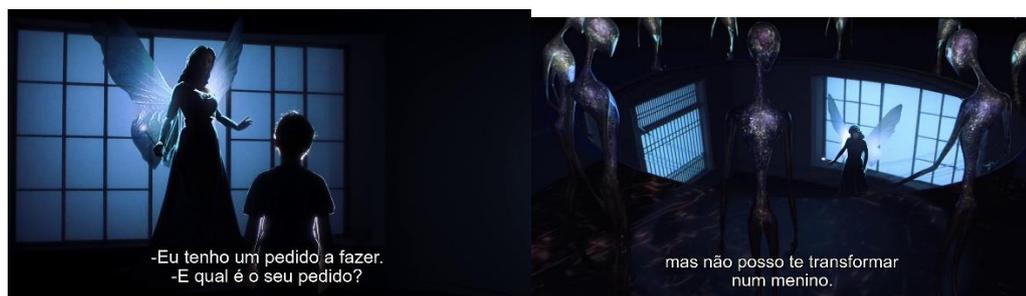


Figuras 12 e 13– Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

<sup>13</sup> Especialmente em obras de pintores como Rafael Sanzio e Giovanni Bellini.

Amparado por um grupo de extraterrestres, David aparece em sua antiga casa, agora vazia. Corre pelos cômodos e chama por sua mãe. Até que entra em um quarto e vê, do lado de fora da janela, a Fada Azul. Ela move lentamente as mãos e inclina a cabeça, porém não há movimentos em seus lábios. David finalmente pede para ser um menino e pergunta se a mãe vai demorar. Ela responde: “Ela não poderá nunca voltar para casa porque dois mil anos se passaram e ela não mais vive”. Não é exatamente o tipo de resposta que se espera de uma fada em um conto de fadas. Teddy dá a David um tufo de fios de cabelo de Monica, que ele entrega à Fada para que ela possa, a partir dos cabelos, trazê-la de volta a vida.

Vemos neste instante que a cena toda entre a Fada e David é na verdade uma simulação: os dois estão em um quarto sendo vistos de cima por um grupo de criaturas extraterrestres em uma estrutura circular. A fantasia de David nada mais é que uma projeção criada a partir das memórias extraídas de sua mente pelos extraterrestres, que assistem à cena como se estivessem na plateia de um teatro – porém apreciam o enredo como espectadores privilegiados, que podem ver sem serem vistos. Ao receber os cabelos, a Fada responde com o tradicional “seu desejo é minha ordem”<sup>14</sup> (figuras 14 e 15).



Figuras 14 e 15 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

### Pinóquio de Kubrick

Muito da categorização de *A.I.* como Ficção Científica explica-se pelo fato de ter sido originalmente um projeto não de Spielberg, mas de Stanley Kubrick, cujo nome permaneceu referência no gênero com seu *2001* (1968). Em 1969, o escritor britânico (de Ficção Científica) Brian Aldiss publica o conto “Supertoys Last All Summer Long”, sobre um robô menino que é adotado por uma família. Situado em um futuro pós-apocalíptico, o conto revela um planeta devastado por enchentes, no qual a gravidez é restrita e os poucos humanos sobreviventes convivem com robôs de

<sup>14</sup> Em 1940, a Disney lançou sua versão em desenho animado baseada no livro de Collodi. Entre as poucas liberdades tomadas, está o fato de que o desenho Pinóquio não é criado a partir de um pedaço de madeira que fala, mas ganha vida pela vontade de Gepeto em ser pai. Em 2019 foi lançada uma versão italiana em *live action* (com atores humanos), dirigida por Mattio Garrone, com o ator italiano Roberto Benigni no papel de Geppeto. Espera-se que até o final de 2022 seja lançada uma versão assinada por Guillermo del Toro, cuja filmografia costuma evidenciar a natureza humana de figuras consideradas monstruosas.

aparência e comportamentos humanos. Kubrick se encantou com o enredo e passou a desenvolver um roteiro com o escritor Aldriss.

A partir do primeiro esboço baseado no conto, Kubrick levou sua própria leitura à narrativa; uma versão moderna do Pinóquio de Collodi – inclusive, o cineasta queria que o filme se chamasse *Pinóquio*. Kubrick, conhecido pela meticulosidade e dedicação obsessiva às suas criações, rompeu com Aldriss e encomendou novo tratamento a outro escritor de Ficção Científica, Ian Watson.

O projeto então se transformou em um material imenso, com cerca de 500 ilustrações concebidas pelo artista conceitual e de *storyboard* Chris Baker<sup>15</sup>. O projeto não avançou, pois o cineasta insistia em utilizar um robô de verdade para interpretar o protagonista. Uma criança de verdade também não se encaixaria no universo concebido por Kubrick – o robô deveria ser exatamente o mesmo do início ao fim do filme, enquanto uma criança poderia crescer. E como não havia tecnologia disponível na época, a empreitada ficou nisso.

Em algum momento, sobretudo após assistir *Jurassic Park* (1993), Kubrick considerou que seria possível construir um robô convincente para ser filmado e ofereceu o projeto a Spielberg, que recusou. Após sua morte, em 1999, Kubrick deixou caixas com anotações, ideias e ilustrações para o projeto que não realizou. Os familiares do cineasta então ofereceram o projeto mais uma vez a Spielberg, que desta vez aceitou. Assim, da publicação do conto original em 1969 ao lançamento do filme em 2001, *A.I.* se tornaria uma colaboração entre a obsessão de Kubrick e a visão sombria do mundo infantil materializada por Spielberg. (GORDON, 2008; HASKELL, 2017)<sup>16</sup>. “O modelo Pinóquio, se tivesse alienado Kubrick do criador da história do qual *A.I.* era a fonte, foi apenas uma instância na complexa fusão de suas sensibilidades com as do diretor a quem ele confiaria sua visão” (HASKELL, 2017, p. 168)<sup>17</sup>.

O Pinóquio *Sci-Fi* de Kubrick que chegou às mãos de Spielberg revela uma criança sozinha, que habita um mundo hostil repleto de adultos cruéis e egoístas, desesperada por afeto e aceitação e cujo imaginário em volta tem mais ameaças e monstros que os animais sábios e bondosos dos contos de fadas. A infância criada por Spielberg é uma Fantasia sombria, cheia de sofrimento, desamor e ameaçadora.

O Pinóquio de Collodi nada mais é do que o David de Aldriss, Watson e Kubrick, que ecoam e amplificam o Elliot, de *E.T* (1982); o Jim Graham, de *Império do Sol* (1987); os irmãos assustados,

<sup>15</sup> Responsável pela concepção visual de trabalhos anteriores de Kubrick, como *2001*.

<sup>16</sup> A conexão com Pinóquio, que havia fastado Kubrick do enredo do conto original, encontrou em Spielberg um grande entusiasta. A canção “When you wish upon a star”, da trilha original da animação da Disney de 1940, foi referenciada em *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977).

<sup>17</sup> Tradução do autor. No original: “The Pinocchio model, if it had alienated Kubrick from the creator of the story that was *A.I.*’s source, was just one instance of the complex melding of his sensibilities with those of the director to whom he would entrust his vision”.

em *Jurassic Park* (1993); o garotinho sozinho prestes a ser atacado por um tubarão, no filme de 1975; o menino que, para escapar dos guardas nazistas, se esconde em uma latrina repleta de excrementos em *A Lista de Schindler* (1993); David afundando sozinho na piscina em *A.I.* (figura 16). Enfim, não é fácil ser criança no universo do cineasta, que carregou nas agruras de seu próprio Pinóquio kubriquiano.

Junto com *Peter Pan*, esta é a uma das primeiras histórias onde se questiona o mundo adulto, já há nestas obras uma ponta do desprestígio que a maturidade hoje vem largamente assumindo. Não se trata apenas de não crescer, mas de não acreditar que ser adulto seja grande coisa e, convenhamos, é uma tese bem revolucionária para a época (CORSO, 2006, p. 224).



Figura 16 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

## Fantasia e luto

É possível também abordar *A.I.* como um *mourning film*, ou um filme sobre luto. Em um estudo aprofundado sobre o tema da experimentação do luto em filmes, Armstrong (2012) argumenta que as imagens de um filme seriam manifestações mais poderosas para a expressão do luto do que as palavras. “Como os clientes em terapia de grupo que esboçam em palavras para expressar a si mesmos, os filmes de luto revelam esta condição em permutações contínuas de imagens, cores, som e *mise-en-scène*”<sup>18</sup> (ARMSTRONG, 2012, p. 8).

Recorrendo a pensadores como Freud, Lacan, Derrida e Blanchot, o autor descreve as dificuldades e limitações que a linguagem traz para a expressão do luto.

O que as palavras, e o que as imagens em movimento tentam fazer nos filmes de luto é negociar as consequências da perda como ela reverbera através do enlutado, um horror psicológico que é fisiologicamente reforçado pelo lugar e a visão da morte em toda sua natureza repugnante<sup>19</sup> (ARMSTRONG, 2012, p.12).

<sup>18</sup> Tradução do autor. No original: “Like the client in group therapy who draws in order to express themselves, the film of mourning pictures this condition in continuous permutations of imagery, color, light, sound and *mise-en-scène*”.

<sup>19</sup> “What words, and what moving images try to do in mourning films is to negotiate the emotional consequences of loss as it reverberates through the bereaved, a psychological horror which is physiologically reinforced by the site, and the sight, of death in all of its disgusting nature”.

O argumento aqui é que a construção do choque com a morte, o corpo morto e o posterior processo de assimilação e aceitação da perda encontram nos enredos dos filmes um caminho mais apropriado que nas palavras. Tal potencial é tão antigo quanto o próprio cinema, uma vez que tanto a imagem do filme quanto o luto são conectados pela dimensão da ausência: uma imagem que revela em termos puramente técnicos uma presença anterior diante da câmera e uma experiência que se preserva na memória de quem já partiu.

Gordon (2008) reforça a leitura de *A.I.* como um filme sobre o enlutamento, ao destacar que o filme é a forma que Spielberg encontrou para manifestar o luto pela morte do amigo e mentor Kubrick e também uma grande homenagem póstuma ao cineasta. Também poderia ser lido, defende, como uma tentativa de criar simulacros para repor perdas irreparáveis.

Se não chega propriamente a se configurar enquanto um gênero de marcas tão proeminentes como o *western*, por exemplo, trata-se de uma categorização relevante para definir a estrutura narrativa. Até o momento em que David é abandonado por Monica na floresta, *A.I.* se estrutura sobre a terrível dor da ausência causada pelo coma (aparentemente irreversível) do filho biológico Martin por parte da mãe. É o sofrimento vivenciado desta perda que leva o marido de Mônica a trazer David para casa. Trata-se de uma tentativa desesperada e sem nenhuma referência de seus possíveis impactos psicológicos sobre a mãe enlutada, uma vez que David foi selecionado para testar de forma pioneira o convívio com uma máquina em forma humana capaz de amar.<sup>20</sup>

47

O enlutamento se manifesta em outros instantes. Uma cena breve no escritório do Dr. Hobby revela várias fotografias de um menino exatamente igual a David – esclarecendo que ele foi criado para suprir a morte de seu filho –, tanto que a aparência física e o nome são os mesmos. Um pai enlutado cria uma máquina para substituir o filho morto, e esta máquina deveria aliviar a dor da perda de Mônica com o filho em coma – uma vez que David se parece fisicamente com seu filho Martin. No desespero em lidar com o luto, ambos falham: a máquina criada pelo professor falha no convívio com o filho biológico de Monica e não tem seu *status* de filho reconhecido e aceito por aquela que deveria amá-lo. E mãe, não sem sofrimento (novo luto), abandona a máquina em prol do filho legítimo.

Ao final do filme, os seres extraterrestres lamentam a extinção da humanidade, e David tem que lidar com a terrível constatação de que sua mãe adotiva também havia morrido, como dito anteriormente. Após ter seu desejo atendido pela Fada, vemos David em seu quarto brincando com um anfíbicóptero de brinquedo. Um extraterrestre surge e explica que ele é memória viva de toda a humanidade extinta, que inveja os humanos por terem um espírito e terem criado explicações para

---

<sup>20</sup> Esta intenção foi claramente exposta pelo professor Hobby (William Hurt) na cena de abertura.

o sentido da vida. É a ampliação do sentimento de luto mais amplo, pois é um ser de outra raça em um futuro distante lamentando a morte de toda uma raça que ocupou a terra no passado.

É aí que entra um instrumento para lidar com a dor da perda e com as saudades dos que partiram, mesmo tendo partido há milhares de anos. O extraterrestre explica que as pessoas podem ser trazidas de volta à vida a partir do DNA contido em algum objeto pertencente àquela pessoa. O problema é que esse recurso é limitado e as pessoas só vivem um dia. David, em evidente atitude de negação, argumenta com a possibilidade de que sua mãe possa ser especial – a fantasia da mãe eterna, elaboração imaginária como resposta ao terrível medo infantil da morte da mãe.

Mesmo sabendo da limitação, David aceita a fantasia que lhe é proposta – vivenciar um instante como alternativa a vivenciar o luto da perda irreparável. O dia nasce e ele entra no quarto de Monica, que dorme sozinha. David se aproxima dela, toca em seus cabelos. Ela abre os olhos e ele diz: “Te encontrei”. Uma intensa iluminação, até certo ponto artificial, banha os rostos de ambos no breve diálogo, em evidente contraste com toda a atmosfera *noir* que permeia o filme (Figura 17). David prepara um café e leva para a mãe na cama. Ela admite estar confusa e questiona qual o dia atual, ao que David responde: “Hoje”, ciente de que sua fantasia deve ser experienciada em toda sua potencialidade única e exclusivamente no momento presente. O narrador nos informa que David viveu o dia mais feliz de sua vida, sem Martin ou Henry (filho e marido de Monica), tendo aproveitado sua mãe só para ele. Vemos Monica secando os cabelos de David diante de um espelho. Em seguida, ele mostra a ela pinturas com imagens de situações que vivenciou, como o encontro com o Dr. Know, a fuga com Joe e a prisão na feira de carne. Mãe e filho se escondem no armário e assustem Teddy.



Figura 17 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

Monica coloca um bolo com velas sobre a mesa e pede a David que faça um pedido, porém ele revela que o pedido já se realizou – consciente da plenitude da fantasia sendo vivenciada. O dia termina, o ambiente fica escurecido e David acompanha Monica, que admite estar com sono, até a cama. Ela diz que o ama e o abraça. David chora; “Eu sempre o amei”, ela reitera. O pedido de David foi atendido, mesmo ele não tendo sido transformado em um menino de verdade – condição que

almejava para obter o amor maternal. Neste jogo de faz de conta que é este único dia da vida de Monica, só ele sabe o funcionamento das regras e as converte a seu favor.

Ao som de uma melodia executada ao piano, a voz do narrador assume o tom de fechamento dos contos de fadas: “Aquele foi o momento eterno que ele havia esperado. E o momento havia passado, uma vez que Monica caiu no sono. Mais do que meramente adormecida. Se ele a sacudisse, ela nunca acordaria. Então David adormeceu também. E pela primeira vez em sua vida, ele foi para aquele lugar onde os sonhos nascem”. Esta narração é ouvida sobre breves planos que mostram Monica dormindo e David ao seu lado, segurando uma de suas mãos. As transições recorrem à fusão, quando a imagem anterior desaparece sobreposta pela imagem seguinte – é um recurso considerado menos agressivo que o corte simples, além de preservar a unidade emocional da cena.

O rosto de David revela uma expressão de contentamento. Ele dorme. A câmera se afasta. Teddy sobe na cama e fica sentado ali. As luzes dos cômodos se apagam. O quarto se torna escuro. Spielberg encerra sua fantasia com a perturbadora imagem de um menino que dorme ao lado de sua mãe morta, tomando o cuidado de nomear o cadáver como “mais que adormecida”. “A.I. é um filme profundamente triste sobre objetos perdidos que não podem ser recuperados senão por meio de simulações ou sonhos. Somente nos sonhos – ou na morte – David pode se reunir com sua mãe”. (GORDON, 2008, p. 283)<sup>21</sup>. Assim, a fantasia construída sobre o universo de Collodi se resolve no filme, porém de forma muito mais sombria (figuras 18 e 19).



Figura 18 e 19 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

## Referências bibliográficas

ARMSTRONG, Richard. **Mourning Films – a critical study of loss and grieving in cinema**. Jefferson: Mc Farland, 2012.

BAIANA, Ana Maria. **Como ver um filme**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

<sup>21</sup> Tradução do autor. No original: “A.I. is a profoundly sad film about lost objects which one cannot recover except through simulacra or dreams. It is only in dreams—or in death—that David can reunite with the lost mother”.

CORSO, Diana; CORSO, Mario. **A Psicanálise na Terra do Nunca – ensaios sobre a fantasia**. Porto Alegre: Penso, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fadas no Divã – Psicanálise nas Histórias Infantis**. Porto Alegre: Artmed, 2006.

FOWKES, Katherine. **The Fantasy Film**. Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

GORDON, Andrew. **Empire of Dreams – the science fiction and fantasy films of Steven Spielberg**. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, 2008

HASKELL, Molly. **Steven Spielberg – a life in films**. Londres: Yale UP, 2017.

NOGUEIRA, Luis. **Manuais de cinema II – Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Lacom Books, 2010.

COLLODI, Carlo. **As Aventuras de Pinóquio**. Trad. Marina Colasanti. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Campinas: Perspectiva, 2003.

submetido em: 01 jun. 2022 | aprovado em: 25 jun. 2022.