



INSÓLITA

REVISTA BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DO INSÓLITO, DA FANTASIA E DO IMAGINÁRIO

VOLUME 2 | NÚMERO 1 | JUNHO 2022

ISSN: 2764-054X



DA COR DO CÉU

MENININHA ACORDOU COM OS GRITOS E PONTAPÉS DO POLICIAL QUE QUERIA LEVÁ-LA PARA ABRIGO DA CIDADE. ELA FICOU DE PÉ E LOGO RECEBEU UM TAPÃO NA ORELHA E O OLHO QUICOU PELO ASFALTO AINDA QUENTE.

COM SANGUE NOS OLHOS, MENININHA AGARROU A MÃO DO HOMEM E MORDEU COM TANTA FÚRIA QUE ARRANCOU O DEDO MINDINHO. ASSUSTADA, CORREU SOB O OLHAR DE UM POLICIAL PARALISADO.

NA RUELA FÉTIDA, CUSPIU O DEDO E ENFIOU A MÃO NO BOLSO, RETIRANDO UMA DAS BOLAS DE GUDE. SORRIU FELIZ! NAQUELE DIA, SEU OLHO SERIA AZUL. AZUL DA COR DO CÉU!

CÉU PASSOS
BELÉM DO PARÁ | 2021

Editorial

É com imensa alegria que oferecemos a nossas leitoras e leitores a primeira edição de 2022 da **Insólita – Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**.

O primeiro semestre de 2022 foi desafiador para a consolidação de nossa revista, com as atividades de atualização do sistema (que nos deixaram fora do ar por um curto período), e o início do necessário processo de indexação, que deve mostrar seus primeiros resultados no final do ano. Para que essas tarefas pudessem ser desenvolvidas, foi fundamental a colaboração de autoras e autores, que toparam a empreitada de enviar seus textos para um periódico iniciante. Foi também vital o trabalho incansável (e totalmente voluntário) de nossa equipe composta de docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e da INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação).

A presente edição começa com a arte de capa de Genio Nascimento, doutorando em Comunicação do PPGCOM-UAM, que tomou como inspiração o conto *Azul da Cor do Céu*, de Céu Passos, escritora de Belém do Pará que preparou sua história especialmente para a **Insólita**.

Na seção de Artigos, temos quatro trabalhos. Em **Sons do medo: o horror nos audiolivros**, Alexia da Luz Rodriguez e Ana Maria Acker percebem a popularidade dos audiolivros no consumo de histórias de ficção de horror, e propõem um estudo sonoro com atenção aos audiolivros *Bird Box* (2014), de Josh Malerman, e *The Only Good Indians* (2020), de Stephen Graham Jones. O texto desenvolve um panorama histórico sobre o horror através das mídias sonoras em transmissões de rádio, radionovelas, podcasts e literatura falada e gravada sob o formato de audiolivro.

Em **A Busca da Identidade Canadense em Declínio do Império Americano (1986) e Invasões Bárbaras (2003) de Denys Arcand**, o autor Claudio Yutaka Suetu, ao descrever os principais grupos nativos do Canadá, problematiza o conceito de identidade nacional e, a partir da ideia de multiculturalismo, constrói uma análise do imaginário histórico-social do cidadão canadense de classe média representado na obra do cineasta Denys Arcand, com foco nos personagens dos filmes *Declínio do Império Americano* (1986) e *Invasões Bárbaras* (2003).

Em **Pinóquio sem Final Feliz: Fantasia e luto em A.I. Inteligência Artificial (2001)**, Fabio Francener Pinheiro analisa o filme *A.I. Inteligência Artificial* (2001) de Steven Spielberg sob o ponto de vista da Fantasia, reconhecendo esse gênero fílmico como forma transversal à Ficção Científica, e afirmado pela referência à fábula italiana de Pinóquio, escrita ao fim do século XIX. Em seu texto, o autor também apresenta um estudo sobre o luto, sentimento que permeia a estética e a narrativa em *A.I. Inteligência Artificial*.

No artigo **Narrativas de um cotidiano viral: pensando sobre um *sensorium* urbano em contexto pandêmico**, Fernanda Budag discute a mudança das percepções subjetivas do sujeito urbano confinado durante o período mais crítico da pandemia da COVID 19. Para isso, observa o conteúdo audiovisual da exposição *Diários da pandemia: um dia por vez*, organizada pelo Museu da Pessoa – e, por meio dos relatos registrados, interpreta o *sensorium* (conceito benjaminiano) em um novo cenário de práticas sociais e de consumo submetidas a confinamento, luto, medo e esperança por tempos melhores.

Na seção **Resenhas & Críticas**, Francisco dos Santos escreve sobre o livro *Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade* (2021), de André Campos de Carvalho, enquanto Cristian Verardi apresenta sua análise do filme brasileiro *O Fim da Picada* (2008), de Christian Sagaard. Finalmente, Felipe Abramovictz entrevista a cineasta e escritora Maria Letícia Gonçalves de Oliveira.

Para os editores da **Insólita**, foi uma honra imensa receber esses trabalhos de diferentes modalidades (artigos científicos, entrevista, resenha, crítica, ilustração, miniconto) e reuni-los para a consolidação de nosso periódico, que busca acompanhar o crescimento e a ampliação dos estudos do Insólito, da Fantasia e do Imaginário no Brasil. Muito obrigada, e ótima leitura! A gente se reencontra no número 4, em dezembro de 2022.

Laura Loguercio Cánepa, Jansen Hinkel, Nara Lya Cabral Scabin & Insólita equipe

EXPEDIENTE DESTA EDIÇÃO:

Editores Executivos:

Laura Loguercio Cánepa (UAM)

Nara Lya Cabral Scabin (UAM)

Genio de Paulo Alves Nascimento (UAM e INTERCOM)

Editores de Seção:

Resenhas & Críticas: Jamer Guterres de Mello (UAM)

Entrevista: Felipe Abramovictz (UNICAMP)

Capa: Ana Carolina Chaga (UAM) e Genio Nascimento (UAM e INTERCOM)

Poesia & Miniconto: Laura Cánepa (UAM) e Jansen Hinkel (UAM)

Revisão:

Camila Beatriz Saldanha Maia

Jansen Hinkel

Jennifer Lago

Patrícia Regina dos Santos Santinelli

Autores desta edição:

Alexia da Luz Rodriguez

Ana Maria Acker

Cláudio Yutaka Suetu

Cristian Verardi

Fábio Francener Pinheiro

Felipe Abramovictz

Fernanda Budag

Francisco dos Santos

Artistas convidados:

Céu Passos

Genio Nascimento

Conselho Editorial:

Alcebíades Diniz Miguel (UNICAMP)

Ana Maria Acker (ULBRA)

Anderson Lopes (GELiDis – USP)

Fabio Camarneiro (UFES)

Fernanda Budag (FAPCOM / USJT)

Filipe Tavares Falcão Maciel (UNICAP)

Jaqueline Bohn Donada (UTFPR)

José Luiz Aidar Prado (PUCSP)

José Augusto Mendes Lobato (USJT)

Juliana Tonin (PUCRS)

Julio França (UERJ)

Maria Zilda Cunha (USP)

Rodrigo Octavio D’Azevedo Carreiro (UFPE)

Rosana de Lima Soares (USP)

Rose de Mello Rocha (ESPM-SP)

Sheila Schvarzman (UAM-SP)

Tiago José Lopes Monteiro (IFRJ)

Thiago Pereira Falcão (UFPB)

Vicente Gosciola (UAM-SP)

Zuleika de Paula Bueno (UEM)

Sons do medo: o horror nos audiolivros

Alexia da Luz Rodriguez¹
Ana Maria Acker²

Resumo: O presente artigo tem como principal objetivo compreender de que forma o horror é construído nos audiolivros. Inicialmente se faz um levantamento do uso do som em narrativas do gênero no teatro, cinema, rádio e podcasts e uma identificação dos possíveis padrões sonoros existentes. A linguagem radiofônica também é estudada para entendermos o paralelo entre esse meio antecessor e os audiolivros. A análise identifica de forma individual e conjunta os elementos sonoros presentes em *Bird Box* (2014) e *The Only Good Indians* (2020). Nos audiolivros contemporâneos, o uso da interpretação de voz e do silêncio se destaca durante a narração, deixando de fora os elementos sonoros e musicais. Portanto, esse novo método simula a leitura falada, remetendo à experiência individual do leitor com a obra.

Palavras-chave: Horror; Audiolivros; Som; Literatura; Comunicação.

Sounds of fear: horror in audiobooks

Abstract: The main objective of this article is to understand how horror is constructed in audiobooks. Initially, a survey is made of the use of sound in genre narratives in theater, cinema, radio and podcasts and an identification of possible existing sound patterns. Radio language is also studied to understand the parallel between this predecessor media and audiobooks. The analysis is done by identifying individually and jointly the sound elements present in *Bird Box* (2014) and *The Only Good Indians* (2020). In contemporary audiobooks the use of voice and silence interpretation stands out during the narration, leaving out the sound and musical elements. Therefore, this new method of reading simulates spoken reading, referring to the reader's individual experience with the work.

Keywords: Horror; Audiobooks; Sound; Literature; Communication.

Introdução

Em um momento em que é preciso aproveitar ao máximo o tempo do dia, surge a necessidade de reinventar as formas de absorver informação e entretenimento. A rotina cotidiana cada vez mais atarefada contribui para a procura de alternativas de leitura. Ouvir livros ao invés de tradicionalmente lê-los possibilita realizar outras tarefas ao mesmo tempo. É possível dar conta

¹ Bacharel em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil. E-mail: alexia.rz27@gmail.com.

² Doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS e mestra pela mesma instituição. Professora de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Luterana do Brasil - ULBRA e coordenadora do curso de Jornalismo EaD da ULBRA. E-mail: ana.acker@ulbra.br.

dos afazeres domésticos, utilizar o transporte público e até mesmo trabalhar na companhia de uma boa história.

A produção e consumo de audiolivros³ é crescente em lugares como Estados Unidos, Reino Unido e China, segundo artigo do *Nexo Jornal*⁴. Essa nova forma de ler também tem ganhado cada vez mais espaço no Brasil. Empresas estrangeiras, como Ubook, Scribd, Storytel e Audible, têm investido em audiolivros em português. O mercado possui uma alternativa nacional chamada Audi Books, que surgiu de uma parceria entre as editoras Intrínseca, Record e Sextante. Em outubro de 2019, a plataforma brasileira já contava com 200 obras publicadas e havia vendido mais de 37 mil audiolivros⁵.

Esse aumento do consumo também pode estar associado ao crescimento de ouvintes de podcasts. Grande parte do público dos audiolivros é adepta desse tipo de produção. Além disso, assim como os podcasts, os audiolivros são importantes para possibilitar que pessoas com deficiência visual consumam entretenimento por meio do áudio. Nesse contexto, os livros falados também ajudam a tornar a leitura mais acessível.

Com a popularização desse novo modo de leitura, surge uma preocupação a respeito da adaptação das manifestações literárias. Neste artigo, o objetivo principal é compreender de que forma o horror é construído nos audiolivros. Para isso, buscamos compreender o horror no áudio, seu funcionamento no meio rádio e formato de podcast. Por último, identificamos e analisamos os elementos característicos utilizados nos audiolivros, assim como seus aspectos e funções.

O áudio constrói uma atmosfera sensível, possibilitando conduzir emoções ao interlocutor de formas distintas. A delimitação do horror deve-se à forma como se destaca pelo poder de impactar o ouvinte por meio do som. A trilha musical e efeitos sonoros são fundamentais no audiovisual para dar sentido às tramas que pretendem causar medo. Torna-se relevante estudar como o gênero pode ser representado em outro suporte, ainda que utilizando recursos sonoros.

O horror ainda é constantemente marginalizado, mas, segundo Daniel Serravalle de Sá (2017), isso tem se transformado por conta do crescente interesse da academia na pesquisa sobre o gênero em suas diversas manifestações e formatos. O autor afirma que o estudo desse tipo de narrativa é relevante pois “o horror tem o potencial de suscitar questões culturais e políticas, de crítica e de estética, e com frequência é alvo de moralismos e até mesmo de censura” (SÁ, 2017, p. 8).

³ Entre o público consumidor, é mais comum o termo em inglês *audiobooks*, mas neste artigo se adotou a palavra existente em português.

⁴ Como os audiolivros se popularizam no Brasil e no mundo. **Nexo Jornal**, 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/11/07/Como-os-audiolivros-se-popularizam-no-Brasil-e-no-mundo>. Acesso em: mai. 2022

⁵ Onda de podcasts cria aposta por crescimento dos audiolivros no Brasil. Folha de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/onda-de-podcasts-cria-aposta-por-crescimento-dos-audiolivros-no-brasil.shtml>. Acesso em: mai. 2022.

No presente estudo, os objetos analisados são os audiolivros *Bird Box* (2014), de Josh Malerman, e *The Only Good Indians* (2020), de Stephen Graham Jones. Na primeira história, acompanhamos a jornada de Malorie tentando sobreviver em um mundo pós-apocalíptico. Alguma coisa espreita do lado de fora e as pessoas passam a se trancar em suas casas, evitando olhar para o exterior, que parece incitar violência e morte. A narrativa se passa em duas linhas temporais, com a protagonista grávida durante o início do caos, e quatro anos depois, já com duas crianças. O livro teve aceitação da crítica, ganhando adaptação cinematográfica dirigida por Susanne Bier, em 2018, e uma sequência literária chamada *Malorie*, em 2020.

Já em *The Only Good Indians*, acompanhamos a história de quatro amigos indígenas norte-americanos que passam por um incidente perturbador na adolescência. Anos depois, são perseguidos por uma entidade que busca vingança pelo ocorrido. Stephen, que já foi apontado como o “Jordan Peele da literatura”, aborda temáticas como identidade cultural e críticas sociais. O livro foi indicado ao *Goodreads Choice Awards*⁶ na categoria “Melhor Horror” e tornou-se *best seller* nos Estados Unidos.

Em relação à metodologia, os dois audiolivros foram selecionados para análise individual e conjunta. O critério de escolha se dá pela relevância das obras para o mercado de audiolivros atual, assim como a classificação das obras como horror. O potencial sonoro a partir da narrativa também foi levado em conta para a seleção. A análise é empreendida identificando e observando os elementos por meio de códigos usuais que constituem o horror a partir dos autores estudados.

Um breve histórico do horror no áudio

Independentemente do suporte em que a história é narrada, o som tem um papel fundamental quando o objetivo é causar medo. Isso se deve ao fato de que, como Peter Hutchings afirma, “o horror é primordialmente um gênero baseado no som” (HUTCHINGS, 2004, p. 128). Os recursos de áudio possibilitam uma imersão na narrativa, tornando a experiência mais real e palpável. Isto é, promovem ao espectador ou ouvinte as sensações físicas do horror (CARREIRO, 2011). Alguns desses principais elementos que “constituem convenções de horror”, segundo Rodrigo Carreiro, são “ruídos inesperados e fora do quadro, música dissonante e atonal, gritos, vozes guturais e respirações ofegantes” (CARREIRO, 2019, p. 252).

Uma situação recorrente em histórias do gênero é aquela em que o personagem entra em um ambiente de pouca iluminação e questiona se está sozinho no local. O que antecede a famosa fala “tem alguém aí?”, ou uma de suas variações, normalmente é algum tipo de ruído – como

⁶ Premiação de literatura promovida pelo Goodreads, tido como o maior site para leitores e recomendações literárias. Fundado em 2006, pertence à Amazon desde 2013.

portas rangendo, cadeiras arrastando ou até mesmo sussurros indefinidos. Embora mais comum em meios que possibilitam áudio, esse tipo de recurso também é comum nos livros, em que os sons são descritos ao leitor. Seja qual for o suporte, não são raras as vezes que o impacto reflete na vida real do interlocutor.

No audiovisual, os recursos sonoros muitas vezes são utilizados para avisar o espectador de que algo irá acontecer em seguida. John Carpenter demonstra isso em *Halloween* (1978), atrelando uma trilha que antecede os assassinatos de Michael Myers. As aparições da bruxa em *Suspíria* (1977) são pontuadas por sussurros, sendo parte da trilha musical composta especialmente para o filme pela banda *Goblin*. Além disso, segundo Carreiro (2011, p. 44), o áudio no cinema complementa as imagens e lhes dá vida, “transformando a experiência de assistir a um filme do gênero em algo mais visceral e impactante”.

Apesar do destaque do cinema, ao trilhar uma retrospectiva do horror em seus diferentes suportes, Laura Cánepa afirma que o legado sonoro vem dos efeitos utilizados no teatro, “como o som de serrote para identificar ventos raivosos ou a aparição de fantasmas” (CÁNEPA, 2008, p. 31). Esse tipo de recurso sonoro continua fazendo parte do imaginário atual de histórias do gênero.

Entre as mais impactantes e memoráveis adaptações para o áudio, está a de *A Guerra dos Mundos* (1898), livro de ficção científica de H. G. Wells. Considerada um marco por causar pânico nos ouvintes, a adaptação foi transmitida como um episódio da série de radioteatro *The Mercury Theatre on the Air*, em 30 de outubro de 1938, dirigido e narrado por Orson Welles. A obra de Wells, que conta uma invasão marciana à cidade de Nova Iorque, adquiriu um teor jornalístico na produção de rádio, o que causou estranhamento e caos na população. Parte dos ouvintes que sintonizou ao decorrer do programa sem ter presenciado a explicação inicial se deparou com uma interpretação teatral da invasão alienígena e a deduziu como verdadeira.

O alcance e comoção da transmissão estão ligados ao contexto em que surgiu, afirma Sônia Virgínia Moreira (2014, p. 10): “o efeito provocado pela transmissão de ‘A Guerra dos Mundos’ foi em grande parte resultado de toda uma década de evolução do rádio como principal meio de comunicação de massa no país”. O rádio ganhava notoriedade não apenas como meio de entretenimento, como também informativo e se estabelecia no cotidiano dos estadunidenses.

Como um dos primeiros meios eletrônicos de comunicação popular, o rádio teve o papel fundamental de trazer o horror em forma de som aos brasileiros:

Se as narrativas orais brasileiras sobre monstros e assombrações encontrariam, no século XX, espaço privilegiado nas histórias em quadrinhos e nas obras literárias mais populares, ganhariam, também, espaço no rádio e na televisão, especialmente em programas dedicados à dramatização e/ou reconstituição de histórias ditas reais, repetindo, com isso, um processo bastante recorrente das

próprias narrativas orais, e revelando a popularidade das histórias de horror entre o público brasileiro (CÁNEPA, 2008, p. 98).

Segundo a autora, um dos importantes responsáveis por levar as narrativas de horror ao rádio no Brasil foi Henrique Foréis Domingues (1908–1980), também conhecido como Almirante. O produtor fez sucesso em seu programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, que ficou no ar por 12 anos na Rádio Tupi do Rio de Janeiro. No programa, o comunicador se propôs a reconstituir “centenas de histórias de horror, enviadas por ouvintes e reescritas por roteiristas da rádio”, buscando relatar “todo tipo de experiências inexplicáveis ocorridas com pessoas das mais diversas partes do país” (CÁNEPA, 2008, p. 96).

Por fim, Cánepa explica que histórias de medo e estranhamento também apareciam de forma secundária em novelas de rádio, sem fazer parte dos elementos centrais:

[...] as canções popularizadas pelas rádios também fizeram incursões (muito) eventuais pelas histórias de horror em algumas canções famosas, embora o tema seja recorrente no cancionário popular tradicional. Entre elas, cabe destacar apenas uma, por ter inspirado três filmes brasileiros, um deles de horror. Trata-se *Coração Materno*, do carioca Vicente Celestino (1894 – 1968), composta e gravada por ele mesmo em 1951. A famosa letra, tida como uma das mais ridículas e exageradas já compostas no Brasil, conta, num tom melodramático, a violentíssima história de um homem levado a arrancar o coração da própria mãe para provar seu amor a uma mulher – e que depois é perseguido pelo fantasma da morta (CÁNEPA, 2008, p. 97).

Apesar da temática macabra e violenta da narrativa, *Coração Materno* nem sempre é classificada como uma história de horror. Tendo em vista que a obra traz elementos conhecidos do gênero como assombrações e acontecimentos pavorosos, “não é descabido que possa dar origem a versões calcadas no universo do horror” (CÁNEPA, 2008, p. 98).

Ainda que o rádio continue fazendo parte do cotidiano das pessoas, os podcasts ganham cada vez mais espaço na contemporaneidade com o avanço do digital. Durante o período de janeiro a maio de 2020, o número de produções cresceu em 103% no Brasil, que havia sido considerado, no ano anterior, como segundo maior mercado de podcasts do mundo.⁷ Entre os brasileiros com acesso à internet, 40% já ouviram algum podcast, e cerca de 19% consomem esse formato diariamente. Os programas de gênero chamam a atenção dentro desse cenário, contando com os mais diversos enfoques, níveis de produção e audiência.

Danielle Hancock e Leslie McMurtry (2017) afirmam que esse tipo de conteúdo é uma das formas mais rápidas de desenvolver narrativas de medo. Os podcasts representam “uma mudança

⁷ A Era do Podcast. Isto É, 2020. Disponível em: <https://istoe.com.br/a-era-do-podcast/>. Acesso em: abr. 2022.

dramática em uma cultura supostamente dominada pelo visual e da indústria do entretenimento”⁸ (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2), proporcionando novas perspectivas e significados na ficção do gênero. As autoras defendem que, diferentemente de outros meios, os podcasts mudam e “se movem” com as pessoas. O modo de consumir colabora para essa potencialização dos efeitos narrativos, trazendo o horror para o cotidiano a partir do isolamento acústico dos fones de ouvido.

Embora existam outros programas que o antecedem ou precedem, já que “podcasts de horror existem há tanto tempo quanto podcasts em si”⁹ (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2), *Welcome To The Night Vale* é um marco para os podcasts de horror. Produzido por Joseph Fink e Jeffrey Cranor, simula um programa de rádio da deserta e fictícia cidade de *Night Vale*, contando seus acontecimentos estranhos e bizarros. No ar desde 2012 de forma semanal e contando com 174 episódios, este foi o primeiro podcast a chamar atenção da crítica e alcançar um público consistente com notoriedade internacional (HANCOCK; MCMURTRY, 2017).

Entre os destaques do cenário nacional, está o *RdMCast*, podcast do site República do Medo¹⁰. Com mais de 264 episódios publicados, o programa semanal traz debates sobre o gênero em livros, filmes e séries, além de casos e relatos sobrenaturais. Outra produção que se destaca é *Saco de Ossos*¹¹, apresentado pelo jornalista Marcelo Miranda. O conteúdo promove discussões sobre o horror nas mais diversas plataformas e conta com entrevistas de especialistas e pesquisadores. Há a participação de cineastas e escritores contando sobre as experiências e dificuldades de criação.

Por fim, é importante ressaltar que “embora muitas vezes concebido como pano de fundo ou recurso de apoio da ficção gótica e ficção de horror, o som carrega suas próprias narrativas distintas, potenciais e estéticas de terror”¹² (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 2). Os podcasts, por sua vez, contribuem com inovação e novas possibilidades de experiências sensoriais e estéticas de horror. Com base em noções de “conectividade, interatividade e comunidade”, esse tipo de produto resgata tradições do gênero, “seja através da reapropriação de aspectos do horror oral ou sem fio ou do reconhecimento direto de novas mídias de áudio” (HANCOCK; MCMURTRY, 2017, p. 7).

Linguagem radiofônica

Ao chegar e se estabelecer no Brasil entre 1920 e 1930, o rádio se baseava no já consolidado meio impresso e foi aos poucos que se libertou “da lógica da linguagem elaborada

⁸ Traduzido do original: “representing a dramatic shift from a supposedly visually dominated culture and entertainment industry”.

⁹ Traduzido do original: “Podcast horror has existed almost as long as the podcast itself”.

¹⁰ Link do site: <http://republicadomedo.com.br>. Acesso em: abr. 2022.

¹¹ Disponível em: <https://anchor.fm/sacodeossos>. Acesso em: abr. 2022.

¹² Traduzido do original: “Although often conceived of as a background or supporting feature of Gothic and horror fiction, sound carries its own distinct narratives, potentials and aesthetics of terror”.

para ser apreciada pela visão” (SILVA, 1999, p. 25). Segundo Julia Albano da Silva (1999), isso acontece por conta da regulamentação da publicidade, juntamente com os aparelhos se tornando mais acessíveis à população. Os impactos causados estão relacionados a:

[...] estrutura da programação, a linguagem empregada e os anúncios sofrem alterações. Busca-se uma programação mais dinâmica, aliada a uma linguagem singular apropriada às características do veículo. Suas limitações: unisensorialidade, ausência de imagem, efemeridade da palavra; suas vantagens: caráter sugestivo, penetração em diversas classes socioculturais, imediatismo (SILVA, 1999, p. 25).

Aos poucos, os anúncios radiofônicos ajudaram a moldar a linguagem do meio. O amadorismo e desconhecimento deram lugar a um planejamento melhor do texto falado, com formatos que conhecemos hoje como *spots* e *jingles* publicitários (SILVA, 1999). A autora levanta a possibilidade de que “a raiz da publicidade radiofônica não estar locada na tradição escrita, mas sim nas tradições orais, tenha acelerado o desenvolvimento de uma linguagem adequada a um veículo essencialmente sonoro” (SILVA, 1999, p. 25).

Silva afirma que outro fato desempenhou um papel importante na construção de uma linguagem própria para o rádio: a inauguração, em 1932, do *Programa Casé*, na Rádio Phillips. Além da preocupação especial com o público, nomeados como “radiouvintes”, Casé introduziu a música de fundo (ou *background*) durante as transmissões, “evitando as longas pausas entre locução, música e anúncios características dos programas irradiados” (SILVA, 1999, p. 27)

Diferentemente das formas de comunicação oral primária, nas quais a encenação e interpretação são utilizadas para complementar a fala, no rádio apenas o que se configura como aspecto sonoro se faz presente (SILVA, 1999). Mario Kaplún (2017, p. 152) argumenta que os sons e a música auxiliam na compensação da unisensorialidade do meio: “os sons nos ajudarão para que o ouvinte ‘veja’, com sua imaginação, o que desejamos descrever; a música, para que sinta as emoções que tentamos lhe comunicar”.

A música pode assumir diferentes funções no rádio, trazendo sentidos distintos dependendo do contexto em que é inserida. Kaplún (2017) destaca cinco delas: as funções gramatical; expressiva; descritiva; reflexiva; e ambiental. Na primeira, uma frase musical pode servir como indicação de transição de um assunto para outro, ou mesmo de troca de cenas, quando se trata dos radiodramas. Já a expressiva ajuda a criar um clima emocional e pode enfatizar o caráter de um personagem. A função descritiva, por sua vez, está ligada à ambientação de determinado local ou época. A reflexiva, por outro lado, serve como uma pausa para o ouvinte pensar e absorver o que acabou de escutar. Por último, a ambiental contribui para criar uma

atmosfera e se refere ao ambiente em que os personagens da história se encontram, ao qual o ouvinte deve ser transportado também.

Em relação ao som, Kaplún (2017, p. 163) afirma que ele “é o cenário radiofônico” e “representa o objeto do qual emana”. Entre as funções que o autor elenca, está a ambiental/descritiva, que, assim como a música, serve para transportar o ouvinte ao ambiente da história. Isso inclui sons de passos, oceano, objetos caindo e os mais variados ruídos que podem aparecer em diversos contextos. O som deve estar presente, mas o autor salienta que “não muito forte, para não ofuscar as vozes e não impedir a sequência do diálogo” (KAPLÚN, 2017, p. 164).

Assim como na música, a sua função expressiva pode sugerir ou criar uma atmosfera emocional. Kaplún (2017, p. 165) afirma que os sons são uma linguagem e “uma vez que retratam uma realidade, nos transmitem um estado de espírito”. Um dos exemplos utilizados pelo autor é a tranquilidade que o canto dos pássaros associado à água de uma cachoeira caindo emana. A função narrativa, por sua vez, pode servir para conectar cenas através de sons. Já a ornamental busca incrementar a cena, em que sons não essenciais são inseridos para salientar algum aspecto.

Por fim, é importante falar sobre o papel do silêncio ou ausência de som. Segundo Silva (1999), a Revolução Industrial trouxe uma transformação no modo de ouvir, pois as pessoas passaram a se acostumar com cenários urbanos barulhentos e repletos de ruídos. A partir desse contexto, no nosso cotidiano, “ainda prevalece a noção de silêncio como morte alimentando a necessidade de se estar sempre emitindo e produzindo sons”, já que “o homem teme a ausência de som como teme a ausência da vida” (SILVA, 1999, p. 53). O uso desse recurso pode:

[...] realçar a importância da continuidade sonora, ou podem atuar como um signo, ou seja, representar um mistério, uma dúvida, a morte, a expectativa. Mas deve estar contextualizado para que não seja interpretado como uma falha, um ruído, e, neste caso específico, dentro do processo de comunicação compreendido por Emissor — Canal/Código — Receptor, um ruído é tomado como uma interferência indesejável no canal (SILVA, 1999, p. 54).

A autora ressalta a importância da contextualização para os efeitos sonoros. Tanto o uso do silêncio quanto de efeitos pode ser considerado uma falha, um ruído não desejável, caso não seja executado de maneira correta.

O horror em padrões sonoros

Ao realizar uma análise dos padrões de som recorrentes no cinema de gênero, Carreiro (2011) elenca três tipos: a voz; os efeitos sonoros; e a música. A voz “é importante para o estabelecimento do sentimento de horror” (CARREIRO, 2011, p. 46), e suas principais funções estão relacionadas à representação da vítima e do agressor.

Dentro deste contexto, o autor destaca o grito como o recurso mais característico e usual do gênero. Isso se deve à sua eficiência em incitar sentimentos pertinentes ao medo, além de que “estimula a identificação afetiva entre o personagem-vítima e o espectador, gerando o sentimento de repulsa ou rejeição que é elemento central na construção do sentimento do horror” (CARREIRO, 2011, p. 46). A utilização da voz é recorrente na representação do monstro; em relação aos ruídos vocais emitidos, seu aspecto depende da natureza do ser em questão:

Nos filmes em que o assassino tem origem natural e humana (serial killers, psicopatas etc.) é comum que sua voz tenha textura gutural, com timbre grave, próximo ao limite de audição para baixas frequências, percebido pelo ouvido humano. [...] Nos casos em que o monstro tem origem não-natural, e especialmente quando sua aparência é humanoide (demônios, fantasmas, extraterrestres etc.), o uso de texturas guturais é igualmente corriqueiro. Nesse caso, contudo, é bastante comum que a voz da criatura seja alterada eletronicamente ou apareça como um produto da sobreposição de diversos sons guturais (CARREIRO, 2011, p. 46).

Em contrapartida, os efeitos sonoros servem como um recurso eficiente de “manipulação emocional”, pois é comum que a atenção do espectador esteja focada em outros aspectos da narrativa, como diálogo e imagens (CARREIRO, 2011). Dessa forma, é possível guiar as sensações do público de forma subjetiva e preparatória em pontos específicos da trama a partir dos sons. Essas reações “afetivas” ligadas ao medo podem surgir a partir de diversas técnicas:

a audição de algum ruído inesperado (susto), o deslocamento no espaço de sons cuja origem é, ou pode ser, ameaçadora (tensão), e o retardamento do processo de identificação de um determinado som com o objeto, ser ou fenômeno físico que lhe origina (suspense), entre outras (CARREIRO, 2011, p. 47).

Esses ruídos comumente podem aparecer “fora do quadro”, de modo que o espectador, e por vezes o próprio personagem, não identifica exatamente de onde vem, provocando questionamentos. Os sons mais comuns usados para essa finalidade, segundo Carreiro (2011, p. 47), são “portas rangendo, janelas batendo, grunhidos de animais e gritos de pavor”.

Podendo ou não ser aplicado fora do quadro, Carreiro destaca o uso do som como *startle effect*, ou efeito surpresa. No primeiro caso, sua função é “sublinhar o susto, acentuando a reação emocional do espectador” (CARREIRO, 2011, p. 48). Outro recurso que se enquadra como efeito sonoro é o *leitmotiv*, criado por Richard Wagner no século XIX. Seu uso consiste em associar um som, seja ele ruído ou música, a determinada situação, sentimento ou personagem. Nas narrativas de medo, é comum que seja utilizado para marcar o aparecimento do monstro, afirma Carreiro.

Os padrões musicais relacionados ao horror, na maioria das vezes, possuem o objetivo de “demarcar uma atmosfera de desequilíbrio, incompletude, instabilidade e estranheza” através do uso constante de dissonâncias (CARREIRO, 2011, p. 49). Esse efeito pode ser alcançado por meio

de técnicas de música não usuais de composição, como ocorre na citada anteriormente trilha de *Suspiria* (1977). Outra forma se dá por meio de convenções tradicionais do horror, como o uso de violinos para acompanhar o ataque de monstros; canto gregoriano para remeter a temática demoníaca; ou mesmo cantigas de ninar que podem ser utilizadas para fazer alusão à ambiguidade da imagem infantil (CARREIRO, 2011).

Um outro aspecto que a música pode assumir é o já citado efeito surpresa para causar susto ao espectador. No cinema de gênero, o uso se dá através da técnica chamada *stinger*, que consiste em “uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro” (CARREIRO, 2011, p. 49). Um filme que adota essa característica é *Psicose* (1960), de Hitchcock, na famosa cena do banheiro.

O horror nos audiolivros

Este artigo se propõe a analisar dois audiolivros de horror. O foco da análise se volta aos aspectos que esses produtos apresentam a partir de elementos sonoros utilizados durante a narrativa. Já a história, em si, serve para contextualizar a observação.

O *corpus* é composto pelos títulos *Bird Box* (2014), de Josh Malerman, publicado pela Harper Audio, e *The Only Good Indians* (2020), de Stephen Graham Jones, publicado pela Simon & Schuster Audio. O primeiro possui nove horas de narração feita por Cassandra Campbell. O segundo é narrado por Shaun Taylor-Corbett e possui oito horas. Ambos os livros estão disponíveis na plataforma de assinatura Scribd e são catalogados como gênero horror.

Optou-se por analisar livros publicados em inglês por conta da quase inexistência de narrativas de horror adaptadas para áudio no Brasil, por ser um mercado ainda em desenvolvimento no país. Primeiramente, os audiolivros são ouvidos de forma individual, identificando os elementos de som presentes, assim como a maneira como estão dispostos na história e suas funções. Após, é feita uma análise aplicando os conceitos de autores estudados.

Por fim, os elementos encontrados e categorizados de cada audiolivro são comparados e analisados de forma conjunta. O objetivo é identificar se tais padrões são recorrentes dentro dos livros do gênero ou se aparecem isoladamente de acordo com cada título e suas necessidades.

O papel da vítima e do monstro em *Bird Box*

Em um cenário no qual a visão praticamente não faz mais parte dos sentidos a serem utilizados no cotidiano, a audição ganha um papel de destaque. Em *Bird Box*, as pessoas que desejam sobreviver se habitam a vendar os olhos quando precisam sair de seus abrigos, e isso faz

com que dependam exclusivamente do tato e da audição. A própria Malorie treina o Garoto e a Garota¹³ desde bebês para que se orientem pelos sons, dependendo o mínimo possível da visão.

No capítulo 9, essa habilidade é testada. Durante a travessia de Malorie e as crianças no rio, todos de olhos vendados dentro do bote, o Garoto escuta algo se aproximando de longe em um barco. Muito antes do que descobrimos ser um homem, o menino antecipa a sua aproximação e avisa a mãe. Uma tensão é criada até que o desconhecido finalmente alcance a família. Isso é feito através das pausas que parecem se estender mais entre os pensamentos de Malorie e os avisos do Garoto.

Quando o homem faz contato e anuncia sua chegada, sua voz é suave e amigável. Ele tenta convencer Malorie a tirar as vendas, alegando que não existe nada do lado de fora, que ele mesmo está com os olhos descobertos e continua são. O tom de voz muda gradativamente ao decorrer da duração da presença na cena. Vai ficando mais grave, intenso e agressivo a cada insistência dele, que são seguidas pelas negativas de Malorie.

Essa mudança aproxima o homem da descrição de monstro já citada por Carreiro, em que é comum o uso de textura gutural e timbre grave para caracterizar esse tipo de figura, tornando-a menos humana. Segundo o autor, esse tipo de voz tende a provocar “sobressalto e desconforto, sugerindo que seu dono representa agressividade e ameaça, gerando dessa forma o sentimento do horror nos espectadores” (CARREIRO, 2011, p 46).

Já a voz da protagonista vai se tornando mais eufórica e ofegante, denotando o medo que sente do desconhecido. Se ao homem atribuímos o papel de monstro, a ela resta o da vítima. Em meio ao caos que ocorre na cena, Malorie grita diversas vezes mandando que o invasor se afaste. Isso corrobora a afirmação de Carreiro de que o grito é um dos padrões mais recorrentes e característicos em narrativas do gênero. Segundo ele, “trata-se de um recurso narrativo simples e eficiente para estimular, nos membros da plateia, pelo menos parte do afeto do horror” (CARREIRO, 2011, p. 46), além de estabelecer uma identificação entre personagem e ouvinte.

O segundo trecho a ser analisado se passa no capítulo 42, o mais extenso de todo o livro. O maior temor dos personagens acontece: as janelas são abertas e “as criaturas”¹⁴ estão livres para entrar dentro da casa. Quem permite que isso aconteça é Gary, um homem que chega por último ao abrigo. Ele acredita que algumas pessoas são imunes à loucura que as criaturas parecem causar na maioria dos seres humanos. Ele mesmo se considera uma dessas exceções, afirmando já ter enxergado e continuado são.

¹³ Os nomes que a protagonista deu às crianças. No original, *Girl* e *Boy*.

¹⁴ O autor em nenhum momento do livro deixa explícito o que realmente causa esse fenômeno nas pessoas, mas os personagens acabam adotando a versão de que existem criaturas, já que por vezes sentem uma “presença” por perto.

Gary já tinha sido expulso da casa, mas foi apoiado e escondido por Don, outro morador que concorda com suas ideias. Os dois aproveitam o momento em que todos estão amparando Malorie e Olympia no processo de dar à luz para sair do esconderijo. Embora a narração seja em terceira pessoa, o foco neste momento está nas duas mulheres grávidas, que aos poucos acabam se vendo sozinhas no sótão. Malorie escuta discussões nos andares de baixo, assim como sons que depois identifica como sendo dos pássaros⁴⁵ do lado de fora da casa. Sendo assim, a atmosfera ganha tom de medo e mistério, novamente as vozes ficando mais eufóricas.

Quando Gary chega ao sótão e conta para elas que os outros estão sendo expostos às criaturas, novamente temos a presença do monstro e da vítima (CARREIRO, 2011). Além da voz gutural do inimigo, elemento já presente na primeira cena analisada, nesta também temos o choro. Em meio ao trabalho de parto, sendo observadas por Gary enquanto escutam os ruídos de morte das pessoas no andar abaixo, Malorie e Olympia intercalam entre gritar e chorar. Isso se intensifica ainda mais quando Gary abre a janela do aposento e Malorie fecha seus olhos, mas não consegue convencer Olympia a fazer o mesmo a tempo. Ela acaba escutando a amiga enlouquecer e cometer suicídio.

Depois que Gary some e Malorie já está com os dois bebês devidamente vendados nos braços, escuta o telefone tocar. Ela sai se arrastando até conseguir atender ao chamado, esbarrando no caminho em formas irreconhecíveis que depois descobre se tratar dos corpos das pessoas que viviam na casa. Aqui presenciamos o recurso mais próximo de um efeito sonoro em todo o decorrer do livro. A narradora simula o toque do aparelho com a própria voz, que soa como um *riiiiiiiiiing*, fazendo com que se pareça com um efeito de fato.

Tanto o grito quanto o choro são percebidos através da mudança de timbre da narradora. Também são apontados no texto, mas, mesmo que não fossem assim descritos, a intensidade da narração permitiria que o leitor entendesse tais representações. Por fim, vale ressaltar que o volume da narração é constante, em nenhum momento tendo aumento significativo.

O silêncio como eco da morte em *The Only Good Indians*

Ao matar mais do que necessitavam durante a última caçada que fizeram juntos na adolescência, quatro amigos indígenas despertam a ira de uma jovem alce grávida que morreu com seu filhote ainda se mexendo na barriga. Dez anos depois desse incidente traumático que desrespeitou as tradições de seu povo, Ricky, Gabe, Cass e Lewis precisam pagar o preço.

⁴⁵ Tom, um dos moradores, possui a teoria de que os pássaros antecipam a chegada das criaturas, se agitando e piando quando elas se aproximam. Por isso, são deixados em uma caixa junto à porta da casa para este fim.

Começando por Ricky no prólogo, cada um deles é perseguido por uma entidade, *Elk Head Woman*¹⁶, que só descansará após se vingar de todos.

Além do narrador possuir uma voz naturalmente grave, também contamos com um ritmo mais acelerado como um todo, não apenas na interpretação dos diálogos. Isso se intensifica durante as cenas de ação, em que as palavras quase se esbarram por conta da rapidez e euforia da entonação. Já nos momentos de tensão, como nas cenas que antecedem alguma morte, a cadência das palavras se torna mais lenta e espaçada. Ao dar lugar ao silêncio nesses momentos, corrobora a ideia já citada de Silva (1999) sobre a ligação deste elemento com a morte.

Esse aspecto se mostra marcante no capítulo 26, um dos mais longos e violentos do livro. Nele acontece o massacre dos cães de Cass, que acaba acusando Gabe de ter cometido o crime. Ambos gritam um com o outro durante a discussão, que sai do controle e termina na morte dos dois. Apesar do elemento grito se fazer presente, aqui é difícil identificar a voz da vítima e do monstro. Em um contexto geral, eles se encontram no papel de monstro um do outro e vítima da entidade, *Elk Head Woman*, que orquestrou todo o caos.

Antes de sua morte, Gabe faz a Mulher-alce prometer que pouparia sua filha caso ele se deixasse morrer. No capítulo 28, acompanhamos o desenrolar da promessa, que não é cumprida. A entidade encontra Denorah quando ela chega ao local do massacre e se apresenta como uma conhecida, Shaney. Em meio a provocações, passam a se confrontar através de um jogo de basquete, que vai se tornando cada vez mais violento e brutal.

Aos poucos, a menina vai percebendo que havia algo de errado com a adversária. Enquanto interpretava o papel de Shaney, sua voz era suave e afetada. Apesar de continuar soando feminina, ao perder a humanidade e adquirir traços de alce, a tonalidade passa a ser mais agressiva e dissimulada. De certo modo, a interpretação consegue passar mistificidade, que remete à forma sobrenatural da personagem.

Um dos momentos chave em que isso acontece é quando a menina questiona sua identidade e ela responde "I am the end of the game, little girl"¹⁷; e, também, quando grita para Victor que já o havia matado, ao que Denorah responde, também gritando: "you killed them all"¹⁸. O grito característico da vítima conecta o leitor com Denorah, entretanto vale ressaltar que muitas vezes a entonação da personagem é forte e raivosa. Ela aceita o papel de *Final Girl*¹⁹ que lhe é dado e luta com todas as forças contra o monstro, o que se reflete na interpretação da voz.

¹⁶ Em tradução literal: "Mulher com Cabeça de Alce".

¹⁷ Em tradução literal: "eu sou o fim do jogo, menininha"

¹⁸ Em tradução literal: "você matou todos eles"

¹⁹ O pai de Denorah lhe deu esse apelido em relação às finais do campeonato de basquete de que participa.

Por fim, em *The Only Good Indians*, temos um tipo de imitação de efeito sonoro por meio da narração. Isso acontece no capítulo 18, enquanto Denorah treina e reflete sobre as questões sociais relacionadas a ser indígena. Ela escuta alguns ruídos e pensa se tratar da aproximação de sua mãe, porém depois descobre que é o pai e os dois começam a conversar. O primeiro deles parece ser o deslizar de algo, que soa como *swiiiiich*. Outros barulhos similares a batidas, soando como *baunts* e *clunks*, são da mesma forma simulados pelo narrador.

O protagonismo da voz e a ausência de sons

Ambos os audiolivros analisados apresentam foco na interpretação da voz. Os demais padrões sonoros elencados por Carreiro (2011), como efeitos e trilha musical, acabaram ficando de fora nas duas produções, assim como as principais características da linguagem radiofônica apontadas por Kaplún (2017), como a música e os sons, que, de modo geral, serviam como meio de ambientação do ouvinte.

Já o silêncio se faz presente nos dois livros, assumindo a função reflexiva, de pausa entre as falas e pensamentos, assim como a gramatical, de transição entre os capítulos. Além disso, como elemento de horror, o silêncio tem papel fundamental. Como já citado por Silva (1999), a ausência de sons pode representar a morte, sensações e sentimentos ligados a ela. Tanto em *Bird Box* como em *The Only Good Indians*, as cenas que precedem essa e outras tragédias possuem a narração mais espaçada e, de certa forma, mais silenciosa.

O grito e o choro são outros elementos comuns aos dois audiolivros, fazendo a ligação entre vítima-ouvinte (CARREIRO, 2011). Nos dois casos, mesmo quando isso ocorre, a narração permanece em volume contínuo, sem alteração significativa. Entretanto, a entonação grave ligada à voz do monstro é mais perceptível em *Bird Box*. Possivelmente, isso se deve à narração por voz feminina *versus* papel do monstro masculino, lógica que converge com o segundo livro analisado.

Outra divergência é encontrada no ritmo da narração, que, em *The Only Good Indians*, é mais acelerada: não apenas nos diálogos, como em *Bird Box*, mas em um todo, se intensificando ainda mais nas cenas de ação. Além disso, a interpretação das vozes dos personagens é menos acentuada no livro de Jones, tornando-se até difícil distinguir as falas sem se atentar ao texto em alguns momentos.

Por fim, mesmo que de formas distintas, ambos os audiolivros apresentam uma simulação de efeito sonoro através da interpretação do narrador. No primeiro livro, isso ocorre por meio do toque do telefone, após a cena do massacre. Já no segundo, se dá nos ruídos percebidos por Denorah enquanto joga basquete. Isso é o mais próximo que ambos chegam de possuir efeitos sonoros convencionais, ou seja, externos.

Considerações finais

Indo em direção oposta às características tradicionais dos radiodramas pontuadas anteriormente, que marcaram uma tradição sonora no século XX, os audiolivros contemporâneos contam com uma composição mais “limpa” e, no geral, livre de efeitos sonoros do que seus antecessores em narrativas de áudio. Esse tipo de produção acaba simulando a leitura falada, de modo a imergir o ouvinte na história de forma mais natural, possibilitando uma experiência individual do leitor com a obra. Os ruídos podem ser vistos como uma quebra na linearidade e, por vezes, até desconectar o leitor da trama, dependendo de sua utilização.

Dessa forma, a interpretação das vozes e o silêncio ganham destaque como os principais elementos sonoros utilizados. Os diálogos adquirem forma através da narração, as falas dos personagens se distinguem entre si por meio de tons de voz diferentes. A própria entonação acompanha a emoção descrita nas cenas, tornando-se mais suave ou forte dependendo do sentimento desejado. O silêncio é utilizado para pontuar as pausas de respiro, por vezes dando tempo para o leitor absorver os acontecimentos, assim como a função reflexiva que a música fazia no rádio (KAPLÚN, 2017).

O silêncio também serve como principal elemento de horror, junto do uso do grito e choro, que se fazem presentes em ambos os livros analisados. O grito constrói uma ligação entre o leitor e a vítima, assim como a voz grave aponta o papel do monstro em *Bird Box* (CARREIRO, 2011). O silêncio, por sua vez, é usado para intensificar os sentimentos relacionados à morte e, sendo assim, ao próprio horror que permeia a temática (SILVA, 1999).

De certa forma, pode-se dizer que o ouvinte se encontra mais vulnerável do que os personagens presentes na história. Tendo os efeitos, a música e os ruídos substituídos pelo silêncio, o leitor depende da narração para saber o que está acontecendo. No rádio, cinema, teatro e demais suportes que contam com a utilização dos sons como ambientação, os recursos servem para guiar o espectador e até mesmo fazê-lo ouvir o que os personagens da história escutavam.

Os audiolivros acabam subvertendo essa lógica, já que o leitor não experimenta o mesmo que o personagem. Os sons da cena não são passados para ele de forma explícita, o que dá espaço para a imaginação, assim como nos livros escritos. Se tratando do horror, esse fato pode tornar a experiência ainda mais assustadora e desconfortável. Além do peso do silêncio que pode remeter à morte e ausência da vida, essa lacuna dá espaço ao desconhecido.

Por fim, talvez seja interessante continuar a pesquisa analisando audiolivros mais antigos, de obras clássicas, comparando-os com os contemporâneos. Além disso, importa verificar se, por

haver uma proximidade maior com as radionovelas, possam existir resquícios dos efeitos sonoros e demais elementos característicos que ficaram de fora nesta primeira análise.

Referências bibliográficas

CÁNEPA, Laura. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. 2008. Tese de (Doutorado em Multimeios). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2008.

CARREIRO, Rodrigo. Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo. **CIBERLEGENDA**, Niterói, v. 24, p. 29-42, 2011.

_____. Por uma teoria do som no cinema de horror. **Ícone**, Recife, v. 17, p. 251, 2019.

HANCOCK, Danielle; MCMURTRY, Leslie. "Cycles upon cycles, stories upon stories": contemporary audio media and podcast horror's new frights. **Palgrave Communications**, August, 2017.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2004.

KAPLÚN, Mario. **Produção de Programas de Rádio, do roteiro à direção**. Organização: MEDITSCH, Eduardo; BETTI, Juliana Gobbi. São Paulo: Intercom, Florianópolis: Insular, 2017.

MOREIRA, Sônia Virgínia. **O rádio dos anos 30 nos EUA: antecedentes de "A Guerra dos Mundos"**. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014.

SÁ, Daniel Serravalle de. "Prefácio". In: MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (Orgs). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017.

SILVA, Júlia Lúcia de Oliveira Albano. **Rádio - oralidade mediatizada: o spot e os elementos da linguagem radiofônica**. São Paulo: Annablume, 1999.

submetido em: 30 mai. 2022 | aprovado em: 06 jul. 2022

A busca da identidade canadense em *Declínio do Império Americano* (1986) e *Invasões Bárbaras* (2003) de Denys Arcand¹

Claudio Yutaka Suetu²

Resumo: A partir da análise dos filmes *Declínio do Império Americano* (1986) e *Invasões Bárbaras* (2003), do canadense Denys Arcand, o presente artigo busca encontrar elementos que representem a identidade canadense em duas gerações diferentes, de acordo com a visão do diretor. Neste aspecto, procura-se o reconhecimento das identidades individuais, das “camadas” que formam o multiculturalismo canadense, da identidade social interna (mesma nacionalidade) entre os franco e anglo-canadenses; do modo como eles são representados fora de seu país e como essa representação é recebida ou percebida dentro do Canadá.

Palavras-chave: Denys Arcand; Cinema canadense; Identidade; Multiculturalismo

The quest for Canadian identity in *Decline of the American Empire* (1986) and *Barbarian Invasions* (2003) by Denys Arcand

Abstract: Based on the analysis of the films *The Decline of the American Empire* (1986) and *Barbarian Invasions* (2003), by Canadian Denys Arcand, this article seeks to find elements that represent Canadian identity in two different generations, according to the director's vision. In this aspect, the recognition of individual identities is sought, of the “layers” that form Canadian multiculturalism, of the internal social identity (same nationality) between the French and the Anglo-Canadians; how they are represented outside their country and how that representation is received or perceived within Canada.

Keywords: Denys Arcand; Canadian cinema; Identity; Multiculturalism.

O multiculturalismo e as camadas de formação das identidades canadenses

O multiculturalismo é a bandeira abraçada pela sociedade canadense, como seu elo de identidade. Nas palavras de Parkin e Mendelsohn, ele “se tornou fonte de orgulho para a maioria dos canadenses. Em vez de minar o senso canadense de identidade, a imigração e o multiculturalismo, estão solidificando-o”³ (PARKIN e MENDELSON, 2003, p. 18). No entanto, existem muitos “canadá” dentro desse mesmo país, cada um desses nichos tenta, de diferentes

¹ Uma versão prévia deste trabalho foi apresentada no Grupo de Pesquisa Comunicação, Imagem e Imaginários, do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, realizado em São Paulo, de 05 a 09 de setembro de 2016.

² Doutor em Comunicação pelo PPGCOM da Universidade Anhembi Morumbi. E-mail: cyutaka@gmail.com

³ Tradução livre para: “[multiculturalism] has become a source of pride for most Canadians – not only for immigrants or visible minorities. Rather than undermining Canadians’ sense of identity, immigration and multiculturalism are solidifying it”.

formas e a partir de motivações diversas, afirmar sua própria identidade. Robert Magocsi propõe um modo de enxergar as várias camadas de identidade:

Para trazer em foco a questão da identidade canadense, precisamos começar com as representações desenvolvidas por grupos de pessoas que modelaram o país e agora compartilham o seu espaço imaginativo. Esse espaço foi definido pelos aborígenes, acadianos, franco-canadenses, anglo-canadenses, canadenses que vivem em várias regiões e os novos canadenses, vindos de todas as partes do mundo⁴ (MAGOCSI, 1999, p.324).

Para Hall, essas identidades não são unificadas, mas representam um pluralismo de origens, fragmentos, ideias e são “multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas”, constantemente em transformação (HALL, 2000, p. 107). As ideias de Hall e Magocsi complementam-se no caso específico do Canadá, uma vez que essa multiplicidade alimenta a fragmentação de discursos, criando também nichos de identidade em várias partes do país, amalgamados mais em torno de um sentimento de pertencimento, segundo Hall, do que por uma imposição do Estado.

Existem três grandes grupos de nativos na região do Canadá: os povos denominados Primeiras Nações, os inuítes e os métis. O próprio nome do país deriva de uma palavra inuíte, *Kanata*, que significa “assentamento” ou “vila”⁵. No censo de 2011, esses povos somavam quase um milhão e meio de habitantes, cerca de 4% da população do país⁶. Segundo Magocsi (1999, p. 324), esses primeiros habitantes eram destituídos de poder real e nunca tiveram alguma influência política de fato, desde a colonização. No entanto, iniciativas recentes dessas próprias comunidades têm permitido a elevação da autoestima desses povos e a afirmação de suas identidades. Os acadianos são os descendentes de colonizadores da região norte do Canadá. Foram alvo de perseguições religiosas e deportações para outros territórios de domínio britânico. Um grande contingente foi deslocado para a região de Louisiana, nos Estados Unidos, dando origem à cultura conhecida como *cajun*, com comidas típicas, festividades e costumes próprios. Todos esses povos tinham (e alguns ainda têm) a noção de pertencimento vinculada ao local em que vivem e à sua comunidade. Bauman (2005) traça uma experiência análoga quando cita o caso do censo realizado na Polônia, pouco antes da Segunda Guerra Mundial. Cerca de um milhão de poloneses não souberam ou não conseguiram identificar o conceito de “nação”, eles apenas entendiam que pertenciam a uma determinada

⁴ Tradução livre para: “To bring the question of Canadian identity into focus, we need to start with the representations developed by groups of people who shaped the country and now share its common imaginative space. This space has been defined by aboriginal peoples, Acadians, French Canadians, English Canadians, Canadians living in various regions, and new Canadians who have come from all parts of the world”.

⁵ Retirado do site do Governo Canadense, no texto intitulado “*Origin of the name 'Canada'*”, disponível em <http://canada.pch.gc.ca/eng/1443789176782>. Acesso: em 15 jun. 2016.

⁶ Dados publicados no site do governo canadense. Disponível em: <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-011-x/99-011-x2011001-eng.cfm>. Acesso em: 14 jun. 2016.

localidade ou região. Os franco-canadenses são descendentes dos colonizadores franceses que se instalaram na região leste do Canadá, em especial na província de Quebec. De acordo com Magocsi (1999), eles se denominavam *Canadiens*, enquanto a população do restante do Canadá, colonizado pela Inglaterra, era chamada de *anglais*. Daí vem a origem dos termos franco e anglo-canadenses. Para Magocsi, foi a “relutância em aceitar as duas nações fundadoras” (MAGOCSI, 1999, p. 326), aliada a um isolamento de Quebec do restante do país, que resultou na formação de nichos ou pequenas nações francófonas fragmentadas ao longo do território canadense.

Há algumas décadas, o governo do Canadá vem estimulando a imigração para determinadas áreas de trabalho, o que incentivou a entrada de pessoas de todo o mundo. Em geral, o discurso da inclusão é bem aceito, mas em muitas regiões esses imigrantes ainda estão à margem da sociedade. Interessante notar que quanto mais coesa a uma determinada identidade uma nação estiver, mais forte também é a noção do que é estranho ou estrangeiro e, conseqüentemente, maior é o medo e a ameaça de uma invasão (“bárbara”). Talvez por isso os canadenses não sintam, de fato, grande ameaça por parte dos imigrantes. Por outro lado, em certos países da Europa, esse fluxo migratório é visto quase como uma ocupação forçada, gerando protestos frequentes e atos de intolerância.

Toda essa multiplicidade de fatores gera uma situação extremamente complicada para o estabelecimento de uma identidade nacional canadense. Para Dubar (2009), a linguagem não é aquilo que se mantém idêntico, mas sim o resultado de uma identificação, de acordo com o autor “não há identidade sem alteridade” (DUBAR, 2009, p.13). Se não nos reconhecemos no outro, ou se vemos no outro traços e elementos culturais tão distintos aos nossos, como podemos estabelecer uma identidade comum? Hall (2000) concorda com essa questão ao discutir a importância do processo de identificação (do indivíduo e do outro) na constituição da identidade.

De certa forma, os quebequenses tentaram estabelecer um elemento identitário a partir de uma linguagem comum (que potencializava essa alteridade), mas isso acabou se tornando, muitas vezes, um fator de isolamento. Do mesmo modo, mas por outros motivos, os povos nativos se fecharam, a fim de que tivessem seus costumes e culturas preservados.

Pela proximidade com os Estados Unidos, considerando a força e virulência com que seus produtos midiáticos e costumes são implantados em território canadense, há outro componente para essa formação da identidade: a influência dominante que a cultura estadunidense exerce sobre o Canadá. São laços que podem se tornar tão imbricados que muitas vezes, de fato, as culturas e identidades se confundem. Inicialmente, essa questão se mostrou um problema para o Canadá, mas, com tempo, o país passou a desfrutar das possibilidades e vantagens nos negócios com o

vizinho do sul. No cinema, por exemplo, filmes e séries “americanos” (estadunidenses) são rodados em território canadense, gerando dividendos para o país.

Todas essas camadas geram múltiplas realidades dentro de um país com extensão territorial tão grande como o Canadá, nas palavras de Magocsi: “de algumas formas, esses dois povos fundadores (anglófonos e francófonos) vivem em reinos separados. Mais ainda, contudo, vivem em universos simbólicos separados”⁷ (MAGOCSI, 1999, p. 325). Foi por esse motivo que a tentativa de estabelecer o biculturalismo nos anos de 1960 fracassou, adotando-se então a bandeira do multiculturalismo como um elemento primordial da identidade canadense. Daí surge uma questão, prudentemente observada por Magocsi: “essa política oficial (do multiculturalismo), no entanto, também possui contradições. Primeiramente, é difícil construir uma identidade comum ao mesmo tempo em que se promove a diversidade”⁸ (MAGOCSI, 1999, p. 328).

Todos esses desdobramentos acabam por dificultar o estabelecimento de uma identidade canadense. Em que aspecto ela pode se ancorar? Pode ser estabelecida na característica bilíngue, no multiculturalismo ou na diversidade étnica? É aceita e representada pelos símbolos nacionais como o hóquei, a folha de carvalho silvestre, o hino e a bandeira nacional? Ou afirma-se por meio dos estereótipos largamente difundidos, em especial pelos meios de comunicação estadunidenses, como a imagem do lenhador ou a da polícia montada?

Identidade no cinema canadense

Medeiros (2004) acredita que, ao estudar o cinema de um país, cria-se um caminho que permite compreender a identidade cultural de uma nação. Talvez não seja possível abarcar com facilidade uma identidade definitiva para o povo canadense, já que na opinião de muitos pesquisadores ela ainda está em formação, mas pode-se examinar, por meio da produção cinematográfica, aspectos e pistas dessa identidade ou de como essa nação enxerga a si mesma.

Surge, no entanto, outro entrave: considerando a própria diversidade do país, existe algo que possa, de fato, qualificar um filme como canadense, ainda mais considerando o número de produções estadunidenses feitas em seu território, com atores e profissionais locais? Nas palavras de Medeiros:

Definiríamos então o cinema nacional pelo simples fato de ser produzido no país? Ou deveríamos pensar no cinema nacional como sendo constituído por aquelas produções que refletem questões da vida e da cultura da nação? [...] Ao falarmos da construção ou do estabelecimento de um cinema nacional, tanto no Brasil

⁷ Tradução livre para: “In some ways, the two founding peoples lived in separate social realms. Even more, however, they lived in separate symbolic universes”.

⁸ Tradução livre para: “This official policy, however, also contains contradictions. First of all, it is difficult to build a common identity while promoting diversity”.

quanto no Canadá, devemos ter sempre em mente a hegemonia do cinema hollywoodiano (estadunidense), uma vez que ambos países vivenciam a mesma experiência, ter suas salas de cinema ocupadas em sua maioria por filmes estrangeiros (MEDEIROS, 2004, p. 108).

Essa expansão dos filmes estadunidenses em territórios estrangeiros, segundo a pesquisadora, tem criado dificuldades na definição e na conquista de espaços desses cinemas nacionais. Em território canadense, o consumo de filmes anglo-canadenses pelas comunidades anglófonas é menor que o consumo de filmes franco-canadenses na província de Quebec, por exemplo. Os quebequenses cultivam mais esse hábito de valorizar a produção local, mas em outras regiões o cinema estadunidense se apresenta muito mais sedutor do que a opção nacional, de forma similar ao que acontece no Brasil.

A Identidade nos filmes de Denys Arcand

Um dos cineastas que mais tem se voltado para os problemas e modos de pensar do cidadão canadense, mais especificamente dos franco-canadenses, é o diretor Denys Arcand. Dentre as características que mais transparecem nos seus filmes estão as referências e reflexões histórico-filosóficas. Tais reflexões nascem certamente do referencial apreendido, em especial na Universidade de Quebec, nos anos de 1960.

Apesar de sua formação religiosa (colégio jesuíta) e por pertencer a uma família devotadamente católica, Arcand acabou se tornando um duro crítico da Igreja. Do mesmo modo, sua visão social-democrata não o impediu de denunciar em seus filmes a burocracia de sindicatos, instituições corrompidas e hospitais públicos decadentes. Como diz Dundjerovic (2005), Arcand faz uso da montagem por atrações de Eisenstein para expor as contradições inerentes à sociedade canadense. O autor ainda destaca que seria apropriado “chamar seus filmes de discursos visuais – um cruzamento entre a ficção e o docudrama, organizado em torno de uma situação – um evento que permite a Arcand narrar aos espectadores a partir de sua perspectiva política, histórica e religiosa”⁹ (DUNDJEROVIC, 2005, p. 9). Por meio de sua vivência e aproximação com o marxismo na época da universidade, o diretor abraçou o ativismo político. Uma de suas primeiras produções, o documentário *On Est au Coton* (1970), chegou a ser proibido por seis anos, por mostrar as condições precárias dos trabalhadores da indústria têxtil de Quebec. Antes disso, Arcand já havia tido conflitos com autoridades canadenses anteriormente, com outro documentário, *Champlain* (1964), que imputava tendências pedófilas ao fundador de Québec, Samuel Champlain. Todas essas

⁹ Tradução livre para: “it would be accurate to call his films visual speech—a cross between fiction and docudrama organized around one situation—an event that allows Arcand to relate to spectators using his political, historical and religious perspective”.

questões e censuras, acabam sendo assimiladas e expostas por ele em trabalhos futuros, como em *Jesus de Montreal* (1989), por exemplo, quando a igreja local, antes entusiasta e apoiadora de um projeto teatral para o Corpus Christi, passa a se tornar perseguidora e censora de um grupo de teatro amador, a partir do momento que a proposta deles se torna por demais escandalosa para os propósitos da instituição.

Denys Arcand obteve grande reconhecimento por suas obras no exterior: foi nomeado ao Oscar, BAFTA, Cesar e Cannes. Foi premiado duas vezes em Cannes (*Invasões Bárbaras*, em 2004, e *Jesus de Montreal*, em 1989) e três vezes em Cesar (*Invasões Bárbaras*, em 2003). Sua produção continua ativa, e sua obra mais recente é *O Reino da Beleza* (2014).

Dois filmes que expressam os anseios e pensamentos da classe média intelectual canadense em diferentes épocas são: *Declínio do Império Americano* (1986) e *Invasões Bárbaras* (2003), feito cerca de dezessete anos depois com praticamente os mesmos atores. De modo geral, eles mostram um grupo de amigos, formados por professores universitários de Montreal, em situações e épocas distintas. Destacam-se os diálogos com referenciais históricos, críticas sociais e forte conteúdo sexual.

No primeiro filme, *Declínio do Império Americano*, três amigos (Rémy, Pierre e Claude) e o jovem Alain estão na casa de campo de Pierre preparando o jantar enquanto conversam sobre diversos assuntos, a maioria deles relacionados a temas sexuais e a casos extraconjugais (muitos deles de Rémy). Em outro local, quatro amigas fazem ginástica antes de irem para o jantar: Dominique e Diane, amantes de Rémy, Danielle, namorada de Pierre, e Louise, esposa de Rémy. A conversa delas também gira quase que exclusivamente em torno de temas sexuais, como adultério, sexo inter-racial, masoquismo e trocas de casais. Quando os dois grupos se encontram, no entanto, os ânimos esfriam e as conversas tornam-se polidas e mais focadas em política, até que, ao ser provocada por Louise, Dominique revela que foi amante de Rémy, gerando uma situação extremamente desconfortável.

Após dezessete anos, Denys Arcand filmou outro longa com os mesmos atores e personagens. Dessa vez, a trama se desenvolve a partir da internação de Rémy, agora com câncer terminal, em um hospital público de Montreal. O hospital é mostrado como um local inóspito, com camas no corredor, funcionários desmotivados, sindicalistas e gestores corruptos, a verdadeira imagem do descaso. No entanto, tudo isso muda quando chega o filho de Rémy, Sébastien, um consultor de investimentos que vive em Londres e que passa a conseguir as coisas para seu pai subornando as pessoas. Nesse meio tempo, chegam os amigos, ex-mulher e ex-amantes de Rémy, que decide morrer na casa do lago (em que haviam feito o jantar no filme anterior), optando pela eutanásia, por meio de overdose de heroína.

A partir das trajetórias narradas nesses dois filmes, podemos encontrar alguns exemplos e pistas da identidade franco-canadense e certos aspectos da percepção entre a população canadense e a estadunidense. Por outro lado, existe um peso maior em relação ao sexo, como fio condutor das conversas, em especial no primeiro filme (*Declínio do Império Americano*), naturalmente, um exagero proposital de Arcand, a fim de universalizar o eixo de discussões do filme. Na visão de Dundjerovic, muitos dos personagens de Arcand, “não são bem-sucedidos na busca de seus objetivos. Eles são idealistas que seguem um sonho, apesar das consequências. Estão imersos em uma cultura que separa pessoas entre vencedores e perdedores, com base no dinheiro e riqueza material”¹⁰ (DUNDJEROVIC, 2005, p. 11).

Ambos os filmes têm como personagem central Rémy, professor de História. No primeiro filme, a narrativa se desenvolve, essencialmente, a partir de seus casos extraconjugais e de sua relação com a esposa e amigos. O segundo filme (*Invasões Bárbaras*), trata da polarização e dos conflitos entre pai e filho, em uma situação crítica da vida. Rémy é professor universitário, social democrata e pertence à classe média de Montreal, tem uma visão marxista e idealizada do mundo. Não sabemos muitos detalhes de sua vida profissional, já que *Declínio do Império Americano* concentra a narrativa em suas aventuras sexuais. Ele é apresentado como um viciado em sexo, que “já transou com toda Montreal”, segundo a amiga e amante Dominique. Aparentemente, sua esposa Louise sabe de alguns de seus casos, mas isola-se em uma bolha de ilusões, alimentando a ideia de que vive o casamento perfeito. Quando Dominique revela ser amante de seu marido durante uma reunião com seus amigos, o mundo de Louise vem abaixo e essa bolha estoura.

Aspectos da identidade em *Declínio do Império Americano* (1986) e *Invasões Bárbaras* (2003)

No primeiro filme, o grupo de Rémy está na faixa dos 40-50 anos. Eles eram os jovens dos anos de 1960 e pregam o amor livre, os excessos da vida e a libertação sexual. Rémy caminha por um ciclo infinito de amantes, enquanto tenta fingir que é um marido fiel e amoroso para Louise. Já no segundo filme, este mesmo grupo é absorvido pelo estilo de vida que antes criticava. É uma geração de pessoas que se ancora no discurso, na declaração de intenções, mas que se porta de forma diferente. É por isso que Mario (jovem namorado de uma das professoras) revolta-se, uma vez que passou o dia todo ouvindo dos homens inúmeras façanhas e aventuras sexuais e imaginava que haveria uma grande orgia à noite, mas se decepcionou ao ver que todos se comportavam como se estivessem em um jantar de ação de graças. Um outro caso típico é o de Pierre, também professor

¹⁰ Tradução livre para: “The main characters in Arcand’s films are not successful in the pursuit of their objectives. They are idealists, following a dream regardless of the consequences, immersed in a culture that divides people between achievers and losers based on money and material wealth”.

e amigo de Rémy, que proclama a liberdade fora do casamento, namora uma atendente de casa de massagens e também tem diversas aventuras. Ele tem todo o discurso do homem “infalível” e viciado em sexo, mas à noite, quando sua namorada pede para fazer amor, ele diz que está muito cansado e que ela deve procurar um homem mais jovem. No segundo filme, Pierre é mostrado como pai de dois filhos, dominado pela esposa, muito mais jovem que ele, contradizendo tudo o que havia falado anteriormente.

Em *Declínio do Império Americano*, Rémy e seus amigos “dominam o mundo”, isto é, estão ajustados à realidade e são os realizadores e formadores de opinião. Cada um deles reconhece e dá suporte à identidade do outro. Já no filme seguinte (*Invasões Bárbaras*), esse suporte está fragmentado, eles mal conseguem se reunir e são subjugados pelo novo mundo, o mundo dos *gadgets*, do pragmatismo, das falhas do *welfare state* e do capitalismo. O maior conflito, certamente ocorre com a polarização entre Rémy e seu filho, Sébastien. Não se apresenta aí apenas o tradicional conflito de gerações, mas um confronto de ideias. Sébastien é o executivo pragmático que, segundo o pai, “nunca leu um livro” e que resolve tudo com o dinheiro. Rémy é o velho teimoso, apegado às suas convicções, relutante em aceitar as soluções fáceis propostas pelo filho. Sébastien é o capitalismo *yuppie*, Rémy é o velho socialismo, barulhento e falastrão, mas moribundo e completamente dependente. Para Dundjerovic, “o filme é sobre o colapso do mundo de Rémy e sua substituição por uma nova ordem mundial, representada por Sébastien”¹¹ (DUNDJEROVIC, 2005, p.13). Se o primeiro filme tratava do campo das ideias e do pensamento, mesmo que para justificar as ações dos personagens, em *Invasões Bárbaras* as ideias já estão fora do jogo, recolhidas apenas ao saudosismo, já que tudo se resolve de modo pragmático e objetivo, por meio do dinheiro. A respeito disso, Dundjerovic conclui que:

Ao contrastar o presente e o passado, a partir de um conjunto de referências históricas escolhidas, como o massacre de nativos na América do Norte ou os campos de concentração de Hitler ou Stalin, Arcand enfatiza a transitoriedade e a debilidade da glorificação da vida como mercadoria no Ocidente pós-capitalista, do mesmo modo que a propaganda de uma nova marca precisa manter a atenção de seus consumidores¹² (DUNDJEROVIC, 2005, p. 16).

A dualidade entre pai e filho pode ser interpretada, no macrocosmo do filme, como as relações entre as instituições privadas estadunidenses e as públicas canadenses, em especial de Quebec. Sébastien representa Londres e Estados Unidos, os países colonizadores, capitalistas, os

¹¹ Tradução livre para: “the film is about the collapse of Remy’s old world and replacing with a new world order as symbolized by Sebastian’s”.

¹² Tradução livre para: “by contrasting present to past—to a set of chosen historical references—slaughter of Natives in North America, Hitler or Stalin’s death camps—Arcand emphasizes temporality and feebleness of Western post-capitalist glorification of life as a commodity, an advertisement for a new brand that has to keep consumers attracted”.

“invasores”, destruidores das culturas regionais, que conseguem as melhores coisas graças ao poder financeiro, que precificam a arte, as emoções e as experiências, como quando Sébastien paga a um grupo de alunos para fingirem que estão preocupados com a saúde de seu pai. Já Rémy é o Estado agonizante, o Canadá das políticas públicas e do fim do sonho social-democrata.

Essa dualidade fica clara no momento em que ambos cruzam a fronteira com os Estados Unidos para realizarem um exame em Rémy. A sequência inicia com um hino e um close da bandeira estadunidense (a bandeira canadense nunca é mostrada dessa forma em nenhum dos filmes), ao chegarem no hospital, tudo é muito limpo e bem organizado, o local parece um hotel de luxo, com equipamentos de última geração, contrastando com o hospital canadense sujo, lotado, com leitos improvisados, gerido por uma máfia de sindicalistas e uma administração corrupta em que os médicos e enfermeiras nunca sabem o nome correto do paciente, “coisificando-o”, removendo sua identidade e individualidade.

Em ambos os filmes de Arcand, o amor é visto como algo irrealizável, os personagens sequer o buscam, já que ele foi substituído pelas aventuras do sexo. A única personagem que demonstra esse sentimento é Louise, no primeiro filme, mas ela vive em um mundo ilusório. Aparentemente, a única forma de acreditar no amor é alienando-se da realidade. No início de *Declínio do Império Americano*, Dominique dá uma entrevista em que fala da proliferação das narrativas amorosas, de como isso pode ser o sinal da ruína de um império e completa dizendo que o desejo exagerado de felicidade individual pode estar ligado ao declínio do império americano. De fato, nenhum dos casais parecem funcionar no primeiro filme. Em *Invasões Bárbaras* essa situação é levada ao extremo quando a esposa de Sébastien confessa que está com ele, mas não sente amor. No entanto, ela possui todas as “máscaras” que identificam o que seria o amor: tem o cuidado, o carinho, o companheirismo, diz “eu te amo”, mas são só convenções, na verdade ela é tão pragmática quanto ele. Ela lida com obras artísticas (produções do sentimento e da percepção humana) como mercadorias, mas não parece apreciar ou interessar-se pela arte, apenas avalia o seu valor financeiro.

Conclusões

Questões como um certo sentimento de inferioridade em relação ao exterior, a sensação de que as estruturas de algumas instituições estadunidenses são melhores, ou a percepção que determinados personagens têm de que nunca estarão à altura de certos artistas e escritores europeus, mostram algo que Arcand desenvolverá melhor em outros filmes, como *Stardom* (2000): a sociedade canadense só valoriza o cidadão que é ou já foi reconhecido, “validado”, fora de seu país. Esse pensamento é resultado da própria experiência de Arcand: antes figura *non grata* pelo forte

teor crítico de suas obras, foi alçado ao patamar de celebridade quando recebeu indicações e prêmios na Europa e nos Estados Unidos.

Em outro momento, no filme *Declínio do Império Americano*, podemos perceber pistas de barreiras linguísticas dentro do próprio país. Durante um flashback em que Rémy e sua esposa tomam café da manhã, ela lhe fala sobre uma mulher que ligou, procurando por ele, mas diz que não entendeu muito, já que a moça falava em inglês. É importante destacar que a língua, em Quebec, não é apenas um elemento de separação, mas uma forma de reafirmação de valores, da cultura e do orgulho, porém ela acaba, de certo modo, atuando como um elemento de isolamento e autoexclusão.

Percebe-se que o filme trata de um microcosmo da sociedade de Montreal. Ele não problematiza temas ligados a outros grupos, como povos nativos canadenses ou imigrantes, e toca de leve a questão aguda do conflito entre anglo e franco-canadense. Antes, prefere atingir “o coração do império”, traçando comparações com Estados Unidos e Inglaterra. Na verdade, Arcand tentou ao máximo não regionalizar muito o discurso, por isso a preferência pelo tema sexual, que pode gerar identificação com pessoas de diferentes países. No entanto, traços da identidade canadense estão imbricados em discursos e experiências dos personagens a todo momento.

Referências bibliográficas

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedito Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DUBAR, Claude. **A Crise das Identidades**: a interpretação de uma mutação. São Paulo: Edusp, 2009.

DUNDJEROVIC, Aleksandar. Contradictions and Paradoxes in Denys Arcand's the Barbarian Invasion. **London Journal of Canadian Studies**, Londres, n. 21, 2005. Disponível em http://www.canadian-studies.info/lccs/LJCS/Vol_21/Dundjerovic.pdf. Acesso em 21 jun. 2016.

HALL, Stuart. “Quem precisa de identidade?” In: SILVA, Thomaz Tadeu (Org. e trad.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

MAGOCSI, Robert. “Canadian Identity: a francophone perspective”. In: **Encyclopedia of Canada's people**. Toronto: University of Toronto Press, 1999. p. 323-329.

PARKIN, Andrew; MENDELSON, Matthew. **A new Canada**: an identity shaped by diversity. Montréal: CRIC, 2003.

submetido em: 22 jun. 2022 | aprovado em: 06 jul. 2022.

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

Fabio Luciano Francener Pinheiro¹

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

¹ 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 autor². 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:

² 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”³ (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)⁴.

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.

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

⁴ 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.

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, tulipa⁵. 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)⁶.

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.

⁵ "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.

⁶ 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. Sininho⁷ 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).

⁷ 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”⁸. 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”⁹. 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

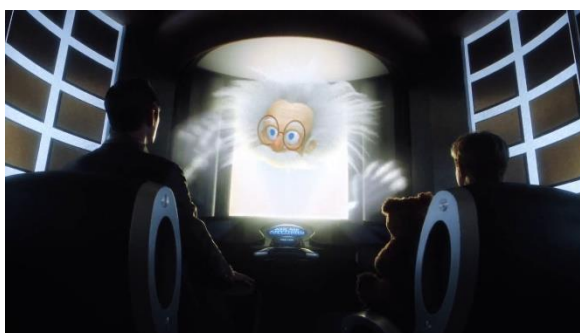


Figura 3 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

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,

⁸ “Ask me anything”.

⁹ 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.¹⁰

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.

¹⁰ 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".

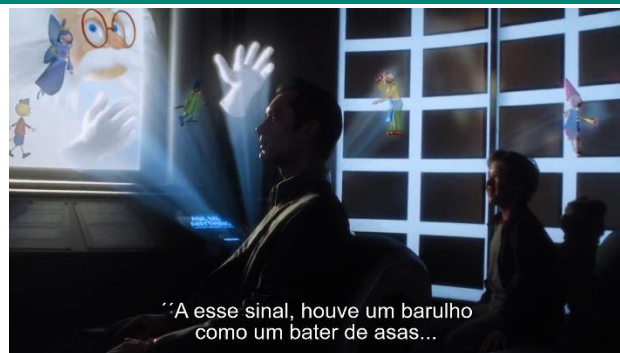


Figura 4 – Frame do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

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”¹¹. 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 nascem¹².

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

¹¹ “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.

¹² “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.

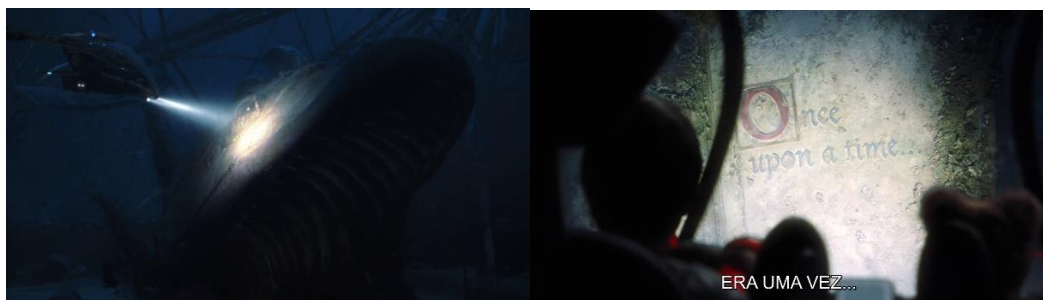
Após reconhecer que é parte de uma enorme linha de produção de robôs (Figura 7), David permanece sentado desolado na área externa do grande edifício e se deixa cair em direção ao mar. Sua queda é assistida em câmera lenta por Joe no anfíbio-óptero. Na água, pequenos peixes o cercam, até ele atingir o 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 Maria¹³. 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.

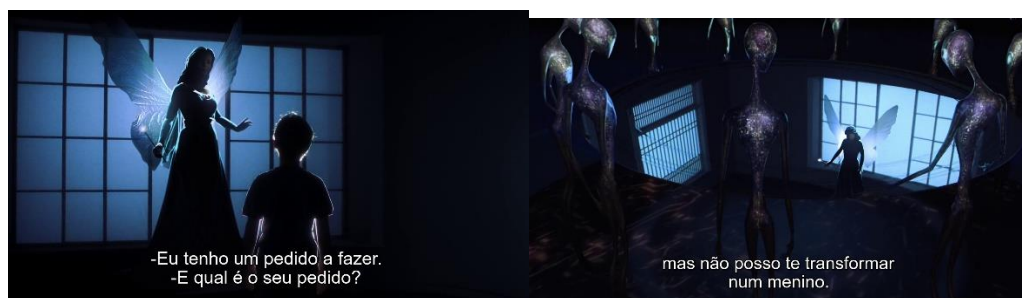


Figuras 12 e 13– Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

¹³ 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”¹⁴ (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

¹⁴ 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 Baker¹⁵. 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)¹⁶. “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)¹⁷.

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,

¹⁵ Responsável pela concepção visual de trabalhos anteriores de Kubrick, como *2001*.

¹⁶ 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).

¹⁷ 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*”¹⁸ (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 repugnante¹⁹ (ARMSTRONG, 2012, p.12).

¹⁸ 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*”.

¹⁹ “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.²⁰

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

²⁰ 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)²¹. Assim, a fantasia construída sobre o universo de Collodi se resolve no filme, porém de forma muito mais sombria (figuras 18 e 19).

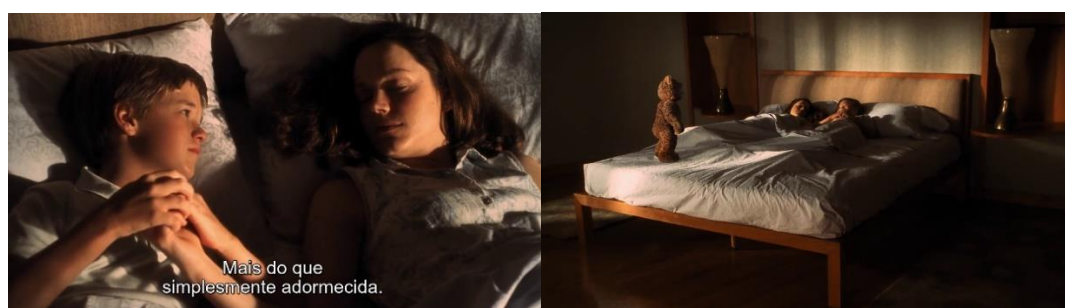


Figura 18 e 19 – Frames do filme *A.I.: Inteligência Artificial*. Fonte: DVD. Warner, 2001.

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.

²¹ 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.

Narrativas de um cotidiano viral: pensando sobre um *sensorium* urbano em contexto pandêmico

Fernanda Elouise Budag¹

Resumo: Este texto é dedicado a pensar sobre a vida cotidiana urbana durante a pandemia de Covid-19 entre os anos de 2020 e 2021 e como ressoam os produtos materiais e simbólicos nas urbanidades, questionando o que estaria caracterizando o *sensorium* (BENJAMIN, 1994) urbano nesse tempo. Isso partindo do pressuposto de que a crise de saúde em questão deslocou nossos olhares sobre como experienciamos o cotidiano e como nos comunicamos. Recortamos nossa observação voltando nosso olhar à exposição virtual “Diários da pandemia: um dia por vez”, organizada pelo Museu da Pessoa, que coletou relatos cotidianos sobre a pandemia, de brasileiros e holandeses, entre maio/2020 e abril/2021. Dialogando com Morin (2021) e hooks (2020), traçamos considerações sobre as questões que emergem dos registros da exposição: o medo, a esperança, a sociabilidade e o amor; que juntos revelam, em consonância com o pensamento dos autores, a necessidade de se (re)pensar a condição humana e uma ética amorosa.

Palavras-chave: Comunicação; Consumo; Culturas urbanas; *Sensorium*; Pandemia.

Narratives of a viral daily life: thinking about an urban *sensorium* in a pandemic context

Abstract: This text is dedicated to thinking about everyday urban life during the Covid-19 pandemic between 2020 and 2021 and how material and symbolic products resonate in urbanities, questioning what would be characterizing the urban *sensorium* (BENJAMIN, 1994) in this context. This is based on the assumption that the health crisis in question has shifted our views on how we experience everyday life and how we communicate. We cut our observation by turning our gaze to the virtual exhibition “Diaries of the pandemic: one day at a time”, organized by the Museu da Pessoa, which collected daily reports about the pandemic, from Brazilians and Dutch, between May/2020 and April/2021. In dialogue with Morin (2021) and hooks (2020), we draw considerations on the issues that emerge from the exhibition records: fear, hope, sociability and love; which together reveal, in line with the authors' thinking, the need of (re)think the human condition and a love ethicis.

Keywords: Communication; Consumption; Urban cultures; *Sensorium*; Pandemic.

Narrativa introdutória

Às vésperas da passagem para o ano de 2020, relatos noticiosos começaram a alcançá-nos pela grande mídia a respeito de um vírus que estava provocando estados de saúde graves e mortes na China, primeiramente na cidade de Wuhan. Tratava-se do novo coronavírus, que logo em seguida foi batizado de Sars-CoV-2, causador da doença posteriormente nomeada de Covid-

¹ Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, com pós-doutorado em Comunicação e Práticas de Consumo pela ESPM-SP. Coordenadora de cursos de Pós-graduação da FAPCOM desde 2019. Docente da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação (FAPCOM) e da Universidade São Judas (USJT). E-mail: fernanda.budag@gmail.com.

19. Aos poucos e rapidamente, ela foi se alastrando pelo mundo, instalando caos sanitário em vários países, com destaque inicialmente para a Itália, em que a quantidade de ocupação de leitos hospitalares e mortes alcançou níveis altíssimos, a ponto de faltar leitos e equipamentos respiratórios em hospitais, assim como valas para os enterros em cemitérios. Exatamente em 25 de fevereiro de 2020², o Brasil registrou o primeiro caso confirmado do novo coronavírus, justamente de pessoa que havia estado na Itália durante a alta dos casos. Contando praticamente quinze dias a partir dessa data, o Brasil iniciaria de fato as medidas de prevenção na intenção de contenção do alastramento do vírus, modificando completamente nossas rotinas. Isso porque a recomendação era de isolamento das pessoas em suas casas ou, no mínimo, de distanciamento social entre as pessoas nos espaços públicos.

Atividades laborais foram temporariamente interrompidas, ou sustentadas acontecendo remotamente nos espaços das residências. Assim como escolas e faculdades também foram suspensas ou mantidas com professores transmitindo as aulas de suas casas. Já outros trabalhadores, os que exercem funções em serviços considerados essenciais, seguiram deslocando-se pelas cidades e presentes nos respectivos estabelecimentos usuais, como profissionais trabalhadores em hospitais, supermercados e farmácias. Ainda assim, estes também tiveram seu cotidiano afetado, com a introdução de protocolos de higiene, como distanciamento de um metro entre as pessoas, uso de máscara e emprego de álcool na concentração de 70% rotineiramente ao longo de seu dia.

Importante registrar que, mesmo que a pandemia não tenha acabado, porque temos continuamente picos de novos casos, escrevemos estas linhas muito postumamente a esse caos inicial relatado, em momento muito mais privilegiado, em 2022, em que já temos vacina; em que os casos da doença são mais leves (exigem menos hospitalização) e levam a menos incidências de mortes; e que já retomamos a circulação pelas cidades e os encontros sociais. Porém, como explicamos em mais detalhes mais adiante, nosso olhar se volta ao período inaugural (2020-2021) em que, ainda que todas as medidas seguras contra um coronavírus e contra a sua disseminação já fossem conhecidas previamente a partir da *expertise* no enfrentamento a outros coronavírus e já estavam dadas e estipuladas desde o início, os gestores da saúde precisaram simultaneamente conhecer e enfrentar o desconhecido, que era o *novo* coronavírus. Portanto, as medidas e protocolos foram sendo construídas com o passar do tempo. Foram mudando, inclusive. E nós, viventes das/nas cidades, fomos tendo que aprender no durante, em um turbilhão, precisando ao mesmo tempo encarar demandas da vida pessoal e do trabalho e/ou aulas, todas em novas

² BRASIL confirma primeiro caso do novo coronavírus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/02/brasil-confirma-primeiro-caso-do-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 11 ago. 2021.

configurações; assim como precisando lidar com emoções afetadas pelo medo do contágio tanto quanto pelas notícias de mortes, seja de pessoas próximas ou das estatísticas crescentes frente a esse desconhecido.

“Desconhecido” é o termo trazido por Canevacci (2021), o qual, disparado pela fala de uma virologista italiana, que usa o termo para se referir ao vírus, aciona-o para situar uma provocação para as pesquisas em ciências humanas: “o desconhecido é o desafio que pode ser enfrentado a qualquer hora e lugar. E essa incógnita também diz respeito à pesquisa antropológica, filosófica ou como se queira chamá-la”. O desconhecido como a incógnita que impele a pesquisa e nos chama a nos abrirmos a ele. Então, estamos aqui neste espaço nós também dispostos a enfrentar o desafio/desconhecido de procurar traços de um *sensorium* urbano desses nossos tempos de crise mundial de saúde vividos em 2020 e 2021.

Partindo do pressuposto de que a atual crise de saúde deslocou nossos olhares sobre como experienciamos o cotidiano e como nos comunicamos, nosso texto pretende pensar sobre a vida cotidiana urbana durante a pandemia de Covid-19 e sobre como ressoam nela os produtos materiais e simbólicos, questionando o que estaria caracterizando o *sensorium* (BENJAMIN, 1994) urbano nesse período. Estudamos esse cenário a partir da exposição virtual “Diários da pandemia: um dia por vez”³, organizada pelo Museu da Pessoa, que coletou relatos cotidianos sobre a pandemia, de brasileiros e holandeses, entre maio/2020 e abril/2021.

Mais concretamente, nosso texto percorre um caminho que vai de um macro contexto ao microuniverso do *locus* de observação selecionado. Em um primeiro momento, introduzimos dados externos outros – de estudos de mercado – sobre esse momento pandêmico, para complementar e respaldar nossas observações, já começando a articular com um repertório teórico para pensarmos o cotidiano, a comunicação, o espaço urbano e, com particular interesse maior de nossa parte, o consumo; sempre com o olhar voltado às novas equações que essas esferas ganharam nesse tempo de crise sanitária. Na sequência, explicamos em mais detalhes a exposição-objeto empírico, seu objetivo e a justificativa para sua escolha enquanto objeto de estudo; seguindo apresentando o material da exposição combinado a nossas percepções.

Fazemos esse exercício assumindo a perspectiva da análise de discurso de linha francesa de procurar os sentidos que *emergem* dos discursos/textos, da materialidade discursiva (ORLANDI, 2007; BRANDÃO, 2004). Assim, adiantamos que, como chaves de leitura, emergindo das narrativas registradas na exposição, identificamos, sobretudo, o medo, a esperança, a sociabilidade e o amor, revelando a necessidade de humanização da sociedade; questões sobre as

³ DIÁRIOS da pandemia: um dia por vez. **Museu da Pessoa**, 2021. Disponível em: <https://www2.museudapessoa.org/exposicoes/diarios-da-pandemia/?lang=pt-br>. Acesso em: 11 ago. 2021a.

quais traçamos considerações dialogando com autores como Morin (2021) e hooks⁴ (2020). Por fim, fechamos com nossas considerações procurando amarrar as pistas que apontam para o *sensorium* presente que nos interessa.

Encerrando essa parte introdutória, sublinhamos que estamos perseguindo, a certo modo, uma “pesquisa implicada” no sentido de que, tratando de uma situação de pandemia que nós vivenciamos também na pele e que nos afeta, não há como não nos implicarmos, enquanto sujeitos-pesquisadores, no processo de construção do conhecimento. Ao defenderem a introdução da confiança na construção dos vínculos no processo de pesquisa cartográfica para potencializá-la, Sade, Ferraz e Rocha (2013) falam sobre a pesquisa implicada: sustentando “[...] um plano de implicação que entrecruza os diversos atores no processo. Esse caráter implicado da produção de conhecimento na cartografia nos convoca a pôr em questão os seus efeitos de produção de subjetividade” (SADE; FERRAZ; ROCHA, 2013, p. 282). Enfim, reconhecemos que nossa subjetividade está, propositalmente, atravessando os escritos a seguir.

O contexto pandêmico (2020-2021): novas práticas e subjetividades

Para prosseguirmos, traremos à tona dados de pesquisas que apontam sobre hábitos assumidos no início e durante a pandemia e que indiciam sobre nossas subjetividades, que, por sua vez, vão desenhando o *sensorium* que nos interessa traçar. Por subjetividade, referimo-nos à construção interior do sujeito que é marcada, de maneira implacável, pelo social em que ele é imerso e a ele responde. Seguimos o raciocínio de Gilberto Velho, o qual define a subjetividade exatamente como “a vida interior, as opções mais íntimas marcadas por um ethos em que a sociabilidade assume um tom caracteristicamente marcante” (VELHO, 1986, p. 88 apud SOUSA, 1995, p. 33). Ou, no campo da comunicação, estamos em linha com Baccega, segundo quem

o universo de cada indivíduo é formado pelo diálogo desses discursos [os discursos que circulam na sociedade], nos quais seu cotidiano está inserido. E é baseado na materialidade discursiva que se constitui a subjetividade. Logo, a subjetividade nada mais é que o resultado da polifonia que cada indivíduo carrega (BACCEGA, 2002, p. 17).

Estando partindo do princípio de que todos nós, sujeitos que vivenciamos os anos 2020 e 2021, mudamos. Mudamos em vários âmbitos e, destes, lançamos nosso olhar às mudanças em nossas rotinas e nossos hábitos. Estamos trazendo as práticas cotidianas à luz, aos moldes de Certeau (2007); olhando o ordinário, mas agora o ordinário em uma conjuntura extraordinária – ainda que longa e talvez com mudanças permanentes. Olhamos essas práticas entendendo que se expandem também para além de “simples” práticas e implicam em alterações de nosso olhar, em novas sensibilidades, em nossa forma de perceber o mundo, as coisas do mundo, as relações e a

⁴ Adotamos ao longo deste texto a grafia do nome em iniciais minúsculas, como sugerida pela própria autora.

nós mesmos sozinhos e em relação. Afinal, “*no interior de grandes períodos históricos [como uma pandemia], a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência*. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente” (BENJAMIN, 1994, p. 169, grifos do autor). Por isso, nosso interesse em revelar traços de um potencial *sensorium* urbano neste momento histórico marcante para a humanidade.

Entendemos que uma ocorrência físico-natural e social como uma pandemia faz reverberar diretamente mudanças também nos consumos. Isso porque enxergamos, à semelhança de Douglas e Isherwood (2006), do ponto de vista da estreita relação entre cultura e consumo, que “o consumo é a própria arena em que a *cultura é objeto de lutas que lhe conferem forma*” (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2006, p. 103, grifos nossos). Ou, ainda, de maneira mais explícita, estamos em diálogo com Alonso (2006), segundo quem o processo de consumo seria “[...] um conjunto de comportamentos que *recolhem e ampliam, no âmbito privado dos estilos de vida, as mudanças culturais da sociedade em seu conjunto*” (ALONSO, 2006, p. 99, grifos nossos). Nossas práticas cotidianas de consumo na cidade (isolados em casa, mas, ainda assim, na cidade) concretizam e materializam o momento sócio-histórico e cultural.

Portanto, temos que, enquanto a cultura se modifica, o consumo se transforma e, assim, através de nossos variados consumos, concretizamos/materializamos as variações culturais em movimento. Afinal, transformações culturais começam a ser materializadas sempre em discursos e atitudes, que, por sua vez, acabam por se refletirem em práticas, entre as quais se incluem também as de consumo. Agora, o atual momento histórico deixa ainda mais em evidência essas questões: um vírus pandêmico exigiu nossa desconstrução. Todo esse fenômeno, aliás, faz descortinar o caráter de construto sociocultural do consumo que, por vezes, é assumido de modo tão naturalizado, quando, em verdade, é uma construção (BUDAG, 2020, p. 132).

Estudos de mercado, como a 12ª edição do *Consumer Thermometer* (“Os novos comportamentos e as respostas à crise”), da Kantar, empresa líder global em pesquisas de mercado, apresenta opiniões e atitudes dos consumidores com o avanço da pandemia do novo coronavírus (GAMBARO, 2020)⁵, coletadas no fim de abril e início de maio de 2020. Contextualizando a amostra, o estudo apresenta quatro perfis distintos das pessoas entrevistadas em relação a seu comportamento frente ao isolamento social: pessoas que afirmam não sair de casa para nada (12%); pessoas que saem de casa para atividades essenciais e trabalham (35%); pessoas que saem de casa para atividades essenciais e não trabalham (33%); e pessoas que continuaram saindo de casa para trabalhar (20%). No primeiro grupo, dos que não saem de casa, estão as pessoas mais preocupadas com o futuro (79%). No segundo grupo, dos que trabalham de

⁵ Dados referentes ao estudo “Target GroupIndex Flash”, que contou com amostra de 3.000 entrevistados e cuja coleta de dados se deu de 20 de abril a 07 de maio de 2020.

casa e saem para o essencial, 55% declaram-se preocupados com perda de emprego. No terceiro grupo, dos que saem de casa e não trabalham, estão as pessoas mais otimistas, com 36% confiantes na retomada econômica. Por fim, no quarto grupo, estão os que mais concordam com a afirmação de que se deve estar pronto e enfrentar a situação (12%) (GAMBARO, 2020).

Esses dados mostram a adoção de comportamentos de consumo distintos a partir de prioridades na vida cotidiana dos sujeitos entrevistados: por exemplo, há desde os que praticamente não alteraram hábitos de consumo de mídia (quarto grupo) aos que passaram a consumir mais mídia tradicional, ainda que também acessem frequentemente as redes sociais (terceiro grupo). Portanto, valores prezados pelas pessoas desembocam em comportamentos, e estes denunciam o espírito do tempo presente, que revela sobre nós, fala por nós.

No nosso ponto de vista, os valores socioculturais refletem o espírito do tempo (*zeitgeist*), que se fragmenta em distintas tendências de comportamento e consumo, que se revelam e se hibridizam em diferentes manifestações culturais, denunciando a alma de uma época por meio da arte, da moda, do *design*, da publicidade, etc. Em outras palavras é como se juntas todas as tendências formassem um *patchwork* ou quebra-cabeça que denuncia a forma de pensar e sentir de um determinado período (SANTOS, 2017, p. 23).

Nessa lógica de que valores socioculturais também materializam-se em produções culturais e desaguam no consumo dessas produções, revelando nossa subjetividade nesse trajeto, achamos pertinente, para embasar mais um pouco o cenário em estudo, passarmos os olhos pelos filmes em *streaming* mais assistidos no Brasil no ano de 2020 a partir de dados divulgados pela Netflix (plataforma de *streaming* mais difundida em território nacional) em novembro daquele mesmo ano sobre os conteúdos mais assistidos pelos usuários brasileiros (SILVA, 2020).

Buscamos, pois, brevemente, desenhar essa subjetividade brasileira contemporânea – que se constitui não somente, mas também como produto das narrativas fílmicas consumidas – revelando suas pinceladas, ainda que borradas. Considerando que a visualização do que chamamos de “filmes tristes” cresceu expressivamente na primeira metade de 2020 no Brasil – “em abril, as buscas por essas produções ficaram 70% mais comuns na comparação com março” (SILVA, 2020) –, esse gênero parece estar gritando mais sobre como estávamos no período retratado. Quando mergulhamos um pouco mais nesse universo, concebendo que dois dos três filmes mais assistidos desse gênero tratam do luto em seu pano de fundo, o interesse por eles pode dar-se por reconhecimento, em um momento sem precedentes nos tempos mais recentes da humanidade em que tantas pessoas juntas vivem um luto coletivo. Nossa subjetividade está involuntariamente marcada pelo luto, vivido mais ou menos diretamente por cada um; como poética e tragicamente lembrou Maria Homem (2021): “nada como poder me refugiar no sofrimento difuso da morte em massa para me aliviar da angústia trágica da perda do Um”. Todo sujeito está sofrendo.

Chama a atenção o quanto questões sobre batalhas internas e problemas psicológicos atravessam os gêneros fílmicos mais assistidos; podendo ser avistados tanto nos filmes de ação quanto nos dramas – em que seriam mais previsíveis. Como dados de pesquisas recentes (ONE..., 2021) apontam a percepção de piora da saúde mental entre mais da metade dos brasileiros, trata-se, portanto, de um traço marcante da subjetividade presente.

Ao mesmo tempo, para além do retrato da dor humana nesses filmes sobre o luto e doenças mentais, cujo consumo dá-se por identificação, os filmes de romance despontam como um contraponto à dura realidade, cujo consumo apontaria para uma projeção. Nos termos de Durand (1985; 2004), essas narrativas de comédias românticas corresponderiam a representações de um regime noturno das imagens, que seguem em uma direção de suavizar e amenizar a morte; caminho pertinente para o momento em estudo. O consumo inclusive dos clichês românticos sinaliza para uma busca por um substrato e eixos de referência em uma época de tantas incertezas. Seriam estes traços de uma subjetividade que clama por oxigênio para respirar(?).

Narrativas da pandemia: um dia por vez

Concebemos que o contexto apresentado até então, de comportamentos e consumos praticados durante a pandemia, estão no pano de fundo das narrativas da exposição que selecionamentos para observar mais de perto. A escolha por pensar sobre o *sensorium* urbano em condição de pandemia enquanto objeto de estudo a partir da exposição virtual “Diários da pandemia: um dia por vez” dá-se, sobretudo, pela riqueza que o material promete revelar e complementa-se com o fato de ser um material não apenas local (brasileiro), mas que combina narrativas de dois países, de hemisférios distintos, o que acaba por ser mais condizente com a cultura mundializada (ORTIZ, 1999) em que vivemos. Antes, contextualizando, a exposição é resultado de um projeto mais amplo, “Diário para o futuro”, que consistiu em uma campanha colaborativa realizada pelo Museu da Pessoa, entre maio e outubro de 2020, para a coleta de narrativas cotidianas de brasileiros sobre a pandemia; e, depois, em parceria com a School of Fine and Performing Arts da Fontys University, coletou essas mesmas narrativas cotidianas sobre a pandemia de holandeses, entre janeiro e abril de 2021. O recorte temporal mostra-se interessante também por envolver momentos distintos: mais iniciais e mais avançados na pandemia. Ainda:

integram também esta exposição relatos colhidos pela iniciativa “Inventário de Sonhos”, que desde o início da pandemia já coletou mais de 2.000 sonhos narrados, bem como histórias do projeto “Reinventar-se: Narrativas Digitais da Docência em 2020”, que registrou memórias, impressões e vivências da vida cotidiana docente, coletando

produções digitais que versaram sobre mudanças, adaptações e dificuldades no trabalho domiciliar durante a pandemia da Covid-19 (DIÁRIOS..., 2021).⁶

Enfim, a exposição revelou-se um *locus* privilegiado para a observação do que nos interessava do cotidiano urbano durante a pandemia de Covid-19, com leve ênfase à cultura material (MILLER, 2013) e ao consumo material e simbólico (como e se aparecem?); em suma, pensar sobre a natureza comunicacional do urbano implicada aí. Em outros termos, a partir das narrativas pessoais registradas na exposição e dos elementos que elas trazem (entre eles, possíveis elementos do consumo), buscamos vestígios para pensar e “desenhar” um *sensorium* em andamento. Empreendemos essa tarefa trazendo a seguir trechos das histórias expostas na exposição, encadeando-os com nossas reflexões e assentando os sentidos que elas manifestam.

*“O mundo amanheceu diferente, há algo de estranho.
De dentro de casa, o tempo passa de outra maneira.
A realidade é outra, quando vista pela janela.
Os relatos do dia a dia demonstram sentimentos comuns e distintos.
O que está acontecendo?”*

Este pensamento marca o início da exposição, lançando o questionamento “o que está acontecendo?” e deixando a entender que agora o espaço da cidade é visto da janela. Aqui já está uma primeira mudança sensível: o espaço público urbano, em verdade, passa a ser vivenciado de dentro do espaço privado do lar. Sobretudo no início da pandemia, para quem pode respeitar a quarentena, a cidade resumiu-se à sua residência. Em diálogo com a pesquisa da Kantar (GAMBARO, 2020), já mencionada por nós, corresponderia principalmente ao primeiro perfil identificado: pessoas que afirmam não sair de casa para nada. Nesse caso, estar em São Paulo, por exemplo, significava *estar em uma casa ou apartamento em São Paulo*. Habitar a cidade foi ressignificado restritamente para “ocupar um espaço privado dentro da cidade” – que poderia ser qualquer cidade, nem faria diferença, visto que passamos a não mais desfrutar uma cidade com o mesmo prazer. Afinal, antes a liberdade de circular pela cidade era ameaçada pela violência urbana; já agora a respiração, a aproximação humana e o toque passaram a ser inimigos ocultos perigosos e temidos. E por isso as pessoas que podiam mantinham-se dentro de casa, observando o espaço urbano pela janela:

“Olhar pela janela o que acontece lá fora tomou uma outra dimensão. Isso é morar sozinho.” (D. B.).

“Nós estamos assim: presos, tomando sol através da janela.” (M. E., 73 anos).

⁶ DIÁRIOS da pandemia: um dia por vez. *Museu da Pessoa*, 2021. Disponível em: <https://museudapessoa.org/exposicoes/diarios-da-pandemia-um-dia-por-vez-wp/>. Acesso em: 11 ago. 2021b.

Somada a essa perspectiva de quem está dentro de casa, para os que não possuem uma moradia, foi justamente sentida a ausência de ocupação e vivência do espaço público:

"Não tinha nada na rua. Ficou um mês sem passar ninguém aqui." (H. M., pessoa em situação de rua, 30 anos).⁷

Ao mesmo tempo que o lado de fora passou a ser temido e desconfortável, o espaço urbano também passou a ser desejado com saudosismo:

"Meus melhores momentos são quando retorno para casa." (C. A. B., 58 anos).

"Hoje é domingo e fiz algo extraordinário para esses tempos de pandemia: saí de casa." (M. M.).

"O que mais sinto falta é andar de bicicleta. Eu realmente sinto falta de poder pedalar, sem a sensação de que estou fazendo algo errado." (M. B., 28 anos).

"O quarto fica mais estreito, parece vazio. As paredes estão se fechando. Chega de espaços fechados. Eu quero salas abertas." (D. T.).

"Frequentemente, um ou outro grupinho de crianças pulam os muros da escola fechada para brincar nos espaços externos." (Coordenadora Pedagógica da rede Municipal de São Paulo/SMESP).⁸

Procurando perceber alguma dimensão do consumo e da cultura material nesses relatos, enxergamos a presença de um consumo simbólico da casa como lugar seguro, assim como uma ausência de um consumo desejado do fora-de-casa (referenciado nas expressões "saí de casa", "pedalar", "salas abertas" e "espaços externos") enquanto signo do prazer, do lazer e da liberdade.

A última narrativa do bloco acima, de uma coordenadora de escola, para além de apontar para o desejo de ocupar o espaço urbano que atravessa as demais histórias, ainda sinaliza um anseio por momentos e espaços de sociabilidade (SIMMEL, 2006), tão própria do sujeito humano, ator *social* que se viu privado precisamente desse social – que as crianças operam transgredindo.

Mas o consumo também ganha forma material com os bares, petiscos e bebidas; todos mencionados como vontades e inclusive com aparições oníricas – o subconsciente gritando:

"Meu desejo é ir até as pessoas. Estar junto." (D. A., 56 anos).

"Estava em um quiosque com amigos, família, tomando uma cerveja, comendo torresmo. Dizia, nossa, que saudade de fazer isso." (Anônimo).⁹

"Saudades das conversas de bar. De destilar pensamentos livremente." (N. L., 26 anos).

⁷ Este relato faz parte do livro "A pandemia que ninguém vê", do projeto SP Invisível.

⁸ Este relato faz parte do projeto "Reinventar-se: Narrativas Digitais da Docência em 2020".

⁹ Este relato foi coletado pelo projeto "Inventário de Sonhos".

Em outra ordem, atravessando esse período, um elemento bastante presente nas narrativas registradas na exposição é o medo. Justificável frente ao desconhecido, o medo acaba figurando quase como um personagem, assumindo o protagonismo das histórias de vida nesse momento; inclusive, faz-se presente em relatos de sonhos, revelando preocupações latentes:

"Também corro riscos. Mas é que a situação no Brasil é tão desesperadora... Tenho muito medo por eles." (C. S., 32 anos).

"Era de madrugada e tinha muitas pessoas sendo enterradas, outras correndo e chorando. Fiquei com medo." (Anônimo)¹⁰.

"Eu achei muita coincidência: ela falando em pensar no futuro dela e eu com medo da morte." (R. M., 54 anos).

Por outro lado, acima do medo, temos narrativas sobre gestos de amor e com relatos de esperança para aliviar tanto o presente quanto o futuro. A esperança aparece como um olhar otimista lançado sobre a vida, como no registro a seguir de uma neta sobre sua avó, confessando que o que mais sente falta é a esperança que a avó conserva:

"Desde que a quarentena foi decretada no dia 24 de março, não vejo a minha avó materna, Maria. Aos 89 anos, ela está perdendo a memória aos poucos. A memória presente, pois o passado ela lembra como se o estivesse revivendo, aqui e agora. O mais bonito é quando eu ou os meus familiares contamos algo muito bom que nos aconteceu e alguns dias depois ela nos relata que sonhou com aquele fato. Quando explicamos que não foi apenas um sonho e que ela estava sabendo do ocorrido, minha avó simplesmente nos olha surpresa, sorri e diz: 'Deus me abençoou, porque através dos meus sonhos e com o meu amor posso tornar as coisas reais'. É da esperança dela que eu sinto mais falta." (E. M., 23 anos).

61

Já a respeito das narrativas sobre gestos de amor, por sua vez, podemos ilustrar com a história contada por uma filha, já adulta, casada e com seus dois filhos. Preocupada com a tristeza da mãe, senhora idosa isolada em outra cidade, a filha combinou entre eles quatro que fariam ligações todas as noites para lerem juntos uma história e, assim, com o passar dos dias, foi sentindo a mãe melhorando ao rir e compartilhar esses momentos de sociabilidade reconfigurados. Diz assim a filha em relato em áudio na exposição:

"É a forma que encontrei de mandar o nosso amor para ela." (F. G., 40 anos).

Uma pandemia é um fenômeno que deixa em relevo e traz à consciência constantemente a finitude da vida e a passagem do tempo. As narrativas, entre elas as literárias ficcionais, como essas de que a filha do relato acima lançou mão, ou as narrativas fílmicas, como as em *streaming* sobre as quais falávamos ao início, mostram-se essenciais para esse momento por serem, conforme situa Durand (1985; 2004), concretizações do imaginário enquanto mecanismos mentais

¹⁰ Este relato foi coletado pelo projeto "Inventário de Sonhos".

para lidar com as questões da existência (e seu fim) e fornecerem um equilíbrio biopsicossocial ao ser humano.

Narrativas finais: condição humana e ética amorosa

Neste espaço final, procuramos reunir, a partir do material observado, os vestígios de um novo *sensorium* em emergência, acreditando que há uma mudança de mentalidade em curso na humanidade, ao menos aflorando. *Sensorium* que não seria único e nem dominante – muito menos em um primeiro momento –, mas ao menos estaria despontando em virtude das mutações sociais – em resposta às variantes virais.

Das narrativas cotidianas sobre a pandemia registradas na exposição que tínhamos sob holofote, identificamos que emergem como chaves de leitura, sobretudo, o medo, a esperança, a sociabilidade e o amor, revelando a necessidade de humanização da sociedade, ou reumanização.

Morin (2021), debruçando-se sobre a pandemia do novo coronavírus, partindo de um levantamento e mapeamento histórico de crises ao longo do globo para sustentar lições e desafios que esse vírus nos deixa, coloca, dentro da lição sobre a condição humana, que precisamos nos questionar “o que é o ser humano?”. Afinal, toda a potência tecnoeconômica não anula a fragilidade humana frente à dor e à morte.

O autor estabelece também que outra das lições do coronavírus está relacionada à nossa existência e, nisso, localiza justamente o amor – que aparece nas narrativas visualizadas na exposição – como uma via alternativa para o caminho da humanidade:

O isolamento deve sobretudo abrir para o essencial da existência, tanto por parte dos desafortunados cativos de suas servidões quanto daqueles afortunados cativos do imediato, do secundário e do fútil: amor e amizade para nosso desenvolvimento individual, comunhão e solidariedade de nossos Eus no conjunto de Nós, destino da humanidade de que cada um de nós é uma partícula (MORIN, 2021, p. 24).

Em linha de raciocínio semelhante, segue hooks (2020), ao postular a instalação de uma ética amorosa para a construção de uma sociedade mais justa e voltada ao bem-estar coletivo. Partindo da premissa de que a ética de uma cultura é sustentada por valores que modelam o que pensamos e fazemos, a autora coloca que “uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente” (hooks, 2020, p. 123), complementando que “para trazer a ética amorosa para todas as dimensões de nossa vida, nossa sociedade precisaria abraçar a mudança” (hooks, 2020, p. 123).

Passamos por um período histórico extremamente marcado pela adaptação de rotinas e percepções; que vimos atravessando os relatos observados. Até criamos novas formas de sociabilidade via dispositivos digitais, assim como novas maneiras de presença amorosa sem a

presença do corpo físico, do abraço e do toque. Ainda assim – ou justamente pela ausência disso tudo –, sentimos falta. As narrativas estudadas falam disso e, quem sabe, se nos mantivermos em estado de alerta e lucidez, com a lembrança presente dessa carência da proximidade do outro, um *sensorium* de amor e sociabilidade não estaria apenas restrito ao momento pandêmico e poderia marcar um novo momento de humanidade *de fato* para a humanidade.

Quando vemos espaços de consumo redesenhados para a devida proteção social, espaços de consumo proibidos para circulação, novas experiências de consumo assumidas e antigas abandonadas, podemos concluir que houve, sim, ressignificações do consumo. Cabe agora pensar o espaço urbano, por tanto tempo observado das janelas, para benefício da sociedade. Os objetos da cultura de consumo aparecem cruzando as narrativas analisadas mais como objetos de desejo cuja ausência é sentida do que como objetos que preenchem o cotidiano durante a pandemia. Essa constatação sublinha a prioridade que outras questões, como o amor e a sociabilidade, ganharam. As narrativas estudadas retratam o presente de pontos de vista individuais, mas permitem imaginar – essa é a potência das narrativas – juntos o futuro para um coletivo; mais justo, mais humano, mais amoroso.

Referências bibliográficas

ALONSO, Luis Henrique. **La era del consumo**. Madrid: Siglo XXI, 2007.

BACCEGA, Maria Aparecida. "O gestor e o campo da comunicação". In: BACCEGA, Maria Aparecida. **Gestão de Processos Comunicacionais**. São Paulo: Atlas, 2002.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

BRASIL confirma primeiro caso do novo coronavírus. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 fev. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2020/02/brasil-confirma-primeiro-caso-do-novo-coronavirus.shtml>. Acesso em: 11 ago. 2021.

BUDAG, Fernanda Elouise. "Criação de novas práticas: ressignificações do consumo?" In: SAKAMOTO, Cleusa Kazue; ANDREUCCI JNUIOR, Sérgio José (orgs.). **Crise, criatividade e comunicação: estudos em meio a pandemia de Covid-19**. São Paulo: Gênio Criador, 2020, p. 125-144.

CANEVACCI, Massimo. Constelações ubíquas: Rumo a uma antropologia não antropocêntrica. **Matrizes**. São Paulo, v. 15, n. 1, jan./abr. 2021, p. 13-43.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 13. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

DIÁRIOS da pandemia: um dia por vez. **Museu da Pessoa**, 2021. Disponível em: <https://www2.museudapessoa.org/exposicoes/diarios-da-pandemia/?lang=pt-br>. Acesso em: 11 ago. 2021a.

DIÁRIOS da pandemia: um dia por vez. **Museu da Pessoa**, 2021. Disponível em: <https://museudapessoa.org/exposicoes/diarios-da-pandemia-um-dia-por-vez-wp/>. Acesso em: 11 ago. 2021b.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitodologia. Mitos e sociedades. **Revista FAMECOS**, v. 1, n. 23, p. 7-22, 2004.

DURAND, Gilbert. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica. **Revista da Faculdade de Educação**, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

GAMBARO, Fernando. **Thermometer - Ed. 12**: Os novos comportamentos e as respostas à crise. São Paulo: Kantar, 26 jun. 2020. Disponível em: <https://br.kantar.com/mercado-e-pol%C3%ADtica/sa%C3%BAde-e-esporte/2020/thermometer-ed12>. Acesso em: 30 ago. 2020.

HOMEM, Maria. As máscaras do luto. **Folha de S. Paulo**, 24 abr. 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2021/04/as-mascaras-do-luto.shtml?origin=folha>. Acesso em: 30 maio 2021.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MORIN, Edgar. **É hora de mudarmos de via**: lições do coronavírus. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

ONE Year of Covid-19: mais da metade dos brasileiros afirma que saúde mental piorou desde o início da pandemia. **Ipsos**, 19 abr. 21. Disponível em: <https://www.ipsos.com/pt-br/one-year-covid-19-mais-da-metade-dos-brasileiros-afirma-que-saude-mental-piorou-desde-o-inicio-da>. Acesso em: 30 maio 2021.

ORLANDI, Eni. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

ORTIZ, Renato. **Um outro território**: ensaios sobre a mundialização. 2. ed. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SADE, Christian; FERRAZ, Gustavo Cruz; ROCHA, Jerusa Machado. O ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência de agir. **Fractal, Rev. Psicol.**, v. 25, n. 2, p. 281-298, maio/ago. 2013.

SANTOS, Janiene. **Sobre tendências e o espírito do tempo**. 2a. ed. rev. ampl. São Paulo: Estação das Letras e Coes, 2017.

SILVA, Victor Hugo. Netflix divulga séries e filmes mais assistidos no Brasil em 2020. **Tecblog**, 11 dez. 2020. Disponível em: <https://tecnoblog.net/393132/netflix-divulga-series-e-filmes-mais-assistidos-no-brasil-em-2020/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SIMMEL, Georg. **Questões fundamentais de Sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

SOUSA, Mauro Wilton de. "Recepção e comunicação: a busca do sujeito". In: SOUSA, Mauro Wilton de (org.). **Sujeito, o lado oculto do receptor**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 14-37.

submetido em: 22 jun. 2022 | aprovado em: 06 jul. 2022

Para começar a estudar o Imaginário: histórias, arquétipos e mitos

Francisco dos Santos¹



CARVALHO, André Campos de. **Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade.** São Paulo: Criativo, 2021.

Resumo: Dentre as diversas referências acerca dos estudos da imagem e imaginário, o livro *Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade* (2021), de André Campos de Carvalho, se apresenta como uma obra de entrada aos Estudos do Imaginário, em especial à heurística da Escola de Grenoble – que fundou, a partir da Teoria Geral do Imaginário (TGI), de Gilbert Durand, o que podemos chamar atualmente de Estudos do Imaginário.

Palavras-chave: Estudos do Imaginário; Narrativa; Arquétipo.

To Start Studying the Imaginary: Stories, Archetypes and Myths

Abstract: The book *Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade* [Imaginary and archetypal narratives: how we create heroes and stories that mark humanity] (2021), by André Campos de Carvalho, presents itself as an entry work to the Studies of the Imaginary, in particular the heuristics of the Grenoble School – which founded, based on Gilbert Durand's *general theory of the imaginary* (GIT), what we currently call studies of the imaginary.

Keywords: Studies of the Imaginary; Narrative; Archetype.

¹ Doutor em Comunicação e Informação pelo PPGCOM-UFRGS, Pesquisador no Grupo Imaginalis, Professor da Faculdade de Comunicação Social da UniRitter. E-mail: francisco_santos@uniritter.edu.br.

Nossa cultura de massas criou e ainda cria uma miríade de histórias. Seja no desenvolvimento de roteiros para cinema e audiovisual, seja para narrar trajetórias de um sujeito, empresa ou marca para uma campanha comercial. Saber interpretar e construir estas histórias é uma competência importante para cineastas, quadrinistas, fotógrafos, roteiristas, todos aqueles que fomentam a indústria criativa. Nesse sentido, torna-se necessário adentrar no Imaginário, entendido como um museu de imagens compartilhado por toda a humanidade, de onde se desenrolam em narrativas os mitos, nossa primeira base de explicação acerca dos fenômenos humanos e naturais.

Dentre as diversas referências acerca dos estudos da imagem e imaginário, o livro *Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade*, de André Campos de Carvalho, se apresenta como uma obra de entrada aos Estudos do Imaginário, em especial à heurística da Escola de Grenoble. Essa escola fundou, a partir da Teoria Geral do Imaginário (TGI), de Gilbert Durand, o que podemos chamar atualmente de Estudos do Imaginário. Tal campo de conhecimento tem como objetivo o estudo dos fenômenos humanos ligados ao simbólico.

Nesta esteira, a obra de André Campos de Carvalho fornece um mapa geral do que podemos chamar, conforme Durand, de *hermenêuticas instauradoras*: os estudos que se debruçaram sobre o imaginário e a cultura, compreendendo-os a partir de um processo de troca entre sujeitos e o meio social, cultural e ambiental. Carvalho reconhece, desde o início, que tratar da heurística durandiana não é uma tarefa fácil, na medida em que questiona as diversas tradições epistemológicas do Ocidente e propõe uma percepção interdisciplinar sobre as manifestações culturais. Com o intuito de popularizar o acesso a estas hermenêuticas e, em especial, à obra de Gilbert Durand, o livro se articula, entre introdução e considerações finais, em três grandes capítulos: “O Imaginário na história”, “O Imaginário de Gilbert Durand” e “Mito e Imaginário”.

No capítulo dois, o autor reflete acerca da questão da imagem no Ocidente. Tendo como base “O Imaginário”, de Gilbert Durand, e obras de comentadores contemporâneos, são apresentados, ao longo da história, os momentos em que as imagens e a imaginação sofreram retrações, desde o iconoclasmo bizantino até os reducionismos dos cientistas modernos. Apesar das investidas contra a imagem no Ocidente, a fantasia e a quimera passaram a habitar a cultura de massa, ainda mais após a explosão do vídeo. É neste flanco que os Estudos do Imaginário se instauram, tendo Gilbert Durand como grande expoente, mas, entre outros, a presença de Gaston Bachelard, a partir de sua obra noturna, que buscava a interpretação da imaginação material, assim

como de Henry Corbin, o qual cunhou o termo *mundus imaginalis* para se referir às mundivisões que construímos a partir de nossa imaginação.

O terceiro capítulo incursiona na biografia e bibliografia de Gilbert Durand. Nascido em Chambéry, capital da Saboia, o fundador da TGI veio de uma infância ligada ao campo, teve sua formação na Escola de Grenoble e desenvolveu sua reflexão acerca da imagem e do imaginário a partir dos Ciclos de Eranos. Daí começam as provocações para o desenvolvimento de sua tese principal, a obra “As estruturas antropológicas do Imaginário”, que veio a se tornar a pedra-chave da TGI, a partir da qual os estudos do imaginário vieram a se consolidar. Neste capítulo, também, Carvalho apresenta as três grandes estruturas do imaginário, heroica, mística e dramática, entendendo-as como formações dinâmicas de imagens simbólicas a partir das quais outras imagens são criadas e lançadas à cultura.

Tais estruturas se formam a partir de uma troca incessante entre as motivações simbólicas humanas e o meio cósmico e social, troca esta que constitui o que Durand nomeia de Trajeto Antropológico. Neste sentido, é a partir do enfrentamento da realidade que nossa imaginação erige as estruturas, em especial no enfrentamento do medo primordial da morte, que se manifesta a partir do medo da queda, do animal feroz e da escuridão. Em consonância com a escola russa de Leningrado (hoje, São Petersburgo), que estudou os gestos reflexológicos humanos, Durand aponta para três dominantes: postural, que remete ao gesto humano de colocar-se em pé, digestiva, ligada à alimentação e ao acolhimento, e copulativa, associada às necessidades de reprodução. É a partir destas três dominantes que surgem as estruturas do imaginário: a heroica, ligada ao postural e ao enfrentamento dos medos primordiais, a mística, associada à descida digestiva e à aceitação destes medos, e a dramática, que visa colocar os medos em relação e associada à dominante copulativa. A cada apresentação de cada estrutura, Carvalho mapeia as diversas imagens que podem se associar a cada uma das estruturas, além de apresentar, com o cuidado necessário, a noção de constelação de imagens, que, mais do que a concepção singular do significado de cada imagem, deve ser interpretada a partir de suas relações.

O quarto capítulo, “Mito e Imaginário” é dedicado à exploração da relação entre as imagens compartilhadas pelo coletivo e a noção de mito. É neste ponto que Carvalho se dedica a diferenciar mito e imaginário para a TGI de outras concepções, indicando o pressuposto de que o mito pode ser entendido como uma narrativa que coloca no fio do discurso as imagens simbólicas. Dessa forma, é no mito que se encontram as narrativas arquetípicas, ou seja, as explicações primordiais para os fenômenos cósmicos e sociais. Nesta esteira, o autor traça reflexões acerca dos mitos que habitam nossa cultura de massas: a Jornada do Herói, o mito de Ícaro, o mito de Orfeu e a Peregrinação. A

primeira remete aos estudos de Joseph Campbell, mitólogo que desenvolveu a noção de monomito, na qual se destaca um protagonista, o Herói, que passa por diversas situações até conseguir vencer o inimigo e recuperar seu tesouro. Como contraponto ao monomito, Carvalho aponta para o mito de Ícaro, que ascendeu aos céus em asas de cera, tendo uma queda vertiginosa e um acidente fatal, mito este que se encrusta nas narrativas contemporâneas de alguns anti-heróis. O mito de Orfeu, por sua vez, é trazido pelo autor para destacar as narrativas que colocam os sujeitos comuns em protagonismo: o herói não é este semideus, mas um sujeito “normal” que se esforça em vencer as batalhas de seu contexto. Por fim, é explorada a mitologia da Peregrinação, donde advêm as narrativas sobre autoconhecimento e busca do protagonista por seu lugar no mundo. Contudo, o autor faz uma ressalva: estas aproximações foram feitas para fim de estudo, na medida em que a análise de um imaginário se dá a partir da contextualização ostensiva, do conhecimento aprofundado acerca das narrativas ancestrais e do exame das constelações de imagens simbólicas que se espalham pelas produções culturais.

Ao final do livro, pode-se perceber o cuidado de Carvalho com a observação do imaginário em nossa cultura: não é simplesmente a marcação das referências míticas que devem ser levadas em conta, mas também a forma como tais imagens são expressas e como pretendem significar. “Imaginário e narrativas arquetípicas” é repleto de referências tanto das culturas arcaicas como da cultura de massas, demonstrando a dedicação de seu autor em deixar evidente seu exaustivo trabalho de pesquisa, assim como sua capacidade reflexiva e interpretativa na aproximação simbólica destas narrativas. Para todos aqueles que têm interesse em aprofundar seu repertório cultural, a obra de Carvalho traz referências fulcrais dos Estudos do Imaginário, elementos importantes de nossa cultura de massas e referências de narrativas míticas importantes.

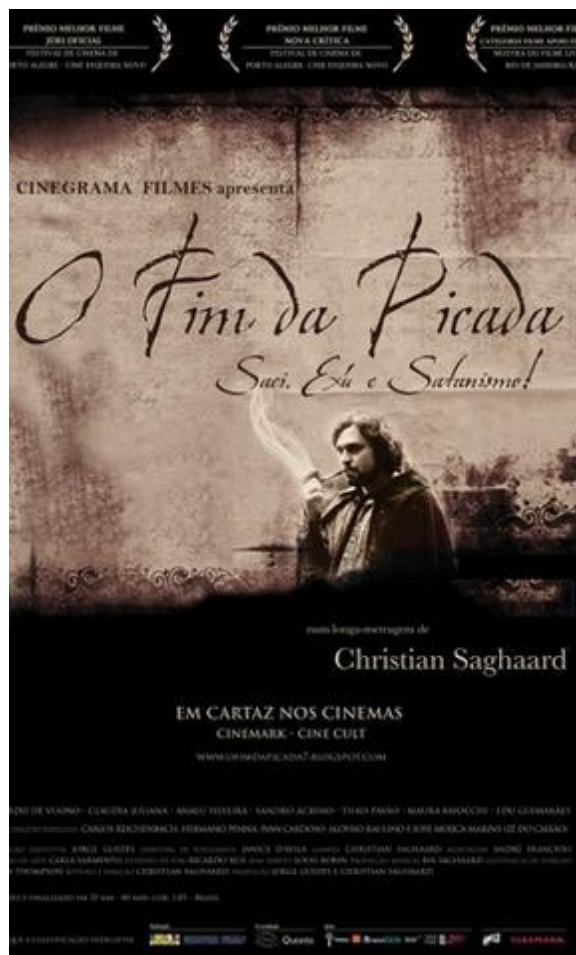
Referências bibliográficas

CARVALHO, André Campos de. **Imaginário e narrativas arquetípicas: como criamos heróis e histórias que marcam a humanidade**. São Paulo: Criativo, 2021. ISBN: 978-65-88311-03-5

submetido em: 28 dez. 2021 | aprovado em: 28 jan. 2022

O Fim da Picada e o início do caos

Cristian Verardi¹



Cartaz do filme *O Fim da Picada* (2008)

O ano de 2008 foi marcado pelo avigoramento do gênero fantástico no cinema brasileiro, uma categoria, que apesar de seu grande apelo popular, e de constar registro de sua presença em nossa filmografia desde a década de 1930, nunca se firmou como um movimento efetivo dentro de nossa instável indústria cinematográfica ao ponto de gerar uma sólida tradição de realizadores dedicados ao tema. Salvo notórias exceções, como no caso dos diretores José Mojica Marins e Ivan

¹ Cristian Verardi é Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande de Sul. É crítico, cineasta, ator e produtor cultural.

Cardoso, o fantástico e o horror em nosso cinema sempre despontaram de forma pontual nas mãos de realizadores interessados em explorar ocasionalmente as possibilidades narrativas do gênero.

Contudo, enquanto *Encarnação do Demônio* (2008), do veterano José Mojica Marins, e *Mangue Negro* (2008), do então estreante Rodrigo Aragão, encabeçavam neste período em questão uma onda de interesse pelo cinema de horror produzido no país, apontando novas perspectivas para o gênero em nossa filmografia, outra obra de viés fantástico, mas com uma abordagem divergente, experimental, iniciava sua trajetória de maneira distinta pelos festivais de cinema país afora, *O Fim da Picada* (2008), do realizador paulista Christian Saghaard.

Enquanto José Mojica Marins conferia vida mais uma vez ao seu icônico personagem Zé do Caixão, para compor o desfecho de uma trilogia iniciada em 1964 com *À Meia Noite Levantei Sua Alma*, e *Mangue Negro*, de Rodrigo Aragão, transplantava o universo pop e sanguinolento dos filmes de zumbis para uma rústica aldeia de pescadores, Saghaard buscava o horror e a estranheza em fontes díspares, mesclando a literatura romântica brasileira do século XIX e a linguagem anárquica do Cinema Marginal para refletir sobre os males que assombram o Brasil contemporâneo.

Christian Saghaard havia demonstrado antes seu interesse pela estética e pelos códigos pertinentes ao cinema de horror, assim como pela experimentação radical da linguagem, em sua curta-metragem *Demônios* (2003), uma alucinante incursão por uma São Paulo de pesadelos repleta de figuras marginais. Em *O Fim da Picada*, sua estreia na direção de um longa-metragem, a capital paulista tornou a ser o palco central de suas elucubrações endiabradas em uma adaptação livre e subversiva da peça teatral *Macário*, do escritor romântico brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852).

Saghaard utiliza a obra de Azevedo como ponto de partida para conceber uma trama regida pelo signo do caos, e para tanto promove uma adequação de elementos comuns à literatura romântica, como a obsessão pela morte, a fascinação pelo imaginário diabólico, o hedonismo, o tédio existencial, e o horror metafísico, para se conectar com os terrores urbanos de uma São Paulo acometida pelos males da modernidade.

E no entanto, se ecoam referências literárias a geração Mal do Século, e transbordam citações ao satanismo e a princípios da magia hermética - "O que está em cima é como o que está embaixo"-, a figura do Diabo europeizado é substituída por uma entidade feminina típica das religiões de matriz africana, e fervilham outros personagens saídos de nosso folclore, reforçando a intenção de perverter o texto original, tanto na estética como na questão narrativa, num processo de radicalização da experiência cinemática, que Jairo Ferreira, o alucinado pensador da Boca do Lixo definiria como "transluciferação":

O experimental em nosso cinema se apoia na arte como tradição / tradução / transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável. (FERREIRA, 2000, p. 23)

Por fim, a miséria, a violência, e a injustiça social, são ingredientes que se agregam a história na construção de um painel anárquico e infernal que reverencia tanto as convenções de gênero do horror como o atrevimento narrativo típico do Cinema Marginal.

O enredo de *O Fim da Picada* tem início no ano de 1850, mantendo relativa proximidade com o imaginário romântico e a atmosfera tétrica concebida por Álvares de Azevedo, autor influenciado por Byron e Hoffmann em suas fantasmagorias, porém, com presteza Saghaard torna evidente que não intencionava realizar uma adaptação *ipsis litteris* da obra, mas sim um tributo à experimentação cinemática, uma ode de horror ao Cinema de Invenção que tanto abrilhantou a cinematografia paulista.

O jovem libertino Macário (Ricardo de Vuono), segue em seu burro rumo a cidade de São Paulo após participar de uma orgia à beira mar repleta de excessos, que culmina num grotesco ato de necrofilia acompanhado de uma espécie de missa satânica. Durante a viagem Macário pernoita em uma estalagem, onde se embriaga de vinho na companhia de uma mulher negra e corpulenta (Cláudia Juliana) que se apresenta como sendo o próprio Diabo, ou, como também se intitula, Lebara, Exu Mulher. Extasiado por se encontrar na companhia de uma entidade que compreende tanto suas aspirações heréticas como seus arroubos de luxúria, Macário se deixa guiar pela figura diabólica através de uma picada na mata até chegar na grande metrópole paulista. É a partir deste ponto, do fim da picada, que emergem as verdadeiras intenções do filme após uma ruptura em sua diegese, tanto na estética como no espaço-tempo.

Após ser recepcionado em uma estrada por uma limusine conduzida por um motorista fantasiado de Mickey Mouse, Macário é abandonado no centro da cidade em pleno século XXI, e diante de uma loucura maior do que seus anseios ultrarromânticos poderiam antecipar, o personagem é absorvido pela metrópole, vagando pelas ruas feito um indigente num estado de constante delírio, entorpecido pela emanção de fumaça, elemento recorrente que perpassa a trama em uma franca referência ao texto original de Azevedo, que associa os vapores a efemeridade das coisas, como reflete na obra o próprio Diabo: “E demais o que é tudo no mundo senão vapor? A adoração é incenso e o incenso o que é? O amor é o vapor do coração que embebeda os sentidos. Tu sabes - a glória é fumaça.”

Em prol de um desenvolvimento que opta por caminhos sinuosos e imprevisíveis, Saghaard abandona não apenas a estrutura clássica, como também o próprio protagonista, que sai de cena para dar voz a outros personagens que orbitam a trama, cada qual com características que descambam para o terreno do fantástico, feito o ambulante que coloca o próprio olho à venda (de imediato arrancado com uma faca), ou o garoto pobre e negro que passa os dias cheirando cola, até ser caçado por um Capitão do Mato moderno e se transformar em um Saci Pererê urbano, ou a pequeno-burguesa que teme a criminalidade além dos limites de seu condomínio de luxo, mas não se comove com o sangue de uma criança de rua sujando o para-brisa de seu carro, e mesmo quando tem a sua cabeça decapitada em um acidente sanguinolento, segue de modo habitual para se exercitar em uma academia, tal como uma Mula sem cabeça da era do Crossfit.

A opção em buscar numa obra do Romantismo a fagulha primordial de *O Fim da Picada* causa menos estranheza quando nos deparamos com as palavras de Alfredo Bosi a respeito deste período: “A natureza romântica é expressiva (...). Ela significa e revela. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação.” (BOSI, 2017, p. 97) E assim, os devaneios macabros (ou seriam transluciferações?) de Saghaard, encontram respaldo na imaginação romântica para que ele decomponha com horror e deboche os estranhos habitantes de uma São Paulo fantástica, de fumaça, rutilância e sombras.

A participação especial de figuras proeminentes da cena cinematográfica paulistana, em especial daqueles oriundos da Boca do Lixo e dos experimentos marginais, como Carlos Reichembach, José Mojica Marins, Aloysio Raulino e Hermano Penna, transparece ainda mais a intenção de se realizar um filme tributo que honrasse uma escola de cinema que prezava pela transgressão da linguagem. Também é digna de nota a curiosa presença do cineasta carioca Ivan Cardoso no papel do ambulante que arranca o próprio olho, pois além de reverenciar um perseverante realizador do horror nacional, também serve como uma brincadeira referencial com o fato de o mesmo ter realizado um curta-metragem adaptando *História do Olho*, de Georges Bataille.

O cinema fantástico brasileiro foi ganhando corpo no decorrer da década seguinte ao lançamento de *O Fim da Picada*. Uma nova geração de realizadores começou a se dedicar de forma apaixonada ao gênero, e outros diretores mais antigos mostraram-se menos tímidos em assumir projetos desta natureza. E mesmo que o filme não tenha repercutido popularmente na época da mesma forma que seus pares, talvez por não seguir as fórmulas narrativas convencionais, sendo prejudicado pelo diabolismo experimental que o transforma em uma peça tão única, o seu nome

será indelével quando voltarmos o nosso olhar para as obras que auxiliaram a sedimentar uma tradição de cinema de horror tipicamente brasileira.

No final das contas, quem sabe Macário, essa figura maldita deslocada de seu tempo, transportada do universo romântico do século XIX, com seu imaginário iconoclasta, de blasfêmias e orgias sacrílegas, para ser confrontada com os horrores provocados pela modernidade e pelo caos social de uma grande metrópole do século XXI, siga perdida entre nós, convertida em pária delirante, ecoando pelas ruas vaticínios Sganzerlianos, anunciando que no fim das contas “tudo vai explodir”, que após o fim da picada tudo é caos, tudo é pandemônio. Ou como diria Satã na obra de Álvares de Azevedo: “É doloroso. Mas o mundo é do Diabo, assim com o céu é dos tolos”.

Referências

AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. 3.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

BATAILLE, Georges. **A História do Olho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BOSI, Alfredo. 2017. História Concisa da Literatura Brasileira. 51.ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

FEREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Editora Lumiar, 2000.

O FIM DA PICADA, Dir. Christian Saghaard, São Paulo/Brasil, 2008. Cor. 80 min. 35mm.

submetido em: 22 jun. 2022 | aprovado em: 06 jul. 2022

Corpo e alma de Maria Letícia: uma cineasta no olho da história

Felipe Abramovictz¹

Realizadora com extensa trajetória também na literatura e no teatro, Maria Letícia Gonçalves de Oliveira – ou, apenas, Maria Letícia –, dirigiu longas-metragens como *Primeiro de Abril, Brasil* (1989) e *O Amigo Invisível* (2006) e os curtas *Deus Lhe Pegue* (1982) e *Água Morro Acima* (1993), protagonizados por ela. Nascida no Rio de Janeiro em 1947, passou a infância em Brasília, para onde se mudou na inauguração da cidade, para acompanhar seu pai, Antonio Gonçalves de Oliveira, nomeado ministro do Supremo Tribunal Federal após ter sido consultor-geral da república do governo Juscelino Kubistchek (1956-1960). Após uma breve passagem pela UnB, cursou direito na UFRJ, instituição na qual lecionou por alguns anos até optar por seguir a carreira artística.

Formada em artes cênicas pela UNIRIO e discente nos cursos promovidos por Klauss e Angel Vianna, ao longo dos anos 1970 engajou-se na produção de espetáculos teatrais de grande destaque na cena carioca, como *A Dama de Copas* e *O Rei de Cubas* (1973-1974)², estrelado pela também cantora Marlene, com cenário de Cildo Meireles, e *Feira Livre*³ (1979) espetáculo do grupo Coringa, com coreografia de Graciela Figueiroa. No mesmo período, cursou aulas com nomes como José Celso Martinez Corrêa, Antunes Filho, Augusto Boal e Amir Haddad, com os quais colaborou em distintos projetos e, junto a Emiliano Queiroz, com quem foi casada, fez aulas com Lee Strasberg no Actor's Studio. Após algumas participações como atriz em obras como *O Rei da Vela* (José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, 1982), *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984) e figurações no *terrível* de Ivan Cardoso, dirige seu curta de estreia, *Deus Lhe Pegue* (1982), o qual também protagoniza. Dramatização de um quadro de Maurício Arraes intitulado *A Mulher, a Morte e a Coca-Cola*, que também assina o cenário para o filme, trata-se de sua obra de maior destaque no debate cinematográfico, inclusive com grande circulação em festivais dedicados ao cinema feito por

¹ Pesquisador de cinema brasileiro. Doutorando em Multimeios (Unicamp), mestre pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP) e bacharel em Comunicação e Multimeios pela PUC-SP. E-mail: fabramovictz@uol.com.br.

² Direção de Odavlas Petti.

³ Direção de Emiliano Queiróz.

mulheres e ao cinema de horror, questão que é tratada pela cineasta na presente entrevista ao comentar sobre uma possível filiação de gênero.



Figura 1 – Maria Letícia em *Deus Lhe Pegue* (1982).

Após atuar como assistente de direção de Alberto Magno no filme *A Serpente*, que seria lançado anos mais tarde, em 1992, estreia na direção de longas-metragens em *Primeiro de Abril, Brasil* (1989), filme baseado em *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*, peça escrita por Leilah Assumpção em 1964 e levada aos palcos em um espetáculo produzido em 1981 por Maria Letícia, com direção geral de Emiliano Queiróz e direção de atores de Glorinha Beuttenmüller, após permanecer censurada por mais de uma década. Dado o grande sucesso da peça, o projeto passou a ser gestado ainda em 1981, até ser filmado em 1985 com o mesmo elenco, exclusivamente feminino, acrescido de participações pontuais de personagens masculinos. Ambientada entre os momentos que antecedem o Golpe de 1964 até a tomada do poder por partes dos militares, a trama se passa em uma república feminina, na qual as personagens conversam e divergem sobre assuntos pessoais e de ordem política. Fala-se sobre hábitos femininos, sobre a luta estudantil, sobre a simpatia ou antipatia por figuras como Jânio ou Jango. Temas como homossexualidade também surgirão, com mais pontuações históricas – Brizola, discursos de Jango sobre as reformas de base, marchas contra os supostos “comunistas”, Carlos Lacerda, Miguel Arraes etc. As moças da república, incluindo a Dona Leopoldina, proprietária da casa, se dividem politicamente, numa comédia rica em registros audiovisuais dos dias que antecedem o Golpe até sua consumação, que alterna ficção com inserções de registros documentais, e aponta para um espaço de reempoderamento popular atento para as políticas dos corpos e os horizontes feministas.

Em meio às reverberações da narrativa histórica, não deixa de haver traços autobiográficos, questão que, muitos anos mais tarde, mostra-se essencial na construção da trama de *O Amigo Invisível* (2006), filme ambientado durante o governo de Getúlio Vargas (1950-1954) no qual a experiência pessoal da diretora vem à tona ao levar às telas suas memórias de sua infância no Rio de

Janeiro, quando conviveu com um amigo imaginário e, através da fabulação, enfrentou o ceticismo do pai, funcionário do alto escalão do Estado.

Na presente entrevista, Maria Letícia reflete sobre seu cinema, as interlocuções com a cena artística teatral e cinematográfica, as incursões na literatura – inclusive seu projeto atual, um livro baseado em uma história de vampiro – e dá um testemunho sobre suas lembranças de momentos-chave da história brasileira ao longo do século XX, a partir de episódios que testemunhou junto aos bastidores da cena política nacional, do governo de Getúlio Vargas ao de Juscelino Kubistchek, da noite do Golpe de 1964 ao momento de decretação do AI-5, assim como as reverberações de tais episódios em *Primeiro de Abril, Brasil* e *O Amigo Invisível*. Além disso, traz à tona uma ampla reflexão sobre a figuração de elementos do insólito em *Deus Lhe Pague*, seu interesse por uma aproximação com o cinema de horror, a reverberação do horizonte estético do movimento *punk* na concepção do projeto, a interlocução com aquilo que define como “o cinema *udigrudi*” – o que inclui suas colaborações com Ivan Cardoso – e a noção de performatividade.

Felipe Abramovictz — Olá, Maria Letícia, agradeço por sua generosidade em conceder esta entrevista sobre sua trajetória no cinema e, em especial, o *Primeiro de Abril, Brasil* (1989). Primeiro, gostaria de lhe ouvir sobre esse imbricamento da narrativa história no seu cinema que, por vezes, é atravessado por sua própria trajetória pessoal, como do momento do Golpe de 1964 em *Primeiro de Abril, Brasil* (1989) e do contexto dos anos 1950, em especial do governo Getúlio em *O Amigo Invisível* (2006).

Maria Letícia: — O filme é a história da Leilah Assumpção, escrita em 1964, mas é também a história que eu presenciei da “revolução”. Até porque eu tinha muita intimidade com essa história. *O Amigo Invisível* também. É a minha história. Todos aqueles personagens existiram mesmo. Meu pai [Antonio Gonçalves de Oliveira⁴] era ministro do Supremo Tribunal Federal. Quando mudou a capital, ele foi para Brasília, porque o tribunal foi para lá. Mas, antes, ele foi consultor geral da república, no governo Juscelino [Kubitschek]. Inclusive, negociou as terras do estado de Goiás para a construção de Brasília, que ia ser ligada à Novacap⁵. E foi o próprio Juscelino que nomeou ele para o tribunal.

⁴ Nascido em Curvelo (Minas Gerais) em 1910, foi consultor-geral da república (do governo de Café Filho e Juscelino Kubistchek) até ser nomeado ministro do Supremo Tribunal Federal, do qual ocuparia a presidência entre 1966 e fevereiro de 1969, quando deixou a corte menos de dois meses após a decretação do AI-5.

⁵ Companhia Urbanizadora da Nova Capital (Novacap) é uma estatal criada em 1956 para coordenar as obras da construção de Brasília. Seu primeiro presidente foi Israel Pinheiro.



Figura 2 – Cena inicial de *O Amigo Invisível*: o misterioso garoto chega à casa pelo ar.

FA: — Você se mudou para Brasília exatamente na inauguração, então? Tem memórias disso?

ML: — Sim, tenho sim. Da mudança para Brasília, total. Da época que meu pai era consultor, pouco, mas quando mudei, sim, porque tinha 13 anos. Como fomos para a inauguração, lembro que os apartamentos ainda não estavam completamente prontos, nem mesmo a cozinha. As pessoas foram para a festa de inauguração e depois não tinha esquema nenhum para ir a um restaurante. Nem tinha restaurante [risos]. Era só a Praça dos Três Poderes e os prédios. Restaurante mesmo só na Cidade Livre⁶, o lugar onde moravam os candangos, o pessoal que construía a cidade. Então, mamãe⁷ levou uma mala de comida, quando mudamos! Arroz, feijão carne... e a cozinheira dela, a Maria Joana, que arrumou um fogão embaixo do prédio, com uns tijolos e mandou o motorista pegar lenha. Um fogão à lenha! [risos]. Até porque ela era cozinheira de fazenda antes. E a Julimar [Malta Torres Nunes Leal], [esposa] do Victor Nunes [Leal⁸], todo dia fazia uma panela gigante de feijão e servia todo mundo que morava no prédio, porque ninguém tinha comida.

FA — Brasília podia não ter quase nada, mas o Cine Brasília foi inaugurado naquele ano, não?

ML: — Sim, e o Cine Brasília era maravilhoso! Era assim: tinha sessão às 13h30, 15h30 e 17h30 e, talvez, às 19h30. Só que eu ia na primeira ou na das 15h30, no máximo, porque depois os candangos saíam das obras e lotava. Só que como iam direto para o cinema, chegavam com aquela roupa cheia de barro. Porque em Brasília a terra é vermelha.

⁶ Núcleo Bandeirante.

⁷ Maria das Mercês Gonçalves Oliveira.

⁸ Victor Nunes Leal (1914-1985) foi ministro do STF entre 1960 e 1969, quando foi aposentado compulsoriamente. Antes, ocupou o cargo de chefe da Casa Civil da presidência (1956-1959) no governo Juscelino.



Figura 3 – O olhar infantil e as potencialidades da fabulação na guerra de travesseiros de *O Amigo Invisível* e as menções a Getúlio Vargas no caderno escolar de Tixa (Fernanda Ghelman).

FA: — E tua relação com a cidade era outra, por seu pai ser ministro do Supremo, imagino...

ML: — O Supremo Tribunal era uma coisa muito fechada, praticamente uma família. E Brasília consolidou isso de toda forma. Porque eles têm essa mentalidade: não ter amigos e não fazer amigos novos, de fora. Amigo era só da família e da família dos outros ministros. Por medo de vazarem alguma coisa que não podia, de alguém prejudicar... Então, como ficavam só entre eles, eu convivia sempre com a família dos Ministros do Supremo Tribunal: o Victor Nunes [Leal] era meu padrinho, e muito amigo dos meus pais. [Antônio Carlos] Lafayette de Andrada⁹ também.

FA: — Você tem recordações do contexto que antecedeu o Golpe de 1964? Faço tal questão justamente pensando em um paralelo com as cenas de *Primeiro de Abril, Brasil* nas quais esse momento aparece representado.

ML: — Sim, até porque todo golpe que houvesse, eu estaria enfrontada [risos]. Sabia também pelo meu tio Guilhermino [de Oliveira]¹⁰, irmão da minha mãe, que era deputado pelo PSD¹¹ mineiro. O PSD mineiro era assim: se o golpe era de direita, eles estão no golpe de direita. Se o golpe é de esquerda, eles estão no golpe de esquerda [risos]. Caso do Tancredo [Neves], que estaria em todas. Se fosse de esquerda ou de direita, ele entrava. Na época, eu já tinha 17 anos, estava entrando na faculdade. Mas frequentava muito a UnB. Estava ativa, porque lá tinha uma atividade política também. No tempo do Jango tinha uma atividade muito grande para estudantes: qualquer coisa que você estivesse a fim de editar sobre política, você conseguia. Para dar força para os estudantes também. Eu escrevi, por exemplo, um livreto sobre reforma agrária. Reforma Agrária no Brasil e no Mundo, sobre os lugares que fizeram reforma agrária.

⁹ Lafayette de Andrada (1900-1974), ministro do STF entre 1945 e 1969, assumiu a presidência da corte entre 1962-1963.

¹⁰ Guilhermino de Oliveira (1907-1977) foi deputado estadual em Minas Gerais (1947-1951) e deputado federal (1951-1971) inicialmente pelo PSD e depois pelo ARENA. Em 1968, tornou-se ministro do Tribunal de Contas da União.

¹¹ Partido Social Democrático. Fundado em 1945, foi o partido dos presidentes Eurico Gaspar Dutra e Juscelino Kubitschek assim como de nomes dos mais variados espectros políticos, de Tancredo Neves e Ulysses Guimarães a nomes como Auro de Moura Andrade, Armando Falcão e Filinto Müller.



Figura 4 – Cenas documentais do governo de João Goulart com a inserção dos personagens nas imagens em *Primeiro de Abril, Brasil*.

FA: — E quais são suas lembranças sobre a noite do dia 31 de março e o 1º de abril de 1964?

ML: — Eu estava em Brasília. A filha do meu tio Guilhermino [de Oliveira, deputado federal], a Leila, morava no meu apartamento. Isso porque, como a mulher dele não morava em Brasília e tinha uns outros rapazes lá, a mãe achava que a Leila não podia morar lá com eles. Por ser uma casa cheia de homens, sem mulher nenhuma... Então, a gente tinha todas as informações, por meio da casa do Guilhermino, de tudo que acontecia. Sabia em primeira mão. Era assim: eles estavam calçando a candidatura do Juscelino para presidente da república. O Guilhermino tinha sido, inclusive, tesoureiro da campanha eleitoral do Juscelino. Então, ele estava em plena campanha para uma segunda eleição do Juscelino, que já estava encaminhada no PSD. Aí veio a “revolução” e acabou com tudo. Foi um horror. O Auro de Moura Andrade que traiu e declarou a vacância do cargo. Mas... já vinha de antes. Com o Jânio Quadros já estava assim. Acho que a presidência não era o que ele esperava, bebia sem parar, e o povo de Brasília não achava nada daquilo natural. Não estava acostumado com ele. Lembro de ele chamar os ministros do Supremo para sessão de cinema no Palácio da Alvorada. Aí ele bebia, ficava bambeando as pernas e os ministros achavam uma falta de respeito. Eu sabia bem a opinião do tribunal, mas no Congresso também deviam achar a mesma coisa. Eu acho que no dia que ele renunciou, fez aquela carta bêbado e o Auro de Moura Andrade aproveitou, aprovou logo a renúncia e declarou vaga a presidência. Porque podiam ter feito ele pensar melhor sobre a carta, mas não foi assim. Em 1964 também, o Auro foi um dos traidores. Fizeram logo aquela sessão na madrugada, quando já não era mais 31 de março, mas 1º de abril.

Também soube muita coisa pelo José Bonifácio¹², da UDN de Minas Gerais, que era irmão do Lafayette de Andrada. Sabe como é, as famílias eram todas próximas. Meu pai, por exemplo, tinha um cunhado que era deputado. Então, a gente tinha as informações sobre o que estava acontecendo. Eu sei que depois que declararam vaga a presidência da república, o Guilhermino fez uma reunião na casa dele com aquele que tinha sido prefeito do Rio de Janeiro, o Francisco Negrão de Lima. O Castelo Branco tinha jurado para ele e o pessoal do PSD que ia garantir a eleição do Juscelino. Então, o partido apoiou o Castelo Branco, só que depois o Juscelino foi cassado. Lembro que no dia da cassação eu fiz um discurso na UnB e meu tio Guilhermino leu e aproveitou as coisas que eu tinha escrito na fala dele. Lá na Câmara [dos Deputados]. Eu dizia assim: —“Tão pensando o quê? Que isso aqui é uma ilha?” [risos] Brincando com essa coisa dos americanos querendo invadir Cuba. — Isso aqui não é uma ilha, é um continente! Eles não vão dar conta, porque nós vamos reagir”.



Figura 5 – Cenas de *O Amigo Invisível* e o atravessamento da relação com o pai na trama.

FA: — Você era estudante secundarista ou já tinha entrado no curso de Direito?

ML: — Nessa época do Golpe em si, ainda não, estava terminando o ginásio. O científico. E fazia um curso de extensão cultural na Universidade de Brasília. No ano de 1964 mesmo eu prestei para a faculdade de arquitetura de Brasília, que era fascinante: os professores eram do grupo do Oscar Niemayer, aqueles que tinham ido para construir Brasília e ficado. Era uma gente genial. E Brasília tinha essa influência da arquitetura. Na família da minha mãe, também, porque o meu bisavô tinha construído o bairro dos funcionários em Belo Horizonte, então eu queria fazer. Prestei para o vestibular de arquitetura e, quando passei, fui ver o reitor, o Darcy Ribeiro, que na época fazia uma reunião com cada aluno que passasse no vestibular e dava um teste psicotécnico para entrar para a faculdade. Imagina! Quinhentos alunos... Aí ele me disse que o meu tinha dado que eu tinha uma

¹² José Bonifácio Layaette de Andrada (1904-1986), deputado federal por Minas Gerais pela UDN. Após o Golpe de 1964, filiou-se ao ARENA. Tornou-se presidente da Câmara dos Deputados entre 1968 e 1970, momento marcado pela decretação do AI- que levou a um momentâneo fechamento do Congresso.

capacidade de liderança e indicou que eu fizesse ciência política e não arquitetura. Até agora não sei de onde ele tirou que arquiteto não precisa ter capacidade de liderança [risos]. Aí ele me mudou, porque ninguém discordava dele. Mas nem cheguei a cursar porque a “revolução” fechou o curso. Tanto um quanto o outro. E aí, eu, como fiquei sem faculdade, fiz vestibular para a faculdade de Direito [da UFRJ], aqui no Rio. O reitor, Hélio Gomes, médico e professor de Medicina Legal, não tinha nada a ver com política, nenhum envolvimento. Nenhuma amizade, nem inimizade, nem com os militares, e garantiu que se eu passasse no vestibular, ele matriculava. Porque naquela época, tanta faculdade foi cassada que eles não garantiam mais. O problema era que os alunos que estavam matriculados em faculdades que tinham acabado entravam em uma lista como cassados e podiam perder os direitos políticos. Por conta disso, até foram falar com o Antonio [Martins] Villas Boas¹³, que era do Tribunal [Superior] Eleitoral, e ele garantiu: “— Olha, você tem 17 anos e nem tem direitos políticos. Então, ninguém pode tirar uma coisa que você não tem”. Aí fui pro Rio e comecei a estudar Direito. Isso também porque, naquela época, meu pai queria que os filhos fizessem o curso de Direito primeiro. Meu pai, meu avô, meu bisavô, meus tios, todos eram advogados e vários deles juízes. E, no meu caso, depois fiz faculdade de Teatro [risos]. Mas fui professora da Faculdade de Direito. O que ajudou foi que cresci em cima dos livros de Direito: em casa, ou se falava de leis ou sobre bois [risos]. Não tinha outro assunto. Aí, já sabia tudo, tirava só 10 e fazia umas provas de 12 páginas. Então, os professores todos me chamavam para ser assistente deles no primeiro ano mesmo. No quinto ano comecei a lecionar. Fiquei 3 anos e depois entrei para a escola de teatro no conservatório [de teatro da UNIRIO] que ficava no prédio antigo da UNE, aquele do incêndio, na Praia do Flamengo. O “palcão”, o auditório, tinha as paredes todas pretas por conta de fogo, inclusive. Era lindo!

FA: — Houve algum tipo de conflito geracional na sua escolha por seguir no teatro? Ele já tinha saído do STF naquela ocasião?

ML: — Meu pai renunciou à presidência do Tribunal quando a “revolução” cassou outros três ministros do Supremo Tribunal. O Victor Nunes, o Hermes Lima e o Evandro Lins. E decidiu sair do Tribunal e voltou a advogar. Isso em 1969. Então, ele queria muito que eu advogasse, dizia que eu tinha muito talento nisso. Modéstia à parte, eu tinha mesmo.

FA: — Então, a saída dele foi uma decisão política?

¹³ Antônio Martins Vilas Boas (1986-1987), foi ministro do STF entre 1957 e 1966, por indicação de Juscelino Kubitschek. Exerceu a presidência do Tribunal Superior Eleitoral entre 1965 e 1966, após ocupar a vice-presidência da Corte.

ML: — Isso, saiu porque não concordava com a demissão dos outros ministros e quis dar uma declaração para o exterior. Inclusive, escreveu uma carta para ser publicada no mundo, para mostrar que eles estavam acabando com as liberdades no Brasil, que falava dessa demissão dos ministros do STF.

FA: — Imagino que aquele momento da decretação do AI-5 deve ter deixado ele em uma situação difícil...

ML: — Ele sempre foi contrário à “revolução”. Sempre. Deu inclusive o *habeas corpus* do Mauro Borges [Teixeira], governador de Goiás¹⁴ que, como antes tinha um projeto de reforma agrária, teve que pedir para não ser preso, porque viu que os militares iam intervir. Aí, papai, que era relator, deu. Foi o primeiro caso de *habeas corpus* preventivo que o Tribunal deu. Depois, usaram isso várias vezes. Como ele era totalmente contra o governo militar, quando os militares entraram no Supremo e cassaram os ministros mais “comunistas”, ele só não foi junto porque era o presidente do STF. Se não fosse, teria sido cassado também. E, claro, porque ele não era comunista, porque esses militares tinham uma fixação com isso, uma cabeça muito pequena. Era assim: quem era comunista e quem não era. E os outros já tinham essa ligação mais direta: o Hermes Lima¹⁵ era fundador do Partido Socialista Brasileiro¹⁶, o Evandro Lins [e Silva]¹⁷ era cunhado do Valério Konder e o Victor Nunes [Leal] era “juntado” com o Darcy Ribeiro, e tinha inclusive levado o Darcy para o governo do Juscelino. Os dois eram muito amigos e trabalharam juntos na Universidade de Brasília. Já meu pai, não. A história dele era no PSD mineiro, uma coisa meio “centrão”, mas era da ala mais à “esquerda”. Então, não era comunista de jeito nenhum, mas era contrário à “revolução”. Quando ele renunciou, voltou a advogar. Foi bem na época que eu estava me formando em direito, mas já estava dando aula na UFRJ. Só que, ao mesmo tempo, fazia dança. Nessa dele colocar na cabeça que todos os filhos tinham que fazer Direito, ele achava que ia montar escritório comigo. Então, começou a me colocar nas “causas”... Mas não era o que eu queria. Por que ele, saindo do Supremo,

¹⁴ Mauro Borges Teixeira (1920-2013) foi governador de Goiás entre 1961 e 1964. Antes, foi deputado federal (1958-1960) pelo Partido Social Democrático (PSD), ainda que seu pai tivesse longa trajetória junto a Getúlio Vargas. Em seu governo, Borges implementou um modelo de reforma agrária que retomava a campanha de Getúlio “Marcha para o Oeste” e, em 1961, aderiu à Campanha da Legalidade coordenada por Brizola para garantir a posse de João Goulart. Deixou o governo do estado meses após o Golpe, sendo substituído pelo vice general Carlos de Meira Mattos, que estava diretamente ligado à organização do Golpe de 1964.

¹⁵ Hermes Lima (1902-1978) foi ministro do STF entre 1963 e 1969, até ser aposentado compulsoriamente. Antes, ocupou o cargo de Ministro do Gabinete Civil da presidência no governo de João Goulart, assim como de Ministro das Relações Exteriores. Durante o momento em que o parlamentarismo vigorou no governo Jango, ocupou o cargo de Primeiro Ministro ao chefiar o Conselho de Ministros. Foi membro da Academia Brasileira de Letras (ABL).

¹⁶ Em 1947. Pouco depois, Hermes Lima filiou-se ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB).

¹⁷ Evandro Lins e Silva (1912-2002) foi ministro do STF entre 1963 e 1969. Nomeado por João Goulart, foi procurador-geral da República (1961-1962), Ministro-Chefe da Casa Civil e das Relações Exteriores. Foi um dos fundadores do Partido Socialista Brasileiro (PSB).

dividiria o dinheiro com alguém que era recém formada? Para eu tomar gosto [risos]. Quando ele entrou no Supremo, já era visto como o maior advogado do Brasil, então, quando saiu, continuou sendo.

FA: — Em que ano você começou a fazer o curso de teatro?

ML: — 1974 mais ou menos. E logo comecei a produzir teatro também. Produzi *Marlene, a maior!* Uma peça do Timochenco Wehbi, *A Dama de Copas e o Rei de Cubas* (1973-1974)¹⁸. Chamei o Cildo Meireles, que tinha sido meu colega de ginásio em Brasília, para fazer o cenário, que ficou incrível. Feito com móveis antigos e vestidos de noiva pendurados no teto, como um grande tule. Eu consegui com um leiloeiro as coisas que sobravam dos leilões que já não valiam mais nada por estarem velhas, quebradas. Mas para teatro eram ótimas. Em um dos lados do palco, ele, inclusive, desmontou vários armários e fez uma “escada”. O outro era um quarto comum, para ter um contraste. O figurino era do [Luiz Carlos] Buruca e a Marlene fazia a personagem de uma vedete. Trabalhar com a Marlene foi uma experiência na vida! Quando me encontrava, me chamava de “minha produtora” [risos]. E eu já dançava também, naquela época.

FA: — Na biografia do Emiliano Queiroz, que você escreveu para a coleção Aplauso [da Imprensa Oficial]¹⁹ li que o conheceu no momento em que era aluna do Klaus Vianna?

ML: — Exatamente. Ah! E depois fiz também o *Feira Livre*²⁰ (1979), espetáculo do grupo Coringa, que antes de mim não tinha produção nenhuma. Na peça eu atuava e produzia. E teve, inclusive, uma coreógrafa uruguaia, a Graciela Figueiroa. Ela era bailarina e uma tupamara. Teve que ir do Uruguai aos Estados Unidos e dançou muito em Nova Iorque, fez muito sucesso. Depois, ela veio para o Brasil, quis morar aqui e fez um grupo de dança, o Coringa. Ela foi no Klaus Vianna mostrar o trabalho e várias bailarinas do Klaus saíram de lá e foram para o grupo dela. Eu fui uma delas. E também a Patrícia Hungria Hoffbauer, que hoje está dançando nos Estados Unidos, e a Deborah Colker que, na época, tinha uns 15 anos. A Patrícia chegou a fazer o *Feira Livre* inclusive, substituindo a Louise Cardoso. A Deborah não.

FA: — Então, foi através da dança que começou a sua trajetória artística?

ML: — Exatamente, através da dança. Porque eu sempre dancei. Além do trabalho com o Klaus, fiz também com a Angel Vianna, mulher dele. Maravilhosa. Ela fazia um trabalho de

¹⁸ Direção de Odavlas Petti. Foi encenada no Teatro Santa Rosa com preparação corporal de Klaus Vianna. No elenco, Emiliano Queiroz, Marlene e Vanda Lacerda.

¹⁹ *Emiliano Queiroz – Na Sobremesa da Vida*, de 2006.

²⁰ Direção de Emiliano Queiróz. Adaptação de texto de Plínio Marcos. Produção do Estúdio Pesquisa encenado no teatro Opinião. Com o Grupo Coringa. Elenco: Louise Cardoso, Ricardo Zambelli, Patrícia Hungria Hoffbauer, Maria Helena Velasco, Mestre Lua, César Manaus, Catalina Bonaki, Sérgio Maia, Luis Sérgio Lima e Silva, entre outros.

expressão corporal muito bom e tinha um curso, que eu fiz. Só depois passei para a escolha de teatro, o conservatório [da Unirio]. Tinham muitos atores que faziam o curso da Angel inclusive, e por isso conheci o pessoal de teatro. O Emiliano [Queiróz] foi assim, com quem depois ia me casar. Além disso, depois que eu tinha feito o *Feira Livre*, teve um curso, com grandes diretores, ligado ao sindicato que, naquela época, era muito atuante. Era direcionado para o pessoal que fazia teatro de grupo no Rio de Janeiro. Tinham muitos na época: o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, o pessoal do Luiz Antônio Martinez Corrêa... As aulas foram dadas pelo José Celso Martinez Corrêa, o Antunes Filho, o Augusto Boal e o Amir Haddad do grupo *Tá na Rua*. Cada diretor ia ficar responsável por uma semana e eu me inscrevi e fui aprovada para os 4. Isso no final de 1979. No do Zé Celso ele fazia umas cenas de *O Rei da Vela*, e filmava.

FA: — Foi aí que você entrou no filme *O Rei da Vela*²²?

ML: — Isso, foi assim. A cena do palhaço, que surgiu lá no curso [em 1979]. Fui eu que fiz o figurino também e ele me deixou dirigir. “De como um homem ajuda outro homem”, uma cena que o Brecht tinha feito para o Karl Valentin²² fazer o palhaço mais famoso da Alemanha. São 3 palhaços: o médico, o cliente (Mister Schmidt) e o amigo do cliente. Eu fazia o amigo, que é quem narra a história. É assim: uma consulta médica e, quando o cara diz que tem dor no pé, ele corta o pé dele fora. Aí, como fica um pé só, ele decide tirar o outro e ele fica de joelhos. Como começam a doer os joelhos, o médico corta também. E por aí vai... Ele corta até o tampo da cabeça fora! Para a cena, eu fiz uma careca de palhaço, aquelas que têm o cabelo só do lado, e botei o topete em cima da careca. Quando cortavam a parte de cima, aparecia o cérebro que eu desenhei na careca. No filme, na hora que ele cortava a cabeça do Mister Schmidt, ele estaria com um capuz e uma cabeça de gorila ia rolar na escadaria da Assembleia [Legislativa do Rio]. Eu preparei o cara que ia fazer o palhaço, coloquei a máscara do gorila dentro do capuz, mas na hora de fazer a cena ele chegou para mim e falou que perdeu a cabeça do gorila. “— Como?”. E já íamos filmar... As coisas do Zé Celso são todas improvisadas. Ele fala: “— Vem pra cá pra gente fazer a cena tal” e já filma. Aí quando ia começar a cena eu tive que chegar no Zé Celso e falei baixinho assim: “— Pede a cabeça do Mister Schmidt”. Ou seja, para ele pedir para quem tivesse com a cabeça pudesse trazer. Mas aí o Zé Celso gritou bem alto: “— Queremos a cabeça de Mister Schmidt!” [risos]. E, com ele, todos começaram a gritar: “— Queremos a cabeça de Mister Schmidt!”. Por sorte, o cara que estava com a cabeça se tocou e

²¹ Dirigido por José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes, teve sua produção iniciada ainda no início dos anos 1970 e seria finalizado somente em 1982.

²² Inicialmente, no curta protagonizado por Valentin, *Os Mistérios de uma Barbearia* (1923), a cena seria adaptada na peça *Baden Baden* (1929), na qual, a ação cênica muito se assemelha àquela presente no filme (inclusive pelos nomes dos personagens).

devolveu. Então, deu certo. As coisas do Zé são, assim, geniais: parece que vai dar tudo errado e dá tudo certo. Por exemplo: no primeiro dia do ensaio com o Zé Celso, eu levei um atabaque que o Mestre Lua, que tinha participado do *Feira Livre*, tinha feito para mim. Um atabaque de couro, com pele em cima e madeira do lado. Entre uma cena e outra eu tocava, fazia um som. Aí o Zé adorou e disse: “— agora você fica pra fazer o atabaque”. Mas eu fui logo dizendo que não tocava nada e que traria para ele o cara que tinha feito o atabaque. Só disse que ele teria que pagar, porque o cara era profissional, um músico percussionista. O Zé topou e eu trouxe o Mestre Lua, que fez todo um trabalho com o atabaque e acabou continuando com o Oficina por um tempo. Ah! E depois do curso, também, o Augusto Boal me chamou para colaborar com ele no grupo francês que fazia *Teatro do Oprimido*. Ele me convidou porque, como eu estudei na França uma época, História da Arte, eu falava francês. Isso nos anos 1980, quando estava expandindo as atividades do grupo aqui no Brasil. Com o Amir Haddad, eu também trabalhei. Na época eu escrevia com muita facilidade, sobre estudo de teatro, filosofia do teatro. O que eu aprendia, eu escrevia. Aí mostrei pro Amir e ele queria que eu fizesse um livro. Mas eu pensei: “tinha acabado de começar, mas quando eu souber mais escrevo”. Claro, agora que sei, não vou escrever [risos]. Antunes [Filho] falou que se eu escrevesse ele assinava até [risos]. E pediu para eu fazer um texto sobre a peça que ele estava montando, do Nelson Rodrigues. Não escrevia nem para mim e ia parar as coisas para escrever para ele? [risos].

FA: — Nessa mesma época, em 1979, você produziu o espetáculo *Feira Livre*, baseado em texto do Plínio Marcos. Poderia comentar mais sobre o processo e o contato com o Plínio?

ML: — O Plínio era muito amigo do Emiliano, que tinha feito *Navalha na Carne, Dois Perdidos Numa Noite Suja*²³. Como eu estava procurando uma peça para fazer, um musical que eu pudesse também dançar e cantar, a irmã da Ana Maria Magalhães, Maria Helena [Magalhães], que tinha um filho com o Plínio, me disse: “— Olha, o Plínio me falou de um musical dele, *Feira Livre*”. Fomos juntas para São Paulo conversar com ele e pegar os direitos e nos hospedamos em um hotel no centro da cidade, bem para executivos. O Plínio, para mexer com a gente, encomendou no nosso nome todos os serviços que eles tinham de quarto: massagem para executivos, serviços para noivas... [risos]. Aí, a noite inteira chegou funcionário tocando no nosso quarto, e a gente tinha que dispensar ali mesmo. Bom, fomos montar a peça e o Plínio queria que eu fizesse o menino, mas eu não acreditava muito, no começo, que fosse o personagem certo para mim. Então, logo tive que começar a trabalhar para fazer o papel. Mestre Lua me deu aula de capoeira e o Ricardo Zambelli

²³ Emiliano participou tanto dos filmes dirigidos por Bráz Chediak quanto das peças encenadas no Rio de Janeiro. No caso de *Navalha na Carne*, o filme foi lançado em 1969 e a peça, com direção de Fauzi Arap, um ano antes, em 1968. *Dois Perdidos Numa Noite Suja* seria levada aos palcos em 1969, com direção de Nelson Xavier e, às telas, em 1970.

me ensinava o andar “de homem”. Comprei um uniforme do Flamengo e saía vestida de jogador de futebol na praia. Quando cortei o cabelo como homem, me olhava no espelho e via um menino de 5 anos, sem “macheza” nenhuma. Então, tive que fazer muita musculação, além da capoeira, para botar músculos nos braços, nas costas...

FA: — No livro que você escreveu sobre o Emiliano Queiroz²⁴, você diz que foram estudar no Actor Studio’s. Está explicado...

ML: — Fomos mesmo. Com o Lee Strasberg, que era mais tirano do que o Antunes Filho [risos]. Uma vez um aluno teve um ataque de epilepsia, se babava todo e ele não parava a cena [risos]. O trabalho do Strasberg era muito em cima da criação de cenas a partir de prefixos/indicações que teriam que aparecer. E os atores formados no Actor’s Studio continuam frequentando, inclusive o Rod Steiger e a Mia Farrow, que era espetacular. Ele dava uma lista de umas 40 coisas para ela observar durante a cena e ela conseguia! O Rod Steiger gostava de mim: todo dia me trazia café com leite e dizia “Hi, baby!”. E o Celso Nunes me provocava: “Poxa, dá uma bola para ele!” [risos]. Mas eu não topei, não.

FA: — E como você e o Emiliano foram parar no Actor’s Studio?

ML: — Primeiro fui viajar para o Japão, a convite da Julia Pessoa, em 1977, que tinha sido condecorada pelo governo japonês por ter entregado os bens dos japoneses que foram confiscados pelo Brasil na guerra, em um acordo com o Ministro da Justiça. Eles ficaram eternamente gratos e ela ia todo ano para lá e levava convidados. Fomos em um voo da Japan Airlines que, depois da primeira classe, tinha um quarto reservado especialmente para ela, com uma cama, uma escrivaninha e uma cadeira. E não era aquela mobília de avião, não... No Japão, por intermédio dela, fomos acompanhados pelo pessoal do Ministério da Cultura, que nos colocou em contato com a escola de teatro Kabuki. Fizemos cursos, vimos muita coisa. E estudamos em Okinawa, com o pessoal do grupo de dança folclórica do Minoro Miyagi, prestigiadíssimo. Depois, fomos para Nova Iorque, nos inscrevemos e ficamos 3 meses fazendo o curso do Actor’s Studios com o Lee Strasberg. Agora, preciso dizer que, de todos com quem já trabalhei no teatro, a melhor é, sem dúvida, a Glorinha Beuttenmüller. Quando montei o *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* [em 1981] a Glorinha ficou com a direção de atores e o Emiliano [Queiroz] na direção geral. Isso porque ela já tinha dirigido a leitura [da peça em 1979] e colaborado no *Feira Livre*. Ela tinha um trabalho em cima de *sensitive training*. Até o Delfim Netto foi aluno de voz da Glorinha. Quando era Ministro da Fazenda, teve uma vez que ele ficou rouco e mandou um avião para buscar ela com

²⁴ *Emiliano Ribeiro - Na Sobremesa da Vida*, lançado em 2006 pela Imprensa Oficial de São Paulo.

urgência [risos]. Aí a Glorinha brincou: “— Tá rouco porque anda mentindo muito” [risos]. O método que ela usava tinha muito a ver com a história dela: o marido gritava muito com ela e um dia, ela mandou ele embora de casa, depois que as crianças ficaram com medo dele também. Com isso, ela ficou sozinha, sem renda – porque, na época, não estava trabalhando – e com 2 filhos para criar. Como antes de casar tinha estudado para ser fonoaudióloga, foi falar com uma antiga professora dela, que arrumou emprego no Instituto Benjamin Constant para trabalhar com cegos. No trabalho com eles, perguntou qual era a maior dificuldade, e eles disseram que era porque não enxergavam aquilo que falavam. Então, ela criou um método sobre a sensibilidade das palavras. Porque a palavra contém a sensibilidade da sua imagem. Por exemplo, a palavra “bola” é redonda. Na escola de teatro, passou a trazer isso para os atores. E também envolvia uma técnica sobre como lançar a voz no espaço, porque está errada essa ideia de que o ator tem que falar para a velhinha que está na última fila. Ele fala para o teatro inteiro!

FA: — Pouco depois, no início dos anos 1980, você foi assistente de direção do filme do Alberto Magno, *A Serpente*²⁵. Um filme que demorou bastante para ser lançado...

ML: — Bom, *A Serpente* fiz no momento em que estava finalizando o meu primeiro curta, *Deus Lhe Pague*. A filmagem foi entre janeiro e fevereiro de 1982, filmamos inclusive durante o Carnaval. O filme é muito peculiar, por isso que tem gente que adora e tem gente que odeia. Adaptação do Nelson Rodrigues, com um elenco maravilhoso: Zezé Motta, Jece Valadão..., inclusive, o personagem (Paulo) escrito pelo Nelson é o Jece! É assim: o Nelson Rodrigues é cunhado do Valadão, porque a mãe do Alberto Magno é irmã do Nelson e casada com o Valadão. E quando o Nelson conheceu o Jece, adorou. Então, quando escrevia, pensava no Valadão, e fez o personagem muito em cima do que ele falava, nos trejeitos dele. Bom, foi uma experiência fantástica para mim, ter sido assistente de direção do Beto Magno.

FA: — Produção da Magnus Filmes, do Valadão?

ML: — Isso. Tudo dentro do estúdio do Valadão. Tanto que, na época, ainda estava montando o meu primeiro curta, *Deus Lhe Pague*, que terminei na moviola do Valadão. Depois de ter montado na mão, finalizei lá na Magnus. Do meu patrão Valadão [risos], que eu amava, e todo mundo falava mal. Isso também porque ele estava sempre com dinheiro para receber de mim [risos]. Porque eu alugava a moviola, a truca, e descontava do que ele estava me devendo o que eu tinha que pagar. Depois que descobriu isso, o Dib [Lufti] falou: “— Pô, vou fazer meus comerciais todos aqui!”. Ainda que dissessem que o Valadão tinha problema pra pagar, pra receber não tinha [risos].

²⁵ Filmado no início dos anos 1980, seria lançado somente em 1992.

Fiz até parte da campanha dele para deputado estadual, mas ele nem se elegeu. Um documentário, feito depois de um pedido do Beto, filmado com os assistentes do *A Serpente*. Claro, o Dib [Lufti] não ia, mas o assistente dele sim. Eu não ganhava nada, ia por honra da firma, mas dirigi.

FA: — Mas por que o *A Serpente* não foi lançado naquela época?

ML: — Não ficou pronto. Filmaram tudo, mas parou. Tudo era assim. Por exemplo, o *Primeiro de Abril, Brasil* foi filmado em 1985 e só lançado em 1989. Mas o *A Serpente* demorou mais, porque, no meu, a Embrafilme entrou. No do Alberto Magno não, foi um dinheiro da França. O filme é interessante. O Beto faz coisas interessantíssimas, é físico de formação. Só que é assim: ele cresceu com essa coisa de que todos os planos têm que ser geniais. No meu não, eu tento levar o filme adiante e, sei lá, aparece um plano mais genial, mas não fico projetando nada para ser genial. O Beto não, todos os planos são assim [risos]. A irmã do Beto brinca que, às vezes, as pessoas caem da cadeira vendo o filme, com a câmera de um lado para o outro. E o seu Dib faz aquelas loucuras todas: ia na beirada da grua, com um plano que seguia sem corte em um carrinho, essas coisas assim [risos]. Eu gosto do filme, mas tem esse lado. Sabia que muita gente ia odiar. Em Brasília, o filme do Beto ia ser [exibido] no último dia do festival, antes da premiação. Tinham uma expectativa muito grande, por ser adaptação do Nelson, produzida pelo Valadão, com direção do Beto e um elenco muito bom: Monique Lafond, Zezé Motta, Marco Nanini... E todo o pessoal da embaixada da França estaria presente. Mas foi assim: metade adorou, metade odiou. Depois, não conseguiram distribuir, porque precisava de uma boa grana. Então, ficou mais nessas sessões de festivais, essas coisas. E nem foram tantos festivais.



Figura 6 – Cenas de *Deus Lhe Pegue*.

FA: — Na época das filmagens do *A Serpente* você comentou que estava finalizando o seu primeiro curta, o *Deus Lhe Pegue*. Como foi o processo? Como eram seus horizontes na época para estrear na direção no cinema, depois dessa trajetória toda no teatro?

ML: — Na época, minha grande meta era o *Deus Lhe Pague*. Queria muito fazer. Um filme *punk*. Esse, para um curta, era uma superprodução. Só para fotos de *still*, eram vários fotógrafos. Fotos maravilhosas, depois do lançamento do filme fiz exposições e tudo. Do Flávio Colker, do Fred e do Val Nogueira, que além de fazer o *still* do filme, fez uma série em preto e branco, fotos lindíssimas. Posei especialmente para eles, porque não queria *click* na hora que estivesse rodando, já que o filme era assim: eu e a câmera. Porque não queria que aquilo pudesse me desconcentrar.

FA: — Até porque era uma outra linguagem.

ML: — Sim. E também porque eu queria ter esse cuidado. O *Deus Lhe Pague* foi feito a partir de uma dramatização do quadro do Maurício Arraes, que fez o cenário para o filme também. Pintou a parede, o chão, tudo. Baseado no quadro dele.

FA: — *A Mulher, a Morte e a Coca-Cola*, o nome do quadro. O Maurício Arraes que é filho do Miguel Arraes?

ML: — É, e irmão do Guel Arraes. Como era *A mulher, a morte e a Coca-Cola*, eu fiz a mulher [risos]. Gosto muito do filme, maravilhoso. Filmei em 1981. Música do Lulu Santos, um *rock*, com piano de Mu Carvalho do *A Cor do Som* e o Ari Dias na percussão. O Mu foi indicação da Dedé Veloso. Foi criada em cima da imagem, especialmente para o filme. Durante as filmagens, coloquei para tocar um tango do Carlos Gardel e um disco do David Bowie, que acabaram, de alguma forma, inspirando a trilha. Mas filmei sem som e depois acrescentei a trilha do Lulu na montagem.



Figura 7 – *A Mulher, a morte e a Coca-Cola* em *Deus Lhe Pegue*.

FA: — E de onde partiu a ideia de levar o quadro do Maurício para as telas?

ML: — O Maurício chegou da França depois do exílio. Ele e a família ficaram exilados muitos anos. Na Europa, ele estudou pintura. Os quadros dele eram muito sobre o que ele tinha deixado em Pernambuco: as pessoas na rede, casinhas de pescadores, coisas da infância dele. Quase tudo dele era assim, mas tinha um completamente diferente, totalmente gótico, o *A Mulher, a Morte e a Coca-*

Cola. No meio de uma exposição com esses personagens de chapéu de palha, cenas de praia etc., estava esse quadro. Quando eu vi, tive um impacto tal... Na época eu estava estudando sobre o movimento *punk*, fascinada com isso, e na hora que vi o quadro pensei nisso. Para mim, os desenhistas são os primeiros que recebem a informação estética, não é? A pintura tem isso, até porque para pôr na tela, num filme no Festival de Cannes, lá se vão uns 4 anos. Um desenhista desenha e, na mesma hora, coloca ali pendurado. Quase imediato. E meses depois pode estar em uma exposição. Claro, o pintor demora mais que isso, ainda mais para expor e tudo, mas se você comparar com o cineasta... demora anos! Eu tinha essa angústia, do movimento estético estar passando – ou mudando – e eu não ter lançado meu filme. A sensação que o movimento *punk* já estava caído e eu estava ainda lançando... Mas quando cheguei na Europa, descobri que estava moderníssima ainda: no Festival de Berlim tinha um filme que ia na mesma. Lá meu filme não entrou, mas passei em outro na Alemanha. O primeiro foi o da Tunísia, em Túnis, levado pelo Casé, o Cândido José [Mendes de Almeida]²⁶ debaixo do braço. De lá, [o filme] foi pra um de curtas em Bilbao, na Espanha, para o Festival das Mulheres na França e, em seguida, para todos os festivais de mulheres que tinham no mundo. Mas era tudo meio por acaso: eu olhava a lista dos festivais, sem saber nada, e escolhia pelo nome. O *Fantasporto* foi assim: vi que, pelo nome, tinha a ver e me inscrevi. Na época era um festival ainda iniciante, do Mário Dorminsky. Isso porque, para mim, o *Deus Lhe Pague*, além de ser um filme *punk*, era também um filme de terror. Na Embrafilme, no começo, eles não tinham esse entendimento para o lançamento, mas eu insistia que estava certa, tanto que todos os festivais de cinema de terror e de cinema fantástico me quiseram. Depois o filme foi para o Japão, o *Ginza Short Film* [em Tóquio], para os Estados Unidos no *Festival de Nova York*, muita coisa. Só Berlim não consegui, acho que por conta desse outro filme [selecionado] que era muito igual. O Mário [Dorminsky] até disse para mim: se você fosse um homem alemão, entrava. Mas você é uma mulher sul-americana, não entra. Só se fosse uma mulher com um filme sobre os problemas socioeconômicos da América do Sul. Falei “— Eu aqui abrindo a minha alma para esse povo e eles só querem a miséria?” [risos]. Como já tinha essa ideia do filme sobre a minha comadre que passava fome, achei que era uma oportunidade e, então, fiz um esboço do roteiro no jantar. Levei e disseram “Maravilhoso, esse passaria em todos os festivais da Europa!” [risos]. Esse seria um primeiro esboço do que seria o *Água Morro Acima* (1993).

FA: — Bom, mas voltando ao *Deus Lhe Pague*, como foi a estreia no Brasil?

²⁶ Cândido José (1958-2006) foi fotógrafo e artista visual.

ML: — No Brasil, passei primeira vez no [Centro Cultural] Cândido Mendes²⁷, aqui no Rio [de Janeiro], até porque fiz muita coisa para o filme lá pelo contato que tinha com o Casé, filho do Cândido, que dirigia o setor cultural da escola. Como eu não tinha moviola, fazia tudo na mão com a ajuda do Seu João, projetorista do Cândido Mendes, que punha na tela para me deixar ver como é que estava. Aí eu ia em casa, enrolava com uma vassoura e cortava no lugar certo que queria, aproveitando o sol que entrava na janela do escritório. A primeira sessão foi maravilhosa, com uma Coca-Cola gigante na porta. Como era *A mulher, a morte e Coca-Cola* até tentei um dinheiro de patrocínio, mas eles não toparam. Disseram: “— Como é ligado à morte, não podemos. A Coca-Cola é ligada à vida!” [risos]. Mas, mesmo sem darem dinheiro pro filme, a mulher adorou a ideia e mandou Coca-Cola de graça para o lançamento e uma garrafa enorme para colocarmos na porta da sessão [risos]. Eu era boa de produção, consegui até uns salgadinhos da confeitaria Colombo. Mas as meninas invadiram mesmo o lançamento por causa dos meninos do *A Cor do Som*, porque eles eram uma coqueluche na época. Nem queriam tanto ver o filme, mas ir na porta para ver os meninos [risos]. Ah, e como você chegou até mim pelo Braz Chediak preciso contar: ele deu uma super força no *Deus Lhe Pegue*. Ligava para saber como estava a filmagem, mandou um produtor para acompanhar, ajudar. E ofereceu uma ajuda para conseguir a câmera, o negativo...



Figura 8 – Imagens do cenário de *Deus Lhe Pegue*.

FA: — Seria importante restaurar o *Deus Lhe Pegue*. Em qual lugar a cópia está depositada? Ou está com você?

ML: — Está na Cinemateca, não tenho nada comigo. Sabe... eu acho que meus curtas são melhores que os longas até. Ouço várias pessoas de cinema dizendo isso, pelo menos. O [Arnaldo] Jabor, por exemplo. O *Deus Lhe Pegue* era adorado por esse pessoal do *udigrudi*: o Ivan [Cardoso], o Rogério [Sganzerla], o Eliseu Visconti, o Neville [de Almeida]. E essa gente toda, do *udigrudi/underground*, que fazia frente ao Cinema Novo, também tinha essa dos filmes de vampiros,

²⁷ CCCM, localizado ao lado da Praça XV e ligado à Universidade Cândido Mendes.

lobisomens, coisas assim... por isso, gostaram muito. Porque, para mim, o *Deus Lhe Pegue* também era um filme de terror: é uma mulher que se envolve com um esqueleto de vidro. Então, eles adoraram e compraram a minha barra totalmente. Nessa, eu fazia figuração para o cinema *udigrudi*, o *terrir* do Ivan [Cardoso]. Fazia várias figurações nos mesmos filmes. Tinha um que era uma história de detetive, *O Escorpião Escarlata*²⁸, que tem uma cena na qual eu apareço com um vestido dos anos 50, deslumbrante, que tinha guardado para fazer o *Primeiro de Abril, Brasil*. Roupas da minha mãe, compradas na Casa Canadá para ir aos eventos do governo Juscelino. Usei outras em *O Amigo Invisível*, também. Emprestei mobília para os filmes do Ivan. Só que para os figurinos fui logo falando: topo se eu mesma usar: “— Faço um desfile de moda no seu filme” [risos]. Como fiz várias figurações, dávamos um jeito: tem uma cena que apareço com uma rendinha na frente dos olhos, meio de lado. E em outra, com uma roupa vermelha e um leque cobrindo meu rosto. Sempre “disfarçada” [risos]: cobrindo o olho, a boca...

FA: — Muito interessante você ter comentado sobre essa ligação com o pessoal do Cinema de Invenção, do *udigrudi*...

ML: — Minha paixão são eles. *O Lobisomem*, do Eliseu Visconti, é maravilhoso. Logo que comecei a fazer cinema, eles já gostaram de mim, então... Agora, o pessoal do Cinema Novo também frequentou um pouco a minha vida depois do *Primeiro de Abril, Brasil*, porque a montadora foi a Marília Alvim, que foi casada com o Mário Carneiro e depois com o [Maurice] Capovilla.

FA: — Já que estamos falando da sua relação com outros cineastas, gostaria de lhe perguntar sobre sua participação como atriz em *Amor Maldito* (1983) da Adélia Sampaio. Um filme que tem sido muito mais discutido nos últimos anos.

ML: — É... um dia desses o filme passou aqui perto de casa e a Adélia me telefonou. Mas como ela confundiu o horário, não pude rever. Gosto muito do filme dela. Fiz enquanto tava envolvida com o *Deus Lhe Pegue*. E os 2 passaram em uma mesma mostra de mulheres diretoras em São Paulo²⁹. O Antunes [Filho], que era meu amigo e foi meu convidado, foi ver o filme. O *Deus Lhe Pegue* saiu aplaudido. O que foi ótimo, porque foi bem o momento que eu estava pedindo os direitos para a Leilah [Assumpção] e como a Kate Lyra falou muito bem do meu curta e do meu personagem no filme da Adélia, acabou ajudando. Porque ela estava um pouco desconfiada, já que, ainda que eu tivesse feito a peça, nunca tinha dirigido cinema. No *Amor Maldito* eu faço uma menina (Vera) de uns 17 anos que, quando a irmã morre, dá aquele depoimento no tribunal, na condição de menor de

²⁸ Lançado em festivais em 1990, estreou em circuito no Brasil somente em 1993.

²⁹ Festival Mulheres nas Artes no MIS-SP.

idade. Eu tinha 38, mas como a Adélia que chamou, topei. Até porque fazia um menino de 13 no *Feira Livre* [risos]. Para o *Amor Maldito*, emprestei a sainha de escola pública da minha nora, a Soninha.



Figura 9 – Maria Leticia em *Amor Maldito* (Adélia Sampaio, 1984).

FA: — E como você, como uma mulher que fazia cinema, pensava o trabalho da Adélia?

ML: — Ela é a primeira cineasta mulher negra. Na época eu nem tinha consciência disso, até porque ninguém falava. O marido dela era um jornalista, político, o Pedro [Porfírio]. *Amor Maldito* trata sobre o preconceito, de uma mulher que tem um caso com outra. Era um caso real, de uma mulher (Sueli, personagem da Wilma Dias) que era filha de um pastor meio doido varrido e de uma família toda desestruturada que virou *miss* e encontrou estrutura só quando começou a se relacionar com a outra mulher, a [personagem da] Monique Lafond (Fernanda). Mas como se matou na casa dela, acusaram a namorada de homicídio. Por puro preconceito, porque não foi ela que jogou a menina da janela. Eu faço o papel da irmã (Vera) que assume que a família dela era desestruturada e que ela tinha brigado com o pai antes de se suicidar. Mas em uma fala bem doida, de uma adolescente que não tinha muita consciência. O texto era exatamente o depoimento tirado do caso real, no tribunal, diretamente do processo. Isso que era impressionante. Porque, por mais louco que fosse, era exatamente aquilo que tinha sido dito no processo. Agora, eu entro chupando chiclete, colo embaixo da mesa do tribunal... essas coisas eram por minha conta [risos]. Para o filme, eu fiz todo um tipo de menina, de uniforme, cabelo cacheado... O fotógrafo José Medeiros, que era da equipe da Adélia, depois foi na minha casa quando eu já estava com meu cabelo liso de volta e não me reconheceu!

FA: — Seus filmes trazem muito essa questão da mulher, o *Deus Lhe Pegue*, o *Primeiro de Abril, Brasil...* Para além da Adélia via outras cineastas como referências? A Ana Carolina talvez... Uma cineasta que no *Das Tripas Coração* (1982) estava interessada em questões que

também atravessam o *Primeiro de Abril, Brasil* em meio a esta ambientação da pensão/colégio para moças que reverbera esses atravessamentos da história e da resistência das mulheres.

ML: — A Ana Carolina é a única pessoa que me tira de casa para ir ao cinema. Quanto mais eu ouço falar sobre, mais eu preciso ver, porque sinto que não vi nada. Normalmente é o contrário: quando vão me contando sobre um filme, já desisto, porque tenho a sensação que já sei o filme inteiro [risos]. Mas é assim: os meus filmes todos têm uma questão política. E não só esses, também o *Água Morro Acima...* Todos. No *Deus Lhe Pague* as pessoas não viam essa questão, mas tinha sim. Inclusive, no cenário do filme inteiro era uma bandeira do Brasil: a parede azul e o chão em losangos verde e amarelo. *O Brasil, a morte e a Coca-Cola*, uma questão política, assim como o próprio Maurício Arraes em si, que tinha acabado de voltar do exílio, já era uma escolha política.

FA: — Como surgiu o projeto de levar o *Primeiro de Abril, Brasil* para o cinema depois de ter adaptado o texto da Leilah Assumpção para o teatro?

ML: — O filme foi feito a partir de uma peça da Leilah escrita em 1964, quando ela tinha 18 anos. Na época, foi totalmente censurada, era tudo proibido. E continuou assim no período do AI-5. Lá no período do governo Figueiredo, a peça foi, em fim, liberada. Em 1979, mais ou menos. Isso porque houve um período de Abertura Política do regime militar e nessa liberaram algumas peças que já estavam proibidas há 20 anos. O sindicato fez uma série de leituras para incrementar montagens dessas peças e a leitura de *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela* foi dirigida pela Glorinha Beuttenmüller, que chamou atrizes que já trabalhavam com ela, só mulheres: Marieta Severo, Ida Gomes, Ana Maria Magalhães, Suely Franco, Maria Cláudia e muitas outras pessoas interessantíssimas. E eu participei também. Na época, eu fazia um trabalho com um grupo experimental, também muito ligado à dança. A leitura foi em um dia com muita chuva: as pessoas entraram no teatro e não tinham condição de sair. Pensamos até em cancelar, mas como não tínhamos nem como sair de lá, decidimos prosseguir e, só no fim, descobriríamos o que tinha acontecido [risos]. A gente leu a peça na íntegra, 3 horas e meia. Tanto que, quando acabou, a chuva tinha acabado. Depois da peça, a Rosamaria Murtinho veio falar comigo e disse: “— A gente leu 3 horas e meia e essas pessoas ficaram até o fim, riram, se divertiram... eu conheço o público, eles gostaram muito, precisamos montar essa peça!”. Eu achei a ideia interessantíssima, de montar uma peça com Rosinha, uma atriz experientíssima no teatro. Então, montamos um elenco só de mulheres e fizemos a peça³⁰. Eu, Rosinha e Emiliano [Queiroz] adaptamos o texto para ficar com 1 hora e 20 minutos, porque não se usava mais fazer peças de 3 horas e meia como no tempo em que a Leilah

³⁰ A peça estreou no Rio em 1981. Antes disso, porém, Emílio di Biasi encenou o texto em São Paulo no Teatro Aliança Francesa.

[Assumpção] escreveu. A peça ficou em cartaz no Teatro Nelson Rodrigues, o Teatro BNH [em 1981]. E depois no Sesc da Tijuca. Foi o maior sucesso da temporada³¹! Tanto que saiu de cartaz com o teatro lotado e fila de espera na porta. Eu não quis continuar, porque na época comecei a fazer o *Deus Lhe Pegue* (1982), mas o pessoal ficou falando: “porque você não faz um filme da peça!”. A peça foi feita em uma cooperativa e todos ficaram muito entusiasmados em manter para fazer o filme. Ator tem essa coisa, de se juntar. Até porque com a peça todo mundo ganhou muito dinheiro, eram todos produtores, umas 10 pessoas e a cada sessão ficavam na porta 200 pessoas, na espera. Lotado. Era assim: quando não dava mais para colocar as pessoas sentadas no chão, tinham que mandar embora. Com isso, todos queriam participar do filme, fazer cinema, ainda mais quando o *Deus Lhe Pegue* foi um sucesso. Passou por 14 festivais na Europa. E isso ajudou, porque foi como se eu tivesse chegado no cinema com um filme premiado, já pronta. Eu vinha mais do teatro, como atriz de teatro, então, foi uma coisa muito boa.

FA: — Mas o projeto em si do *Primeiro de Abril, Brasil* começou a ser gestado em que ano, então?

ML: — A ideia surgiu em 1981, mas foi lançado só em 1989. As pessoas me diziam: “— Vai, faz o filme com o dinheiro que você vai gastar com o curta, aí mantemos a cooperativa e já temos parte dos cenários, figurinos...”. Até porque eu tinha levantado o dinheiro para o curta com o que consegui da bilheteria da peça e daria para ser um ponto de partida para um longa. Me falavam: “— Com o dinheiro do curta, faz o longa”. Até podia ser verdade, com a miséria que eu usei para fazer os longas [risos]. Mas, de qualquer forma, o *Primeiro de Abril, Brasil* já estava “na agulha” para fazer. Quando acabei o *Deus Lhe Pegue*, já tinha ganhado algum dinheiro para uma nova produção, do Concine e depois também da Embrafilme, que comprou o filme de mim e tinha os direitos de tudo, por conta dessa circulação nos festivais. Isso porque cheguei arrasando com o curta, passando por todos aqueles lugares, muita notícia circulando, e isso fez todos acharem que eu podia fazer um longa. Refizemos a cooperativa com as mulheres da peça e fizemos o filme mais barato do mundo, com 150 mil reais. E a filmagem, em si, custou a metade disso, 75 mil reais.

FA: — E boa parte elenco da peça integrou o elenco do filme. Como foi o contato com a Leilah [Assumpção] para adaptar a peça dela para o cinema?

ML: — É. Todo elenco foi fazer. A Leilah, já na época da peça, ficava até hospedada na minha casa, inclusive porque ela era muito amiga do Emiliano [Queiróz], com quem eu era casada.

³¹ O elenco da peça era formado por Rosamaria Murtinho, Maria Letícia, Dilma Lóes, Cissa Guimarães, Ana de Fátima, Melissa Maia e Aline Molinari.

Ela estava sempre com a gente e quando fizemos o filme, a Leilah adorou. Muito amiga. E todo autor gosta quando fazem cinema. Emiliano e eu que adaptamos. Desde o início queríamos inserir os documentários. Quando montamos a peça já tínhamos essa ideia, chegamos a pensar em colocar em uma televisão em cena. Acontece que, como o cenário girava de uma forma meio violenta nas transições de cena, ficamos com um pouco de medo. Fora que talvez fosse informação demais. Mas, como já tínhamos preparado, estava com o documentário pronto para colocar no filme.

FA: — Como foi a escolha das imagens que são enxertadas durante a trama? De qual arquivo vieram?

ML: — O Silvio Tandler, que é maravilhoso, cedeu os materiais dos filmes dele. *Os Anos JK* (1980) especialmente, tinha tudo que eu precisava. E acho que a Marília Alvim, montadora do filme, foi buscar imagens no Arquivo Nacional, mesmo lugar que o Silvio tinha conseguido. Inclusive, para algumas, busquei novos copiões e usei uma montagem mais rápida. Porque era diferente do filme do Silvio, um documentário. No meu tinha que entrar tudo em um minuto. Uma montagem bem dinâmica, mas que aparecesse um pouco de tudo. Tem tudo, não tem? [risos]

FA: — E, além disso, tem aqueles registros, do Kennedy, da guerra fria, do militarismo norte-americano, as imagens da Jacqueline Kennedy...

ML: — Ah, esses eu consegui na embaixada americana, de um filme sobre o Kennedy. Usei os foguetes, os navios... Mas, claro, na montagem, você faz o que quer [risos]. A gente filmou a casa, que totalizava 1 hora e 5 minutos e, depois, como a ideia era inserir os personagens das imagens dos documentários, era uma lógica “quanto pior melhor”, dizia o fotógrafo. Nas cenas, o Seu Luiz, fotógrafo que fazia muita coisa para o Luiz Severiano Ribeiro, segurava a luz para o Valdeci filmar. Filmávamos no meio da rua com ele segurando uma cruz de luz com 4 lâmpadas para fazer os detalhes. Era a cruz e a câmera [risos]. E saíamos pela Cinelândia filmando. Como sabíamos que íamos misturar com as imagens de um documentário bem de época, que mostrava um homem alimentando os pombos, colocamos uma comidinha no chão e viemos correndo para fazer os pombos voarem [risos]. Essa é aquela entrada que vem junto com as imagens da polícia na Cinelândia, com o enfrentamento com os estudantes. A ideia era essa: misturar tudo: documentários americanos, brasileiros, de época...

FA: — Uma profusão de imagens que vai se infiltrando na narrativa e que acaba reverberando em uma reflexão histórica mais ampla também.

ML: — Isso, o filme era exatamente isso. E já começava no título, porque chamava *Primeiro de Abril*, o dia da mentira, o dia da “revolução” de 1964. Porque não foi em 31 de março, não. Quando começou já era primeiro de abril, na madrugada, quando foi declarada vaga a presidência da república.

FA: — O título já marca bem uma posição, inclusive.

ML: — Sim, claro. E por causa do título acabei demorando para lançar, foi um erro ter falado qual seria. Eu devia ter espalhado que ia chamar *Vejo um vulto na janela, me acudam que eu sou donzela*. Porque naquela época tinha a Abertura Política e tudo, mas ainda estava cheio daqueles puxa-sacos do governo, mesmo na Embrafilme. Não iam me deixar lançar durante o governo Figueiredo [1979-1985]. Só pude quando já estava o Sarney na presidência.



Figura 10 – Cena final de *Primeiro de Abril, Brasil*, com o suicídio da personagem após os militares tomarem o poder, em frame do filme e no storyboard de Mixel para as filmagens.

FA: — Curiosa essa situação: um filme ser baseado em uma peça de 1964 que reflete o contexto do Golpe ter sido finalizado no contexto da redemocratização e lançado em um momento que, ainda que fosse aquele da Constituição cidadã, seria marcado logo depois - quando o filme estava em cartaz -, pela eleição do Fernando Collor de Mello³². Uma nova guinada conservadora. Foi filmado em que ano exatamente?

³² Eleito em 1989, tomou posse somente em 1990.

ML: — Em 1985, mas já estava com a ideia desde 1981. O roteiro foi finalizado em 1984, quando voltei dos festivais na Europa. No meio disso houve todo um movimento para as eleições diretas, mas era uma proposta que não tinha tanta facilidade de passar no Congresso, até porque os nomes que seriam mais aceitos, como o Tancredo, eram ruins de voto. Então, o que foi feito foi conseguir que houvesse um civil no lugar na próxima eleição indireta, o Tancredo Neves, que não tomou posse por conta da saúde dele e o Sarney assumiu no ano que eu estava filmando. Uma decepção... Entre 1986 e 1987 eu tentei verba para lançar e só consegui acordo na Embrafilme em 1988. Agora, o ano que foi lançado foi bem o da eleição do Collor, que depois ia acabar com a Embrafilme. Isso prejudicou muito o lançamento do filme, porque era para ele ter circulado muito mais. O mais interessante foi a estreia: lancei na madrugada do dia 31 de março para o dia 1º de abril. Uma sessão à meia-noite, quando já era 1º de abril. Em maio, exibi no Festival de Gramado e depois foi distribuído. Dez cópias, o que era muita coisa na época para um filme brasileiro com uma produção pequena. Alguns outros tinham 4, 6 cópias... Então, o *Primeiro de Abril* correu o Brasil inteiro por um tempo, até em algumas cidades do interior. Mas isso foi interrompido por conta do Collor, com aquela situação toda que acabou com a Embrafilme. Quando eu fiz o filme, tinha a expectativa de uma comédia, porque a peça era também uma comédia e a Leilah [Assumpção] é uma escritora de tragicomédias. Essa era a ideia. Acontece que, quando as pessoas assistiam ao filme, choravam [risos]. Na estreia, choraram, no Festival de Gramado choraram... O público chorava quando assistia ao filme! É engraçado isso, talvez por conta da maneira como eu coloquei as cenas dos documentários. No *Deus Lhe Pegue* foi o contrário: eu ficava chocada pelas pessoas rirem, porque era um filme *punk*, que tinha esse lado de uma “tragédia”. Eu ficava horrorizada [risos]. Aí quando fui fazer o *Primeiro de Abril* pensei: ótimo, sou uma comediante. Fiz um filme trágico e as pessoas riam, então, agora é hora de fazer uma comédia mesmo. Mas não deu certo: as pessoas choravam vendo o filme [risos].



Figura 11 – A república de Dona Leopoldina (Ida Gomes), os embates geracionais, representação do desejo feminino e os expedientes alegóricos na figuração do contexto do Golpe de 1964 em *Primeiro de Abril, Brasil*.

FA: — Mas a Dona Leopoldina tem um tom cômico muito especial... [risos]

ML: — É... a personagem da Ida [Gomes]. Na peça, a Monah Delacy tinha feito o papel, mas a primeira leitura tinha sido feita pela Ida. Muitas atrizes da leitura não seguiram porque, ainda que já fossem veteranas, incríveis, não tinham o físico para fazer aquelas garotas de 18 dezoito anos. Na época eu podia [risos]. E no filme, mesmo tendo quase 40 anos, fiz também [risos]. Tinha 38 anos, mas quando lancei, 42. A peça tem uma particularidade: só tem mulheres, não tem homens. Para o filme, como achei que a ficar estranho as mulheres falarem o tempo todo dos homens e nenhum aparecer, fiz com que eles não tivessem nenhuma fala. Uma figuração somente. O Chico Diaz está muito bonitinho no filme, o Aloísio de Abreu... eram todos garotinhos naquela época. Mas entravam só para umas pontas, porque quis manter isso da peça da Leilah, de serem 8 mulheres, como fiz no teatro.

FA: — E essas questões femininas estão muito presentes naquela “república”, o que é sempre atravessado por uma visão sobre a história do país e da luta das mulheres. Você diria que há um expediente alegórico nessa questão de ser uma “república de mulheres”?

ML: — Sim, isso mesmo. Há esse paralelo: a república de moças é igual à “república do Brasil”. Aí a dona da pensão quer vender a casa para os americanos para construir um *shopping*. [risos] Tinha que ser um *shopping center*: faziam uma “revolução” para construir um *shopping center*! [risos].

100



Figura

12 – Cenas do embate geracional e de classe na república de Dona Leopoldina (Ida Gomes) em *Primeiro de Abril, Brasil*: o horizonte revolucionário das jovens e o apoio norte-americano ao Golpe de 1964

FA: — Como foi essa colaboração com o Sérgio Dias na trilha sonora do filme? Poderia contar mais sobre o lançamento? Como foi a estreia?

ML: — Ele era o menino lá dos Mutantes. A Embrafilme queria que eu colocasse um diretor musical e foi ela que indicou o Sérgio Dias Baptista para fazer a parte de música. Ah, o lançamento foi um acontecimento incrível! Eu sempre tinha a minha maneira de lançar... [risos]. Mandei fazer umas faixas amarelas daquelas grandes que se usavam em campanhas eleitorais e, em verde,

escrevi: “Primeiro de Abril, Brasil” e, logo abaixo, “VENHA DESCOMEMORAR O GOLPE. 31 de março, meia-noite, no Cine Rian”. Era para ser na hora do Golpe e, claro, a questão ali era que, obviamente, na hora que fosse exibido o filme – depois da meia-noite do dia 31 de março – já era o 1º de abril! [risos]. Ou seja, era uma mentira. Assim como essa ideia que o pessoal da revolução tinha de comemorar o 31 de março, uma mentira. Eu fiz questão de colocar as faixas no Rio de Janeiro inteiro: na avenida Copacabana tinham várias faixas atravessadas, assim como na Visconde de Pirajá, na praças Serzedelo Corrêa, Sarah Kubitschek, Nossa Senhora da Paz, General Osório, Antero de Quental no Leblon, todas elas... Tanto no meio quanto atravessando para o outro lado da rua, amarradas nos postes.

FA: — Descomemorar. Era essa a ideia? É impressionante que, durante todo esse tempo, nunca deixamos de ver essas notícias dos militares comemorando o Golpe, os eventos no Clube Militar... O que ganha um novo fôlego com o governo Bolsonaro.

ML: — Isso, descomemorar o GOLPE [risos]. Até porque, naquela época, ano eleitoral ainda no fim do Governo Sarney, ainda tinham vários militares ocupando cargos, e outros, já aposentados. Eles tinham muito prestígio em certos setores. Isso 25 anos depois do Golpe! No dia do lançamento do filme, sabia que eles iam fazer uma grande missa para comemorar a “revolução”, os 25 anos. Por isso, eu fiz questão de cercar a Cinelândia com as faixas do *Primeiro de Abril, Brasil*. De onde eles viessem para ver a missa, teriam que passar debaixo da minha faixa: pela Av. Rio Branco, pela Av. Presidente Vargas, na Perimetral... De qualquer lugar que eles chegassem, estavam cercados. Minha vingança era assim [risos]. À noite, no Cinema [Rian], eu coloquei uma bandinha na porta para tocar e chamar a atenção para o lançamento. A Furiosa, da Banda de Ipanema. O Seu Aristides da banda era muito meu amigo, então, sempre topava. E pedia para tocaram “Mamãe eu quero mamar!” [risos]. Queria fazer um evento mesmo! Bom, e eu tirei licença na prefeitura para tudo, para ninguém poder tirar nem a banda do lugar. Para um “concerto de música popular brasileira” marcado para a porta do cinema. As faixas também: todas com a licença da Comlurb, além daquela dada pela prefeitura. E para não tirarem, coleí no poste o papel da autorização. Assim ninguém tinha como proibir. O Cinema Rian era do sindicato dos cineastas, por isso toparam. Porque era difícil convencer alguém a fazer uma sessão de estreia à meia-noite com um evento desses, que exigia com que às 10 ou 11 horas da noite o cinema estivesse à minha disposição, já. Era para ser uma festa. A mulher da [Confeitaria] Colombo, que era minha amiga, deu uns 10 ou 15 quilos de salgadinhos para a gente distribuir e eu consegui na Brahma vários barris de chopp. E a sessão era de graça! Abri as portas do cinema mesmo: comidinha e chopp na porta e cinema gratuito para quem quisesse. Colocamos tudo do lado de fora para juntar gente mesmo! E tinha mais comida dentro para as pessoas irem entrando

aos poucos [risos]. Até umas garrafas de *whisky*, para qualquer um que quisesse. E as pessoas entravam mesmo... e já iam pro filme. A sessão estava lotada! Fui também para a televisão fazer chamadas, divulguei bem.

FA: — Um grande *happening*.

ML: — Na manhã do dia 31 de março a cidade inteira acordou com as faixas. Até porque a autorização era para 2 dias, no máximo. Colocaram na noite anterior ao lançamento e no dia 02 [de abril] tiraram. Em Gramado, eu botei faixas na avenida central toda também. A Rosa Maria Murtinho ganhou de melhor atriz. E a Marília Alvim³³, a montadora, ganhou prêmio também. Elas não acreditavam, mas eu disse para elas: vão fazer a unha porque à noite vocês vão receber o troféu [risos]. Gritei: "Dá-lhe Marília!". A Rosinha também, ela é minha estrela. E Ida Gomes, maravilhosa! Trabalhei com ótimas atrizes. Do *Primeiro de Abril, Brasil* publiquei o roteiro, com os desenhos do Mixel [Gantus]. Lá tem tudo, é muito fiel, porque é a decupagem do filme. Como foi feito em estúdio, eu fiquei muito tempo dedicada a isso. Enquanto eu fazia os planos no *viewfinder*, o Mixel ia desenhando. Então, quando começou a filmagem do filme, o fotógrafo [Edson Santos] fazia exatamente aquele enquadramento que estava ali no *storyboard*. A marcação de cor nós também fizemos baseada nos desenhos, assim como as escolhas do figurino, que também partiram dali. Na verdade, no *Primeiro de Abril, Brasil* as "externas" são feitas com as imagens documentais, o documentário é o "exterior" no filme, porque tudo foi filmado dentro do cenário da casa.

102

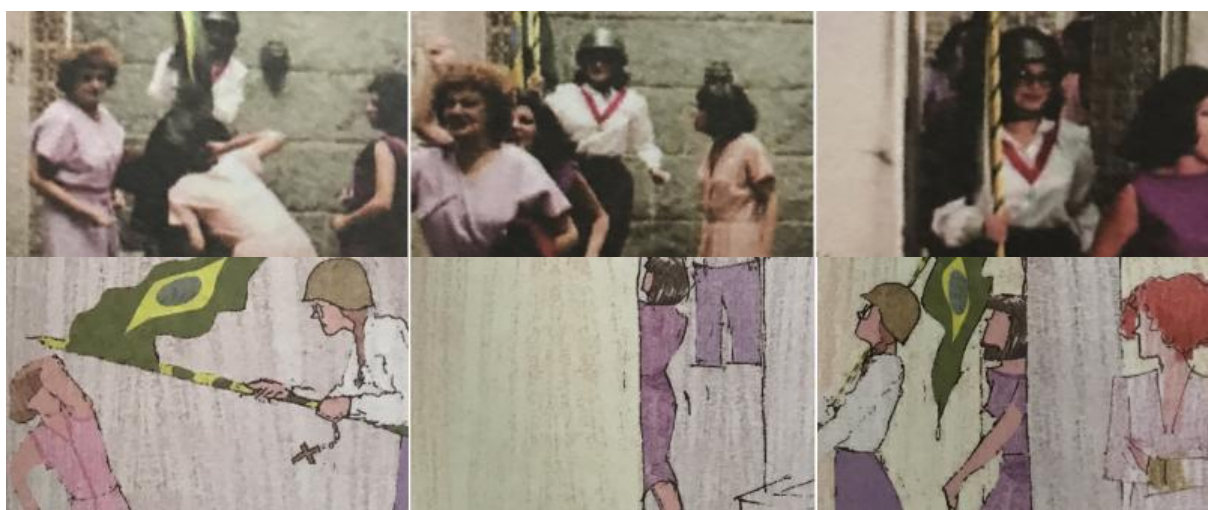


Figura 13 – Cenas de *Primeiro de Abril, Brasil* e os *storyboards* originais do filme: a ida das donas da pensão para a Marcha da Família com Deus pela Liberdade em 1964.

FA: — Seu filme seguinte seria o curta-metragem *Água Morro Acima* (1993). Achei interessante teu comentário sobre ele ter sido concebido ainda no início dos anos 1980...

³³ Além do Festival de Gramado, Marília Alvim recebeu o prêmio de montagem no Festival de Curitiba.

ML: — É... e as ideias vão amadurecendo. Sempre assim: quando estava fazendo o *Deus Lhe Pegue*, já estava pensando no *Primeiro de Abril, Brasil*, também. Mas foi bom, porque não dava pra chegar no cinema e logo fazer um longa-metragem. Até para conseguir chegar na Embrafilme, eu tinha que ter um trabalho para mostrar. E tive: cheguei com um curta arrasando, e o pessoal teve que acreditar em mim [risos]. O *Água Morro Acima* eu também protagonizo - como foi no *Deus Lhe Pague* -, mas dessa vez sou eu e minha filha, Juliana [Oliveira]. Esse foi feito para o lançamento da campanha contra a fome do Betinho. Ele formou um modelo muito interessante: uma ação da cidadania em que cada um era responsável por aquele que está perto de você. Se um mendigo está passando fome na sua porta, você também tem responsabilidade. Foi muito transformador, eu mergulhei de cabeça. Eu dava um almoço lá em casa para os mendigos: eles sentavam na rampa e eu servia umas marmitinhas.

FA: — E o curta foi feito especialmente para a campanha?

ML: — Sim, inclusive teve a produção levantada de graça: os atores, cenários, figurinos, negativos, moviola, música... tudo! A música é linda, ganhou prêmio: Jaques Morelenbaum no cello com o Tuca da Mangueira na cuíca. Uma peça para cello e cuíca. O filme conta a história da Comadre Severina, que passa fome, e a menina Joana, de 8 anos. As duas vendem água de um poço artesiano quando não tem água na torneira das pessoas que moram no morro. Sobem com a água e vendem lá em cima.

FA: — E foi filmado em um morro?

ML: — Quando eu fiz a preparação para o filme, a Tânia Lamarca, que tinha feito assistência de direção para o *Primeiro de Abril, Brasil*, foi atrás de locação. Mas na minha cabeça, tinha que ser assim: o primeiro degrau seria filmado no Parque da Cidade, onde estará o poço. Depois, o segundo e o terceiro degraus, em uma escadaria em Santa Tereza, e os outros em um morro na Tijuca. Aí, quando contei a ideia, a Tânia disse: “— Tô fora, cada degrau uma locação?” [risos]. E cada um em um bairro diferente. O morro era um lugar na Tijuca com vários barracos de uma família. Era assim: uma velhinha, Dona Corina, com uns 90 anos, tinha sido lavadeira de um homem que tinha uma casa embaixo. Como ela trabalhava para ele, o cara tinha deixado com que ela fizesse um barraco para ela no morro, atrás da casa. Aí, os filhos dela foram casando e construíram barracos do lado. Acontece que, depois que o dono da casa de baixo morreu, a família vendeu para construírem uns prédios ali e fizeram um acordo: quem tinha um barraco ali, ficava, por usucapião, mas vetaram a construção de qualquer outro barraco. Quem vivia lá tinha até luz já, estavam há mais de 30 anos. Então, era como se fosse um morro particular, com poucos barracos. Aí, para o filme, pude inclusive

mandar construir um galinheiro, porque era um espaço que dava para manejar. Lá tinha também um homem que era uma figura maravilhosa, de cabeça branca, que coloquei para tocar tambor em uma cena. Aí, o percussionista, na hora de fazer o som disse: “ — Quem é esse senhor batendo o tambor fora do ritmo?” [risos]. Bom, mas o filme era sobre essa situação: quando não tem água, ela vendia para os outros miseráveis. Quando tem, ela passa fome. Porque, depois de vender a água, ela conseguia tirar um dinheirinho e comprar uma galinha na venda. O cenário da venda era muito bonito, filmado em Santa Tereza, bem antiga, de madeira. O cenário lá é colorido, mas quando ela volta para casa, preto e branco. Quando a comida acaba, elas voltam na venda para ver se o homem venderia fiado para elas, mas como ele não vende, elas catam um pão velho no lixo e a mãe deixa o maior pedaço com a menina. Bom, mas logo elas passam fome de novo e resolvem tomar uma providência: vão lá por dentro da floresta e furam o cano da água para poderem vender a do poço e conseguir uns trocados. Só que uma das lavadeiras vê e chama as outras...

FA: — Uma contradição interessante: mesmo estando em uma situação de total precariedade, ela dependia da precariedade dos outros para sobreviver. Uma situação cíclica...

ML: — É a fome contra a miséria. Bom, aí as lavadeiras dão uma surra na Comadre Severina e na cena seguinte aparecem as duas dentro de casa, acordando, com o galo cantando e ela está toda quebrada, cheia de ataduras. Aí elas olham a paisagem pela janela e vemos que a vista da janela para fora é colorida. No final, tem uma cena em que a filha, a menina Joana, carrega a água morro acima: é o momento que a Comadre Severina transfere a miséria para a filha. Quando exibí em Brasília, as pessoas choraram na sala! Eu até achava que tinha um lado de comédia, mas o público chorava. Minhas comédias são um fracasso, porque todo mundo chora e minhas tragédias são um fracasso porque todo mundo ri [risos]. Esse lado eu não acertei não... Mas o filme é muito bonito. A fotografia do Fernando Duarte é linda, ele ganhou prêmio inclusive. Depois do *Água Morro Acima* fiz *Sonho de Dom Bosco*. Lancei um livro também, com o roteiro do filme. O desenho do Mixel [Gantus] no livro é uma coisa deslumbrante, mas eu não tenho mais. Sou uma escritora que não tem os próprios livros [risos]. *Sonho de Dom Bosco* tem várias versões: primeiro como um longa, que não consegui lançar, e depois como um curta [de 1998], que mostrei no Festival de Brasília. Ah, e acho que também foi exibido como média-metragem. A gente foi sempre mexendo no filme de acordo com o lugar em que ele fosse fazer parte. Era uma produção da FSV, mas o padre que era chefe na produção teve um infarto e o filme parou. Aí ficamos um tempo sem mexer. Isso na Itália, em uma viagem que ele fez para levantar dinheiro. Porque ia ter uma cena filmada lá, da saída do Dom

Bosco³⁴, que nunca foi feita. Mas filmamos na América do Sul toda. Uma história maravilhosa. Foi feita uma pesquisa longa para o filme nos livros dos padres salesianos, porque o sonho foi narrado por Dom Bosco, quando a congregação estava reunida na França, no dia de Santa Rosa de Lima, numa reunião que eles discutiam sobre a congregação salesiana. Antes, ele tinha mandado uns padres para América do Sul, mas não tinha notícias deles. Então, sonhou sobre como estava a congregação aqui e viu a figura de um anjo, que tinha a imagem de um rapaz de uns dezesseis 16 anos que tinha acabado de falecer, que era filho de um homem que dava dinheiro para a congregação. Aí, esse menino, o Luigi, o conduz em uma viagem pela América do Sul, de trem, que começava em Cartagena e ia até Punta Arenas, do norte da Colômbia ao sul do Chile. Na época, claro, não tinha trem na América do Sul. Era um sonho do futuro que, segundo ele, seria no ano de 2003. Dom Bosco percebe que estava no futuro, porque começa a perguntar pelo nome de alguns padres e descobre que aqueles eram os fundadores que já tinham morrido havia mais de 100 anos [risos]. E no sonho, vê Brasília na passagem, como uma terra no planalto central. Juscelino [Kubitschek] tinha a ideia de construir no Triângulo Mineiro – até porque eles todos eram mineiros e lá já tinha uma estrutura de ferrovias, fábricas, mas ouviu do Israel Pinheiro, que tinha sido seminarista dos padres salesianos, que Dom Bosco tinha tido essa visão da terra prometida. Aí ele topou, até porque também tinha sido seminarista como o Israel.

FA: — Um mito de origem de Brasília.

ML: — O incrível é que hoje o trem passa por vários lugares que ele fala no sonho, exatamente onde ele descreveu. Em outro sonho, ele se viu no Vaticano em um nicho, numa posição super incômoda que não conseguia se mexer: hoje tem uma estátua dele exatamente nesse lugar. Foi como se ele tivesse se visto em uma estátua [risos].

FA: — A escolha de filmar *Sonho de Dom Bosco* também tem a ver com a ligação forte que você tinha com Brasília?

ML: — De alguma forma, sim, porque eu tenho essa ligação com Brasília: fui em 1960 e morei até 1966, passei minha adolescência. Como meus pais continuaram lá, eu ia todo mês. E, depois disso, ia todo ano no Festival de Brasília.

³⁴ João Melchior Bosco (1815-1988) foi um sacerdote italiano, fundador da Congregação Salesiana. Foi canonizado em 1984.



Figura 14 – O atravessamento da narrativa histórica: as menções ao atentado na Rua Toneleiro e ao cortejo fúnebre de Getúlio Vargas, em *O Amigo Invisível*.

FA: — O seu filme seguinte, o longa *O Amigo Invisível* (2006), tem muita coisa que parece ser autobiográfica. Como foi essa questão de trazer, mais uma vez, elementos da sua história pessoal para trama, mas que se misturam também com a história do Brasil em si? Uma testemunha ocular da história...

ML: — *O Amigo Invisível* é a minha história quando eu era criança. Foi quando eu me mudei para uma casa em Ipanema [no Rio de Janeiro] e conheci o Gabriel, o menino. Era uma casa grande que tinha 3 quartos na parte de cima: o dos meus pais, o meu e do meu irmão. Mas como eu e meu irmão éramos pequenos, dormíamos no mesmo quarto. Para meus pais darem conta da gente [risos]. E o outro quarto ficava fechado. Um dia entrei pela porta que saía pela varanda e conheci o menino que morava naquele quarto. Só que era um menino que ninguém mais via, só eu. Aí minha mãe consultou a psicóloga, a Elisinha Velloso³⁵, que disse que era normal, que criança até os 7 anos confunde fantasia com realidade. E pediu para que ela visse o menino também, assumisse o Gabriel. “— Depois ela deixa disso”. Então, minha mãe também via o menino, mas meu pai não. Não compactuava com isso, não [risos]. Eu sentava na mesa, colocava comida para mim e para o Gabriel. Eu comia a minha e depois comia a dele [risos]. Mas como eu comia dobrado, ela já punha bem pouquinho para eu não comer demais. Meu pai achava horrível aquilo de colocar um prato na mesa para o Gabriel. Só que foi com a minha mãe que eu passei a criar problema, porque sentia que ela não gostava dele: nunca colocava ele no colo, não fazia festinha, não passava a mão na cabeça dele, não contava nenhuma história... Tinha essa sensação que ela não tratava os filhos da mesma maneira e ficava brava com ela por conta disso [risos]. Coitada! Tentava se adequar e eu criava problema com ela. Sabe que quando ela estava velhinha – morreu com 95 anos – já confundia: achava que o Gabriel existia mesmo. E me perguntava: “— E o Gabriel? A gente nunca mais viu. Ele deve estar velho também... Você tem visto o Gabriel?”.

³⁵ Elisa Dias Velloso, fundadora do Centro de Orientação Juvenil (COJ) no Rio de Janeiro e autora referencial sobre os estudos da psicologia infantil no Brasil.

FA: — Em meio a esse aspecto mais autobiográfico, havia também esse atravessamento da narrativa histórica: a questão do governo do Getúlio Vargas, o suicídio, a representação do apoio que ele tinha nas classes populares...

ML: — Isso, dos tempos do Getúlio. A Maria Joana, a cozinheira, é aquela que eu te contei que fazia comida na inauguração de Brasília. Ela atravessou a minha vida. Então, aqueles personagens todos que estão no filme existiram mesmo. *O Amigo Invisível* foi lançado em livro, em duas edições [em 1999 e 2004].

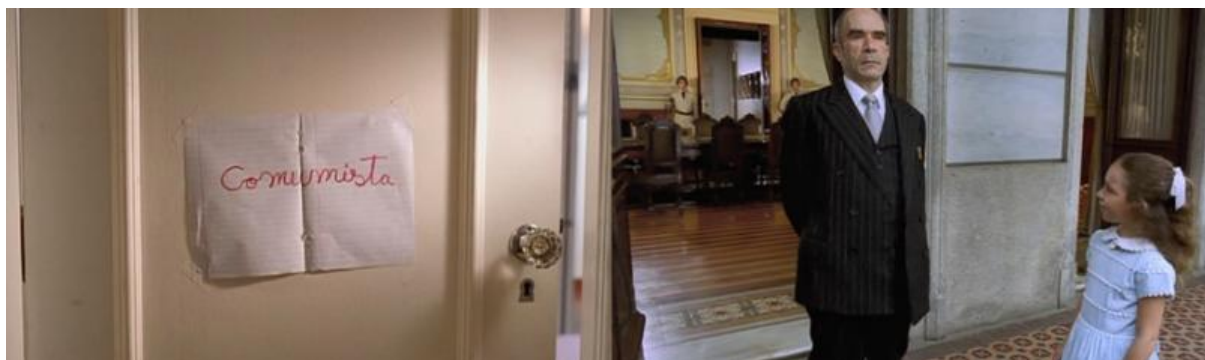


Figura 15 – Cena em que a menina Tixa (Fernanda Ghelman) se assume “comunista” e o encontro com Getúlio Vargas no Palácio do Catete em *O Amigo Invisível*.

FA: — E depois de *O Amigo Invisível* você seguiu com outros projetos no cinema?

ML: — Quando começou esse negócio de cinema digital, eu dancei total [risos]. Eu filmava em 35mm. *O Amigo Invisível* tinha sido montado em uma ilha de edição, mas remontei na moviola da Líder. O meu filme seguinte, o documentário *Emiliano Queiroz*, não, fiz na ilha direto. Foi uma encomenda: primeiro tinha feito o livro para a *Coleção Aplauso*, convidada pelo Rubens Ewald Filho e aí o pessoal do Canal Brasil me chamou para um documentário, que dei o nome de *Emiliano Queiroz*. Feito para o programa *Retratos Brasileiros*. Fui para o Festival de Cinema do Ceará e filmei em Canoa Quebrada o Emiliano saindo do mar no lugar que ele tinha me contado que tinha visto o mar pela primeira vez, quando tinha 2 anos. E depois fui na igreja que ele foi batizado, o teatro que ele subiu no palco pela primeira vez, lá em Aracati (Ceará)... Porque não queria fazer igual outros filmes do [programa] *Retratos Brasileiros*, com a pessoa falando, falando, e aparecendo uns pedaços dos filmes que a pessoa fez. O meu não é assim, não. Teve muita filmagem em externas. Ficou muito bonito o filme. E, depois, o pessoal do SESC do Ceará - que inclusive deu o nome do teatro deles de Teatro Emiliano Queiróz -, me chamou para fazer uma peça sobre a história do Emiliano, baseada no livro. Aí eu fiz e produzi também. Chamei uma autora primeiro, porque nunca tinha escrito teatro, mas ela fugiu muito do que eles queriam e eu escrevi. A Bárbara Heliodora chegou a fazer uma crítica falando maravilhas! Bom, durante toda a minha vida todos diziam que eu devia escrever. E então, é o que eu faço hoje: no final da vida virei escritora. Tem um, *O Vampiro Cotidiano*, um livro de terror,

que estou escrevendo há 40 anos e nunca termino. Agora retomei, depois de ter contraído COVID-19. Foi um encontro com a morte, porque eu achava que ia morrer. Um cansaço tamanho que, se morresse não ia nem notar. E a COVID faz pensar sobre a morte. Então, reescrevi a abertura do livro com uma outra visão da morte.



Figura 16 – O voo de Tixa (Fernanda Ghelman) sobre o cortejo fúnebre de Getúlio Vargas em *O Amigo Invisível*.

submetido em: 28 abr. 2022 | aprovado em: 30 mai. 2022.