

# A morte anunciada

Miguel Freire\*

## Introdução

A afirmação "a morte é sempre do outro" (Ariès, 1977) decorre das reflexões e tentativas de compreensão da morte, que somente são possíveis em relação à morte de outro sujeito, uma vez que quando da nossa própria morte não somos mais agente ativo na cena. Preocupações com a morte real e ficcional vão ser abordadas ao longo desta monografia, quando pretendemos estabelecer diálogos sobretudo com textos de Philippe Ariès e Sigmund Freud e usar como referência o filme *Porto das Caixas*, cuja temática desenvolvida por Lucio Cardoso passa pelo desejo e anúncio da morte de um dos protagonistas.

O argumento original de Lúcio Cardoso para o filme de longa-metragem intitulado *Porto das Caixas*, que foi dirigido por Paulo César Saraceni e fotografado por Mário Carneiro em 1960, aborda a temática da morte com um olhar desassombrado, corajoso e mesmo afrontador dos tabus e regras de boas maneiras cultivados pela sociedade brasileira dos anos sessenta do século passado.

Jean-Claude Bernardet sintetiza assim o argumento de *Porto das Caixas*:

*Numa cidade do interior completamente estagnada, uma mulher (Irmã Alvarez) resolve matar o marido que a oprime. Não querendo fazê-lo sozinha, procura ajuda de seu amante, que hesita; procura ajuda de um soldado, de um barbeiro: negam-se. Afinal, o amante dispõe-se a matar, fraqueja no último momento; é ela quem mata o marido. (Bernardet, 1967, p. 90)*

Em um cenário de decadência social, econômica, política, moral, pessoal e arquitetônica transita a personagem de Irmã

---

\* Professor do Departamento de Estudos de Mídia da Universidade Federal Fluminense, onde cursa atualmente o Mestrado em Comunicação.

Alvarez,<sup>1</sup> protagonista do filme, mergulhada em infinitas impossibilidades de sobrevivência com um mínimo de dignidade. Espiritualmente acorrentada, sem qualquer, que fosse, nesga de esperança, tateando a vida em um escuro que não permite vislumbre de melhores dias.

Em sua alma aflita foi plantado e cresce o desejo da morte. Não o desejo prazeroso, psicótico, alienado de matar. Floresce o desejo de mudança, de alternância, que ela, em desespero, acredita somente poder conquistar via remoção de sua maior e mais próxima barreira: o marido. Ele precisa morrer.

Lúcio Cardoso trata esta morte desejada, esta morte sonhada, libertadora, de maneira simples, direta e anunciada. Desde o início do filme ela é colocada como possibilidade de desfecho. Nunca é construído um momento de suspense ou desenvolvido um enigma. A temática é tratada de forma plana, linear, clara, sem subterfúgios. O fantasioso é descartado. Sobra a fantasia depurada, fica apenas o espetáculo e o espetacular é suprimido.

Paulo César Saraceni conduz os atores sem exacerbação interpretativa, a *mis-en-scène* é realista, transparecem as preocupações com o real próximo, com o etnográfico, sentimos no ficcional a procura do verdadeiro. Fica patente esta opção realista na estética posta. Cabe ao fotógrafo Mário Carneiro transmutar, transformar, subverter a imagem, retratando-a de maneira crua, desglamorizada, em claro escuro forçado até as silhuetas, enquadrando-a com lentes nuas.

É paradoxal a relação realismo fotográfico e imagem real estampada em *Porto da Caixas*, até porque, o transbordamento de aspectos realísticos conseguido pela aglomeração de fatores intencionais de representação deste mesmo real vai lutar com a concepção de realidade que foi construída no espectador médio dos filmes, quando este é posto à frente de um filme ficcional. Ou ainda, para este espectador, acostumado com os filmes americanos e europeus, a imagem fotográfica correspondente ao real é construída com uma fotografia que atenua os matizes e contrastes, e, portanto, quando a ele é apresentado este novo tratamento fotográfico a expectativa de impregnação de realidade pode ser traída.

## 1. A Morte desejada, anunciada e dramatizada

“Os outros morrem, eu não.” Esta frase de Norbert Elias (2001) remete ao interdito da morte que vem recrudescendo desde o início do século passado. De fato, nos últimos cem anos a morte vem sofrendo interdição cada vez mais forte e recebendo alterações significativas em seu ritual.

O deslocamento do cenário da morte da casa do moribundo para os hospitais implicou diretamente na mudança da regência do cerimonial. Foram substituídos antigos agentes: médico de família, padre, parentes, amigos e o próprio moribundo por médicos especialistas, plantonistas e enfermeiras. Estes são, agora, os verdadeiros donos da morte.

A morte na UTI é planejada, calculada, passa quase que obrigatoriamente por um prolongamento artificial da vida. Tudo é consentido pela família, refém do constrangimento. O moribundo é quase sempre vetado. Como afirma Norbert Elias (2001), “no mundo contemporâneo, marcado pelo individualismo, a morte deixa de ser gradativamente familiar e próxima para ser cada vez mais a morte do outro”.

Estas observações primeiras visam apenas esclarecer que a morte nem sempre foi entendida, representada ou mesmo vivida da forma como conhecemos na contemporaneidade. Não cabe aqui emitir juízo de valor, nem mesmo romantizar a morte antiga, imaginando-a serena e aceita sem grandes sofrimentos, como alerta Ariès: “a morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro”. (1977, p. 41)

Freud (1974) ao refletir sobre os sentimentos envolvidos na morte, reafirma as dificuldades que temos em relação ao tema quando se trata da nossa própria morte. Novamente vamos encontrar o discurso racional de entendimento natural da morte como resultado necessário da vida, desde que estejamos nos referindo à morte do outro. Sempre que imaginamos a nossa morte, participamos da cena como espectador e, portanto, estamos vivos. Assim, ninguém acredita em sua própria morte. No inconsciente cada um está convencido de sua imortalidade.

Aprendemos sobre a morte nas artes de maneira geral e experimentamos a morte ficcional no cinema com apuro emocional.

Segundo Freud, a literatura e o teatro permitem nossa reconciliação com a morte e o encontro com o outro que sabe morrer e mesmo matar. "Morremos com o herói com o qual nos identificamos. Contudo sobrevivemos a ele e estamos prontos para morrer novamente." (1974, p. 3).

Neste ponto abandonaremos, por breve espaço de tempo, a morte do corpo, morte natural ou dita real, até porque não é intento deste trabalho proceder a uma historiografia da morte. Contudo acreditamos ser fundamental para um mínimo entendimento e compreensão do fenômeno morte, trazer algumas ponderações contidas em *A história da morte no Ocidente* de Philippe Ariès, até porque, acreditamos, como Vovelle (1987, p. 135), que as representações da morte estão imersas em um contexto ou em um banho cultural que é propriamente o tecido da história.

Passaremos agora a tratar dos aspectos ficcionais da morte. Vamos caminhar junto com os processos de criação da morte na ficção cinematográfica e nos procedimentos midiáticos.

Na representação midiática da morte verdadeira, no sentido do fato ocorrido, a TV contemporânea traz um documento narrativo decupado, roteirizado seqüência a seqüência/ plano a plano, em que o morto pode ser construído como herói, banalizado ou ainda transmutado em bandido, o que justificaria, até mesmo, a morte violenta.

Essa questão da morte midiática é tratada por Barbosa (2004) que identifica duas tipologias de morte na cena da TV: a morte do personagem comum, objeto da violência cotidiana e a dos famosos, objetos das chamadas cerimônias midiáticas. Em ambos os casos, essas mortes são tipificadas como fortuitas, aparecendo na mídia como ruptura, apelando a aspectos recônditos do ser humano.

Há também duas caracterizações deste morto midiático na cena da TV. Apelando a valores presentes no discurso ficcional, o morto é mitificado como herói, sendo claramente identificado, ou aparece como o inimigo que na cena pública é vítima da morte violenta. Essa morte esperada e desejada, desse último, é naturalizada no discurso midiático. (2004, p. 6)

Também no filme *Porto das Caixas*, Saraceni e Lucio Cardoso, ao construir a morte do marido, não fogem do modelo de transformação do homem em monstro, em perverso. A trajetória da personagem

(marido) nos leva a desejar, junto com a protagonista, a morte e a justificar o assassinato. Na seqüência do assassinato estão respeitadas as regras pautadas pelo “bom gosto”, de não mostrar o rosto do moribundo, nem mesmo os detalhes da violência. Para a cena, Mario Carneiro trabalha uma luz de penumbra, que mais indica do que mostra a ação.

### A morte teatralizada

Quem não se lembra da famosa imagem de um soldado vietnamita executando um vietcongue frente à lente do fotógrafo, em plena Guerra do Vietnã? Na cena, o executor move o corpo e posiciona a pistola de forma a permitir ao fotógrafo o melhor ângulo para registrar o momento mesmo da execução.

Essa encenação de execução sugere que o “real” é intencionalmente representado diante dos aparelhos midiáticos. Na dramatização cinematográfica ocorre o caminho inverso: o ficcional aspira representar a realidade e produz uma real encenação do ficcional.

Também nesta cena, o que importa são os instantes que antecedem ao desfecho previsível – a crueldade, o assassinato frio e calculista – que interrompem uma trajetória. (Barbosa, 2004)

A representação fotográfica, para S. Bahn (1994, p. 225), é a “possibilidade técnica de ligar imagens individuais numa série contínua reconhecível de tempo-espaco, por meio da exploração da credulidade do olho humano”. Entretanto, essa credulidade tem que estar em referência aos aspectos culturais e memoráveis do grupo a quem aquela imagem se dirige. Cria-se, portanto, uma espécie de seqüência temporal da imagem, que permite falar na existência de um fluxo da imagem sobretudo em relação aos temas que afetam de maneira profunda o homem, como a morte.

O enquadramento do machado no alto, na seqüência da morte do marido em *Porto das Caixas*, guarda paralelo com iconografias representativas da morte ao longo da história. De tal forma que se constrói aquilo que Bahn qualifica como a “credulidade do olho humano” em relação às cenas ficcionais do ato de matar, permitindo ao público compreender que o machado encarna a morte.

Mas a credulidade do olho humano não existe apenas em relação aos objetos materiais que representam a cena da morte. A luz que envolve o machado nos planos fotográficos desta cena possui matizes e tons, em contrastes forçados, que correlacionam a imagem sombria à idéia de morbidez.

Liberto do compromisso testemunhal, na construção da morte dramatizada, o fotógrafo pode negar os meios tons, fugir da luz difusa, aumentar o degrau entre as altas e baixas luzes e até mesmo provocar a supremacia do escuro sobre o claro no quadro fílmico. Com isso, consegue através de recursos estéticos e técnicos recuperar indicativos iconográficos representativos da morte. O ficcional permite ao expectador a construção de possibilidades que de fato não existem. Pelo ficcional, podemos, neste sentido, experimentar a morte plural. Diante de imagens de mortes variadas, temos a sensação de morrer, para renascer no momento seguinte e novamente morrer e renascer.

Para Freud (1974) esse exercício permite uma espécie de reconciliação com a morte. Diz ele: "por detrás de todas as vicissitudes da vida devemos ainda ser capazes de preservar intacta uma vida". E metaforicamente continua: "é realmente muito triste que tudo na vida deva ser como num jogo de xadrez, onde um movimento em falso pode forçar-nos a desistir dele, com a diferença, porém, de que não podemos começar uma segunda partida, uma revanche".

É na ficção, para ele, que encontramos a "pluralidade das vidas de que necessitamos", ou seja, a possibilidade de revanche. Diante do cinema, do teatro, da literatura morremos com o herói com o qual nos identificamos. Mas enquanto a ele não é dado o direito de sobreviver, nós sobrevivemos e estamos, assim, prontos para morrer novamente, com a mesma segurança, mas agora com outro herói (Freud, 1974).

### As representações da morte

Ariès (1977) destaca duas atitudes básicas diante da morte: aquela que existiu até o século XVIII, ou seja, a morte natural, familiar, apaziguante e domada, e aquela que existe na sociedade ocidental após este período, quando passa a ser selvagem. Essa morte indomada está sob forte interdito.

Nas representações pictóricas dos quartos dos moribundos até o século XVIII, ressalta o historiador francês, as crianças são presenças obrigatórias. Até porque o quarto do moribundo transformava-se em local público, que reunia em torno do leito parentes, amigos, representante da Igreja, médico e, até mesmo, desconhecidos e curiosos, que participavam do evento com o mesmo grau de importância. A cena da morte era regida pelo moribundo. As mudanças sociais, econômicas e políticas do século XIX – tais como a industrialização crescente e a urbanização acelerada – não são suficientes para explicar a ruptura que ocorre na forma como o homem se coloca diante da morte. As idéias positivistas – ou seja, a cientificidade espalhada pela vida – assimiladas pelo Cristianismo e, posteriormente, exaltadas nas idéias da ciência levam gradativamente à medicalização extrema da morte e à assepsia com que ela deve ser sentida no século XX.

Para Ariès (1977, p. 50-54) o caráter exaltado e comovente do culto aos mortos não é de origem cristã, mas positivista; os católicos filiaram-se de tal forma a ele, que acreditaram ser sua gênese do Cristianismo. A rigor, a preparação para a recusa da morte – que se dá no século XX – é incompreensível se não considerarmos esta ruptura.

Entre 1930 e 1950 esta ruptura vai se acentuar em decorrência do deslocamento do lugar da morte. “Já não se morre em casa, em meio aos seus, mas sim no hospital, sozinho”.

Esta temática é recuperada, por exemplo, no filme *Invasões Bárbaras* (Denys Arcand), onde em meio ao declínio do socialismo e da ascensão do capitalismo, o protagonista restaura a morte domada, e foge do seu interdito, ou seja, do hospital, dos médicos, dos agentes financeiros, funerários e do isolamento. Recolhe-se, assim, para morrer em sua residência e recompõe o quadro da morte regida pelo moribundo, na companhia de parentes e amigos, em torno do leito.

Outro aspecto a ser considerado no que diz respeito às significações mentais da morte, é a associação da morte ao erotismo. Além de Ariès, também Freud (1974) destaca esse aspecto, ao citar a excitação que pode causar o desejo da morte inconsciente da pessoa com quem se priva da mais íntima relação amorosa.

A partir do século XVI, segundo Ariès, a associação morte e erotismo ganha proeminência nas representações da morte. Como o

ato sexual, a morte é, a partir de então, “acentuadamente considerada como transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, do seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (1974, p. 42).

A relação morte e erotismo ganha destaque no argumento de *Porto das Caixas* e na luz das imagens construídas por Mário Carneiro. As múltiplas relações de sensualidade e sexualidade não estão correlacionadas a um processo de positividade: o objetivo não é a vida, mas a morte.

A personagem de Irmã quando se relaciona com seu amante, com seu namoradinho militar e mesmo quando se insinua para o barbeiro, de fato, não pretende a construção de uma vida amorosa, mas busca, pela sedução, convencer esses homens a executar o ato de matar o seu marido.

Mesmo em seu relacionamento com o marido, seu desejo sexual confunde-se com o desejo da morte. Fica evidente, através da *mis-en-scène*, a ligação do sexo com a morte. Saraceni, em uma seqüência cuja ênfase é o relacionamento amoroso do casal, desloca a câmera do abraço entre eles – onde o rosto da personagem de Irmã aparece em destaque – para enquadrar de forma privilegiada o machado, o objeto que ceifará, ao final do filme, a vida do marido. Essa construção produz um complemento da narrativa do filme que será realizado pelo próprio expectador. No close, Irmã indica o prazer sensual sobreposto ao desejo da morte e é o expectador quem vai construir o restante da significação da cena.

A primeira posição de câmera dada por Mário Carneiro enquadra o marido de costas em baixa luz, enquanto Irmã, com o colo desnudo e com o rosto em close, recebe luz privilegiada. Esse enquadramento e direção da luz colocam em destaque a sensualidade. Sem corte, a câmara desloca-se para plano detalhe do machado, ao canto do quarto. Vemos o fio de corte destacado por um contra-luz, enquanto o restante do quadro perde-se na penumbra.

É preciso considerar ainda que a violência, mesmo nas mortes inexplicáveis da contemporaneidade, faz com que haja uma construção de sentido que também associa o ato sexual à possibilidade de morte. A violência que extirpa as vidas vincula a morte, cada vez mais, à idéia de transgressão (Barbosa, 2004).



Na sociedade contemporânea, duas espécies de morte e de representações sobre ela se sobressaem nas encenações de sentido: a morte asséptica dos hospitais e a morte banal decorrente das cenas de violência. Há, pois, como já dissemos anteriormente, o morto comum, objeto da violência corriqueira e o morto notável, com sua vida, digna do ato memorável. (Barbosa, 2004).

Esse dualismo é evocado por Freud (1974). Para ele há dois mortos em cena: o morto que desejamos como tal, o inimigo e o morto próximo querido, cujo fim da vida causa inconformismo.

O que Lúcio Cardoso produz é a morte do inimigo e, portanto, a morte banal. Essa morte não deve ser objeto de nenhuma comoção. “Aí importam a violência, a tragédia, os personagens vivos que encenam a morte banal” (Barbosa, 2004).

Em *Porto das Caixas*, a seqüência da morte é construída em paralelo com discursos políticos vazios. Na cena do crime, ao descer do machado ao invés da cabeça decepada, o plano é cortado para o comício e temos a cabeça do político recitando: é um crime, a ausência da reforma agrária! Nega-se assim a representação direta do momento da morte. Ao voltarmos do comício, o enquadramento privilegia as pernas do marido em agonia, único detalhe do quadro que recebe luz.

O desenvolvimento da seqüência representa o cortejo anônimo. No obscuro da noite, o corpo é arrastado pela mulher e seu amante, sem outras testemunhas. Mais uma vez, não vemos o rosto do morto. O marido envolto em simples lençóis ensangüentados é deixado insepulto, ao relento, sobre os trilhos.

Na seqüência final, a mulher e seu amante separam-se, indo cada um deles sozinho por uma estrada de ferro onde os trilhos se bifurcam.

Para além da morte, assim banalizada, no filme, o que importa são os caminhos que se apresentam após a morte do marido. O futuro que se descortina metaforizado pelos trilhos envoltos na neblina.

## **2. Interferências do Tempo**

De acordo com Pomian (1984), o tempo é resultante da ação humana, portanto, a ausência de ação causará a percepção da ausência de tempo.

Em cada época histórica, há sempre uma multiplicidade de tempos que coexistem e que determinam a construção daquilo que ele vai chamar arquitetura temporal da civilização.

O tempo pode ser, então, individual ou coletivo; da natureza ou da sociedade; quantitativo ou qualitativo. O tempo individual também é de duas naturezas: biológico e psicológico. Já o tempo coletivo pode ser medido por suas características naturais, pela ordem religiosa ou sua formulação política. Há ainda que considerar o tempo da ciência, mensurável.

São essas múltiplas apreensões do tempo que irão constituir a arquitetura temporal de cada época, modulada, pelas crenças e representações dominantes que a sociedade constrói historicamente em torno da categoria temporalidade.

Na sociedade contemporânea há uma multiplicidade de apreensões temporais, que foram construídas como um processo, no qual as idéias dominantes de cada época fazem parte desse universo. Isso constitui a arquitetura temporal dessa civilização.

O tempo humano seria, portanto, resultado da diferença entre experiência (passado) e expectativa (futuro), aquilo que ele irá chamar o futuro do passado construído nos tempos modernos. E para ele, no decorrer dos últimos três séculos assiste-se a temporalização da história, em direção à idéia de aceleração que marca o mundo contemporâneo. (Pomian, 1984, p. 218-233).

Em *Porto das Caixas*, entretanto, a aceleração não existe, estando excluída daquele mundo. A ausência de ação humana elimina o tempo ou quase o faz parar. É este tempo inexistente que determina o ritmo do filme, onde a ação ou a ausência de ação provoca uma letargia rítmica na montagem. Temos a sensação que o tempo parou, não existe passado e muito menos futuro. O tempo escorre de forma lenta, imperceptível para dentro de um grande ralo que engole a vida. Nada muda, não existe alternância de estações climáticas, é sempre verão, é sempre muita luz e calor. Calor que invade a noite e inaugura o dia seguinte sempre igual ao dia anterior: estático.

No hiato do tempo vivem Irmã e seu marido. Na lacuna do tempo vive a cidade de Porto das Caixas. A economia parou. A política estagnada repete ciclos de promessa e traição. Não existe amor. Nenhuma mulher ficou grávida, nenhuma cachorra ficou prenha, as

galinhas não botam ovo. Apenas Irmã deseja, quer coisas, aspira mudar de vida, não sabemos, nem ela mesmo, para que tipo de vida, simplesmente mudar, quebrar o destino traçado, inverter, subverter e para isso conspira, arquiteta a morte para mudar.

A todo tempo e a todos, Irmã pede ajuda no seu intento de matar o marido. Ao amante dono da venda, ao barbeiro que visita seu marido em dia de convalescença, ao eventual namoradinho militar que passa pela cidade. Em todos a resposta é a mesma: não faz sentido, não existe razão para tal, é assim mesmo a vida. A aceitação no deixar-se ficar é inquestionável, quase prazerosa. Irmã é só em sua vida, em seu intento de mudar a vida.

Em Porto das Caixas, filme e cidade, o tempo assume a totalidade como entendida por Platão. Não existe o devir de Heráclito, pois não existe movimento, não existe ação. Não existe o porvir de Santo Agostinho até porque não existe começo, não existe momento de origem e caminhar para um futuro promissor. Então, na história ficcional de Saraceni e Lúcio Cardoso e na cenográfica Porto das Caixas de Mario Carneiro, o tempo laico, como entendemos na contemporaneidade, não existe, e se existisse seria apenas o tempo da espera do fim, o tempo de morrer.

## **Conclusão**

Este texto procurou relacionar o referencial teórico sobre o tema da morte com a imagem fotográfica criada para o filme Porto das Caixas.

A partir das considerações que tecemos inicialmente, podemos nos questionar sobre a amoralidade existente na defesa do assassinato, já que o argumento do filme leva o espectador a naturalmente desejar, junto com a protagonista, a morte do vilão. A proposta contida no argumento é a de que a única possibilidade de vida para a protagonista está na construção da morte do outro, no caso o marido, e pelo ato de matar. Não quero me posicionar moralmente nem a favor, nem contra o assassinato, mas, tão somente, localizar no argumento a metáfora, que o filme apresenta: a construção de um futuro possível para a mulher brasileira e para o país pelo caminho da violência (no caso, a morte).

Ainda como última reflexão em torno de Porto das Caixas, gostaríamos de focar a questão teórica do espaço, mas no sentido de lugar, tal como define Asa Briggs (1985, p. 87-103), isto é, lugar como espaço significado. Fazendo a distinção teórica entre o conceito de espaço e o de lugar, Briggs coloca como central a questão da experiência. Para o autor, o lugar é um espaço de significações constituído por agentes interessados. Assim, o lugar, para além da dimensão física, é um lugar de vida.

Fruto da imaginação, é também múltiplo. O lugar em si mesmo é uma coleção de lugares, todos decorrentes das mais diversas experiências dos agentes interessados.

Interpretando o pensamento de Briggs, Enne (2002, p. 39) diz que “um lugar não é uma categoria estática, mas o resultado de fluxos e interpretações diversas”. Assim, continua a autora, “ao analisar algumas representações verbais e imagéticas acerca de lugares, Asa Briggs aponta para o caráter polissêmico das mesmas”. Conclui, portanto, que os lugares são carregados de interpretação, não sendo espaços geograficamente dados, mas dimensões construídas socialmente.

Neste sentido, podemos dizer que Porto das Caixas enquanto lugar transcende o espaço físico e é também resignificado na narrativa cinematográfica. Assim, Porto das Caixas é um duplo lugar: o lugar real, espaço significado pelos agentes interessados e o lugar que ganha novo significado na narrativa fílmica. Também neste momento ele é resultado da ação de agentes interessados.

No filme, por outro lado, Porto das Caixas embora ainda tenha espaços públicos nenhuma atividade social neles é exercida. As ruas estão desertas e as praças não são lugares para o exercício da sociabilidade. (Sennett, 1997)

O lugar imaginado para abrigar um conto, um romance ou um filme vai sempre interferir, em maior ou menor grau, na narrativa. A locação cinematográfica delimita o espaço em que ocorrerá a ação fílmica, demarcando formalmente o ambiente em que a história será narrada.

Há que se considerar as implicações decorrentes do uso de cenários artificiais ou de locações já existentes. O cenário tradicional

construído em estúdio de filmagem ou gravação guarda características próprias em relação às locações cenográficas, implicando na maneira como os espaços cênicos serão utilizados e também nas relações de uso das fontes de iluminação. Tais fatores determinam resultados diversos tanto na *mis-en-scène*, quanto na imagem fotográfica.

No filme *Porto das Caixas*, os espaços públicos são desertos ou rarefeitos. O urbanismo não se presta mais a organizar os movimentos dos moradores e a abrigar as atividades comunitárias. A praça ainda existe, o coreto e a feira também, o que não existe são as pessoas em atividades sociais. O espaço público perdeu sua função aglutinadora. O desenho urbano é integrado por edificações carcomidas pelo tempo. O casario alterna parcas habitações com majestosas ruínas, formando um cenário desolado. Tudo remete ao passado, é uma cidade deslocada no tempo. A arquitetura ilustra a metáfora do abandono, do esquecimento, um lugar fora do mundo. Porto das Caixas é a Macondo de Gabriel García Márquez.

## Notas

1. Vamos nos referir a personagem de Irmã Alvarez, ora como a mulher, ora com o nome da atriz, porque no filme não há indicação do nome da protagonista.

## Referências bibliográficas

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BAHN, S. *As invenções da história*. São Paulo: UNESP, 1994.

BARBOSA, Marialva. A morte imaginada. In: GT Comunicação e Sociabilidade na XIII Compós. UMESP: São Paulo, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRIGGS, Asa. The Sense of Place. In: \_\_\_\_\_. *The collected essays of Asa Briggs*. v. I. Words, numbers, places, people. Great Britain: The Harvester Press Limited, 1985. p. 87-103.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ENNE, Ana Lucia S. *Lugar, meu amigo, é minha Baixada: memória, representação social e identidade*. 2002. Tese (Doutorado em Antropologia) – PPGAS, Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro. 2002.

FREUD, S. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. *Obras Completas*. v. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

POMIAN, K. *L'ordre du temps*. Paris: Gallimard, 1986.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra. O corpo e a cidade na Civilização Ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VOVELLE, M. Sobre a morte. In: \_\_\_\_\_. *Ideologia e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 127-150.