

Ministério da Saúde

FIOCRUZ

Fundação Oswaldo Cruz



Instituto de Comunicação e Informação
Científica e Tecnológica em Saúde

RODRIGO GOMES FERRARI CESAR

O SUICÍDIO NO CINEMA:
Os filmes de ficção e o problema da prevenção

Rio de Janeiro
2017

RODRIGO GOMES FERRARI CESAR

O SUICÍDIO NO CINEMA: Os filmes de ficção e o problema da prevenção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informação, Comunicação e Saúde (PPGICS) do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT/Fiocruz), para obtenção do grau de Mestre em Ciências.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Estellita-Lins

Rio de Janeiro
2017

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca de Ciências Biomédicas/ ICICT / FIOCRUZ – RJ

C421 Cesar, Rodrigo Gomes Ferrari

O suicídio no cinema: os filmes de ficção e o problema da
prevenção / Rodrigo Gomes Ferrari Cesar. – Rio de Janeiro, 2017.
162 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Instituto de Comunicação e
Informação Científica e Tecnológica em Saúde, Pós-Graduação em
Informação e Comunicação em Saúde, 2017.

Bibliografia: f. 155-162

1. Suicídio. 2. Cinema. 3. Filmes de ficção. 4. Educação. 5.
Prevenção. 6. Aspectos sociais. I. Título.

CDD 362.28

RODRIGO GOMES FERRARI CESAR

O SUICÍDIO NO CINEMA: Os filmes de ficção e o problema da prevenção

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Informação, Comunicação e Saúde (PPGICS) do Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde (ICICT/Fiocruz), para obtenção do grau de Mestre em Ciências.

Aprovado em: 23 de fevereiro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Roberto Borges de Souza Júnior
Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde/FIOCRUZ

Prof. Dr^a Arlinda Barbosa Moreno
Escola Nacional de Saúde Pública Sérgio Arouca/FIOCRUZ

Prof. Dr. Carlos Estellita-Lins (orientador)
Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde/FIOCRUZ

Rio de Janeiro
2017

Dedico esta dissertação

Ao meu avô Waldemar Gomes, que interrompeu a vida e me deixou com tantas perguntas.

AGRADECIMENTOS

Nestes últimos dois anos, várias pessoas acompanharam de perto “a dor e a delícia” que foi para mim escrever esta dissertação. Dizer que sozinho eu não teria conseguido soa como um clichê. Mas os clichês surgiram em algum momento, no instante em que são apenas a manifestação sincera de alguém. Portanto, preciso, devo, quero sinceramente agradecer:

À Priscila, pelo amor, paciência e incentivo, não apenas nesses 887 dias desde que decidi me inscrever no mestrado.

Ao Azumi e à Nise, pela paz e equilíbrio que só os gatos conseguem oferecer.

À minha mãe, pela dor compartilhada dos “sobreviventes”, e à minha irmã Marta pelas indicações de leitura no início dessa empreitada.

À Marianna, que tanto me ajudou a cuidar da minha saúde mental.

À Maria Fernanda, Stéphanie e colegas da turma 2015, pelas dicas acadêmicas e intenso apoio moral via Whatsapp, em classe ou em algumas mesas de bar.

Aos meus colegas de trabalho, em especial aos da sala 112, por segurarem o rojão nas minhas ausências e principalmente à Nísia e Paula por me permitirem dar mais esse passo.

À banca de qualificação (Profa. Dra. Arlinda Moreno e Prof. Dr. Paulo Roberto Borges), pelas valiosas contribuições e à banca de defesa, que aceitou o convite para avaliar esta pesquisa.

Ao orientador Prof. Dr. Carlos Estellita-Lins, por ter me incentivado a tentar o mestrado.

Aos professores e funcionários do PPGICS e do PPGHCS, pelos ensinamentos e apoio.

E, por fim, ao Prof. Thomaz Brum com sua filosofia a marteladas, e a todo o grupo Nietzsche-gambiarra, pelas profícuas tardes de 3a.

“Viver, como talvez morrer, é recriar-se: a vida não está aí apenas para ser suportada nem vivida, mas elaborada. Eventualmente reprogramada.”

(Lya Luft, 2004, p.23)

RESUMO

A preocupação de que a publicação de notícias e imagens relacionadas ao suicídio possam gerar um efeito imitativo, induzindo atos suicidas subsequentes impacta na maneira como a mídia trata o assunto, dificultando seu debate e prevenção. Há indícios que corroboram essa preocupação, especialmente na mídia impressa, mas também em telejornais e documentários. O mesmo não é conclusivo quanto à representação do autoextermínio na ficção, especialmente em filmes. Verifica-se no cinema ficcional uma abordagem na qual transtornos mentais tendem a aparecer em segundo plano. Filmes exploram forças ou motivos externos ao indivíduo, permitindo observar o suicídio através de aspectos sociais. Buscamos aprofundar os conceitos de imitação, imagem e normatividade para então analisar alguns filmes que abordam o suicídio egoísta, por seu caráter paradigmático na problematização do autoextermínio. Espera-se que este recurso exegético permita avançar no entendimento do papel do cinema ficcional, visando contribuir para a compreensão sobre o suicídio e sua prevenção.

Palavras-chave: Suicídio. Cinema. Filmes de ficção. Educação. Prevenção. Aspectos sociais.

ABSTRACT

Concern that publishing suicide-related news and images may generate an imitative effect, inducing subsequent suicidal acts impacts the way the media treats the subject, making it difficult to debate and prevent it. There is evidence to support this concern, especially in the print media, but also in newscasts and documentaries. The same is not conclusive when suicide is represented in fiction, especially in movies. Fiction cinema has an approach in which mental disorders tend to appear in the background. Movies explore forces or motives external to the individual, allowing suicide to be observed through social aspects. We start from the concepts of imitation, image and normativity to analyze some movies that portray the egoistic suicide due to its paradigmatic feature in the problematization of the self-extermination. We hope that this exegetical resource will advance the understanding of the role of fiction cinema, broadening the understanding about suicide and its prevention.

Keywords: Suicide. Cinema. Fictional films. Education. Prevention. Social aspects.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Gráfico 1 – Taxa de suicídio no Brasil de 1990 a 2013.....	20
Quadro 1 – Gêneros - Formato x representação	35

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 SUICÍDIO: UMA QUESTÃO DE SAÚDE PÚBLICA	19
3 A IMITAÇÃO	25
3.1 O EMBATE ENTRE TARDE E DURKHEIM	27
3.2 EFEITO WERTHER	34
3.2.1 Efeito Werther na imprensa	36
3.2.2 Efeito Werther na ficção	38
4 IMAGEM: MORTE E ÉTICA	43
4.1 IMAGEM E MORTE	43
4.1.1 A morte escondida	44
4.1.2 A morte no documentário e no cinema de ficção	46
4.1.3 A semiótica da morte	48
4.2 A IMAGEM ÉTICA	51
4.2.1 Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade e comoção	51
4.2.2 A ética da fotografia	53
4.2.3 “Ele está morto e vai morrer”	57
4.2.4 O documentário sob o escrutínio moral	59
5 PRECISAMOS FALAR SOBRE O SUICÍDIO	63
5.1 O NÃO-DITO E O MAL DITO	63
5.2 O SUICÍDIO NAS ARTES	65
5.3 O SUICÍDIO NO CINEMA	68
5.3.2 Ficção audiovisual tem efeito positivo	71
5.4 NO ESCURINHO DO CINEMA	72
5.4.1 A experiência do espectador com o filme	78
5.4.2 A “sutura”: o espectador no texto	80
5.4.3 Coerência narrativa	80
5.5 A INDÚSTRIA E OS AUTORES	82
5.5.1 O problema da bolha	84
5.5.2 Possessão e meios de produção	86
6 NA ESCOLA BÉLICA DA VIDA	89
6.1 A GRANDE SAÚDE	92
6.2 O NORMAL E O PATOLÓGICO	96

6.2.1 Errância	100
6.3 AS MIL SAÚDES: O DIVISOR NIETZSCHIANO DE ÁGUAS	101
6.3.1 Saúde, loucura e verdade segundo Canguilhem	107
6.3.2 Loucura, doença mental e verdade segundo Foucault	111
6.4 NORMATIVIDADE	115
7 ANÁLISE DE FILMES	119
7.1 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO	120
7.2 UMA DEFINIÇÃO DA ANÁLISE DO FILME	120
7.3 INSTRUMENTOS E TÉCNICAS DE ANÁLISE	121
7.3.1 A descrição de imagens do filme	122
7.4 O FILME COMO TEXTO	123
7.4.1 Dimensão do objeto e da análise	125
7.5 A ANÁLISE DO FILME COMO NARRATIVA	126
7.5.1 Temas e conteúdos	126
7.5.2 Narrativa	127
7.6 A ANÁLISE DA IMAGEM FÍLMICA	128
7.6.1 O espaço narrativo	128
7.7 ANÁLISE DE FILMES DE (OU COM) SUICÍDIO	129
7.7.1 Gosto de Cereja	131
7.7.2 Despedida em Las Vegas	134
7.7.3 Conexão Las Vegas-Teerã	137
7.7.4 Outros filmes ou fragmentos analisados	138
7.8 PARA QUE SERVE A ANÁLISE DE FILMES?	143
7.8.1 A Análise como revelador ideológico	144
7.8.2 Análise como ferramenta pedagógica	145
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	155

1 INTRODUÇÃO

No dia 31 de julho de 1966, meu avô ingeriu uma grande quantidade de remédios. Minha mãe conta que o viu, pela porta entreaberta, desacordado na cama enquanto os médicos tratavam dele. Talvez a tenham impedido de entrar no quarto porque estava extremamente grávida (minha irmã nasceria quatro dias depois), não tenho certeza. Ela talvez nem tenha sido impedida de entrar no quarto. Até hoje, quase cinquenta anos depois, ainda descubro, como um arqueólogo perseverante, novas peças desses conturbados dias para a minha família.

Waldemar Gomes faleceu dois dias depois, no hospital. Tinha 46 anos, a mesma idade que tenho hoje.

Não é possível afirmar que, se ele não tivesse tomado a *overdose* de remédios, esta dissertação não existiria. Mas é bastante provável que eu tenha me aproximado do tema, após um curso de cinema etnográfico ministrado por meu orientador, para tentar ter uma visão mais ampla, menos taxativa, do que foi aquilo, um ato que não se encerra após os comprimidos passarem pela garganta, que se inicia muito antes disso e perdura por anos, décadas; evento que todos parecem tentar esconder, pistas que minha família vai soltando a conta-gotas.

Convidado a participar do Grupo de Pesquisa de Prevenção do Suicídio (PesqueSui) do ICICT/Fiocruz, me deparei com psicólogos, sociólogos, médicos... O que eu, um bacharel em Física, estava fazendo naquele grupo? Ser um “sobrevivente”, ser parente de um suicida, me autorizava a estar ali? Mas ao ler “Morreu na Contramão”, do jornalista Arthur Dapieve (2007, p.18), a ficha caiu. No livro, há um trecho de Jean Baechler, retirado da obra “*Les suicides*” que diz: “Eu não sou médico, nem psiquiatra, nem psicanalista; eu não sou moralista, nem filósofo, nem teólogo; eu não sou etnólogo, nem psicólogo e tampouco sociólogo. Assim, eu preencho as condições necessárias, se não suficientes, para estudar os suicídios”.

As frases caíram como uma luva em mim, pois, ainda que eu seja físico de formação, há dez anos trabalho também escrevendo roteiros de ficção. E, embora esta dissertação seja sobre suicídio, ela não é só sobre suicídio. É sobre cinema também. E aí, sim, somando-se o caminho que percorri fora do meio acadêmico, os fatos que ocorreram naquele fatídico domingo e a minha pesquisa trabalhando com o grupo do ICICT/Fiocruz me fizeram optar pelo percurso que estou propondo para esta dissertação: que a Comunicação e Informação,

mais especificamente o cinema, tem algo a dizer para a Suicidologia, e vice-versa, e que ambos deveriam sentar para conversar.

Uma consulta ao Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM) do número de óbitos causados por suicídio no período de 1996 a 2014 nos traz uma taxa de mortalidade que vai consistentemente crescendo. Só no Brasil, são contabilizados 12 mil suicídios ao ano. Isso sem contar as tentativas de suicídio que trazem sofrimento e lesões que geram um custo, configurando um problema de saúde pública.

Prevenir é a solução. Mas não se resume a interferir no momento do ato suicida. É preciso identificar pessoas em risco, acolhê-las, protegê-las dos meios. São necessárias políticas públicas para isso, campanhas para informar, educar, comunicar. É preciso falar sobre o suicídio. Se já não parece tão simples, há algumas variáveis que tornam essa equação ainda mais complexa, dentre elas, a possibilidade de que noticiar suicídios levam a outros suicídios. Entretanto, um olhar mais atento parece indicar que esse efeito imitativo é menor quando o suicídio é falado no telejornal em vez de no jornal de papel. E, ainda, que este “contágio” não é conclusivamente observável quando se trata de um suicídio ficcional.

Responder se a vida vale a pena ser vivida – ainda mais em tempos em que se desaprendeu a morrer – nos parece fundamental. Problema filosófico que não é de hoje, como mostram representações de suicídio em pinturas, gravuras, cerâmicas...

Stack e Lester (2009, p.1) acreditam que “as artes visuais, incluindo pinturas, desenhos, [...] fotografias, [...] e outros, bem como formas literárias, incluindo romances, peças de teatro, poemas, [...], podem oferecer *insights*¹ sobre a natureza e as causas do suicídio”.

Além disso, o cinema traça um caminho diferente da maior parte dos estudos acadêmicos e políticas públicas, abordando acentuadamente os aspectos sociais que envolvem o suicídio, enfatizando e tensionando as forças externas aos personagens. Stack e Bowman (2011) em seu livro “*Suicide Movies: Social patterns, 1900-2009*” fizeram um extenso levantamento com mais de 31 mil artigos publicados sobre suicídio. Considerando o número de trabalhos publicados nos 16 campos principais em pesquisa do suicídio desde 1980, os periódicos da área da psiquiatria correspondem a quase um terço da produção científica sobre o tema. Os dois terços restantes se dividem entre medicina, neurologia, biologia molecular, psicologia e genética. Muitos trabalhos, por exemplo, buscam por indícios genéticos do risco

¹ Compreensão nítida da natureza íntima de algo.

de suicídio. Apenas 405 (1,4%) dos artigos sobre suicídio foram publicados em periódicos de sociologia, número inferior inclusive ao de periódicos de direito, que publicam artigos sobre as questões envolvendo suicídio assistido. E há, nos trabalhos, uma hegemonia de causas centradas no indivíduo explicando o suicídio.

No cinema, a importância dos filmes de ficção se destaca, pois, ao que tudo indica, os documentários não conseguem fugir do tabu que envolve o assunto: evita-se a representação² da morte real, e esta, quando representada, busca uma justificação ética. O espaço do documentário é percebido como o mundo habitado e compreendido pelo espectador, sendo uma extensão do seu espaço (SOBCHACK, 2005). Além disso, a dificuldade em representar a morte é enrijecida pelo desconforto que temos em falar sobre ela, sobre a perda, o luto e a saudade a ela inerentes. As formas de aproximação e condução da entrevista em um documentário têm, por isso, uma importância crucial quando se lida com o tema. Há um comprometimento e respeito pelo indivíduo que o cinema de ficção não precisa lidar.

Tendo isso em mente, decidimos olhar mais detalhadamente para alguns filmes e séries de TV onde o suicídio aparece dentro de um debate sobre a sua prevenção e valorização da vida. Para isso, dividimos esta dissertação em seis capítulos principais.

Veremos no capítulo 2 (Suicídio: uma questão de saúde pública) que a cada 40 segundos um suicídio ocorre no mundo. Estima-se que para cada morte por autoextermínio, ocorrem pelo menos dez tentativas sérias, que demandam atendimento. Tais dados são estimados e podem não apresentar um quadro mais grave em decorrência das subnotificações que têm origens diversas. Além do impacto econômico gerado pelo suicídio e pelas tentativas de suicídio, há o aspecto-chave do sofrimento, tanto para quem pensa em se matar, como para amigos e familiares.

Apenas no começo deste século é que a prevenção do suicídio se tornou preocupação no Brasil. Uma série de demandas se coloca como estratégias urgentes de abordagem do problema. Uma delas é reduzir o preconceito e a falta de informação que se verifica no atendimento. Urge avançar na formação dos profissionais de saúde, para que se possa atender, avaliar, prever e intervir antes do desfecho, aumentando a qualidade de vida do sujeito.

² A palavra “representação” “designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz às vezes dela. Esse substituto pode ser uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma performance em um palco (representação teatral) etc.”. Kracauer considera o cinema o vínculo final “em direção à representação completa da realidade humana” (KRACAUER, 2009, p. 32-33).

Limitar meios de autodestruição também é ponto importante para reduzir taxas de mortalidade e tentativas de suicídio com menor morbidade. Isso impacta em diversas áreas, com óbvio esforço político: arquitetura, armas, agrotóxicos, medicamentos, álcool e drogas.

Algumas dessas ações exigem campanhas para mobilização, educação e informação da população. Campanhas essas que se utilizam de imagens. Entretanto, ao mesmo tempo que imagem se apresenta como meio, traz a reboque um complicador que seria um efeito de imitação. Antes de avançar, portanto, é preciso estudar imitação e imagem, ler o que alguns autores que falam sobre isso. Os dois próximos capítulos tratam disso.

Iniciamos o capítulo 3 (A imitação) com o “O Suicídio”, de Émile Durkheim, que lançou as bases da sociologia, em que sugere que o suicídio pode ser um ato determinado não apenas por fatores individuais. Apresentamos sua tipologia para os três tipos de suicídio: o anômico, o altruísta e o egoísta. Este último, teria como “causa social” a falta de integração social decorrente do relaxamento dos laços sociais, e é sobre o qual nos debruçaremos nesta dissertação quando analisarmos os filmes de suicídio.

Durkheim afirma que cada sociedade fornece um determinado número de mortes voluntárias, considerando a “corrente suicidógena” um fenômeno social independente do indivíduo. A obra basilar influenciará a pesquisa futura sobre o suicídio, ainda que anteriormente já houvesse considerável literatura sobre o tema. O que nos interessa olhar mais detalhadamente neste capítulo é o debate febril que se inicia entre Durkheim e Gabriel Tarde com relação à questão da imitação, entender as diferenças, muitas vezes sutis entre os dois autores.

Na época, o jornal era o principal meio de comunicação de massa, geograficamente limitado, e o cinematógrafo tinha acabado de ser inventado. Talvez por isso ambos tenham dado pouca atenção à imprensa e outras mídias. Foi só em meados dos anos 1970 que David Phillips cunhou o termo “Efeito Werther” referindo-se à influência de sugestão sobre o suicídio. O que identificamos nos estudos que apresentamos no capítulo é que estes indicam um efeito imitativo. Entretanto, este parece se manifestar com mais intensidade na imprensa do que no audiovisual. E dentro dessa divisão, diversos autores apontam para uma associação maior entre relatos reais de suicídios e suicídios subsequentes, enquanto que representações ficcionais do suicídio não exerceriam tanto estímulo. Os resultados, no entanto, não são conclusivos.

O enorme consumo de imagens na sociedade moderna não acompanha nossa experiência de imagens da morte. Em tempos remotos, as imagens eram uma forma de

corporificar e reintegrar o morto à sociedade. Propomos, no capítulo 4 (Imagem: morte e ética), um caminho para olhar a imagem, caminho este que parte da morte. Se no início da Idade Média a morte natural era admitida com certa tranquilidade, no século XVII ela se torna passível de manipulação humana. A morte, antes admitida com certa tranquilidade se torna, nos dias atuais, medicalizada. Se antes a morte era um evento caseiro, ela passará a acontecer no hospital. Passa da família do moribundo, para as mãos dos médicos. De uma cerimônia pública para uma experiência privada.

Morte e sexo eram considerados parte do comportamento indomável, irracional do corpo. Mas, com a liberação sexual ocorrida ao longo dos séculos, a morte restou como último tabu. Para representá-la: a morte violenta.

Na primeira parte deste capítulo, tentamos circunscrever a representação da morte dentro do cinema, buscando contrapor cinema ficcional e documentário, distinção que havíamos citado anteriormente, mas que não parece tão incontroverso assim. Um ponto em comum entre documentário e cinema ficcional é a questão da semiótica da morte. A dificuldade de representá-la os empurra a um significante cinematográfico da morte inscrito numa ação violenta no corpo vivo.

Entretanto, o que identificamos das leituras de alguns autores é que o documentário parece “preso” aos tabus sociais que cercam a morte real, enquanto que o filme de ficção traz uma versão excitante e não cruel da morte. O espectador percebe o documentário como sendo uma extensão do mundo lá fora, fora da sala de cinema. E seu olhar sobre o cinegrafista que capta a morte, e também sobre seu próprio olhar por estar vendo, na tela, a morte não-simulada, coloca o documentário sob um escrutínio moral que o cinema ficcional não sofre.

Por fim, a segunda parte do capítulo busca apresentar entendimentos sobre a questão ética envolvida no olhar a morte. Iniciamos com a visibilidade das vidas e como isso pode impactar na percepção de vulnerabilidade e precariedade de algumas vidas; de uma vida ser passível de luto e outras não; de uma crítica moral que permita que certas vidas possam ser vítimas da violência, na qual o suicídio se enquadra. Curioso o termo que acabamos de utilizar (“enquadrar”), pois o próprio enquadramento atua na percepção (e, conseqüentemente, na comoção), espécie de dramaturgia do mundo real feita por meio da regulação dos modos visuais.

No capítulo 5 (Precisamos falar sobre o suicídio) buscamos traçar um panorama geral sobre como o suicídio é noticiado na imprensa, que se vê num movimento pendular entre o

sensacionalismo de tabloide e o receio em abordar o tema, decorrente das discussões acerca do efeito imitativo.

Na direção contrária, na arte, o suicídio é representado há milhares de anos em gravuras, pinturas, peças de teatro etc. Apresentamos uma tentativa de classificação dos diversos “motivos” de suicídios representados nas artes, onde teriam sido identificados seis temas: suicídio heroico; suicídio como ato estigmatizado; suicídio irracional; suicídio depressivo; suicídio ambivalente; e o suicídio como “um grito de socorro”.

Em seguida, nos direcionamos especificamente ao cinema, onde uma extensa pesquisa sobre filmes de suicídio busca um outro tipo de classificação, identificando três categorias de determinações sociais para o autoextermínio representado nos filmes de ficção: questões de ordem econômica (desemprego, falência, pobreza e demissão); de relacionamento (separação, desapontamento e ciúmes, discriminação social, como a homofobia, racismo, antissemitismo e *bullying*, e também conflitos familiares); e luto (pela morte de familiar, amigo, amante ou cônjuge).

Mas, para além das tentativas classificatórias, trouxemos autores para discutir, ainda que de forma incipiente, algumas questões sobre o que acontece no escurinho do cinema, apresentando um pouco da experiência subjetiva e individual que é assistir a um filme. O espectador não mais considerado como um corpo inerte, que se senta na poltrona, mero receptor das mensagens do filme.

O cinema também é entretenimento de massa, cuja produção e realização é complexa, atendendo a diversos interesses. Por isso, na última parte do capítulo, achamos importante abordar a questão da indústria cinematográfica e possíveis expressões autorais a partir disso.

Contrariando o título do filme vencedor do Oscar de 1999, poderíamos argumentar que a vida nem sempre é bela. Se, como disse Millôr Fernandes, “a vida são tijolos passando”, evitaremos uma visão maniqueísta do tipo “viver é bom, morrer é ruim”, um tanto quanto ingênua para um tema tão complexo e delicado quanto o suicídio. Entre um tijolo e outro, uma vida ser bela passa por essa vida ser saudável.

Tendo isso como norte, nossa intenção, no capítulo 6 (Na escola bélica da vida), foi trazer para o debate a saúde, ampliando seu conceito, agora não mais entendida como a ausência de doença, nem seu oposto, mas o englobando. Acreditamos que Nietzsche e sua “grande saúde” é fundamental para isso e para complexificar o conceito da normatividade.

Falar em vida e em sua prevenção, passa por discutirmos precariedade, vulnerabilidade, dor, exposição, desejo. Entendemos que tudo isso ronda a noção de

“condição precária” e, nesse sentido, as “mil saúdes” defendidas por Nietzsche se tornam potência afirmativa importante para a prevenção do suicídio. A partir de outros autores, também sugerimos, neste capítulo, uma possível costura entre Nietzsche, Canguilhem e Foucault, na tentativa de clarear estes conceitos. Além disso, esses três pensadores podem nos servir como lente pela qual olharemos mais detalhadamente alguns filmes.

No capítulo 7 (Análise de filmes), introduzimos uma possível definição para a análise de filmes baseada em alguns princípios. Um deles é que não existe uma metodologia universal para analisar filmes. Outro princípio é que uma análise nunca é exaustiva, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, sobra sempre algo de analisável.

Após isso, nos colocamos a analisar dois filmes de suicídio egoísta lançados na década de 1990: “Despedida em Las Vegas” e “Gosto de Cereja”. Optamos por analisá-los por serem duas obras em que os personagens principais manifestam o desejo de se matar. Outras características comuns aos dois: eles são homens, de mesma faixa etária e classe social. Por serem produzidos na mesma época podem contribuir para falar sobre o cenário atual do autoextermínio. E, sendo produções de países diferentes, culturas diferentes, podem enriquecer uma análise comparativa.

Antes que a sessão tenha início, um aviso: as notas, extratos e análises dos filmes contidas nesta dissertação discutem, inevitavelmente, aspectos essenciais de seus enredos, podendo, em muitos casos, descrever partes decisivas do desenrolar da história ou, até mesmo, seu final. Em outras palavras: esta dissertação contém *spoilers*. Por isso, caso o leitor não queira saber sobre a história de um filme que ainda não assistiu, recomendamos que o faça antes de começar a ler esta dissertação.

2 SUICÍDIO: UMA QUESTÃO DE SAÚDE PÚBLICA

Antes que você termine de ler os próximos dois parágrafos, uma pessoa no mundo terá se suicidado. Cada suicídio, individualmente, é um desfecho decorrente de múltiplos fatores: não se resume a algo discreto, mas a um entrecruzamento de aspectos, determinações, experiências. A morte autoinflingida não é, portanto, uma doença, ainda que se possa traçar um perfil epidemiológico dela; é, por assim dizer, um desfecho de um fenômeno complexo, multifacetado, decorrente da interação de diversos fatores.

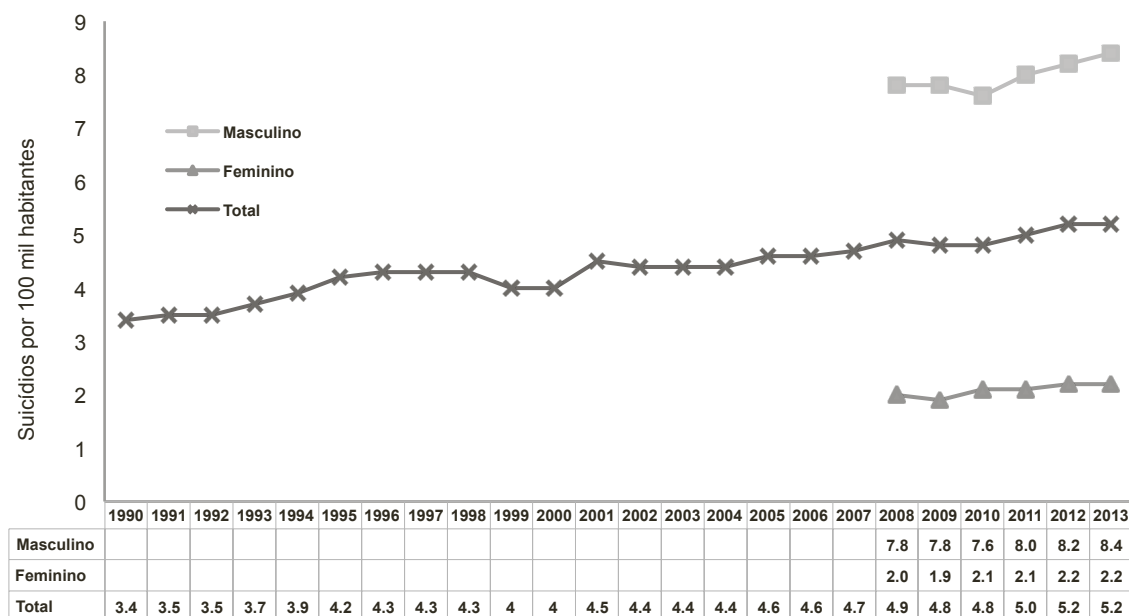
Embora a saúde mental participe mais fortemente do problema do autoextermínio e de suas repercussões em inúmeras esferas da vida social, evidentemente não se deve limitar o interesse ao campo biomédico ou da saúde coletiva. A suicidologia emerge como setor interdisciplinar convergindo questões tão diversas quanto desarmamento, arquitetura segura e demarcação de terras indígenas. Pensar a experiência do suicídio chama atenção também da filosofia – Camus (2004, p.13) considerava o suicídio o único “problema filosófico verdadeiramente sério” – assim como da cultura, pois se trata de uma pergunta sobre a vida.

Prevenir o suicídio foi se tornando uma tarefa relevante desde a década de 1970 no hemisfério norte e emergiu no Brasil, no início deste século, com uma iniciativa da Organização Mundial da Saúde (OMS) em conjunto com a Unicamp (SUPRE-MISS³), que conduziu uma proposta nacional para a prevenção do suicídio (ESTELLITA-LINS, 2012). As Diretrizes Nacionais para Prevenção do Suicídio⁴ buscam nortear os principais objetivos da Estratégia Nacional de Prevenção do Suicídio, dentre elas, “desenvolver estratégias de informação, de comunicação e de sensibilização da sociedade de que o suicídio é um problema de saúde pública que pode ser prevenido” (BRASIL, 2006).

Mais de oitocentos mil suicídios ocorrem por ano, 12 mil deles apenas no Brasil (WHO, 2014). Ao analisarmos as estatísticas de suicídio no país vemos que a taxa de suicídios apresenta uma curva ascendente consistente, passando de 3,4 mortes por cem mil habitantes em 1990 para 5,2 em 2013. Temos claro que este aumento na taxa pode não ser um indício de que a questão vem sendo negligenciada, mas que, ao contrário, pode ser um sinal de que estamos conseguindo saber mais, notificar melhor, sobre o autoextermínio.

³ *SUicide PREvention - Multisite Intervention Study on Suicidal Behaviours.*

⁴ Instituídas pela Portaria no 1.876 de 14 de agosto de 2006

Gráfico 1 – Taxa de suicídio no Brasil de 1990 a 2013⁵

Fonte: elaborado a partir do Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM)

Estimativas mostram que, para cada suicídio, acontecem pelo menos dez tentativas suficientemente sérias que exigem atenção médica e, para cada tentativa de suicídio registrada, existem quatro não conhecidas (GONÇALVES, 2011). As tentativas podem resultar em lesões, com impacto econômico significativo para a saúde pública.

Vários fatores estão por trás dessas subnotificações⁶. Muitas vezes, o que acontece é a subimputação⁷ e mesmo subregistro⁸ dos óbitos. Ao examinar no DATASUS as mortes por

⁵ O GRÁFICO 1 foi gerado a partir da extração do Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM) do número de óbitos causados por lesões autoprovocadas voluntariamente (CID10) no Brasil, categorias X60 a X84, no período de 1996 a 2014 (<http://www2.datasus.gov.br/DATASUS/index.php?area=0205&id=6937>), cujo denominador é a base demográfica do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). As taxas de mortalidade específica (óbitos por 100.000 habitantes) dos anos anteriores (1990 a 1996) foram retiradas da série histórica do IBGE (<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=MS11&t=obitos-causas-externas-suicidios-taxa-mortalidade>). Nas tabulações por sexo, os casos com sexo ignorado foram suprimidos.

Anteriormente, para a qualificação, utilizamos a análise epidemiológica do suicídio no país entre 1980 e 2006 feita por Lovisi et al. (2009). Tal análise aponta uma taxa de suicídios no país neste período ainda maior que a obtida nesta dissertação. A metodologia descrita no artigo não nos permite precisar a causa desta incorreção, mas acreditamos que tenha sido causada por uma projeção populacional equivocada. De qualquer forma, a curva permanece ascendente, indicando que o número de suicídios no país continua aumentando.

⁶ Não que, no Brasil, isso seja prerrogativa do tema do suicídio. Ainda engatinhamos em relação a eficácia dos sistemas de informação em saúde como um todo. Há um esgotamento das atuais práticas e saberes das tecnologias de informação em saúde em face da complexidade dos processos de saúde, doença e cuidado (MORAES, 2007). Acredita-se que a pouca integração entre os Sistemas de Informação em Saúde (SIS), dentre os quais está o Sistema de Informação de Mortalidade (SIM) com os números de mortes por suicídio, acentua a “comunicação negligenciada”. Nesse sentido, a comunicação estaria em estreita relação com os

causas externas, o grupo PesqueSui⁹ (LICTS/ICICT/Fiocruz) verificou uma ampla fatia de óbitos não especificados. É possível que mais de 20% destes sejam suicídios não investigados ou deliberadamente subtraídos – para recebimento de seguro de vida, por exemplo – no preenchimento do atestado¹⁰.

Tais números fazem do suicídio uma inegável questão de saúde pública com todos os aspectos que daí advém, como o impacto econômico causado pelas tentativas que resultam em lesões a serem tratadas pelo sistema de saúde. Estima-se que, em 2015, as lesões autoinfligidas, isto é, tentativas de suicídio resultando ou não em morte, foram responsáveis por 1,4% de todos os *Disability-Adjusted Life Year* (DALY)¹¹ (WHO, 2016). Não iremos nos demorar neste ponto. Ainda que compreendamos sua importância epidemiológica, estes números não nos dão respostas efetivas ao tema da morte e do sofrimento que a cerca. O ato agressivo, na maior parte dos casos, “nasce da aflição intensa, da dor psíquica insuportável” (BOTEGA, 2012, p.10), do desespero, sensação para a qual as pessoas desesperadas não vêem outra saída senão a morte.

As estatísticas acima apontam para o problema de saúde pública que o comportamento suicida nos apresenta. O autoextermínio provoca o sentimento de respeito pelo sofrimento e traz à tona uma extensa série de questões importantes para a saúde mental, para a epidemiologia, para o planejamento de ações em saúde.

O risco de suicídio constitui importante emergência médica em psiquiatria. Os custos elevados dos procedimentos necessários às intervenções após tentativas de suicídio são um dos aspectos que apresentam como “indispensável a formação do residente de psiquiatria na condução do atendimento emergencial nos casos de ideação suicida” (ESTELLITA-LINS, 2012, p.49). De acordo com Estellita-Lins (2012, p.49), no que se refere ao funcionamento da emergência, o ensino dos residentes e a formação profissional se mostra prejudicial, ao “criar uma demanda factícia”, “inflar o serviço” e “pela deturpação na definição de competências da emergência”.

determinantes sociais da saúde – que engendram adoecimento – e seria tanto produto de um negligenciamento de saúde como também uma evidência e um fator de agravamento do mesmo.

⁷ Quando o registro do óbito não oferece informação precisa sobre a *causa mortis*.

⁸ Quando o registro oficial é inferior ao número efetivo de óbitos por suicídio.

⁹ <http://pesquisasuicidio.wordpress.com>

¹⁰ Parte da subnotificação pode ocorrer também por causa do estigma, pelo preconceito. O que não se quer conhecer é negligenciado e acarreta em menor preocupação na geração de melhores indicadores (JANNUZZI, 2005: 138)

¹¹ *Disability-Adjusted Life Years* (em português, esperança de vida corrigida pela incapacidade) é uma medida que expressa o número de anos perdidos em decorrência de problemas de saúde, incapacidade ou morte precoce.

Para os profissionais de saúde, assinala ainda Estellita-Lins (2012, p.50), o tema é permeado por “preconceito e falta de informação”, o que dificulta um cuidado mais sensível e integral às pessoas que tentaram ou pensam em se matar. Nos hospitais brasileiros, as equipes de saúde reagem negativamente a esses pacientes, agindo de maneira agressiva ou com desprezo para com aquele que atentou contra a própria vida e que inspira cuidados intensivos. Acredita-se que todos os profissionais de saúde devem estar preocupados, preparados, capacitados e ainda atentos, pois também constituem um grupo de risco elevado.

Além de melhorar o atendimento nas emergências médicas para cuidar das pessoas em estado crítico, com ideação ou plano suicida, aliviar seus problemas e tratar os transtornos implicados, Estellita-Lins (2012) considera imprescindível detectar e cuidar o mais rápido possível os casos potenciais na saúde primária. O espectro depressivo fornece um modelo para avaliação e intervenções, sem esquecermos que violência, abusos, *bullying*, ansiedade extrema, pânico, transtornos de personalidade também se encontram fortemente associados. Trata-se de condições clínicas que implicam em extrema vulnerabilidade. Pessoas em situações de retraimento, afastamento, solidão e desamparo. Situações em que é preciso proteger o paciente de si próprio modificando seu alcance “aos meios” durante a fase crítica.

É inadiável, na opinião de Estellita-Lins et al. (2006), aprofundar a reforma psiquiátrica articulando os Núcleos de Apoio à Saúde da Família (NASF) e os Centros de Atenção Psicossocial (CAPs), treinar e capacitar em urgências psiquiátricas e protocolos locais de intervenção, qualificar internações curtas e de elevada resolutividade e aumentar a segurança de pessoas em risco compartilhando práticas de intervenção e proteção – “rígidas quando necessário e flexíveis tão logo seja possível”. Além do apoio profissional e intervenção direcionada, um dos princípios básicos para um manejo adequado do risco do suicídio é que haja uma “segurança adequada para proteger o paciente de danos autoinflingidos” (ESTELLITA-LINS, 2012, p.52)

Limitar o acesso aos meios usuais de autodestruição é outra ação que pode reduzir “as taxas de suicídio e tentativas de morte com menor morbidade, custo, estigma, sofrimento”, “concerne diretamente à saúde pública e ao governo” (ESTELLITA-LINS, 2016) e se articula com a pesquisa sobre pessoas vulneráveis em crise.

Produtos e atividades do nosso dia a dia podem ser nocivos à saúde, apesar de sua regulação ou vigilância sanitária. Seu potencial de rapidamente danificar a integridade e saúde do organismo e extinguir a vida certamente interessa à suicidologia. Armas de fogo e defensivos agrícolas são uma preocupação conhecida, mas pouco estudada (ESTELLITA-

LINS, 2016). Mas não é preciso ir tão longe: produtos de limpeza, substâncias inflamáveis e medicamentos estão em nossas prateleiras e em nossos armários. Uma política nacional de álcool e drogas relaciona-se, portanto, com a prevenção do suicídio. Isso sem falar na arquitetura e no trânsito. Ou ainda o jornalismo responsável e meios de comunicação, aspectos que aprofundaremos adiante.

A pesquisa na área interessa, nos lembra Estellita-Lins (2016), diretamente aos mais vulneráveis, como jovens, indivíduos com prejuízo cognitivo (demenciados, idosos) e pessoas em risco de suicídio. Vulnerabilidade essa que se apresenta numa baixa representatividade parlamentar, que tende a ser configurada por *lobby*, ativismo e agenda política independente, mas também, ou é reforçada, pela menor visibilidade que lhe é dada, tema que abordaremos no próximo capítulo.

Contudo, segundo Estellita-Lins (2016), tão importante quanto a discussão sobre restringir o acesso de indivíduos vulneráveis a meios letais, vem a ser o foco nos modos de vida e formas de trabalho na atualidade. Campanhas de prevenção do suicídio constroem agendas pelo desarmamento, por meios de locomoção saudável, por respeito aos territórios indígenas e pela agricultura familiar.

Nosso caminho se baliza por dois pilares que se apoiam. Um deles é que falar é a melhor forma de prevenir, lema, inclusive, da campanha nacional de prevenção do suicídio do ano passado. E para comunicar, é preciso mostrar, apresentar, expor. Campanhas buscam educar e informar, se utilizando e produzindo imagens, filmes, vídeos e fotografias, imagens da vida, incluindo aí situações vulneráveis, tema geral da violência.

Sabemos que o tema da imagem é vasto e envolve filosofia, arte, comunicação, mídia. No capítulo 4 (Imagem: morte e ética), nos preocuparemos em apresentar alguns autores que estudaram a representação da morte e os aspectos éticos envolvidos.

Por outro lado, e este é o segundo pilar, há o entendimento de que mostrar o suicídio “contagia” o sujeito em risco, ou seja, poderia induzir alguém a tirar a própria vida. Veremos, no capítulo 3 (A Imitação), que essa asserção é bem mais complexa do que isso.

Estes dois pilares, ao mesmo tempo que se sustentam, também criam uma aresta: é preciso falar sobre, mas há um problema no próprio falar. É dessa intersecção que surge nossa proposta de discutir a imagem distinguindo a ficção da não-ficção. Ao fazer isso, esperamos esclarecer alguns pontos sobre a comunicação, podendo contribuir tanto com esta área quanto com quem estuda o suicídio.

3 A IMITAÇÃO

De acordo com Émile Durkheim (2000, p.14), chama-se suicídio “todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela saiba que produziria tal resultado”. O estudo de Durkheim aponta para uma relativa estabilidade da taxa anual de suicídios em uma mesma sociedade e uma grande variabilidade da taxa suicida de uma sociedade para outra no mesmo período, sugerindo que o suicídio pode não ser um ato determinado exclusivamente por fatores individuais. Existiriam aspectos sociais do suicídio inteiramente distintos dos que concorrem para determinar o suicídio em cada caso particular. “Cada sociedade”, sugere Durkheim (2000, p.24), “se predispõe a fornecer um contingente determinado de mortes voluntárias”.

Em sua obra “O Suicídio: Estudo de sociologia”, Durkheim (2000) propõe uma tipologia do suicídio segundo suas causas “sociais”: (1) o egoísta; (2) o altruísta; e (3) o anômico. Gustavo Tosti (1898, p.425), em resenha publicada no ano seguinte, sintetiza as causas como sendo: (1) “a falta de integração social causada pelo relaxamento dos laços sociais, seja religioso, familiar ou político”; (2) “a absorção do indivíduo pela comunidade, a ponto de destruir a consciência de sua própria personalidade”; e (3) “a ruptura súbita do controle social sobre desejos individuais, provocado por perturbações na organização coletiva”. Estes seriam “os motivos reais da propensão ao suicídio que as estatísticas detectam em toda a sociedade”. Na leitura de Tosti (1898), as condições individuais – principalmente mentais – só podem explicar por que alguns cedem à “corrente suicidógena” (a tendência ao suicídio que cada povo tem, coletivamente) e outros não; mas não podem explicar nem o caráter distintivo nem a intensidade da própria corrente.

Tosti (1898) aponta o fato de Durkheim expor a impossibilidade “de contabilizar qualquer coisa na vida social sem pressupor o funcionamento de uma lei fundamental de ação intercerebral através do qual o pensamento [...] é transmitido imitativamente de um indivíduo para outro”. Se uma relação social é a ação de um cérebro sobre outro cérebro, podemos dar aos determinantes “sociais” do suicídio qualquer significado que possamos escolher, inclusive aceitar a visão de Durkheim do fenômeno social e considerar a “corrente suicidógena” como algo estranho e independente ao indivíduo. Se a causa “social” independe de fatores individuais, o fenômeno, ao contrário, ocorre no indivíduo. Portanto, lembra-nos Tosti (1898), nos confrontaremos com a pergunta: como as “correntes suicidógenas” agem sobre o indivíduo? Como a causa “social” pode alcançar o indivíduo, como a força “coletiva”

consegue se individualizar? Em outras palavras, qual o modo de propagação dessa “corrente suicidógena”? Durkheim responde: por coerção. Mas isso, para Tosti (1898, p.426), é “mera tautologia”, pois não explica como essa coerção é exercida. Por qual processo o indivíduo é penetrado, sitiado, dominado pela “misteriosa ‘corrente’”?

É esta, aponta Tosti (1898), a grande lacuna na teoria social de Durkheim que ignora como as forças sociais, isto é, como os exemplos estabelecidos no meio social afetam e são incorporados pelo indivíduo; como as instituições, “o produto mais genuíno e típico da atividade ‘coletiva’, entram em contato com o indivíduo e exercem uma influência modificadora sobre sua própria personalidade”. Para o autor, é necessário dar um significado mais preciso da ação da sociedade sobre os indivíduos, isto é, se não a identificarmos com a transmissão de modos de pensamento e sentimento de um indivíduo para outro através da resposta imitativa à sugestão inventiva. O autor ainda sustenta que, ao tentar fornecer a melhor evidência da veracidade de sua própria teoria social – a teoria da coerção – Durkheim mostrou, de forma admirável, embora não intencional, a solidez da visão oposta do fenômeno social, desdobrada na teoria da imitação de Tarde, que discutiremos logo adiante.

Publicado em 1897, o trabalho de Durkheim vai influenciar a pesquisa sobre suicídio a partir daí, cujo foco predominante será a importância dos fatores psicossociais. Entretanto, Goldney et al (2008) nos mostram que, antes disso, houve um vasto número de estudos nos séculos que o antecederam, abordando não apenas a importância dos fatores sociais, mas também os fatores que agora estão incluídos no modelo médico, como a depressão. Alguns desses estudos, de acordo com eles, poderiam ser vistos até como “mais equilibrados e abrangentes do que o de Durkheim”¹².

Do levantamento de Robert Goldney, Johan Schioldann e Kirsten Dunn (2008), dois estudos dizem respeito à imitação (muitas vezes chamado de suicídio *copycat*¹³). Um foi o de George Burrows que, em 1828, articulou a preocupação com o contágio, observando que “há outra e ainda mais influente causa, embora desapercibida, do aumento do suicídio [...] que é o rápido e imenso aumento de revistas periódicas” (BURROWS, 1828, p.413). O aumento do suicídio, Burrows estava convencido, “é principalmente atribuível a essas causas”. Quase

¹² Um estudo publicado três anos antes de Durkheim lançar sua obra “O Suicídio” nos chama a atenção por apresentar algo que parece contrário à “opinião de muitos sociólogos, que talvez não tenham dado especial reflexão ou estudo sobre o assunto”. Os dados coletados por Steinmetz (1894) apontam que “existe uma maior propensão ao suicídio entre os povos selvagens do que entre os civilizados”.

¹³ O termo em inglês *copycat* descreve uma pessoa que copia o comportamento, forma de se vestir ou ideias de outra.

meio século depois, William Westcott (1885) abordará dentre uma série de questões, o suicídio por imitação.

Segundo Durkheim (2000, p.131-132), a expressão “imitação” é comumente empregada para designar ao mesmo tempo os três grupos de atos seguintes: (i) uma espécie de nivelamento, em virtude do qual todo mundo pensa ou sente em uníssono; (ii) maneiras de pensar ou de fazer que são gerais à nossa volta; e (iii) a “macaqueice por si mesma”.

Essas três espécies de fatos diferem entre si. No primeiro caso, está ausente toda reprodução. Tem a ver com o sentir em comum ou inclinar-se diante da autoridade da opinião, isto é, repetir automaticamente o que outros fizeram. O segundo é apenas a consequência de operações lógicas, de julgamentos e de raciocínios, implícitos ou formais, que são o elemento essencial do fenômeno; portanto não pode servir para defini-lo. Em outras palavras: “uma coisa é *sentir em comum*, outra coisa *inclinar-se diante da autoridade da opinião*, outra coisa, enfim, *repetir automaticamente o que outros fizeram*. ” (DURKHEIM, 2000, p.138, grifo do autor)

Uma polêmica se estabeleceu no terceiro caso. Para Durkheim (2000), a reprodução só seria plena nesse caso, reservando o termo exclusivamente aos fatos dessa categoria. Segundo ele, há imitação quando um ato tem como antecedente imediato a representação de um ato semelhante anteriormente realizado por outros, sem que entre essa representação e a execução não se intercale qualquer operação intelectual, explícita ou implícita, sobre as características intrínsecas do ato reproduzido (DURKHEIM, 2000, p.131-138). Entretanto, seu contemporâneo Gabriel Tarde (1890, p.7-8; 1902, p.1-2 apud VARGAS, 2014), tem uma definição diferente: imitação seria uma ação à distância de um espírito sobre um outro, onde um modifica o outro mentalmente, com ou sem reciprocidade.

3.1 O EMBATE ENTRE TARDE E DURKHEIM

Na virada do século XIX para o XX, a França foi palco de um intenso debate protagonizado por esses dois sociólogos quanto à relação entre indivíduo e sociedade. Os dois estiveram em desacordo sobre a questão da força com a qual este mundo se impõe a nós. Se, para Durkheim (2000), o fato social é essencialmente exterior ao indivíduo, só se impondo ele pode entrar no indivíduo, para Tarde (1890 apud VARGAS, 2014), não há nada de real na sociedade além do que vem do indivíduo. Em suma, Durkheim, partindo da análise dos fatos

sociais, enfatizou a primazia do coletivo sobre o indivíduo, enquanto Tarde traçou o caminho oposto, tendo como ponto de partida a psicologia individual.

Como ponderou Tarde (1895 apud VARGAS, 2014, p.32), “nem tudo o que fazem os membros de uma sociedade é sociológico”. Respirar, digerir, piscar, sacudir as pernas mecanicamente, olhar distraidamente uma paisagem ou lançar um grito inarticulado, estes são atos que não têm nada de social. Mas falar com alguém, orar por um ídolo, esfaquear um inimigo, esculpir uma pedra, estes são atos sociais, pois apenas o homem em sociedade age desta maneira e, sem o exemplo de outros homens que ele copiou voluntariamente ou involuntariamente desde o berço, ele não agiria assim. A característica comum dos atos sociais é de serem imitativos (TARDE, 1895 apud VARGAS, 2014).

Uma explicação puramente psicológica dos fatos sociais deixaria escapar o que eles têm de específico, isto é, de social. Como compara Durkheim (2007, p.106) quando fala das regras relativas à explicação dos fatos sociais, “há entre a psicologia e a sociologia a mesma solução de continuidade que entre a biologia e as ciências físico-químicas. Em consequência, toda vez que um fenômeno social é diretamente explicado por um fenômeno psíquico, pode-se ter a certeza de que a explicação é falsa”. Nesse sentido, Tarde e Durkheim, parecem concordar com o fato de que há uma força social externa ao indivíduo que também influencia seu comportamento. As manifestações privadas têm algo de social, já que reproduzem em parte um modelo coletivo; mas cada uma delas depende também da constituição orgânico-psíquica do indivíduo, das circunstâncias particulares nas quais ele está situado. Portanto, elas não são fenômenos propriamente sociológicos. Pertencem simultaneamente a dois reinos; poderíamos chama-las de sociopsíquicas (DURKHEIM, 2007, p.8-9). Mas Tarde levanta duas questões interessantes sobre isso: (1) “uma ‘coisa social’ qualquer se transmite não do grupo ao indivíduo, mas de um indivíduo ao outro, ou seja, os fatos sociais são interiores e não exteriores e se difundem através das consciências individuais”; e (2) “não existe uma sociedade *sui generis* acima dos indivíduos; essa é uma expressão abstrata da realidade” (CONSOLIM, 2010, p.55). Seria possível um fato social existir fora das consciências individuais, como sugere Durkheim? Não é de fora para dentro, do grupo tomado coletivamente sobre o indivíduo que se transmitem os fatos sociais, mas de um indivíduo ao outro?

Durkheim (2000, p.129) acreditava que a imitação, pelo fato de poder ocorrer entre indivíduos que não são unidos por nenhum vínculo social, é um fenômeno puramente psicológico. “Um homem pode imitar o outro sem que sejam solidários um do outro ou de um

mesmo grupo do qual dependam igualmente, e a propagação imitativa não tem, por si só, o poder de solidarizá-los”. Já Tarde (1897, p.224-225 apud VARGAS, 2014, p.38), pregava exatamente o oposto nesse ponto: “Ela sempre tem este poder – e [...] apenas ela tem este poder –, a menos que se trate de uma propagação imitativa de fatos psicológicos. Pois [...] a imitação é uma comunicação de alma a alma”.

Nem sempre esta dissociação entre o social e o individual se apresenta com a mesma nitidez, como, por exemplo, as palavras de um orador (manifestação da linguagem) ou o ajoelhar de um devoto (manifestação da religião). Como cada um destes atos depende não somente da natureza do fato social, mas também da constituição mental e vital do agente e do meio físico, estes são atos híbridos, fatos sócio-psíquicos ou sócio-físicos, de acordo com Tarde. Para Durkheim, está claro que esta dissociação entre o social e o individual “nem sempre se apresenta com a mesma nitidez”. Mas mesmo quando ela não é imediatamente observável, é possível, através da estatística, “separar o fato social de toda mistura para observá-lo no estado de pureza” (DURKHEIM, 2007, p.8).

Segundo Durkheim (2000, p.129-130), um espirro, um movimento convulsivo, um impulso homicida pode se transferir de um sujeito a outro sem que haja entre eles algo além de uma proximidade fortuita e passageira. Mas, para Tarde (1897, p.225 apud VARGAS, 2014), esta aproximação “fortuita e passageira”, caso se repita, caso se multiplique, torna-se uma verdadeira união social. Entretanto, Durkheim defende que não é necessário que haja entre eles uma comunhão intelectual ou moral, nem mesmo é necessário que falem a mesma língua, e depois da transferência eles não se encontram mais ligados do que antes (DURKHEIM, 2000, p.130), ao que Tarde rebate que esta comunidade intelectual ou moral só poderia ter se estabelecido por meio da difusão e do acúmulo de exemplos. E, se não é por transmissão imitativa dos pais aos filhos, e dos contemporâneos entre si, como os indivíduos de uma mesma nação encontram-se a falar a mesma língua? (TARDE, 1897, p.225 apud VARGAS, 2014)

Para Ferdinand de Saussure (2006, p.21), *langue* (do francês, “linguagem”) e *parole* (“falar”) são termos linguísticos distintos. *Langue* engloba o abstrato, regras sistemáticas e convenções de um sistema significante; ela é independente - e pré-existente - dos indivíduos e envolve os princípios da linguagem, sem os quais nenhuma expressão vocal, “*parole*”, seria possível. *Parole* refere-se às instâncias concretas do uso de língua. Esta é individual, fenômeno psíquico pessoal da linguagem como uma série de atos de fala feita por um sujeito linguístico. Ainda segundo, Saussure, a estrutura da *langue* é revelada através do estudo de

parole. Ele traçou uma analogia com o jogo de xadrez para explicar o conceito de *langue* e *parole*, comparando *langue* com as regras do xadrez - as normas para jogar o jogo e comparou os movimentos que um indivíduo escolhe fazer - a *parole*. Não queremos nos alongar nesse assunto, mas nos parece importante considerar que, segundo Robins (1983), Saussure, influenciado pela teoria sociológica de Durkheim, teria exageradamente atribuído uma realidade supra-individual à *langue*. Contudo, embora declare que o indivíduo não pode modificar a língua, ele próprio reconheceu que as mudanças nela efetuadas acontecem a partir de mudanças introduzidas pelos indivíduos em sua *parole*.

O ponto é que, para Durkheim (2000, p.130-131), o procedimento pelo qual imitamos nossos semelhantes é o mesmo que nos serve para reproduzir os ruídos da natureza, as formas das coisas, os movimentos dos seres. Ambos não têm nada de social. Tem origem em certas propriedades de nossa vida representativa que não resultam de nenhuma influência coletiva. Durkheim (2000, p.130) defende que, se estivesse demonstrado que este procedimento contribui para determinar a taxa de suicídios, esta última dependeria “diretamente, seja em sua totalidade seja em parte, de causas individuais”. E, para Tarde (1897, p.226 apud VARGAS, 2014), a imitação é uma comunicação intersíquica. O debate sobre a imitação é, portanto, uma disputa acerca do que é sociologia e psicologia.

A partir de um mapeamento utilizando dados demográficos e de mortalidade disponíveis em diversos países europeus na segunda metade do século XIX, Durkheim (2000) identificou que o suicídio, longe de se dispor mais ou menos concentricamente em torno de alguns focos e ir diminuindo gradualmente, apresenta-se, ao contrário, em grandes massas mais ou menos homogêneas (apenas mais ou menos, porém) e desprovidas de qualquer núcleo central. Tal configuração, para ele, não revelaria a influência da imitação.

No entender de Tarde (1897, p.230 apud VARGAS, 2014), se o suicídio fosse um fenômeno de origem recente, a propagação em círculos concêntricos faria sentido; mas ele é muito antigo; e, do mesmo modo, por todo lugar onde a ação da imitação se acumulou durante muito tempo, produziu-se um nivelamento, um amontoado, uma classificação por assim dizer. E partir daí para negar o caráter imitativo do suicídio é como negar o caráter ondulatório do calor porque a temperatura de um quarto é igual em todo o aposento ainda que seu aquecimento tenha ocorrido a partir de um aquecedor ou de uma lareira (talvez apagada há algum tempo).

Durkheim (2000, p.129) acha que, aqui, não há imitadores nem imitados, mas identidade relativa dos efeitos devido a uma identidade relativa das causas. O suicídio

dependeria essencialmente de certas condições do meio social, pois este geralmente mantém a mesma constituição em extensões bastante amplas de território. Vemos a taxa de suicídios modificar-se bruscamente e por completo toda vez que o meio social muda bruscamente.

Tarde não compartilha dessa ideia. Ele considera vago “o apelo ao meio social, à taxa social, ao estado coletivo, às condições de existência, a todas as entidades, a todas as nebulosas não resolvidas que têm servido aos que fazem ontologia da ciência social”. Uma “alucinação do social distinto e separado do individual” (TARDE, 1897, p.231 apud VARGAS, 2014, p.45).

Durkheim explica que, embora seja certo que o suicídio é contagioso de indivíduo para indivíduo, nunca se vê a imitação propagá-lo de tal maneira que afete a taxa social de suicídios. Ela pode dar origem a casos individuais mais ou menos numerosos, mas não contribui para determinar a desigualdade da propensão que leva ao suicídio as diferentes sociedades e, no interior de cada sociedade, os grupos sociais mais particulares.

Os efeitos da imitação não seriam identificáveis através das estatísticas. É que, reduzida apenas às suas forças, a imitação não pode ter nenhuma influência sobre o suicídio. Durkheim (2000, p.134-137) mostra o quão pouco fundada é a teoria que considera a imitação a fonte iminente de toda vida coletiva. Não há fato “tão facilmente transmissível por contágio quanto o suicídio”, mas essa contagiosidade não produziria efeitos sociais (DURKHEIM, 2000, p.143).

Tarde (1897, p.232-233 apud VARGAS, 2014) pretendia substituir explicações ditas metafísicas por explicações retiradas da intimidade da vida social, relações psíquicas de indivíduo a indivíduo, que são o próprio elemento infinitesimal, mas continuamente integrado da vida social.

Novamente parece se estabelecer a diferença aparentemente sutil, mas fundamental, entre as ideias de Tarde e Durkheim. Durkheim (2000, p.140) considera que as tendências da coletividade, ao penetrar nos indivíduos, os determinam a se matar. Por outro lado, a teoria da imitação de Tarde diz que a tendência que cada indivíduo experimenta para o suicídio provém das tendências próprias ao conjunto dos outros indivíduos que querem se matar (TARDE, 1897, p.246 apud VARGAS, 2014).

Os fatos sociais, reforça Durkheim, são retratados pelas taxas, tais como: “taxa de natalidade, de nupcialidade, de suicídios, ou seja, pelo número que se obtém ao dividir a média anual total dos nascimentos, dos casamentos e das mortes voluntárias pelo número total de homens em idade de se casar, de procriar, de se suicidar” (DURKHEIM, 2007, p.9). Como

cada um desses números compreende os casos individuais indistintamente, as circunstâncias particulares que podem ter tomado parte na produção do fenômeno se neutralizam mutuamente, não contribuindo para determiná-lo. O que ele exprimiria é um certo “estado da consciência coletiva” (DURKHEIM, 2007, p.9). Para Tarde, “os fatos individuais que nós chamamos sociais não são os elementos do fato social, mas sua manifestação.” (TARDE 1895, p.67-69 apud VARGAS, 2014, p.34).

Durkheim (2000) descreveu uma associação ecológica¹⁴ positiva entre a proporção de indivíduos protestantes e as taxas de suicídio, tendo por base o estudo de várias províncias da Prússia. Concluiu, deste modo, que os protestantes teriam maior probabilidade de se suicidar do que os católicos. Apesar de a conclusão ser possível, a inferência causal não é, do ponto de vista lógico, correta, pois poderiam ter sido os católicos vivendo em províncias predominantemente protestantes a cometerem os suicídios, e a metodologia ecológica não nos permite discernir qual das duas hipóteses está certa. O uso de dados agregados pode produzir inferências causais sobre comportamentos individuais com base em dados agregados ou grupais (ROBINSON, 1950; SELVIN, 1958 apud NUNES, 1998). Tal erro interpretativo – o de inferir para o indivíduo o que é válido apenas para o grupo – é conhecido como “falácia ecológica”.

Tarde não publicou nenhuma resposta explicitamente dirigida a Durkheim após a publicação de sua obra “O Suicídio”, mas, segundo Consolim (2010), preparou um manuscrito escrito integralmente como uma refutação à teoria durkheimniana, que acabou não sendo publicado. Consolim (2010, p.57) sintetizou as principais críticas de Tarde às ideias de Durkheim contidas no manuscrito, das quais ressaltamos: (1) “os suicídios podem até ser normais, mas são causados ‘pelas ideias germinadas nas relações sociais’ com os seus semelhantes”; (2) “toda sociedade tem início pela imitação de um líder ou mestre e uma comunidade moral só pode se estabelecer pela acumulação de exemplos”; (3) “a imitação ou reprodução da natureza não é idêntica à imitação com o uso da alma, a última apenas reservada às almas mais civilizadas, acostumadas à imitação do semelhante”; (4) “a imitação tem um peso muito maior na propagação das línguas, das religiões e das artes do que na propagação de suicídios”, mas isso não invalida a influência do suicídio; (5) “a imitação pode se combinar com outras causas sociais, mas todas elas têm origem no exemplo”; (6) “a

¹⁴ Estudos ecológicos são estudos observacionais onde a unidade de observação é uma população, comunidade ou instituição e onde, portanto, os achados referem-se simultaneamente a toda população mas a nenhum indivíduo.

indulgência no modo como são noticiados os suicídios na imprensa é parte da explicação de sua multiplicação”; e (7) “fatos singulares aumentam as taxas sociais de suicídio”. Consolim (2010, p.57-58) observa nesses argumentos “a aplicação da psicologia social tardeana ao fenômeno do suicídio”, isto é, a ideia de que as “correntes sociais” resultam fundamentalmente de um movimento que tem origem nas relações interindividuais e cuja expansão depende de processos psicológicos imitativos de um determinado modelo de conduta.

Em suma, Tarde pretende preservar a “consciência”, a “mentalidade”, face às condições sociais. Para ele, as condições sociais, sejam eles fatores ligados ao meio ambiente ou fatos precedentes, não engendram os fenômenos da consciência, como “criações estéticas, descobertas científicas, invenções técnicas”, apenas “condicioná-los”. Durkheim também opõe aquilo que “condiciona” ao que “engendra”, mas no sentido contrário. Se para ele, as condições biológicas e mentais dos indivíduos são fatores que contribuem, mas não determinam, os fatos sociais, enquanto, para Tarde, os fatores psicológicos ou interpsicológicos são determinantes.

Na época na qual este debate transcorreu, os jornais eram o principal meio de comunicação de massa, mas sua abrangência era geograficamente limitada. O cinema ainda engatinhava, com a invenção do cinematógrafo e as primeiras exposições públicas apenas dois anos antes da publicação da obra “O Suicídio”. Parece-nos razoável, portanto, a pouca atenção dada à imprensa e outros mecanismos de mediação na questão da imitação, embora os itens (1) e (2) citados acima possam ser reflexos de um sistema do qual a mídia faça parte. No entanto, em função dos progressos da imprensa e das vias de comunicação em geral, que permitiam uma maior circulação “das ideias e os bons exemplos que moralizam os homens”, Tarde teria admitido que as sociedades modernas “tenderiam a uma maior moralidade do que as sociedades tradicionais”. A maior intensidade e exposição às ideias promoveriam, no entender dele, “por um lado, maior individualidade e, por outro lado, maior difusão de algumas poucas ideias no seio de vários grupos sociais em razão de sua força de difusão” (CONSOLIM, 2010, p.46). Durkheim (2000), contudo, considerava duvidoso que a proibição da reprodução dos suicídios nos jornais pudesse modificar sua taxa social. Ainda assim, ele acreditava que “o que pode contribuir para o desenvolvimento do suicídio [...] não é o fato de se falar nisso, é a maneira pela qual se fala” (DURKHEIM, 2000, p.160). Para ele, se a prática do autoextermínio é abominada, os sentimentos que desperta “traduzem-se através dos relatos que se fazem delas” e “neutralizam mais do que excitam as predisposições individuais”.

Entretanto, quando uma sociedade está “moralmente desamparada, seu estado de incerteza inspira-lhe uma espécie de indulgência para com os atos imorais, a qual se expressa involuntariamente todas as vezes que se fala neles e torna sua imoralidade menos perceptível”. Conclui Durkheim: “o exemplo, de fato, é de se temer, não por ser exemplo, mas porque a tolerância ou a indiferença social diminuem a distância que ele deveria inspirar” (DURKHEIM, 2000, p.160).

Mais de um século se passou e esta questão ainda se mantém viva. Em seu mais recente “Mapa da Violência”, Julio Waiselfisz (2014, p.111) afirma que o crescimento das taxas de suicídio não tem merecida repercussão e propõe alguns motivos dessa aparente desatenção, dentre eles, “um tabu existente na mídia de divulgar questões relativas ao tema”, deixando o tema no “lusco-fusco do inominável pelo temor do ‘Efeito Werther’” (WAISELFISZ, 2014, p.180), que aprofundaremos a seguir.

3.2 EFEITO WERTHER

O termo “Efeito Werther” foi usado pela primeira vez em meados dos anos 1970 pelo sociólogo quantitativo David P. Phillips (1974, p.341) e refere-se à influência de sugestão sobre o suicídio. O termo é derivado do romance de Johann Wolfgang von Goethe, “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, que foi amplamente lido na Europa. A obra é um romance epistolar em que Werther troca cartas com seu amigo Wilhelm e narra seu amor impossível por Charlotte, prometida em casamento a outro. Ainda que não tenha sido conclusivamente demonstrado, credita-se ao romance uma onda de suicídios de pessoas que teriam imitado a maneira como o personagem Werther dá fim à própria vida.

Phillips (1974) usou estatísticas americanas e britânicas para apontar que o número de suicídios aumenta depois que a história de um suicídio é publicada em um jornal e sugere também que este efeito é provavelmente devido à influência da sugestão sobre o suicídio (e não devido ao luto ou a uma classificação equivocada dada por um legista de mente sugestionável, por exemplo).

Em seu artigo, Phillips (1974, p.350) expõe as razões pelas quais Durkheim não acreditava que os efeitos da sugestão sobre o suicídio fossem importantes. Segundo Durkheim, a sugestão teria apenas um efeito local sobre o suicídio. O suicídio de uma pessoa poderia influenciar aqueles nas imediações, mas o suicídio a nível nacional não responderia à

sugestão. Além disso, defendia que aqueles que sofreram o efeito de sugestão de cometer suicídio iriam cometê-lo de qualquer maneira, mas talvez um pouco mais tarde. E, finalmente, mesmo a nível local, o efeito de sugestão seria pequeno, limitado a poucos indivíduos.

O estudo de Phillips (1974) indica que o Efeito Werther se manifesta nacionalmente e, algumas vezes, em escala internacional: algumas histórias de suicídio parecem provocar pequenos aumentos nos suicídios nacionais; no entanto, outras histórias provocam aumentos bem maiores. Além disso, o Efeito Werther não seria necessariamente produzido por aqueles que teriam cometido suicídio de qualquer maneira, mesmo na ausência de uma divulgação de suicídio.

Phillips (1974, p.351) elabora que indivíduos anômicos podem ser particularmente suscetíveis ao suicídio como solução para a sua anomia, assim como estudos mostram que esses indivíduos são suscetíveis também a certos movimentos sociais, como, por exemplo, pessoas que não encontram significados na vida seriam mais suscetíveis a movimentos políticos ou religiosos. Já Henry and Short (1954 apud PHILLIPS, 1974) alegam que, em certas circunstâncias, o homicídio pode ser uma alternativa ao suicídio. E, sendo o homicídio afetado pela sugestão, então: (1) o número de homicídios deve crescer depois da publicação de uma notícia de homicídio (BERKOWITZ; MACAULAY, 1971 apud PHILLIPS, 1974); (2) o número de homicídios deve cair depois da publicação de uma notícia de suicídio; e (3) o número de suicídios deve cair após a publicação de uma notícia sobre homicídio.

Quando nos referimos a “histórias de suicídio publicadas”, estamos tratando de suicídios ou tentativas de suicídio que ocorrem na vida real, divulgados em jornais e revistas impressas ou por meio do telejornalismo e documentários¹⁵. Elas estão inseridas dentro de um universo maior, que aqui dividimos em dois grandes grupos: histórias verídicas e histórias ficcionais, sendo que, dentro de cada um desses grupos, propomos a divisão em dois outros subgrupos: histórias publicadas em material impresso e histórias apresentadas em formato audiovisual, relação representada no Quadro 1:

Quadro 1 – Gêneros - Formato x representação

	Ficção	Não-ficção
--	---------------	-------------------

¹⁵ A internet, mais especificamente a *World Wide Web* (WWW), por permitir tanto o uso de texto quanto de material audiovisual em um mesmo local/dispositivo, se enquadra em um ou em outro grupo (e muitas vezes em ambos) dependendo do formato em que a história é apresentada, sem impacto para esta dissertação.

Impresso	Romances, poesias	Reportagens de jornais e revistas, biografias
Audiovisual	Filmes, séries de TV, peças de teatro, óperas	Telejornais, documentários

Fonte: Elaboração própria

3.2.1 Efeito Werther na imprensa

No capítulo “*The role of mass-media in suicide prevention*” do Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention, Michael Westerlund, Sylvia Schaller e Armin Schmidtke (2009) apontam que estudos realizados no campo do suicídio e meios de comunicação social sugerem a existência, sob certas circunstâncias, de um “contágio” suicida decorrente de notícias sobre suicídio na mídia. O fato de muitos estudos terem demonstrado uma associação entre noticiário nos meios de comunicação e comportamento suicida real tem motivado vários tipos de recomendações sobre como a mídia deveria tratar o assunto suicídio a fim de evitar que o imitem, como veremos mais adiante. Embora os resultados não sejam inequívocos, o levantamento de Westerlund, Schaller e Schmidtke (2009) indicou que a cobertura midiática do suicídio pode precipitar um comportamento suicida em alguns casos, especialmente entre indivíduos vulneráveis, como adolescentes, idosos, pacientes em tratamento e em estados terminais.

Sob certas circunstâncias, afirmam Etzersdorfer e Sonneck (1998), o conhecimento de – ou o contato com – um indivíduo que tenha morrido recentemente por suicídio poderia precipitar o comportamento suicida em indivíduos vulneráveis. Verificou-se também que os retratos de suicídio na mídia podem influenciar comportamento suicida em indivíduos expostos a esses artigos, induzindo “suicídios por imitação”, também conhecido como “contágio do suicídio” (BECKER et al. 2004, p.112 apud WESTERLUND; SCHALLER; SCHMIDTKE, 2009, p.515). Entende-se que a implementação de diretrizes para reportagens de suicídio poderia diminuir os efeitos negativos da comunicação do suicídio, e até mesmo se tornar uma força positiva na prevenção deste. A análise apontou “as causas subjacentes de atos suicidas são muitas vezes negligenciadas” e “geralmente faltam informações sobre outras opções e medidas preventivas”. Além disso, “reportagens sobre suicídio na mídia impressa parecem ter um efeito maior do que na televisão” (WESTERLUND; SCHALLER; SCHMIDTKE, 2009, p.521)

Etzersdorfer e Sonneck (1998) apontam que, após a implementação do sistema de metrô em Viena, em 1978, este se tornou cada vez mais um meio para se cometer suicídio, com as taxas de suicídio registrando um forte crescimento. Entre 1984 e 1987, houve ampla e dramática cobertura da mídia sobre suicídios dentro deste metrô, correlacionando-se com o aumento subsequente das taxas de suicídio na cidade. Isso levou à formação de um grupo de estudo na Associação Austríaca para a Prevenção do Suicídio (ÖVSKK), que desenvolveu diretrizes para a mídia e lançou uma campanha em meados de 1987. Após a mudança nos relatos da mídia, Etzersdorfer e Sonneck (1998) sustentam que o número de suicídios e tentativas no metrô caiu mais de 80% da primeira para a segunda metade de 1987, estabilizando em um patamar baixo desde então. As taxas totais de suicídio em Viena também diminuíram, indicando não ter havido substituição de um método para outro.

Vinte anos depois, de acordo com Wong et al (2009), após um amplo noticiário sobre um suicídio pela queima de carvão em um quarto fechado em Hong Kong, suicídios utilizando o mesmo método (queima de carvão) tornaram-se extremamente populares, rapidamente se tornando o segundo meio de suicídio mais comum.

Visando combater uma possível ligação entre reportagens sobre suicídio na mídia e taxas de suicídio, particularmente para os métodos relatados, a OMS elegeu, como uma das suas seis principais estratégias na prevenção do suicídio, uma “melhor representação de suicídio nos meios de comunicação” e lançou um conjunto de recomendações para os profissionais da mídia (WHO, 2008). Essas recomendações sugerem não publicar fotografias ou notas de suicídio, não detalhar o método utilizado, não simplificar as razões do porquê um suicídio foi cometido, não publicar estereótipos religiosos ou culturais, não glorificar ou sensacionalizar suicidas e nem colocar a culpa em alguém. A OMS recomenda também trabalhar de perto com as autoridades de saúde, usando “suicídio consumado” ao invés de “suicídio bem sucedido”, apenas apresentar dados relevantes, publicando a notícia nas páginas internas, destacando alternativas ao suicídio, fornecendo informações sobre os serviços e recursos úteis disponíveis, e divulgando indicadores de risco e sinais de alerta.

Embora Durkheim não acreditasse que proibir a divulgação de autoextermínios nos jornais pudesse modificar as taxas de suicídio e, ainda que Waiselfisz tenha criticado recentemente a existência de um tabu na mídia de divulgar questões relacionadas ao tema, o fato é que, como pudemos observar ao longo desta seção, estudos dão subsídios à estratégia de melhor representar o suicídio na imprensa.

Além disso, o papel da mídia impressa no processo de imitação parece ter um peso maior que o dos meios eletrônicos. Uma meta-análise feita por Steven Stack (2003, p.239) encontrou que estudos baseados em histórias de suicídio reais têm quatro vezes maior probabilidade de relatar efeitos de imitação¹⁶ do que estudos baseados em suicídios fictícios. Por exemplo, diversos estudos sobre quatro filmes, que foram ao ar na TV aberta em 1984 e que retratavam suicídio adolescente, geralmente não encontraram nenhum efeito imitativo. As pessoas parecem se identificar com os suicídios de vida real, mas não com suicídios que aparecem em filmes ou novelas.

Um outro fator importante é o meio de cobertura. Ao contrário de histórias de suicídio televisionadas, notícias de suicídio que saem em jornais impressos podem ser guardadas, relidas, pregadas na parede ou no espelho, e estudados. Stack (2003:239) argumenta que “notícias que passam na televisão sobre suicídio geralmente não duram mais de 20 segundos e podem ser rapidamente esquecidas ou mesmo passarem despercebidas”. E sustenta afirmando que “estudos detalhados de suicídios ocorridos durante a cobertura da mídia encontraram com frequência cópias de matérias jornalísticas sobre suicídio perto do corpo das vítimas”, do mesmo modo como, no século XVIII, acontecia com os exemplares de “Os Sofrimentos do Jovem Werther”. A meta análise de Stack (2003) encontrou ainda que pesquisas baseadas em histórias na televisão tem 82% menos chances de relatar efeito *copycat* do que pesquisas com base em histórias de jornal.

3.2.2 Efeito Werther na ficção

As frases de uma reportagem no jornal e as de um livro estão impressas em papel. As imagens do telejornal e do novo filme do Almodóvar são transmitidas na mesma tela da TV. Se, como vimos, há indícios de que notícias sobre suicídios reais estão associadas a comportamento suicida subsequente, podemos esperar algo semelhante quando um leitor se depara com o suicídio de um personagem no romance que está lendo ou quando um espectador assiste a um filme cuja trama envolve um suicídio? A questão que se apresenta aqui é: qual a relação entre histórias de suicídio ficcionais e o efeito imitação?

A princípio, essa parece ser uma pergunta fácil de se responder, afinal de contas, o próprio termo “Efeito Werther” é, como vimos, oriundo da correlação entre um romance de

¹⁶Dentre os casos que sugerem imitação, identificou-se um alto índice para tentativas e baixo para suicídios consumados.

Goethe e suicídios que teriam sido provocados por imitação, sugestionados pela forma como o personagem que dá nome ao título do livro se suicida. Da mesma forma que histórias reais de suicídios publicadas em jornais impressos tendem a impactar mais do que as mesmas histórias apresentadas em telejornais, poderia um livro de ficção que retrate um suicídio gerar mais imitação do que um filme, série ou telenovela onde um suicídio seja representado? Das inúmeras diferenças entre filme e livro, entre cinema e literatura, uma delas é que um filme é menos textual que um livro.

Em 1982, Phillips publicou artigo onde indica que histórias na televisão provocam mortes imitativas. Entretanto, dois anos depois, Ronald Kessler (1984) rebateu os resultados obtidos por Phillips identificando um erro crasso em seus dados que invalidaria seus resultados. Com uma abordagem mais precisa, Kessler mostrou que não há evidências ligando histórias de suicídio em novelas com posteriores fatalidades da vida real. Phillips, ao delinear seu estudo, usou resumos de jornal como fontes para as histórias de suicídio de novela mas, em oito dos 13 casos, especificou incorretamente a data do evento, invalidando sua estratégia de análise.

Além de, a princípio, não serem um estímulo ao ato suicida, filmes de ficção que abordam o suicídio parecem gerar efeito positivo: ainda que um filme de ficção não se coloque como instrumento terapêutico, pesquisas realizadas nos EUA e no Reino Unido indicam que filmes e séries de ficção que abordavam o suicídio acarretaram em maior informação tanto do serviço de prevenção do suicídio realizado pelos *Samaritans* (uma espécie de Centro de Valorização da Vida inglês) quanto do impacto decorrente do uso abusivo de medicamentos (WESTERLUND, 2009).

Jane Pirkis e Warwick Blood (2001) reforçam que a associação entre a apresentação ficcional do suicídio e suicídios subsequentes não é conclusiva. Para isso, os autores revisaram estudos que examinavam a relação entre o retrato do suicídio na ficção e subsequentes comportamentos suicidas em três tipos de mídia: filmes de cinema e televisão; músicas; e peças de teatro.

Para examinar a evidência de uma relação causal entre o retrato do suicídio em uma dada mídia e o comportamento suicida real, foram utilizados os seguintes critérios de Hill: *consistência* (associação entre a cobertura mediática do suicídio e suicídios reais é observada); *força* (maior exposição à cobertura mediática do suicídio produz maiores taxas de suicídio); *temporalidade* (a cobertura midiática do suicídio ocorre antes dos suicídios reais); *especificidade* (as pessoas que se suicidaram foram expostas à cobertura da mídia); e

coerência (associação está coerente com fatos relativos a suicídios, tentativas de suicídio ou ideação suicida).

Foram identificados 34 estudos que consideravam a relação entre retrato ficcional do suicídio e subsequente comportamento suicida. Nos EUA, esses estudos apresentaram evidências para um efeito de imitação de programas de ficção de TV onde o suicídio é representado. Foi observado um aumento no número de entradas de casos de *overdose* nos serviços psiquiátricos e pediátricos nas duas semanas seguintes à exibição de “*Surviving*”, um telefilme sobre um casal adolescente que se suicida por asfixia com o escapamento do cano de descarga do carro. Outro estudo identificou um crescimento na média de tentativas de suicídio nas duas semanas subsequentes ao televisionamento de quatro filmes que retratavam o suicídio de adolescentes, ainda que tenha havido um aumento significativo nos suicídios por adolescentes inclusive antes dos filmes terem sido televisionados (PIRKIS; BLOOD, 2001).

No entanto, várias tentativas foram feitas visando replicar essas descobertas, inclusive pelos próprios autores, que ampliaram geograficamente seu estudo afim de incluir outras cidades. Nenhuma delas encontrou evidência de uma relação entre o aumento de suicídios de adolescentes e o televisionamento de filmes, ainda que haja algumas evidências de efeitos específicos localmente e quanto aos métodos empregados para pôr fim à própria vida.

Pirkis e Blood (2001) citam também outro estudo bastante abrangente, para o qual foram coletados dados de todos os suicídios americanos e mortes no trânsito e considerados à luz das novelas que abordaram o tema suicídio. Determinando a semana em que cada episódio foi ao ar, encontrou-se que os suicídios e acidentes automobilísticos aumentavam imediatamente após a apresentação das histórias de suicídio. Contudo, alguns anos depois do artigo ser publicado, foram identificados erros em mais da metade das datas de apresentação dos episódios e a não inclusão de outros episódios que também falavam sobre o assunto. Ao corrigirem estes erros e reanalisarem os dados, nenhum efeito das novelas sobre suicídios foi encontrado.

Estudos similares foram feitos no Reino Unido. Um deles examinou o efeito sobre o comportamento suicida da série da BBC “*The Befrienders*” baseada no já citado *Samaritans* e que passou em Edimburgo durante 11 semanas em 1972. Outro estudou o impacto de um episódio da novela de grande audiência “*EastEnders*” onde uma personagem bastante popular tenta suicídio por *overdose*. Ou ainda se adolescentes poderiam ter tentado o suicídio de forma similar à ingestão de 50 comprimidos de paracetamol, tentativa feita por uma personagem em um episódio de “*Casualty*”. Nenhum desses estudos apontou que a

representação ficcional de suicídios na televisão tenha tido efeito negativo (PIRKIS; BLOOD, 2001).

Em termos de *temporalidade*, é correto dizer que foi relativamente demonstrado que o estímulo precedeu a resposta. Entretanto, é difícil afirmar sobre a *especificidade* da associação (isto é, que o suicídio se deve à específica exposição), já que os estudos consideraram que aqueles que tentaram o suicídio foram necessariamente influenciados por terem visto a ficção na televisão, produzindo resultados ambíguos.

Em termos de *coerência*, os autores consideram razoável a hipótese de que a associação é explicada por imitação, pois “a mídia é conhecida por moldar atitudes e comportamentos e o suicídio é um comportamento suscetível à imitação (como evidenciado por aglomerados de suicídio)” (PIRKIS; BLOOD, 2001, p.159), afirmação que, como vimos há pouco, não pode ser resumida em duas linhas. Ainda assim, eles afirmam que a imitação de um modelo não-ficcional é mais observada do que de um ficcional.

Pirkis e Blood (2001) concluem que a associação entre a representação na televisão de modelos suicidas em programas de ficção e suicídios ou tentativas subsequentes no “mundo real” é apenas de consistência moderada. É necessário pesquisar mais antes de afirmar categoricamente sobre a *força* da associação. A associação satisfaz à condição de *temporalidade*, mas a evidência quanto a sua *especificidade*, é duvidosa. A associação tem alguma *coerência*, mas não é o caso de descrevê-la como causal.

Os estudos que analisamos sobre o impacto de séries e filmes televisivos de ficção onde o suicídio é representado indicaram não haver evidências consistentes de uma relação entre retrato ficcional de suicidas na televisão e suicídios ou tentativas de suicídio reais. Ainda que estudos tenham apresentado causa-efeito, muitos destes eram limitados ou tinham problemas metodológicos. Quando se tentou replicá-los, os resultados apresentaram inconsistências sugerindo a necessidade de mais pesquisas para que se possa estabelecer ou refutar alguma associação. Por outro lado, verificou-se que estes não apenas não pareciam ser um estímulo para se suicidar como geraram efeito positivo.

O debate acerca da imitação suscita interessantes – e certas vezes sutis – questões que tentamos apresentar até o momento, desde se ela de fato existe até como ela seria produzida. Se é como um rio mortal no qual o indivíduo entra para se banhar ou se as suas águas inundam as margens onde este indivíduo se encontra. Pensar suicídio, prevenção e cinema na saúde passa por conhecer este debate. Uma discussão que praticamente funda a sociologia,

que coloca aspectos sociais e psicológicos frente a frente, engendrando o geral e o particular, e que permanece viva até hoje.

Mais de cem anos antes deste debate ter sido aquecido por Durkheim e Tarde, Goethe havia escrito um livro que por pouco não descartara: “Se houvesse fogo naquele momento, teria jogado a obra nele” (GOETHE, 2010, p.168). Pelo visto, a lareira não estava acesa e o livro foi publicado, tornando-se uma obra-prima da literatura mundial.

Muitos atribuem a este romance epistolar uma onda de suicídios ocorrida na Europa. Exatos dois séculos depois, o nome do personagem que tira sua própria vida no livro irá batizar este fenômeno que discutimos nas páginas anteriores.

Ao lermos as últimas linhas de “O Sofrimento do Jovem Werther”, pode nos parecer que Goethe tenha se utilizado de um artifício metalinguístico. A descrição da cena onde Werther é encontrado morto termina chamando a atenção para um detalhe: “Um exemplar de Emilia Galotti estava aberto na escrivaninha” (GOETHE, 2010, p.160).

“Emilia Galotti” é uma tragédia escrita por Gotthold Lessing. Nela, a personagem Emilia está prometida a um conde por quem é apaixonada. Entretanto, o príncipe, obcecado em fazê-la sua amante, faz de tudo para impedir esse casamento, inclusive matar o conde. O pai de Emilia decide fazer justiça com as próprias mãos. Emilia, ao vê-lo pegar a arma diz ao pai: “a mim é que deve dar esse punhal” para que ela possa se suicidar. O pai então a mata, poupando sua filha de duas desonras: a desonra de se tornar amante do príncipe e a desonra de se suicidar.

Não sabemos se Goethe estava nos dando alguma pista, mas o fato é que nosso percurso até aqui traça fortes indícios de que o Efeito Werther se manifesta mais fortemente no papel do que no audiovisual, e dentro disso, é mais observado na não-ficção do que na ficção, fazendo filmes e séries de TV despontarem como importante veículo na representação do suicídio.

Pretendemos, a seguir, nos aprofundar na imagem, seja ela estática ou em movimento, muda ou com som, buscando compreender melhor o que está por trás desta (e nesta) imagem, o que ela representa, que aspectos éticos e normativos podem estar envolvidos. E como tudo isso se estabelece na experiência de sentarmos inocentemente na poltrona de uma sala de cinema para assistir a um bom filme.

4 IMAGEM: MORTE E ÉTICA

4.1 IMAGEM E MORTE

O indício de que o Efeito Werther parece estar relacionado mais com uma notícia de um suicídio real e menos com um suicídio ficcional, e que, havendo ainda o indicativo de que este efeito imitativo é mais forte quando é um texto impresso do que uma imagem, nos convida a compreender melhor a questão da imagem. Não apenas por isso, a “pesquisa qualitativa de saúde (focada em suicidologia) mostra interesse crescente na produção de imagens” (ESTELLITA-LINS et al., 2015, p.298).

Nosso intuito aqui é apresentar alguns autores que pensam sobre como a morte é retratada e, quando esta é representada, quais problemas não apenas técnicos, estruturais, constitutivos e materiais, mas principalmente éticos, morais e políticos estão envolvidos.

Embora o nosso consumo de imagens tenha aumentado a um nível sem precedentes, nossa experiência com imagens do morto perdeu sua antiga importância. Nossa familiaridade com as imagens quase parece “invertida”, já que as sociedades arcaicas viam imagens, viam imagens dos mortos (que já não viviam em seus corpos) e viam imagens dos deuses (que viviam em outro mundo). O historiador de arte Hans Belting, especialista em teoria da imagem, afirma, em seu artigo “*Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*”, que a experiência com as imagens naquele tempo “estava ligada a rituais como o culto aos mortos, através dos quais os mortos eram reintegrados à comunidade dos vivos” (BELTING, 2005, p.307).

Belting (2005) propõe uma iconologia onde as imagens substituíam os mortos, que haviam perdido a sua presença visível junto com seus corpos, imagens ocupavam o espaço abandonado pela pessoa que havia morrido. Como resultado, o morto era mantido presente e visível junto com os vivos por meio de suas imagens. Mas, como as imagens não existem por si mesmas, estas, em busca de uma corporificação, precisavam de um agente ou de um meio semelhante a um corpo. Essa necessidade foi atendida com a invenção da mídia visual, que não só encarnava imagens, mas se parecia com corpos vivos em suas próprias formas. Belting (2005) traz o exemplo do período Neolítico, quando crânios eram revividos como imagens com a ajuda de conchas como novos olhos, e uma camada de argila como uma nova pele sobre o rosto. Imagem e meio como uma analogia de corpo. Poderíamos dizer, em termos de

Baudrillard, de uma “troca simbólica”¹⁷ entre um corpo morto e uma imagem viva. A constelação triádica na qual corpo, mídia e imagem estão interconectados aqui com grande clareza. A imagem do morto, no lugar do corpo desaparecido, o corpo artificial da imagem (o meio) e o corpo observador do vivo interagem criando uma presença icônica em oposição à presença corporal.

4.1.1 A morte escondida

A morte é tema de importância central em todas as culturas, assim como os ritos fúnebres e o luto, mas sua interpretação varia de uma sociedade para outra e no decorrer do tempo.

No início da Idade Média, a morte natural era admitida com uma relativa tranquilidade. As tradições religiosas exibiam uma atitude positiva em relação à morte sem um olhar maniqueísta de bom ou mau, desejável ou indesejável. Nem era o pessimismo o pensamento dominante sobre a própria morte. Madan (1992) aponta que uma mudança fundamental ocorreu no Ocidente no século XVIII, quando a morte foi dessacralizada e transformada em um evento passível de manipulação humana. A partir daí, agonia e morte foram exaustivamente medicalizadas e trazidas para a alçada da alta tecnologia no século XX. Uma vez que a morte é vista como um problema de gestão profissional, a casa vira hospital e especialistas assumem o papel que era da família. A fala comum e a expressão religiosa dão lugar ao jargão médico. O sujeito (velho, doente ou moribundo) torna-se o objeto deste fazer-de-conta, o objeto de controle profissional dos outros, e perde a liberdade de auto-avaliação, expressão e escolha. Assim, não só a liberdade, mas a dignidade também é perdida. Embora essa cultura médica moderna tenha se originado no Ocidente, ela gradualmente se espalhou para os quatro cantos do mundo, subjugando outros tipos de conhecimento médico e outras atitudes de morrer e da morte.

Ainda que a repulsa da morte daqueles tempos pudesse não ser menor que a atual, esta é bastante diferente da repulsa como a experimentamos hoje. Consciente da inevitabilidade de sua morte, o sujeito providenciava “uma cerimônia pública organizada e presidida pelo próprio indivíduo que estava morrendo [...] mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos” (ARIÈS, 1977, p. 21).

¹⁷ BAUDRILLARD, J. A troca simbólica e a morte. São Paulo: Loyola, 1996.

Mas, ao longo dos séculos, isso se transformou. A antiga atitude diante da morte que era ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa nos dias atuais, segundo a qual a morte tanto nos amedronta que não mais ousamos dizer seu nome (ARIÈS, 1977, p. 22). Em outras palavras:

O hospital põe a morte à distância, para os outros, para os saudáveis, a tal ponto que eles acabam, por vezes, esquecendo-a. “Morrer? Nem pense nisso! Parei de fumar e tenho um médico ótimo...”. Pobres crianças que somos! Outros, contra a angústia, se entopem de ansiolíticos, outros se atordoam no trabalho ou no prazer.... Fingem não morrer, e é a isso que chamam de saúde. (SPONVILLE, 2000, p.67)

A morte passou de um evento social e público para uma experiência privada e antissocial. Com o individualismo no século XII, a morte se torna um evento mais importante, merecedor de maior reflexão, mas ainda não assustadora nem obsessiva, continuando familiar e domesticada. Segundo Ariès (1977), no século XVI ao XVIII, sexo e morte eram tidos como comportamento indomado e irracional do corpo, uma espécie de transgressão que arranca o homem de sua vida diária, da sua racionalidade; brecha – diria Sade – que se abre e o faz mergulhar num mundo irracional, violento e bonito.

A ruptura entre morte e vida social cotidiana, a ligação da morte com o irracional, o convulsivo, o erótico, o sexual e o privado será fomentada no século XIX e expressada no romantismo. É quando nasce o fascínio mórbido, histérico e erotizado da ideia da morte. A morte passa a ser associada não apenas ao erótico, mas também ao exótico, e abre passagem para um espaço alheio e proibido que não pode ser tolhido pelas restrições sociais vitorianas. Há o deslocamento de Eros para Tânato também na literatura romântica e nas artes visuais.

A partir do século XX, as pessoas passam a evitar falar ao moribundo sobre a gravidade de seu estado e as crianças são afastadas de funerais. Se até então ela acontecia no leito familiar, agora a morte ocorre longe, dentro do hospital, onde médicos e enfermeiros “são [...] os donos da morte, de seu momento e também de suas circunstâncias” (ARIÈS, 1977, p.54). O enfermo não mais preside seu próprio ritual de morte. A morte deixa de ser comum, menos “natural” e atribuída a causas de nomes exóticos. Medicalizada, ela sai de casa e vai para o hospital/necrotério. A morte natural virou um fenômeno técnico: não sabemos mais em que momento se perdeu a consciência ou a respiração parou. Não é possível prevenir a morte natural, mas é possível apagá-la. Ao desaparecer da esfera pública, a ênfase na sexualidade cresce. O século XX rejeita excessos do romantismo e pudor vitoriano: a morte torna-se tabu e substitui o sexo como principal assunto proibido.

A teorista do cinema Vivian Sobchack acredita que, quanto mais a sociedade se liberta dos constrangimentos vitorianos com relação ao sexo, mais ela rejeita as coisas associadas à morte. Essa interdição gera transgressão: mistura de erotismo e morte, cujo flerte se buscou nos séculos XVI e XVIII, reaparece em nossa literatura sádica e na morte violenta cotidiana.

Em seu artigo “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”, Sobchack (2005, p.131) enfatiza que, “ao remover o evento da morte natural do olhar cotidiano para preservar seu exotismo e estranheza”, a morte torna-se indecorosa no século XIX e rejeitada no século XX. Com isso, a morte natural virou tema tabu para o discurso público e limitou condições para representá-lo. O que restou: a morte violenta. A representação obcecada sensacionalista de um corpo abstraído de consciência é a própria “pornografia da morte”, termo cunhado por Geoffrey Gorer, em 1955, em seu livro “*The Pornography of Death*”.

Nos últimos trezentos anos, os laços familiares também sofreram uma grande mudança e passaram de meros arranjos sociais a relações com base na afeição, o que acarretou numa maior intensidade do luto. A morte, agora significada como ruptura, é coberta de um sonoro silêncio. Segundo Gorer (1955 apud SOBCHACK, 2005), com a morte natural sendo sufocada pelo pudor, a morte violenta cresce nas histórias de detetive, *thrillers*, *westerns*, histórias de guerra e de espionagem, ficção científica e quadrinhos de terror.

4.1.2 A morte no documentário e no cinema de ficção

Como vimos, a morte na sociedade atual se tornou uma experiência súbita, descontínua, inconveniente: uma atrocidade. Representada nas ficções cinematográficas, contidas de forma segura dentro da narrativa, com suas estruturas e seus signos icônicos e simbólicos, tem-se uma versão excitante e mediada, onde a ameaça e crueldade da morte são suavizadas. Já os filmes documentários, por outro lado, “observam os tabus sociais que cercam a morte ‘real’ e evitam referir-se a ela” (SOBCHACK, 2005, p.132).

Entender as diferenças entre filmes de ficção e de não-ficção, segundo muitos teóricos do cinema, é uma tarefa árdua. Fazer esta distinção pode até mesmo ser equivocada. Segundo o filósofo americano Noël Carroll (2005), Christian Metz teria afirmado que “todo filme é um filme de ficção”. Outros, pelo fato de que ambos os tipos de filmes compartilham uma série de estruturas (como *flashback*, montagem paralela, campo-contracampo, plano-ponto-de-vista), supõem que essa distinção é inviável não sendo possível diferenciá-los em sua forma,

isto é, ao assistir a um filme, não somos capazes de apontar se este é ficcional ou não-ficcional; “por mais abundante que seja a informação formal disponível, esta será inconclusiva” (CARROLL, 2005, p.74).

O próprio termo *documentário* é controverso. Se, para Carroll (2005), um documentário não se resume a mostrar a realidade, ele também não quer o extremo de afirmar que o documentário inclui tudo o que não é ficção. O autor propõe, então, o termo “cinema de asserção pressuposta” para definir a essência do filme documental, classificando-o como uma subcategoria da não-ficção.

Para Carroll (2005), no gênero ficção, o cineasta explicita as suas intenções autorais no produto fílmico de modo a direcionar o olhar do público. Já o cinema de asserção pressuposta não se preocupa com a recepção por parte do espectador: o documentário deve ser de tal forma objetivo e verdadeiro que não permita leituras subjetivas por parte do público. De qualquer forma, não nos aprofundaremos nessa discussão ainda que a consideremos relevante. É impossível identificar conclusivamente um filme como ficção ou não-ficção apenas examinando seus atributos estruturais manifestos. Não temos o costume de ir ao cinema para adivinhar se um filme é uma ficção ou um documentário. Geralmente os espectadores sabem se o filme a que irão assistir foi etiquetado de uma ou de outra maneira e isso bastará para esse estudo.

Isso posto, há uma diferença fundamental entre um documentário e uma representação ficcional da morte. Sobchack (2005) estabelece que o documentário é indicial enquanto a ficção é icônica e simbólica. Por isso, os critérios para a visão ética não são tão rigorosos na narrativa em comparação com o documentário. É certo que a visão narrativa também precisa cumprir um conjunto mínimo de critérios para obter *sansão* cultural, mas a morte nos filmes narrativos não é um tabu, é um evento visual corriqueiro. Veremos em seguida que as emoções que sentimos, os valores, a significação ética diferem em gênero e grau do modo como reagimos à morte no documentário.

Parece acontecer com os documentários o que se observa na imprensa. O jornalista Arthur Dapieve (2007) propõe que a imprensa, mais do que determinar a maneira como seus leitores encaram o suicídio, é “determinada pela visão que os leitores têm da morte voluntária. Dentro dessa perspectiva, a imprensa se colocaria não como vetor do ‘contágio’, mas como instância social solidária ao tabu que a suplanta” (DAPIEVE, 2007, p.19). Com “as taxas de suicídios mantendo curvas ascendentes”, completa, “continuamos como testemunhas, mas de

um tipo muito particular: aquele que se recusa a ver o que ocorre à sua volta. Nisso, como noutras coisas, a imprensa é nosso espelho” (DAPIEVE, 2007, p.23).

Convém apontar para o que a filósofa Judith Butler (2016) chama de “cobertura comprometida¹⁸”, ainda que, em seu livro “Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?”, sua atenção esteja voltada para a imprensa em tempos de guerra. Este tipo de cobertura se dá quando o jornalista concorda em transmitir notícias apenas da perspectiva estabelecida pelas autoridades militares e governamentais, somente observando determinadas cenas e enviando para “casa” apenas imagens e narrativas de determinados tipos de ação. Os repórteres têm acesso sob a condição de que seu olhar permaneça restrito aos parâmetros estabelecidos. Além disso, de forma menos explícita, a mídia concorda em não mostrar fotos dos mortos. Roteiro que constrói um discurso ao regular o conteúdo. Trataremos disso mais detalhadamente adiante.

4.1.3 A semiótica da morte

A morte não é a única realidade cruel. A transformação da matéria de um estado a outro – excreção, união sexual, nascimento – evoca tabus e superstições da pré-história e frequentemente se estendem aos signos corporais enfatizando o mistério e sendo tratados como sagrados. O corpo é o signo indicativo primário do dilema de ter que se lidar com a condição de criatura vulnerável que somos. A morte é o signo que põe fim a todos os signos, fim da representação, transformação mais subversiva que o nascimento.

Tentamos compreender a morte por meio da representação, mas, sendo inatural e inominável em nossas relações sociais, o evento da morte em nossa cultura impõe limites da representação em todas as formas, inclusive na cinematográfica.

Até o cinema, que tem a capacidade subversiva de mostrar o que não queremos ver, tende a desviar o olhar diante da morte real. Último tabu do cinema, a morte põe em xeque a ordem social e sistemas de valores, ataca o racionalismo simplista e a crença infantil na imortalidade. A morte possui uma realidade cruel que supera a tentativa de subjugar-la, de contê-la culturalmente. Do ponto de vista semiótico, a morte parece suscitar um problema especial em sua representação.

¹⁸ Em inglês: *embedded reporting*. Na tradução para o português, o termo “comprometida” traz um curioso – ainda que não intencional - adjetivo para esse tipo de cobertura jornalística: uma cobertura que corre risco de algum embaraço ou dano. Bastante apropriado, convenhamos.

A representação do evento da morte está além dos limites da codificação e da cultura, pois, como nos aponta Sobchack (2005), não vemos, de fato, a morte na tela. O “não-ser” não é visível. Está acima da visibilidade e da representação. As representações da morte nos filmes de ficção tendem a nos satisfazer, mas nos documentários é experimentada como uma visibilidade excessiva.

Mas a questão da morte e do morrer não poderem ser representados em sua integridade permanece. O momento da morte só pode ser representado no contraste entre o corpo como corpo (vivo, intencional e animado) e o corpo como cadáver (carne sem intenções, inanimado, estático). Cadáver é um signo indicial do “morto” e não da “morte”, não é percebido como um sujeito, como um outro que não nós, embora nos confronte e nos faça lembrar da subjetividade e de seus limites objetivos.

O horror do cadáver, segundo Sobchack (2005), seria ele ser o corpo da pessoa ao mesmo tempo que já não revela mais nada sobre ela. Do ponto de vista semiótico, o cadáver é um paradoxo: é “um significante signo corporal sem poder de significar”, mas gera compaixão como “*objeto que é índice de um sujeito que era*” (SOBCHACK, 2005, p.136). Como objeto, está alienado do ser humano. Pode ter sido um sujeito, mas agora não é mais.

Mas, nossa compaixão pelo sujeito que *era* se torna menos intensa por nossa alienação ao objeto que *é*, pois não sabemos como seria estarmos mortos. Cadáver se torna objeto de análise, um modo de satisfazer nossa curiosidade sobre um objeto cultural tabu. Sobchack (2005) sustenta que há fascínio e temor nisso: a culpa aterrorizante do *voyeur* associada ao medo da punição (por ver o que não se tem o direito de ver). E, quando ela não vem, pode continuar a ver a imagem proibida.

O cadáver não produz a mesma excitação que o processo de mortificação de um corpo vivo, pois é passivo e não desperta empatia. O que desperta empatia é o que nos permite ver o outro como agente, o senso do indivíduo engajada em trabalho e o senso da fisicalidade do corpo; daí, talvez, a importância dos filmes de ficção. O cadáver é o mais físico dos corpos porque é apenas um corpo físico: não trabalha, não é vívido. A morte não pode transformá-lo.

Assim, a “ação violenta inscrita no corpo vivo visível” emerge como o “mais eficaz significante cinematográfico da morte” (SOBCHACK, 2005, p.138).

Ainda que abominemos a violência e a ruptura que ela causa no tecido social e na vida individual humana, ela é o melhor significante da morte na representação visual: a presença visível da morte como algo produzido por causas externas e violentas. A violência confere à morte uma forma perceptível, última violação feita no corpo vivo. O fim violento “é visto na

tela de maneira particular e chocante – pois o meio fílmico, em sua inerente representação e apresentação do movimento, traz vida, sustenta a vida e afirma a vida” (SOBCHACK, 2005, p.138). Segundo Sobchack (2005), o movimento e a animação interrompidos de forma violenta e abrupta enfatizam o contraste entre o animado e o inanimado; transforma visualmente o presente cinematográfico em um passado, um sujeito corporificado num corpo-objeto.

O que costumamos chamar de “morte natural”, a noção de morrer durante o sono é reconfortante, algo gradual e tranquilo, não associado ao sofrimento nem à degradação do corpo; “a menos natural e comum na visão pública de nossa cultura” (SOBCHACK, 2005, p.142).

Para Sobchack (2005), a degradação do corpo subverte de forma intolerável o mito do processo como progresso, presente em nossa cultura. Segundo Ariès (1977), a decomposição do corpo, no final da Idade Média, tornou-se o signo do fracasso da humanidade; hoje, foi convertido em algo vergonhosamente pessoal. Exceto no caso de um ataque cardíaco súbito e fatal, não estamos acostumados a pensar a morte dentro dos termos binários que a violência inscreve.

A subitaneidade ignora o tempo necessário “do processo, do ritual, dos analgésicos formais” (SOBCHACK, 2005, p.139); a transformação súbita do corpo animado em cadáver (sem *anima*) escancara a faceta irracional, arbitrária e injusta da morte. O repentino é percebido como violência, “uma violência indevida”. Sobchack (2005) acredita que essa violência, essa subitaneidade possa definir melhor a morte, já que é sentida de maneira visceral e pessoal como inoportuna. Uma morte que se prolonga é uma imagem distante, na terceira pessoa.

Ao correlacionar a subitaneidade com a violência para significar a morte, intensifica-se nossa inquietação de que morrer é um evento incontrolável, atrocidade que nos aterroriza (ou nos conscientiza). Por causa disso, supõe Sobchack (2005), a morte substituiu o sexo como tabu visual. A ação subversiva que a morte desempenha não apenas sobre a cultura e a representação visual, mas também nelas, e sendo esta uma violência exercida sobre o sujeito do corpo vivo, impõe problemas éticos ao cinema.

Para Sobchack (2005), no cinema, a representação ficcional da morte parece não quebrar um tabu cultural se esta representação for vivenciada como uma visualização no abstrato, enquanto que, a representação documentária da morte é vivenciada como uma visualização do real. A “excessiva atenção visual que se dedica à morte no filme narrativo

parece ser culturalmente tolerada - ainda que muitas vezes criticada” (SOBCHACK, 2005, p.141). O filme documentário, ao contrário, evita mostrar a morte e quando a representa, parece exigir uma justificação ética.

Sobchack (2005) chama a atenção que quando a morte é representada como algo fictício em vez de real, quando seus signos são estruturados e realçados de modo a funcionar de maneira icônica e simbólica, entende-se que a única coisa que está sendo violada é o simulacro de um tabu visual. A narrativa trabalha com o tabu visual, observando a morte com um “interesse concupiscente e não ético, como se, assim simulada, ela simplesmente ‘não contasse’” (SOBCHACK, 2005, p.142). O público quase sempre responderia da mesma forma; teria menos escrúpulos de encarar a morte narrada e seria menos rigoroso em seu julgamento acerca da curiosidade “objetiva” do filme.

No documentário, a morte aparece quando cinegrafistas acidentalmente a captam. Pego de surpresa, o documentário fica “menos vulnerável às acusações de concupiscência e de comportamento não ético” (SOBCHACK, 2005, p.142) por parte do público. Por isso, segundo Sobchack (2005), há menos registros filmados de indivíduos morrendo de causas naturais e mais de guerras ou execuções (e tais registros estariam, segundo ela, repletos de culpa ou remorso). Morte natural essa que, como vimos, é a menos natural e comum na visão pública de nossa cultura, difícil de lidar pelo tempo que demora a acontecer.

4.2 A IMAGEM ÉTICA

4.2.1 Capacidade de sobrevivência, vulnerabilidade e comoção

No filme *A Hora do Rush 3*,

quando os personagens principais entram em um táxi em Paris, o taxista, ao perceber que se trata de norte-americanos, manifesta seu entusiástico interesse pela próxima aventura americana. Durante o trajeto, ele revela uma profunda percepção etnográfica: ‘Os americanos’, diz, ‘eles matam pessoas sem nenhum motivo!’ (BUTLER, 2016, p.76).

Com essa cena, Butler (2016) ilustra seu argumento de que, se algumas vidas não são percebidas como vidas, uma proibição moral da violência acabará sendo aplicada de maneira seletiva. Para ela, uma crítica da violência a uma vida deve começar pelo o que esta vida representa: o que permite que uma vida se torne visível e o que nos impede de ver ou

compreender certas vidas como precárias, necessitando de amparo? Em um nível mais geral, o problema “diz respeito à mídia, na medida em que só é possível atribuir valor a uma vida com a condição de que esta seja perceptível como vida, mas é apenas de acordo com certas estruturas avaliadoras incorporadas que uma vida se torna perceptível” (BUTLER, 2016, p. 82).

Na opinião de Butler (2016), a mídia tem um papel preponderante, pois perceber uma vida não é exatamente o mesmo que entendê-la como precária. E mesmo que consigamos entender uma vida dessa forma, não será uma apreensão fora das relações de poder. Se os enquadramentos interpretativos habituais fossem destruídos, uma atitude ética não aconteceria espontaneamente; se as amarras da interpretação cotidiana fossem eliminadas, uma consciência moral pura não surgiria.

Determinados tipos de vida só podem se tornar visíveis desafiando a mídia dominante, pois, “uma outra vida é percebida por intermédio de todos os sentidos” (BUTLER, 2016, p.83), e não apenas da visão.

É preciso iluminar o debate acerca de como o uso discriminado da imagem afeta a maneira como identificamos algumas vidas como sendo mais passíveis de luto do que outras, não apenas pelo enquadramento (que diz o que e como será mostrado) mas também pelas restrições de suas publicações (que diz também o que, mas também o quanto será mostrado). Isso se alinha ao fato do suicídio, como já foi apresentado, ter pouca visibilidade, apesar das estatísticas mostrarem que as taxas de autoextermínio não são nada desprezíveis. Não estamos, fique claro, questionando as recomendações da OMS, pois, como vimos, há indícios de efeito *copycat* quando o suicídio é noticiado na imprensa.

A guerra, para Butler (2016) – e podemos generalizar para outros espaços –, “sustenta suas práticas atuando sobre os sentidos, fazendo-os apreender o mundo de modo seletivo, atenuando a comoção” – ou ampliando-a – “diante de determinadas imagens e determinados sons, e intensificando as reações afetivas aos outros” (BUTLER, 2016, p.83). O cinema, como mídia, pode ser usado tanto para aproximar e para incluir o outro, quanto para restringir “o que podemos sentir, fazendo-nos sentir repulsa ou indignação diante de uma expressão de violência e a reagir com justificada indiferença diante de outra” (BUTLER, 2016, p.83). As aspas de Butler (2016) se referem à guerra, mas podemos translada-las para o problema do suicídio: para reconhecer a precariedade de uma outra vida, “os sentidos precisam estar operantes, o que significa que deve ser travada uma luta contra as forças que procuram regular a comoção de formas diferenciadas”. Ela não está propondo “uma desregulamentação

completa da comoção”, mas sim “investigar as condições de capacidade de resposta”, questionando e confrontando “as interpretações dominantes, interpretações que não somente atuam sobre a comoção, como também ganham a forma da própria comoção e assim se tornam efetivas” (BUTLER, 2016, p.84).

4.2.2 A ética da fotografia

A maneira como (e se) respondemos à dor dos outros, como formulamos críticas morais e como articulamos análises políticas dependem que “certo campo de realidade perceptível” (BUTLER, 2016, p.100) já tenha sido estabelecida.

Para Butler (2016), é interesse manifesto do Estado regular os “modos visuais” a partir do seu poder de orquestração para ratificar o que será considerado realidade ou, em outras palavras, o horizonte do que percebemos como existente. Através da autorização e produção da imagem visual que atende aos requisitos do Estado uma interpretação seria construída. O que está em jogo aqui é uma regulação de imagens através da qual o Estado atua na *percepção* e na *representabilidade* visando controlar a comoção, tanto na forma pela qual a comoção é estruturada pela interpretação, quanto como ela estrutura a interpretação. Atentemos que Butler refere-se mais ao campo da *representabilidade* do que ao da *representação*, porque o primeiro campo seria, pelo menos parcialmente, estruturado pela autorização do Estado. Consequentemente, não podemos simplesmente examinar seus conteúdos explícitos, uma vez que ele é “constituído fundamentalmente pelo que é deixado de fora, mantido fora do enquadramento dentro do qual as representações aparecem” (BUTLER, 2016, p.112). O enquadramento deve ser pensando, então, como algo ativo, que, ao mesmo tempo, tanto mostra quanto descarta, em silêncio, e sem que se possa vê-lo operar. Enquanto isso, o espectador supõe estar em uma relação visual imediata e incontestável com a realidade.

Essa “dramaturgia coercitiva” seria, segundo Butler (2016), praticada pelo Estado pondo em funcionamento o enquadramento em colaboração com aqueles que divulgam as notícias visuais de acordo com as perspectivas aceitáveis. Essa delimitação faz parte de uma operação de poder que não aparece como uma figura de opressão. “Imaginar o Estado como dramaturgo – e, por conseguinte, representar seu poder através de uma figura antropomórfica – seria um equívoco, uma vez que é essencial para sua operação permanente que esse poder não seja visto e, na verdade, não seja organizado (ou imaginado) como a ação de um sujeito” (BUTLER, 2016, p.113). Butler acredita ser uma operação de poder “não representável e, em

certa medida, não intencional, cujo objetivo é delimitar o âmbito da própria representabilidade” (BUTLER, 2016, p.114). No entanto, isso não quer dizer que esta operação de poder não possa ser identificada ou mostrada, pelo contrário, o que se mostra “é o próprio aparato de encenação, [...] o posicionamento das câmeras, [...] os protocolos de comunicação [...]” (BUTLER, 2016, p.113-114).

Butler (2016) sugere que o problema não é apenas interno à vida da mídia, mas “envolve igualmente os efeitos estruturantes que certas normas mais amplas, muitas vezes racializadoras e civilizatórias, têm sobre o que é chamado, provisoriamente, de ‘realidade’” (BUTLER, 2016, p.114).

Em uma cena do penúltimo episódio da primeira temporada da série anglo-americana “The Crown”, Winston Churchill (na atuação impecável de John Lithgow) se acomoda em sua poltrona para ser retratado pelo pintor Sutherland e lhe pergunta: “Então, vai ser lisonjeiro ou realista? Vai me pintar como um querubim ou um buldogue?”. O artista responde: “Imagino que existam vários Churchills”. Sua mulher concorda: “Sim, existem mesmo”. Churchill, sempre afiado, dispara: “Bem, enquanto procura por ele, eu lhe imploro que não queira ser fiel demais”. “Por que? Fidelidade é verdade”, retruca o pintor. Churchill discorda: “Não! Para isso temos a câmera. Pintar é uma arte superior”. E finaliza: “Nunca deixo que a fidelidade atrapalhe a realidade, se eu não quiser”.

Susan Sontag parece concordar com o Churchill ficcional, pois acreditava que a fotografia não pode, por si só, oferecer uma interpretação, sendo necessárias legendas e análises escritas para complementar a imagem discreta, pontual. Esta imagem nos afetaria, mas não nos muniria de uma compreensão do que estamos vendo. Mas Butler (2016), que traz Sontag para esse debate por seu ativismo durante a guerra do Vietnã e o cerco de Sarajevo, pensa que a afirmação de que a fotografia não é em si mesma uma interpretação nos leva a um outro impasse. Para Sontag (2004, [E-Book]), prosa e pintura podem ser interpretativas, enquanto que a fotografia é simplesmente seletiva, uma impressão parcial da realidade. Uma pintura, mesmo quando de semelhança “fotográfica”, é a manifestação de uma interpretação, enquanto que uma foto é o registro de ondas de luz refletidas pelos objetos, um vestígio material de um modo que nenhuma pintura consegue ser.

Butler rebate Sontag argumentando que “embora a coerência narrativa possa ser um padrão para alguns tipos de interpretação, isso certamente não se aplica a todas as interpretações” (BUTLER, 2016, p.104). Butler sustenta que, “ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de

delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são potencial, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc.” (BUTLER, 2016, p.105)

Na opinião de Butler (2016), a interpretação não deve ser pensada somente em termos de um ato subjetivo; acontece também no estilo e na forma dada à comunicabilidade do sentimento, e pode acontecer, inclusive contra a nossa vontade, ou mesmo a despeito dela. Não se trataria, portanto, apenas do fotógrafo e/ou espectador deliberadamente interpretarem, mas “da própria fotografia se converter em uma cena estruturadora da interpretação” (BUTLER, 2016, p.106), que pode perturbar tanto o fotógrafo quanto o espectador. Importante anotar que, para Butler, “não seria exatamente correto inverter a formulação por completo e afirmar que a fotografia nos interpreta (embora algumas fotografias [...] possam fazer isso)” (BUTLER, 2016, p.106), “uma vez que essa formulação mantém a metafísica do sujeito intacta, mesmo quando inverte as posições determinadas” (BUTLER, 2016, p.106). Ainda assim, as fotografias – e conseqüentemente não apenas elas, mas os filmes também – de fato atuam sobre nós.

Contudo, Butler (2016) afirma que o que preocupava Sontag era se as fotografias ainda tinham a capacidade – se é que tiveram algum dia – de comunicar a dor dos outros de tal modo que os espectadores pudessem ser motivados a mudar suas avaliações políticas; suas formulações de mundo, ou seja, impelir seus espectadores a mudar de ponto de vista ou adotar uma nova maneira de agir.

De acordo com Butler (2016, p.106), no final da década de 1970, Sontag afirmou que a imagem fotográfica havia perdido o poder de enfurecer, de provocar, pois a representação visual do sofrimento teria virado um clichê. Depois de tanto termos sido bombardeados com fotografias sensacionalistas, teríamos perdido nossa capacidade de reagir eticamente.

Mais de duas décadas depois, Sontag, nos conta Butler (2016), reconsideraria essa tese, ao afirmar que a fotografia pode (e deve) representar o sofrimento humano, que através do enquadramento visual poderia estabelecer uma proximidade para nos manter alertas para o custo humano. Mas para que possam provocar uma reação moral, Sontag acreditava que as fotografias devem não somente manter a capacidade de chocar, mas também apelar para o nosso senso de obrigação moral. Embora nunca tenha considerado o “choque” algo particularmente instrutivo, ela lamentou que a fotografia tivesse perdido a capacidade de provocá-lo. Em sua opinião, o choque havia se tornado uma espécie de clichê, e a fotografia contemporânea “tendia a estetizar o sofrimento com o objetivo de satisfazer uma demanda

consumidora, junção que a tornou desfavorável à capacidade de reação ética e também à interpretação política” (BUTLER, 2016, p.107).

Mas, podemos nos perguntar, será que os filmes também sofreram de uma mesma estetização do sofrimento? Será que o cinema perdeu a capacidade de fazer reagir eticamente? Para nos ajudar a responder essa pergunta, Sontag apontou “uma falha na fotografia por não ser escrita: falta-lhe continuidade narrativa e ela permanece fatalmente associada ao momento” (BUTLER, 2016, p.107). As fotografias não produzem um *pathos* ético em nós, observa ela; e quando o fazem, é apenas momentaneamente, pois, vemos algo atroz e logo em seguida voltamos nossa atenção para outra coisa. “Já o *pathos* transmitido pelas formas narrativas”, ao contrário, “não se exaure”. As narrativas, segundo ela, “podem nos levar a compreender” (BUTLER, 2016, p.107).

Pathos não é um termo fácil de apreender. Ambíguo, pode significar “algo experimentado e, daí má experiência: desgraça, sofrimento” ou pode denotar “uma reação às experiências, conseqüentemente, emoção” (MUNTEANU, 2012, p.50). Ao se referir à tragédia grega, Dana Munteanu (2012) afirma que “o público experimenta uma emoção quase tão poderosa quanto aquela despertada por um evento real”, que ocorre “quando o *pathos* se torna visível” (MUNTEANU, 2012, p. 99).

A forma como a norma diferencial do humano é comunicada através dos enquadramentos visuais e discursivos afetam, em parte, a nossa capacidade de reagir com indignação, antagonismo e crítica. Há enquadramentos, como os que o cinema muitas vezes nos oferece, que mostram o humano frágil e precário, que nos permitem “defender o valor e a dignidade da vida humana, reagir com indignação quando vidas são degradadas ou dilaceradas sem que se leve em conta seu valor enquanto vidas” (BUTLER, 2016, p.119). Butler (2016) acredita que a existência de enquadramentos alternativos que permitam outro tipo de conteúdo poderia comunicar um sofrimento que levasse a uma alteração de nossa avaliação política.

Quando Butler considera que normas que regem o humano são transmitidas e revogadas mediante a divulgação na mídia, ela não está sugerindo que essas normas determinem nossas respostas, reduzidas a “efeitos behavioristas de uma cultura visual monstruosamente poderosa”, mas sim que “a maneira pela qual essas normas atuam na comunicabilidade é [...] contestável precisamente porque a regulação efetiva do sentimento, da indignação e da resposta ética está em jogo” (BUTLER, 2016, p.119).

Quando uma imagem é publicada em um jornal a cena da fotografia se amplia e passa a ser não apenas a localização espacial e o cenário social onde ela se deu, mas “a esfera social na qual a fotografia é mostrada, vista, censurada, publicada, discutida e debatida como um todo” (BUTLER, 2016, p.122). Pode-se afirmar que a cena da fotografia mudou com o decorrer do tempo. Interessante observar que a prova visual e a interpretação discursiva atuam uma contra a outra. Havia notícia porque havia foto: a foto reivindicava um estatuto de representação e viajou para além do local onde foi tirada. Se por um lado, a foto é referencial (ao local mostrado na própria foto); por outro, mudou (e mudará) de significado dependendo do contexto em que são mostradas e do propósito com o qual são invocadas.

Fotos podem ser publicadas na internet e nos jornais, mas em ambos os casos são feitas seleções dos cenários: algumas fotos são mostradas, outras não; algumas são grandes, outras pequenas; podem ser editadas. Jornais podem manter em seu poder fotos que nega a publicar, alegando que não seria útil publicá-las. Entretanto, restringindo o que podemos ver, o governo e a mídia também limitam os tipos de provas que o público tem à sua disposição para formar pontos de vista políticos sobre um assunto.

4.2.3 “Ele está morto e vai morrer”

Em “Sobre fotografia”, Sontag (2004, [E-Book]) acreditava que as fotos “declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”.

Esta ideia se alinha a de Roland Barthes (1984) que, em *A Câmara Clara*, argumentou que a imagem fotográfica teria uma capacidade particular de projetar um rosto, uma vida, em um tempo futuro anterior. A fotografia transmitiria “menos o momento presente do que a perspectiva, o *pathos*, de um tempo em que ‘isso terá sido’” (BUTLER, 2016, p.144), operando como “uma crônica visual” (BUTLER, 2016, p.144): ela “não fala *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*” (BARTHES, 1984, p.127). Ficaram célebres as palavras de Barthes sobre o que retrato fotográfico nos diz de Lewis Payne em sua cela, enquanto espera para ser enforcado: “*ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *Isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose [...], a fotografia me diz a morte no futuro” (BARTHES, 1984, p.142). E nisso a fotografia (e, nos parece também, o documentário) se distancia do filme de ficção, onde a cena está sempre no presente. Quando assistimos a um filme ficcional no cinema, não

pensamos: “isso já aconteceu”, talvez porque o que estamos vendo na tela, de fato, não aconteceu. E irá acontecer sempre, pela primeira vez, no momento presente, justamente porque nunca aconteceu. E isso não está reservado àqueles abertamente condenados à morte pelos tribunais, ou mesmo àqueles que já estão mortos, uma vez que, para Barthes, “toda fotografia é essa catástrofe” (BARTHES, 1984, p.142) que apresenta “o passado absoluto” e “diz a morte no futuro” (BARTHES, 1984, p.142). Nos parece que, nesse sentido, a fotografia, confere a qualidade de ser passível de luto.

A fotografia não opera, entretanto, em um registro exclusivamente afetivo; ela institui certo modo de reconhecimento, um “convite a prestar atenção, a refletir”, a “examinar as racionalizações do sofrimento” (BUTLER, 2016:146); “seu *pathos*, é ao mesmo tempo ‘afetivo e interpretativo’” (BUTLER, 2016:145): dado que houve uma perda, houve uma vida. Essa “apreensão”, para Butler, seria o “momento inicial do conhecimento” (BUTLER, 2016, p.145), mas também de um julgamento. Esse julgamento exige que concebamos a condição de ser passível de luto como “a precondição da vida, que é descoberta retrospectivamente mediante a temporalidade instituída pela fotografia” (BUTLER, 2016, p.146).

A indignação e a exasperação de Sontag, para Butler, residem no fato de que a fotografia a faz sentir indignação, mas não é capaz de lhe mostrar como transformar esse sentimento em ação política eficaz. Ao provocar raiva sem direcioná-la, incitaria sentimentos morais ao mesmo tempo em que confirmaria nossa paralisia política fracassando em cuidar do sofrimento dos outros. Esse tipo de questionamento pode parecer uma “espécie de preocupação consigo mesmo”, mas compartilhamos a leitura de Butler para quem Sontag estaria se perguntando “se a natureza das políticas implementadas” por um governo e “as hierarquias utilizadas para colocá-las em prática” tornam esses atos prováveis. Consideradas nessa perspectiva, espeta Butler, “as fotografias somos nós” (BUTLER, 2016, p.147).

Butler (2016) especula se talvez ela estivesse dizendo que, “ao ver as fotos, vemos a nós mesmos vendo, que somos aqueles fotógrafos na medida em que compartilhamos as normas que fornecem os enquadramentos nos quais essas vidas são apresentadas como indigentes e abjetas” (BUTLER, 2016, p.148). Nossa incapacidade de ver o que vemos constitui o real motivo de preocupação crítica. Enxergar o enquadramento que nos cega para aquilo que vemos não é trivial. E se existe um papel crítico para a cultura visual, é precisamente “o de tematizar o enquadramento coercitivo, o enquadramento que rege a norma desumanizadora”, que “restringe o perceptível e, na verdade, até o que pode ser” (BUTLER, 2016, p.148). Embora a restrição seja necessária para o foco, e não exista visão sem seleção,

essa restrição “com a qual fomos instados a conviver impõe condicionamentos em relação ao que pode ser ouvido, lido, visto, sentido e conhecido” (BUTLER, 2016, p.148), contribuindo para minar a compreensão a determinado assunto. Essa “não-visão” (que ainda assim é “condição da visão”), tornou-se uma norma visual, regida pelo enquadramento. Nesse caso, “a circulação da imagem fora da cena de sua produção rompeu com o mecanismo de negação, deixando atrás de si um rastro de dor e indignação” (BUTLER, 2016, p.149).

No início dos anos 1990, o fotojornalista sul-africano Kevin Carter retratou a fome extrema no Sudão, país arrasado por uma guerra civil. Sua foto mais emblemática é de uma criança sudanesa agachada no chão de terra enquanto um abutre a observa. Por esta foto, publicada pela primeira vez no *The New York Times* em março de 1993, Carter ganhou o Prêmio Pulitzer de Fotografia Especial. Mas foi duramente criticado por não ajudar o menino (Kong Nyong), acusado de “ser um predador, um outro urubu na cena”. Meses depois, o fotógrafo se suicidou¹⁹.

Há várias polêmicas envolvendo este caso, não nos deteremos nelas. Nos preocupamos aqui com a indignação que a foto gera. Talvez, num primeiro momento, pela vulnerabilidade da vida. No instante seguinte, pela repercussão que a fotografia teve, muitos se indignaram com a produção dessa foto. Acontece um julgamento do fotógrafo, Carter, que estava atrás da câmera. Ele deveria ter registrado o momento ou tentado ajudar a criança? É desse olhar ético que tratamos a seguir.

4.2.4 O documentário sob o escrutínio moral

O filme “A Ponte” é um documentário de 2006 onde o diretor Eric Steel filma mais de vinte pessoas se suicidando no decorrer de um ano. O jornal *The Guardian* publicou que embora haja um “inegável poder” na “percepção sobre o que motiva os suicídios no mundo ocidental”, os métodos de Steel são “completamente desprezíveis”²⁰.

A forte crítica do periódico britânico ilustra a afirmação de Sobchack (2005), de que no documentário, o ato da visão, que torna possível a representação da morte, está sujeito a um exame moral minucioso. Este olhar contém ética e está sob julgamento. Nesse sentido, o espaço documentário tem uma natureza diferente do espaço narrativo. O documentário

¹⁹ MACLEOD, S. The Life and Death of Kevin Carter. *Time*, New York City, 12 set. 1994, v. 144, n. 11. Disponível em <<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html>>. Acesso em 3/1/2017.

²⁰ PULVER, A. The Bridge. *The Guardian*, Londres, 16 fev. 2007. Disponível em <<https://www.theguardian.com/film/2007/feb/16/documentary>>. Acesso em 2/1/2017.

depende de um “conhecimento extratextual que contextualiza as funções sógnicas da representação dentro de um mundo social e de uma estrutura ética” (SOBCHACK, 2005, p.147), enquanto que o filme ficcional se confina à tela ou, no máximo, se prolonga fora da tela num mundo imaginado.

Ao se olhar para a morte real, quebra-se um tabu visual. Para justificar essa visão, codifica-se um confronto existencial em uma visão moralmente enquadrada que delimita a morte, a situação visível do cinegrafista e como ele fisicamente medeia seu próprio confronto com a morte (enquadramento, estabilidade, distância que o separa do evento). Da mesma forma, esses significantes “determinam como o espectador, mediado pelo filme, habita eticamente o cinema e como nele age visualmente” (SOBCHACK, 2005, p.144): nos encolhemos ou ficamos à beira da poltrona? Encaramos a tela ou olhamos pelo canto dos olhos?

Diante da morte não-simulada, o ato de olhar do espectador está repleto de ética e é também objeto de julgamento ético quando observado. O observador é considerado eticamente responsável por sua resposta visual/visível e, então, o espectador julga a conduta ética e a atividade visual/visível do cinegrafista em resposta à morte. Mas, embora a análise do enquadramento seja, evidentemente, complexificada pelo problema de que o espectador presumido está “fora” do enquadramento, os dois observadores, cinegrafista e espectador, estão eticamente implicados no evento observado (a morte e o filme que torna a morte visível), ou seja, a “responsabilidade pela representação da morte, por meio da visão inscrita no cinema, cabe tanto ao cinegrafista como ao espectador” (SOBCHACK, 2005, p.144).

Segundo Sobchack (2005), a codificação do comportamento visual agirá para circunscrever a visão da morte e permitir ao cinegrafista e ao espectador contornarem a transgressão desse tabu visual. Isso permite que ambos possam ver a cruel realidade da morte, se não de uma posição confortável, a partir de um ponto de vista ético. O documentário muitas vezes representa a morte por uma necessidade específica do filme e não por uma preocupação moral consciente, mas é codificado para inscrever-se dentro dos contornos de um ver ético. Essa atividade “constitui uma *conduta moral*” (SOBCHACK, 2005, p.144): o modo e os meios estipulados pelos quais um tabu visual pode ser visto e culturalmente sancionado.

O espaço documentário tem uma natureza diferente do espaço narrativo (que se confina à tela ou, no máximo, se prolonga fora da tela num mundo imaginado). O espaço documentário é percebido como o mundo concreto e intersubjetivo do observador, que aponta

para fora da tela. O espectador o reconhece como contíguo ao seu. Há um laço existencial - e, portanto, particularmente ético - entre o espaço documentário e o espaço habitado pelo observador.

Sobchack (2005) toma como exemplo o filme “A Regra do Jogo”, de Jean Renoir, onde duas mortes ocorrem: a de um coelho e a de um homem. Sabemos enquanto assistimos ao filme (e, portanto, fora dele, na vida real) que o coelho de fato morreu durante as gravações, mas é evidente que o ator apenas representava a morte de seu personagem e que, finda a filmagem, pode representar outros papéis em outros filmes. A função sónica do texto do filme só se manteve funcional pois não foi desafiada nem subvertida pelo conhecimento extratextual. Dito de outro modo, sabemos que é mais fácil matar um coelho do que ensiná-lo a fingir-se de morto. Sabemos que é mais fácil ensinar um homem a fingir-se de morto do que matá-lo²¹.

Fica evidente que o espaço documentário é um espaço ético. Não é um espaço alternativo ou transcendente ao mundo real, como o cinema de ficção. O cinegrafista deve indicar visivelmente que não tem parte alguma na morte que vê. Em outras palavras, que “ver o evento da morte não é mais importante do que preveni-lo” (SOBCHACK, 2005, p.148). Para isso, lança mão de algumas representações de atividade visual, que Sobchack (2005) elenca como: olhar acidental; olhar impotente; olhar ameaçado; olhar interventivo; visão humanitária (ou ética) e “olhar profissional”, sendo que esta última nos parece eticamente ambígua e suspeita.

Essa distinção apontada por Sobchack (2005) entre representar a morte na ficção e no documentário é importante: no cinema de ficção, a atenção dedicada à morte seria culturalmente tolerada. É um evento visual corriqueiro e não a quebra de um tabu, pois oferece uma visão mediada que suaviza a crueza da morte real. Na ficção pode-se brincar com a morte; pode-se revê-la várias vezes e mesmo observá-la minuciosamente, porque se trata de algo que não ecoa no nosso mundo, ensaiamos nessa forma de representação maneiras de lidar com um assunto que é indizível no cotidiano. Assim,

no reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes (FREUD, 2010, p. 173).

²¹ Provavelmente hoje em dia a morte do coelho também estaria sob um olhar ético.

O aspecto ético da imagem da morte transita pelo binômio vulnerabilidade-comoção, onde o *pathos* pode se transformar em ação. Se aqui temos como pano de fundo a prevenção, esta ação não deve ser somente, mas precisa ser também, uma ação política.

Grosso modo, poderíamos dizer que a fotografia está para a pintura (não nos esqueçamos do quadro de Churchill) assim como o documentário está para o cinema ficcional. Espaço do real *versus* espaço do imaginário; este último como espaço no qual se pode avançar no tema do suicídio sem ou, pelo menos sem tantos, melindres do olhar ético. Isso nos impele ao próximo capítulo, a tratar o suicídio dentro do espaço da ficção.

5 PRECISAMOS FALAR SOBRE O SUICÍDIO

5.1 O NÃO-DITO E O MAL DITO

Desde 2014 acontece o “Setembro Amarelo”, campanha de conscientização sobre a prevenção do suicídio cujo lema do ano passado foi “falar é a melhor solução”. Mas expor o problema do autoextermínio requer atenção, como vimos no capítulo 3. Reconstruímos o debate que sugere que a ficção audiovisual não acarreta em um efeito de imitação, diferentemente do que acontece quando um suicídio real é noticiado na imprensa, cujas pesquisas apontam mais fortemente para o chamado Efeito Werther. Vimos também que há fortes indícios de que o papel da mídia impressa no processo de imitação tem um peso maior que o dos meios eletrônicos. Além disso, identificamos que o impacto de uma notícia sobre suicídio em telejornais é menor em comparação com o jornal impresso.

A OMS orienta os profissionais de comunicação²² a discutir o assunto de maneira responsável, elencando alguns aspectos para “melhorar o noticiário sobre o suicídio e reduzir sua imitação” (WHO, 2014, p. 35) que incluem:

evitar descrições detalhadas de atos suicidas, evitar sensacionalismo e glamourização, usar linguagem responsável, minimizar a notoriedade de notícias sobre suicídio, evitar simplificação, educar o público sobre o suicídio e tratamentos disponíveis, e prover informação sobre onde procurar ajuda.” (WHO, 2014, p.35).

Entretanto, verificam-se duas práticas opostas: “o receio da imprensa em abordar o tema e a omissão daí derivada” coexiste com “o sensacionalismo de tabloide, que anuncia com detalhes suicídios de personagens relevantes. Representando extremos, ambos parecem caracterizar a abordagem da imprensa sobre o tema” (ESTELLITA-LINS, 2012, p.131). Mas como aumentar o conhecimento sobre o tema é uma forma de prevenção, a própria sociedade parece buscar outras formas de falar a respeito. É o que se nota nas artes, como veremos na próxima sessão.

Estados Unidos, Escócia, Austrália, Nova Zelândia, Finlândia e Noruega estão, de acordo com Beautrais e Mishara (2008), entre os países que têm desenvolvido estratégias

²² As recomendações da OMS para a prevenção do suicídio são endereçadas aos profissionais dos meios de comunicação, não se dirigindo aos responsáveis pelo conteúdo de sites, filmes, novelas de televisão ou peças de teatro, embora a organização reforce que estas são áreas que justifiquem maior atenção (WHO, 2008, p.12). Ainda que tais orientações visem reduzir um efeito *copycat*, devemos estar atentos para que seu tom prescritivo não fira a liberdade de expressão, não apenas à imprensa, mas também às artes.

nacionais de prevenção de suicídio incorporando abordagens de saúde pública. Tais estratégias compartilham alguns elementos comuns, dentre eles, identifica-se o esforço para mudar o retrato do comportamento suicida e doença mental na mídia. Há retratos sensacionalistas ou que glorificam o suicídio nos meios de comunicação que têm sido associados a suicídios (chamados “suicídios por imitação”). Diretrizes para a mídia, como a restrição das reportagens de grande impacto e o tempo de exposição de suicídios nos jornais, visam reduzir possíveis casos causados por sugestão: o suicídio é contagioso, criando um efeito imitativo devido às reportagens de grande impacto.

Acredita-se que a reduzida discussão midiática acerca do suicídio (que hipoteticamente também pode estar sob o impacto da ausência de dados fidedignos, além dos poderosos embates nas arenas discursivas e políticas que constituem a temática) também contribui para o negligenciamento da questão no Brasil. Cada vez mais, “intervenções, práticas e terapêutica em saúde mental tendem [...] a valorizar o processo de comunicação”. Contudo, comunicar é um processo social complexo que implica trocas, relações e redes sociais [...] entre diferentes pessoas e grupos” (ESTELLITA-LINS, 2012, p.136).

O suicídio, além de constituir uma perda irre recuperável – a perda da vida para a própria pessoa – suscita no outro diferentes formas de reação, desde a repulsa ao ato até a perplexidade, podendo gerar vários sentimentos, como culpa, vergonha, impotência. Em muitas culturas houve, e ainda há, penalidades para os parentes da vítima, como o resgate dos bens, a proibição do morto de ser enterrado com as honras fúnebres, chegando a ocorrer, em um passado não tão distante, na Índia, punições mais severas como enterrar a esposa junto ao marido suicida. Na nossa cultura, o suicídio é pouco divulgado, espécie de tabu que precisa ser melhor discutido assim como as abordagens sobre a morte, a velhice, enfim, as coisas que significam a finitude do ser.

Um outro aspecto que mantém o silêncio acerca do suicídio é que a mídia define suas finalidades e os conteúdos a serem difundidos. Acontecimentos selecionados como notícia mediante a difusão de eventos de violência e de seus métodos, não influenciam somente normas e valores (da vida e da morte), como vimos no capítulo anterior. Estes são complementados com o estímulo aos comportamentos de risco entre os jovens, a publicidade de bebidas estimulantes, que são mensagens que mostram um modelo ou estilo de vida desejável etc. Nesse contexto, riscos, problemas e consequências em saúde mental são omitidos desse modelo. Conseqüentemente, o suicídio, assim como os conteúdos educativos de sua prevenção, pode não ser considerados como de interesse de consumo.

Percepção e política, “duas modalidades do mesmo processo por meio do qual o estatuto ontológico de uma determinada população vê-se comprometido e suspenso”: vidas podem ser “subjugadas e constrangidas por relações de poder em uma situação de exposição forçada” (BUTLER, 2016, p.51) ou de uma não-exposição, como no caso do suicídio. Normas sociais e políticas operam sob os enquadramentos exercendo “uma função delimitadora, colocando uma imagem em foco, com a condição de que uma porção do campo visual seja excluída. [...] Em outras palavras, a imagem, que, supostamente deveria entregar a realidade, na verdade a esconde da percepção” (BUTLER, 2016:115).

5.2 O SUICÍDIO NAS ARTES

Peças de Sófocles, que datam de 2.500 anos atrás, contêm vários motivos para o suicídio que ainda são encontrados hoje. Motivos psiquiátricos modernos, incluindo abuso de substâncias e depressão, foram retratados (uso de drogas e melancolia, por exemplo) muito antes do surgimento da psiquiatria. Além disso, muitos dos primeiros teóricos que trataram do suicídio, incluindo Freud, Horney, Laing e Stekel, foram significativamente influenciados pelos escritos de artistas (DEATS; LENKER, 1989 apud STACK, 2009). Em suas cartas a um amigo artista em Viena, Freud afirmou que tudo o que ele tinha aprendido podia ser encontrado nas camadas de significados na arte de seu amigo, um produto da profunda intuição do seu amigo (FREUD, 1961, p.344-345 apud STACK, 2009).

Stack e Lester (2009) lembram que Dostoievski retrata em “Um Jogador” o suicídio no contexto do jogo patológico quase 100 anos antes de ser considerado um transtorno psiquiátrico. É plausível, inclusive, que circunstâncias precipitantes ao suicídio estejam contidas em obras artísticas que foram negligenciadas por suicidólogos contemporâneos. Por exemplo, a cultura da honra sulista norte-americana impulsiona o suicídio de Quentin Compson, personagem de William Faulkner em “O Som e a Fúria”. Esta questão em particular não tem sido objeto de uma pesquisa rigorosa como fator de risco para o suicídio.

Na tragédia grega, os personagens se veem recorrentemente presos em situações as quais não foram inteiramente causadas por eles. Não há uma saída nem é possível ver as alternativas de forma clara: “agonias em público, assassinios diante dos olhos de todos...” (LORAU, 1988, p.7). Segundo Estellita-Lins (2016, p.30), “padecimento e sofrimento são traduções possíveis para o termo *pathos* entendido como emoções encenadas pela tragédia a

partir da história trágica”, “um sentimento provocado, que a gigantesca força do conhecimento é capaz de insuflar. Um efeito teatral dito trágico transforma-se no efeito mais fundamental do conhecimento” (ESTELLITA-LINS, 2016, p.39).

São confrontados com enigmas que são enganosos ou inúteis: algo acontecerá independente do que o herói trágico faça. Ele está preso em uma escolha de Hobson²³: não importa que decisão tome, ele se move inexoravelmente em direção ao seu destino. O mundo do drama grego não oferece proteção a este indivíduo e o suicídio acaba sendo um resultado bastante frequente, ainda que não houvesse um nome para o ato do autoextermínio. À falta de uma palavra específica para o suicídio, a língua grega usa o termo referente ao assassinio dos pais (“parricídio”), “esse cúmulo de ignomínia” (LORAUX, 1988, p.30).

Todo o contexto trágico é um terreno fértil para o suicídio. Nesses dramas, personagem após personagem é levado a um fim suicida. São dezessete suicídios e automutilações em vinte e seis peças de Sófocles e Eurípides, ainda que boa parte desses suicídios, especialmente nas tragédias de Eurípides, se encaixe em assassinatos cometidos em rituais, nos quais a pessoa, na verdade, não levanta a mão contra si mesmo.

A primeira imagem que se tem conhecimento do suicídio está hoje exposta no Museu do Louvre, em Paris em um selo corintiano datado de 700 AC: a morte autoinfligida de Ajax, transpassado por sua própria espada. Uma espécie do *seppuku* japonês, retratado no gênero cinematográfico e teatral denominado *chanbara*.

A partir daí, o suicídio vem sendo representado nas artes visuais, no teatro, no cinema, seja como belo, heroico, ousado, seja como feio, criminoso, covarde. Os significados e as representações visuais do suicídio mudaram ao longo dos séculos, “refletindo a evolução do entendimento cultural e filosófico do comportamento e atitudes em relação a ele, com significados e representações frequentemente contraditórias coexistindo” (KRYNSKA, 2009, p.17).

Embora tenha estado presente há tanto tempo, a própria palavra “suicídio” só veio a ser cunhada em meados do século XVII. Antes disso, empregava-se termos como “auto-matar”. Krysinska (2009) alerta que alterar as palavras afeta o significado do comportamento. Segundo ela, há um enquadramento moral e semântico. Podendo ser encenado de diferentes

²³ O termo é uma referência a Thomas Hobson, dono de um estábulo na Inglaterra, no século XVI, que permitia que seus clientes escolhessem qual cavalo iriam levar, desde que fosse o da próxima baía, evitando que fossem levados os melhores animais e o encalhe ficasse para o dono do haras.

maneiras o suicídio não é apenas um “ato”, pode ser também uma espécie de “trabalho ético”, um momento que é o culminar de um trabalho contínuo de aprender a morrer.

Ainda de acordo com Krysinska (2009), uma revisão da iconografia do suicídio na arte ocidental pós-renascentista identificou seis temas: heroico; suicídio como ato estigmatizado; irracional; depressivo; ambivalente; e o suicídio como “um grito de socorro”. A revisão baseou-se em três critérios: a motivação da vítima, a moralidade do suicídio e os sentimentos induzidos no espectador.

O tema heroico apresentou o suicídio como uma solução racional e razoável para os dilemas contemporâneos e um comportamento virtuoso afirmativo. A reação dos espectadores foi a admiração pelo herói (ou heroína), e eles foram encorajados a seguir esse exemplo virtuoso. Cleópatra, que se deixou picar por uma cobra, é um exemplo em diversas obras.

O tema do suicídio como ato estigmatizado parece ser oposto ao do tema heroico, tendo sido julgado como um pecado mortal, como um fim condizente com uma vida motivada por anseios imorais. A reação dos telespectadores era rejeição e desprezo.

Segundo Krysinska (2009), a partir do século XVIII, com a consideração de fatores sociais e psicológicos na etiologia das doenças mentais e no tratamento de pacientes psiquiátricos, iniciada por Phillipe Pinel, o tema irracional aparece. Tais mudanças, segundo Krysinska (2009), resultaram em uma posição moral mais neutra e relativa em relação ao suicídio, reduzindo o estigma e enfatizando a irracionalidade do ato. A reação do público teria sido de simpatia ou piedade para com a vítima, em vez de condenação.

A partir do século XX, aparecem o tema depressivo, o tema ambivalente e o tema do suicídio como um “grito de ajuda”. O primeiro apresentava o suicídio de uma maneira moralmente neutra e considerava a apatia como a principal motivação por trás do ato. A reação dos espectadores era um sentimento de pesar, tristeza e piedade. Estaria classificado no tema depressivo, o quadro “O Suicida” – a imagem de um homem solitário caído em sua cama após ter acabado de dar um tiro em si mesmo – que Eduard Manet pintou em 1877.

Os outros dois temas apresentam o suicídio de uma maneira moralmente neutra, vendo a motivação por trás da morte como inexplicável (tema ambivalente) ou obscura (“grito por ajuda”). O primeiro enfatizava o valor de impacto da arte, chamando a atenção para o sentimento de infelicidade experimentado pelos suicidas e seu desejo ambivalente de viver misturado com o desejo de morrer, enquanto no último tema, o suicídio é apresentado como um ato moralmente neutro, de motivação obscura, evocando um sentimento de confusão entre os espectadores.

Tentar classificar os suicídios a partir de obras de arte, é tarefa árdua, senão questionável. Tomemos como exemplo o suicídio de Ofélia, personagem da peça Hamlet, de William Shakespeare. Após o assassinato de seu pai Polônio e a rejeição do seu amado Hamlet, Ofélia teria sido levada a um “estado de insanidade pelo conjunto de eventos traumáticos” (KRYSSINSKA, 2009). Como sabemos, o suicídio é um desfecho decorrente de mais de um fator: não se resume a algo discreto (apenas a uma decepção amorosa, por exemplo), mas a um entrecruzamento de outras determinações. Ainda que possamos sentir e intuir algo a partir da imagem do suicida do quadro de Manet, o que estamos vendo é um instante, como uma fotografia (que vimos no capítulo anterior). Descontextualizada e sem um suporte narrativo, não nos possibilita inferir mais acerca do suicídio retratado. Adiante veremos que Stack e Bowman (2001) propõem uma classificação diferente quanto aos filmes de suicídio egoísta divididos em três aspectos sociais: problemas financeiros, relacionamento e luto. Esta classificação se baseia unicamente nas forças externas aos personagens que somos capazes de perceber.

O mesmo Stack (2009) toma a mais antiga das representações artísticas do suicídio e propõe que uma restrição ocupacional (o seu rebaixamento) teria sido um aspecto social envolvido no suicídio de Ajax. Veremos a seguir que este e outros aspectos sociais são plenamente observados nos filmes de ficção.

5.3 O SUICÍDIO NO CINEMA

A narratividade é uma das grandes formas simbólicas da nossa civilização e, certos modelos, elaborados a respeito do romance, são suficientemente amplos para aplicar-se a filmes, mesmo que tenuemente narrativos. De acordo com Aumont e Marie (2013, p.117), a imensa maioria dos filmes projetados em público são, em maior ou menor grau, narrativos. O cinema narrativo – ou, no caso dos documentários, por exemplo, seminarrativo – continua hegemônico, espalhando-se até o filme caseiro.

Embora o filme seja talvez a forma de arte mais amplamente consumida, ele tem sido negligenciado nos trabalhos sobre o suicídio na arte. Esta omissão pode criar um viés nas generalizações de alguns trabalhos recentes sobre a história do suicídio na arte (STACK; LESTER, 2009). Por exemplo, livros que tratam de suicídio nas artes visuais pré-cinema veem uma transição da representação de suicídio de uma forma heroica (antes do nascimento

de Cristo) para uma não-heroica, patética, que provoca piedade, no período pós-renascentista. No entanto, as tendências históricas nas representações de motivos para o suicídio podem variar entre formas de arte. O suicídio heroico parece estar bem vivo em uma nova forma de arte visual: o filme. Um argumento seria que as imagens fílmicas emergiram como formato artístico principal (para a apresentação de imagens de suicídio, inclusive), substituindo pinturas e foros relacionados, cerca de um século atrás. A história de suicídio na arte precisa ser expandida para incluir um século de cinema. É possível que estejamos em um período que voltou às heroicas representações do suicídio.

Por outro lado, na literatura ainda encontramos a representação do suicídio se não heroico, pelo menos como ato de dignidade. Em seu livro “Suicídios Exemplares”, o escritor espanhol Enrique Vila-Matas fala de um de seus personagens, que “deu-se uma morte digna, e o fez de maneira ousada, como protesto por tanta estupidez e na plenitude de uma paixão, pois não desejava diluir-se na obscuridade com o passar dos anos” (VILA-MATAS, 2012, p.11-12). Ao usar expressões: “de maneira ousada”, “como protesto”, “na plenitude de uma paixão”, “não diluir-se melancolicamente”, Vila-Matas parece responder à pergunta levantada por Foucault (1979, n.p.): “Parece que a vida é frágil na espécie humana, e a morte certa. Por que é necessário que façamos dessa certeza uma questão do destino que adota por seu caráter surpreendente e inevitável um ar de castigo?”²⁴

Uma espécie de contraconduta se apresenta aqui na polarização: encontrar a morte de maneira passiva, impotente como se esta fosse um castigo *versus* confrontar a morte em um protesto apaixonado. Vila-Matas vaticina: “a única plenitude possível é a plenitude suicida” (VILA-MATAS 2012, p.28).

5.3.1 Hegemonia de determinantes sociais

Anteriormente vimos que artistas retratam uma série de motivos para o suicídio bem antes do surgimento da suicidologia no século XX. Eles incluem os fatores sociais, como a morte de um ente querido, honra, pressão econômica e traição no amor. Neste aspecto, a arte parece fazer coro à Butler (2016) que, veremos no capítulo 6, afirma que as condições que sustentam a vida são preponderantemente sociais.

²⁴ Tradução livre do trecho “*Il paraît que la vie est fragile dans l'espèce humaine, et la mort certaine. Pourquoi faut-il qu'on nous fasse de cette certitude un hasard, qui prend par son caractère soudain ou inévitable l'allure d'une punition?*”

Os filmes sobre o suicídio enfatizam fatores sociais na geração de suicídio com muito mais frequência que as pesquisas sobre suicídios na vida real (STACK, 2009). A partir de um extenso repertório de filmes que abordam o suicídio egoísta, Stack e Bowman (2011) estudaram a forma como o assunto é representado nas telas, identificando três categorias para as determinações sociais: questões de ordem econômica; de relacionamento; e luto, as quais ilustraremos a seguir.

Problemas financeiros aparecem como fator de contribuição para o suicídio de personagens em situações que envolvem desemprego, falência, pobreza e demissão. Pode ser o caso (ou pelo menos um dos fatores), por exemplo, da mulher demitida por Nathalie em “Amor Sem Escalas”.

Co-roteirizado pelo diretor Jason Reitman e por Sheldon Turner, “Amor Sem Escalas”, adaptação do romance homônimo de Walter Kirn, é a história de um homem que trabalha para uma empresa especializada em demitir funcionários. Curiosamente, Reitman incluiu no filme vinte e dois atores que, à época, haviam sido dispensados e que interpretaram a si mesmos sendo demitidos. Uma dessas personagens, Karen Barnes (interpretada pela atriz Tamala Jones), é demitida pela recém-contratada Nathalie (personagem de Anna Kendrick) que acompanha o protagonista Ryan Bingham (George Clooney). É ele quem, mais tarde, irá lhe dar a notícia de que Karen se suicidara.

Pressões que envolvem *relacionamento*, como separação, desapontamento e ciúmes podem ser apontadas como determinantes para um personagem se suicidar, como em “Vanilla Sky”, veremos mais adiante, quando Julie lança seu carro do alto de um viaduto.

Dentro da categoria de questões de relacionamento que determinam o suicídio, estamos considerando ainda a discriminação social, como a homofobia, racismo, antissemitismo e *bullying*, além de conflitos familiares. O suicídio das filhas do casal Lisbon em “As Virgens Suicidas” se encaixa nesse último caso.

O estupro, que também se enquadra nesta categoria – relacionamento – proposta por Stack e Bowman, é um fator de risco bastante negligenciado na investigação científica (especialmente do sexo masculino). Tal negligência, entretanto, não é observada no cinema.

Como último tipo de determinação social para o suicídio, entendemos o *luto* pela morte de alguém próximo como amigos, familiares, amantes e cônjuges. Há a cena clássica de “O Grande Gatsby”, onde após matar o suposto amante de sua falecida esposa, o marido põe fim a própria vida; ou no monólogo com o cadáver da esposa suicida de “Último Tango em Paris”, obra que comentaremos no capítulo reservado às análises de filmes.

5.3.2 Ficção audiovisual tem efeito positivo

Embora o suicídio esteja bastante presente nos filmes de ficção, Gérard Camy (2009) identifica que apenas um pequeno número deles conduz a uma genuína reflexão sobre o suicídio e poucas obras examinam o caminho que leva ao ato de se matar. O sofrimento dos personagens que cogitam se suicidar ou que tiram suas vidas ocupa uma pequena parte das tramas que dão ênfase à ação (nos EUA), reflexão cultural e social (no Japão e na Coreia) e uma interrogação existencial na fronteira do abstrato (na Europa).

Como vimos no capítulo 3, uma série de TV britânica possibilitou ao público se informar a respeito de um serviço de prevenção do suicídio, o *Samaritans*, e sobre o impacto causado pelo uso abusivo de medicamentos.

Embora muitas das causas básicas de suicídio sejam conhecidas, o nível de compreensão sobre essas causas varia. Representações artísticas de suicídio podem melhorar ou aprofundar a compreensão de comportamentos suicidas. O suicídio retratado na arte pode expressar um determinante ou uma série de determinantes para o suicídio, incluindo reações de sobrevivência, de uma forma mais abrangente. Stack e Lester (2009) acreditam que representações artísticas do suicídio, especialmente formas narrativas, podem ser usadas como uma ferramenta de ensino ou de aprendizagem. Estudantes, profissionais, pesquisadores e o público em geral podem voltar-se para as representações artísticas de suicídio na arte e aprender sobre a natureza e determinantes do suicídio. Alguns trabalhos propõem ensinar sobre a doença mental através da arte, particularmente os filmes (WEDDING et al, 2005 apud STACK, 2009). No capítulo 7, apresentaremos nossa experiência com os profissionais da Fundação Oswaldo Cruz na oficina “Cinema, trabalho e suicídio”, quando utilizamos a projeção do filme “O Que Traz Boas Novas” para debater o tema do suicídio no trabalho.

Enquanto as relações entre muitos fatores de risco e proteção para o suicídio são bem conhecidas, as formas específicas em que se combinam com outros fatores de risco, eventos de vida e outras condições, tais como a falta de fatores de proteção, não são. É claro, a arte também pode aumentar equívocos sobre a natureza do suicídio. É preciso ser seletivo ao fazer recomendações sobre como usar a arte como uma ferramenta de ensino (STACK, 2009). Fred Cutter (1983, p.x apud KRYSINSKA, 2009, p.41) em seu livro “Art and the Wish to Die” propõe usar a “arte suicida” com a finalidade de educação pública e prevenção de suicídio, já que “exemplos de arte suicida têm muito mais impacto sobre o público do que palavras

científicas. As imagens atraem a atenção e são capazes de comunicar idéias mesmo que o conteúdo não seja verbal”. Veremos no capítulo 7, que Aumont e Marie (2013) sugerem o mesmo: usar o cinema como ferramenta pedagógica.

5.4 NO ESCURINHO DO CINEMA

Segundo Kracauer (2009), a produção moderna de filmes molda objetos que apenas o cinema é capaz e realiza possibilidades que apenas o cinema pode realizar. Ao costurar cena com cena, essas imagens se desenrolam sucessivamente e recompõem mecanicamente o mundo. Kracauer concebe o cinema como “expressão material – não apenas representação – de uma experiência histórica particular [...] que ressoa como *pathos* da experiência pessoal: o filme empresta a esse *pathos* uma significação alegórica, uma ressonância coletiva” (KRACAUER, 2009, p.11-12).

O cinema, ainda segundo o autor, teria duas funções: (a) oferecer à consciência humana a chance de reconhecer e de se ligar “ao fundamento natural” de forma completa; (b) quebrar os contextos aparentemente naturais de nossa vida, de promover a transformação contínua do mundo externo (KRACAUER, 2009, p.18-19). Mas, o próprio sociólogo alemão chega a disparar, em um ataque cáustico, que “o filme de ficção mediano [...] é nada mais do que uma tentativa de escapar dos problemas do presente” (KRACAUER, 2009, p.26).

Vivian Sobchack (1992) revitaliza a metodologia fenomenológica no estudo do cinema, se afastando de Husserl e de seu método transcendental e abstrato e se associando a Merleau-Ponty e sua abordagem existencial e corporificada. Há uma competição saudável entre as duas escolas de fenomenologia²⁵ nos estudos de cinema, o que ilustra a diversidade dessa metodologia, impossível de reduzi-la a uma abordagem única, simplificada.

Sobchack (2004) opta por um modelo materialista, evitando qualquer coisa minimamente religiosa, mas poupando a noção husserliana chave de intencionalidade. Sobchack sugere a existência de um ato de comunicação de duas vias estabelecida entre o espectador e a tela – as imagens parecem, não estarem apenas na tela nem apenas na cabeça

²⁵ A fenomenologia estuda os fenômenos da consciência em si mesmos – tudo que podemos saber do mundo resume-se a esses objetos ideais que existem na mente, cada um designado por uma palavra que representa a sua essência, sua significação.

de quem assiste –, reconceitualizando alguns princípios clássicos da teoria do cinema²⁶. Sobchack, estabelece o filme em si como uma espécie de quase-sujeito com uma visão particular – Merleau-Ponty chamaria isto de um “campo de percepção” – que se estende para o espectador. O aparato filmico inclui – mas provavelmente não está limitado a – a câmera, o olhar do “cineasta”, a moldura e a tela. A tecnologia media e altera fundamentalmente o olhar do cineasta, fazendo com que o filme em si não se reduza ao diretor ou cinegrafista.

Um filme, na visão de Sobchack (2008), é diferente de um microscópio. Nós vemos *através* de um microscópio, mas vemos *com* um filme. Embora um microscópio altere a nossa visão de uma lâmina, nós temos algum grau de controle de como a vemos (movendo-a manualmente, focando as lentes etc.). Em um filme temos um mundo apresentado com um determinado ponto de vista e até mesmo algo como uma ideologia. Esta ideologia, para Sobchack, não impede a verdadeira comunicação que ocorre entre o filme e o espectador, pelo contrário, a permite²⁷. Essa comunicação acontece muito mais do que entre uma lâmina ou microscópio e um cientista. Respondendo a Husserl por meio de Merleau-Ponty, Sobchack (2008) ilustra como a experiência humana do fenômeno é necessariamente incorporada, mas que nós não “temos” sentidos, nós somos seres “sensíveis”. A visão é uma modalidade de ser, como são a audição, o tato, o paladar e o olfato. Estes não são sentidos discretos, mas sim modalidades que se sobrepõem umas com as outras, mesmo quando podemos distingui-las o suficiente para falar sobre elas separadamente. Uma peça importante do argumento de Sobchack se debruça sobre este aspecto, sustentando que, no ato comunicativo de ver um filme, a nossa visão alcança intencionalmente e experimenta o filme de uma maneira tátil, embora seu uso do termo “tátil” não seja literal – não chegamos com os nossos corpos físicos e tocamos a tela ou o que ela contém. Considerando o palpável como um modo de ser, é mais fácil para nós conceber a experimentação do tato de um filme, ainda que não o façamos fisicamente. Nossa visão pode tornar-se tão ativamente envolvida no ato de ver que nossos corpos experimentam o filme no nível tátil.

²⁶ (1) O ato de visualização constitui a comunicação entre o espectador e o filme; (2) a comunicação toma lugar entre os dois; e (3) o movimento comunicativo acontece num único sentido, do objeto visto para o sujeito que vê. (SOBCHACK, 2008)

²⁷ Isso pode nos remeter à Engenharia Semiótica, onde se considera que em uma interface – software, aplicativo, sistema operacional – há um preposto dos desenvolvedores do software – designers, arquitetos de informação, jornalistas etc - que se comunica com o usuário. Haveria um preposto similar no filme? Cinegrafista, roteirista, fotógrafo, cenógrafo estariam representados por um preposto que se comunica com cada espectador separadamente? Ainda que esse preposto não seja afetado por essa “conversa” com o espectador, essa é uma comunicação mais complexa do que uma comunicação emissor-receptor.

Sobchack (2008) traz a subjetividade de volta para corpos, tanto os corpos humanos quando os corpos filmicos, que constituem a subjetividade que é tanto material quanto plural. A minha experiência de um filme é diferente da sua, mas, no entanto, tão válida quanto. Ao mesmo tempo, a autora parece voltar a uma medida de objetividade ou pelo menos de universalidade em termos de experiência humana e, no que diz respeito a esta dissertação, experiência filmica.

Em 1988, data da primeira publicação de seu livro “*L’analyse des filmes*”, Jacques Aumont e Michel Marie consideravam que as condições do espetáculo cinematográfico são particulares:

“Sentado no escuro, num estado de inevitável passividade, o espectador não domina a sucessão das imagens, e rapidamente é submergido pela cadência da projeção; a todo o momento o filme oferece-lhe uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas” (AUMONT; MARIE, 2013, 43).

Entretanto, na mesma obra, mais adiante, Aumont e Marie (2013, p.89) introduzem a noção de “texto filmico”: filme como “unidade de discurso”, combinação de códigos da linguagem cinematográfica. O texto ao qual os autores se referem não é uma obra, algo que se encontra na estante de uma livraria, mas um processo infinito de produção de sentido, um espaço de leitura interminável. Este sentido da palavra “texto” supõe que o leitor tem um papel tão ativo e tão produtivo como o escritor. Barthes (1973, apud AUMONT; MARIE, 2013) dirá que este modelo textual é “um presente perpétuo, [...] *nós a escrever*”.

Tal conceito parece essencial para a semiologia estrutural do cinema. Ainda de acordo com Aumont e Marie (2013, p. 88), Roland Barthes substitui o valor positivo do “texto” como negação do encerramento da obra, por uma noção mais limitada, mas mais operativa, de “plural” de uma obra: a literatura não se compõe de textos *escrevíveis*, mas de obras *legíveis*. Certas obras manifestariam o que Barthes chama de polissemia.

Aumont e Marie nos lembram, entretanto, que qualquer que seja o filme, ele está sujeito a certa quantidade de limitações. A começar pelo fato de que a participação e a colaboração do espectador não são tão ativas assim: apesar de todas as tentativas em sentido contrário – do filme “aberto” ao filme “desnarrativo”, passando pelo filme “estrutural” – o que é oferecido ao espectador de cinema é sempre um produto acabado, apresentado em ordem e velocidade inalteráveis.

Espectadores de cinema só recentemente foram considerados, na teoria do cinema contemporâneo, como seres com um corpo e que sentem²⁸. Antes éramos considerados “espectadores” com uma massa corporal ou abstratamente como “leitores” descorporificados de códigos e textos, ou ainda mais radicalmente: um corpo inativo, silencioso, sem movimento e constantemente em um estado sub-motor e hiper-perceptivo (SOBCHACK, 2008). Sobchack cita Metz para ilustrar como essa ideia é um tanto quanto ultrajante: “Espectador-peixe, tomando tudo com os olhos, nada com seus corpos” (Metz, 1972 apud SOBCHACK, 2008, p.196).

No entanto, cinéfilos sempre perceberam o cinema (e tudo mais) não só com os olhos, mas com o corpo inteiro. Filmes nos tocam e nós os sentimos e os tocamos (e algumas vezes até mesmo sentimos gosto e cheiramos) de volta – e isso não é meramente metafórico. Isto é, eles fazem sentido para e por nós não apenas textualmente, mas texturalmente. Eles afetam nossos ritmos corporais, nos botando pra cima ou nos deixando doentes, nos fazendo recuar, suspirar, chorar, rir, prender a respiração. De fato, a própria inteligibilidade e significância não apenas emergem de, mas também dependem da nossa existência ontológica (e ôntica) como “sujeitos cinestéticos”²⁹ enquanto eles convergem para produzir sentido e afetar sobre e para os corpos desses sujeitos. O neologismo refere-se, assim, aos espectadores cuja relação com o cinema é ativada por modos sensuais discretos que cooperam entre si e são cinesteticamente traduzíveis uns aos outros, dando consistência e sintetizando juntos um campo de significado, sentimento e experiência. Tanto a neurociência quanto a fenomenologia reconhecem que as fronteiras entre os sentidos não são tão nítidas e que ver, ouvir, tocar, sentir gosto e cheirar estão engrenados em diferentes graus e podem ser organizar de diferentes maneiras.

O “sujeito cinestético” corporifica o cinema – um meio que se apropria tecnologicamente de meios de existência corporificada (visão, audição e movimento físico e reflexivo intencional) como os meios materiais de sua própria *percepção sensual* assim como as estruturas de mediação de sua *expressão sensível*. De fato, visão, audição e movimento são os meios materiais de corporificação e intencionalidade não só para o espectador, mas também para o filme – e esta conjunção espectador-filme se constitui como uma série de trocas mediadas entre nossos corpos, que Sobchack (2008) chama de “corpo do filme”, e os

²⁸ Que sentem = sensuais (relativo aos sentidos ou aos órgãos dos sentidos).

²⁹ Sobchack (2008) usa o neologismo “synaesthetic” ao juntar “kinesthesia” e “cinema”. Ao traduzirmos “synaesthetic” para o português, como as palavras “cinestesia” e “cinema” tem a mesma raiz (“cine”), o termo perde a força pretendida pela autora.

corpos das pessoas e coisas que nós vimos na tela. O “fazer sentido” dos filmes não é um processo que diz respeito apenas ao intelecto abstrato servido sensorialmente apenas pelos olhos e ouvidos. Pelo contrário, “ele emerge do domínio mais abrangente de um conhecimento corporal complexo e sofisticado que compreende todo o nosso sensório e o sensório do filme e existe e é estruturado pela interação dinâmica entre a imanência ôntica e a transcendência ontológica do corpo vivido e do cinema” (SOBCHACK, 2008, p.197).

Ou seja, no cinema ou em outro lugar, enquanto organismos vivos, estamos fundamentados no materialismo radical da imanência do corpo, no “aqui” e “agora” da nossa existência sensual - não importando quão diferentes sejam nossas culturas ou nossos modos de “fazer sentido”. No entanto, como corpos vivos, nós sempre temos também a capacidade de transcender: para uma exterioridade única de ser - um ex-estase - que nos coloca “em outro lugar” e “de outra forma”, ao mesmo tempo que está baseado em e amarrado ao nosso corpo vivo de “aqui” e “agora”. Ou seja, nossa capacidade ontológica de transcendência emerge *de e em* nossa imanência ôntica. Não importa quão aparentemente “além” ou “fora” do espaço cotidiano, tempo e “corporeidade” nós imaginativamente, intelectualmente ou espiritualmente removamos nós mesmos, nossos corpos no “aqui” e “agora” ainda fornecem os fundamentos material e sensual – as premissas fenomenológicas – onde essa experiência transcendente “faz sentido”. O mesmo pode ser dito do cinema.

Sobchack (2008, p.197) chama esta experiência de “transcendência na imanência”, que ocorreria constantemente em diversas circunstâncias, sejam elas triviais ou significantes, cotidianas ou ritualísticas – incluindo, segundo ela, “tanto as que ocorrem nas igrejas quanto nos cinemas, nas quais a transcendência ex-estática não é apenas intencionalmente solicitada mas também formalmente moldada e experiencialmente intensificada”. Entretanto, qualquer que seja a circunstância, “a estrutura dessa experiência é paradoxal na medida em que emerge da nossa incorporação sensual, mesmo quando nos parece liberar das restrições e exigências ônticas dos nossos corpos”. Assim, no cinema, o nosso sentido de transcendência na imanência “não só nos muda ‘além’ da *presentidade* da nossa carne para habitar o mundo na tela, mas também nos remete reflexivamente [...] de volta para a nossa própria presença carnal” (SOBCHACK, 2008, p.197). Isso em uma mediação que, uma vez que pende do “em outro lugar” na tela para nossa presença carnal “aqui” e “agora” na sala de projeção, intensifica os nossos sentidos. Há então uma transcendência paradoxal de um personagem corporal para um aumento da sensação de ex-estático: um acessório sensual (e afetivo), em que o “aqui” e “agora” do nosso corpo gera uma troca entre a sua própria sensualidade com a

sensualidade perceptiva e expressiva do cinema (inclusive visuais e acústicas) que constitui o “em outro lugar” na tela. Essa “troca sensual mimética” nos faz ter um “contato íntimo e não-metafórico com o filme em variados graus de percepção ativada – mas não limitada – por sentidos discretos de visão e escuta” (SOBCHACK, 2008, p.197). O resultado, segundo Sobchack (2008, p.198), é “uma experiência permeável que transcende não apenas qualquer percepção simples de sentido mas também dicotomias sujeito-objeto, aqui-lá, dentro-fora”.

Como efeito da nossa sensibilidade sinestésica, a dualidade paradoxal de nossa imanência e transcendência, e a permanente troca mimética com a própria figuração sensualmente permitida do cinema, tanto o nosso sentido de transcendência corporal quanto a sensualidade da nossa existência corporal são muitas vezes amplificados no cinema - em vez de reduzido por suposta falta de um sensorio completo do cinema. Isto é, nós não apenas sentimos, mas frequentemente também sentimos nós mesmos sentindo – e isso mesmo quando nós estamos transcendentalmente “em outra parte”.

Butler (2016, p.107-108) faz coro a Sobchack e Krakauer ao concordar que as narrativas podem “mobilizar”. Ela o faz perguntando se Sontag “está correta ao sugerir que as narrativas não perseguem e que as fotografias não são capazes de nos fazer compreender”. Sontag insiste que parece mais plausível que uma narrativa demonstre “uma eficácia maior do que uma imagem”, no sentido de nos mobilizar efetivamente”. No capítulo 4, tratamos que uma cena (ou seja, um conjunto de fotogramas) em um filme parece amparada em um contexto que não podemos prover necessariamente a uma fotografia. Em outras palavras, um filme é uma sucessão linear de fotogramas. Cada fotograma ocupa um espaço e um período de tempo não dissociado dos demais.

Stack e Lester (2009) sustentam que a arte gera mais efeito sobre o público do que os trabalhos científicos. As imagens e narrativas encontradas na arte capturam a atenção e imaginação do público de uma forma que o artigo científico escrito não consegue. Além disso, a arte pode ser usada como um indicador da opinião popular sobre o suicídio, incluídas aí as atitudes sobre o desejo de e causadas pelo suicídio. Além disso, além de refletir a opinião pública, a arte pode influenciá-la. Dadas as funções de prazer e identificação na arte, é possível que esta tenha moldado o entendimento público do suicídio tanto ou até mais que o estudo científico do suicídio. Entretanto, Stack e Lester (2009) acreditam que os esforços de prevenção do suicídio poderiam ser melhor sucedidos se as imagens artísticas fossem reformuladas das ambivalências atualmente retratadas para mensagens anti-suicidas consistentes.

5.4.1 A experiência do espectador com o filme

Barthes (1975, p.104) considerava que, antes mesmo de entrar na sala, as “condições clássicas da hipnose” estão reunidas: “vazio, ociosidade”. “Não é frente ao filme que sonhamos; é, sem o sabermos, antes mesmo de nos tornarmos seus espectadores”, concluindo que “o escuro da sala é prefigurado pelo ‘devaneio crepuscular’” que antecederia a hipnose, de acordo com Breuer e Freud.

A utilização da psicanálise no estudo de filmes parece, para Aumont e Marie (2013, p.217), “derivar de uma relação essencial entre semiologia do cinema e teoria psicanalítica”. A descrição plano a plano e as análises textuais de filmes mostram a existência de fenômenos onde o sujeito espectador é afetado de forma mais precisa e direta.

“O que a ‘lógica do significante’ permite [...] tentar é [...] uma apreciação da inserção do espectador, enquanto sujeito, no texto fílmico” (AUMONT; MARIE, 2013, p.218), cuja base teórica pode ser descrita esquematicamente em dois eixos. Seja qual for o filme, o conjunto das condições da fabricação e da visão dos filmes atribui ao espectador um certo “lugar”; um conjunto de disposições psicológicas *a priori* do espectador em relação ao filme. Para Aumont e Marie (2013), são duas peças mestras desse dispositivo psíquico: a identificação com a câmera (ou “*identificação primária*” ou “identificação do espectador em relação ao seu olhar”); e a posição voyeurista do espectador (o fato de, no cinema, ele procurar satisfazer a sua “pulsão escópica”): um olhar ético apontado por Sobchack (2008).

O sujeito espectador está presente no texto fílmico, essencialmente através da noção - não livre de controvérsias - de *sutura*. O espectador age juntando, reagrupando as peças, preenchendo os espaços vazios que o cinema deixa entre as cenas, no silêncio.

A “identificação primária” é acompanhada por outros fenômenos de identificação (“identificação secundária”), mais fortuitos, mais efêmeros, mais dependentes da relação de cada espectador com a situação ficcional. O filme suscita no espectador simpatia, antipatia, afetos que frequentemente são dirigidos às personagens.

Como essa identificação é um fenômeno subjetivo, pessoal, não há como centrar uma análise de um filme nesta questão. É pouco provável que possamos descrever neste ou naquele filme particular, índices de identificação absolutos, que sejam válidos para qualquer espectador.

Em contrapartida, para Aumont e Marie (2013, p.224), é possível localizar os “elementos textuais que induzem à identificação”. Por exemplo, as identificações secundárias têm como suporte privilegiado certos elementos da narração: as personagens (ou seus traços constitutivos) e as situações; elementos narrativos que geram identificação na medida em que são visualizados.

O estudo das identificações secundárias nos leva a nos interessar pelas personagens e pelas relações que o espectador estabelece com elas. Aumont e Marie (2013, p.226) trazem a hipótese formulada por Marc Vernet, de uma certa homologia de situação entre espectador e personagem do filme, particularmente quando se trata de um personagem na posição de narrador, delimitada a partir de duas figuras estilísticas particulares: o olhar para a câmera e a voz *off*. No primeiro caso o espectador tem a impressão de que a personagem, na diegese³⁰, olha diretamente para ele, para o seu lugar na sala de cinema. A personagem, “transdiegética”, quebra a quarta parede e faz do público testemunha (ou cúmplice, no caso da série “*House of Cards*”, por exemplo, onde o personagem interpretado por Kevin Spacey, Frank Underwood, fala com o espectador).

O que nos interessa nessa cadeia metapersonagem-personagem-público diegético-meta público-público real-espectador é a situação conhecida de qualquer indivíduo, em particular, a “nostalgia” que nós, espectadores, experimentamos ao “contemplarmos com deleite essa personagem que eu era, que acreditei que era, que teria podido ser, que já não sou, que talvez nunca tenha sido e onde contudo gosto de me reconhecer”. Vernet (1988 apud AUMONT; MARIE, 2013, p.227) vai além: “figura reenviada ao passado, do Ideal do Eu, que Freud define como o substituto do narcisismo perdido da infância”.

O “olhar para a câmera”, continuam Aumont e Marie (2013, p.227), é “um olhar ambíguo”, “fruto de um compromisso entre o bom e o mau encontro”. O encontramos também no filme clássico, muitas vezes no encontro que não dura mais que um segundo entre o olhar da personagem e o do espectador, “em duas situações diegéticas opostas: o encontro amoroso e o encontro com a morte”.

³⁰ A diegese é “a história compreendida como pseudomundo, como universo fictício, cujos elementos se combinam para formar uma globalidade”. O universo diegético “compreende tanto a série das ações, seu suposto contexto (seja ele geográfico, histórico ou social), quanto o ambiente de sentimentos e motivações nos quais elas surgem”. (AUMONT et al, 1994, p.114)

5.4.2 A “sutura”: o espectador no texto

Uma última grande abordagem analítica centra-se no olhar, em particular o papel dos olhares representados na tela. A *sutura*, que anteriormente citamos, designa o fechamento do enunciado filmico conforme à relação entre este e o sujeito espectador. Segundo Aumont e Marie (2013, p.228), “todo o campo filmico instaura, implicitamente, um campo ausente, suposto pelo imaginário do espectador”. As personagens são objetos deste campo. Cada imagem tende a ser tomada como “soma significante”, unidade autônoma de significação e certas imagens possuem, inclusive, uma relativa autonomia semântica. Assim, duas imagens sucessivas funcionam primeiramente como duas “células” autônomas, que se articulam por uma metonímia ou através de um enunciado verbal (extra-filmico). A sutura é uma forma (puramente filmica) de articulação entre duas imagens sucessivas, isto é, “não depende do significado das imagens” para articular e se desenrola toda “ao nível do significante filmico”, ao nível da relação campo/campo ausente. Portanto, no surgimento de uma falta (o campo ausente), suprime-se a falta pela aparição de algo proveniente do campo ausente. A sutura seria o que anula esse vazio introduzido pela ausência.

Aumont e Marie consideram a noção de sutura “demasiado problemática” para fazer dela um tema de análise, pois ela sugere uma abordagem dos textos filmicos não mais a presença do inconsciente no texto, não mais a relação variável do espectador com o filme, mas os significantes do sujeito espectador no texto. Esse tipo de análise, para ele, é “amplamente pautado pelo mais evidente desses significantes, o *olhar*” (AUMONT; MARIE, 2013, p.231). Em um sentido mais alargado, a ideia de “sutura” recobre todas as diversas posições do sujeito-espectador em relação ao espaço do campo e ao do “outro-campo” (o campo do real vivido pelo espectador). Essa relação se torna mais aparente no momento do *raccord*³¹, mas ela acontece no decurso de um mesmo plano, em função dos olhares das personagens na tela, na posição no espaço, no lado oculto da cena enquadrada.

5.4.3 Coerência narrativa

³¹ *Raccord* (ou *match cut*), é um corte na edição do filme que faz a transição entre dois planos que se correspondem de alguma forma, seja por algum movimento ou assunto, deixando o espectador fazer a conexão entre as duas.

Walter Benjamin em seu ensaio de 1928 sobre o Surrealismo afirma que “apenas as imagens na mente motivam o desejo”.³² Gilles Deleuze, teórico orientado para a imagem, disse que o cinema o ajuda a pensar filosoficamente.

A partir dessas duas asserções, Buck-Morss (2004) levanta uma série de questões. Pode a liberdade radical surrealista permitir a politização da imagem do mundo sem transformá-la em propaganda? Como vamos relacionar o propósito político da imagem a um propósito do conhecimento?

Imagens flutuam isoladas, “movendo-se dentro e fora de contextos, libertadas de sua origem e da história da sua proveniência” (BUCK-MORSS, 2004, p.16). A superficialidade da imagem, a sua transferibilidade, a sua acessibilidade – todas estas qualidades tornam a questão da proveniência ambígua, se não irrelevante. “Uma imagem é promíscua por natureza” (BUCK-MORSS, 2004, p.16).

A reprodutibilidade técnica de uma obra de arte pode deteriorar seu contexto. Entretanto, um filme parece preservá-lo melhor, pois a própria narrativa contextualiza cada cena; um filme, imagens encadeadas com um propósito, criaria, digamos assim, seu próprio contexto. Uma foto de uma pessoa enforcada fora de seu contexto – separada de uma legenda, por exemplo – pode ser usada para inúmeros fins. Já um filme, como por exemplo, o franco-canadense “O Que Traz Boas Novas” (*Monsieur Lazhar*, que melhor analisaremos no capítulo 7), não é apenas a cena da professora enforcada na sala de aula. Os poucos *frames* dessa parte do filme se ligam a todas as outras cenas do filme e podem ser apreendidos dentro de um contexto mais “controlado” em comparação com uma fotografia.

Anteriores ao advento do VHS, do DVD e do computador pessoal, Aumont e Marie (2013) chamavam a atenção para o fato de que um filme passa no projetor, “imparável”, projeção que não controlamos, ao contrário de um livro que folheamos. Ao pausarmos um filme em determinado ponto, ele se rompe, se torna um fotograma, um frame, sem movimento e som.

De acordo com Butler (2016), Sontag (1977) argumenta que embora fotografias emocionem, elas não nos permitem construir uma interpretação. Se uma fotografia é eficaz em nos informar e nos mover politicamente, isso se dá, na sua opinião, apenas porque a imagem é recebida no contexto de uma consciência política relevante. Para Sontag, ainda segundo Butler

³² Cf. Walter Benjamin, ‘Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia,’ *Selected Writings, II*, trans. Rodney Livingstone et al., Cambridge, Mass., and London, 1999.

“as fotografias traduzem verdades em um momento dissociado; elas ‘aparecem fugazmente’ em uma acepção benjaminiana, fornecendo, assim, apenas impressões fragmentadas ou dissociadas da realidade. Consequentemente, elas são sempre atômicas, pontuais e discretas. O que falta às fotografias é coerência narrativa, e somente essa coerência, na sua opinião, satisfaz as necessidades do entendimento (uma curiosa guinada para uma posição fundamentalmente kantiana)” (BUTLER, 2014, p.104).

Encontraremos esta coerência narrativa no filme, sucessão de fotogramas encadeados. Notemos que, quando pausamos um filme, cristalizamos momentaneamente a passagem filmica, realçando duplamente o fotograma: suprime-se a dimensão sonora do filme (não existe “pausa no som”, pois o som exige tempo) e suprime-se também o que desde sempre se tem como essencial da imagem do filme: o movimento³³.

O Efeito Kuleshov expõe a força que uma imagem, no filme, estar atrelada a outra, representa, assim como sua transferibilidade. O experimento de Kuleshov consiste em uma montagem de vídeo onde o fotograma de um rosto inexpressivo é intercalado com imagens que atribuam significado ao espectador. Foram utilizadas três imagens: um prato de sopa, seguido por uma criança dentro de um caixão e, por último, uma mulher deitada em um sofá. A impressão que temos é a de que o rosto exibido entre cada uma dessas três imagens tem expressões diferentes a cada momento, embora a imagem do rosto seja a mesma. Acredita-se que essa percepção se deva à nossa interpretação em relação à cena apresentada. Alfred Hitchcock, em entrevista a Fletcher Markle em 1964, explicou de maneira admirável tal efeito³⁴.

5.5 A INDÚSTRIA E OS AUTORES

O cinema não se restringe ao que acontece dentro de uma sala de projeção; não são apenas as imagens projetadas sobre a tela, nem a trilha sonora e os diálogos que saem pelas caixas de som e que querem comunicar algo ao espectador. Embora a comunicação seja

³³ O fotograma seria um “objeto paradoxal” (AUMONT; MARIE, 2013, p.74), pois, num sentido ele é a citação mais literal que se possa imaginar de um filme, visto ser retirado do próprio corpo do filme; mas ao mesmo tempo ele testemunha a paragem do movimento, a sua negação. O fotograma não é feito para ser percebido; a passagem do filme no projetor pode ser descrita como se anulasse os fotogramas em favor da imagem em movimento.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=BpxYzs8hj3A>. Acesso em 11/1/2017.

composta de bens simbólicos (ideias, opiniões, valores), estes não circulam sem aporte material. É preciso distribuir um filme, seja ele em película, DVD ou streaming; é preciso exibi-los, seja uma sala de projeção, TVs de LED ou dispositivos móveis. Sendo assim, de acordo com Araujo (2007), estão sujeitos às regras e lógicas capitalistas de produção, circulação e consumo. Além disso, filmes são “produtos que se vendem em um mercado específico; suas condições materiais, e sobretudo psicológicas, de apresentação ao público, e a cada espectador em particular, são modeladas pela existência de uma instituição, socialmente aceita e economicamente viável” (AUMONT; MARIE, 2013).

Evidente que cinema americano tem uma brutal penetração e abrangência no mundo em relação aos demais cinemas (asiático, europeu, brasileiro). Com a globalização, fenômeno complexo, e a pressão de atores para a universalização de políticas (saúde internacional, saúde global e saúde planetária), as questões regionais, como o comportamento, cultura são afetadas de diferentes maneiras pelos discursos hegemônicos (discursos que atuam de forma mais contundente, como um *blockbuster*, filme feito com toda a técnica cinematográfica muitas vezes ausente em filmes mais autorais, ou com orçamentos muito mais reduzidos). É necessário reconhecermos as particularidades e singularidades de cada cultura, cada etnia.

O cinema se insere dentro disso, pela força de Hollywood, pelos canais a cabo, em decorrência de uma globalização econômica que tem como efeitos colaterais as repercussões culturais e sociais (CASTELLS, 1999). Kracauer (2009, p.25) vai além: considera a “conexão sistemática entre o cinema enquanto empresa capitalista e a mensagem social dos filmes, a conspiração entre indústria e público”. As estratégias e os estilos utilizados no filme (seja ele narrativo ou documentário) mudam em grande parte porque “os modos dominantes do discurso expositivo mudam, assim como a arena do debate ideológico” (NICHOLS, 2005, p.47).

A produção e a realização de um filme são complexas. A gênese de um filme é um processo longo, apontam Aumont e Marie (2013, p.80): “desde os primeiros esboços (quer a iniciativa parta do produtor quer do realizador) até a filmagem e à montagem, passando pelas diversas fases do argumento e da planificação”. Ainda assim, segundo Aumont e Marie (2013) uma maneira particular de abordar os filmes, através da “política dos autores”, interpretou que os verdadeiros artistas conseguem passar sua mensagem apesar de tudo, mesmo no mais coercitivo dos estúdios, inclusive no cinema norte-americano, que, nos anos 1950, era considerado uma “enorme máquina industrial que triturava qualquer expressão individual” (AUMONT; MARIE, 2013, p.34).

5.5.1 O problema da bolha

A hegemonia científica e cultural do Ocidente foi a realidade intelectual dos primeiros 500 anos de globalização, que tem início na expansão colonial europeia e termina com o projeto modernizador soviético. Buck-Morss (2004), entretanto, acredita que estamos em um ponto de inflexão e que o Ocidente não irá permanecer hegemônico no próximo milênio. A globalização, onde a comunicação é o meio de troca, pressiona tecnologicamente uma transformação nas relações sociais de produção e na disseminação do conhecimento.

Dentro deste espaço de transição Buck-Morss (2004) pensa ser possível intervir na promoção do caráter democrático dessa transformação, negociando um afastamento da hegemonia ocidental em direção à construção de uma esfera pública globalmente democrática.

A transformação global da cultura não é progressiva. As possibilidades tecnológicas da nova mídia são incorporadas nas relações globais de forma descontrolada e desigual no que diz respeito às capacidades de produção e distribuição. O seu desenvolvimento é distorcido por interesses econômicos e militares que nada têm a ver com a cultura em um sentido global, humano. O tráfico de armas e a decorrente militarização das populações, aqui incluídas as milícias, por exemplo, “oferecem” uma maior capacidade de extermínio do outro e de si próprio, e se colocam como questão a ser abordadas pelas estratégias de prevenção. Mas novas forças em jogo apontam para uma vulnerabilidade das atuais estruturas de poder. Imagens circulam o mundo atual em padrões descentralizados que permitem acesso sem precedentes, passando quase sem atrito por barreiras linguísticas e por fronteiras nacionais. Tal fato garante o *potencial* democrático da produção e distribuição da imagem - em contraste com a situação existente.

A globalização, esta “fina membrana de imagens” (BUCK-MORSS, 2004, p.1), nos acena com imagens da paz planetária, da justiça global e do desenvolvimento econômico sustentável, mas sua atual configuração nos entrega outra coisa. Buck-Morss entende, entretanto, que o caminho para se chegar a elas não se dá rejeitando os processos de globalização, mas reorientando-os.

Buck-Morss (2004) não quer exagerar o papel que a prática intelectual crítica pode ter em uma escala global. A pesquisa acadêmica é participante desses processos globais, nada mais, mas também nada menos. Reorientação significa estar atento a este *status* participativo,

o que pode significar, no nosso caso, não estreitar a nossa visão para as políticas acadêmicas. O debate sobre estas preocupações deve começar no provinciano porque a reorientação acontece quando determinadas posições se confrontam, não em um universal abstrato: “Pensar global: agir local” (BUCK-MORSS, 2004, p.3).

Há algum tempo, as corporações são promotoras empresariais da arte. Seus logotipos aparecem como patrocinadores de eventos artísticos, facilitadores de arte e da alta cultura em geral, inclusive filmes. Dentro dos limites do mundo da arte, tudo é permitido, mas com a mensagem: “Esta liberdade está sendo trazida a você pelas corporações” (BUCK-MORSS, 2004, p.4). Há algo notável nessa mudança na posição do grande negócio de ser o conteúdo visível da arte *pop* para ser o produtor invisível de exposições globais, de passar dos holofotes para os bastidores. Os lucros que resultam da publicidade e da embalagem de produtos (valor acrescentado aos bens produzidos pela mão de obra barata global) agora dão apoio financeiro à alta cultura de uma nova e global classe econômica.

Mas antes de concluir que a globalização é o problema, precisamos “reconhecer o mundo da arte global como um espaço contraditório - sugerindo novamente que a reorientação em vez de rejeição é a melhor estratégia política” (BUCK-MORSS, 2004, p.5). Por um lado, a globalização transforma mecenato artístico em financiamento corporativo de shows de grande sucesso e transforma o mercado de arte em um instrumento financeiro para cobertura do risco cambial. Por outro, contrabalança Buck-Morss (2004, p.5), o “seu gigantismo permite amplas oportunidades para a arte alternativa, uma miríade de formas de resistência cultural”. Novos artistas não-ocidentais rapidamente põem por terra a história tradicional da arte como uma narrativa ocidental. A reflexão sobre uma cultura visual mais ampla é difícil, se não impossível de evitar. Mesmo que motivações financeiras do mundo da arte para a inclusão desses novos artistas não sejam tão louváveis assim - a criação de nichos de mercado para a cultura produzida pelo “outro” exótico - os resultados têm sido tão transformadores que a arte como um fenômeno historicamente internalizado já não faz sentido. A arte ocidental, profundamente implicada na história do colonialismo ocidental está ameaçada, perigando ser colonizada pelo poder global que cultura visual obteve (BUCK-MORSS, 2004).

Em um mundo imagético globalizado, “os que estão no poder produzem um código narrativo”. Para Buck-Morss (2004, p.24) “o ajuste perfeito entre imagem e código de dentro da bolha narrativa engendra o autismo coletivo de notícias de televisão”. Significados não

seriam negociados; eles seriam impostos. Nós sabemos o significado de um evento antes de vê-lo e nós somos incapazes de ver a não ser desta forma cega.

Escapar da bolha não é ir para a “realidade”, mas ir para outro reino-imagem. A promiscuidade da imagem permite a existência de vazamentos. Imagens fluem para fora da bolha em um campo estético não contido pela narração oficial do poder. “A imagem que se recusa a ficar presa no contexto dessa narração é disruptiva”, conclui Buck-Morss (2004, p.24).

5.5.2 Possessão e meios de produção

Nada dá um sentido mais forte da promiscuidade da imagem, em oposição ao nascimento legítimo da obra de arte, do que buscar o *torrent* de um filme no Google, fazer o *download* e gravá-lo no seu computador – sujeito às leis de copyright, com certeza, mas não menos disponíveis. O que você possui? Dado o mínimo de esforço para mover um mouse, nenhum valor *de trabalho* é adicionado à imagem por sua aquisição. Além disso, não há os metadados necessários para interpretar a imagem de acordo com a intenção do artista (ou fotógrafo ou cinegrafista). Pelos padrões do objeto-arte, com certeza, a cópia digital é irrevogavelmente empobrecida e degradada. Mas se isso importa, e deve importar, para a disciplina de História da Arte, para efeito desta dissertação, isso não acontece. Benjamin aplaudiu Baudelaire que, quando confrontado com a perda da aura da obra de arte, estava disposto a deixá-la ir. A reprodutibilidade da imagem é infinita (com tecnologia digital é praticamente instantânea) e a quantidade altera a qualidade, permitindo a reapropriação dos componentes a partir da qual a imagem do mundo é formada. A imagem se desconecta da ideia de ser uma reprodução de um original autêntico, e torna-se algo mais.

É plausível que a partilha dos recursos inesgotáveis do computador irá levar a uma consciência de que os recursos não-renováveis são também valores coletivos que pertencem à crença popular. Se os monopólios globais da indústria cultural estão perdendo contra as tendências socializantes inerentes à nova tecnologia, eles devem ceder às suas próprias leis sagradas do mercado e encerrar suas atividades.

Mas se a música e os filmes ainda são entretenimento, conseqüentemente são pautados por um certo grau da lógica de mercadoria, mesmo sem a infinita renda de copyright, o caso da imagem é diferente. A força da imagem ocorre quando ela é deslocada de seu contexto. Ela

não pertence à forma de mercadoria, mesmo se ela for encontrada – num tropeço - nessa forma, como é tão poderosamente em anúncios.

As imagens são usadas para pensar, razão pela qual a atribuição parece irrelevante. A sua criação já é a promessa de acessibilidade infinita. Elas não são um pedaço de terra. Elas são um termo mediador entre coisas e pensamento, entre o mental e o não-mental. Elas permitem a conexão. Clicar e arrastar uma imagem é apropriar-se dela, não como produto de alguém, mas como um objeto de sua própria experiência sensorial. Você a pega, da forma como você tira uma fotografia de um monumento ou de um amigo, ou de uma paisagem. A imagem é a percepção congelada. Ela fornece um conjunto de ideias.

Imagens, não mais vistas como cópias de um original de propriedade privada, movem-se no espaço público como a sua própria realidade, onde a sua montagem é um ato de produção de sentido. Coletivamente percebidas, coletivamente trocadas, elas são os blocos de construção da cultura.

Imagens, então, não são cópias de arte e elas não substituem a experiência artística. Como ferramentas de pensamento, o seu potencial de produção de valor demanda seu uso criativo. Tanto em suas formas originais e no que é feito delas, esse valor exige, com razão, que nós reconheçamos esses artistas, ou outros que as fizeram - eles merecem nosso crédito, não nosso dinheiro.

Se, conforme Aumont e Marie (2013), “a indústria do cinema é uma das indústrias do entretenimento”, a análise filmica – que será estudada no capítulo 7 – obriga-nos a uma reflexão e até mesmo a uma revisão desse mundo do lazer, do entretenimento, em que geralmente se vê os filmes, o que parece ser antagônico às principais características do consumo do filme como divertimento, que é “*irrefletido e único*”. Barthes (1973), lembram ainda Aumont e Marie (2013, p.273), notava que “reler um livro é sempre uma pequena transgressão” numa sociedade onde o gesto “normal” é nunca mais abrir um livro após tê-lo consumido. Rever um filme é também “um gesto deliberado” na contramão da ideia de que um filme novo vale mais do que um filme antigo. As análises “produzem então uma abordagem [...] diversa aos filmes, já não baseada na fruição imediata e consumidora, mas no saber” (AUMONT; MARIE, 2013, p.273). A análise contribui para deslocar o prazer do espectador”, ao “desmontar os mecanismos da impressão da realidade e do efeito-ficção”, e obriga “que nos apercebamos de aspectos artificiais” reforçando “defesas cognitivas” do espectador contra “o poder de ilusão que qualquer filme detém” (AUMONT; MARIE, 2013, p.275).

Como vimos, o cinema, assim como a arte em geral, parece ser atravessado por diversos vetores - e não apenas ideológico, político ou econômico -, que interferem no que é representado nos filmes assim como sofrem interferência do que é projetado nas telas.

Tomemos a noção de loucura como exemplo, que se relaciona com os valores, ideais e relações de poder de uma sociedade. A representação do inadaptado como louco aparece em filmes como “O Estranho no Ninho” de Milos Forman. O filme levanta a questão da representação do louco como alguém que não consegue se adaptar, incapaz de seguir as normas sociais e que deve ser excluído da sociedade e enquadrado pelo sistema, mesmo que seja submetendo McMurphy (interpretado por Jack Nicholson) a uma lobotomia. E nem precisamos ir longe: o premiado “Bicho de Sete Cabeças”, de Laís Bodanzky, denuncia as irregularidades do manicômio, como o tratamento de eletrochoque dado a um paciente usuário de maconha, punição mascarada de terapêutica. Esses, como muitos outros filmes, apresentam o louco como aquele que rompe com os padrões de normalidade de uma sociedade que o exclui por não concordar com seu comportamento transgressor.

A seguir, faremos uma leitura atenta de Nietzsche, Canguilhem e Foucault, três filósofos que, em suas obras, buscaram outras chaves de leitura para essa “irrupção do capricho no sentir”, essa “indisciplina da mente”, e que entendiam a saúde não como um estado de ausência de ou de oposição à doença, e sim como a capacidade de se readaptar a partir das modulações que a vida impõe a cada um de nós.

6 NA ESCOLA BÉLICA DA VIDA

Logo nas primeiras páginas de sua penúltima obra, “O Crepúsculo dos Ídolos”, Friedrich Nietzsche (2001, p.7) nos apresenta um de seus aforismos mais conhecidos, a oitava máxima: “O que não me faz morrer me torna mais forte”. Portanto, segundo o filósofo alemão, o que não nos mata, nos fortalece para a vida, fortalece a nossa vida.

Esta dissertação busca, olhando através das lentes do cinema, auxiliar no problema da prevenção do suicídio, de aprofundar as questões que envolvem a decisão de uma pessoa querer tirar a própria vida. Não é possível, entretanto, defender qualquer discurso a favor da vida sem que antes não tentemos responder à pergunta: o que é uma vida? Afinal, convenhamos, fala-se muito em saúde, mas pouco em vida.

Uma vida específica só pode ser considerada lesada ou perdida se, primeiro, for considerada viva. “Se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se [...] não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras” (BUTLER, 2016, p.13). Todo “ser” da vida foi constituído por meios seletivos; não podemos fazer referência a ele a não ser dentro das operações de poder. Esta constatação afeta o pensamento sobre a “vida”, sobre seu começo e sobre seu fim, repercutindo nos debates que vão desde o aborto até a eutanásia.

Se buscarmos, como coloca Butler (2016, p.15), “ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre os direitos à proteção e o exercício do direito à sobrevivência e à prosperidade”, temos antes que “nos apoiar em uma nova ontologia corporal que implique repensar a precariedade, a vulnerabilidade, a dor, a interdependência, a exposição, a subsistência corporal, o desejo, o trabalho e as reivindicações sobre a linguagem e o pertencimento social”.

Ao nos referirmos à “ontologia” não estamos buscando aqui uma descrição de estruturas fundamentais do ser distintas de toda e qualquer organização social e política, pelo contrário. Nenhum desses termos existe fora de sua organização e interpretação política. Este “ser” do corpo a que esta ontologia se refere é “um ser que está sempre entregue a outros, a normas, a organizações sociais e políticas que se desenvolveram historicamente a fim de maximizar a precariedade para alguns e minimizar a precariedade para outros” (BUTLER, 2016, p.16). A ontologia do corpo e as significações que o corpo assume são indissociáveis. “Ser um corpo é estar exposto a uma modelagem e a uma forma social”. Dito de outro modo,

a ontologia do corpo é “uma ontologia social”, isto é, “o corpo está exposto a forças articuladas social e politicamente, bem como a exigências de sociabilidade – incluindo a linguagem, o trabalho e o desejo –, que tornam a subsistência e a prosperidade do corpo possíveis” (BUTLER, 2016, p.16).

Uma concepção de “precariedade” está, assim, ligada a uma noção política de “condição precária”. A vida precária a qual Butler (2016) se refere pode ser entendida como o uma vida que não está apta a alargar os contornos de uma certa norma.

A produção normativa da ontologia cria o problema epistemológico de apreender uma vida que traz o problema ético de definir o que é proteger contra a violação e a violência em suas diferentes modalidades, inclusive contra si mesmo: a morte autoinfligida.

Há “sujeitos” que não são reconhecidos como tal e “vidas” que podem não ser reconhecidas como vidas. A vida sempre excede as condições normativas, mas isso não significa dizer que a “vida” tem como essência uma resistência à normatividade; apenas que toda e qualquer construção da vida requer tempo para fazer seu trabalho. Em outras palavras, o trabalho nunca está feito definitivamente. Isso se coaduna, veremos adiante, com o que preconiza Nietzsche, embora Butler pareça ser menos incisiva. O tempo ao qual Butler se refere parece ser o tempo sugerido por Nietzsche para que um corpo saudável atinja um novo estado de saúde, alargando, ampliando a fronteira elástica do “normal”.

Uma vida tem que ser inteligível como uma vida, tem que se conformar a certas concepções do que é a vida, a fim de tornar-se reconhecível. Essas normas da condição do reconhecimento geram debates desde a concepção (se – ou a partir de quando – o feto deve contar como vida) até a morte (o que determinaria uma morte – se a morte cerebral ou a do coração, e até mesmo de como isso é determinado). Entretanto, ainda que vida e morte não sejam consequências diretas do discurso, não há vida nem morte sem relação com um determinado enquadramento, mesmo que elas – vida e morte – aconteçam dentro, “fora ou através dos enquadramentos” (BUTLER, 2016, p.22).

Se uma vida é produzida de acordo com as normas pelas quais a vida é reconhecida, isso não significa que tudo que concerne uma vida seja produzido de acordo com essas normas. Tampouco devemos “rejeitar a ideia de que há um resto de ‘vida’ – suspenso e espectral – que ilustra e perturba cada instância normativa da vida”. Cada instância normativa é acompanhada por seu próprio fracasso e, frequentemente, esse fracasso assume a forma de uma figura que pode ser apreendida como “viva” ainda que não seja sempre reconhecida como “vida”. Essa forma viva fora das normas da vida não se torna somente o problema com

o qual a normatividade tem que lidar; parece ser aquilo que a normatividade está fadada a reproduzir: está vivo, mas não é uma vida pois situa-se fora do enquadramento dado pela norma.

“Afirmar que uma vida é precária exige não apenas que a vida seja apreendida como uma vida, mas também que a precariedade seja um aspecto do que é apreendido no que está vivo” (BUTLER, 2016, p.30). O que Butler está argumentando é que, do ponto de vista normativo, “deveria haver um reconhecimento da precariedade como uma condição compartilhada da vida humana”.

A possibilidade de uma vida ser lesada ou perdida, destruída ou negligenciada até a morte, sublinha a finitude da vida (o fato de que a morte é certa) mas também sua precariedade (a vida depende que várias condições sociais e econômicas sejam atendidas para ser mantida como vida). A precariedade implica viver socialmente, isto é, a vida de alguém está sempre, desde seu nascimento, de alguma forma, nas mãos do outro. Estamos “expostos não somente àqueles que conhecemos, mas também àqueles que não conhecemos, isto é, dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente” e até mesmo “das que desconhecemos totalmente” (BUTLER, 2016, p.31). Além disso, “não é possível afirmar antecipadamente que há um direito à vida, uma vez que nenhum direito pode evitar todos os processos de degeneração e morte (BUTLER, 2016, p.37).

Não faz sentido afirmar, aponta Butler (2016, p.37), que “temos de nos centrar no que é característico a respeito da vida humana, uma vez que, se estamos preocupados com a ‘vida’ da vida humana³⁵, é precisamente aí que não há nenhuma maneira sólida de distinguir, em termos absolutos, o *bios* do animal humano”, afinal, não há vida “sem as condições de vida que sustentam, de modo variável, a vida, e essas condições são predominantemente sociais” (BUTLER, 2016, p.38).

Butler (2016) levanta o problema no âmbito da filosofia moral: quem decide – e em que base – a decisão de proteger uma vida precária? A decisão de prolongar ou abreviar a vida é sabidamente controversa. Argumentos religiosos afirmam que não cabe aos humanos tomar tais decisões. Entretanto, “não se trata simplesmente de uma questão relativa à política

³⁵ A “vida” da vida humana, a qual Butler se refere, nos remete ao filósofo italiano Giorgio Agamben (2000) e ao que ele denomina *bios*, vida historicamente elaborada que se desenvolve a partir da potencialidade criativa humana e é construída pela práxis dos sujeitos, em distinção a *zoé*, entendida como a vida regida pelas leis naturais e que regula a vida do corpo, seus instintos, desejos e necessidades fisiológicas. Nos parece fundamental fazer essa distinção quando nos referimos a questões como “vida que vale a pena ser vivida”. Geralmente estamos nos referindo à *bios*. Entretanto, tal como nos debates da eutanásia, a vida que está sendo mantida, muitas vezes – e juridicamente –, é a *zoé*.

sobre manter ou não uma vida ou proporcionar condições para uma vida vivível”: a vida exige apoio e condições para que possa ser “vivível”. Afirmar que a vida é precária é “afirmar que a possibilidade de sua manutenção depende, fundamentalmente, das condições sociais e políticas, e não somente de um impulso interno para viver” (BUTLER, 2016, p.40). Veremos logo adiante que esta leitura complexifica a vontade de viver de Nietzsche.

Reforça-se, portanto, a importância “de oferecer suportes básicos” visando “minimizar a precariedade de maneira igualitária: alimentação, abrigo, trabalho, cuidados médicos, educação, direito de ir e vir e direito de expressão” (BUTLER, 2016, p.41), pois a precariedade “tem de ser compreendida não apenas como um aspecto desta ou daquela vida, mas como uma condição generalizada”. Vidas são precárias: viver é um risco.

A própria ideia de precariedade implica numa dependência de redes e condições sociais – afinal, “somos seres sociais desde o começo” – o que sugere que aqui não se trata da “vida como tal”, mas sempre e apenas das condições de vida, da vida como algo que exige determinadas condições para se tornar uma vida vivível (e passível de luto). “Para sustentar a vida [...] é necessário proporcionar tais condições e batalhar por sua renovação e seu fortalecimento” (BUTLER, 2016, p.43). “A condição compartilhada de precariedade significa que o corpo é constitutivamente social e interdependente” (BUTLER, 2016, p.53).

A vida sempre surge e é sustentada dentro de determinadas condições de vida. É difícil reconhecer a vida fora dos enquadramentos nos quais ela se apresenta, pois eles estruturam a maneira pela qual passamos a conhecer e a identificar a vida, e dão suporte a ela. O enquadramento funciona normativamente – também sob o viés da imagem, como vimos no capítulo 4 – mas pode, dependendo do modo específico de circulação, colocar certos campos de normatividade em questão.

6.1 A GRANDE SAÚDE

Nascido hemofílico, o sociólogo Herbert de Souza – ou Betinho, como era mais conhecido – cresceu desacreditado: em meados dos anos 1930, não eram muitos os hemofílicos que “vingavam”. Ainda criança teve tuberculose, diagnóstico que agravava ainda mais sua saúde sempre precária. Já adulto, numa transfusão de sangue é contaminado pelo HIV.

No documentário “Betinho: A Esperança Equilibrista”, Betinho confessa ter cogitado o suicídio à certa altura da vida, diante de tantos infortúnios, mas decidiu por viver. Não à toa, em entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura, o “irmão do Henfil”³⁶ acredita ter tido

uma sucessão infinita de sortes. Eu não era para estar vivo quando eu nasci porque hemofílico não sobrevivia. Depois eu sobrevivi a uma tuberculose, quando tuberculose era Aids ou câncer, a lepra dos anos 1950. Eu sobrevivi à clandestinidade. Estou sobrevivendo a Aids. E sempre na risca.

Betinho morreu em 1997, aos 61 anos, em decorrência de complicações da Aids. Sua trajetória parece querer reforçar as palavras do poeta Rigaut³⁷: “Tentem, se puderem, deter um homem que viaja com seu suicídio pendurado na lapela” e, em certos aspectos, guarda semelhanças com a vida de Nietzsche, que sofria de lancinantes dores de cabeça e de estômago.

O tema saúde e doença é rico em Nietzsche, mas ainda pouco explorado. Atrevemo-nos a aprofundá-lo nesta dissertação, acreditando que a crítica de Nietzsche ao modo de pensar metafísico, que traça uma linha divisória entre alma e corpo, pode nos ajudar a refletir sobre nosso objeto e fornecer indicações importantes, “enquanto sintomas do corpo, de seu êxito ou fracasso, de sua plenitude, potência, soberania na história, ou então de suas inibições, fadigas, pobreza, de seu pressentimento do fim, sua vontade de fim.” (NIETZSCHE, 2012, p.12).

Entendemos “saúde” não como um estado de ausência de doença, nem tampouco que esta se opõe ao conceito de doença, mas que o engloba. Nietzsche, no aforismo 120 de “A Gaia Ciência”, afirma que “não existe uma saúde em si, e todas as tentativas de definir tal coisa fracassaram miseravelmente”. Ele considera que “há inúmeras saúdes do corpo”, pois “depende do seu objetivo, do seu horizonte, de suas forças, de seus impulsos, seus erros e, sobretudo, dos ideais e fantasias de sua alma, determinar o que deve significar saúde também para seu corpo” (NIETZSCHE, 2012, p.134): “mil saúdes” (termo cunhado por ele em “Assim falou Zarathustra”, “Da virtude dadivosa”, §2).

³⁶ Elis Regina deu voz à música “O Bêbado e a Equilibrista”, criada por João Bosco e Aldir Blanc, e que ficaria conhecida como o “Hino da Anistia”. Betinho, irmão mais velho do cartunista Henfil e exilado desde 1971, foi homenageado nos versos “Meu Brasil/Que sonha com a volta do irmão do Henfil/Com tanta gente que partiu [...]”. Anistiado, Betinho retorna ao Brasil em 1979.

³⁷ Jacques Rigaut foi um poeta surrealista francês que participou do movimento dadaísta. Boa parte de sua obra versou sobre o suicídio. Aos 30 anos, Rigaut atirou em si mesmo, usando uma régua para ter certeza de que a bala atravessaria seu coração.

Não há, portanto, um estado absoluto que possa ser qualificado como saudável, mesmo porque não há como defini-lo. O que é saudável para um pode não ser para outro (pode até mesmo ser nocivo a este).

Nietzsche põe em perspectiva a doença e o sofrimento. Segundo ele, diferentemente da noção que comumente se faz do doente como alguém digno de pena ou de crítica (inclusive pelo próprio enfermo), uma condição de potência se instala a partir de uma enfermidade. A doença nos torna suscetíveis e aguçados para discernir o saudável e o patológico em nós mesmos; um campo aberto para os caminhos do pensamento, do conhecimento, de um sentido que não se encontra nos sujeitos repletos de uma saúde dominante.

O filósofo vai além e questiona se podemos até mesmo prescindir da doença para o desenvolvimento da virtude e se, para o nosso autoconhecimento não precisaríamos da alma tanto sadia quanto doente. A exclusiva vontade de saúde seria, portanto, covardia, preconceito, barbárie e retrocesso.

Emprestemos de Nietzsche (2000) o conceito de “grande saúde”, mudança de perspectiva entendida como potência afirmativa. Este pode ser bastante útil para o tema que estamos estudando, já que uma parcela considerável dos suicídios é associada a doenças físicas (crônicas e dolorosas). Desse ponto de vista, a própria doença pode funcionar como elemento para promover a saúde. O entendimento comumente atribuído à saúde deixa de ser simplesmente a manutenção de um estado de equilíbrio fisiológico e se torna a capacidade de dar positividade também aos estados mórbidos: uma saúde que não prescinde nem mesmo da doença. “A própria doença pode ser um estimulante para a vida: mas é preciso ser sadio o bastante para esse estimulante!”, ressalta Nietzsche em “Caso Wagner”, §5. Ele vai reiterar isso em *Ecce Homo* (“Por que sou tão sábio”, § 2): “[P]ara alguém que é tipicamente saudável, uma doença pode [...] até ser uma estimulação enérgica à vida, a viver mais” (2008, p.14).

Se não existe um estado final que possa ser alcançado de forma definitiva então não há uma “cura” a ser atingida. Se, por um lado, compreender isso é libertador, por outro, demanda uma ação permanente, processo no qual uma pessoa – aqui sim, saudável – é capaz de atravessar diversos estados, incluindo os mórbidos, e extrair deles elementos de afirmação.

“[A] *grande saúde* [...] não apenas se tem, mas constantemente se adquire e é preciso adquirir, pois sempre de novo se abandona e é preciso abandonar” (NIETZSCHE, 2012,

p.259). Ela é uma “tenaz *vontade de saúde* que frequentemente ousa vestir-se e travestir-se de saúde”. (NIETZSCHE, 2000, p.11).

Tal proposição nos parece distante de uma perspectiva biopolítica tipicamente foucaultiana – e reforçada por Butler (2016) – por exigir que o conceito de vida seja dotado de potência produtiva autônoma do ponto de vista ontológico³⁸. Mas, uma potência produtiva autônoma pode nos levar à pergunta sobre as possibilidades de uma política que assuma certa posição vitalista³⁹.

Este conceito, que atribui positividade à doença e à noção de risco em pleno século XXI, pode parecer radicalmente extemporâneo, pois buscamos a máxima conservação e otimização das funções do corpo, bem como a prevenção de riscos de doenças futuras desde antes de nascermos. Nesse horizonte, é difícil, nos dias atuais, atribuir qualquer positividade à doença. Além disso, a ideia de saúde tem sido balizada por um ideal de corpo *fit*, sempre dinâmico, jovem, musculado, produtivo; conformado, bem azeitado, adaptado. Trata-se de uma “saúde” visível, que tende a se espetacularizar na “superfície digitalmente lisa dos corpos”.

Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam (FOUCAULT, 1987). Corpos treinados seriam mais fáceis de serem adequados ao convívio social sem causarem danos, sem fazer com que se necessitassem lidar com questões que incomodavam e que traziam à tona uma impotência difícil de ser admitida.

Na sociedade do biopoder⁴⁰ onde a lógica é esticar ao máximo a longevidade da vida e tornar os corpos úteis, nos parece pertinente aprofundar o estudo dos aspectos envolvidos numa possível tentativa de esconder a morte, ainda mais a voluntária.

³⁸ Uma reflexão heideggeriana a respeito do sentido abrangente do ser, como aquilo que torna possível as múltiplas existências e que se opõe à tradição metafísica que entende o ser como um mero ente com atributos divinos.

³⁹ Desde a Antiguidade grega, inúmeras doutrinas filosóficas utilizam-se da noção de alma para explicar o fenômeno da vida. O vitalismo, especialmente na Europa dos séculos XVIII e XIX, defendia a ideia de que a evolução, a reprodução e o desenvolvimento dos seres vivos seriam controlados por um impulso vital de natureza imaterial, diferente das forças físicas ou interações físicoquímicas conhecidas. Cientistas e filósofos posteriores, com destaque para Henri Bergson (1859-1941), utilizaram tais princípios para definir a especificidade do fenômeno biológico em oposição ao pensamento materialista e mecanicista, afirmando a existência de uma força vital que atualiza a antiga concepção grega e medieval de alma.

⁴⁰ Esta dissertação, ao falar sobre prevenção do suicídio, levanta uma outra questão que não abordaremos aqui mas que, nem por isso, deve ser desconsiderada: o direito à vida se sobrepõe ao direito à própria vida? Perguntando de outra forma: o direito à saúde se torna um dever de se manter vivo?

Como resistência a isso, constitui-se a contraconduta. Ao expor tal conceito, Foucault (1979, n.p.) discorre “contra as humilhações, as hipocrisias, as abordagens turvas” que podem levar uma pessoa ao suicídio e pergunta: não deveríamos “nos preparar nós mesmos com todo o cuidado, a intensidade e o ardor que desejamos em uma preparação paciente, sem fôlego, mas também sem fatalismo que lançaria luz sobre toda a própria vida?”. “Sou partidário de um verdadeiro combate cultural a fim de ensinar novamente às pessoas que não há conduta que seja mais bela e que, conseqüentemente, mereça ser considerada com tanta atenção, que o suicídio”.

6.2 O NORMAL E O PATOLÓGICO

A distinção entre o normal e o patológico exige uma norma individualizada; não de uma concepção individualista de saúde, mas de uma concepção que particulariza. A saúde não é um padrão que conforma individualidades a um conjunto predeterminado de regularidades a serem observadas. Ela é, na verdade, a capacidade de individualizar processos tendo em vista a constituição de inflexões singulares da vida. Processos esses que, do ponto de vista dos interesses de autopreservação, podem inclusive parecer irracionais.

Se a saúde é norma que individualiza, é porque ela produz normas a partir de anomalias que se demonstraram produtivas. Na verdade, toda verdadeira saúde é uma espécie de anomalia produtiva [...] (CANGUILHEM, 2012b, p.175).

Se “viver [...] não é somente vegetar e se conservar, é enfrentar riscos e triunfar sobre eles” (CANGUILHEM, 2012b, p.183), a negatividade da doença (e principalmente da morte), para Vladimir Safatle (2015), não estaria ligada à modificação de uma norma original e sim à incapacidade do organismo de modificar a norma que o aprisiona, forçando-o a uma repetição infinita desta norma.

Notemos o impacto político que essa ideia pode causar. Ao utilizar os conceitos de normal e patológico para dar conta da vida social, Émile Durkheim (2007) dirá que para as sociedades e também para os indivíduos, a saúde é boa e desejável, enquanto que a doença é algo ruim a ser evitado. O paralelismo assumido entre indivíduo e sociedade através do uso sociológico de um vocabulário médico permite a Durkheim falar da última como de um “organismo” ou de um “corpo” que precisa de intervenções a fim de livrar-se de acontecimentos que a enfraquecem e a fazem adoecer. Por outro lado, essa visão orgânica do

social leva Durkheim a insistir na dependência profunda entre o sofrimento psíquico e o sofrimento social a partir da relação entre o todo e suas partes, como podemos ver em sua afirmação:

os indivíduos participam por demais intimamente de sua vida [da sociedade] para que ela [a sociedade] possa adoecer sem que eles sejam atingidos. Seu sofrimento torna-se necessariamente o sofrimento deles. Porque a sociedade é o todo, o mal que ela sente transmite-se às partes de que é constituída (DURKHEIM, 2000, p.265).

O ponto importante aqui é como se descobre a normalidade do organismo social. Ela é descoberta através da construção de um tipo médio derivado da ideia de média aritmética, o que leva a discussão sobre o patológico a derivar-se, em larga medida, da noção de desvio quantitativo em relação à norma. O patológico será, assim, um problema de excesso ou de falta em relação ao tipo normal previamente definido através do recurso à média. Essa maneira de definir a normalidade a partir do tipo médio obriga Durkheim (2007) a estabelecer uma indistinção importante entre o patológico e a anomalia, sendo mórbido o anormal na ordem fisiológica assim como o teratológico⁴¹ é o anormal na ordem anatômica”. Pois a anomalia é a figura privilegiada de um tipo que não pode mais ser descrito em conformidade aos padrões de uma estrutura média.

Durkheim se recusa a chamar o crime ou o suicídio de patologias. Ao contrário, “o crime é normal porque uma sociedade que dele estivesse isenta seria inteiramente impossível” (DURKHEIM, 2007, p.68). Pois através do crime uma sociedade fortaleceria os sentimentos coletivos ofendidos, principalmente em uma época na qual as trajetórias individuais significam também intensidades distintas da consciência moral. Por outro lado, “para que ela possa evoluir, é preciso que a originalidade individual possa vir à luz; ora, para que a do idealista que sonha superar seu século, possa se manifestar, é preciso que a do criminoso, que está abaixo de seu tempo, seja possível. Uma não existe sem a outra” (DURKHEIM, 2007, p.72).

Essa compreensão dinâmica da sociedade permite a Durkheim afirmar que a liberdade nunca seria proclamada, se as regras que a proibiam não fossem violadas antes de serem abrogadas (ainda que, naquele momento, tal violação tenha sido um crime). Da mesma forma, o suicídio seria considerado normal, porque não há sociedade sem um certo nível de suicídio. Através dos suicídios uma sociedade mostraria sua força diante dos indivíduos (como no caso

⁴¹ Relativo à especialidade médica que se dedica ao estudo das anomalias e malformações ligadas a uma perturbação do desenvolvimento embrionário ou fetal.

do suicídio altruísta) ou se fortaleceria contra um individualismo excessivo (como no caso do suicídio egoísta). Crime e suicídio seriam “imperfeições necessárias”, mas não doenças.

Se o suicídio não é, em si, uma patologia é porque o conceito não se refere a fenômenos sociais específicos que encontram seu lugar no desenvolvimento dinâmico da vida social e que, pela via negativa, reforçam seus sistemas de crenças. Na verdade, a noção de patologia social é utilizada por Durkheim para descrever a desagregação da força de reprodução da vida social. Isso explica porque o conceito de anomia aparecerá como a patologia social por excelência. Ela descreve uma forma de desvio marcada pela falta e pela ausência, já que a desregulação das normas indica incapacidade de determinar sujeitos por meio de regras de conduta e crenças, devido à falta de força de coesão social: as normas sociais não seriam mais capazes de individualizar comportamentos e fundamentar funções sociais.

Nesse sentido, nos parece claro o modo pelo qual Canguilhem praticamente coloca tal perspectiva de Durkheim de cabeça para baixo. Não sendo o normal aquilo que deriva do nível médio presente nas “formas mais gerais”, nem sendo as anomalias necessariamente expressões de patologias, elas podem aparecer como a expressão da vida transitando de um meio a outro. Do ponto de vista da normatividade social vigente na procura de sua conservação, mesmo que através de uma dinâmica de fortalecimento que admite o desvio controlado, “toda anomalia é um convite em potencial à anomia” (SAFATLE, 2015). No entanto, pode ser “um modelo diferente de produtividade”.

Assim, patológico, para Canguilhem seria não o anormal, mas o “deixar-se aprisionar na fixidez de uma configuração estática da estrutura das normas”. Longe de impor uma normatividade reguladora única a nossas expectativas de realização, o conceito de vida permite expor a raiz da profunda “anormatividade” e indeterminação que nos parece guiar no interior dos embates na vida social. Pois “o que caracteriza a saúde é a capacidade de ultrapassar a norma que define o normal momentâneo, a possibilidade de tolerar infrações à norma habitual e de instituir novas normas em situações novas” (CANGUILHEM, 2009, p.77). Se quisermos explorar as possibilidades do uso de conceitos como “patológico” na análise da vida social, diremos que a saúde exige uma experiência na qual a capacidade de ultrapassar normas vigentes, de afirmar o que aparece como anômalo, assim como o poder de instituir novas normatividades, sejam fenômenos internos às dinâmicas sociais e políticas.

[O] homem só se sente em boa saúde – que é, precisamente, a saúde – quando se sente mais do que normal, isto é, não apenas adaptado ao meio e

às suas exigências, mas também normativo, capaz de seguir novas normas de vida (CANGUILHEM, 2009, p.79)

São maneiras de afirmar que a saúde dissocia “normalidade” e “normatividade” por ser uma atividade capaz de “colocar em questão as normas fisiológicas usuais”, permitindo ao organismo viver um mundo de acidentes possíveis. Ainda que não tenhamos condições de responder neste momento, podemos nos perguntar se algum suicídio poderia ser evitado se o suicida compreendesse que sua inadequação às normas não deveria levá-lo a tentar – e fatalmente desistir de – inserir-se nelas e, sim, buscar expandir os limites das normas para que elas também o abarquem. Intuímos que os filmes de ficção que representam o suicídio – mas não apenas estes – de alguma forma relativizam isso.

A saúde, como expressão do corpo produzido, seria uma gangorra onde, de um lado está a segurança contra o risco e, de outro, a audácia para corrê-lo. “É o sentimento de uma capacidade de superação das capacidades iniciais, capacidade de levar o corpo a fazer o que ele parecia inicialmente não ser capaz de prometer” (CANGUILHEM, 1990a, p.6 apud SAFATLE, 2015).

O que implica uma noção de relação entre o organismo e o meio ambiente que não pode ser compreendida como simples adaptação e conformação a um sistema. Um organismo completamente adaptado e fixo é doente por não ter uma margem que lhe permita suportar as mudanças e infidelidades do meio. Por isso, compreendemos mal um organismo biológico quando vemos nele apenas um feixe de funções e órgãos que se submetem a padrões gerais de mensuração e quantificação, feixe de funções que responde a exigências de ajustamento a um meio causalmente fechado. Essa vida seria o exemplo de uma razão que se transformou em princípio de autoconservação; princípio que tem em vista apenas as ilusões mecanicistas de uma visão de natureza digna do século XIX. Vida mutilada por não reconhecer mais sua potência de produção de valores. Por isso, a doença aparece necessariamente como fidelidade a uma norma única. Ela é o nome que damos a uma norma de vida que não tolera desvio algum das condições em que é válida. Daí a definição de uma vida sadia: “uma vida confiante em sua existência, em seus valores, é uma vida em flexão, em maleabilidade [...] Viver é organizar o meio a partir de um centro de referência em que ele próprio não pode ser referido sem perder sua significação original” (CANGUILHEM, 2012b, p.158-59).

Tentemos entender melhor o que pode vir a ser essa flexibilidade própria à vida. Ser flexível é, principalmente, ser capaz de mover-se. Se aceitarmos a teoria da degenerescência, seremos obrigados a admitir que a cura da doença implica necessariamente alguma forma de

retorno a estados anteriores ao adoecer, estados nos quais as funções vitais ligadas à preservação e geração poderiam voltar a funcionar a contento. No entanto, uma forma insidiosa da própria doença é a fixação em um estado anterior de saúde. Pois a vida não conhece reversibilidade, embora ela admita reparações que são inovações fisiológicas. “A saúde, depois da cura, não é a saúde anterior. A consciência do fato de que curar não é retornar, ajuda o doente em busca de um estado de menor renúncia possível, liberando-o da fixação ao estado anterior” (CANGUILHEM, 2005, p.70).

6.2.1 Errância

Pensemos na doença como pegar o caminho errado. O sujeito imagina que os meios permanecem os mesmos e, mecanicamente, busca perpetuar o estado anterior. Quando entra em outro caminho, acontece o imprevisto – que não é errante, mas também não é teleológico – e percebe-se o que só se percebe quando mudamos a estrutura de percepção, condição para que as mutações estruturais do organismo ocorram. Quem se mantém ou é levado a se manter dentro das normas de vida; quem não consegue se abrir às novas condições acaba não instituindo novas normas para viver.

Canguilhem (2009, p.78) afirma que “nada acontece por acaso, mas tudo ocorre sob a forma de acontecimentos”. A errância não é uma sucessão de contingências sem relações entre si, não é um sistema em um tempo descontínuo, instantâneo. Mas também não é um movimento submetido a uma finalidade teleológica. A vida tem memória, hábito, repetição.

Como os organismos, nos faz lembrar Safatle (2015), não são sistemas de uma só via de contato (pelo contrário, são compostos por vários subsistemas que permitem independência entre um ponto e outro, como um rizoma), há um princípio de auto-organização capaz de lidar com as desestruturações e desordens, que não se traduz necessariamente em sua completa dissolução.

Este sistema funciona por não haver uma tendência a “perseverar no seu próprio ser”. Aqui se percebe a diferença ontológica fundamental entre um organismo e uma máquina artificial. Segundo Canguilhem (2012b, p.125), “na máquina, há a verificação estrita das regras de uma contabilidade racional. O todo é rigorosamente a soma das partes. O efeito é dependente da ordem das causas”.

6.3 AS MIL SAÚDES: O DIVISOR NIETZSCHIANO DE ÁGUAS

Como aponta Pierre Daled (2008, p.115), a obra de Nietzsche é exemplar na valorização da patologia e da desconfiança a respeito da verdade e da razão. Como vimos na seção anterior, tal perspectiva é base para a obra de Georges Canguilhem, inspiração nietzschiana que também é compartilhada com Michel Foucault, evidente na proximidade entre as concepções da saúde, da loucura e da verdade dos três pensadores.

Nietzsche sofria de graves problemas de saúde: dores de cabeça, de estômago, problemas visuais, dificuldades de fala, até a crise de Turim de 1889 e sua posterior internação com o diagnóstico de uma “paralisia progressiva”. A evolução de sua doença avançou lentamente até a apatia e sua morte em 1900. Dez anos antes, entretanto, lamentando sua saúde debilitada, Nietzsche já acenava com a possibilidade de se suicidar (“eu já teria me libertado há muito”, “supliquei pela morte”) para, em seguida, afastá-la – paradoxalmente, pode nos parecer – ao valorizar e apreciar as contribuições “espirituais e morais” advindas de seu estado⁴².

Daled (2008, p.117) lembra que, em sua tese de 1943, Canguilhem⁴³ salienta que o próprio Nietzsche⁴⁴ tomou emprestado de Claude Bernard, “a ideia de que a doença é da mesma natureza do normal”. Em um fragmento de 1888, Nietzsche recupera um trecho de Bernard, com o que viria a chamar de “vontade de potência”:

Saúde e doença não são essencialmente diferentes [...]. Não se deve separar os princípios, ou entidades, que disputam o organismo vivo e o transformam em seu campo de batalha. [...] Há entre essas duas maneiras de ser, diferenças de grau: o exagero, a desproporção, a desarmonia dos fenômenos naturais, que é o estado de doença. Claude Bernard

Citação que foi precedida pelo seguinte pensamento: “O valor de todos os estados mórbidos consiste nisso, de que eles mostram sob uma lente de aumento certas condições que, embora normais, são dificilmente visíveis para o estado normal”. Ainda no mesmo fragmento, vem a interpretação nietzschiana: “Assim como o mal pode ser considerado como exagero,

⁴² Em carta ao doutor Otto Eiser.

⁴³ Ver CANGUILHEM, G.. **Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique**. Tese de doutorado em medicina, Faculdade de Medicina de Strasbourg, 1943. p.16.

⁴⁴ NIETZSCHE, F.. **Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889**. Berlin: Walter de Gruyter, 1972. Werke: Kritische Gesamtausgabe. v. VIII, t.3. p.42.

desarmonia, desproporção, o bem pode ser um *plano preventivo* contra o perigo de exagero, a desarmonia, a desproporção”⁴⁵.

Passamos, portanto, da dupla “saúde-doença” ou “normal-patológico” em Bernard para a dupla “bem-mal” em Nietzsche; que não são idênticas conceitualmente: aos olhos de Nietzsche, o “mal” está sempre identificado como a “doença” (“exagero”, “desproporção” dos fenômenos normais). A “saúde” (de Bernard), Nietzsche substitui pelo “bem”.

Assim, um juízo de valor é feito e, ao mesmo tempo, denunciado por Nietzsche: *saúde, isto é bom* – isto é, um *regime preventivo* contra os perigos de discrepância ou desproporção do normal que esconderia uma *lei do normal* contra os exageros que alguns julgavam ser o *mal*. É nesse sentido que ele escreveu no mesmo fragmento: “a *fraqueza hereditária* como o sentimento *dominante*: causa dos valores supremos”. Os “valores supremos da filosofia, da moral, da religião”, Nietzsche se perguntava, não poderiam comparar-se aos “valores dos seres fracos, dos *doentes mentais* e dos neurastênicos?”. Segundo ele, de uma forma mais atenuada, estes valores “supremos” - neste caso, o bom, o normal - representam os mesmos males, isto é, a moral dos fracos, os valores de homens do ressentimento. Em suma, palavras dele próprio em *Ecce Homo*: uma “transmutação dos valores”, “*inverter perspectivas*” (NIETZSCHE, 2008, p.14).

Além disso, Nietzsche não desvalorizou as contribuições do patológico sobre o plano filosófico. Teria sido aquele “amolecimento e esta espiritualização” que o levava a um “extremo empobrecimento muscular e de sangue” que deu luz ao seu livro *Aurora* (1880). A “perfeita clareza, a serenidade e mesmo a exuberância espiritual” que aparecem na obra, teriam se abatido sobre ele “não só pela maior fraqueza fisiológica, mas por um excesso de sensações dolorosas”. Nietzsche estava no meio do “martírio” das “enxaquecas ininterruptas de três dias consecutivos, acompanhadas por dolorosos vômitos” e que o teria feito refletir “com muito sangue-frio” sobre as coisas que, em tempos normais, ele não seria “nem temerário o suficiente nem refinado o suficiente, nem frio o suficiente” para fazê-lo.

Era preciso que ele nos contasse sua experiência com os problemas da “decadência”, o seu “tato para as *nuances*”, sua “psicologia de visão dos recantos” (NIETZSCHE, 2008, p.13); abordagem filosófica que o fez agir dessa forma:

Do ponto de vista do paciente, considere os conceitos e valores mais saudáveis, pois, inversamente, a partir da plenitude e da garantia de certeza tranquila da vida rica, observe, abaixo, o trabalho secreto do instinto de

⁴⁵ NIETZSCHE, F.. **Œuvres philosophiques complètes. Fragments posthumes. Début 1888–début janvier 1889**. Paris: Gallimard, 1977. t. XIV. p. 51.

decadência - é o que me exercitava. [...] Se há um poder que eu agora tenho em mãos, esta é a de *inverter as perspectivas* [...]. Primeira razão pela qual, para mim, uma “inversão de valores” pode ser uma coisa factível...

Em outras palavras, globalmente ele teria sido “fundamentalmente são – mas em detalhes e particularidades ocultas, decadente”. Entendamos que ele pensava que uma pessoa tipicamente mórbida nunca poderia tornar-se saudável, muito menos prover saúde. Por outro lado, aos seus olhos, “para alguém tipicamente saudável [...] o fato de estar doente poderia ser um energético estimulante da vida, da ‘mais-vida’”. É assim que, retrospectivamente, lhe parecia o seu longo período de doença: “descobri, por assim dizer, de novo, a vida, avaliei-me a mim próprio [...] da minha vontade de saúde, de *vida*, fiz a minha filosofia...” (NIETZSCHE, 2008, p.14). “Não me entenda mal”, ele declarava: “meus anos de menor vitalidade foram aqueles onde eu deixei de ser um pessimista: o instinto de ‘autoreconstituição’ me proibia uma filosofia da pobreza e do desânimo” (NIETZSCHE, 2008, p.14). A doença lhe proporcionava o “direito a uma inversão completa de todos os meus hábitos” (NIETZSCHE, 2008, p.66). Valorizando claramente a patologia, ele acrescentou: “Nunca fui tão feliz por ser eu mesmo que nos piores períodos de doença e sofrimento da minha vida”. Ele reiterava que bastava dar uma passada de olhos em *Aurora* ou em *O Viajante e Sua Sombra* para entender o que era esse “retorno a si mesmo”: “uma forma superior de cura!” (NIETZSCHE, 2008, p.67).

No final de 1880, Nietzsche era portanto bastante afirmativo quanto ao valor do patológico: o fato de existir a doença poderia ser um estimulante energético do “mais-viver”, bem como no plano filosófico. E, como ele nos faz acreditar, nós não identificamos esta doença como fraqueza: em nenhum caso, Nietzsche doente se disse fraco ou doentio (“mesmo em meus momentos de doença grave, eu jamais estive doente”). Sua doença era, ao contrário, sua força. Como diz em *Ecce Homo*, na doença, ele enxergava um ponto de vista sobre a saúde, e na saúde, um ponto de vista sobre a doença. De acordo com Daled (2008), Gilles Deleuze observa que é esta “mobilidade” que é “uma saúde superior”, “essa leveza no se deslocar é o sinal da ‘grande saúde’”.⁴⁶

Daled (2008, p.120) aponta este movimento como um divisor de águas: Nietzsche e a *avaliação qualitativa* como método *interpretativo*; do outro, viram “do avesso as perspectivas” que o permitia realçar a presença de um juízo de valor de acordo com o qual a

46 DELEUZE, G.. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965. p. 5-6.

saúde ou o fato de *ser normal*, era o *bem* - no sentido de um regime de proteção contra os distúrbios que alguns homens julgavam ser o mal.

Essa mudança nietzschiana de valores, definida em 1888 em *Ecce Homo*, se inscrevia em um amplo movimento decorrente das noções de verdade, de razão e de saúde, visível desde o início dos anos 1880 em *A Gaia Ciência*: no livro II (1882), “O perigo maior”, Nietzsche afirma que a humanidade teria perecido há muito se não tivessem havido sempre homens para os quais “o disciplinar de sua mente” e a “racionalidade” seriam seu “orgulho” e “virtude”. Os “amigos do saudável bom senso” que foram tão humilhados e ofendidos por todas as “fantasias e excessos do pensamento” porque, acima da humanidade, “pairando, como o perigo maior, a irrupção da *loucura* – isto é, a irrupção do capricho no sentir, ver e ouvir, o gosto na indisciplina da mente, a alegria no ‘mau senso’” (NIETZSCHE, 2012, p.98). E de acordo com Nietzsche, em uma das palavras que foram ressoar em 1961 em Foucault, “não é a verdade e a certeza” que é “o oposto do mundo dos loucos”, “mas a universalidade e obrigatoriedade de uma crença, em suma, o que não é capricho no julgamento” (NIETZSCHE, 2012, p.97-98).

Para Nietzsche, o “maior trabalho dos homens” consistia em “submeter-se a uma *lei da concordância*⁴⁷ – não importando se tais coisas são verdadeiras ou falsas” (NIETZSCHE, 2012, p.98). Foi esta “disciplina da mente” que teria conservado a humanidade – um tema disciplinar que iria reencontrar Canguilhem em 1971.

Ora, de acordo com Nietzsche, em sua época, alguns espíritos se revoltaram “contra tal obrigatoriedade”, contra esta “crença de todos”, que lhes causou “náusea e uma nova ânsia”. E foi esse “ritmo lento” que a crença geral exigia para todos os processos espirituais – essa “imitação da tartaruga” aqui “reconhecida como norma” – que permitiu a artistas e poetas figurarem de desertores e de “espíritos impacientes que irrompem um verdadeiro prazer na loucura, pois ela tem um ritmo tão alegre!”. Por outro lado, foi necessário que os “intelectos virtuosos”, a “estupidez virtuosa” e os inabaláveis maestros tenham sido, ao contrário, capazes de vencer o “espírito lento” para que “os fiéis da grande crença geral” se mantivessem reunidos.

Para Nietzsche, “*Nós, os outros, somos a exceção e o perigo [...]*”. Ele toma posição contrária à razão, afirmando que havia algo a “ser dito em favor da exceção, desde que ela nunca deseje se tornar regra”, “porque a vida e a duração da humanidade” dependiam “do

47 Daled cita *Le Gai Savoir*, onde a tradução francesa do alemão optou por *loi de l'humanité* (lei da unanimidade). Aqui estamos utilizando a tradução de Paulo César de Souza.

caráter e da obrigação universal dessa crença” (NIETZSCHE, 2012, p.98). Nietzsche aqui se coloca em relação à disciplina cerebral dominante e nos convida a nos posicionar a favor de uma exceção a essa crença na *razão*.

Em seguida, ainda em *A Gaia Ciência* (livro III, 1882, aforismo “A saúde da alma”), Nietzsche afirma que a fórmula da medicina moral – “a virtude é a saúde da alma” – deveria ser transformada em: “Sua virtude é a saúde de sua alma” porque “não existe uma saúde em si” e “todas as tentativas de definir tal coisa fracassaram miseravelmente” (NIETZSCHE, 2012, p.134). Para ele, o que é importante aqui é ter conhecimento “do seu objetivo, do seu horizonte, de suas forças, de seus impulsos, seus erros, sobretudo, dos ideais e fantasias de sua alma, determinar o *que*, deve significar saúde também para o seu corpo”, constitui um estado de saúde. Assim, de acordo com Nietzsche, há inúmeras saúdes do corpo. Quanto mais se permitir que o indivíduo particular “erga a sua cabeça”, mais desaprenderá o “dogma da igualdade dos homens” no assunto, e os médicos devem passar do “conceito de uma saúde normal, juntamente com uma dieta normal e curso normal da doença”; tema que seria retomado em 1943 por Canguilhem que também individualizou as normas da saúde. Mas, primeiro, para Nietzsche, tinha chegado o momento de “situar a característica virtude de cada um na saúde desta” e de saber, em última instância, “nossa avidez de conhecimento e autoconhecimento não necessitaria tanto da alma doente quanto da sadia; em suma, se a exclusiva vontade de saúde não seria um preconceito” (NIETZSCHE, 2012, p.134-135).

E, tendo assim pleiteado em favor de uma exceção à *razão* e ao discípulo cerebral dominante, defendeu, em seguida, que não havia a saúde em si, denunciando o preconceito de uma vontade de saúde a qualquer preço. Por fim, ainda em *A Gaia Ciência* (Livro V, 1887, “Em que medida também nós ainda somos devotos”), Nietzsche disparou um ataque mordaz contra a noção de *verdade*. Ele se perguntou se não teria havido a necessidade de uma “convicção [...] imperiosa e absoluta [...]” para que a disciplina do espírito científico pudesse se instaurar, já que não poderia haver nenhuma ciência sem pressupostos. Em outras palavras:

A questão de a verdade ser ou não necessária tem de ser antes respondida afirmativamente, e a tal ponto que a resposta exprima a crença, o princípio, a convicção de que “nada é mais necessário do que a verdade, e em relação a ela tudo o mais é de valor secundário”. (NIETZSCHE, 2012, p.208-209)

Daled (2008, p.123) levanta a questão: “o que seria essa ‘absoluta vontade de verdade’”? Será a “vontade de não se deixar enganar”? Ou será a “vontade de não enganar”? Uma “vontade de verdade” que ele contestava em todo caso: “Mas porque não enganar? E por que não se deixar enganar?”. De acordo com ele, a gente não quer se deixar enganar porque

seria “prejudicial, perigoso, funesto deixar-se enganar”. Neste sentido, a ciência seria, portanto, uma “precaução” contra, de acordo com Nietzsche, o direito de dizer: “Não querer deixar-se enganar é de fato menos prejudicial, perigoso, funesto?”. O que sabemos nós de antemão sobre o caráter da existência, para poder estabelecer “se a vantagem maior está do lado de quem desconfia ou de quem confia incondicionalmente”? E no caso onde muita desconfiança e muita confiança são essenciais, questiona Nietzsche, a ciência levaria à crença absoluta e a convicção sobre as quais ela se assenta, ou seja, que “a verdade é mais importante que qualquer outra coisa, também que qualquer convicção?”. Nietzsche (2012, p.210) em “A Gaia Ciência”, aforismo 344, sugere que a “vontade de verdade” poderia ser uma oculta vontade de morte.

Para Nietzsche, esta convicção não teria surgido “se a verdade e a inverdade continuamente se mostrassem úteis um ao mesmo tempo que o outro, como é o caso”, afirmou – alegando, assim, claramente aqui *a utilidade da não-verdade*. Mas, claro, ele acrescentou, a “crença na ciência [...] “não pode ter se originado de semelhante cálculo de utilidade”. Ela foi bastante despertada “a despeito do fato que a inutilidade e o perigo da ‘vontade de verdade’, da ‘verdade a todo custo’ [foram] constantemente demonstrados”. Assim, a “vontade de verdade” não significaria: “Eu não vou me deixar enganar”, mas sim “eu não vou enganar, nem mesmo me enganar”. Conclusão de Nietzsche (2012, 209): “*e com isso estamos no terreno da moral*”. Com efeito, por não queremos nos enganar é que, segundo ele, surge que “a vida é composta de aparência” – isto é, “de erro, embuste, simulação, cegamento, autocegamento [...]”. A questão “Por que ciência?” leva de volta ao problema moral: *para que moral*, quando vida, natureza e história são “imorais”? Assim, para Nietzsche, “qualquer ciência anticristã [inscrita] acima admite seu terrível ponto de interrogação: ‘Para o que - precisamente - a verdade é boa?’”.

A tese de Nietzsche era, portanto, “que a nossa fé na ciência repousa ainda numa crença metafísica”. Mas “nós”, disse ele, “ateus e antimetafísicos ainda tiramos nossa flama daquele fogo que uma fé milenar acendeu, aquela crença cristã, que era também de Platão, de que Deus é a verdade, de que a verdade é divina...”, “precisamente isto se torna cada vez menos digno de crédito, se nada mais se revela divino, com a possível exceção do erro, da cegueira, da mentira – se o próprio Deus se revela como a nossa mais longa mentira?” (NIETZSCHE, 2012, p.210)

Daled (2008, p.124) nota que é aqui que Nietzsche afirma o fim do caráter divino de Deus e de toda a verdade, mantendo em contrapartida, um status de divindade para os erros e

mentiras. Subsistiria dessa forma o “divino” (em certo sentido, é claro, a-religioso) como o inverso da verdade e da razão. O que nos confirma uma “variante” da frase acima. Nietzsche escreveu: “Ou tudo para de se revelar divino, ou... a cegueira”, mas também escreveu o adendo: “A aparência, a mentira, a loucura, o delírio de loucura”. Uma mudança de perspectiva aconteceu aqui e levou Nietzsche a *deificar* – mas em um sentido “ateu”, pontua Daled (2008) – o erro, a cegueira, a aparência, a mentira, a loucura. Sentido “ateu” que faz com que falemos melhor de valorizar o erro, a falsidade e a loucura da parte de Nietzsche, em vez os “deificar”.

Nietzsche conclui, ainda em *A Gaia Ciência* (Livro V de 1887 “Os Crentes e sua necessidade de crer”), evocando essa “impetuosa exigência de certeza” que se espalhou no final do século XIX a um grande número de pessoas “no modo científico-positivista”. A “exigência de *querer* ter algo firme”, a necessidade de apoio que refletia um “*instinto de fraqueza*”, que, segundo ele, “não cria religiões, metafísicas, convicções de todo tipo – mas as conserva”. Últimas palavras que nos remetem à sua crítica da tese de Bernard em seus fragmentos de 1888 aos quais Canguilhem havia se referido em 1943.

6.3.1 Saúde, loucura e verdade segundo Canguilhem

Certas críticas de Canguilhem em 1943 a respeito de Bernard têm semelhança com as palavras de Nietzsche sobre a pluralidade de saúdes – “as mil saúdes”. Entretanto, sua objeção era a da não-possibilidade de uma definição puramente objetiva de “normal” como um fato em medicina ou em fisiologia. Ou seja, “o normal não tem a rigidez de um fato coercitivo coletivo, e sim a flexibilidade de uma norma que se transforma em sua relação com condições individuais” (CANGUILHEM, 2009, p.71). Entendemos que ele não se referia aqui a uma “relatividade da saúde e da doença bastante confusa para que se ignore onde termina a saúde e onde começa a doença” (CANGUILHEM, 2009, p.71). Para o autor, se “[a] fronteira entre o normal e o patológico é imprecisa para diversos indivíduos considerados simultaneamente”, ela permanece “perfeitamente precisa para um único e mesmo indivíduo considerado sucessivamente” (CANGUILHEM, 2009, p.71). Nesse caso, quando ele sustenta que o normal tem a flexibilidade de um padrão que se transforma em sua relação com as condições individuais, parece ecoar a interpretação nietzschiana segundo a qual a saúde é fundamentalmente individual.

Daled (2008, p.126) acredita que, com a ideia de proximidade entre o normal e a saúde em Canguilhem, isto é, se entendemos que, para ele, “ser saudável e ser normal são bastante semelhantes”, então também podemos compreender que

Ser sadio significa não apenas ser normal em uma situação determinada, mas ser, também, normativo, nessa situação e em outras situações eventuais. O que caracteriza a saúde é a possibilidade de ultrapassar a norma que define o normal momentâneo, a possibilidade de tolerar infrações à norma habitual e de instituir normas novas em situações novas (CANGUILHEM, 2009, p.77).

Assim, “ao contrário de certos médicos sempre dispostos a considerar as doenças como crimes, porque os interessados sempre são de certa forma responsáveis, por excesso ou omissão”, Canguilhem acreditava que “o poder e a tentação de se tornar doente são uma característica essencial da fisiologia humana”. A possibilidade de abusar da saúde faria parte da saúde. Para ele, a saúde é “uma maneira de abordar a existência com uma sensação não apenas de possuidor ou portador, mas também, se necessário, de criador de valor, de instaurador de normas vitais” (CANGUILHEM, 2009, p.79). Em suma, como resumiria vinte anos mais tarde, Canguilhem havia confrontado “a concepção ontológica da doença, que a entende como o oposto qualitativo da saúde, e a concepção positivista, que a deriva quantitativamente do estado normal” (CANGUILHEM, 2009, p.126).

Para Canguilhem, a “doença desorganiza mas não transforma, revela sem alterar” – fomos autorizados a considerar que “a psicologia geral pode utilizar os dados da psicopatologia com o mesmo valor epistemológico que os fatos observados nas pessoas normais, mas” – ele sublinha – “não sem uma adaptação expressa à originalidade do patológico” (CANGUILHEM, 2009, p.45). Canguilhem considerava que “a desorganização mórbida não é o simétrico inverso da organização normal”: “Na consciência patológica podem existir formas que não tenham equivalentes no estado normal, e com as quais a psicologia geral não deixa de se enriquecer” (CANGUILHEM, 2009, p.45).

Da mesma forma, Canguilhem acrescenta, o alienado “não é tanto desviado, mas sobretudo diferente”. A “anomalia” revela seu sentido de “uma maneira de ser inteiramente ‘singular’”. A alienação se impõe a nós como ‘ser de modo diferente’ no sentido qualitativo da palavra” (CANGUILHEM, 2009, p.45). No mesmo espírito, ele continua, o “normal não é uma média correlativa a um conceito social, não é um julgamento de realidade, é um julgamento de valor, é uma noção-limite que define o máximo de capacidade psíquica de um ser. Não há limite superior da normalidade”.

Canguilhem faz uma distinção essencial entre duas concepções de vida. De um lado, o “singular, isto é, o desvio, a variação, aparece como um fracasso, um vício, uma impureza” (CANGUILHEM, 2012b, p.170-171). De outro, a “irregularidade, a anomalia não são concebidas como acidentes afetando o indivíduo, mas como sua própria existência” (CANGUILHEM, 2012b, p.173).

Assim nós poderíamos interpretar a “singularidade individual” ou como um “fracasso” ou “erro” (*leis da vida*) ou como um “ensaio” ou “aventura” (*ordem de vida*). Na segunda hipótese, como Canguilhem enfatizou, nenhum julgamento negativo de valor foi tomado porque ensaios ou aventuras, que são formas vivas, são consideradas “organizações cuja validade, isto é, o valor, se refere ao seu sucesso de vida eventual”. Deste ponto de vista, uma anomalia, é apenas “uma desigualdade, uma diferença de nível”: “O anormal é simplesmente o diferente” (CANGUILHEM, 2012b, p.174). Assim, individualizando a norma e o normal, a relatividade do normal seria a regra. Mas isso não significa que para um indivíduo específico, a distinção entre o normal e o patológico não permanece absoluta: quando um indivíduo começa a sentir-se doente, ele está bem em outro universo. Ele torna-se um outro homem.

Em resumo, “em seu todo, um organismo é ‘outro’ e não o mesmo, na doença, salvo algumas dimensões” (CANGUILHEM, 2012b, p.181-182). “Vida no estado patológico não é ausência de normas, mas presença de outras normas”. Foi um “comportamento da vida” regulado por diferentes normas que eram em sua maioria depreciadas (CANGUILHEM, 2012b, p.182), no sentido universal do termo por aqueles que estavam sofrendo.

Nesta perspectiva, por sua vez, a saúde no homem reside, para Canguilhem em “uma certa latitude, um certo jogo das normas de vida e do comportamento” (CANGUILHEM, 2012b, p.183). Normas que somente a aparente estabilidade das situações e do ambiente deram um “valor enganador de normal definitivo”. O que alguns psicólogos ou psiquiatras tiveram muitas vezes por sob o nome de normal, poderia ter sido “uma certa forma de adaptação ao real ou à vida que, no entanto, nada tem de absoluto, exceto para quem nunca desconfiou da relatividade dos valores técnicos, econômicos ou culturais, que adere sem reserva ao valor desses valores” (CANGUILHEM, 2012b, p.184). Tal profissional de saúde, “pensando com demasiada boa-fé que a norma das normas se encarna nele” revela-se, para um pensamento crítico como o de Canguilhem, “vítima de uma ilusão próxima daquela que ele denuncia na loucura”.

Assim como em biologia ocorre perdemos o fio condutor que permite, diante de uma singularidade somática ou funcional, distinguir entre a anomalia progressiva e a doença regressiva, também ocorre com frequência,

em psicologia, perder-se o fio condutor que permite, na presença de uma inadaptação a um meio de cultura dado, distinguir entre a loucura e a genialidade. Ora, assim como nos pareceu reconhecer na saúde um poder normativo de questionar normas fisiológicas usuais mediante a pesquisa do debate entre o vivente e o meio - pesquisa que implica a aceitação normal do risco de doença -, também nos parece que a norma, em matéria de psiquismo humano, é a reivindicação e o uso da liberdade como poder de revisão e de instituição das normas, reivindicação que implica normalmente o risco de loucura (CANGUILHEM, 2012b, p.184).

Para Daled (2008) fica evidente essa não-desvalorização, por parte de Canguilhem, da doença e do risco da loucura considerados como reivindicação da liberdade individual, ao vê-lo concluir seu artigo de 1951 citando *Doutor Fausto* (1947) de Thomas Mann, onde, segundo ele haveria “um encontro sem dúvida [...] com Nietzsche” (CANGUILHEM, 2012b, p.185). Parte do texto de Mann, que Canguilhem, entretanto, não cita, nos parece interessante para o nosso problema:

E tenho para mim que uma doença criativa, propiciadora de gênio, uma doença capaz de cavalgar por cima de quaisquer obstáculos, saltando em audaciosa ebriedade de rochedo em rochedo, agrada mais à vida do que a saúde que se arrasta a pé.

Canguilhem retoma essa questão: “Apenas o mórbido pode sair do mórbido? O que pode haver de mais estúpido! A vida não é assim tão mesquinha e não há cura de moral. Ela se apodera do audacioso produto da doença, absorve-o, digere-o e, pelo fato de que ela o incorpora, ele se torna são”. (CANGUILHEM, 2012b, p.185). Por meio de Mann, Canguilhem evoca uma “doença criativa” superior a uma “saúde que se arrasta”, uma capacidade de tolerar violações à norma habitual e estabelecer novos padrões em novas situações.

Daled (2008, p.131), entretanto, questiona se Canguilhem não estaria, de uma certa maneira, pressionado a conceder – com uma certa má vontade – um eventual impulso criativo da doença, já que, para ele, a biologia humana e a medicina seriam os elementos básicos da antropologia e que “não há antropologia que não suponha uma moral, de modo que sempre o conceito de ‘normal’, na ordem humana, permanece um conceito normativo [...]”. O que poderia, portanto, fazer entender que, em última análise, o normal habita um conceito moral e que “norma das normas” nos força a aderir ao valor absoluto de seus próprios valores, relegando, assim, a potencialidade de “doença criativa” na sombra lançada sobre sua liberdade por um norma médica absolutizada. Mesmo assim, no tocante a ele, Canguilhem também sugeriu que a singularidade individual da loucura poderia ser melhor vista como uma

“aventura” do que como um “fracasso” aos olhos das leis da vida – ou, em outras palavras, que “a norma, em matéria de psiquismo humano, é a reivindicação e o uso da liberdade como poder de revisão e de instituição das normas, reivindicação que implica normalmente o risco de loucura”.

6.3.2 Loucura, doença mental e verdade segundo Foucault

Canguilhem acreditava que a imputação de loucura não seria um pretexto suficientemente válido para restringir toda vontade individual de revisão das normas psíquicas (CANGUILHEM, 2009). Antes que ele tenha em seguida afirmado que a razão poderia muito bem ser uma vontade de disciplina apreensiva diante da inventividade arriscada da vida, se pôs a questão de uma eventual valorização da loucura – ou da “desrazão”, segundo Michel Foucault – cuja problemática geral (razão/desrazão) se alinha à relação normal/patológico de Canguilhem.

No século XVII, Foucault (1978, p.107) observa uma “evolução no regime das blasfêmias e das profanações [...] em relação ao suicídio, que durante muito tempo pertenceu à esfera do crime e do sacrilégio”.

A partir da ordenança de 1670 “o homicídio de si mesmo” passa a ser considerado um “crime de lesa-majestade humana ou divina”, autorizando “toda uma prática extrajudiciária na qual o suicídio não mais tem valor de profanação”. Nos registros das casas de internação registra-se: “Quis desfazer-se”, sem mencionar “o estado de doença ou de furor que a legislação sempre considerou como desculpa”. A tentativa de suicídio passa a indicar “uma desordem da alma, que é preciso reduzir através da coação⁴⁸”.

Não mais se condena aqueles que procuram o suicídio. Passa-se a interná-los, impondo a eles “um regime que é simultaneamente uma punição e um meio de impedir qualquer outra tentativa”. No século seguinte, a era positivista utilizará “aparelhos de coação” como terapêutica: “a jaula de vime, com um buraco feito na parte superior para a cabeça, e à qual as mãos estão amarradas, ou o ‘armário’ que fecha o indivíduo em pé, até o pescoço, deixando apenas a cabeça de fora”. Com isso, o suicídio passa de sacrilégio à insanidade. O sistema de repressão libera o suicídio de qualquer significação profanadora e o redefine como

⁴⁸ *contrainte*, no original em francês (Historie de la folie). Acreditamos que este talvez seja o mesmo termo que foi traduzido por “coerção” na versão da obra “O Suicídio” de Durkheim que fazemos referência nesta dissertação.

conduta moral conduzindo-o para as fronteiras de uma psicologia. Para Foucault (1978), a evolução da cultura ocidental nos últimos três séculos, funda “uma ciência do homem baseada na moralização daquilo que para ela, outrora, tinha sido sagrado”, domesticando a vida de outra maneira.

Em resposta à questão de J. P. Weber no *Le Monde* em 22 de Julho de 1961 (na sequência da apresentação de sua tese em 20 de maio de 1961 na Sorbonne): “[A] loucura vale mais do que razão?”, Foucault disse que uma das objeções da banca de defesa

foi, justamente, de que eu teria tentado refazer o Elogio da Loucura. No entanto, não: eu quis dizer que a loucura só se tornou objeto de ciência na medida em que ela foi descaída de seus antigos poderes. Mas, quanto a fazer a apologia da loucura em si, isso não. (FOUCAULT, 2002, p.164).

Apesar da negativa, ele lembrou, na mesma entrevista, que a partir do século XVII, no silêncio e na exclusão de confinamento, a loucura tinha perdido a “função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (por exemplo, Lady Macbeth começa a dizer a verdade quando ela se torna louca)”. Ela tinha se tornado “derrisória, mentirosa”. Da mesma forma, segundo ele, de frente para “a filantropia desdenhosa manifestada por toda psiquiatria com respeito ao louco”, o “grande protesto lírico encontrado na poesia, de Nerval até Artaud, e que é um esforço para tornar a dar à experiência da loucura uma profundidade e um poder de revelação que haviam sido aniquilados pela internação” (FOUCAULT, 2002, p.163).

E, de fato, foi uma história, não da psiquiatria, mas da própria loucura, “em sua vivacidade, antes de qualquer captura pelo saber”⁴⁹ que ele tinha proposto para o leitor no prefácio de sua tese 1961 ainda que tivesse a percepção de que o “estado selvagem” que buscava, na verdade, pertencia a um mundo que já o tinha capturado, que só foi dado no “gesto de divisão que já [o] denuncia e [o] domina”. Dito de outro modo, “a liberdade da loucura só é ouvida do alto da fortaleza que a mantém prisioneira”. No entanto, Foucault conta com um destaque - benevolente, diríamos - deste domínio no qual “homem da loucura e o homem da razão [...] ainda não estão separados” onde “loucura e não-loucura, razão e não-razão estão confusamente implicadas [...] [e] existem [...] na troca que as separa”⁵⁰.

De acordo com Foucault, se referindo às *Meditações* de Descartes, o silenciamento da loucura seria feito a “golpe de força” cartesiano: Mas, fazer o que, “são loucos”... Foucault

49 M. Foucault. Folie et déraison. Histoire de le folie à l’âge classique. Thèse principale pour le doctorat ès lettres présentée par Michel Foucault. Directeur d’études: M. Canguilhem, Paris, Librairie Plon, 1961, p. VII.
50 Op cit., prefácio, p.VI.

queria assim significar que “não é a permanência de uma verdade que garante o pensamento contra a loucura”, em Descartes, mas a “impossibilidade de ser louco” que é essencial ao “sujeito que pensa”. Dessa forma, para Descartes, “a loucura é justamente a condição de impossibilidade do pensamento” (FOUCAULT, 1978, p.53). Foucault concluiu que no século XVII, a loucura, na qualidade de “experiência do pensamento” foi “colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade”: “se o homem pode sempre ser louco, o pensamento, como exercício de soberania de um sujeito que se atribui o dever de perceber o verdadeiro, não pode ser insensato”. Uma linha divisória foi, assim, traçada e significou o advento de uma *razão*.

Mas Foucault fez uma objeção reveladora do eventual “preconceito” da época:

[...] é inquietante que a história de uma *ratio* como a do mundo ocidental se esgote no progresso de um ‘racionalismo’; ela se constitui em parte equivalente, ainda que mais secreta, desse movimento com o qual o Desatino mergulhou em nosso solo a fim de nele se perder, sem dúvida, mas também de nele lançar raízes.

Mas qualquer que fosse, de acordo com ele, a marcha cartesiana, seu “caminho na direção à verdade” (FOUCAULT, 1978 ,p.37), esta possibilidade de ser insensato, no entanto, foi “contornada”. Também se perguntou se a recusa da loucura como instrumento possível da dúvida cartesiana não tirava todo seu sentido na própria história da nossa cultura. Todo o percurso que vai do projeto inicial da razão aos primeiros fundamentos da ciência não ressaltaria “um *parti pris* ético que não é outra coisa senão a vontade de manter-se desperto, o propósito de vagar ‘apenas em busca da verdade’” (FOUCAULT, 1978, p.158)?

Isso nos remete aqui a Nietzsche de “A Gaia Ciência” – a “vontade de duvidar” havia excluído “os encantamentos involuntários do desatino” e teria feito uma “ética, como escolha contra o desatino, [...] presente desde o começo em todo pensamento ordenado” (FOUCAULT, 1978, p. 159). “A razão se afirma antes de mais nada como decisão contra todo o desatino do mundo”; o racionalismo clássico tendo percebido o perigo da desrazão como um “espaço ameaçador de uma liberdade absoluta” (FOUCAULT, 1978, p.178). No entanto, Foucault questionou novamente que não era porque a verdade, iluminada pelo *cogito* cartesiano, havia mascarado “inteiramente a sombra do gênio maligno que se deve esquecer seu poder eternamente ameaçador” (FOUCAULT, 1978, p.179). De fato, segundo ele, no século XVII, a loucura, colocada então sob o signo do desatino, “se vê ligada a uma experiência ética e uma valorização moral da razão”, mas também à sua “inocência monstruosa” que, em contrapartida, morava nas sombras. Consequentemente, contra o “golpe

de força” cartesiano do século XVII - isto é, do preconceito ético se ocupar da busca da verdade ou da valorização da razão - Foucault se opôs à figura do “O Sobrinho de Rameau”⁵¹ de Diderot onde ele viu, em vez disso, a “experiência de desrazão”. Uma figura do século XVIII que anunciou “as formas mais modernas do desatino, as que são contemporâneas de Nerval, Nietzsche e Antonin Artaud” (FOUCAULT, 1978, p.377-378).

No entanto, este “confronto do desatino em sua temível unidade”, que significava “O Sobrinho de Rameau”, logo se tornou impossível desde que o século XIX, em seu espírito de seriedade, rompe este “indivisível domínio” e demarca “aquilo que era a inseparável fronteira abstrata do patológico” (FOUCAULT, 1978, p.386). Em outras palavras, após a rejeição da loucura ou da desrazão na idade clássica, se teria presenciado com “O Sobrinho de Rameau” a um “reaparecimento da loucura no domínio da linguagem”, que lhe permitiria então enunciar, “na gramática insensata de seus paradoxos, alguma coisa que tivesse uma relação essencial com a verdade” - uma verdade do homem que, para Foucault, é “abaixo de toda verdade, a mais próxima do nascimento da subjetividade” (FOUCAULT, 1978, p.561). Mas esse “lirismo do desatino”, esta “explosão lírica”, a linguagem da loucura, a “obstinação do pensamento discursivo” do século XIX assume uma significação inteiramente nova (FOUCAULT, 1978, p.562). Na época, ao olhar o louco, avaliava-se, na maioria das vezes, “toda a distância que separa a verdade do homem de sua animalidade”. Agora, ele é olhado simultaneamente com mais neutralidade e mais paixão: “neutralidade, uma vez que nele se descobrirão as verdades profundas do homem, essas formas adormecidas nas quais nasce aquilo que ele é”; paixão, “uma vez que não se poderá reconhecê-lo sem se reconhecer”. Em outras palavras “esse olhar, que pode prometer-se o espetáculo de uma verdade enfim nua do homem (é dele que já falava Cabanis, a respeito de um asilo ideal), já não pode mais evitar a contemplação de um impudor que é o seu próprio” (FOUCAULT, 1978, p.563).

Segundo Daled (2008), Foucault argumentou que “doença mental” era a “loucura alienada” na psicologia e devemos, portanto, “tentar fazer um estudo da loucura como estrutura global — da loucura liberada e desalienada, restituída de certo modo a sua linguagem de origem” (FOUCAULT, 1975, p.61). “A psicologia da loucura, seria não o domínio da doença mental e conseqüentemente a possibilidade de seu desaparecimento, mas a

⁵¹ “O Sobrinho de Rameau” (título original Neveu de Rameau) é um diálogo ficcional escrito por Denis Diderot em 1805. Nele, o compositor francês Jean-Philippe Rameau debate com seu sobrinho sobre opera, balé e outras expressões artísticas, divagando, dentre outros temas, sobre a função da arte e sua relação com a natureza.

destruição da própria psicologia e o reaparecimento desta relação essencial, não psicológica porque não moralizável, que é a relação da razão com a desrazão” (FOUCAULT, 1975, p.60).

Em resumo, historicamente, a loucura se situou, assim, onde começou a “valorização negativa do que tinha sido apreendido originalmente como o Diferente, o Insano, a Desrazão” (FOUCAULT, 1975 p.62). Ela surge quando inicialmente era valorizada positivamente e reconhecida ao invés de ter sido menosprezada, desvalorizada e reduzida ao silêncio. A “experiência maior do Insano” (FOUCAULT, 1975, p.63) – ou da desrazão – “torna-se loucura, doença e doença mental”. Ora, questionou novamente Foucault, “seria preciso também mostrar o movimento contrário”: “aquele através do qual uma cultura chega a exprimir-se, positivamente, nos fenômenos que rejeita. Mesmo silenciada e excluída, a loucura tem valor de linguagem e seus conteúdos adquirem sentido a partir daquilo que a denuncia e repele como loucura” (FOUCAULT, 1975, p.63-64). Esta última evocação foucaultiana de um *valor positivo* da linguagem de origem de uma loucura liberada e não mais alienada na doença mental pode, acredita Daled (2008), ser entendida como a dupla valorização da afirmação de uma *verdade da desrazão*.

6.4 NORMATIVIDADE

Butler (2016, p.215) cita Talad Asad que, em seu livro “*On Suicide Bombing*” (“Sobre o atentado suicida”, em tradução livre), se recusa explicitamente a “decidir sobre que tipo de violência é justificada e qual não o é”. Assim como “não é sua intenção elaborar julgamentos morais”, esta também não é a nossa. Preferimos colocar de lado esse tipo de julgamento a fim de formular e explorar outros tipos de questão, embora não tenhamos dúvida de que tal estudo traria resultados interessantes.

Segundo ela, Asad não está fornecendo uma justificativa para os suicidas, nem “tampouco está se detendo nos argumentos normativos contrários a eles” (BUTLER, 2016, p.217). Ela acredita que ele “esteja se colocando ao largo dos argumentos ‘contra e a favor’ com o objetivo de alterar o enquadramento por meio do qual refletimos sobre esses tipos de acontecimentos”, de forma semelhante, nos parece, que o cinema faz – ou pode fazer – assim como a arte em geral.

Asad, segundo Butler (2016, p.227), argumenta que “uma das tensões que mantém a subjetividade moderna coesa’ envolve dois valores aparentemente opostos: ‘a reverência pela vida humana e sua destruição legítima’”. Essas tensões exporiam “as fissuras existentes na

subjetividade moderna”, mas o que parece particularmente moderno é “a hesitação entre esses dois princípios que se acham cindidos entre si, formando algo parecido com um transtorno dissociativo no nível da subjetividade política”. Paradoxalmente, para Asad, o que mantém o sujeito coeso é “a capacidade de se deslocar subitamente de um princípio (a reverência pela vida) ao outro (a destruição legítima da vida) sem jamais levar em conta as razões para tal deslocamento e para as interpretações implícitas que condicionam essas respostas distintas. Um dos motivos que nos levam a querer saber mais sobre esses deslocamentos aparentemente inexplicáveis é o fato de que eles parecem formar a base moral de uma subjetividade política aceitável, o que equivale a dizer que, na base dessa racionalidade política contemporânea, existe uma *cisma* irracional”.

O que Asad (2007 apud BUTLER, 2016, p.228) parece nos oferecer é “uma crítica de certo tipo de sujeito liberal que converte esse próprio sujeito em um problema político que deve ser explicitamente abordado”. Butler (2016, p.228) considera esse sujeito “a base da política apenas se concordarmos em não pensar com rigor ou cuidado as condições de sua formação, suas respostas morais e suas reivindicações avaliativas. Recordemos o tipo de alegações fundamentais que são feitas no transcurso do debate ‘normativo’ sobre essas questões; por exemplo, que existem ‘sujeitos’ [...] que se encontram em uma posição de oposição moral entre si; que eles representam diferentes ‘culturas’”. “Uma resposta a esse enquadramento seria insistir no fato de que há diferentes construções do sujeito em operação, e que a maioria das versões de multiculturalismo se equivoca ao presumir que sabe com antecipação” qual forma o sujeito deve ter (BUTLER, 2016, p.229). Não iremos esticar demais a corda e entrar na seara do multiculturalismo, embora ela pareça ser importante para o tema do suicídio. O que queremos expor aqui é a normatividade que faria alguém se sentir inadequado e se matar por não se enquadrar na norma.

Não se trata, portanto, de prescindir da normatividade, mas sim “de insistir para que a investigação normativa assuma uma forma crítica e comparativa, de modo que não reproduza, inadvertidamente, as cisões internas e os pontos cegos inerentes a essas versões do sujeito” (BUTLER, 2016, p.230), que se convertem no fundamento injustificável, no fracasso de qualquer fundamento, para o julgamento injusto de que algumas vidas são dignas de serem salvas e outras não.

Se certas vidas são consideradas “merecedoras de existência, de proteção e passíveis de luto e outras não”, então essa maneira de diferenciá-las “não pode ser entendida com um problema de identidade nem sequer de sujeito”, mas de “uma questão de como o poder

configura o campo em que os sujeitos se tornam possíveis ou, na verdade, como eles se tornam impossíveis”. (BUTLER, 2016, p.232)

Sermos formados no interior de uma matriz de poder não significa que “precisemos, devotada ou automaticamente, reconstituir essa matriz ao longo do curso de nossas vidas”. Para entender isso, a autora pede que pensemos por um momento sobre “o que é ser formado e, em particular, ser formado por normas, e se essa formação acontece uma vez, no passado, ou de um modo unilinear e efetivo” (BUTLER, 2016, p.236-237). Para ela, essas normas “atuam produtivamente para estabelecer (ou desestabelecer) certos tipos de sujeito, não somente no passado, mas também de uma maneira iterável através do tempo”. Essas normas não atuam somente uma vez e nem é possível narrar o começo da ação dessas normas.

A produção normativa do sujeito é um processo iterativo, onde a norma se repete e está constantemente “rompendo” com os contextos delimitados como as “condições de produção”. Essa ideia de iterabilidade é crucial para compreendermos porque as normas não atuam de modo determinístico. E também pode ser a razão pela qual “a performatividade acaba sendo um termo mais útil do que ‘construção’”. Afirmar que a norma é iterável significa, segundo Butler (2016, p.238-239) “não aceitar uma explicação estruturalista da norma, mas afirmar alguma coisa sobre o contínuo da vida no pós-estruturalismo, a preocupação com noções como ir vivendo, sobrevivendo, continuando, que são as tarefas temporais do corpo”.

Butler (2016, p.240) também se aproxima de Nietzsche e de suas *mil saúdes* quando afirma que “a questão não é erradicar as condições da produção de alguém, mas apenas assumir a responsabilidade de viver uma vida que conteste o poder determinante dessa produção”. Em outras palavras, “uma vida que faça bom uso da iterabilidade das normas produtivas e, conseqüentemente, de sua fragilidade e capacidade de transformação” (BUTLER, 2016, p.240). A autora considera que “as condições sociais da minha existência nunca são completamente determinadas por mim, e não há capacidade de agir independentemente dessas condições e de seus efeitos não desejados” (BUTLER, 2016, p.241). E conclui: “Relações necessárias e interdependentes com pessoas que nunca escolhi, e mesmo com aquelas que nunca conheci, formam a condição de qualquer capacidade de atuação que eu possa ter” (BUTLER, 2016, p.241).

Parecem-nos evidentes também certos parentescos entre Nietzsche, Canguilhem e Foucault quanto aos conceitos de saúde, de razão e de verdade. A partir de meados do século XX, persiste esta relativa indisciplina em relação a filosofia da ordem, da lei do normal e da

normatividade, inclusive a ponto de ser suspeita de valorizar a desrazão como uma portadora da verdade. O que nos interessa aqui, contudo, é a doença – e, no limite, a intenção suicida – poder ser encarada como um ensaio, até mesmo uma aventura antes de ser vista como um fracasso.

Se estamos procurando auxiliar no debate sobre a preservação da vida, precisamos repensar a vida precária, vulnerável, a vida que não tem condições de expandir as normas que lhe são impostas. Para superar as condições normativas é preciso tempo. Mas não nos enganemos: em tempo algum este processo estará terminado, ele não se esgota, não é alcançado, pois precisa ser continuamente perpetuado. Redefine-se, amplia-se, humaniza-se o conceito de saúde, que aliás, torna-se plural neste capítulo: “as mil saúdes”. Depende de cada indivíduo, de seus objetivos e também de suas forças.

Essa conversa entre os contemporâneos Canguilhem e Foucault com o extemporâneo Nietzsche, mais do que limpam a lente com a qual vemos a saúde e a própria vida: trocam essa lente. Olhar por ela nos ensina a olhar da mesma forma como se encara um holograma: de cada ponto de vista se vê o todo, de nenhum ponto de vista se vê tudo.

E é com esse olhar que passamos às análises de filmes.

7 ANÁLISE DE FILMES

Um filme é “uma obra artística autônoma, suscetível de engendrar um texto (análise textual) que fundamente seus significados em estruturas narrativas (análise narratológica) e sobre dados visuais e sonoras (análise icônica) produzindo um efeito particular no espectador (análise psicanalítica)”. (AUMONT; MARIE, 2013:10)

Jacques Aumont e Michel Marie (2013, p.14) consideram a análise de um filme uma maneira de apresentar fenômenos observados neste filme, racionalizando-o; é uma atividade “acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa”, nem tampouco aporta juízo de valor. A análise parte do fílmico mas termina frequentemente constituindo uma reflexão mais ampla sobre o fenômeno cinematográfico; mantém uma relação ambígua com a estética, relação que quase sempre se nega ou inibe, ainda que apareça sistematicamente na escolha do objeto; e encontra seu lugar na instituição educativa, e mais concretamente, nas universidades e institutos de pesquisa.

Aumont e Marie (2013, p.7) sustentam que da mesma forma que não existe uma teoria unificada do cinema, também “não existe qualquer método universal de análise de filmes”. Esse enunciado representa um ponto essencial desta dissertação. Nós, assim como os dois teóricos franceses, renunciaremos, de início, a um método para tentar resenhar e comentar os filmes. Não se encontrará aqui (nem em qualquer outro lugar) o método que, milagrosamente, nos permita analisar qualquer tipo de filme. Dedicaremos a apresentar e examinar um certo tipo de discurso sobre os filmes ficcionais que apresentam ou representam o suicídio.

Se não existe um método universal de análise de filmes, certamente existem vários métodos e de alcance mais ou menos geral, mas são relativamente independentes uns dos outros. Até certo ponto não existem mais que análises singulares, cuja gestão, amplitude e objeto resultam adequados para o filme do qual se ocupam. Cada analista deve “habituar-se à ideia de que precisará mais ou menos de construir o seu próprio modelo de análise, unicamente válido para o filme ou o fragmento de filme que analisa” (AUMONT; MARIE, 2013, p.15).

Para nós é tranquilizador – e encorajador – quando Aumont e Marie (2013, p.11) afirmam que “analisar um filme, mesmo enquanto obra artística, é no fundo uma atividade banal”, algo que “qualquer espectador”, por pouco crítico que seja, por mais distante que se sinta do objeto, pratica em determinados “momentos da sua visão”. O olhar que se projeta sobre um filme se torna analítico no momento em que se decide debruçar-se sobre certos

elementos dele. Uma das características de uma boa análise é precisamente a capacidade de se prestar atenção aos detalhes somada a qualidade da interpretação que se faz deles, tomando cuidado para não se perder “na floresta dos pormenores”.

7.1 ANÁLISE E INTERPRETAÇÃO

A história do cinema é rica em filmes que deram lugar a interpretações divergentes, quando não contraditórias. Para Aumont e Marie (2013, p.17), seria mais franco admitir que a análise tem bastante a ver com a interpretação: que esta última seria o “motor’ imaginativo e inventivo da análise”; e que a análise bem-sucedida será aquela que consegue utilizar essa faculdade interpretativa, ainda que a mantendo num quadro tão estritamente verificável quanto possível.

Se trata de um ideal raramente alcançado, sublinham Aumont e Marie (2013), e que o analista sempre se vê preso entre o desejo de se ater estritamente aos fatos, sob risco de não fazer outra coisa a não ser parafrasear o filme, e o desejo de dizer algo essencial sobre seu objeto, arriscando-se a deformar os fatos ou de canalizá-los tendenciosamente para uma determinada direção.

Aumont e Marie (2013, p.17) resolvem essa questão definindo um filme como garantia – única garantia – da pertinência da análise e da ausência de delírio do analista. Para chegar a essa conclusão, partem da hipótese do semiológico francês Roger Odin, que sustenta que cada filme pode dar origem, “senão a uma infinidade, pelo menos a um grande número de análises” e que essa “possibilidade de multiplicação” agiria como um limitador. Ou seja, “o filme não ofereceria nenhuma análise particular sobre si mesmo”, apenas “interditaria certas abordagens”. Em outras palavras, o filme diz o que ele não é, mas não o que é.

7.2 UMA DEFINIÇÃO DA ANÁLISE DO FILME

Aumont e Marie (2013) fixam três princípios:

- 1º. Não existe uma metodologia universal para analisar filmes.
- 2º. A análise de um filme é interminável, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, sobra sempre algo de analisável.

3°. É preciso conhecer a história do cinema e a história dos discursos que o filme escolhido suscitou para não repeti-los; devemos primeiramente decidir que tipo de leitura desejamos praticar.

É importante insistir no primeiro princípio, pois a vontade de descobrir um método universal é legítima. Se a análise pretende ser diferente das divagações interpretativas, é necessário ter princípios (se possível, científicos). O erro começa ao se julgar que tais princípios devem ser comparáveis ao método experimental das ciências naturais; um erro epistemológico grave, ao não ver a diferença entre uma ciência “exata” e as ciências sociais e humanas. A semiologia, e com ela a análise do filme, nunca serão ciências experimentais, porque não tem a ver com o repetível, mas com o infinitamente *singular*.

Aumont e Marie (2013, p.40) afirmam então que não existe qualquer método aplicável igualmente a todos os filmes. Todos os métodos de alcance potencialmente geral devem sempre especificar-se e até mesmo ajustar-se em função do objeto preciso de que tratam. É essa parte de ajuste mais ou menos empírico que muitas vezes distingue a verdadeira análise da mera aplicação de um modelo sobre um objeto.

Para o terceiro princípio, Aumont e Marie (2013) sugerem que o analista deve antes de mais nada “verificar se avalia corretamente o lugar do filme na história do cinema”, “se conhece suficientemente os discursos que originou”.

Mas, de forma mais essencial, o analista deve se perguntar qual o tipo de leitura que pretende fazer, dentre a multiplicidade de leituras que o filme oferece. Deverá decidir se considera o filme todo – o que impõe um certo tipo de escolha de objeto e uma certa intenção – ou se irá tratar de um excerto ou aspecto; em qualquer dos casos, “a análise parcial deverá sempre inscrever-se na perspectiva de uma análise mais global, pelo menos potencialmente” (AUMONT; MARIE, 2013, p.41-42).

7.3 INSTRUMENTOS E TÉCNICAS DE ANÁLISE

Ver – e rever – um filme, identificando os principais momentos da evolução narrativa, não é tudo. Aumont (2013, p.44) diz que “entre o objeto da análise do filme e o objeto-filme percebido imediatamente pelo espectador na sala de cinema só existem relações bastante longínquas”. Seja qual for a abordagem, o objetivo da análise é elaborar uma espécie de “modelo” do filme e que, conseqüentemente, como qualquer objeto de pesquisa, exige ser

construído. Alguns teóricos, de acordo com Aumont e Marie (2013), chegam a fazer uma “distinção radical entre o filme, unidade do espectador e o filme, unidade analítica”. Ele lembra que Thierry Kuntzel distinguiu o “filme-película”, o “filme-projeção” e o terceiro estado do filme que é o que diz respeito ao analista. O filmico, na análise filmica, não reside nem no movimento nem na fixidez, mas entre ambos, na origem do filme-projeção a partir do filme-película, na “negação desse filme-película pelo filme-projeção”.

Ao mesmo tempo, claro, é preciso analisar o próprio filme que deve ser o ponto de partida e o ponto de chegada da análise, e esta análise se faz recorrendo-se a artefatos *descritivos e citacionais* (em um filme tudo é potencialmente descritível – mesmo porque, o filme veio de um roteiro onde cada cena é descrita); e *documentais*, que não descrevem ou citam o filme mas reúnem informações provenientes de fontes exteriores a ele.

7.3.1 A descrição de imagens do filme

Descrever uma imagem é “transpor para linguagem verbal os elementos de informação, de significação, que ela contém”. Este primeiro estágio da análise,

pressupõe uma posição prévia analítica e interpretativa afirmada: não se trata de descrever ‘objetivamente’ e exaustivamente todos os elementos presentes numa imagem, e a escolha utilizada na descrição resulta sempre, no fim de contas, do exercício de uma hipótese de leitura, explícita ou não” (AUMONT; MARIE, 2013, p.64).

Uma das dificuldades na descrição das imagens de filmes é que, na maior parte das vezes, a imagem filmica é inseparável da noção de campo⁵²; reagimos diante dela como diante de uma representação realista de “um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo”. Ela funciona como fragmento de um universo diegético que abarca e excede. Além disso, uma imagem possui sempre vários níveis de significação, sempre veiculando, elementos informativos e simbólicos.

Em determinados momentos desta dissertação utilizamos excertos de filmes mais ou menos longos para exemplificar ou reforçar algum ponto. Não se deve, no entanto, realizá-la perdendo de vista o filme analisado como um todo. Como discutimos no capítulo 4, um dos aspectos positivos de um filme em relação a uma fotografia – no âmbito do nosso objeto –

⁵² Como “a imagem é limitada em sua extensão pelo quadro, parece que estamos captando apenas uma porção desse espaço. É essa porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro que chamaremos de campo”. (AUMONT et al, 1994, p.21)

parece ser pelas imagens estarem contextualizadas num fio narrativo. Assim, buscamos apresentar cenas dramáticas (que contém um início, meio e fim).

A faixa sonora de um filme é um outro meio de citação dentro da análise de filmes. O mercado do disco, que se insere na indústria cinematográfica abordada no capítulo 5, abriu lugar para as faixas originais de filmes. Uma partitura musical de um filme pode ser uma citação, estar ligada ao diálogo de determinada cena, compor com outros aspectos do filme.

Além dos elementos internos ao filme, como cenas e trilha sonora, há um conjunto de dados factuais exteriores ao filme e suscetíveis que utilizamos em algumas das análises. A começar pelo ano e país onde um filme foi produzido, por exemplo, ou informações que dizem respeito ao número de espectadores e receita.

7.4 O FILME COMO TEXTO

Como vimos, os instrumentos de que o analista dispõe, assim como os objetos de análise e as maneiras de abordar um filme, são numerosos. “O que ameaça a análise fílmica é a dispersão (quanto ao objeto) e a indecisão (quanto ao método)” (AUMONT; MARIE, 2013:83). Para resistir a isso, se teria criado a noção de análise textual”. Aumont e Marie (2013) concedem a essa análise um lugar proeminente porque a noção de “texto” coloca a questão fundamental da unidade da obra e da sua análise.

No capítulo 5 apresentamos o conceito de “texto fílmico”. Uma das tarefas do analista consistiria, segundo Aumont e Marie (2013), em demonstrar a pluralidade de textos dentro de uma mesma obra, fragmentando, recortando esse texto. Essa leitura analítica do texto não é “nem objetiva nem subjetiva”; ela nunca é incompleta, pois só depende da sua própria lógica e não pretende descrever a construção do texto (“não existe um ‘total’ do texto”); e ela nunca termina (“tudo significa sem cessar e muitas vezes”).

Este modelo barthesiano seduz Aumont e Marie, pois ele substituiria a obrigação de explicar exhaustivamente o texto estudado, pela renúncia em encerrar a análise num significado final.

Se a análise exhaustiva de um texto é uma utopia, algo que se pode imaginar mas que não tem lugar no real, Aumont e Marie (2013, p.100) sugerem que a tenhamos como horizonte. Nunca poderemos terminar, saturar uma análise, por mais longa ela seja; ela nunca esgota seu objeto, por mais breve que seja o texto, um fragmento de filme.

Nesta dissertação optamos, em diversos momentos, por analisar um fragmento utilizando-o como ilustração de algum conceito ou ideia. Mas por que utilizamos determinada cena em detrimento de outra?

No entender de Aumont e Marie (2013), a análise do fragmento é a metonímia da análise do filme inteiro; o problema prático da análise de fragmentos de filmes é a escolha deste fragmento. Aumont e Marie (2013, p.106) consideram que é “impossível dar indicações mais concretas sobre o processo prático da escolha de um fragmento para análise”, sendo essa escolha “largamente determinada pelos resultados que dela se esperam”.

Podemos, por exemplo, destacar o início do filme do restante dele. O critério mais relevante de escolha deste fragmento é uma razão narratológica, analisando-o como “matriz” do filme, uma “matriz que expõe o modelo teórico de um processo revolucionário que o filme realizará ao transformá-lo em história”. A sequência funciona como matriz relativamente à totalidade do filme, incitando a procurar o sentido que este confere na maneira como ele produz a significação, agindo como “potência geradora”, possível de desenvolver e transformar quanto mais basear-se num “princípio de contradição”, de conter “os germes da sua negação” (AUMONT; MARIE, 2013, p.108).

Além da ideia de um início que formularia as regras do jogo (as perguntas e as respostas) assim como o engendramento do filme, Aumont e Marie (2013) reforçam ainda que “as limitações da economia espectral no cinema conferem uma importância decisiva à relação do espectador com as primeiras imagens de um filme”, determinando “o regime de ficção e de crença de cada filme” e assim, efetuar a “transferência radical de uma instância da realidade (a da sala de projeção) para uma instância imaginária (a da diegese filmica)”.

Aumont e Marie (2013, p.107-108) tomam “Hotel do Norte” como exemplo. O filme “começa e acaba com um plano da ponte que transpõe o canal Saint-Martin; um casal desce os seus degraus; no início do filme, no auge do desespero, ele vai suicidar-se; no final reencontra a felicidade e a inserção social”.

As cenas iniciais do filme “Os Que Traz Boas Novas” também expõem bem o que Aumont e Marie nos colocam. As crianças aguardam o toque para entrar. Mas antes, um dos alunos – no caso, Simon – é o encarregado, do dia, de organizar o café da manhã da escola. Ele então vê, pela estreita janela da porta da sala de aula a professora enforcada. Mal vemos o corpo, pois a câmera sempre acompanha Simon que, impactado pelo que acabou de ver, deixa cair a bandeja com o lanche de seus colegas. Esta cena dramática inicial dá o tom do filme:

não veremos imagens chocantes, o pouco que vemos é o suficiente para nos mover e mover a trama. E seguiremos o percurso dos jovens afetados pelo suicídio de sua professora.

Outro início exemplar é o do filme “Gosto de Cereja”, onde já estamos dentro da Land Rover de Badii, acompanhando o protagonista que interpela homens na rua. A princípio, não sabemos o que exatamente ele procura. Parece ser algo proibido, talvez vexaminoso para ele ou para a cultura na qual ele está inserido. Estaria ele procurando por sexo? É uma construção lenta; vamos compreendendo junto com as pessoas que acabam entrando no carro de Badii e ouvem sua proposta inusitada: cobrir sua própria cova depois que ele cometer suicídio naquela noite. Badii pouco sai de seu carro. A sequência inicial, longa e com poucos diálogos, dará o tom minimalista do filme. Acompanhamos o ir e vir inúmeras vezes pelas paisagens desérticas dos arredores de Teerã. Há terra por toda parte enquanto Badii busca alguém que o cubra com ela.

Há também o início de “Despedida em Las Vegas”, quando Ben, o personagem alcoólatra é despedido. Distante de sua família e sem emprego, Ben saca o cheque, último e “generoso” (nas palavras dele) pagamento por serviços prestados. Bota fogo em todos os objetos no seu apartamento que podem lembrá-lo da vida que está deixando para trás e parte para Las Vegas.

Tanto “Gosto de Cereja” quanto “Despedida em Las Vegas” são exemplos de filmes que se iniciam com os personagens principais indicando claramente a intenção de se matar, recorte que optamos para analisar mais detalhadamente, adiante.

7.4.1 Dimensão do objeto e da análise

Sabemos que não se deve confundir o objeto de uma análise com o filme do qual ela parte. O objeto é sempre mais abstrato.

Aumont e Marie (2013, p.112) citam a seguinte caracterização da análise textual feita por Roger Odin em 1977: “ela não é avaliativa nem normativa; presta uma atenção especial ao funcionamento signifiante do filme; e confere tanto cuidado ao método que utiliza como ao objeto de seu estudo”, com a exigência suplementar: que uma análise textual tenha sempre um objeto teórico.

As duas críticas feitas por Aumont e Marie à análise textual não nos preocupam, pelo contrário, nos estimulam: limita-se ao cinema experimental e não ao cinema narrativo (filmes experimentais não estão sendo considerados nesta dissertação pois seria mais difícil reduzi-los

a um texto). Além disso, a análise textual esqueceria demasiadamente o contexto (produção e recepção) no qual se insere o filme estudado. O aspecto “recepção” está sendo abordado nesta dissertação nos capítulos 3 e 5 ao analisar como filmes e séries podem impactar uma população.

De qualquer forma, não pretendemos reduzir o filme ao seu sistema textual – mumificá-lo, “matá-lo”. A análise textual nos parece ter “uma virtude perscrutadora, uma miopia produtiva, às vezes uma verdadeira iluminação interior”. Um texto compõe-se de cadeias, de redes de significação que podem ser internas ou externas ao cinema. A análise não tem a ver com um *filmico* ou um *cinematográfico* “puro”, mas também com o *simbólico*. Ela permanece, nessa dissertação, como pano de fundo metodológico de boa parte das considerações que apresentamos.

7.5 A ANÁLISE DO FILME COMO NARRATIVA

7.5.1 Temas e conteúdos

A análise temática é a mais generalizada das abordagens ao filme. O “assunto” de um filme é pretexto para debates como o que se propõe esta dissertação. Na visão de Aumont e Marie (2013, p.118), é natural que essa abordagem temática se mantenha cada vez que a instituição educativa se debruce sobre as mensagens fílmicas; hoje não existe manual de história que não convoque, como se esses filmes só falassem de um único tema. O poder evidente da noção de tema é, em parte, responsável por esse trabalho. Entretanto, essa noção deve sempre ser cuidadosamente esclarecida. E, sobretudo, é preciso aqui reafirmar claramente que, no cinema, como em todas as produções de significado, não existe conteúdo que seja independente da forma como é exprimido. O verdadeiro estudo do conteúdo de um filme supõe necessariamente o estudo da forma do seu conteúdo, “senão, já não é do filme que se fala, mas de problemas mais genéricos aos quais o filme deve o seu material de partida, e que não devem confundir-se minimamente com o seu conteúdo próprio; este reside antes no coeficiente de transformação que o filme impõe a esses conteúdos”⁵³.

⁵³ METZ, C. *Propositions méthodologiques pour l'analyse des films: Essais sur la signification au cinema*. Paris, Klincksieck, 1972. t.II.

Nos apropriando do que Aumont e Marie propõem aos textos teatrais e transpondo para os filmes de ficção, podemos distinguir numa dada obra três tipos de questões: do que o filme fala? (os temas); o que ele conta? (a fábula); e o que ele diz? (o discurso, as teses). Essas três questões se delineiam com o desenrolar da trama.

7.5.2 Narrativa

A problemática da narração pressupõe um doador (o narrador) e um destinatário (o espectador). Na enunciação, de acordo com a análise dos discursos, há relações entre o enunciado (o texto) e o seu enunciador, por um lado, e o destinatário (o leitor), por outro. Entretanto, para Aumont e Marie (2013, p.138), “não existe, em um filme, a instância narrativa que se identifique somente com um sujeito (diga o que disser a teoria ‘dos autores’ – que porém nunca pretendeu que um filme fosse a obra de uma só pessoa)”. Ao mesmo tempo, o “filme narrativo [...] tentou sempre [...] ocultar a sua enunciação, apresentando-se como um enunciado transparente, que opera no mundo real” (AUMONT; MARIE, 2013, p.138).

De acordo com Aumont e Marie (2013), dentre os diversos tipos de relações entre a narrativa e a história, o mais importante para o estudo filmico é o modo da narrativa: uma narrativa pode fornecer mais ou menos informação sobre a história que conta, pode dá-la sob um certo ponto de vista, filtrá-la, por exemplo, através do que sabe um personagem, o que nos leva à noção de focalização que implica dois elementos distintos: (1) o que sabe uma personagem?; e (2) o que vê uma personagem?

O ponto de vista é o lugar a partir do qual se olha, mas também pode ser a maneira como se olha. No filme narrativo, Aumont e Marie (2013) afirmam que “esse ponto de vista está na maior parte do tempo atribuído a alguém: seja uma das personagens da narrativa, [...] seja o da instância narradora”. Em “O Que Traz Boas Novas”, por exemplo, três pessoas vêem a professora enforcada: primeiro o menino Simon (interpretado por Émilien Néron), seguido de uma outra professora (que então tira o menino dali) e a pequena Alice L’Écuyer, interpretada por Sophie Néllisse). Entretanto, o ponto de vista do filme ficará a cargo do personagem Lazhar que irá aparecer um pouco depois na trama.

De forma mais ampla, colocam Aumont e Marie (2013, p.145), há uma relação geral entre o dito (a ficção) e o dizer (a enunciação). Cada colocação da câmara, cada ponto de vista, constitui uma marca da enunciação. Em paralelo, o “trabalho” do espectador consiste em estabelecer permanentemente esse vínculo entre ficção e enunciação, ao passar de uma

situação de puro espectador distanciado a um estado ativo, que o leve a identificar-se com o ato da enunciação.

Outro aspecto importante da enunciação é o da voz narrativa, isto é, das relações entre o narrador e a história contada. A narração se situa, temporalmente, anterior, posterior ou simultânea – ou intercalada em relação à história? A instância narradora será ou não interna à diegese? Qual o grau de presença do narrador na narrativa?

Na série de TV americana “*Desperate Housewives*”, por exemplo, a personagem Mary Alice Young narra em *voice over* (termo correto para o popular *off*) cada episódio. Sabemos apenas que a dona da voz (narrada pela atriz Brenda Strong) cometeu suicídio no episódio-piloto, o que faz com que as suas amigas e vizinhas – e nós, espectadores – nos perguntemos as razões que a levaram a se matar.

Desde a invenção do cinema falado, o som (ou banda sonora), está em pé de igualdade com a construção do sentido fílmico. Através do diálogo ela veicula boa parte das informações necessárias à narração.

7.6 A ANÁLISE DA IMAGEM FÍLMICA

Já evocamos parcialmente os problemas do ponto de vista sob o ângulo narrativo. Aumont e Marie (2013) insistem aqui em análises mais diretamente centradas nos parâmetros visuais, relativamente autonomizados da sua função narrativa, abordando: a análise do enquadramento e do ponto de vista; a montagem; o espaço narrativo; e a “figuratividade” da imagem fílmica.

Para além do enquadramento e da proximidade da câmara, a análise da imagem fílmica pode tomar como objeto a relação de plano para plano, ou seja, a montagem. Aumont e Marie apontam dois tipos de representação relacionados à montagem: uma chamada “discursiva” e outra “diegética”.

7.6.1 O espaço narrativo

Os acontecimentos têm lugar. No cinema narrativo clássico, o espaço se constrói através de uma série de implicações do espectador (pelo mecanismo dos pontos de vista e dos olhares) e é nessa implicação que se dá a narração fílmica. Aumont e Marie (2013, p.177)

sugerem que “o cinema narrativo trabalha para transformar o *espaço* ([...] mero resultado das propriedades miméticas básicas do aparelho filmico) em *lugar*, isto é, em espaço vetorizado, estruturado, organizado em função da ficção que aí decorre, e investido afetivamente pelo espectador de modo diferenciado” e que esse “constante entrelaçamento dos olhares da câmara das personagens e do narrador” definiria “a verdadeira fórmula básica do cinema narrativo”.

A figuração é considerada produto de códigos pictóricos específicos (em particular os da analogia figurativa) que induzem um efeito de realidade, sendo a representação aquilo que, dessa figuração, faz uma ficção; a passagem da figuração à representação opera-se graças à marcação do lugar do sujeito-espectador no quadro, processo cuja consequência subjetiva é a produção de “um efeito de real (impressão de existência de figuras que se julga terem no real o seu referente)”.

O espaço é unitário porque a sua construção emprega, sem as ostentar, todas as “costuras” da realidade. A transparência discretamente negada por uma espécie de “exibicionismo” do enquadramento.

7.7 ANÁLISE DE FILMES DE (OU COM) SUICÍDIO

Utilizamos como ponto de partida o riquíssimo livro “*Suicide Movies: Social patterns, 1900-2009*” de Stack & Bowman (2011) que fez um vasto levantamento dos filmes que retratam o suicídio.

Como apoio para obter informações técnicas sobre os filmes, utilizamos o Internet Movie Database (IMDb), base de dados *online* de filmes, séries e programas de TV⁵⁴. Além desta ser a maior base de filmes do mundo, ela permite a busca por palavras-chave e a possibilidade de restringir uma pesquisa por período de tempo, países de produção etc.

A busca nessa base por longas-metragens, gênero drama⁵⁵, na década de 1990, com palavra-chave “*suicide*”, recuperou mais de 600 títulos. Entretanto, muitos filmes que retratam o autoextermínio, não tem o suicídio como tema principal (embora possam contribuir

⁵⁴ <http://imdb.com>

⁵⁵ O drama cinematográfico [...] genuíno assume a tarefa de ironizar o caráter fantasmagórico de nossa vida ao apresentar de forma hiperbólica sua irrealidade apontando na direção verdadeira” (KRACAUER, 2009, p.19-20).

substancialmente para uma melhor compreensão e discussão sobre o assunto, como no caso do já citado “Amor Sem Escalas”).

Nosso recorte considerou suicídios “egoístas”, de acordo com a categoria proposta por Durkheim (2000), vista no início desta dissertação, deixando de lado palavras-chave como “*mass-suicide*” e “*suicide-bomber*”.

Todos os títulos recuperados abordam de alguma forma o suicídio em suas tramas. Por exemplo, em “Um Sonho de Liberdade” (1994), um ex-detento se enforca por não se readaptar ao mundo livre. Mas nesse caso, o suicida era um personagem secundário na trama.

Outros, como “Feitiço do Tempo” (1993), que é uma brilhante comédia, mas, pelo fato de se basear em um impossível (muito improvável, pelo menos) *loop* temporal, está no registro de filmes distantes da realidade. Não que isso impeça um filme de ser extremamente rico para a compreensão e, quem sabe, no auxílio à prevenção/redução do suicídio. Apenas estão fora do recorte feito para essa dissertação, assim como “Gattaca” e “Contato”, ambos ficções-científicas de 1997.

Tanto em “Titanic” (1997), no qual um passageiro do navio permanece no mar para salvar sua amada mesmo sabendo que morrerá de hipotermia, como em “Thelma & Louise”, no qual as duas mulheres se lançam de carro no precipício do Grand Canyon, ambos são os personagens principais que se matam. Acreditamos que seja importante uma análise dos aspectos sociais envolvidos na escolha fatal feita pelos personagens, que deve trazer maior conhecimento sobre o suicídio.

Por fim, optamos por analisar filmes cujos personagens principais manifestam o desejo de se matar, como explicaremos mais detalhadamente adiante.

Dentro desse recorte, foram analisados dois filmes: “Gosto de Cereja” e “Despedida em Las Vegas”, filmes onde os protagonistas se dizem decididos a se matar desde o início⁵⁶. Seus personagens principais são homens, aparentemente de mesmas faixa etária e classe social. Os dois filmes foram lançados na mesma época, relativamente atuais portanto, que podem contribuir para falar sobre o cenário atual da morte auto-infligida. Por serem produções de países diferentes, culturas diferentes, podem enriquecer uma análise comparativa.

⁵⁶ Outros corpus foram avaliados, tais como: filmes onde os protagonistas querem se suicidar mas desistem (“O Homem Irracional”, de Woody Allen, seria uma possibilidade); ou filmes onde o personagem a princípio não tem ideia suicida, mas as circunstâncias levam-no a isso (“As Virgens Suicidas”, por exemplo); ou ainda uma combinação destes.

Sabemos que, qualquer que fosse a escolha, ela não seria exaustiva. Sobre a nossa, acreditamos que um aspecto negativo é que os aspectos sociais que fazem os personagens optarem por morrer já aconteceram. Não os vemos acontecer, pois estão em um tempo anterior ao começo do filme. Muitas vezes os personagens falam sobre esses determinantes, mas é dito, não é representado, não é encenado, o que pode reduzir o impacto deles.

Como aspecto positivo de se optar por personagens principais que se declaram dispostos a tirar a própria vida, tem-se o fato de acompanharmos os demais personagens tentando fazer os potenciais suicidas demoverem-se da ideia. Argumentos a favor da vida nos parecem ser uma pista fundamental que a sociedade, por meio de produtos culturais produzidos por ela, pode nos dar. Por isso, optamos por este recorte.

Como o objetivo da pesquisa é discutir como o cinema pode auxiliar na prevenção do suicídio, analisar os aspectos sociais que envolvem a decisão de um personagem se suicidar seria interessante. Mas analisar os argumentos contrários ao suicídio contidos nos filmes deve nos trazer bastante e rico material.

7.7.1 Gosto de Cereja

Sr. Badii, interpretado por Homayoun Ershadi, é um homem de classe média de Teerã que está planejando suicidar-se. Decidido a “tomar todas as minhas pílulas para dormir hoje à noite”, o plano de Badii consiste em, após isso, ir até o buraco que cavou, deitar-se e esperar que a *overdose* de remédios faça efeito. “Dormir”, palavras dele.

O filme “Gosto de Cereja” é a busca de Badii por alguém que cubra a cova que ele cavou na encosta de uma montanha, ao pé de uma cerejeira. E aceite fazê-lo por uma certa quantia de dinheiro (cerca de R\$ 200 pelo câmbio atual).

É uma tarefa delicada, afinal, ele tem que abordar desconhecidos na rua. Ao ouvir um reclamando ao telefone de dinheiro, Badii, sempre dentro do carro, se aproxima. O sujeito o rechaça pela janela do carro, imaginando, provavelmente, que Badii estivesse interessado em uma proposta sexual ou criminoso.

O primeiro a entrar no carro é um soldado raso curdo que pedia carona na beira da estrada. Ao saber da proposta – ir, na manhã seguinte, ao buraco cavado por Badii na encosta de um morro, chamar seu nome e, caso ele não respondesse, cobrir o buraco com terra –, o jovem soldado recusa e foge na primeira oportunidade.

O segundo escolhido é um seminarista afegão que se apega a um discurso em sintonia com o que Foucault (1978), como vimos no capítulo 6, intitula de “regime das blasfêmias e das profanações”, no qual o suicídio pertencia “à esfera do crime e do sacrilégio”. Badii argumenta que, apesar do dever de um seminarista ser orar e guiar as pessoas e que sua decisão de se suicidar vá contra as convicções de um seminarista (de que só Deus pode dar e tirar uma vida), “chega um momento que um homem não pode esperar”, momento em que “ele fica exausto e não pode esperar por Deus para agir”, então, de acordo com o personagem, “ele decide por si”.

É nesse ponto, já transcorrido metade do filme, que a palavra “suicídio” é finalmente pronunciada por Badii, palavra que, de acordo com o personagem, “não é feita apenas para dicionários”, e seria o homem “quem decide quando coloca a palavra em prática”.

Até então, o seminarista não entende o que Badii quer dele. E se coloca à disposição para ajudá-lo, caso possa.

“Eu decidi me livrar desta vida”, Badii diz, mas que não pode “falar sobre isso”, mesmo porque “não adiantaria em nada” o seminarista saber, pois “não entenderia” já que “não pode sentir” o que Badii sente. O seminarista pode até “ter empatia e mostrar compaixão”, mas, segundo Badii, não poderá sentir a dor dele: “Você sofre e eu também. Você compreende a minha dor, mas você não pode senti-la”.

Emocionado, Badii pede que o seminarista seja “um bom muçulmano” e o ajude. O seminarista diz não poder ajudá-lo pois, de acordo com o Alcorão, “suicídio é errado”, que Deus lhe confia um corpo ao homem e que este “não deve dar cabo dele”. Contrariado, Badii reforça que ele não quer uma opinião, apenas ajuda para seguir seu intento.

O seminarista apresenta argumentos de valorização da vida, ainda que baseados em valores religiosos. Mas Badii parece decidido: “Se eu quisesse uma opinião, teria pedido a alguém com mais experiência, que já tivesse terminado os estudos”. E completa: “Eu estou simplesmente pedindo uma ajuda”.

“Eu sei que o suicídio é um dos pecados mortais”, diz Badii para o seminarista. “Mas ser infeliz também é um grande pecado. Quando você está infeliz, você fere outras pessoas. [...] Ferindo sua família, seus amigos, se ferindo. Isso não é um pecado?”.

Badii continua sua argumentação, dizendo que Deus “não quer ver as suas criaturas sofrerem”. “Ele é tão grande que não nos força a viver. Por isso é que Ele concede ao homem esta solução”.

Como não consegue convencer o seminarista a cobrir o buraco, Badii continua sua procura. O terceiro a entrar em seu carro, é um senhor curdo, o taxidermista Bagheri, que aceita o acordo, ainda que tente o tempo todo dissuadi-lo de se matar.

“Se eu pudesse ajudar de outro modo, eu preferiria”, ele diz. “Se um homem quer ajudar um outro homem, ele deve fazê-lo de outra maneira. Ele pode salvar uma vida. Eu não serei responsável pela morte de alguém. Mas, se é o que quer, eu o farei. Mas é difícil, admita que é difícil”. “Se você não explica seu problema, quem pode ajudá-lo?”. Bagheri parece acreditar que “falar é a melhor forma de prevenir”.

Bagheri apela para os laços familiares também: “Você não me conhece, mas você tem parentes, amigos, um irmão...”

“Todos nós temos problemas na vida”. Bagheri parece estar elencando os aspectos sociais presentes nos filmes como apresentamos anteriormente: “um problema familiar, de dívidas... Todo problema tem sua solução. Mas se você não fala, ninguém poderá ajudá-lo”. “Se todos nós fizéssemos isso, por cada probleminha que aparecesse, não restaria ninguém na Terra. Nenhuma alma viva.”. O argumento do taxidermista tem um apelo nietzschiano, tentando mostrar a Badii da necessidade do organismo de modificar a norma que o aprisiona.

Um aspecto curioso: o ator que interpreta Bagheri, Abdolrahman Bagheri, é um pouco estrábico. Sempre que ele olha para Badii que está dirigindo, em certos momentos parece estar olhando diretamente para nós.

O carro chega a uma bifurcação. Badii não sabe que caminho tomar: “Eu não conheço esta estrada”, ele fala. “Eu conheço”, diz Bagheri. “É mais longo, mas melhor e mais bonito”. O taxidermista parece dizer que a vida, por mais longa que seja, ainda é um caminho melhor a seguir, sugerindo que o atalho que Badii está disposto a tomar não é o mais indicado.

Bagheri conta sua própria experiência em que decidiu se matar quando passava “por todos os tipos de dificuldades”. Ele conta ter posto uma corda em seu carro decidido a se matar e ter ido até uma plantação de amoras. Lá chegando, tentou passar a corda duas vezes por cima de uma árvore, sem sucesso. Então, Bagheri subiu na árvore e amarrou a corda bem apertado. Foi quando percebeu algo macio em suas mãos: eram amoras. “Deliciosas e doces amoras”. Ele comeu uma: “estava suculenta”. Então comeu outra e depois mais uma. De repente, notou que o sol estava nascendo por cima das montanhas. “Que sol, que paisagem, que natureza!”. Ouviu as crianças indo para a escola. Algumas pararam, olharam para ele e pediram que ele sacudisse a árvore. As amoras caíram e elas comeram. “Eu me senti feliz”, diz Bagheri. Ele então juntou algumas amoras para levar para casa. A esposa ainda estava

dormindo. Quando ela acordou, comeu as amoras. “Eu tinha partido para me matar. E eu voltei com amoras. Uma amora poupou minha vida”, conclui. Novamente, difícil não fazer, imediatamente, uma correlação desta cena com o conceito de errância visto no capítulo 6.

Badii permanece quase em silêncio, escutando com atenção seu passageiro. Bagheri tenta então contar uma piada de um turco que vai ao médico reclamando que qualquer parte do corpo que seu dedo tocava, doía. Após examinar o turco, o médico vaticina: “Não tem nada de errado com seu corpo. É seu dedo que está machucado”.

Bagheri interpreta a piada para Badii: “Meu querido homem, sua mente está doente, mas não há nada de errado com você. Mude de perspectiva”. “O mundo não é como você o vê. Você tem que mudar sua perspectiva e mudar o mundo. Seja otimista. Olhe positivamente para as coisas”. “Com certeza a morte é uma solução, mas não a primeira, não durante a juventude”. E por fim, suplica: “por favor, faça a escolha certa”.

Após deixar Bagheri em seu trabalho e selar o acordo, Badii retorna correndo e faz um novo pedido: “Quando você for lá, pela manhã, traga duas pedras pequenas e as atire em mim. Eu talvez possa estar adormecido, mas ainda vivo”.

Bagheri o acalma: “duas pedras não são o bastante. Atirarei três”. Badii parece preocupado: “Sacuda-me também. Talvez eu esteja vivo”.

O diretor do filme, Abbas Kiarostami, é conhecido por fazer filmes com longas tomadas, sem cortes. Em alguns momentos, acompanhamos de longe o carro ziguezaguear pelas encostas, em outros, a câmera está no banco ao lado do motorista, como se estivéssemos de carona no carro de Badii, e ainda em outros, a câmera está no lugar de Badii, do ponto de vista de Badii. Vemos pelos olhos dele, estamos o mais próximo que podemos de ser ele.

Com esse estilo, parece querer nos dar um espaço para pensar, estimular a reflexão do espectador. Com suas janelas abertas, o carro se mantém, boa parte do tempo, em movimento fazendo espaço público e privado coexistirem. Após o final do filme, Kiarostami decide mostrar uma cena do *making of*, com alguns personagens, todos vivos e sorrindo. Parece querer reforçar ao espectador que o que ele acabara de assistir era um filme de ficção.

7.7.2 Despedida em Las Vegas

Já na abertura do filme Despedida em Las Vegas, a música Angel Eyes na voz de Sting, lança a pergunta:

“Você já teve a impressão

*De que o mundo se foi e te deixou para trás?
 Você já teve a impressão
 De que está bem perto de perder a cabeça?*⁵⁷

E então surge Ben Sanderson, interpretado por Nicholas Cage⁵⁸, na seção de destilados de um supermercado enchendo seu carrinho. Esta cena parece falar diretamente à relação do consumo de álcool e drogas a prevenção do suicídio. Álcool tão fácil de obter e tão comum de consumir tanto no deserto de Nevada quanto no Triângulo Mineiro. Relevante falar sobre o acesso de indivíduos vulneráveis à meios letais, mas o filme, na cena seguinte, traz também à tona a discussão do modo de vida e formas de trabalho na atualidade.

Ben é um roteirista, sabemos. E está sendo demitido de uma produtora de filmes por seus problemas com álcool.

Para uma prostituta, Ben confessa: “não me lembro se eu comecei a beber porque minha mulher me largou ou se minha mulher me largou porque eu comecei a beber”. Talvez isso tenha feito esta mesma prostituta, simulando fazer sexo oral em seu dedo, decidir levar a aliança de Ben.

Sem emprego, Ben decide se mudar para Las Vegas. Ele chega em casa e queima tudo: fotos, roupas, a bicicleta do filho. Mas é o passaporte na fogueira que mostra que será uma viagem sem volta.

Em Las Vegas, Ben e Sera, personagem de Elisabeth Shue, se encontram. Sera ganha a vida como prostituta e na primeira noite dos dois, com mais de trinta minutos passados de filme, ela lhe faz a pergunta que faz a todos os seus clientes: o que ele foi fazer na cidade? “Alguma convenção?”

A resposta de Ben, entretanto, é inesperada: “vim aqui para beber até morrer”. “Saqueei todo o meu dinheiro”, ele explica, “vou vender meu carro amanhã”.

E “quanto tempo até morrer de tanto beber?”, Sera quer saber.

Parece que Ben já havia feito os cálculos: “quatro semanas”, ele estima.

Esta noite, Sera não terá outros clientes. Eles adormecem como se pretende que um casal qualquer adormeça. Sonolenta, ela ainda balbucia para Ben, que já dorme: “sempre terão coisas ruins, mas minha vida é boa”, acredita ela.

⁵⁷ Tradução livre de *“Have you ever had the feeling/That the world's gone and left you behind/Have you ever had the feeling/That you're that close to losing your mind”*

⁵⁸ Por sua magistral atuação, Nicholas Cage ganhou o Oscar em 1996.

A relação dos dois evolui e eles saem para jantar. Um primeiro encontro (“first date”), de acordo com ela. Um singular encontro no qual cabe a pergunta que ela faz a Ben: “Por que você está se matando?”

Ben acha interessante a “escolha de palavras” para então responder: “eu não me lembro. Só sei que eu quero”.

Não satisfeita com a resposta, Sera o provoca: “está dizendo que beber é uma forma de se matar?” “Ou me matar é uma forma de beber”, retruca Ben.

A convite de Sera, Ben sai do motel onde está hospedado e se muda para a casa dela. Para Ben, Sera “é como um antídoto”. “Mas”, ele sabe, “isso não vai durar para sempre”, parecendo prever o trágico desfecho.

Eles selam um acordo: ele não irá se meter na profissão noturna dela. Em contrapartida, ela, exige Ben, “não pode, nunca me pedir para parar de beber”.

Como prova de que acatará a decisão de Ben de se matar, no dia seguinte, Sera presenteia Ben com uma garrafinha de metal, dessas para se encher com whisky, para que ele possa levar no bolso. Ben agradece: “parece que estou com a garota certa”.

Ben admite estar apaixonado por Sera. Mas avisa: “não estou aqui para forçar minha alma perdida dentro da sua vida”. E pergunta: “você é um anjo que saiu de minhas fantasias para me visitar? Como você pode ser tão boa?”

Sera parece ser sincera ao responder: “só estou usando você. Eu preciso de você.” Talvez por isso, mais adiante, quando Ben chega com o rosto machucado por uma briga em um bar, Sera sugue seu sangue.

Neste ponto do filme, talvez Ben pudesse parafrasear Nietzsche e dizer que nunca foi tão feliz quanto neste momento, em um dos seus piores períodos de doença e sofrimento de sua vida. Mas o fato é que o estado de Ben piora a cada dia, até um ponto em que Sera quebra o acordo selado e pede que ele vá a um médico. “Talvez seja a hora de eu me mudar para um hotel”, é a resposta de Ben ao pedido de Sera. Mas o que faz Ben sair da casa de Sera, ou melhor, o que faz Sera o expulsar de casa, é quando Ben transa com outra prostituta na cama dos dois.

Separados, Ben e Sera perdem contato. Contato esse que será reestabelecido nos minutos finais do filme e da vida de Ben. Ela o encontra deitado na cama de um quarto barato de motel e eles transam, momento em que *la petite mort* se encontra com a morte de Ben.

Para uma triste história de amor, o último verso da música de Sting não poderia ser outro que não:

“Peço licença enquanto desapareço”⁵⁹.

A trilha musical do filme que acompanha a trágica trajetória de Ben é marcante, adicionando mais uma camada de significado. Entretanto, o diretor Mike Figgis, abandona o som para gerar grande efeito na cena na qual o protagonista sofre um ataque cardíaco e todo o som é retirado: o filme transcorre em completo silêncio. Figgis descreve que as audiências dos festivais onde o filme foi exibido experimentavam um tremendo desconforto neste momento, quando “a proteção deste cobertor sonoro” foi removida (FIGGIS, 2007 apud HORTON, 2013, p.20).

7.7.3 Conexão Las Vegas-Teerã

Apesar de “Despedida em Las Vegas” e “Gosto de Cereja” terem sido produzidos em anos próximos (um foi lançado em 1995, o segundo em 1997), uma passada de olhos na ficha filmográfica dos dois filmes poderia nos fazer acreditar que, além do suicídio, esta é a única semelhança entre eles.

Afinal de contas, enquanto “Gosto de Cereja” é uma coprodução iraniana e francesa, “Despedida em Las Vegas” foi totalmente produzido nos Estados Unidos. De acordo com o IMDb, o filme americano teve uma bilheteria cerca de cem vezes maior que o outro (aproximadamente US\$ 31 milhões⁶⁰ contra US\$ 311 mil⁶¹). Esteticamente as duas obras são bastante diferentes: um filme se passa quase todo o tempo dentro de um carro; o outro não (embora Ben conheça Sera quando quase a atropela; e depois, quando estava dirigindo, ele a aborda). O filme norte-americano tem uma trilha sonora de peso, enquanto o filme franco-iraniano aposta no som ambiente, sem músicas. Um se passa na árida periferia de Teerã, o outro é ambientado na frenética e rica Las Vegas, oásis encrustado no deserto de Nevada.

Mas nos atentemos ao que ambos têm em comum: um personagem principal masculino que verbaliza um plano de suicidar no começo do filme: ingerir algo que irá causar sua morte. Badii opta por pílulas para dormir, Ben irá se embriagar em doses industriais. Ambos irão levar a cabo seus planos, ainda que a decisão pelo meio (remédios, álcool) influenciem no tempo para que que isso aconteça, assim como na linha do tempo do próprio

⁵⁹ Tradução livre de “*Excuse me while I disappear*”.

⁶⁰ Informação retirada de: <http://www.imdb.com/title/tt0113627/business?ref_=tt_dt_bus>. Acesso em: 2 jan. 2017.

⁶¹ Informação retirada de: <http://www.imdb.com/title/tt0120265/business?ref_=tt_dt_bus>. Acesso em: 2 jan. 2017

filme: “Gosto de Cereja” se passa em um dia, “Despedida em Las Vegas” transcorre em quatro semanas.

Nesse ínterim, alguém irá acompanhá-los nessa mórbida travessia, em especial, o taxidermista Bagheri e a prostituta Sera. Não que estes personagens não tentem demovê-los de seu intento, pelo contrário. Em “Gosto de Cereja”, o seminarista, segundo personagem a ser sondado por Badii, o chama para almoçar com ele e um vigia, claramente tentando ganhar tempo. Badii entende que ele não irá cobrir sua cova e vai embora. Em “Despedida em Las Vegas”, Sera pede para Ben ver um médico. Ele a rechaça, criando uma situação para que Sera o expulse de casa. Nem a religião nem a ciência evitam o pior.

Não temos conhecimento do por que Badii quer se matar, mas ele parece saber ainda que não verbalize. Acontece o mesmo com Ben. Suspeitamos porque Ben poderia querer se auto-exterminar – divórcio, distância do filho, demissão (aspectos sociais que, como vimos, comumente estão presentes em filmes sobre suicídio) – mas, para Sera, ele diz não se lembrar porque quer, apenas que quer. De qualquer forma, os dois solitários personagens buscam quem os ajude, parecem estar lançando seu último pedido de socorro. E, em ambos os filmes, os argumentos dos demais personagens passam pela valorização da vida.

Por fim, além de tentarem mostrar o lado bom de se estar vivo (o gosto das amoras, o belo amanhecer, a alegria das crianças, a relação amorosa, o sexo prazeroso), os dois filmes se preocupam em apontar o tormento psíquico dos personagens (“sua mente está doente” diz o taxidermista, “por que você não vai a um médico?”, pergunta a prostituta). Parecem tentar dizer que embora a doença possa ser um estimulante para a vida, é preciso estar sadio o bastante para que ela estimule.

7.7.4 Outros filmes ou fragmentos analisados

Durante a elaboração dos capítulos anteriores, vários filmes foram, em parte, analisados. Essas análises – de um fragmento, de uma cena específica, de uma cena dramática ou de uma trama completa – foram utilizadas para exemplificar as três categorias de determinantes sociais que encontramos nos filmes de ficção que representam o suicídio, como vimos acima. Entretanto, em outros casos, outras análises possíveis surgiram, evidenciando a profícua fonte de reflexão que o cinema traz e que levanta importantes pontos de discussão.

No caso de “*Surviving*”, filme que foi objeto de estudo sobre o efeito de imitação no capítulo 3, uma abordagem com menos pontos de vista pode ter suscitado um maior número de suicídios após sua exibição na TV. As questões do jovem casal (Lonnie e Rick) são tratadas internamente, sem que outras vozes possam se somar à construção do sentido. Assim, quando Lonnie pergunta a Rick: “Não podemos fazer mais nada, não é?”, o próprio filme parece concordar com a lógica interna dos dois de que não há outra saída a não ser se suicidar; nenhuma outra alternativa é apontada (“Não há nenhum lugar para ir”).

Há uma clara distinção na maneira de se abordar o suicídio quando comparamos “*Surviving*” com “Gosto de Cereja”, por exemplo. Se no primeiro filme, Rick alimenta a ideia suicida de Lonnie, no filme franco-iraniano, Badii, que está a procura de alguém que o enterre após ele cometer suicídio, é confrontado com diversos argumentos que tentam dissuadi-lo de se matar.

Obviamente, para provar que as duas abordagens narrativas impactam de formas diferentes no número de suicídios subsequentes, não bastaria um levantamento do número de mortes após a exibição dos filmes. “*Surviving*” é um telefilme americano sobre adolescentes de classe média alta americana, “Gosto de Cereja” é um filme ganhador da Palma de Ouro em Cannes sobre um morador de Teerã de meia idade.

Não pretendemos tecer juízo de valor a um ou a outro filme. A grosso modo, talvez “Gosto de Cereja” seja um filme que busque uma reflexão mais para o sofrimento psíquico do suicida em potencial do que para os que estão à sua volta, apresentando um conjunto de opiniões (de um soldado, de um religioso e de um professor) que confrontam a ideia suicida do protagonista. E talvez, por outro lado, “*Surviving*” esteja oferecendo, a amigos e familiares de pessoas que tentaram suicídio, uma explicação de como a pressão que fazemos pode impactar em suas vidas. A partir da segunda metade do filme, após o suicídio dos jovens, isso se torna ainda mais claro, quando a narrativa retrata o luto de toda a comunidade inclusive em falas explícitas de um familiar (“No que eu falhei? O que deixei de ver?”).

O mais indicado talvez seja fazer uma comparação entre “*Surviving*” e “2:37 – É Só Uma Questão de Tempo”, filme australiano que aborda as questões enfrentadas por alunos adolescentes de uma escola de 2o grau australiana.

A princípio, Kelly parece ser uma espécie de *gatekeeper*, por ela ter trânsito com quase todos os alunos, guardiã a quem os colegas procuram quando precisam desabafar. Embora os alunos que acompanhamos durante todo o filme se vejam envolvidos em seus problemas – alguns bastante contundentes, como uma gravidez decorrente de incesto entre

irmãos – é Kelly quem não nunca reclama, fortaleza aparente disposta a ajudar. Entretanto, é ela quem se suicida. A cena do suicídio é direta, sem cortes, mostrando bem o meio utilizado para tal: corte do pulso com uma tesoura.

O diretor Murali Thalluri optou por um estilo “docudrama”, falso documentário para o qual, em determinados momentos, os alunos dão seus depoimentos e expõe suas questões.

Identificamos também uma possível semelhança num determinado aspecto entre o romance “O Sofrimento do Jovem Werther” e o telefilme “*Surviving*”. O livro de Goethe é um romance epistolar, erigindo-se nas trocas de carta entre dois amigos, e, por isso, tem uma fala mais de dentro do personagem, mais próxima a do filme “*Surviving*”. No caso do romance alemão, ouvimos o pensamento de Werther através de suas cartas; no caso do telefilme americano, Lonnie tem Rick como seu confidente e vice-versa, permitindo que ambos “pensem alto”. Dispositivos narrativos – como por exemplo o *voice over* tratado anteriormente – podem ser uma das variáveis dessa “equação de impacto” em suicídios reais subsequentes.

O cinema pode também nos ajudar na percepção de uma série de camadas que envolvem o tema. Se a religião pode ser um aspecto nômico, por exemplo, uma educação religiosa castradora pode ter efeito contrário, como identificamos em “As Virgens Suicidas”. No filme, assim como no livro homônimo de Jeffrey Eugenides, a suicida é a personagem principal. Na verdade, são cinco irmãs, com idades entre 13 e 17 anos, mas a protagonista é Lux, interpretada por Kirsten Dunst. A “histeria sexual da controladora mãe católica recai sobre as cinco meninas” e na submissão do pai das jovens, que não interfere na rígida educação que sua mulher impõe às jovens.

A mais nova, Cecília, é a primeira a tentar se matar. Ainda no leito do hospital, o médico a censura (“O que você está fazendo aqui, meu bem? Você nem tem idade para saber o quanto a vida pode se tornar ruim”), ao que a pequena Cecília responde,afiada como a lâmina com a qual cortara seus pulsos: “É óbvio, doutor, você nunca foi uma menina de treze anos”. A jovem volta para casa para, não muito tempo depois, subir as escadas até o seu quarto e se jogar pela janela, sendo empalada na cerca da frente da casa. Ao final do filme, as irmãs Bonnie, Mary e Therese são encontradas mortas dentro de casa: uma enforcada, outra com a cabeça dentro do forno e a outra com uma overdose de remédios. Na garagem, “Lux se envenena com o gás carbônico que sai pelo escapamento do carro, encerrando a insurreição extrema das adolescentes contra a tirania – inclusive de afeto – de seus pais” (CESAR, 2014, p.89).

No filme “Amor Sem Escalas”, Nathalie, é uma personagem que demonstra total segurança quanto ao seu trabalho e ao novo método de demissão proposto por ela. Mas quando ela fica sabendo que Karen, a mulher que ela havia demitido se suicidara, Nathalie desmorona. Na curva dramática da personagem, o suicídio de Karen é o ponto de inflexão. Ou seja, ainda que a suicida seja um personagem com um papel menor dentro da trama, o ato de tirar a própria vida carrega força dramática suficiente para reconfigurar as relações dentro da história.

O mesmo se observa em “Vanilla Sky”, refilmagem americana do filme espanhol “*Abre Los Ojos*”, que conta a história de David Aames, interpretado por Tom Cruise, que conhece e se apaixona por Sofia (Penélope Cruz, que faz o mesmo papel na versão original espanhola), a mulher de seus sonhos. Porém, ao tentar terminar com sua atual amante Julie enquanto essa está dirigindo, ela não se conforma (“Você tem ideia de como é difícil ser apenas sua amiga?”) e, num misto de ciúmes e desapontamento, atira o carro, com os dois dentro, viaduto abaixo. Novamente, o ato suicida, tem impacto decisivo sobre a história, alterando os rumos da trama: a história renasce a partir dessa tentativa de suicídio.

Não temos mais dúvidas de que o suicídio não apenas aparece com frequência no cinema, como o ato em si tem importância dramática relevante nos filmes de ficção. É o caso de “O Grande Gatsby”, cinco vezes adaptado para o cinema a partir da obra de F. Scott Fitzgerald. Nele, o protagonista Gatsby, interpretado em 2013 por Leonardo de Caprio, é assassinado por George, marido de Myrtle. George, abalado pela morte da esposa e por acreditar que ela havia sido atropelada por Gatsby (e, além disso, com quem teria tido um caso) vai à mansão dele, mata-o e depois se suicida com um tiro na boca. O assassinato encerra a trama e o que temos depois disso é o epílogo da história.

Em “Último Tango em Paris”, Bernardo Bertolucci trata da relação entre um homem atormentado pelo recente suicídio da mulher e uma garota 25 anos mais nova. Quando o filme começa, o suicídio já ocorreu e Paul, o protagonista interpretado por Marlon Brando, sofre o luto da esposa. Acompanhamos a dor do marido e sua tentativa de compreender as razões da morte. Aqui o luto não se encaixa exatamente como determinante social e cultural do suicídio, já que Paul não chega a tentá-lo. Há, entretanto, a cena onde Paul “conversa” com o cadáver da esposa e confessa que gostaria de saber como se matar também. Novamente, e aqui mais fortemente, o suicídio é o “incidente incitante”⁶² e que faz mover toda a trama.

⁶² Segundo Robert McKee (2006, p.176), o incidente incitante é o primeiro grande evento da narrativa, causa primária de tudo o que se segue.

O cinema, assim como outras expressões artísticas, lança mão de inúmeras formas de abordar um assunto, de solucionar uma questão crucial. Há uma cena no filme “Gravidade” em que parece não haver saída para a astronauta Ryan Stone, personagem de Sandra Bullock. Sozinha em um módulo desgovernado, vagando sem rumo pelo espaço e ainda se sentindo culpada pela morte de sua filha, ela decide não lutar mais por sua vida. Desliga o suprimento de oxigênio do módulo, decidida a morrer, e vai lentamente perdendo a consciência. Mas, o milagre hollywoodiano intervém e o improvável acontece: batidas na porta da cápsula trazem-na de volta de seu sono derradeiro. Na escotilha aparece o rosto de seu colega veterano Matt Kowalski, interpretado por George Clooney. Ele se senta ao lado de Ryan. Seu discurso a traz de volta, a motiva a lutar por sua vida, a lutar pela lembrança da finada filha. Ryan religa os equipamentos, seguindo o conselho de Matt de usar os foguetes de pouso para impulsionar o módulo, ideia que irá salvá-la. Quando Ryan se vira para agradecer a Matt, ele não está lá, nunca esteve. Alfonso Cuarón, diretor e um dos roteiristas do filme, faz uso de um inteligente artifício para nos mostrar a luta interna de Ryan pela própria vida, um dispositivo narrativo que nos permite compreender as questões que fazem-na pender ora para o suicídio, ora para se manter viva.

Mas não apenas os filmes podem contribuir com o problema. Peguemos como exemplo a irreverente série de TV australiana “*Please Like Me*” (2014). No episódio “*Scroggin*”, na 2ª temporada, após o suicídio de Ginger, Josh (o personagem principal) e sua mãe passam dias acampando. Todo o episódio gira em torno dessa aventura a dois e em diversas cenas eles conversam sobre a questão do autoextermínio, mostrando a importância desse assunto na série.

A mãe de Josh, depois da sua terceira tentativa de suicídio, está internada no mesmo hospital psiquiátrico em que Ginger também vivia. Na caminhada dos dois pela Tasmânia, atravessando rios, cozinhando no alto de um penhasco ou fumando maconha, vários aspectos são tratados nesse episódio, como: o luto dos sobreviventes; o porquê de alguém tirar a própria vida; o sentimento de raiva pelo ato. É algo premeditado ou impulsivo? A mãe de Josh afirma que tentou o suicídio para parar de incomodar as pessoas.

O episódio termina com a leitura de um bilhete que Ginger havia entregado à mãe de Josh antes de se suicidar. O bilhete não diz muita coisa e o episódio chega ao fim sem responder às inquietações dos personagens, nem as nossas próprias. Mas, ao falar abertamente sobre o tema, tornou-se peça fundamental da trama na reaproximação de Josh com sua mãe e permite ao espectador refletir sobre o assunto.

7.8 PARA QUE SERVE A ANÁLISE DE FILMES?

Nosso percurso nos mostrou: não existe uma análise absoluta, nem um método universal de análise. De acordo com Aumont e Marie (2013), analisamos “sempre um filme em função de pressupostos teóricos – mesmo que estes não sejam nomeados”, ou que sejam até “inconscientes”. Dito de outro modo, “não existe análise filmica que não assente, pelo menos em parte, numa certa concepção teórica, pelo menos implícita, do cinema”. Isso não quer dizer que “todas as análises aspirem à teoria, mas nenhuma consegue evitá-la totalmente”.

No caso das análises onde o propósito teórico é explicitado, o que de fato é o caso deste trabalho, Aumont e Marie (2013, p.264-266) distinguem três tipos de relações entre a análise e a teoria. A *análise como verificação da teoria* acontece quando se aplica o modelo teórico ao se fazer a análise de filmes procurando com isso “aferir-lhe validade, verificá-lo ou [...] demonstrar que ele é falso”. Um outro tipo é a *análise como invenção teórica*, quando a análise pode ser também uma forma de teoria, a partir da qual novos conceitos ou processos analíticos são propostos.

Tanto na análise como verificação quanto a análise como invenção teórica são “simétricas” e, em ambos os casos, há o risco de “uma ida e volta insuficiente entre a teoria e a análise”. Idealmente, a análise-verificação deve-se regressar à teoria para completá-la ou modificá-la. Da mesma forma, a análise-invenção deve dar lugar à verificação através de outras análises. Reconhece-se nos dois tipos acima, um modelo epistemológico das ciências experimentais que a teoria do cinema “só de longe seguiu”: uma teoria baseando-se em experimentação, alternando-se entre indução e dedução.

Nesta dissertação, optamos pela *análise como demonstração* em que se procura expor uma teoria de forma convincente, promovendo-a, ao invés de produzi-la ou consolidá-la.

Mais que isso, no entanto. O sentido e o efeito de um filme se processa “a níveis bem diferentes. Como apontam Aumont e Marie (2013, p.267-268), há, na análise, uma intenção “poética”, “criadora”, uma forma de “refletir sobre os [...] filmes”. Aumont vê indícios de uma possibilidade de um laço entre a análise e a poética dos filmes. “Tomemos a palavra pelo que ela vale: não existe poética do filme constituído; a noção de ‘criador’ é [...] de aplicação

sempre difícil ou ambígua no cinema. A questão [...] é saber se a análise pode ajudar a explicar a criação dos filmes, a sua gênese ou [...] sua produção”.

Vários aspectos estão compreendidos nessa questão. A análise permitirá restituir algo do processo de criação? Provavelmente não, já que o processo, “mais ou menos misterioso por natureza”, tem o complicador pela “multiplicidade de determinações que na indústria do cinema pesam sobre ele”, como abordamos no capítulo 5. No entanto, mesmo que não explique a criação de um filme, a análise pode “levar a colocar questões semelhantes às que um cineasta coloca”, em especial, “a análise dos elementos da realização”. Não pretendemos com isso “ter acesso ao que se passou ‘na cabeça’ do cineasta”. Nos opomos, assim como Aumont, a “qualquer leitura de um filme [...] que assente em supostas ‘intenções’ do autor”, pois “mesmo supondo que essas intenções tenham sido perfeitamente claras e explícitas para o próprio cineasta (o que é raro), nada garante que o filme corresponda a essas intenções”. Trata-se então, para nós que buscamos analisar alguns filmes onde o suicídio aparece, de nos colocar – e expor para discussão – questões de ordem criadora.

A questão-chave aqui é a do porquê de tal enquadramento, tal movimento de câmera, tal corte. Sabemos que a análise nunca dará a resposta a essa questão, mas pode nos permitir encontrar *algumas* respostas possíveis.

Se parte das intenções do cineasta está “destinada a permanecer inacessível ao analista”, este, por sua vez, está livre para “desenvolver o seu trabalho sem se sentir constrangido pelos limites da intencionalidade do criador”. Por isso, livre para “tratar como bem entender tudo o julgue presente no texto”, uma análise tem o direito de usar elementos “que ninguém percebe no desenrolar do filme” ou elementos que muito provavelmente nem foram “realmente desejados pelo cineasta”.

A análise também pode ajudar a nos interrogar sobre a produção de uma adaptação de uma obra literária para o cinema, como foi o caso da resenha que fiz para o filme “As Virgens Suicidas”⁶³, contribuindo para “esclarecer tanto a gênese de uma adaptação” como “a natureza dessa ‘transcodificação’ que é a adaptação” (AUMONT; MARIE, 2013, p.269).

7.8.1 A Análise como revelador ideológico

⁶³ Resenha intitulada “As Virgens Suicidas: para mais informações ligue 555-MARIA”. Ver Referências.

A propósito da noção de “tema”, Aumont e Marie (2013) acreditam que “o conteúdo de um filme só existe numa consideração do filmico”, isto é, o conteúdo ideológico de um filme se encontra no texto e não na história contada nem nas “intenções” do “autor”. Ele ainda reforça que “não é indispensável fazer uma análise [...] para compreender corretamente um filme”. A análise permite (“não constrange”) o “relacionamento com o próprio filme, e não com a história que ele conta”. Aumont aponta também para outro “perigo” do qual a análise filmica permite fugir: o “formalismo excessivo”. As relações que um filme estabelece devem ser lidas “através da escrita do filme, e não a partir de ideias pré-determinadas [...]”. Uma análise que visa apreciar ideologicamente um filme, da qual não fugimos nesta dissertação, “deve interrogar-se [...] sobre a recepção desse filme”. Os “efeitos, pretendidos ou não, produzidos por determinado filme, e os mal-entendidos e polêmicas que suscita passam a fazer parte de sua leitura” (AUMONT; MARIE, 2013, p.273).

7.8.2 Análise como ferramenta pedagógica

Aumont e Marie (2013, p.278) consideram a análise filmica, antes de tudo, “uma extraordinária ferramenta pedagógica” que, nesta situação, a análise “costuma ser oral e em grupo”.

A análise oral seria capaz de “ultrapassar certas dificuldades – práticas e de princípio – da análise escrita”. Uma delas é “não tropeçar [...] no problema da citação”. Ela não tem “de *evocar* o filme: ele está lá”, “co-presente no discurso do analista”. E mesmo que ela consista “em romper o fascínio exercido pelo filme, continua relativamente próxima da situação espetacular, e satisfaz [...] o desejo de ver imagens (que é ainda muito importante na maioria dos públicos escolares)” (AUMONT; MARIE, 2013, p.279).

Aumont e Marie (2013) levantam um ponto mais geral, ligado à perturbação dos nossos hábitos de visão e consumo que foi elevada à enésima potência com as novas tecnologias. Cada vez mais vamos formando a nossa “cinemateca”; cada vez mais tendemos “a olhar os filmes por fragmentos, e também a confrontá-los uns com os outros”. O que nos faz retornar ao problema do contexto. Havíamos sugerido anteriormente que um filme pode ser positivo para a prevenção do suicídio por não ter, comumente, cenas apresentadas descontextualizadas do restante. Mas isso talvez esteja mudando com a crescente facilidade de edição em trechos curtos dos filmes e posterior compartilhamento.

Por outro lado, a televisão é também “uma ocasião de confrontos imprevistos, pelo *slalom* selvagem através da história do cinema que ela nos propõe diariamente, como, por fim, a imagem eletrônica, com suas possibilidades de deformação quase infinitas, impõe uma nova concepção do enquadramento como ‘paginação’, percebemos que os nossos hábitos de visão estão mudando mais depressa e mais radicalmente do que nunca desde a invenção do cinema” (AUMONT; MARIE, 2013, p.280).

Aumont e Marie (2013) apontam a necessidade de estarmos conscientes das diferenças gigantescas que existem, entre indivíduos e entre camadas sociais, na relação com as imagens em movimento”. Aqui no Brasil isso se faz ainda mais forte, por nossas marcadas diferenças sociais. Aumont e Marie (2013, p.280) continuam: “é um lugar comum dizer que a maioria das crianças em idade escolar passa horas diante do televisor” – e hoje, acrescentamos, diante de um dispositivo com acesso ao YouTube, ao Snapchat, aos vídeos enviados por Whatsapp. Essa “hiperfrequência da televisão tem os seus inconvenientes (muitas vezes experimentados por professores a quem se concede a mesma atenção flutuante que a um locutor da TV)”, mas para a “análise fílmica, e de modo geral, para a propensão ao olhar analítico, é um instrumento de potencial ainda subaproveitado. O papel do professor é aqui múltiplo e complexo, pois deve ao mesmo tempo, e contraditoriamente, aceitar essa relação dos seus alunos com a televisão (e dela tirar partido como de uma verdadeira base *cultural*), mas também ajudá-los a descobrir um outro modo de visão, aquele que o cinema exige (visão ininterrupta, atenta, a única que permite *ver* e apreciar um filme [...])”. A análise de filmes, ele completa, “é sem qualquer dúvida uma das vias privilegiadas dessa educação do olhar”.

Na análise de filmes em grupo, esta “dá lugar a uma *invenção* mais *coletiva*”. Quase “uma maiêutica” – um dar a luz, um parir do conhecimento – da análise oral, por assim dizer. Não devemos nos iludir demasiado: dificilmente uma análise de grupo é de fato coletiva, isto é, com igual participação de todos os membros deste grupo. De qualquer maneira, um filme de ficção pode “permitir múltiplas leituras projetivas que serão um objeto de estudo psicológico privilegiado”.

A seguir, citamos dois casos de análises com intuito pedagógico.

7.8.2.1 O Que Traz Boas Novas

Em meados de 2016, um servidor de uma unidade regional da Fiocruz se suicidou causando consternação e mobilizando parte dos trabalhadores. Em novembro do mesmo ano,

a Coordenação de Saúde do Trabalhador da instituição entrou em contato com o grupo PesqueSui. A partir desta demanda institucional, organizamos conjuntamente uma oficina⁶⁴ intitulada “Cinema, trabalho e suicídio”. O formato pensado seria a apresentação do filme “O Que Traz Boas-Novas” com debate sobre o que foi visto na tela. Nossa expectativa era que o filme pudesse ajudar na discussão acerca do suicídio junto aos trabalhadores.

Como planejado, interrompemos três vezes o filme, em pontos que considerávamos pertinentes para que pudéssemos discutir e conversar com a plateia. Embora tivéssemos assistido ao filme inúmeras vezes antes daquele momento, o auditório lotado sempre parecia ter alguma observação que havia nos passado despercebida, reforçando o que Jacques Aumont e Michel Marie apregoam: uma análise nunca é exaustiva.

Antes de virar filme, *Monsieur Lazhar* (título original) foi uma peça de teatro da dramaturga Évelyne de la Chenelière que, com apenas um personagem, fez sucesso no Canadá.

Em linhas gerais, uma professora do ensino fundamental se enforca em sala de aula. Um professor é contratado para ocupar a vaga e se depara com alunos de 11 a 13 anos e suas diferentes formas de lidar com a dor da perda.

Logo no início do filme, Martine Lachance, a professora enforcada, é vista apenas por uma fresta. Não é preciso mais do que isso para que o aluno Simon e nós, espectadores, sejamos impactados. Vimos anteriormente que o documentário não está livre do olhar ético, mas mesmo o cinema ficcional deve ser sensível, como o filme em questão foi, para que consiga obter o efeito desejado.

Simon (interpretado por Émilien Néron) é o aluno que descobre o corpo da professora suicida. Com o decorrer do filme, descobriremos que ele se sente – e é visto como – responsável pelo suicídio, pois havia acusado a professora de tê-lo beijado, o que, segundo os códigos daquela comunidade não é uma conduta apropriada. Ser acusada de molestar sexualmente um menino pode ser estressante o suficiente para que ela tomasse tão drástica atitude?

O mesmo Simon gosta de tirar fotos em classe. Uma delas é da professora ainda viva, ministrando uma aula, foto que Simon após o suicídio leva sempre consigo. Seus colegas

⁶⁴ ESTELLITA-LINS, C.; CESAR, R. G. F.; OLIVEIRA, V. M. Cinema, trabalho e suicídio – sobre “O Que Traz Boas Novas” (*Monsieur Lazhar*), 2016. Oficina realizada pela Coordenação de Saúde do Trabalhador, Nust/Fiocruz, Gesteh/Ensp/Fiocruz, FioSaúde, Forum Siass e Asfoc/SN.

consideram essa atitude “bizarra”, numa espécie de interdição da imagem. O filme está lidando com a questão da imagem e corpo que abordamos no capítulo 4.

Após alguns dias de recesso, a escola retoma suas atividades. A diretora apresenta a todos uma psicóloga que estará disponível para conversar com os alunos. Um dos pais se levanta e pergunta se uma única psicóloga conseguirá dar conta de todo o colégio.

O filme trata do luto dos “sobreviventes” do suicídio, não apenas infantil. Saberemos, por meio da trama paralela, que Bachir Lazhar, o professor substituto interpretado por Mohamed Fellag está vivendo seu próprio luto: o da esposa e dos filhos, mortos em um incêndio em circunstâncias que poderiam até ser consideradas suicídio ao saltarem do prédio em chamas. Não à toa, o livro escolhido pelo professor para aplicar um ditado à turma é “A Pele de Onagro”⁶⁵, de Balzac.

Lazhar, talvez por sentir na pele a dor da perda, questiona que a direção da escola tenha mantido os alunos tendo aula na mesma sala onde ocorreu o suicídio, apenas passando uma demão de tinta nas paredes da sala. Como estudar e trabalhar no local onde alguém se matou? Esse tipo de questão foi um dos motivos de termos escolhido este filme para fomentar o debate sobre suicídio e trabalho. Embora o suicídio do servidor não tenha ocorrido em seu posto de trabalho, há o vazio deixado pela morte de um colega.

Mas Lazhar é um estrangeiro. Não apenas por ser argelino – há uma diferença cultural envolvida: entre Argélia e Canadá – mas por ser alguém de fora, que não conhecia a professora suicida, que não sofre como eles esse luto.

Ele ainda assim busca auxiliar às crianças, muitas vezes utilizando métodos considerados pedagogicamente ultrapassados ou até mesmo inapropriados, para fazer a turma falar sobre o suicídio, se expressar. O filme parece colocar, e até mesmo contrapor, dois “métodos” de suporte aos sobreviventes: a psicóloga com todo seu conhecimento “validado” e Lazhar (e os demais), que agem segundo suas intuições.

Em determinada cena, Lazhar dá um tapa no aluno por ter feito bagunça. A diretora o repreende, pois isso é considerado tão ruim quanto um abraço (pelo qual Martine foi repreendida). Em uma sociedade onde o contato não é incentivado, como acolher, como dar afeto e conforto se não é possível tocar?

⁶⁵ A legenda em português que obtivemos para o filme traduz o título do livro (*La Peau de Chagrin*) erroneamente por “A Pele do Sofrimento”. O romance conta a história de Raphaël de Valentin que, desesperado na vida e no amor, planeja o suicídio. Nesse momento, ele ganha uma pele de onagro (asno selvagem), que confere a ele o poder de satisfazer todos os seus desejos. Porém, a cada desejo atendido, a pele encolhe e encurta a vida de seu proprietário.

A aluna Alice (Sophie Nélisse) escreve sobre o suicídio em um dever de casa e questiona se Martine não teria dado uma mensagem violenta ao se enforcar. Parece uma reação de revolta, mas Lazhar acredita que é a necessidade dela de se comunicar, é preciso falar da morte. “É a vida que é violenta, não o texto da menina”, defende Lazhar.

Além do filme levantar, para o grupo de trabalhadores, diversas questões importantes sobre o suicídio e sobre o luto, até questões práticas foram suscitadas. Por exemplo, Lazhar vai à escola se candidatar à vaga após ter lido a notícia do suicídio da professora no Jornal de Montreal. Surgiu então a dúvida: será que no Canadá, onde o filme se passa, os jornais publicam sobre suicídio? A imprensa local segue as normas da OMS – que, como vimos no início dessa dissertação, evitam expor o assunto?

Foi uma experiência exegética profícua. A impressão é que a apresentação do filme “quebrou o gelo” permitindo que as pessoas se identificassem e dessem, inclusive, depoimentos emocionados sobre suas experiências com o tema.

7.8.2.2 As Virgens Suicidas

Assim como nos demais artigos do segundo volume da publicação “Cinema, Ética e Saúde”, ao fim da resenha “As virgens suicidas: para mais informações ligue 555-MARIA”, o autor (CESAR, 2014) sugere algumas questões relevantes ao tema suicídio para discussão: De que forma as intervenções do médico e do psiquiatra podem ter impactado no destino trágico das cinco adolescentes? Qual o papel da figura paterna em suicídios cometidos por mulheres? Em situações como as das meninas Lisbon, quais seriam outras saídas para adolescentes, que não o suicídio, para escaparem de sistemas opressores impostos pelos pais? Qual o impacto da liberação sexual nas taxas de suicídio nas sociedades ocidentais?

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quase oitenta anos separam o lançamento da obra “O Suicídio” de Durkheim da publicação do artigo em que Phillips cunhou o termo “Efeito Werther”. Nesse ínterim, meios de comunicação de massa como o rádio, a TV e o cinema foram criados e estabelecidos. Uma notícia sobre um suicídio em meados dos anos 1970, *boom* do jornalismo, certamente alcançava um perímetro muito maior que o jornal impresso conseguiria no final dos anos 1890. E provavelmente temos que fazer as mesmas (e outras) considerações ao compararmos a abrangência dos meios de comunicação em 1974 e nos tempos atuais, quando contamos com a ubíqua internet.

Não tivemos fôlego para avançar no estudo sobre *mass media*, mas entendemos a importância para a suicidologia, em especial no que tange à imitação, de pensar mais sobre o público que assiste, pesquisar mais aprofundadamente o que se discute acerca da audiência dos meios de comunicação em massa.

Até o momento, parece não haver evidências consistentes de uma relação entre a apresentação de um filme ou série de TV contendo um suicídio ficcional e subsequentes suicídios ou tentativas de suicídio. Vários estudos que buscavam indicativos de efeito Werther causado por uma obra audiovisual de ficção eram limitados, tinham problemas metodológicos ou apresentavam inconsistências, o que sugere a necessidade de mais pesquisas para que se possa estabelecer ou refutar alguma associação. De qualquer forma, verificou-se que estes filmes e séries não apenas não pareciam ser um estímulo para se suicidar como geraram efeito positivo, no mínimo, permitindo que a população melhor se informasse sobre os canais de ajuda às pessoas com ideação suicida.

Gostaríamos de abrir um pequeno parêntese para problematizar o termo “fator de risco”, já que dois dos autores que trouxemos para alimentar as discussões, utilizam-no. Identificar a causa de um fenômeno é uma forma eficaz de construir conhecimento sobre ele a fim de nele intervir. Muitas vezes, opta-se pela quantificação do risco, pois este é uma das medidas que estão associadas à estatística. Ainda que não se atribua diretamente uma causalidade, as estimativas de risco poderiam levar a uma relação de causa e efeito e levar a questionamentos comportamentais individuais: “beba moderadamente”, “diga não às drogas”, “pare de fumar” que, ainda que sejam bons conselhos, podem responsabilizar somente o indivíduo pelo surgimento de suas doenças (“você é o que você come”). Fecha parêntese.

Analisamos mais de vinte filmes ou fragmentos de filmes e séries onde o suicídio estava presente de diferentes formas e magnitude. Análise é um meio e um fim. É ação (ato de analisar) e substantivo. Uma análise serve tanto como produto final, texto que aponta para uma série de questões acerca de como um filme representa o suicídio, mas também como percurso exegético que afeta, expande a compreensão do assunto e, por que não dizer, uma compreensão de como o tema nos afeta.

Assim, acreditamos importante que novos estudos avancem na investigação de como acontece a representação do suicídio no cinema, nas séries de TV (que vêm ganhando espaço como outro formato audiovisual de contar histórias) e também nas novelas, gênero amplamente consumido pelo público brasileiro. Nossa análise se mostrou frutífera e, aprofundá-la e diversificá-la, pode auxiliar na prevenção e educação acerca do autoextermínio.

Esta dissertação não pretende sugerir como essa mensagem deva ou não ser escrita ou dirigida ou filmada ou encenada; não é intuito deste estudo acenar com a possibilidade de interferência ou cerceamento da expressão artística, ou a criação de normas a serem adotadas pela indústria cinematográfica. Entendemos que recomendar aos profissionais de comunicação como se divulgar um suicídio real pode ser uma das muitas estratégias para reduzir as taxas de suicídios. Sugerir que um roteirista ou um dramaturgo dê a um de seus personagens fictícios um destino ou uma fala não é o ponto, pelo menos aqui. Pelo contrário: é exatamente esta escolha por um determinado desfecho trágico – como o suicídio ou sua idealização – que pensamos que deva ser estudada e melhor compreendida. Mesmo identificar nos cinemas os meios pelos quais um suicídio pode ser efetuado já pode ser um avanço, pois, de acordo com Estellita-Lins (2016, p.13), a “investigação dos meios de suicídio é importante na prevenção”.

A análise de filmes como ferramenta educativa desponta como outra forma do cinema contribuir para a prevenção do suicídio. Projeções de filmes que abordam o autoextermínio poderiam, por exemplo, auxiliar na capacitação dos profissionais que atuam nos CAPs.

A arte é uma fonte pouco utilizada na busca por uma melhor compreensão das causas do suicídio e com a dramaturgia não é diferente. As diversas artes constituem-se como uma “visão mais direta da realidade”, um exemplo privilegiado de expressão de uma intuição apreendida pelos artistas cuja função é justamente ver e nos fazer ver o que não percebemos naturalmente (BERGSON, 2006). Além disso, Sorokin (1970) afirma que diversos autores

assumem que conhecimento válido pode ser gerado não apenas por métodos científicos, mas também pela intuição.

Mas a literatura, o teatro e o cinema são mais que isso. Ao contarem histórias, são socialmente agregadores, nômicos (geram efeitos no sentido contrário à anomia), e permitem que o ser humano simule situações e aprenda com elas.

Acreditamos que “a função do cinema no contexto da arte e cultura contemporâneas é expressar o dilema, não necessariamente resolvê-lo” (KRACAUER, 2009, p. 24), mas, “ainda que se exclua da arte o fim de edificar e melhorar os homens, não se conclui daí que a arte deva carecer em absoluto dum fim, duma aspiração e dum sentido” (NIETZSCHE, 2001, p.70).

Entretanto, mesmo que não seja o papel do cinema ou das séries de TV “resolver”, deveria-se identificar mecanismos efetivos que possam ser utilizados em produções audiovisuais, políticas de prevenção poderiam prever, por exemplo, o lançamento de editais para fomentar o desenvolvimento de filmes ficcionais especificamente para este fim ou visando a redução do estigma e aumento da visibilidade do tema. Ou campanhas poderiam ser melhor elaboradas para ter maior impacto junto ao público, afinal, “não há qualquer razão para que a atividade analítica que realizamos aqui se detenha nas fronteiras do filme de ficção tradicional” (AUMONT; MARIE; 2003, p.282).

Podemos ver esse problema sob uma outra perspectiva: se os filmes de ficção não mostram tanto (ou apenas) o lado negativo do suicídio, isso pode indicar algo – a sociedade, por meio da cultura, da arte, do cinema talvez esteja a nos dizer algo sobre isso – e é esse algo que precisamos entender mais.

Os filmes analisados valorizam (assim como Nietzsche transmuta e dá valor ao binômio saúde/doença) e tentam significar a vida. Em certos momentos podem até ter um discurso *naïve* ou religioso mas buscam dar um sentido mais amplo. De qualquer forma, são personagens argumentando e não algo “oficial”, com um único discurso. No caso do “Gosto de Cereja”, por exemplo, o soldado raso foge ao saber; o seminarista tem argumentos religiosos; mas é o taxidermista, o cientista, podemos dizer, que faz um elogio à vida, tentando mostrar um momento posterior à decisão de se matar, futuro, de que, passado o pensamento atormentado e da ideação suicida, a possibilidade de vislumbrar um mundo diferente, melhor.

O cinema, talvez inspirado por – ou, quem sabe, até mesmo precursor de – conceitos filosóficos, traduzem ideias, por meio da narrativa ficcional, em sensações. Tomemos a

comédia “Feitiço do Tempo” como exemplo, onde o repórter Phil (interpretado por Bill Murray) se vê preso em uma cidadezinha americana condenado a viver para sempre o mesmo Dia da Marmota. Podemos fazer uma comparação entre esta história e o conceito nietzschiano do Eterno Retorno. Parece que Nietzsche está lançando uma praga diretamente a Phil ao escrever em seu aforismo 341 de *A Gaia Ciência*:

Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes, e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inegavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem [...] (NIETZSCHE, 2012, p.205).

Da mesma forma, o despertador acordará Phil sempre na mesma hora, o mesmo locutor da rádio falando sobre a nevasca. Ao perceber que está nesse inescapável *loop* temporal, Phil tentará de tudo, inclusive se matar, de diversas formas, mas reviverá no começo do mesmo dia. Sem escapatória, Phil se entrega à vida que tem ali, àquele dia que se repete, repete e repete. Decide participar daquela comunidade interiorana, aprende a tocar piano, tenta auxiliar as pessoas. Quando finalmente, sem que perceba, transforma a si (e aos que o rodeiam, por tabela) é que ele consegue responder afirmativamente à pergunta nietzschiana: “Você quer isso mais uma vez e por incontáveis vezes?”. Só então ele finalmente se liberta.

Um componente ponto-chave do problema do suicídio é o sofrimento humano decorrente do ato ou de sua ideiação, que acaba, inclusive, reverberando no aspecto econômico impactado pela perda de saúde ou trabalho, por exemplo. O estigma do suicídio se insere nesse cenário pois ao inibir que pessoas que pensam em tirar a própria vida ou que já tentaram o suicídio não procurem auxílio. Ainda que o *social suffering* não tenha sido aqui contemplado, o tema é central neste debate, sendo relevante aprofundá-lo. Não à toa tivemos a preocupação de não cair na armadilha de que a vida são só flores. Há dor, há desespero, haverá a morte, verdade incontestável.

Não se morre por acidente, doença, velhice. Morre-se por ser mortal, morre-se por viver, por ter vivido. A morte, ou a angústia da morte, ou a certeza da morte, é o próprio saber da vida, sem amargor essencial. Como a cerveja tem gosto de cerveja, assim a vida tem gosto de morte (SPONVILLE, 2000, p.49).

Estas palavras parecem ecoar o pensamento de Kierkegaard, para quem a questão em si não é a morte (ainda que, para ele, haja toda uma significação religiosa); a questão não é viver ou morrer. A questão para ele é morrer porque no desespero. O desespero não é poder

morrer de fato, mas viver sem a esperança. Para sobreviver hoje dispomos de tudo, de um complexo médico industrial disposto a nos levar à utópica eternidade, mas, pra viver, temos bem menos. Como isso alimenta nosso estar na vida? E como isso alimenta nosso sofrer por estar na vida? Significar isso para a nossa existência elaborando o que nos angustia e o que nos faz sofrer na desesperança é o grande problema enunciado por Nietzsche.

Kierkegaard (2002) escreveu sob alguns pseudônimos que apresentavam pontos de vista distintos e que dialogavam uns com os outros. Ao se utilizar dessa polifonia de vozes, conseguia explorar diferentes vieses em profundidade e, depois, criticar essas posições, deixando ao leitor a tarefa de compreender o significado das suas colocações. Ainda que não consigamos aqui examinar mais detalhadamente sua obra, tal método se assemelha, de certa maneira, ao que presenciamos no cinema ficcional: vários pontos de vista que se expressam por meio dos personagens, cabendo ao espectador refletir sobre eles.

Em todos os filmes que analisamos nestas páginas, pelo menos um personagem sempre expõe um sentido para a vida humana, em qualquer situação. Certamente, esse infinito significado da existência abrange também sofrimento e desespero, mas os filmes parecem dotá-los de um sentido nietzschiano. Ao atuarem com a imaginação – da qual dependem o conhecimento, o sentimento e a própria vontade humana –, os filmes de ficção convocariam o homem a persistir na árdua tarefa de “tornar-se si-mesmo”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Means without End: Notes on Politics. Theory out of Bounds**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2000. 20 v.
- ARAUJO, I. S.; CARDOSO, J. M. **Comunicação e saúde**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.
- ARIÈS, P. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- _____. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papyrus, 2006. p. 255-256.
- AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1994.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, R. En sortant du cinéma. **Communications**, [s.l], v.23, n.1, p.104-107, 1975. Disponível em: <www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353>. Acesso em: 2 abr.2016.
- BEAUTRAIS A. L.; MISHARA B. L. World Suicide Prevention Day: “think globally, plan nationally, act locally”. **Crisis** 2008; v.29, n.2, p.59-63.
- BELTING, H. Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology. **Critical Inquiry**, v.31, n.2, p.302-319, 2005.
- BERGSON, H. **O pensamento e o movente: ensaios e conferências**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BOTEGA, N. Prefácio. In: ESTELLITA-LINS, C. (Org). **Trocando seis por meia dúzia: suicídio como emergência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- BRASIL. Ministério da Saúde. Comitê de Informação e Informática em Saúde (CIINFO). **Política Nacional de Informação e Informática em Saúde**. Brasília: 2012a.
- _____. Ministério da Saúde. **Portaria no. 1.876, de 14 de agosto de 2006**. Institui Diretrizes Nacionais para a Prevenção do Suicídio, a ser implantadas em todas as unidades federadas, respeitadas as competências das três esferas de gestão. Brasília, 2006.
- BUCK-MORSS, S. Visual Studies and Global Imagination. **Papers of Surrealism**, n.2, 2004.
- BURROWS G. **Commentaries on the Causes, Forms, Symptoms, and Treatment, Moral and Medical, of Insanity**. London: Thomas and George Underwood, 1828.
- BUTLER, J. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.
- CAMUS, A. **O Mito de Sísifo**. São Paulo: Editora Record, 2004.
- CAMY, G. Representations of suicide in cinema. In: WASSERMAN, D. WASSERMAN, C (edit.). **Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention: a global perspective**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 533-540.

CANGUILHEM, G. **Escritos sobre a medicina**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. **Estudos de História e de Filosofia das Ciências: concernentes aos vivos e à vida**. Rio de Janeiro: Forense, 2012a.

_____. **O Conhecimento da Vida**. Rio de Janeiro: Forense, 2012b.

CARROLL, N. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, F. P. (Org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. II v.. p 69-104.

CASTELLS M. **A sociedade em rede: a era da informação: economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CESAR, R. G. F. As Virgens Suicidas: para mais informações ligue 555-MARIA. In: FONSECA, A. et al (Orgs.) **Cinema, Ética e Saúde: Volume 2 - Direitos Humanos**. Porto Alegre: Ed. Bestiário, 2014. p.86.

CONSOLIM, M. Émile Durkheim e Gabriel Tarde: Aspectos teóricos de um debate histórico (1893-1914). **História: Questões & Debates**, Curitiba, n.53, p.39-65, jul.-dez. 2010.

DALED, P. Santé, folie et vérité aux XIXème et XXème siècles: Nietzsche, Canguilhem et Foucault. In: _____. (org.). **L'envers de la raison: alentour de Canguilhem**. Paris: Vrin, 2008. p.115-40.

DAPIEVE, A. **Morreu na contramão: o suicídio como notícia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DURKHEIM, E. **O suicídio: estudo de sociologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ESTELLITA-LINS, C. (Org.) **Trocando seis por meia dúzia: suicídio como emergência do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ESTELLITA-LINS, C. et al. About field notes and art: Santa Claus' suicide. **World Cultural Psychiatry Research Review**, v.10, n.3/4, p.298-310. 2015.

_____. Acompanhamento Terapêutico: sobre a depressão e o suicídio. **Psychê: Revista de Psicanálise**, v.10, n.18, setembro, p.151-166. 2006.

ESTELLITA-LINS, C. De que modo adotar a prevenção do suicídio como causa e ainda como pesquisa. **Ensaios & Diálogos em Saúde Coletiva**, [s.l] n. 3, p.10-13, 2016.

_____. Sobre a noção de *páthos* na obra do jovem Nietzsche: reflexões a partir do trágico e do dionisíaco. In: FREITAS, V.; COSTA, R.; FERREIRA, D. P. (orgs.). **O trágico, o sublime e a melancolia**. Belo Horizonte: Abre, 2016. p. 23-47.

ETZERSDORFER E., Sonneck, G. Preventing suicide by in uencing mass-media reporting: the Viennese experience 1980-1996. **Archives of Suicide Research**, v.4, n.1, p.67-74, 1998.

FOUCAULT, M. **Conversation avec Werner Schroeter**. En Dits et écrits. Paris: Editions Gallimard, 1994. v.IV, p.182-193.

_____. **Ditos e Escritos I. Problematização do Sujeito: Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p.164.

_____. **Doença Mental e Psicologia**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975. P. 61.

_____. **História da loucura na idade clássica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

_____. Une plaisir si simple. Dits et Ecrits III. **Le Gai Pied**, n.1, p. 1-10, abr. 1979. Disponível em: <<http://1libertaire.free.fr/MFoucault316.html>>. Acesso em: 26 mar.2016.

_____. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987.

FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 12v.)

GOETHE, J. W. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. São Paulo: Abril, 2010.

GONÇALVES, L. R. C. et al. Determinantes espaciais e socioeconômicos do suicídio no Brasil: uma abordagem regional. **Nova econ.**, Belo Horizonte, v.21, n.2, p. 281- 316, ago.2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-63512011000200005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 30 mai. 2015.

HAMMËRLI, I.; DE GOMEZ, M. N G. Informação e informática em saúde: caleidoscópio contemporâneo da saúde. **Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v.12, n.3, mai-jun. 2007.

HILL, A. B. The Environment and Disease: Association or Causation? **Proceedings of the Royal Society of Medicine**, v.58, p.295-300, 1965. Disponível em: <<http://www.edwardtuftte.com/tuftte/hill>>. Acesso em: 1 mar. 2016.

HORTON, J. The Unheard Voice in the Sound Film. **Cinema Journal**, [s.l], v.52, n.4, 2014.

JANNUZZI, P M. Indicadores para diagnóstico, monitoramento e avaliação de programas sociais no Brasil. **Revista do Serviço Público**, Brasília, v.56, n.2, p.137-160, 2005. Disponível em: <<http://www.conei.sp.gov.br/ind/ind-sociais-revista-serv-publico.pdf>>. Acesso em: 9 abr. 2016

KESSLER, R. C. The Impact of Fictional Television Stories on U.S. Adult Fatalities: A Replication. **American Journal of Sociology**, v.90, n.1, p.151–167, 1984.

KIERKEGAARD, S. **Ponto de vista explicativo de minha obra como escritor**. Lisboa: Edições 70, 2002.

KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

KRYSINSKA, K. Suicide and the Arts: From the Death of Ajax to Andy Warhol's Marilyn Monroe, In: STACK, S.; LESTER, D. **Suicide and the Creative Arts**. New York: Nova Science Publishers, 2009.

LORAU, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: Imaginário da Grécia Antiga**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LOVISI G. M. et al. Análise epidemiológica do suicídio no Brasil entre 1980 e 2006. **Rev. Bras. Psiquiatr.**, [s.l], v.31, supl.2, p.86-93, 2009.

- LÖWY, Ilana. The experimental body. In: COOTER, Roger; PICKSTONE, John (eds.). **Companion to medicine in the Twentieth Century**. London/New York: Routledge, 2003. p.435-450.
- LUFT, L. **Pensar é transgredir**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- MADAN, T. N. Dying with Dignity. **Social Science and Medicine**, [s.l], v.4. p. 425-32, 1992.
- MATTA, GC. MORENO, A. B. Saúde global: uma análise sobre as relações entre os processos de globalização e o uso dos indicadores de saúde. **Interface**, Botucatu, v.18, n.48, p.9-22, 2014.
- MCKEE, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MORAES, I. H. S.; GOMEZ, M. N. G. Informação e informática em saúde: caleidoscópio contemporâneo da saúde. **Ciênc. saúde coletiva**, Rio de Janeiro, v.12, n.3, p.553-565, jun. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-81232007000300002&lng=en&nrm=isso>. Acesso em: 27 jun. 2015.
- MUNTEANU, D. L. **Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- NICHOLS, B. A voz do documentário. In: RAMOS, F. (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: SENAC, 2005. 2 v.
- NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Ecce Homo: Como se chega a ser o que se é**. Covilhã: LusoSofia, 2008.
- _____. **Humano, demasiado humano: Um Livro para Espíritos Livres**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. **O Crepúsculo dos ídolos**. Curitiba: Hemus, 2001.
- _____. **Segunda consideração intempestiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2003.
- NUNES, E. O Suicídio: reavaliando um clássico da literatura sociológica do século XIX. **Cad. Saúde Pública**, Rio de Janeiro, v.14, n.1, jan-mar. 1998. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/sv72h2>>. Acesso em: 12 jan.2016.
- PHILLIPS, D. P. The Impact of Fictional Television Stories on U.S. Adult Fatalities: New Evidence on the Effect of the Mass Media on Violence. **American Journal of Sociology**, [s.l] v.87, n.6, p.1340-1359, 1982.
- PHILLIPS, D. P. The Influence of Suggestion on Suicide: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect. **American Sociological Review**, [s.l], v.39, n.3, p.340-354, jun. 1974.
- PIRKIS, J. E. BLOOD, R. W. Suicide and the media. Part II: Portrayal in fictional media. Hogrefe & Huber Publishers. **Crisis** 2001, v.22, n.4, p.155-162, 2001.
- ROBINS, R. H. **Pequena História da Linguística**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1983.
- SAFATLE, V. Uma certa latitude: Georges Canguilhem, biopolítica e vida como errância. **Scientiæ zudia**, São Paulo, v.13, n.2, p. 335-67, 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v13n2/1678-3166-ss-13-02-00335.pdf>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

SAUSSURE, F. **Curso de Lingüística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOBCHACK, V. **The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience**. Princeton: Princeton University Press, 1992.

_____. Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário. In RAMOS, F. (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional**. São Paulo: SENAC, 2005. 2 v.

_____. Embodying transcendence: on the literal, the material, and the cinematic sublime. **Material Religion**, Los Angeles, v.4, n.2, p.194-203, 2008.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. E-Book.

SOROKIN, P. A. **Social and Cultural Dynamics**. Boston: Porter Sargent Publishers, 1970.

SPONVILLE, A. C. **Bom dia, angústia!** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

STACK, S. Media coverage as a risk factor in suicide. **J Epidemiol Community Health**, [s.l], v.57, p.238-240, 2003. Disponível em: <<http://jech.bmjournals.com/cgi/content/full/57/4/238>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

STACK, S. Neglected factor in suicidology. In: STACK, S.; LESTER, D. **Suicide and the Creative Arts**. New York: Nova Science Publishers, 2009.

STACK, S.; BOWMAN, B. **Suicide movies: Social patterns, 1900-2009**. Ashland, Ohio: Hogrefe & Huber, 2011.

STACK, S.; LESTER, D. **Suicide and the Creative Arts**. New York: Nova Science Publishers, 2009.

STEINMETZ, S. Suicide among primitive peoples. **The American Anthropologist**. [s.l], v.VII, p.53-60, jan. 1894. Disponível em: <http://archive.org/stream/jstor-658295/658295_djvu.txt>. Acesso em: 26 jan. 2017.

TOSTI, G. Le Suicide: Étude de sociologie. **Psychological Review**, v.5, n.4, p.424-426, 1898.

VARGAS, E. V. et al. O debate entre Tarde e Durkheim. **Teoria e Sociedade: Antropologias e Arqueologias hoje**, Belo Horizonte, n.esp., p. 28-61, 2014. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/revistasociedade/index.php/rts/article/view/108/85>>. Acesso em: 28 fev. 2016.

VILA-MATAS, E. **Suicídios Exemplares**. São Paulo: Folha de São Paulo, 2012. (Coleção Literatura ibero-americana)

WAISELFISZ, J. J.. **Mapa da Violência 2014 – Os Jovens do Brasil**. Brasília, 2014. Disponível em: <http://www.uff.br/observatoriojovem/sites/default/files/documentos/mapa2014_jovensbrasil.pdf>. Acesso em: 26 jan.2017.

WESTCOTT, W.W..**A Social Science Treatise: Suicide; Its History, Literature, Jurisprudence, Causation, and Prevention**. Londres: H. K. Lewis, 1885.

WESTERLUND, M. et al. The role of mass-media in suicide prevention. In: WASSERMAN, D. WASSERMAN, C (edit.). **Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention: a global perspective**. Oxford: Oxford University Press, 2009. p.515- 523.

WONG, P.W. et al. An integrative suicide prevention program for visitor charcoal burning suicide and suicide pact. **Suicide and Life-Threatening Behavior**, [s.l], v.39, n.1, p.82-90, 2009.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Global Health Estimates 2015: Disease burden by Cause, Age, Sex, by Country and by Region, 2000-2015**. Geneva: WHO, 2016. Disponível em: <http://www.who.int/entity/healthinfo/global_burden_disease/GHE2015_DALY_Global_2000_2015.xls>. Acesso em: 2 mar. 2017.

_____. **Preventing suicide: a global imperative**. Luxembourg: WHO, 2014. Disponível em: <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/131056/1/9789241564779_eng.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

_____. **Preventing suicide: a resource for media professionals**. Geneva: WHO, 2008. Disponível em: <http://apps.who.int/iris/bitstream/10665/43954/1/9789241597074_eng.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2016.

FILMES

2:37 – É Só Uma Questão de Tempo (2:37). Direção: Murali K. Thalluri. Austrália: Kojo Pictures / M2 Entertainment, 2006 (91 min.).

AMOR Sem Escalas (*Up in the Air*). Direção: Jason Reitman. EUA: 2009 (109 min.).

AS VIRGENS Suicidas (*The Virgin Suicides*). Direção: Sofia Coppola. EUA: American Zoetrope; Eternity Pictures; Muse Productions, 2000 (97 min.).

BETINHO: A Esperança Equilibrista. Direção: Victor Lopes. Brasil: Documenta Filmes; Globo Filmes, 2015 (90 min.).

BICHO de Sete Cabeças. Direção: Laís Bodanzky. Brasil: Buriti Filmes, Dezenove Som e Imagem, Fabrica Cinema, 2000 (74 min.).

DESPEDIDA em Las Vegas (*Leaving Las Vegas*). Direção: Mike Figgis. EUA: MGM, 1995 (111 min.).

FEITIÇO do Tempo (*Groundhog Day*). Direção: Harold Ramis. EUA: Columbia Pictures Corporation, 1993 (101 min.).

GATTACA. Direção: Andrew Niccol. EUA: Columbia Pictures Corporation; Jersey Films, 1997 (106 min.).

GOSTO de Cereja (*Ta'm e guilass*). Direção: Abbas Kiarostami. Irã/França: Abbas Kiarostami Productions; CiBy 2000; Kanoon, 1997 (95 min.).

O GRANDE Gatsby (*The Great Gatsby*). Direção: Baz Luhrmann. EUA: Warner Bros; Village Roadshow Pictures; A&E Television Networks, 2013 (143 min.).

GRAVIDADE (*Gravity*). Direção: Alfonso Cuarón. Reino Unido/EUA: Warner Bros; Esperanto Filmoj; Heyday Films, 2013 (91 min.).

HORA do Rush 3 (*Rush Hour 3*). Direção: Brett Ratner. Estados Unidos: New Line Cinema, 2007 (91 min.).

HOTEL do Norte (*Hôtel du Nord*). Direção: Marcel Carné. França: Societé d'Exploitation et de Distribution de Films (SEDIF), Impérial Film, 1938 (95 min.).

O QUE Traz Boas Novas (*Monsieur Lazhar*). Direção: Philippe Falardeau. Canadá: Micro_scope 2011 (94 min.).

A PONTE (*The Bridge*). Direção: Eric Steel. Reino Unido/EUA: Easy There Tiger Productions, First Stripe Productions, RCA, 2006 (94 min.).

A REGRA do Jogo (*La règle du jeu*). Direção: Jean Renoir. França: Nouvelles Éditions de Films, 1939 (106 min.).

SURVIVING (*a.k.a. Tragedy*). Direção: Waris Hussein. USA: Telepictures Corporation, 2015 (143 min.).

THELMA & Louise (*Thelma & Louise*). Direção: Ridley Scott. EUA: Pathé Entertainment; Percy Main; Star Partners III Ltd., 1991 (130 min.).

TITANIC (*Titanic*). Direção: James Cameron. EUA: Twentieth Century Fox Film Corporation; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment, 1997 (194 min.).

ÚLTIMO Tango em Paris (*Ultimo tango a Parigi*). Direção: Bernardo Bertolucci. EUA: Produzioni Europee Associati (PEA), 1972 (129 min.).

UM CÃO Andaluz (*Un Chien Andalou*). Direção: Luis Buñuel. França: 1929 (16 min.).

UM ESTRANHO no Ninho (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*). Direção: Milos Forman. EUA: MGM, 1975. (133 min.).

UM SONHO de Liberdade (*The Shawshank Redemption*). Direção: Frank Darabont. EUA: Castle Rock Entertainment, 1994. (142 min.).

VANILLA Sky (*Vanilla Sky*). Direção: Cameron Crowe. EUA: Paramount Pictures; Cruise/Wagner Productions; Vinyl Films See, 2001. (136 min.).

A VIDA é Bela (*La vita è bella*). Direção: Roberto Benigni. Itália: Melampo Cinematografica; Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, 1997. (116 min.).

SÉRIES DE TV

THE BEFRIENDERS. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 1972.

CASUALTY. Produtor: Geraint Morris. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 1986.

THE CROWN. Reino Unido/EUA: Left Bank Pictures; Sony Pictures Television Production UK, 2016.

DESPERATE Housewives. Produtor: Marc Cherry. EUA: Cherry Alley Productions; Cherry Productions; Touchstone Television ABC, 2004.

EASTENDERS. Produtor: Lorraine Newman. Reino Unido: British Broadcasting Corporation (BBC), 1985.

HOUSE of Cards. EUA: Media Rights Capital (MRC); Panic Pictures (II); Soundtrack New York, 2012.

PLEASE Like Me. Produtor: Austrália: Australian Broadcasting Corporation (ABC); John & Josh International; Pigeon Fancier Productions, 2013.