



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Miguel Moraes de Souza

**SOMBRAS DE UMA MENTE DEPRIMIDA:
REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO, INTELLECTUAL E
PSICOLÓGICO NA ESCRITA AUDIOVISUAL**

Rio de Janeiro/RJ
2021

Miguel Moraes de Souza

**SOMBRAS DE UMA MENTE DEPRIMIDA:
REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO, INTELLECTUAL E
PSICOLÓGICO NA ESCRITA AUDIOVISUAL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto.

Rio de Janeiro/RJ
2021

CIP - Catalogação na Publicação

SS729s Souza, Miguel Moraes de
Sombras de uma mente deprimida: reflexões sobre o processo criativo, intelectual e psicológico na escrita audiovisual / Miguel Moraes de Souza. -- Rio de Janeiro, 2021.
59 f.

Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Radialismo, 2021.

1. Curta metragem. 2. Roteiro audiovisual. 3. Depressão . I. Oneto, Paulo Guilherme Domenech , orient. II. Título.

**SOMBRAS DE UMA MENTE DEPRIMIDA:
REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO, INTELLECTUAL E
PSICOLÓGICO NA ESCRITA AUDIOVISUAL**

Miguel Moraes de Souza

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por



Prof. Dr. Paulo Guilherme Domenech Oneto – orientador
Escola da Comunicação da UFRJ

Fernando
Alvares Salis

Assinado de forma digital por
Fernando Alvares Salis
DN: cn=Fernando Alvares Salis, o, ou,
email=fernando.salis@eco.ufrj.br, c=BR
Dados: 2021.04.15 00:18:40 -03'00'

Prof. Dr. Fernando Alvares Salis
Escola de Comunicação da UFRJ



Prof. Dr. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos
Escola de Comunicação da UFRJ

Aprovado em: 08/04/2021

Grau: 10,0

RESUMO

SOUZA, Miguel Moraes de. **Sombras de uma mente deprimida**: reflexões sobre o processo criativo, intelectual e psicológico na escrita audiovisual. Orientador: Paulo Guilherme Domenech Oneto. Rio de Janeiro, 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

As produções audiovisuais utilizam, cada vez mais, a temática da depressão como mote principal de suas narrativas, devido à relevância da doença no momento atual da história humana. O presente trabalho de conclusão de curso tem como objetivo propor uma linguagem diferente da usual para retratar o processo depressivo. Este trabalho apresenta um roteiro original de curta-metragem concebido pelo autor, enquanto profissional do mercado audiovisual e indivíduo deprimido. Expõe as suas intenções artísticas e pessoais em relação ao projeto, esmiúça o processo criativo interno e, ainda, analisa psicologicamente as personagens, tendo como base principal trabalhos de Alain Badiou, Sigmund Freud e Otto Rank, as referências cinematográficas do roteirista e suas leituras acumuladas em seu processo de amadurecimento. Em última instância, o trabalho procura desenvolver e defender o projeto audiovisual em questão, além de analisar as contribuições que a labuta intelectual pode trazer para o enriquecimento do esforço criativo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	6
2	ROTEIRO PARA O FILME SOMBRAS	9
2.1	ROTEIRO	9
2.2	DIRECIONAMENTO PARA OS DEPARTAMENTOS	17
2.1.1	Atuação	17
2.1.2	Fotografia	18
2.1.3	Arte	20
2.1.4	Som	20
2.1.5	Edição	20
2.3	QUESTÕES RELATIVAS À REALIZAÇÃO DO FILME	21
3	ALEGORIA DA DEPRESSÃO, TEORIAS E MITOLOGIAS	22
3.1	DO ÂMBITO DO AMOR	23
3.2	SOBRE AMORES, PERDAS E EGOÍSMOS	28
3.3	DO ÂMBITO DO MITO	31
3.4	PATER SEMPER INCERTUS EST	37
4	CONCLUSÃO	40
	REFERÊNCIAS	43
	APÊNDICE	44
	ANEXO	58

1 INTRODUÇÃO

O objeto de estudo deste trabalho de conclusão de curso é o projeto e roteiro do curta-metragem *Sombras*, escrito e planejado pelo aluno Miguel Moraes de Souza.

O filme, em seu cerne, é uma *alegoria da depressão*, temática muito pessoal para o seu realizador. O filme não se dispõe a fazer um retrato da doença, como parece ser o caso em peças modernas como *Thirteen Reasons Why* (Brian Yorkey, 2017) e *The Virgin Suicides* (Sofia Coppola, 1999), nas quais o espectador tende a saber de antemão qual o resultado final, já que as obras abordam a jornada que levou àquele desfecho. Trata-se, isso sim, de compor uma espécie de válvula de escape criativa para o diretor lidar com sua própria depressão e analisar o efeito desta em outras pessoas. Aqui esboça-se também uma hipótese sobre o que motiva certos atos de criação, muito embora não seja parte dos objetivos deste trabalho explorá-la.

Na realidade, o projeto parte de uma abordagem sobre a fase derradeira do processo depressivo, desencadeado por uma situação de perda amorosa, escolha feita devido à pregnância do tema na sociedade ocidental, como conferido em trabalhos de pensadores relevantes da contemporaneidade¹. Para tal, porém, o autor busca explorar mais referências cinematográficas do que filosóficas, psicanalíticas etc. Busca-se mais pensar imagética e sonoramente, já no roteiro, como tais questões podem ser expressas. Assim, por exemplo, o roteiro remete a desenhos de luz e enquadramentos de Michael Seresin e Vittorio Storaro nos filmes *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) e *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970); filmes clássicos do gênero de terror e suspense, como *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Suspiria* (Dario Argento, 1977) e *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958); passando por estéticas características dos chamados “animes” japoneses². Há certamente algumas

¹ Especificamente para esta análise foram selecionados como base teórica os textos de Alain Badiou e Nicolas Truong (*Elogio ao amor*, 2009); Otto Rank (*O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*, 2015) e Sigmund Freud (*O mal-estar na civilização*, 2011). O trabalho, no entanto, não se limitou a essas obras, como fica evidenciado no princípio do raciocínio teórico, no qual o autor lança mão de um pensamento de Martin Heidegger como ponto de partida para a reflexão sobre a questão amorosa, e no desenvolvimento do capítulo 3, que menciona o livro da professora Ieda Tucherman (*Arqueologia do discurso amoroso*, 2019) para ajudar na leitura sobre o egoísmo presente no roteiro. Ou ainda em outras partes do trabalho, nas quais o autor se utiliza de declarações ou pensamentos de grandes nomes do cenário cinematográfico, como Alfred Hitchcock e Woody Allen, para validar suas próprias convicções.

² Em sua maioria adaptações de mangás (as histórias em quadrinho japonesas), os animes são as animações japonesas. Diferentemente do ocidente, no Japão, a produção de animações não está voltada quase que exclusivamente para o público infantil. Esse fator demandou um refinamento e sofisticação no processo de animação, devido às exigências de um público mais adulto. Logo, os

proposições com as quais o roteirista se mantém afinado enquanto autor. Uma dessas máximas foi proferida por Woody Allen quando declarou: “... *você deve escrever sobre aquilo que você conhece*”. *Sombras* pretende ser um retrato metafórico da depressão, da morte e das consequências dessas. É a forma encontrada para falar sobre a morte com aquilo que lhe dá prazer na vida: o cinema.

Nesse sentido, o capítulo central desta monografia é o segundo, no qual nos é apresentada a saga de Gael por meio do roteiro (o desencadeamento de seu processo depressivo, o aumento de suas neuroses e o mergulho final nos braços da morte). Podemos afirmar isso, porque também é nesse capítulo que o autor se dá a liberdade de falar enquanto realizador artístico pela única vez no trabalho. Tal fala se encontra subsequente ao roteiro, durante os tópicos elaborados pelo autor referentes às diretrizes para os departamentos da produção cinematográfica (atuação, fotografia, arte, som e edição), além de aparecer no tópico final, no qual o roteirista faz suas considerações pragmáticas a respeito da execução do projeto audiovisual.

A relevância do tema é evidente, uma vez que podemos notar o crescente número de produções cujo mote central é a depressão nas últimas décadas. A verdade é que a depressão é a tuberculose pós-moderna, é a “*doença do século*” desta geração nascida entre o final da década de 1980 e o início da década de 2000. Essa é a geração dos pais separados, a geração criada para perseguir seus próprios sonhos, a geração das escolhas infinitas. Areladas a essa imensidão de escolhas possíveis, também estão a ansiedade para descobrir seu caminho na vida, e a depressão por não conseguir ou não saber como realizar seus sonhos. O filme, portanto, é a forma como o diretor decidiu abordar esses temas aflitivos, não de forma direta, mas a partir do onírico e do alucinatório. Tal escolha se deu pela opinião do autor de que obras como *Thirteen Reasons Why* (Brian Yorkey, 2017), *Girl, Interrupted* (James Mangold, 1999) e *Melancholia* (Lars von Trier, 2011) possuem uma abordagem muito crua sobre o tema, fato que pode repelir certo tipo de espectador que não deseja “assistir a algo triste”. Fora os cuidados que devem ser levados em consideração ao se realizar um projeto com esse tipo abordagem da temática, como não incentivar a prática suicida ou fornecer ideias de métodos de como realizar tal

animes em geral são bem melhor animados do que o usual desenho animado ocidental, aproximando-se muito mais da linguagem cinematográfica. Isso é exemplificado pelo autor em seu *storyboard*, que utiliza planos de *Tokyo Ghoul* (Pierrot Studio, 2014-2018), nos quais a animação é feita como se as personagens estivessem sendo filmadas por uma lente grande-angular.

prática. Ao optar por esse viés onírico e alucinatório, o filme tem a opção de manter o caráter violento de suas principais referências cinematográficas, que também é comum ao ato suicida. Fato raro, uma vez que existe quase que uma obrigação moral de se ocultar a violência em trabalhos dessa natureza para não incentivar a “violência final”, que é a concretização do suicídio.

A justificativa final para a realização desse filme, portanto, é a tentativa de abordar um tema de suma importância na nossa sociedade, a partir, reitere-se, de um viés onírico-alucinatório, o que torna o impacto inicial mais brando (uma vez que não se parte do pressuposto de esse ser um filme sobre depressão, mas sua abordagem leva os espectadores a crerem estar assistindo a um drama ficcional de crime com elementos fantásticos), mas, a liberdade em relação à violência conquistada pela escolha da abordagem, possivelmente torne o impacto final mais incisivo.

No capítulo 3, é apresentada uma discussão conceitual acerca de como é feita, no roteiro, o que chamamos de “alegoria da depressão”, além de um diálogo acerca do tipo de trajetória de heróis e anti-heróis, dentro e até mesmo fora de situações amorosas. Para tal, o caminho escolhido foi uma análise sobre o amor e a questão amorosa a partir de diferentes prismas, que nos ajudam a precisar a origem da depressão de nosso protagonista e nos permitem um olhar sobre sua psiquê. Ademais, a leitura psicológica da mitologia clássica nos oferece um excelente viés para a compreensão dos conflitos internos de Gael, além de auxiliar na significação dos elementos simbólicos presentes no roteiro.

Por fim, temos uma reflexão sobre as pretensões do projeto e as possíveis contribuições do trabalho acadêmico para a ação criativo-artística a partir da experiência do autor na confecção deste trabalho de conclusão de curso, tanto no âmbito pessoal, quanto no intelectual, além da conclusão sobre o valor que esse diálogo interno entre as duas consciências (artística e cultural) possui e como ele foi determinante para o engrandecimento do projeto de curta-metragem.

2 ROTEIRO PARA O FILME SOMBRAS

A seguir apresentamos o roteiro do curta metragem, objeto principal desta análise. Posteriormente, a voz do autor se faz ouvir diretamente pela única vez neste trabalho. Isso se dá por meio de suas diretrizes para os principais departamentos da produção cinematográfica, realizadas em breves tópicos, assim como suas considerações pragmáticas sobre a realização do filme, escolha de equipe, equipamento e imbrólios econômicos.

2.1 ROTEIRO

SOMBRAS

SEQ 1 – EXT. BAR NOITE – FLASHBACK

Plano aberto de um bar decadente, pessoas sentadas às mesas conversando em grupos. Em uma mesa só se vê um rapaz de aparência suja, cabelos longos, barba mal feita, entre 20 e 30 anos (Gael). Um outro homem chega de bicicleta e o cumprimenta, a câmera corta para o aperto de mão deles e flagra o momento no qual Gael dá dinheiro em troca de cocaína. As mãos se separam e o foco passa para o fundo do plano, onde vemos um sorriso de uma boca com batom vermelho (Cecília).

SEQ 1 – CENA 2 – INT. BANHEIRO

Gael está no banheiro, na pia, em frente ao espelho (vemos seu reflexo no espelho). A pia está aberta com grande fluxo de água, Gael tira uma caixinha do bolso e, de dentro, um canudo. Ele despeja a droga dentro da caixa e utiliza o canudo para inalar. Após a ação, Gael passa a olhar fixamente seu reflexo com um misto de agonia, raiva e tristeza.

***PLANO ZENITAL**

Gael mergulha o rosto na pia cheia de água e a câmera acompanha o movimento do mergulho com um zoom in.

SEQ 2 – INT. BANHEIRO DO APARTAMENTO

No mesmo enquadramento do plano anterior, Gael retira o rosto da pia enquanto a câmera realiza um zoom out.

***PLANO FRONTAL DO ESPELHO**

Vemos um novo Gael, cabelos curtos, barba feita e aparência limpa. Ele seca o rosto com uma toalha e sai da frente do espelho.

FADE TO BLACK**TÍTULO: “SOMBRAS”****SEQ 3 – EXT. DIA RUA**

Acompanhamos Gael por trás, pela rua, em seu trajeto para o ponto de ônibus. Ele entra no ônibus e a câmera permanece estática, acompanhando o movimento dos carros.

SEQ 4 – EXT. DIA RUA

Gael caminha pela rua enquanto fala ao telefone.

GAEL

Não, amor, acabei de sair, hoje o dia tá insuportável, tô perdido no meio de tanta coisa pra fazer. É, vou almoçar agora. Acho que vou naquele a quilo aqui da esquina mesmo. Sério? Você não vai ter de trabalhar de tarde? Ahhh, que amorzinho! Tô te vendo, aqui ó! Amor, cuidado!!

Barulho de pneus e de um carro batendo.

SEQ 5 – INT. APARTAMENTO

Gael está no sofá com a camisa ensanguentada e a cara completamente desolada. Ele põe o rosto entre as mãos e começa a falar sozinho.

GAEL

O que é que eu vou fazer agora? Como é que eu vou encarar qualquer coisa?

Uma voz feminina desconhecida surpreende Gael.

CECÍLIA

Tá bem que eu fui um pouco dramática, mas não é pra tanto, né? Ela tava atrapalhando, eu tinha de dar um jeito!

GAEL

Que porra é essa? Como você entrou aqui?

CECÍLIA

Ai, francamente... tanta coisa pra se preocupar e você continua elementar, Gagazinho.

GAEL

Quem é você??? O que você tá fazendo aqui?

CECÍLIA

Agora, essa é uma pergunta boa. Quem sou eu? Quem sou eu...? Eu sou eu, oras! Mas também sou você. Eu sou nós. Um nó dentro do outro, um monte de nós Hahahahaha.

GAEL

Oi? Chega, eu vou chamar a polícia.

CECÍLIA

Pra quê? Você quer ser internado? Eles não vão conseguir me ver, tolinho. Eu já disse, eu sou você. Quer dizer, não você exatamente, mas já te conheço há tanto tempo que é como se fosse.

GAEL

Acho que eu preciso ser internado mesmo. Já estou alucinando.

CECÍLIA

Não é pra tanto também. Eu existo, só que vivo nas suas sombras. Eu te acompanho desde sempre, invisível ao olhar. Mas agora cansei, já está na hora de nós vivermos juntos a olhos nus.

GAEL

Caralho, eu tô pirando mesmo. Agora a mulher invisível quer viver a olhos nus hahahahaha.

CECÍLIA

Acho que "mulher" não é a melhor palavra. Eu sou mais algo do que alguém. Pode me chamar de sua ceifadora pessoal. Ceifadora, sempre gostei dessa palavra...Ou então, se for mais fácil, me chama de Cecília mesmo.

GAEL

Ceifadora? Você quer me matar então?

CECÍLIA

Eventualmente... afinal de contas todo mundo morre e esse é o meu trabalho. Mas não, agora não. Agora eu só quero que você cumpra a sua promessa e que nós possamos ficar juntos.

GAEL

Pera aí, Cecília! Você tá de sacanagem, né?

CECÍLIA

Hahaha, por quê? Porque é o nome que você queria dar para a sua filha? Bem, querido, eu sou sua, então...

GAEL

Olha, eu não sei que palhaçada é essa, com quem você andou falando, mas acabou a graça. Que maluquice! A criatura ainda vem me falar de promessa, que porra de promessa é essa? Eu nunca te vi, nunca falei com você. Fodeu, somos dois doidos agora.

CECÍLIA

PROMESSA SIM! O SENHOR VAI TOMAR RESPONSABILIDADE PELOS SEUS ATOS! Anos a fio me cortejando pelas sarjetas dessa cidade, buscando me encontrar madrugada a dentro e agora você me vem com essa? Nãñinãñão. A culpa não é minha se você tomou gosto pela *vida* (nojo). Nós já havíamos selado um pacto. VOCÊ É MEU.

GAEL

Seu? Hahahahaha. Eu não sou nem meu, garota. Chega dessa loucura, eu tenho que sair daqui agora se não minha cabeça vai explodir

CECÍLIA

Bom, você que sabe. Se você sair, seus pais são os próximos. E depois seu irmão, seus avós, tios...

GAEL

Oi?

CECÍLIA

Eu quebrei umas regrinhas, tive de me arriscar um pouco pra matar a sua namoradinha, mas era a única forma que eu encontrei para chamar a sua atenção de novo. E acredite, eu estou pronta para quebrar quantas regras forem necessárias para nós ficarmos juntos.

GAEL

VOCÊ O QUÊ???

CECÍLIA

Shhhhh. Calma, Gagá, melhor você já ir se acostumando com a ideia da morte, porque para meus planos darem certo, você também vai precisar me ajudar...

FADE TO BLACK

SEQ. 6 – INT. DIA PRÉDIO COMERCIAL

Close de um relógio de pulso extravagante, a mão aperta o botão para chamar o elevador (Rafael - pai).

Plano geral lateral de Rafael entrando no elevador (Elevador Panorâmico). Ele aperta o botão do andar e fica de costas para a entrada do elevador, podemos notar que está muito bem vestido e cuidado.

Gael entra por detrás de Rafael com um fio de nylon nas mãos e o enforca. Há uma pequena luta, o elevador passa por uma parte escura e quando volta a luz, vemos Gael ainda segurando o fio enrolado no corpo inerte de Rafael, enquanto é abraçado por trás por Cecília.

SEQ 7 – ALTERNAÇÃO DE CORTES RÁPIDOS DE GAEL "PIRANDO" SENTADO NO SOFÁ (FISHEYE) E TIMELAPSE DE CECÍLIA NO CORREDOR (SILHUETA PRETO E BRANCO)

SEQ 8 – INT. QUARTO

Só vemos a projeção de sombras na parede. A sombra de um homem sentado na cama lendo (Pedro - irmão). Ele retira seus óculos e se deita para dormir. A sombra de Gael entra no quarto e sufoca o homem com um travesseiro. De dentro da sombra de Gael aparece a sombra de Cecília, que sai pelo quarto dançando passos de balé.

SEQ 9 – REPETIÇÃO/CONTINUAÇÃO DA SEQUÊNCIA 7

SEQ 10 – INT. APTO

Uma mulher chega em casa depois do trabalho (Sofia - mãe). Ela deixa suas bolsas na mesa e acende a luz. Ao acender a luz, Gael é revelado atrás de Sofia. Ele a agarra e começa a esfaqueá-la violentamente. Jorros de sangue voam.

Plano médio de Gael sobre o corpo com as mãos ensanguentadas e um cigarro na boca. Ao levar a mão ao rosto para retirar o cigarro, a mão de Cecília surge por detrás de Gael e realiza a ação mais rápido, roubando o cigarro, que passa a tragar pendurada nos ombros do protagonista.

SEQ 11 – REPETIÇÃO/CONTINUAÇÃO DA SEQUÊNCIA 7

SEQ 12 – INT. APARTAMENTO

Gael está no sofá assim como na sequência 5, desesperado. Uma luz forte o ataca frontalmente, sua aparência é pálida, lábios sem vida.

GAEL

Chega, não há vida que se sustente com tanta morte.

CUT TO BLACK

SEQ 13 – INT. APARTAMENTO

A câmera passeia pelo apartamento. Vidro por todos os lados, objetos quebrados. Focamos em um porta-retratos com uma foto do aniversário de Gael. Em volta do bolo, vemos quem acompanha Gael na foto: Pedro e Sofia (Seu irmão e sua mãe). Em outro porta-retratos, vemos uma foto da formatura de Gael, na qual ele segura um canudo de diploma com rosto sério e, a seu lado, há um homem cujo rosto não conseguimos distinguir, porque o vidro está quebrado bem no local, somente podemos

perceber que o homem está muito bem vestido, cuidado e com um relógio de pulso extravagante (Rafael).

O passeio da câmera continua, focamos em um vidro de veneno, vemos um corpo estirado no chão e focamos no celular ao lado do corpo. No celular vemos uma troca de mensagens:

GAEL

Olha só a foto que eu achei da gente, que linda.

CECÍLIA

Gael, você tem de parar de fazer isso. Nós já terminamos há mais de um ano. Você tem de entender que acabou, não tem mais volta.

A câmera dá um zoom out a partir do celular e revela-se o corpo de Gael. Nesse momento, ouvimos barulho de chaves e Sofia e Pedro entram no apartamento.

SOFIA

Meu filho, cadê você que não me atende? A gente trouxe o jantar.

PEDRO

Gagá??!

SOFIA

Gael!!! Meu filho!!!

Ambos correm em direção ao corpo, gritos de dor e luto.

Plano geral de Pedro e Sofia abraçando o corpo inerte de Gael. Cecília aparece por detrás deles e os abraça. A câmera fecha no abraço desesperado de Sofia à cabeça de Gael. A câmera volta para o plano geral, mas agora, ao invés de Cecília, quem os abraça é o próprio Gael. Ele olha para a câmera com um olhar malicioso, ouvimos um som gutural, como de um animal pronto para atacar.

FIM

2.2 DIRECIONAMENTO PARA OS DEPARTAMENTOS

2.1.1 Atuação

É difícil precisar uma referência de atuação completamente satisfatória no cinema para a personagem Cecília. Talvez a personagem Arlequina, vivida por Margot Robbie em *Suicide Squad* (David Ayer, 2016) seja algo mais próximo, entretanto a hiper sexualização da personagem imposta por Hollywood não nos interessa, fato que torna a encarnação original da personagem, em *Batman: The Animated Series* (Warner Bros. Animation, 1992–1995), um melhor exemplo do que a encarnação cinematográfica. Outro bom trabalho que pode ser usado como exemplo é o de Vivien Leigh na pele de Blanche DuBois em *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, 1951), uma mulher moderna, que equilibra seu bom humor com sua psiquê frágil e despedaçada. Talvez a melhor fonte de inspiração, no entanto, venha de outra mídia. Na novela gráfica *Sandman* (Neil Gaiman, 1989–1996), o autor retrata uma personagem que é quase um paralelo com Cecília. A Morte de Gaiman é uma personagem linda, bem-humorada, extremamente descolada (cool) e sedutora sem vulgaridade, todas características almejadas na personagem Cecília. É verdade que em Cecília há um elemento de fragilidade emocional que a Morte de “Sandman” não contempla, mas que já foi mencionada nas figuras de Blanche e Arlequina.

Já no caso de nosso protagonista, conseguimos elencar três ótimos exemplos de personagens fontes de inspiração, são eles: Harold R. Angel, vivido por Mickey Rourke em *Angel Heart* (Alan Parker, 1987), Marcello Clerici, personificado por Jean-Louis Trintignant em *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970) e John (Scottie) Ferguson, interpretado por James Stewart em *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958). A linha comum que amarra as três personagens é o fato de todas as três viverem grandes falsidades (às vezes veladas às próprias personagens).

No caso de Rourke, sua personagem é alguém que realizou um ritual voodoo para trocar sua alma de corpo com o intuito de escapar do diabo. Acontece que a personagem perde a memória de sua vida original, o que a leva a ser contratada pelo próprio diabo para descobrir seu paradeiro, processo que a faz recuperar as memórias da vida pretérita ao final da película, quando a cortina da confusão é levantada e seus crimes hediondos são revelados para o próprio Angel.

Em *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), a personagem de Jean-Louis

Trintignant é um agente do regime fascista de Mussolini na Itália, desesperado para se encaixar na sociedade que o cerca. O filme, contado majoritariamente por meio de flashbacks, revela o processo de autorrepressão da personagem, que oprime seus desejos homossexuais e sua consciência ética em prol dessa necessidade de pertencer a algum lugar, tornando-a prisioneira de seu próprio corpo e sua iniquidade.

Já no caso de John Ferguson, a personagem é incapaz de salvar a mulher amada do suicídio devido a sua acrofobia. Tempos depois, Ferguson se depara com uma sócia de sua amada (também interpretada por Kim Novak), o que ele vê como uma segunda chance para viver o grande amor. A sócia (Judy), no entanto, é muito mais vívida e sensual, fato que incomoda tremendamente o protagonista, e o leva a sempre tentar converter a personalidade de Judy naquela da falecida amada. Ferguson vive, portanto, um amor irreal, marcado pela culpa e pela perda, sua paixão é uma idealização de um amor perdido, ou, como o próprio Hitchcock coloca em suas ilustres conversas com o cineasta François Truffaut: “Para ser franco, o homem quer ir para a cama com uma mulher morta”³. Ou seja, a personagem é um necrófilo que vive a idealização da mulher falecida ao invés da realidade.

É evidente, portanto, o paralelismo das personagens citadas com Gael. Assim como os protagonistas de *Angel Heart* (Alan Parker, 1987) e *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970), Gael vive uma mentira (a qual desconhece, assim como a personagem de Mickey Rourke), há sempre um lado oculto da personagem, o qual desconhecemos e que só é revelado ao final, quando conseguimos distinguir o que é real e o que pertence à esfera do onírico e do fantástico dentro do filme. Tal como em *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), nos é revelado ao final que Gael também é vítima de um processo de idealização, visto que ele se prende a uma relação fracassada, cujo término é a gota d’água para o desenrolar de seu próprio processo depressivo. A atuação encorajada para a representação de Gael consiste então em um retrato de agonia, culpa, perda, aflição, melancolia e desequilíbrio, constituindo, assim, uma mescla dos exemplos dados.

2.1.2 Fotografia

O departamento de fotografia talvez seja o que enfrenta os maiores desafios

³ *Hitchcock / Truffaut* – entrevistas, Companhia das Letras.

dentro do curta. Tendo como principais referências em termos de iluminação os trabalhos de Michael Seresin (*Angel Heart*) e Vittorio Storaro (*Il Conformista*), a intenção do autor é utilizar a fotografia da mesma forma como ela é usada nas fontes de inspiração. Ou seja, tanto nos dois exemplos, quanto no nosso roteiro em questão, identificamos personagens que vivem vidas de falácias e é justamente a fotografia dos filmes que nos evidencia isso. Seja no filme de Seresin (o qual lança mão do constante uso da técnica de *shadow side*, deixando quase sempre meia face da personagem de Rourke nas sombras, o que nos indica que a personagem possui uma face oculta desconhecida do público), ou no filme de Storaro (o qual também realiza um belíssimo trabalho com desenho de sombras e luz, muitas vezes replicando barras de uma cela, metáfora para o fato de o protagonista ser prisioneiro em seu próprio corpo, refém de seus desejos oprimidos), a fotografia desempenha um papel chave na narrativa e na construção psicológica das personagens, revelando aquilo que está oculto por meio da sensibilidade imagética.

Em *Sombras*, como o título sugere, há a intenção de se usar amplamente a presença de sombras e espaço negativo nos quadros captados, com o intuito de se realizar o mesmo tipo de alegoria presente nos filmes referenciados. Vale ressaltar que o autor almeja que a partir da primeira interação (sequência 5, ponto chave do roteiro) de Cecília (personificação da depressão) com Gael, não haja mais movimentos de câmera, de forma a representar a estagnação e a imobilidade causadas pelo processo depressivo e de ansiedade. A partir de então, portanto, a intenção é que ocorra um aumento gradativo do uso de sombras (para evitar a monotonia nos quadros e manter o engajamento do público), além de uma descontinuidade de desenho de luz, incluindo pelo menos uma quebra de eixo proposital (elementos para causar estranhamento e atestar a narrativa onírica delirante do protagonista em seu processo de morte). Essa imobilidade só é quebrada quando retornamos à realidade ao fim da sequência 13, na qual há uma homenagem ao pôster mais icônico de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) e que conta com um movimento de *zoom out/track in*, tornado célebre justamente no filme de Hitchcock.

Finalmente, também é válido ressaltarmos o uso da câmera em primeira pessoa dentro do roteiro como elemento criador de cumplicidade do espectador com o protagonista, assim como a técnica é utilizada em grandes obras do gênero de *thriller* psicológico, como *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) e *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960), as quais não contam com protagonistas palatáveis, portanto a solução

encontrada por seus diretores é justamente a de remover a perspectiva em terceira pessoa da equação e obrigar o espectador a compartilhar da visão dos protagonistas, criando assim a tal relação de cumplicidade entre personagem e plateia.

2.1.3 **Arte**

De forma a complementar a proposta estética do filme, em conjunto com a fotografia, a direção de arte também deve se aproveitar da descontinuidade a partir do uso da cor. Tendo em vista que o vermelho é a cor do sangue, podemos fazer uma analogia de que também é a cor da vida. A partir da sequência 5, portanto, os elementos de cena devem gradativamente perder as cores, tendendo ao preto, ao branco e ao cinza; enquanto o figurino e a maquiagem de Cecília ficam cada vez mais vermelhos, representando a perda de vida de Gael para seu processo depressivo.

2.1.4 **Som**

O departamento de som deve contribuir para a confusão interna da personagem e da narrativa. Para tal, é sugerida uma trilha sonora composta principalmente por *noise music* (música de natureza eletrônica, que utiliza frequências e interferências sonoras como base para composição). Além de elementos naturais como utilizados no filme *The Exorcist* (William Friedkin, 1973).⁴

2.1.5 **Edição**

O departamento de edição talvez seja o mais difícil de se prever, uma vez que os filmes possuem ritmo próprio e muitas vezes esse ritmo só é encontrado na própria sala de edição. Temos, entretanto, nas sequências 7, 9 e 11, sugestões de montagens paralelas para a construção de significâncias psicológicas no espectador e que também funcionam como janelas para a psiquê do protagonista. É viável afirmar, então, que a montagem do filme é prevista como um trabalho criativo e livre por si só,

⁴ No *making of* do filme, seus realizadores contam como efetuaram uma pesquisa para descobrir os sons causadores de maior pavor no subconsciente humano e chegaram à conclusão de que o som mais temido pelas pessoas é o de um enxame de abelhas, elemento que foi mixado em conjunto com a trilha sonora do filme.

de forma que contribua para o caos e os subtextos da narrativa.

2.3 QUESTÕES RELATIVAS À REALIZAÇÃO DO FILME

Tendo em vista o momento histórico em que vivemos e o surgimento da pandemia causada pelo novo *coronavírus*, a captação do roteiro se revelou impossível, uma vez que, por se tratar de um filme independente, o autor e a equipe de produção seriam incapazes de prover segurança suficiente para a realização do trabalho sem maiores riscos à saúde da equipe. Assim, o autor resolveu debruçar-se na análise teórica do material original, como alternativa para seu trabalho de conclusão.

Isso posto, previamente ao desencadeamento de surtos de Covid-19 no Brasil, o autor já havia articulado parcerias para a confecção do curta metragem e seleção de parte da equipe. Entre os parceiros estão a produtora *Teresa Filmes* e a locadora de equipamentos cinematográficos *Orbecam*, que irão auxiliar com a direção de fotografia, a colorização, a edição e garantirão equipamentos como câmeras, lentes, luzes, equipamentos de operação de câmera, tripés e equipamentos de monitoração; a produtora *Jerimundo Filmes* (empreitada de amigos e antigos alunos da Escola de Comunicação da UFRJ), que vai contribuir na área de captação e mixagem de áudio; o doutorando em Poéticas da Criação Musical, da UFRJ, professor do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, especialista em composição musical, música contemporânea, música eletroacústica, música eletrônica e tecnologia da música, Orlando Scarpa Neto, para a produção da trilha sonora, além de outros amigos e colegas de profissão colecionados pelo autor ao longo de seus anos trabalhando como assistente de câmera, que farão parte da equipe de produção, da equipe técnica e do elenco.

O que resta então para a captação do roteiro é o fim da pandemia, além de um investimento necessário para o aluguel de equipamentos de iluminação extras, deslocamento e alimentação da equipe e pagamento das diárias de um *gaffer* (chefe de elétrica, maquinaria e braço direito do diretor de fotografia). Tendo em vista que o autor estipula o tempo de filmagem necessário como sendo entre sete e dez dias, o valor necessário aproximado giraria entre 10 e 20 mil reais.

3 ALEGORIA DA DEPRESSÃO, TEORIAS E MITOLOGIAS

O amor e a questão amorosa são claramente o centro gravitacional deste projeto de roteiro, como revelado ao final. A presença, a ausência e a perda de diferentes encarnações do amor são os fatores de ação do roteiro, os elementos que fazem a história girar ao desencadearem no protagonista o seu processo depressivo. A presença e a perda do amor são evidenciadas na revelação do término do relacionamento de Gael com aquela que conhecemos por Cecília, mas também aparecem nos relacionamentos revelados logo a seguir na história, os de Gael com seus pais e irmão (figuras assassinadas metaforicamente no curta como forma de representação da dor que o próprio Gael lhes está infligindo ao se matar. Ele os mata um pouco ao cometer suicídio).

A ausência do amor, entretanto, é mais sutil. Ela está personificada na figura do pai, Rafael. A personagem não recebe um plano frontal em momento algum, fato que dificulta seu reconhecimento e suprime sua presença no filme; ele não se encontra na cena final junto de Sofia e Pedro e mesmo no momento da revelação do parentesco, sua foto está em um porta-retratos separado e seu rosto, oculto; além de os elementos usados para identificá-lo no roteiro serem suas roupas e seu relógio, indicativos de uma presença fútil e materialista. Tendo em vista a troca de mensagens no celular de Gael, flagrada nos momentos finais do filme, e a informação de que seu relacionamento amoroso havia de fato terminado há mais de um ano, essa ausência planejada ganha todo um novo significado.

É aqui então que notamos a trama velada na história. Gael não se mata de fato pela perda do amor romântico simplesmente, porque ele já havia perdido esse amor, embora buscasse se enganar. O fato é que Gael se prendia à esperança de retomada desse amor como última salvação contra as angústias causadas pela ausência do amor paterno (fato que lhe provoca raiva, evidenciada pela quebra do porta-retratos na sequência 13, além de agonia e melancolia, como indicado nas diretrizes para os atores) e a partir do momento em que a personagem é confrontada com a negativa definitiva de seu amor romântico, não há mais âncoras aterrando-o neste mundo, não há mais esperança de felicidade e Gael tira a própria vida. Logo, a perda amorosa não é o eixo central da depressão representada, mas sim a gota d'água que transborda o copo e o faz derramar. O foco central do processo depressivo (a ausência do amor paterno) assume um caráter silencioso no roteiro, forçando o espectador a olhar com

olhos atentos de forma a atestar a sua existência, estabelecendo assim uma adequação de forma e conteúdo com a doença representada e sua característica sorrateira e discreta.

É pertinente, portanto, analisarmos sob o prisma da discussão filosófica-teórica como se dão as representações das relações e do discurso amoroso dentro do roteiro, realizarmos uma leitura psicológica de nosso protagonista de forma a compreender melhor o seu processo depressivo interno. Tendo em vista o papel das produções audiovisuais nos tempos atuais enquanto criadoras/reprodutoras de mitos (uma vez que a mitologia nasceu por meio da tradição oral de contar histórias e o audiovisual é o grande contador de histórias deste momento temporal), é benéfico nos voltarmos para a leitura analítico-psicológica da literatura clássica mitológica e para jornada do herói em busca de compreensão tanto sobre a questão paterna, quanto sobre a simbologia de elementos do roteiro.

3.1 DO ÂMBITO DO AMOR

Começemos pelas motivações: o intuito original do autor era realizar uma obra catártica para externar e lidar com seus próprios processos depressivos. Tais processos não necessariamente são vinculados à perda do amor romântico, como apresentado à primeira vista no roteiro, mas devido à pregnância da temática na cultura ocidental, pareceu-lhe um bom caminho a se seguir para gerar alguma forma de compreensão ou cumplicidade por parte do espectador — uma vez que a maioria das pessoas, no ocidente pelo menos, já sofreu uma perda amorosa.

Também nos é revelado o processo depressivo dos familiares de Gael ao fim da narrativa, que anteriormente são mostrados como vítimas de seus assassinatos. As cenas das mortes do pai, do irmão e da mãe alegorizam o efeito que a morte do protagonista causa em seus entes mais próximos, o suicídio de Gael resulta em uma perda similar à própria morte para seus familiares. Nisso o término de Gael e Cecília e a morte de Gael se assemelham, ambos são processos de luto. Luto pelo fim da relação romântica e luto pelo fim de uma relação familiar, porque é cabível pensar que nós não sofremos propriamente pela morte de ninguém, nosso luto é pelo fim de uma relação significativa com alguém que teve um impacto positivo em nossas vidas, seja essa relação bilateral ou unilateral, considerando-se, por exemplo, o sofrimento causado pela morte de algum(a) intérprete, compositor(a), cineasta ou escritor(a), cujo

trabalho nos tenha marcado. Sofremos pela impossibilidade de sermos tocados emocionalmente por aquela pessoa novamente, por não existir mais viabilidade de criação de novas obras para nos afetar. É o que podemos caracterizar como desamor, a experiência do amor já vivido, na ausência. Ou seja, só é possível sentir desamor tendo amado e perdido o objeto afetivo.

Em uma correspondência entre Martin Heidegger e Hannah Arendt datada de 1925 (*apud* LANCELIN; LEMONNIER, 2009, p. 161), o filósofo caracteriza amar como:

...apreender o 'tu' deixando-o ao mesmo tempo ser, isto é, sem procurar possuí-lo. Abandonados ao que nos supera, não podemos nos apropriar completamente dessa doação que nos é feita, mas apenas acolhê-la. 'Que o amor *seja*, eis o regozijante fardo de que a existência é legatária, a fim de que, por sua vez, ela *possa* ser.

É interessante iniciarmos com Heidegger, pela relevância do trabalho do pensador e por ser ele um dos primeiros a começar a desenrolar o novelo da investigação filosófica sobre o discurso amoroso. Para nós essa citação é especificamente interessante devido à forma como sua influência é reverberada pelo filósofo Alain Badiou em sua entrevista com Nicolas Truong, publicada sob o título *Elogio ao Amor*, na sua construção do conceito da “cena do Dois” — o ponto na curva do relacionamento, quando os dois indivíduos amantes passam a representar uma unidade de Dois construída por meio da obstinação, da cumplicidade e do companheirismo ao longo do tempo. É essa construção que permite a Badiou afirmar que “o amor é uma hipótese de deixar possível a diferença” (BADIOU; TRUONG, 2013, p. 24). O filósofo trabalha com a ideia de que o amor é um procedimento de verdade gerado por um encontro imprevisível e não planejado de duas diferenças com subjetividades infinitas, dispostas a se aventurarem, se arriscarem na busca da construção dessa nova unidade múltipla que é o Dois. O Dois, de certa maneira, funciona como uma forma de utopia, na medida em que é um objetivo que sempre se almeja e se está em constante construção para alcançar. Os dois conceitos, entretanto, divergem em uma questão: o Dois é atingível, ao contrário da utopia. A questão do Dois é uma questão de estabilidade, não há permanência de estado garantida, o Dois requer uma eterna construção para se manter Dois e não se dividir em dois Uns novamente.

Nesse ensaio, há uma resposta do pensador francês quando indagado sobre o motivo de sua rejeição à concepção fusional do amor, que nos parece particularmente relevante para nossa análise:

Acho que ainda existe, muito presente, uma concepção romântica do amor que, de certa forma, já o consuma no encontro. Isso significa que o amor é abrasado, consumado e consumido no momento do encontro, momento de exterioridade mágica ao mundo tal como ele é. Acontece então algo que pertence à ordem do milagre, uma intensidade existencial, um encontro fusional. Mas quando as coisas se dão dessa forma, não estamos diante da “cena do Dois”, e sim da “cena do Um”. Trata-se da concepção fusional do amor: os dois amantes se encontram e algo como um heroísmo do Um ocorre em oposição ao mundo. Observamos que, na mitologia romântica, esse ponto de fusão não raro leva à morte. Existe uma relação íntima e profunda entre o amor e a morte, de que *Tristão e Isolda* de Richard Wagner é, sem dúvida, o apogeu, porque o amor foi consumado no inefável e excepcional momento do encontro e, depois disso, já não há como retornar ao mundo, que se mantém externo à relação.

É esta uma concepção romântica radical, e acho que deve ser rejeitada. Possui uma beleza artística extraordinária, mas, a meu ver, contém um grave inconveniente existencial. Acho que deve ser vista como um poderoso mito artístico, mas não como uma filosofia legítima do amor. Porque o amor, afinal de contas, se realiza no mundo. É um evento não previsível ou planejado de acordo com as leis do mundo. Não há nada que permita preparar o encontro – nem mesmo a Meetic, mesmo com longos *chats* prévios! – porque, no momento em que nos vemos, realmente nos vemos, e isso é irredutível! Mas o amor, por ser uma construção, não pode se resumir ao encontro. O enigma, ao se pensar o amor, é a questão da duração pela qual ele se cumpre. A questão do êxtase inicial não é, no fundo, o aspecto mais interessante. É claro que existe um êxtase inicial, mas um amor é, antes de mais nada, uma construção duradoura. O amor é, digamos, uma aventura obstinada. O lado aventureiro é necessário, mas não menos necessária é a obstinação. Desistir diante do primeiro obstáculo, da primeira divergência mais séria, das primeiras dificuldades, não passa de uma desfiguração do amor. O amor verdadeiro é aquele que triunfa de maneira duradoura, às vezes duramente, os obstáculos apresentados pelo espaço, pelo mundo e pelo tempo (BADIOU; TRUONG, 2013, p 24-5).

Badiou, nesse momento, discerne sobre aqueles que para ele são os dois empecilhos ao amor real: o senso de seguridade, que tenta eliminar a imprevisibilidade e a aleatoriedade do encontro amoroso em prol de um modelo de eficácia de vida, segurança emocional e muitas vezes segurança financeira (é praticamente o retorno do ocidente à cultura de casamentos arranjados, passando a responsabilidade do planejamento das mãos dos pais para os filhos-noivos, que “se arrancam” em uma fuga do sofrimento e da desilusão amorosa, é o amor por conveniência). E o amor ultrarromântico, porque este seria um prenúncio da morte. Não existe romance literário ou cinematográfico bom sem morte e há um processo de idealização do romance que é inalcançável e diminui nossas experiências amorosas, exemplificado pelo autor com *Tristão e Isolda* e com *Romeu e Julieta*. É esse segundo impeditivo justamente que nos interessa em relação ao nosso roteiro.

Podemos dizer, portanto, que a perda dos parentes é a perda súbita de um amor real, concebido por meio de um longo processo de construção familiar, enquanto

a perda de Gael se dá justamente por esse obstáculo imposto pelo amor ultrarromântico. Gael é praticamente um bastião da concepção de amor fusional, ele é incapaz de retornar ao mundo externo à relação, agarrando-se até onde é possível à esperança de retorno do amor perdido, preso em seus delírios de idealização sobre o relacionamento findo e incapaz de superar a inebriante magia do encontro e suportar sua cota de *desamor*.

Além de nos ajudar a categorizar os tipos de construção amorosa contidos no texto sob análise, Badiou ainda nos auxilia a explicar as motivações do autor, previamente mencionadas, ao refutar essa construção de amor romântico enquanto filosofia legítima do amor. Pronto! Está definido pelo filósofo, a escolha se deve pela beleza extraordinária da temática e seu poder enquanto mito artístico. A temática amorosa é um poço sem fundo aparente, que irriga a imaginação e a expressão da sensibilidade humanas praticamente desde o início da produção cultural. Sua presença pode ser comprovada na produção musical e cinematográfica deste último século, nas obras literárias desde a Idade Média, ou até mesmo remontando à mitologia clássica como a grega, que possui não um, mas dois deuses do amor em Afrodite e seu filho, Eros. Logo, a temática amorosa foi a arma mais acessível que o roteirista encontrou para servir como pano de fundo para sua mensagem.

Outro trabalho do qual podemos tirar proveito para enriquecer nossa investigação é *O mal-estar na civilização*, de Sigmund Freud. Primeiramente, é interessante fazermos uma ressalva quanto ao período histórico do ensaio: estamos noventa anos distantes da data original de publicação do texto, portanto é compreensível que mesmo o pai da psicanálise esteja desatualizado em certas discussões quando o lemos hoje. Isso fica evidente ao vermos como ele trata a questão da diferença de orientação sexual como perversão; como ele trata o papel da mulher na sociedade de forma um tanto misógina, a olhos modernos; ou até mesmo sua leitura sobre certos povos, que se dá com um olhar anterior à Segunda Guerra Mundial, acontecimento chave e divisor de águas de todos os âmbitos sociais da humanidade.

Dito isso, é realmente surpreendente o quanto do pensamento de Freud ainda é atual e relevante em nossa sociedade do século XXI. O autor realiza, em seu ensaio, uma análise do processo de evolução do indivíduo homem e da civilização humana, tendo como base o pensamento das energias instintivas e traçando um paralelo entre a motivação desse homem (a busca da felicidade e a realização de seus instintos de

prazer) e o processo civilizacional de toda a raça. Freud também trata sobre o amor, mas de forma bem menos romântica e mais cética em relação a Badiou. Para o austríaco, há uma separação entre amor genital (o amor que prega o exclusivismo, responsável pela criação dos núcleos familiares) e os amores plenamente sexuais que “vão além da família e estabelecem novas uniões com pessoas antes desconhecidas” (FREUD, 2011, p. 48). Esse amor genital é o que permite a construção da civilização e a geração de cultura, segundo o pensador, e é uma decisão do indivíduo de abrir mão de uma parcela de felicidade, limitando instintos eróticos e amorosos em prol de uma construção de segurança e conforto (civilização).

Tal abordagem nos evoca novamente o conceito de amor securitário de Badiou. Os pensadores atêm-se a pontos distintos em seus raciocínios e talvez o pragmatismo de Freud se dê, mais uma vez, pelo momento histórico no qual o pensador viveu e no qual provavelmente a preservação e a continuidade da vida tinham uma significância maior para o Superego social ocidental comum do que a perseguição de um ideal romântico de construção de uma unidade múltipla. Talvez fosse um tempo em que a conveniência amorosa estivesse mais em voga do que a realização amorosa. A verdade é que a questão da realização amorosa é muito recente e Freud está traçando a origem do amor conjuntamente com a origem da civilização, da cultura e das formações familiares na pré-história.

Posteriormente, o psicanalista classifica o instinto agressivo e destrutivo presente em todo ser humano como o inimigo principal desse processo civilizacional. Aqui está o cerne de sua análise e a parte que mais nos interessa para a nossa própria abordagem. Freud enxerga tanto no processo evolutivo individual quanto no social uma dicotomia, uma eterna disputa entre Eros e Anankê – o instinto, a pulsão de amor, de criação, de união e crescimento contra o instinto ou pulsão de morte, de agressividade, violência e destruição. Ele vê na civilização o remédio para tal instinto de morte, uma vez que as instituições sociais criam mecanismos de limitação tanto do amor, quanto da agressividade. O processo de vigiar e punir da autoridade coletiva sobre o indivíduo mantém grilhões nas pulsões de morte de alguma forma, separando bem de mal, como explica o autor:

Como se chega a essa decisão? É lícito rejeitar uma capacidade original, por assim dizer “natural”, para distinguir entre o bem e o mal. Com frequência o mal não é, em absoluto, uma coisa nociva ou perigosa para o Eu, mas, pelo contrário, algo que ele deseja e que lhe dá prazer. Aí se mostra, então, a influência alheia; ela determina o que será tido por bom ou mau. Como o

próprio sentir não teria levado o ser humano pelo mesmo caminho, ele deve ter um motivo para se submeter a essa influência externa. Podemos enxergá-lo no desamparo e na dependência dos outros, e a melhor designação para ele seria medo de perda do amor. Se perde o amor do outro, do qual é dependente, deixa também de ser protegido contra perigos diversos, sobretudo expõe-se ao perigo de que esse alguém tão poderoso lhe demonstre a superioridade em forma de castigo. Portanto, inicialmente o mal é aquilo devido ao qual alguém é ameaçado com a perda do amor; por medo dessa perda é preciso evita-lo. Também por causa disso não importa se já fizemos o mal ou se ainda o faremos; em ambos os casos, o perigo só aparece quando a autoridade descobre a coisa, e ela se comportaria do mesmo modo nos dois (FREUD, 2011, p. 70).

E quando a autoridade não flagra o ato maledicente? Nesse caso, Freud explica que entra em ação um sistema punitivo interno previamente mencionado, denominado Superego, conceito amplamente trabalhado na Psicanálise e que desempenha o papel de vigia interno dos sentimentos e pensamentos, nosso juiz pessoal. O autor se alonga na questão da culpa como reguladora de intensidade do Superego e o papel dessa culpa no âmbito interno do indivíduo.

Analisando da perspectiva do pensador, Gael seria, portanto, um indivíduo consumido pela culpa de ter perdido um grande amor, e ocorre em seu interior um desregulamento em um nível em que os instintos de sobrevivência do Eu e do Superego são sobrepujados pela culpa. Gael é justamente o caso da perda do amor do outro da fala de Freud. Ele sofre inicialmente não pela perda, mas pela falta de um amor que nunca teve e que sente que deveria ter tido, fato que lhe desencadeia seu processo depressivo e conseqüentemente causa a perda de seu amor romântico. Ao perceber a irreversibilidade do acontecido, Gael fica desamparado devido à perda de uma relação de dependência e não consegue lidar com essa situação, perdendo sua proteção contra perigos diversos, contra a solidão, o seu próprio senso de abandono e sendo convencido pela própria neurose de que a morte seria um caminho mais seguro do que encarar as mazelas do mundo sozinho. Ademais, seria interessante nos atermos um pouco na questão do egoísmo, pelo fato de ser essa a natureza do ato suicida, além das analogias sobre amor contidas nas cenas de morte do roteiro.

3.2 SOBRE AMORES, PERDAS E EGOÍSMOS

Na entrevista anteriormente citada, Badiou diz: “...algo como um heroísmo do Um ocorre em oposição ao mundo. Observamos que, na mitologia romântica, esse ponto de fusão não raro leva à morte.” (BADIOUS; TRUONG, 2013, p. 70) Esse

heroísmo do Um reverbera como um ato egoísta, quiçá até ególatra e esse ponto está presente e é importante na obra toda. O egoísmo começa pela escolha do autor de tentar escrever sobre o que ele conhece, que é uma experiência de vida sob um prisma masculino, branco, hétero e depressivo. Esse fato por si só impregna o roteiro de heranças culturais do patriarcado e perpetua uma diferença histórica cultural na narrativa romântica tradicional de que o homem ama, a mulher é apenas o objeto do amor. Cecília não possui voz na história, a Cecília que interage com o protagonista no filme é a personificação da depressão dele, uma projeção do seu subconsciente no momento da morte, talvez. Seu nome sequer é Cecília como é dito no roteiro, Cecília é o nome que Gael desejava dar a sua futura filha. A personagem só fala de verdade na mensagem de texto no celular de Gael na cena da revelação de seu suicídio.

Fica revelada aqui então uma nova forma de perda sofrida pelo protagonista que reforça a validade de nossa leitura realizada até aqui sobre a personagem. A morte da namorada na sequência 4 representa a fatalidade do término aos olhos do protagonista, o nome adotado pela ceifadora, entretanto, representa o fim do futuro, visto que, se a personificação da morte carrega o nome da suposta futura filha, podemos inferir que o futuro está morto. O que Gael perde com o fim do relacionamento não é somente o amor romântico, mas todas as suas esperanças de progressão na vida, construção familiar e afetiva.

Em seguida, temos o próprio ato do suicídio como ato sublime de egoísmo. Gael mata sua família metaforicamente por causa de seu egoísmo, por estar apegado a uma imagem irreal de amor da qual não consegue se desvencilhar ou viver sem, então decide em última instância tentar causar ao objeto amado (mesmo que inconscientemente) uma forma de sofrimento semelhante ao seu próprio. É um ato tão egoísta que é o equivalente a jogar uma granada no meio de um grupo de pessoas, querendo atingir somente uma. Sob a perspectiva do protagonista, no entanto, seria seu último ato heroico em oposição a um mundo que não comporta mais seu amor idealizado.

Há mais uma consideração interessante a ser feita sobre o egoísmo relacionado à cocaína na cena de abertura do projeto de filme. A droga está ali justamente por ser a droga do egoísmo, do *eu*, do *meu*, do *sou*, *sou mais*, *sou mais do que*, do superego cumprindo um papel de prenúncio do ato final de egoísmo. A cocaína pode ser entendida também como um indicativo da depressão existente, uma

vez que a ressaca de cocaína é um baque depressivo em resposta à descarga exacerbada de dopamina no organismo.

Uma segunda interpretação dessa cena nos é possibilitada após a leitura de um capítulo do livro *Arqueologia do discurso amoroso*, da professora Ieda Tucherman (2019), intitulado “Nem toda forma de amor vale a pena ou Paixão é cocaína, amor é Rivotril”. Nesse capítulo, a professora discorre sobre o nosso lugar-tempo atual dentro da discussão amorosa e relaciona-o a uma publicação da revista *Superinteressante*, cujo nome a acadêmica pegou emprestado ao intitular seu capítulo. A relação estabelecida entre a produção de hormônios por meio dos afetos e os efeitos do uso de drogas como cocaína e Rivotril, em suas capacidades viciosas, nos serve muito bem, é a comprovação da leitura sobre o ultrarromantismo de Gael. A personagem é um viciado em paixão, incapaz da construção do Dois por estar envolto nas demandas do Um. Dessa forma, podemos ler a presença da cocaína na primeira cena como uma metáfora desse vício em paixão do protagonista e seu autocentramento.

No que diz respeito às cenas das mortes dos familiares, podemos perceber diferenças nos níveis de violência e cuidado de uma e outra. Primeiramente temos a morte do pai, que acontece do modo mais frio de todos, ele é morto com um fio de nylon, em ação semelhante à de um assassino profissional. Apesar de haver luta e violência, é uma morte limpa, rápida e impessoal, representando a ausência ou o distanciamento do pai, também notados na cena final, na qual ele não aparece e seu retrato está quebrado bem em cima de seu rosto. Essa relação ou a falta dela nos evoca a ausência paterna e a disputa filho e pai no mito da luta de Zeus contra Chronos ou na tragédia grega de *Édipo*. Com base na oposição dos conceitos de angústia e amor, o pai de Gael simboliza uma presença angustiada, é o vazio, a ausência de amor. Atendo-nos a Badiou, o filósofo nos indica um significado para essa ausência ao caracterizar o amor paterno como condicional, dependente de realizações ou motivos para se orgulhar em troca do amor.

A segunda morte é a do irmão, uma morte velada, misericordiosa. A cena se dá toda numa projeção de sombras, o ato sequer é mostrado realmente ao espectador. Essa ocultação transmite uma possível vergonha do protagonista por estar fazendo o irmão passar por essa dor. Nem o próprio irmão o percebe, porque é uma figura querida de Gael, que quer fazê-lo sofrer o mínimo possível, o que pode ser corroborado pela clemência de uma morte veloz. Por isso, apesar de ser tão

profissional quanto o assassinato do pai, essa morte não tem o caráter violento da anterior.

E por último temos a morte da mãe, a mais explícita, violenta, amadora, bagunçada e sanguinolenta de todas. A mãe é morta ao chegar em casa, a facadas, numa perspectiva de primeira pessoa, em que a câmera acompanha a visão do protagonista. Para Badiou, o amor materno é a única forma de amor incondicional possível na contemporaneidade, e somado ao holofote que a relação entre mãe e filho toma na Psicanálise após a leitura freudiana da tragédia de *Édipo*, talvez essa seja considerada a relação mais forte no campo do amor atualmente. Como tal, também seria a perda amorosa mais dolorosa a ser retratada dentre todas, o que justifica o uso excessivo de violência para tentar representar o sofrimento de uma mãe ao perder um filho.

Um último adendo relevante às cenas é a presença de Cecília em todos os crimes, sempre próxima de Gael após as ações nas cenas. Tal fator, atrelado às sequências de montagem rápida sugeridas no roteiro, nos imputam um sentimento de crescente presença da figura da depressão na vida do protagonista, além de sua crescente confusão mental, que atinge seu ápice na sequência 12.

3.3 DO ÂMBITO DO MITO

Uma vez introduzido o elemento mítico em nossa análise, a partir da comparação de elementos do roteiro com os mitos de Zeus e Édipo, nos interessa utilizar uma parte da pesquisa de um dos mais célebres discípulos de Freud, a fim de realizarmos uma leitura psicológica tanto das personagens, quanto de seu autor, evidenciadas por meio dos elementos clássicos do mito do herói.

Em 1909, Otto Rank publica a primeira edição de sua investigação, incitada por Freud, chamada *O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos*, na qual o autor compila uma extensa seleção de alguns dos mitos mais antigos conhecidos pela humanidade a fim de obter, segundo ele,

...uma nova compreensão sobre um tema central no mito do herói: o totemismo, cujo esclarecimento psicanalítico realizado por Freud nos permitiu reconhecer o tema dos “animais solícitos”, pouco compreendido anteriormente, como o romance familiar do homem dos tempos primitivos (RANK, 2015, p. 9).

Ou seja, Rank aprofunda uma investigação iniciada por Freud em *Totem e Tabu* (1913) e utiliza diversos mitos e contos de fadas de diferentes partes do globo e diferentes culturas e religiões, para elucidar aspectos da criação da psicologia coletiva.

A versão que utilizamos aqui é a tradução da segunda edição do livro de Otto Rank, originalmente publicado em 1922, a qual conta com a análise dos mitos de Sargão, Moisés, Karna, Édipo, Paris, Téletio, Perseu, Dionísio, Gilgamesh, Ciro, Tarkhan, Rômulo, Hércules, Jesus, Sigfrido, Tristão, Lohengrin, Sceaf, entre outros, que ganham um destaque reduzido dentro da investigação. A escolha do material realizada pelo pensador é um ponto que vale ser ressaltado, visto que as diferentes origens dos mitos (desde o império babilônico, passando pelas culturas celta, persa, da Grécia e Roma antigas, germânica, cristã, budista, entre outras) é justamente o que garante o conceito de psicologia coletiva, uma vez que as semelhanças contidas nesse material base de tão distintas origens só podem provar uma linha comum de pensamento às diversas culturas, ou o poder, a influência de determinado mito sobre outro, o que acabou transmitindo os mesmos elementos simbólicos (que em última instância são vistos por Rank como elementos oníricos dos criadores originais dos mitos) e mantendo sua pregnância por milhares de gerações ao redor do mundo.

Inicialmente o autor descarta a análise naturalista dos mitólogos da época, mas ao fazê-lo ele também introduz uma primeira narrativa da jornada do herói: “O herói recém-nascido é como o jovem sol, que ao emergir da água é obstruído pelas nuvens em sua subida, mas que ao final sobrepuja todos os obstáculos.” (RANK, 2015, p. 19). Apesar de seguirmos com a análise psicológica de Rank, é interessante observar que a presença da água já está comprovada no mito do nascimento do herói mesmo em sua leitura naturalista. Tal presença é evidenciada dentro do livro em diversos mitos antigos como em Sargão, Moisés, Karna, Dionísio, Tarkhan, Rômulo, Sigfrido, Sceaf, entre outros e é o primeiro dos dois pontos chave que a pesquisa do psicanalista austríaco nos oferece.

Após sua comparação dos mitos, Rank nos oferece um esquema sobre a lenda padrão do herói:

O herói descende da mais alta nobreza, geralmente é filho de um rei. Seu nascimento foi precedido por grandes obstáculos, como a abstinência, a esterilidade prolongada, ou o coito secreto dos pais como consequência de uma proibição ou outro obstáculo exterior. Durante a gravidez, ou mesmo antes dela, verifica-se a manifestação de uma profecia, geralmente na forma

de um sonho ou oráculo, a qual, na maioria das vezes, adverte do perigo que o nascimento do menino causará ao pai.

Em decorrência disso, quase sempre por ordem do pai ou pela mão de algum confidente dele, o recém-nascido é destinado a morrer ou a ser abandonado; por via de regra, ele é colocado em uma pequena caixa e jogado na água.

O menino geralmente é salvo por animais ou por gente humilde (pastores), sendo então amamentado por uma fêmea ou por uma mulher recém-grávida. Ao crescer, a criança reencontra das mais variadas maneiras seus nobres genitores, após o que, vinga-se do pai, obtém reconhecimento e finalmente conquista fama e poder (RANK, 2015, p. 80).

Aqui novamente notamos a presença da água e, atrelada a ela, o mito do abandono (que em diversos exemplos não está atrelado à presença da água, mas quase sempre a uma urna ou pequena caixa na qual o recém-nascido é abandonado), entretanto são dois exemplos de lendas que quase passam despercebidos na fase de análise comparativa dos mitos que nos podem vir a ser valorosas, são elas as lendas de Judas Iscariotes e de Nimrod:

Antes de seu nascimento, sua mãe Cyboread foi advertida em sonho que iria dar à luz um filho abominável, o qual iria arruinar seu povo. Os pais abandonam então o filho em uma pequena arca no mar. As ondas levam a criança até a ilha de Iscariotes, onde uma rainha sem filhos o encontra e cria como seu filho. Mais tarde, o casal real tem um filho. Sentindo-se abandonado, Judas mata o próprio irmão de criação. Ao tentar fugir do país, ele encontrou serviço na corte de Pilatos, o qual o tornou seu confidente, colocando-o acima de todos os seus serviçais. Um dia, Judas entra em conflito com um vizinho e o assassina sem saber que tratava-se de seu pai. Judas casa-se então com a viúva do morto, isto é, a própria mãe. Após a revelação desses horrores, Judas arrepende-se e busca o salvador, o qual o recebe entre seus apóstolos. A traição que cometerá a Jesus é conhecida por intermédio do Evangelho.

Nimrod é abandonado em razão de uma profecia. Salvo por uma tigresa ele é cuidado e criado, torna-se poderoso, e, finalmente, assassina seu pai Kenaan e se casa com sua mãe Salcha (RANK, 2015, p. 37).

Esses exemplos nos são valiosos devido ao caráter de seus protagonistas. Apesar de podermos afirmar que cada qual é o herói de sua própria narrativa, as lendas de Nimrod e Judas apresentam mais paralelismo com os percalços sofridos por Édipo do que com a lenda padrão da jornada do herói, não obstante a replicação de seu início. Para Rank, esse nascimento por si só já confere caráter heroico:

Mas o perigo de vida que se oculta por detrás do nascimento, representado no mito pelo abandono, está presente na realidade no próprio ato do nascimento. Ao refletir sobre todos esses obstáculos, o pensamento que vem à mente é que o futuro herói na verdade já venceu as maiores dificuldades em seu próprio nascimento, ao afastar com sucesso todas as tentativas de impedir sua concretização (RANK, 2015, p. 107).

É viável afirmar, no entanto, que, devido a suas ações e à falta de redenção, os

mitos de Judas e Nimrod talvez sejam os mais antigos exemplos da lenda do anti-herói ou do antagonista e aqui há proximidade com a narrativa de Gael, nosso herói falho. Judas passa por todas as tribulações descritas, para depois trair Jesus, vendê-lo e somente encontrar redenção na danação eterna à qual ele se submete após o suicídio; enquanto Nimrod se torna o primeiro grande poderoso da Terra, maldiz Deus e morre tentando erguer a torre de Babel para que nenhum homem nunca mais fique sujeito aos caprichos e ira divinos. Ou seja, há uma deturpação no meio da jornada que transforma as personagens nascidas em circunstâncias heroicas em anti-heróis ou antagonistas, mas sua origem é a mesma.

E o que pode ser dito sobre Gael no roteiro objeto de nossa análise? As duas primeiras cenas já nos evidenciam a intenção do autor em se utilizar do simbolismo do nascimento do herói clássico. Após o protagonista se trancar no banheiro, ele retira uma caixa do bolso, onde despeja a droga para inalar, posteriormente ele mergulha o rosto na água da pia, o que o autor aproveita para indicar a realização de uma elipse temporal na montagem. Então, qual a contribuição que Otto Rank pode nos oferecer para entender esses símbolos da caixa e da água, tão recorrentes na mitologia e presentes em nosso roteiro? O pensador também se coloca essa questão:

[...] é necessário interpretar certos detalhes do mito que surgem constantemente e que parecem exigir uma explicação especial. Essa exigência parece-nos importante diante do fato de não encontrarmos nenhuma explicação satisfatória sobre esses mitos, mesmo nos escritos dos mais convincentes mitólogos astrais ou naturais. Esses temas são: o surgimento frequente de sonhos (ou oráculos); a forma como a criança é abandonada em pequenos recipientes na água; o socorro de animais (que geralmente amamentam e cuidam da criança), assim como outros temas que surgem com frequências, e que, à primeira vista, não parecem permitir uma interpretação psicológica. Neste caso também é possível utilizar o estudo psicanalítico do sonho, de seus simbolismos, assim como estudos) sobre fobias e fatos etnológicos e folclóricos para esclarecer o significado dos elementos constituintes do mito do herói (RANK, 2015, p. 87).

Ou seja, o próprio Rank tem dificuldade em significar esses elementos simbólicos inicialmente. A saída que ele encontra é se voltar para a pesquisa sobre o universo onírico, realizada por ele e por seus confrades. Após nos oferecer diversos relatos de sonhos de pacientes coletados para embasar seu argumento, o psicanalista chega à conclusão de que o simbolismo onírico é o mesmo encontrado nos mitos, portanto podemos chegar às mesmas conclusões na análise mítica que os psicanalistas alcançaram na investigação e significação dos sonhos. Dessa forma, conclui-se que a água e as caixas nas quais são abandonados os heróis são

representações do nascimento. A água seria uma alegoria para o líquido amniótico (vale ressaltar que nos sonhos e na mitologia a saída da criança do líquido amniótico é frequentemente representada por uma inversão, na qual a criança entra na água), enquanto os receptáculos são representações do ventre materno, logo, podemos inclusive ler em determinados mitos o abandono como um regresso à proteção do ventre da mãe, como informa Rank, ao mesmo tempo que nos valida a tese do “nascimento heroico” anteriormente exposta nos casos de Judas e Nimrod:

Pelo fato de utilizar os mesmos símbolos típicos é possível concluir com segurança que o abandono de heróis recém-nascidos em pequenos recipientes, como caixinhas ou cestinhos, assim como o elemento água, nada mais são do que a expressão simbólica do nascimento. Como é conhecido, as crianças aparecem não apenas por meio da crença, de nenhum modo absurda, de que as cegonhas as trazem, mas também na realidade, por meio da água, ou seja, do líquido amniótico. Desse modo, é possível reconhecer claramente no recipiente hermeticamente fechado que protege o pequeno herói a representação simbólica do ventre da mãe. A retirada da criança da água, que no mito do abandono – assim como no sonho – por tendências inconscientes que ainda serão esclarecidas é representada como um mergulho, simboliza diretamente o procedimento do parto[...] (RANK, 2015, p. 94).

[...] Nos tempos primordiais, o mero ato de vir a este mundo já era um ato heroico, pois a vida do recém-nascido precisava ser protegida contra a tirania e a crueldade do pai primordial, de modo semelhante como ele estava protegido de seus ataques no ventre da mãe. Por essa razão, no mito a proteção se dá por meio de um símbolo do ventre materno (caixinha, cestinho, água); nesse sentido, o abandono também representa um retorno para o lugar protegido do ventre da mãe, o que é expresso pelo fato de que em alguns mitos, a mãe e o filho são abandonados juntos (RANK, 2015, p.130).

Retornemos ao roteiro então. De que forma podemos relacionar a simbologia clássica do nascimento do herói em nosso caso? É evidente que nosso protagonista já é adulto quando nos é apresentado, portanto não é possível ser uma representação do parto literalmente. Nosso caminho de pensamento nos é dado por Rank ao realizar a análise do mito de Noé na *Bíblia*. Em Gênesis nos é relatada a história de Noé, um escolhido de Deus, avisado em sonho (indicativo de influência onírica na criação do mito, segundo Rank) que o criador atingiu seu limite de paciência com a corrupção humana e, portanto, pretende exterminá-la, cabendo ao seu escolhido a construção de uma enorme arca capaz de comportar sua família e um par de cada espécie animal existente na Terra.

É notável a diferença do papel do pai primordial em relação a Noé. Enquanto no mito clássico o pai primordial é aquele tirano cruel que se vê ameaçado pela chegada do rebento e introduz em sua vida o mito do abandono, aqui Deus se porta

como protetor de Noé, o pai salvador e zeloso. A caixa (objeto geralmente utilizado nos mitos pela mãe para proteger o filho da fúria paterna), aqui é oferecida pelo próprio pai como forma de proteção ou bênção. Se mudarmos nosso prisma de visão e o centrarmos no resto da humanidade, entretanto, o todo poderoso volta a assumir o papel de pai primordial. Talvez o maior, mais tirânico e cruel de todos os pais, Deus simplesmente decide eliminar toda a vida do mundo que não esteja na arca, colocando em ação o mito do abandono de maior escala de todos os tempos. A arca de Noé aqui, portanto, não é uma representação do ventre materno de seu construtor, mas sim do ventre materno da humanidade, o mito do dilúvio não passa então do mito do renascimento da humanidade, realizado a partir de uma leve deturpação do processo padrão do mito do herói.

Como ficamos com Gael? Apesar da idade adulta, notamos nosso protagonista cercado por simbologias referentes ao mito do nascimento do herói logo no princípio do filme, no nascimento da película se assim podemos dizer. Sua “caixa salvadora” é um receptáculo de cocaína, que já caracterizamos anteriormente como “a droga do egoísmo, do *eu*, do *meu*, do *sou*, *sou mais*, *sou mais do que*, do superego”, ou seja, aquilo que em última instância sobrepuja o instinto de sobrevivência do Superego freudiano de Gael, o silencia em detrimento do ego exacerbado e inflado pela droga. Então, que tipo de nascimento de herói mítico é esse? Como já vimos anteriormente, há diversos casos da utilização da simbologia do mito do nascimento do herói clássico para a criação de outros mitos (como o mito do nascimento do anti-herói ou do antagonista nos casos de Nimrod e Judas ou ainda no mito do renascimento da humanidade como em Noé). O que sugerimos aqui, portanto, é a tentativa do autor do curta de criar um mito do nascimento de um novo herói, o herói depressivo. Denominamos assim, porque, ao contrário de Judas ou Nimrod, Gael não possui um passado criminoso ou vexatório evidente e suas atitudes no curta não são exatamente pérfidas ou malignas, apesar de ferir seus entes queridos, ele o faz em detrimento da própria sobrevivência.

É possível afirmar, assim, que Gael é um herói em sua jornada, desviado de seu caminho e, no momento quando o conhecemos, testemunhamos a queda final do herói clássico (que cede às pressões opressoras de sua vida) e o nascimento do herói depressivo (se os naturalistas chamam o herói clássico de jovem sol por conta de sua trajetória de vida, podemos chamar nosso herói depressivo de herói-balão - porque assim que ele começa a subir, se inflama e cai numa desastrosa bola de fogo, ferindo

todos ao seu redor -, ou herói fogo-fátuo, uma vez que ele se extingue rapidamente após entrar em combustão).

Essa leitura também nos permite uma outra analogia com a água presente no início do filme. Uma vez que classificamos o momento do curta como a morte de um herói e o nascimento de outro, o mergulho de Gael na pia e a elipse temporal sugerida pelo autor representam justamente isso. Imerge-se o herói clássico e emerge o herói depressivo, é uma água de morte e nascimento ao mesmo tempo. Investiguemos, portanto, os motivos (velados ou não), causadores dessa queda desastrosa de nosso herói.

3.4 PATER SEMPER INCERTUS EST

Otto Rank inicia sua análise psicológica dos mitos por um caminho que já tangenciamos aqui, mas não abordamos profundamente: o mito do abandono. O autor se indaga dos motivos que levam o herói a romper com os laços familiares e chega à conclusão de que, para entender a criação mítica, deve-se retornar a sua fonte primordial, que seria a “atividade da fantasia individual da imaginação”. Logo, parece lógico para o psicanalista abordar a imaginação a partir do período no qual ela é mais viva nos seres humanos, a infância. Rank então identifica no conceito de *romance familiar* um ótimo paralelo para a jornada do herói.

O romance familiar, segundo Freud, trata-se de um processo psíquico ocorrente na infância dos indivíduos (para esse caso, vamos nos restringir à análise sobre crianças do sexo masculino) e cujo rompimento é o mais doloroso e necessário dos passos no processo de amadurecimento das pessoas. Na primeira etapa há absoluta admiração da criança pelos pais, que são colocados em um pedestal como seres superiores, incomparáveis e únicos, aos quais o menino almeja igualar-se. A partir do momento em que o garoto consegue reconhecer a categoria à qual os pais pertencem, ocorre a primeira desilusão e um sentimento de revolta. A criança passa a comparar seus pais com outros e surge um sentimento de inveja e descontentamento. Segundo Freud, “Por meio do estudo psicológico das neuroses, sabemos que estão misturados nesse processo os mais intensos sentimentos de rivalidade sexual” e que acarretará nas fantasias dos primeiros anos da adolescência nas quais o menino se imagina como filho adotivo ou um enteado (devido ao sentimento de desprezo e abandono que ele adquire, em especial nos casos de crianças de famílias com muitos filhos). Após a

introdução do elemento erótico na vida infantil, o psicanalista nos diz que é comum nos meninos o crescimento do sentimento de hostilidade em relação ao pai em oposição à mãe, que agora passa a ser objeto das primeiras fantasias de sua mente erotizada. Nos casos dos neuróticos, tal hostilidade chega a níveis mais altos, gerando novas fantasias de grandeza e de desprezo pelo pai, que, em última instância, são a forma de a criança se afastar da nova imagem do pai, almejando encontrar o pai ideal de seus primeiros anos felizes que não voltam mais. Assim Otto Rank conclui:

Ao aplicarmos esses pontos de vista a nosso esquema anterior, a absoluta concordância entre as tendências do romance familiar e do mito do herói nos autoriza a fazer uma analogia entre o eu da criança e o herói da lenda. Recordemos que o mito exprime, em toda a sua extensão, a tendência a livrar-se dos pais, e que o mesmo desejo na fantasia da criança surge em uma época em que ela busca sua independência e autonomia (RANK, 2015, p. 85-6).

A hostilidade do pai e a conseqüente rejeição da criança acentuam o motivo que favoreceu ao “eu” criar toda a ficção. O romance familiar é, por assim dizer, a desculpa para os sentimentos hostis que a criança nutre em relação ao pai e que ela projeta nessa ficção. O abandono no mito corresponde ao repúdio no romance familiar. A criança quer simplesmente se libertar do jugo paterno no romance familiar, enquanto no mito o pai quer livrar-se do filho (RANK, 2015, p.86-7).

Compreendemos a influência criadora dessa tendência de representar os pais como os primeiros e mais poderosos oponentes do herói quando nos lembramos que todo romance familiar se fundamenta no sentimento de abandono, ou seja, na suposta hostilidade dos pais (RANK, 2015, p. 106-7).

Ao aplicarmos essa leitura do romance familiar em nosso estudo do roteiro, ela nos parece encaixar muito bem, uma vez que já identificamos o subtexto presente na história, e evidenciado em alguns detalhes, da ausência (ou abandono) do pai de Gael. O que confere essa característica de fogo fátuo à narrativa de nosso herói, portanto, é essa relação de romance familiar. Apesar de não termos evidências de erotização ou exaltação materna (embora o excesso de violência em sua morte possa ser identificado como um excesso de sentimentos do filho em relação à mãe), a cena do porta-retratos quebrado, a ausência do pai na cena final, tanto na foto do aniversário, quanto na descoberta do corpo e a frieza e indiferença demonstradas em seu homicídio comprovam os sentimentos de abandono e hostilidade presentes na analogia entre o mito do herói e o romance familiar.

Nosso herói, portanto, é um neurótico em termos freudianos. É um indivíduo que atinge a etapa do romance familiar na qual sua hostilidade em relação ao pai aumenta, ele se sente abandonado (ou é de fato abandonado), o que o faz se revoltar

mais ainda e ser incapaz de superar tal etapa. A partir do momento que seu romance idealizado termina e Gael finalmente se dá conta da irrevogabilidade dos fatos, esse segundo abandono prova-se uma adição insuportável ao seu sofrimento pré-existente e ele acaba por tirar a própria vida como último ato de vingança contra o jugo paterno, desistindo de enfrentar os percalços que o destino lhe ofereceu e falhando em seu processo de ascensão.

Dessa forma, se o mito clássico da jornada do herói consiste na analogia do processo de amadurecimento pela superação do romance familiar, podemos afirmar que nossa jornada do herói depressivo consiste na analogia ao processo de “neurotização ou paranoicização” do indivíduo, o qual não consegue evoluir em sua maturação, fica fixado em comportamentos ou temores infantis, muitas vezes é vítima de algum processo de perversão do ponto de vista sexual ou falha de caráter que o impede de se adequar à sociedade como “homem normal”. De certa forma, podemos transferir essa leitura para todos as personagens usadas pelo autor como referência para a atuação de Gael. Podemos também atestar que todos se encaixam dentro dos parâmetros que definimos para a caracterização do herói depressivo, uma vez que todas as personagens de referência possuem alguma forma de neurose, paranoia, perversão ou falha de caráter, sejam elas a idealização amorosa de uma mulher morta em *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), o que Hitchcock diz ser necrofilia; a psicopatia de Angel em *Angel Heart* (Alan Parker, 1987); ou a inadequação de Marcello Clerici causada pela sua auto repressão sexual e, em última instância, causadora de seu desvio de caráter, comprovado por suas ações favoráveis ao governo fascista em *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970).

4 CONCLUSÃO

O objetivo principal do curta-metragem é de caráter pessoal. Como exposto anteriormente, o filme é uma tentativa de seu criador de lidar com seus próprios problemas mentais e conflitos geracionais.

De uma perspectiva mais ampla, pode-se afirmar que o projeto também tem como objetivo experimentar uma nova linguagem quando se refere a produções audiovisuais que elegem como temática a depressão. O intuito final é gerar uma experiência mais aprazível para o espectador, mesmo tratando-se de um tema tão denso.

Essencialmente é “falar sobre o tema sem falar”. O fato de o filme lidar com a questão da depressão somente se evidencia na sequência final, quando então as peças se encaixam na cabeça do espectador. Dessa forma se evitam os clichês como hospitais psiquiátricos, pais que não sabem lidar com a situação e acabam por piorá-la, diálogos melancólicos sobre a depressão e coisas do gênero, geralmente presentes em obras com essa temática.

O problema para o qual o filme procura apresentar uma alternativa é o da representatividade da depressão no meio do audiovisual. Em filmes como *Girl, Interrupted* (James Mangold, 1999), *It's Kind of a Funny Story* (Anna Boden e Ryan Fleck, 2010), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton e Valerie Faris, 2006) e *The Royal Tenenbaums* (Wes Anderson, 2001), a depressão sempre é retratada após uma tentativa de suicídio e sempre é representado o caráter médico (hospícios, psiquiatras, pacientes, antidepressivos, etc.), enquanto o espectro familiar é sempre abordado de forma a mostrar a família que não sabe lidar exatamente com a situação, ou como se relacionar com a personagem suicida depois de esta cometer o ato contra a própria vida. Em *Thirteen Reasons Why* (Brian Yorkey, 2017), há uma tentativa de se retratar o que levou ao ato final, mas tal tentativa foi alvo de muitos críticos que julgaram o roteiro da série como irresponsável, além de omitir o caráter silencioso da doença.

Em *Sombras*, a proposta do autor é focar na doença de forma lírica e tratar o processo de depressão levando até o suicídio a partir de metáforas, assim como o dilaceramento familiar causado pelo ato assassino. A personagem Cecília, ceifadora pessoal da personagem Gael, personifica a depressão, assim como a gota d'água que leva o protagonista ao suicídio, retratando, entre outras coisas, o caráter familiar e “aconchegante” da doença, fator imobilizador que aumenta a dificuldade para aqueles

que a possuem de procurarem ajuda. Enquanto os assassinatos realizados por Gael dão conta da questão familiar (uma vez que ao final do filme é revelado que as personagens mortas pelo protagonista são os membros de sua família e os assassinatos não passam de uma alegoria para o que ele os está fazendo sentir ao encontrarem seu corpo).

Existem ainda exemplos como o filme *Elena* (Petra Costa, 2012), cujas motivações autorais para a confecção da obra se aproximam às motivações do diretor do filme presentemente analisado. Ao realizar seu filme, entretanto, Petra procurava uma reconexão com a irmã suicida como forma de tratar sua própria depressão. Suas escolhas estéticas e sensibilidade artística deixam o filme bonito tecnicamente, mas sua escolha de narrativa, trilha sonora e pontuação das vozes em *off* fazem com que o longa caia no melodrama, logo, em mais um tipo de clichê. Em *Sombras* a intenção do autor em utilizar a cultura de filmes de *thriller* psicológico como mote principal do curta é de fugir de tais clichês e apresentar uma forma diferente de se trabalhar o assunto.

Além disso, a análise teórica vem não só para auxiliar na leitura psicológica das personagens e significação dos elementos do roteiro, como também para a compreensão pessoal do autor sobre seu processo criativo. Como o filme trata, em última instância, de um mergulho na mente de Gael, o trabalho teórico possui a mesma premissa, mas estende seu alcance também para a mente do autor. Seu propósito é conferir ao próprio autor compreensão sobre seu processo criativo e entendimento sobre as camadas de significados ocultas para ele em sua obra. Do ponto de vista teórico, pode-se dizer que a conclusão à qual chegamos é a da validade da discussão teórica sobre os processos amorosos, dada sua pregnância no ocidente, e da análise psicológica na formação dos mitos, uma vez que, conforme vimos, a estrutura da criação mítica (em nosso caso específico, do mito do herói), permanece consistente desde os tempos mais antigos. E como hoje temos a maior produção de mitos da história (em séries, filmes, desenhos, livros, quadrinhos, etc.), é de suma importância conhecermos o processo clássico e significá-lo.

Do ponto de vista pessoal do autor, a conclusão obtida é a da importância da investigação teórica na produção criativa. Havia um receio do autor sobre como realizar esse trabalho de conclusão de curso, devido a seu cunho pessoal e ao caráter heterodoxo do trabalho. Mais do que tudo, o receio estava focado na necessidade da realização de uma análise fria, distanciada e impessoal de um material original tão

próximo e pessoal. Com o desenrolar das investigações, no entanto, foi notada uma crescente facilidade no processo de análise distanciada. A prática de trocar de papel entre o analista e o artista internamente fluiu cada vez mais de forma natural, para a surpresa do autor, possibilitando assim um constante diálogo entre seu *eu* consciente e seu *eu-lírico*.

Embora seja exaustiva e profundamente pessoal, causando em determinados momentos uma indisposição de absorver certos fatos, essa prática anteriormente realizada por grandes artistas e pensadores como Pier Paolo Pasolini, François Truffaut, Andrei Tarkovski e Glauber Rocha tem muito a oferecer ao seu realizador. Em nosso caso, por exemplo, o conhecimento dos pormenores da jornada clássica do herói e sua análise psicológica, permitiram ao autor deturpar esse constructo clássico e desenvolver o seu próprio, que depois foi identificado em diversas obras célebres usadas como referência. Não foram poucas as ocasiões durante esse processo nas quais a pesquisa teórica influenciou mudanças no roteiro e ajudou na formação de camadas narrativas mais interessantes, criação de subtexto e adequação psicológica das personagens (de forma que estas ficassem mais verossímeis e realistas). Fato este somente possibilitado a partir da habilidade adquirida de diálogo interno entre a consciência intelectual e a consciência artística do autor.

REFERÊNCIAS

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. **Elogio ao amor**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

LANCELIN, Aude; LEMONNIER, Marie. **Os filósofos e o amor: de Sócrates a Simone de Beauvoir**. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

RANK, Otto. **O mito do nascimento do herói: uma interpretação psicológica dos mitos**. São Paulo: Cienbook, 2015.

TUCHERMAN, Ieda. **Arqueologia do discurso amoroso**. 1. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.


APÊNDICE


APÊNDICE A – Storyboard do filme *Sombras*

"SOMBRAS" STORYBOARD

Legenda

Referência de enquadramento: 

Referência de iluminação: 

Referência de montagem: 

SEQ 1 - EXT. BAR NOITE - FLASHBACK



SEQ 1 - CENA 2 - INT. BANHEIRO



SEQ 2 - INT. BANHEIRO DO APARTAMENTO



SOMBRAS



SEQ 3 - EXT. DIA RUA



SEQ 4 - EXT. DIA RUA



*plano sequência



SEQ 5 INT. APARTAMENTO





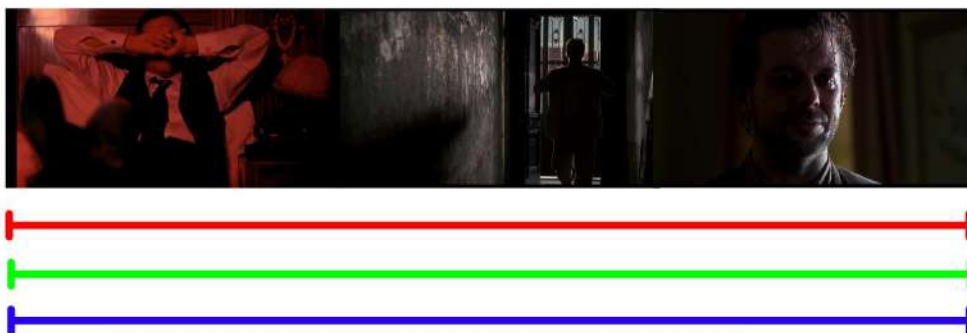




SEQ. 6 - INT. DIA PRÉDIO
COMERCIAL



SEQ 7 - ALTERNAÇÃO DE CORTES RÁPIDOS DE GAEL
"PIRANDO"
SENTADO NO SOFÁ (FISHEYE) E TIMELAPSE DE CECÍLIA
NO
CORREDOR(SILHUETA PB)

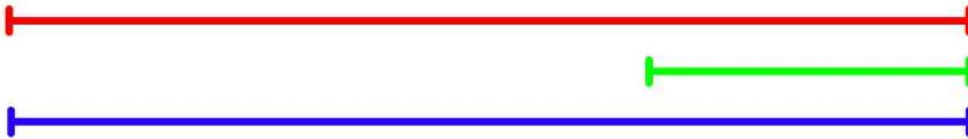




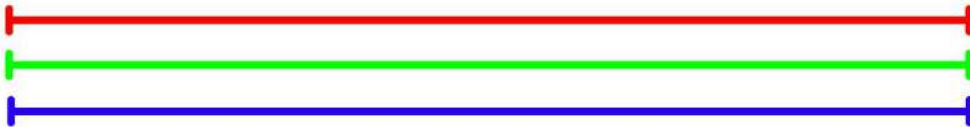
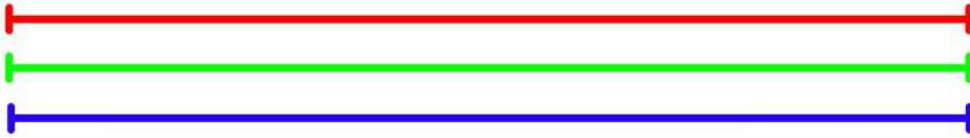
SEQ 8 - INT. QUARTO



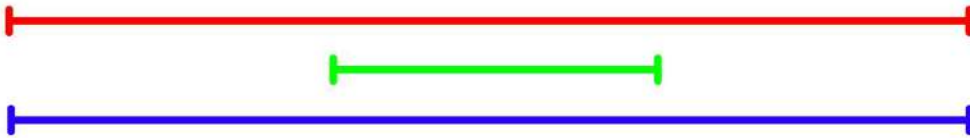
SEQ 9 - REPETIÇÃO/CONTINUAÇÃO DA SEQUÊNCIA 7



SEQ 10 - INT. APARTAMENTO



SEQ 11 - REPETIÇÃO/CONTINUAÇÃO DA SEQUÊNCIA 7



SEQ 12 - INT. APARTAMENTO



SEQ 13 - INT. APARTAMENTO:





Referências utilizadas em ordem de aparição: *Into the Void* (Gaspar Noé, 2009); *The Rocky Horror Picture* (Jim Sharman, 1975); *Angel Heart* (Alan Parker, 1987); *Il Conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970); *Birdman* (Alejandro González Iñárritu, 2014); *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922); *Suspiria* (Dario Argento, 1977); *Tokyo Ghoul* (Pierrot Studio, 2014–2018); *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958); *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962).

ANEXO

ANEXO A – Certificado de entrada de registro de obra intelectual autoral da Biblioteca Nacional

 **MINISTÉRIO DA CULTURA**
FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL
ESCRITÓRIO DE DIREITOS AUTORAIS

Autenticação mecânica

ESCRITÓRIO DE DIREITOS AUTORAIS / FBN / PC

2019.00.015096 15 / Out Presencial

Comprovante de Entrega de Documentos

Tipo de solicitação:
 Registro ou Averbação Serviço

Nome: Stiguel Moraes da Souza

Título da Obra: Sombrios (Roteiro) Nº. Registro/Protocolo: _____

Valor pago (em R\$):
 20,00 30,00 40,00
 50,00 60,00 80,00
 Outros (especificar): _____

Data do recebimento: 15/10/19

Recebido por: 