

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA - MESTRADO
LINHA DE PESQUISA: PRODUÇÃO DE SENTIDO

TATIANA DINIZ DE SOUZA

QUANDO A VIDA PERDE A COR:
a comunicação do luto em A Espuma dos Dias, de Michel Gondry.

NATAL/RN

2022

TATIANA DINIZ DE SOUZA

QUANDO A VIDA PERDE A COR:
a comunicação do luto em A Espuma dos Dias, de Michel Gondry.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia (PPgEM) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Mídia. Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido.

Orientadora: Prof^a Dra. Maria Angela Pavan

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas,
Letras e Artes – CCHLA

Souza, Tatiana Diniz de.

Quando a vida perde a cor: a comunicação do luto em A Espuma dos Dias, de Michel Gondry / Tatiana Diniz de Souza. - 2022.
137f.: il.

Dissertação (mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, 2022.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Angela Pavan.

1. Cinema. 2. Produção de sentido. 3. Luto. 4. Cores. 5. Mídia. I. Pavan, Maria Angela. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 791

TATIANA DINIZ DE SOUZA

QUANDO A VIDA PERDE A COR:

a comunicação do luto em A Espuma dos Dias, de Michel Gondry

Dissertação apresentada ao Programa de Pósgraduação em Estudos da Mídia (PPgEM) do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Estudos da Mídia. Linha de Pesquisa: Estudos da Mídia e Produção de Sentido

Aprovada em: 27/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Angela Pavan

Orientadora

Prof. Dr. Josenildo Soares Bezerra

Examinador Interno

Profa. Dra. Márcia Gomes Marques

Examinadora externa

NATAL/RN
2022

Aos lutos silenciados, aos choros contidos e aos que a despedida não foi possível. Dedico esse trabalho aos que sofreram com as perdas causadas pela pandemia da COVID-19.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas passam pela nossa vida e deixam vestígios da sua presença. Falar alguns nomes é deixar muitos outros de lado. Dessa forma, peço desculpas pelos que não serão citados, mesmo que sua importância seja imprescindível para mim.

Em primeiro lugar, quero agradecer a minha irmã Vitória, meu porto seguro, meu apoio, minha melhor amiga. Quero agradecer também a minha irmã de alma, Piedade Soares, que me inspira e mesmo distante sua presença é constante. Obrigada, mãe, por todos os sacrifícios vividos para que suas filhas pudessem ter alguma chance. Vó, serei eternamente grata por você me mostrar que o prazer pelo conhecimento está acima de qualquer título.

Quero agradecer aos amigos que me abandonaram durante esse processo, eu me tornei uma pessoa mais forte e entendi quais relações merecem permanecer a partir de agora. Sou imensamente grata aos amigos que ficaram, obrigada! Agradeço também à todos que estiveram presentes durante toda a minha trajetória acadêmica, como amigos e colegas de turma, professores e integrantes das bancas avaliadoras, todas as contribuições foram essenciais para a conclusão desse trabalho. Quero agradecer ao meu primeiro orientador, da graduação de Letras, que plantou a semente do cinema e aqui estou, pesquisando o que tanto amo. Obrigada, Carlos Adriano Ferreira de Lima. Não posso esquecer também outros orientadores que foram essenciais na minha trajetória, Antonino Condorelli e Michelle Ferret. Eu não tenho palavras para agradecer a importância da minha orientadora do mestrado, presente na minha vida desde a graduação. Muito obrigada pela partilha e pela paciência, Maria Angela Pavan. Você é uma das pessoas mais incríveis que eu conheço, uma excelente professora, pesquisadora e amiga.

Lucas Menezes, ter você como psicólogo é um verdadeiro presente do universo, obrigada pela ajuda e compreensão durante esses anos tão difíceis. Sei que eu me tornei uma pessoa melhor depois que te conheci e quero continuar evoluindo sempre.

Não posso deixar de agradecer aos meus companheiros nessa trajetória: Dandara, minha cachorrinha (2008-2022) e aos meus gatos, Petrônio (2008-2017), Billy (2014-2018) e Setha (2015).

Finalizo agradecendo ao PPgEM, por todo o esforço para termos a melhor experiência possível dentro das limitações orçamentárias e também a CAPES, pelo financiamento da pesquisa, com a bolsa de demanda social pela qual fui beneficiária.

RESUMO

O cinema retrata os mais diversos sentimentos em suas narrativas e a perda é um deles. Essa pesquisa procura analisar o filme *A Espuma dos Dias* (*L'Écume des Jours*, 2013), de Michel Gondry, adaptação do romance homônimo escrito por Boris Vian, publicado em 1947. O objetivo central dessa pesquisa é questionar se as cores escolhidas pelo diretor, nos objetos de cena e cenário da obra, estão relacionadas com o processo de luto vivido pelo personagem principal, Colin. Os objetivos específicos consistem em selecionar as cenas que caracterizam essas mudanças cromáticas, produzir a paleta de cores referente as cenas escolhidas e por fim analisar o material coletado. A narrativa fílmica, com aspectos surrealistas, conta a história de amor entre Colin e Chloé, que após o casamento descobre um nenúfar crescendo em seu pulmão. Plantas são usadas na tentativa de afastar sua doença, mas sem sucesso. Colin, sem recursos, busca formas de conseguir o dinheiro para custear o tratamento, mas logo Chloé morre. A hipótese levantada nesse estudo é de que a alteração na paleta de cores está relacionada ao luto vivido pelo personagem Colin, além de ser um marcador cronológico da narrativa. O filme apresenta mudanças significativas com relação às cores, pois ao descobrir a doença terminal de Chloé, o mundo de Colin se transforma, os cenários se tornam cada vez mais escuros, perdendo todo o seu colorido, finalizando a narrativa com o ambiente totalmente em preto e branco. O diretor francês Michel Gondry, em seu universo lúdico, trabalha aspectos profundos da natureza humana, buscando em suas memórias e vivências, a poética necessária para transformar a dor em arte. Para compreensão da sua *mise-en-scène*, será utilizado David Bordwell (2008) e Luis Carlos Oliveira Jr. (2013). E a reflexão do processo de luto e identificá-lo na estética da obra, utilizamos o conceito de cinco fases do luto de Elisabeth Kübler-Ross (1996), que são: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. O processo de luto não está relacionado apenas com a morte em si, mas com todos os sentimentos presentes em um processo de perda (como em caso de doença terminal, fim de relacionamento e morte, por exemplo) que pode ocorrer a partir da descoberta, como no caso do luto antecipatório, conceito proposto por Maria Julia Kovács (1992), a pesquisa traz também as contribuições de Byung Chul Han (2021). A metodologia empregada foi qualitativa, por meio da análise fílmica de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). Para a seleção do material utilizaremos o método de decupagem proposto por Gilles Deleuze (1983). Após esse processo, foi produzida a paleta de cores de cada imagem, utilizando o Adobe Color. A análise cromática será embasada pelos autores Modesto Farina (2000), Luciano Guimarães (2001), Eva Heller (2013), Israel Pedrosa (2009) e Luciana Martha Silveira (2015). A pesquisa traz a percepção de que a estética das cores no desenho da direção de arte do filme, revela o emocional do personagem Colin, que vivencia um processo de luto antecipatório pela doença terminal de sua amada Chloé, passando por quatro fases do luto: negação, raiva, barganha e depressão.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Produção de sentido. Luto. Cores. Mídia.

ABSTRACT

Cinema portrays the most diverse feelings in its narratives and loss is one of them. This research seeks to analyze Michel Gondry's film *Mood Indigo* (*L'Écume des Jours*, 2013), an adaptation of the homonymous novel written by Boris Vian, published in 1947. And the main objective of this research is to question whether the colors present in the scene objects and scenery are related to the grieving process experienced by the main character, Colin. The specific objectives are to select the scenes that characterize these chromatic changes, produce their color palettes, and analyze the material collected. The narrative, which has surrealist aspects, tells the Colin and Chloé love story that, after getting married, Chloé discovers a waterlily growing in her lung. Plants are used in an attempt to ward off her illness, but with no success. Colin, without resources, looks for ways to get the money to pay for her treatment, but soon Chloé dies. The hypothesis raised in this study is that the change in the color palettes is related to Colin's mourning experience, furthermore being a chronological marker in the narrative. The film presents significant differences in the colors because Colin's world is transformed upon discovering Chloé's terminal illness. The scenarios become increasingly dark, losing all their colors, ending the narrative with the environment entirely in black and white. The French director Michel Gondry in his playful universe, works on deep aspects of human nature, seeking in his memories and experiences, the necessary poetics to transform pain into art. To understand its *mise-en-scène*, was chosen David Bordwell (2008) and Luis Carlos Oliveira Jr. (2013). And to reflect on the grieving process and identify it in the film aesthetics, we will use Elisabeth Kübler-Ross's concept of five stages of grief (1996), which are: denial, anger, bargaining, depression, and acceptance. The grieving process is not only related to the death itself, but to all feelings present in a loss process (as present in terminal illnesses, in a relationship ends, and death, for example) that can occur since the discovery, as in the case of anticipatory grief, a concept proposed by Maria Julia Kovács (1992), also this research has the contributions of Byung Chul Han (2021). The methodology used was a qualitative film analysis based on Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété (2012). To select the material, we used the decoupage method proposed by Gilles Deleuze (1983). After this process, the color palettes of each image were produced using Adobe Color. The chromatic analysis was based on Modesto Farina (2000), Luciano Guimarães (2001), Eva Heller (2013), Israel Pedrosa (2009), and Luciana Martha Silveira (2015). With this investigation, was perceived that the color aesthetic in the Art direction design reveals the emotions of Colin, who experienced an anticipatory grieving process for the terminal illness of his beloved Chloé, going through four stages of grief: denial, anger, bargaining, and depression.

KEYWORDS: Cinema, Production of Meaning. Grief. Colors. Media.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 FRAME DO CLIPE UN JOYEUX NOËL.....	29
FIGURA 2 TÉCNICA BULLET TIME, NO CLIPE I LIKE A ROLLING STONE.....	31
FIGURA 3 WHITE STRIPES E OS SIMPSONS.....	32
FIGURA 4 CENAS DO VIDEOCLPE AROUND THE WORLD.....	32
FIGURA 5 PEIXE MORRE E SE DECOMPÕE AO ENCOSTAR NA FOLHA SECA.....	34
FIGURA 6 MISTURA DE FOTOGRAFIAS RECORTADAS E ILUSTRAÇÃO.....	35
FIGURA 7 ROSTO DE SERGE GAINSBURG RECORTADO NA FOLHA SECA.....	35
FIGURA 8 BOLSO DO MODELO 501, EM DRUGSTORE.....	37
FIGURA 9 DAVEED DIGGS E OS PERSONAGENS DA VILA SESAMO.....	38
FIGURA 10 PERSONAGEM STEPHANE, EM UM DE SEUS DEVANEIOS.....	40
FIGURA 11 HIROKO SE TRANSFORMANDO EM CADEIRA.....	42
FIGURA 12 ENCONTRO DE COLIN E CHLOÉ.....	44
FIGURA 13 MICROBE E GASOIL EM SUA CASA ANDANTE.....	45
FIGURA 14 CHOMSKY SENDO ENTREVISTADO POR GONDRY.....	48
FIGURA 15 AUTORRETRATO DE MICHEL GONDRY.....	49
FIGURA 16 JIM CRY, JIM CARREY.....	50
FIGURA 17 CENÁRIO DO PROGRAMA INFANTIL DE SR. PICKLES.....	51
FIGURA 18 MAKING OF DO VIDEOCLPE DO SERGE GAINSBURG.....	52
FIGURA 19 CRIPTA DA IGREJA SANTA MARIA DELL’ORAZIONE E MORTE.....	57
FIGURA 20 CRIPTA DO CAPUCHINHOS	58
FIGURA 21 EXEMPLO DE ARS MORIENDI.....	59
FIGURA 22 CREMAÇÃO NO RIO GANGES, NA ÍNDIA.....	66
FIGURA 23 REALIZAÇÃO DE UM KOTSUAGE.....	67
FIGURA 24 ÑATITAS DECORADAS PARA O DIA DE FESTIVIDADE.....	68
FIGURA 25 MÚMIA TOJARA EM UM RITUAL MA’NEME.....	69
FIGURA 26 CERIMÔNIA IKWA OZU.....	70

FIGURA 27 BURIAL SKY (ENTERRO CELESTIAL).....	71
FIGURA 28 FESTIVIDADE DO DIA DE LOS MUERTOS.....	72
FIGURA 29 TRILOGIA DAS CORES.....	80
FIGURA 30 JULIE, EM BLEU.....	80
FIGURA 31 ANTICHRIST.....	81
FIGURA 32 ANTICHRIST E A DOR DA PERDA.....	82
FIGURA 33 IF ANYTHING HAPPENS I LOVE YOU.....	83
FIGURA 34 COLORIDO SUTIL.....	83
FIGURA 35 DAIGO KOBAYASHI E IKUEI SASAKI.....	84
FIGURA 36 PETRA COSTA EM ELENA.....	85
FIGURA 37 TRILOGIA DO LUTO.....	86
FIGURA 38 CENA DO FILME L'ECUME DES JOURS (1968).....	90
FIGURA 39 CENA DE KUROE (2001)	91
FIGURA 40 COLORIDO.....	93
FIGURA 41 NEUTRO.....	93
FIGURA 42 PRETO E BRANCO.....	93
FIGURA 43 CÍRCULOS CROMÁTICOS.....	95
FIGURA 44 DISCO DE NEWTON.....	96
FIGURA 45 ESQUEMA DE COMBINAÇÃO DE CORES NEUTRAS.....	97
FIGURA 46 CÍRCULO ACROMÁTICO.....	97
FIGURA 47 FUNCIONAMENTO DA CÂMERA TECHNICOLOR.....	99
FIGURA 48 KANSAS X OZ.....	99
FIGURA 49 NARRADORES ESCRITORES.....	102
FIGURA 50 MÁQUINA DE ESCREVER.....	104
FIGURA 51 FLORES REGADAS PELO BANHO.....	105
FIGURA 52 CAFÉ DA MANHÃ.....	105
FIGURA 53 JANELAS.....	106

FIGURA 54 RAIOS DE SOL.....	106
FIGURA 55 A FÁBRICA.....	106
FIGURA 56 MEDO DO AMOR.....	107
FIGURA 57 BIGLEMOI.....	107
FIGURA 58 REENCONTRO.....	108
FIGURA 59 FLUTUANDO NA NUVEM.....	108
FIGURA 60 MERGULHO NO CASAMENTO.....	109
FIGURA 61 VIAGEM PARA A LUA DE MEL.....	109
FIGURA 62 FLOCO DE NEVE.....	109
FIGURA 63 ORGANISMO SAUDÁVEL.....	110
FIGURA 64 ORGANISMO CONGELADO.....	110
FIGURA 65 DIMINUIÇÃO DA CLARIDADE.....	111
FIGURA 66 COLIN RECEBE UMA LIGAÇÃO.....	112
FIGURA 67 O QUARTO MUDOU.....	113
FIGURA 68 TRATAMENTO DE CHLOÉ.....	114
FIGURA 69 COLIN ESTÁ DESESPERADO.....	115
FIGURA 70 CHLOÉ CERCADA DE FLORES MORTAS.....	116
FIGURA 71 A CASA ESTÁ MORRENDO.....	117
FIGURA 72 CHLOÉ E COLIN.....	118
FIGURA 73 CHLOÉ ESTARÁ MORTA.....	119
FIGURA 74 A MENSAGEM É PARA COLIN.....	120
FIGURA 75 CAIXÃO DE CHLOÉ.....	121
FIGURA 76 ENTERRO DE CHLOÉ.....	122
FIGURA 77 ADEUS, NENÚFAR.....	122
FIGURA 78 MERGULHO NA DOR.....	123
FIGURA 79 MERGULHO EM SI.....	123

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
1. AURORA	24
1.1 O UNIVERSO ONÍRICO DE MICHEL GONDRY.....	24
1.2 A MISE-EN-SCÈNE DE GONDRY.....	25
1.3 TRAJETÓRIA NO AUDIOVISUAL.....	28
1.3.1 ONDAS IMAGÉTICAS.....	29
1.3.2 GONDRY E O MERCADO PUBLICITÁRIO.....	36
1.3.3 DIREÇÃO CRIATIVA.....	38
1.3.4 DOCUMENTÁRIOS QUE FALAM SOBRE O OUTRO E SOBRE SI.....	47
1.3.5 KIDDING, SUA ESTRÉIA NA TV.....	50
1.3.6 ANIMAÇÕES PRODUZIDAS DURANTE A QUARENTENA.....	52
2. CREPÚSCULO	54
2.1 A HISTÓRIA DA MORTE NO OCIDENTE.....	55
2.2 RITUAIS DE MORTE PELO MUNDO.....	65
2.3 LUTO.....	73
2.3 LUTO REPRESENTADO NO CINEMA.....	79
3. SOTURNO	88
3.1 DO LIVRO PARA A TELA.....	88
3.2 TEORIA DAS CORES.....	94
3.2.1 CROMÁTICO, MONOCROMÁTICO E ACROMÁTICO.....	95
3.2.2. AS CORES NO CINEMA.....	98
3.3 A COMUNICAÇÃO DO LUTO.....	101
3.3.1 COLIN.....	104
3.3.2 COLIN E CHLOÉ.....	110
3.3.3 ADEUS CHLOÉ.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	125
REFERÊNCIAS	129
FILMOGRAFIA	134
APÊNDICE	135

APRESENTAÇÃO

*Media vita in morte sumus*¹

O cinema é um universo repleto de sentido e significações. James Dudley Andrew afirma que o filme é um “sistema de significados” (2002, p.14), onde se produz conhecimento e experiências. Vários aspectos contribuem de forma significativa para a produção de sentido, sendo a cor um deles, além de outros elementos presentes em cada frame. A cor em uma obra audiovisual vai além de um artifício visual, produzindo sentidos que vão além daquilo que os olhos podem enxergar. A imagem é capaz de dizer o que parece impossível traduzir em palavras. O uso da cor, da iluminação, objetos de cena, movimento de câmera entre outros, são fundamentais para interpretar uma obra cinematográfica. O papel da análise é trabalhar as significações e impactos da obra (Vanoye; Goliot-Lété, 2012), sem necessariamente perder o deslumbramento diante da mesma. Para Thomas Elsaesser, “o cinema é um meio parecido com a filosofia moderna, porque ele filosofa sobre movimento e tempo com seus próprios meios” (2018, p. 188), dessa forma podemos observar o cinema como um espaço possível de reflexões profundas sobre as mais diversas questões humanas. Jacques Rancière, em seu conceito de partilha do sensível, afirma que o plano, não é apenas uma composição geométrica de linhas, mas também uma forma de partilha do sensível (2005, p.21). A arte é uma expressão da sensibilidade presente no ser político, podendo ser observada a partir da estética.

Lembro-me da ansiedade que sentia ao ver o catálogo de filmes que era anunciado todo final de ano na TV, sendo que muitos desses filmes, geralmente os mais esperados, só seriam exibidos no final do ano seguinte. Não tínhamos nenhum aparelho que pudesse reproduzir os filmes em casa e ir ao cinema era um sonho distante, pois as condições financeiras não eram favoráveis. Recordo-me da primeira vez que chorei ao assistir um filme, foi com a morte de Thomas, personagem de Macaulay Culkin, no filme *Meu Primeiro Amor*, lançado em 1991. Além da morte de Thomas, seu primeiro amor, Vada, vivida pela atriz Anna Chlumsky, havia perdido sua mãe e vivia um intenso conflito com a sua madrasta. E eu pensava: como é possível, sendo tão nova, passar por tantas perdas assim? E me deparei com o pensamento: eu tenho medo da morte, ela nos faz sofrer. Mas, em 1994, foi lançado o filme *Meu Primeiro Amor – Parte 2*, mostrando que Vada superou suas diferenças com a madrasta, aceitou a morte da mãe e ainda encontra um novo amor. Nesse momento, sem ter vivido nenhum luto na vida, o cinema

¹ *Media vita in morte sumus* é um canto gregoriano que significa, em tradução livre: *no meio da vida estamos na morte*, muito utilizada no período barroco, na literatura e na música.

me ensinou que é possível superar, por mais difícil que as coisas pareçam ser. Ainda na infância eu fiz as pazes com a morte. O que não significa que as coisas se tornaram fáceis, eu apenas aprendi que a morte existe para todos, mesmo quando insistimos em não enxergar sua presença constante. Começamos a morrer ao nascer, a morte é um lembrete da finitude das coisas, dos momentos e das pessoas. *Anicca*, um dos conceitos principais do budismo, significa impermanência. Tudo é impermanente, a felicidade e a tristeza são impermanentes, a morte, para alguns é mutação, mas a única certeza que temos é que ela chegará para todos.

Historicamente passamos por um período conturbado, de muito sofrimento e incertezas. Estamos diante de uma pandemia, da Covid-19, onde milhares de pessoas morreram, perderam entes queridos, estão passando por inúmeras dificuldades e, os que puderam, permaneceram em quarentena, com o intuito de não dissimular ainda mais esse vírus mortal. Por alguns meses, cinemas em todo o mundo estiveram fechados, mas as pessoas não deixaram de consumir arte, principalmente audiovisual, em suas casas, utilizando aluguel de filmes online e também serviços de *streaming* que cresceram vertiginosamente no Brasil² e em outros países, mostrando ser um mercado em ascensão. Além do entretenimento, filmes se tornaram uma válvula de escape em tempos distópicos.

A minha relação com o tema começou na infância e se intensificou desde então. Durante a minha trajetória sofri muitas perdas, simbólicas e físicas, o que aumentou ainda mais o meu interesse por estudar o papel da arte na compreensão da morte. O título do projeto, em um primeiro momento, era *A representação do luto no cinema: um estudo sobre as cores na obra de Michel Gondry*, mas confesso que tive receio de parecer enfática ao falar da obra do outro. Mas, ao me debruçar sobre os trabalhos produzidos por Gondry e pelas entrevistas cedidas nos mais diversos veículos de comunicação, constatei que a morte sempre esteve presente em sua obra. Em entrevista³ para o *Semipermanent* (2019), o diretor afirma que “to fear death is to fear never having existed and everything you've done not existing anymore⁴”. Temer a morte não a faz deixar de existir. Aliás, falar sobre a morte pode contribuir com lutos e despedidas mais saudáveis. Mas é importante destacar que, segundo Kübler-Ross, “o conhecimento ajuda, mas ele, sozinho, não basta” (2006, p.33). A educação sobre a morte, a partir dos mais diversos processos comunicacionais contribuem com a quebra do tabu presente em falar sobre a morte, mas ele por si só não é suficiente, pois cada pessoa passa por um processo único e subjetivo.

²Segundo Fábio Lima, da distribuidora de filmes SofaDigital, em entrevista para o canaltech <https://canaltech.com.br/entretenimento/alugueis-de-filmes-batem-recorde-em-meio-a-pandemia-185606/>. Acesso em 17/08/2021.

³ Disponível em: <https://www.semipermanent.com/articles/michel-gondry> Acesso em 20/08/2021.

⁴ Tradução: Temer a morte é temer nunca ter existido e tudo o que você fez não existe mais.

Dessa forma, se fez necessário alterar o título da dissertação para *Quando a vida perde a cor: a comunicação do luto em A Espuma dos Dias de Michel Gondry*, utilizando a expressão popular “perder a cor”, para quando a vida perde o sentido, assim como acontece com a vida do personagem Colin, que perde o colorido e torna-se acromática, como aprofundaremos no terceiro capítulo.

As pesquisadoras Simone Lysakowski e Gisele Elise Menin (2019), na época docentes do curso de enfermagem do Centro Universitário de Porto Alegre, aplicaram uma simulação clínica aos alunos da graduação, onde fizeram o uso de mídias para auxiliar a discussão sobre a morte de pacientes internados em UTI pediátrica, utilizando obras cinematográficas para auxiliar nas reflexões sobre a importância dos cuidados paliativos dos pacientes em estado terminal. Ao final das sessões, puderam observar que muitos alunos, apesar de estarem cursando graduação em uma área da saúde, não estavam preparados para discutir sobre a morte, afirmando que essa temática permanece sendo um tabu em nossa sociedade (2019, p.11). Falar sobre a morte, principalmente nos meios de comunicação de massa, contribuem para facilitar a comunicação sobre o tema entre profissionais da saúde e familiares, além de contribuírem com processos de luto mais saudáveis. Gutfreind considera o cinema capaz de “revelar as diferentes maneiras como uma sociedade se percebe, assim como a sua capacidade de falar o real, mas também de dar corpo aos desejos e à imaginação” (2005, p.48), sendo uma fonte rica para os estudos em história da mídia.

O objetivo principal dessa pesquisa é analisar as mudanças de cores presentes do filme *A Espumas dos Dias* (2013), dirigido por Michel Gondry e relacionar essas alterações com o emocional do protagonista Colin, interpretado pelo ator francês Romain Duris e identificar o luto antecipatório (Kovács, 1992) vivido pelo personagem, a partir do conceito de *cinco fases do luto*⁵ do pesquisadora Kübler-Ross (1996). É perceptível na obra de Michel Gondry que a perda é um tema recorrente, sendo esse o princípio básico do processo de luto. Outras obras que discutem o luto e a fenomenologia da morte serão utilizadas, como o psicanalista Caruso (1986), que trabalha com o processo de luto nos relacionamentos amorosos e também a fenomenologia da morte na obra da psicóloga e pesquisadora brasileira Maria Júlia Kovács (1992), coordenadora do Laboratório de Estudos sobre a Morte do Instituto de Psicologia da USP.

A escolha pelas obras do cineasta francês surgiu a partir de observações feitas como admiradora de sua trajetória no audiovisual, utilizando umas de suas obras, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004), no meu trabalho de conclusão do curso de Comunicação

⁵ Negação, raiva, barganha, tristeza e aceitação.

Social, em 2018. No texto do trabalho de conclusão da graduação analisei o uso das cores como um artifício criativo em sua obra e as alterações de cores do cabelo da personagem Clementine, interpretada pela atriz Kate Winslet e também a cor e sua relação com a linearidade da narrativa e as fases do relacionamento dos personagens Clementine e Joel, interpretado por Jim Carrey. Durante esse processo, observei que as mudanças capilares de Clementine se encaixavam com o conceito de luto proposto por Kübler-Ross, que são: negação, raiva, barganha, tristeza e aceitação. A partir dessa descoberta, identifiquei que esse processo de usar a perda como tema norteador da narrativa está presente em outras obras do diretor, como no filme que proponho como objeto desse estudo que é *A Espuma dos Dias* (2013), onde a cor também é usada como um artifício que marca a ordem cronológica e os processos emocionais vividos pelos personagens Colin e Chloé, interpretado por Romain Duris e Audrey Tautou, diante de uma trágica doença. No processo de análise fílmica, percebi que os sentimentos que relacionam os dois filmes são na verdade o processo de luto vivido por Joel e Colin, já que Joel vivencia o fim de sua relação a partir das memórias apagadas, onde a morte não é no campo físico, mas mental. Ao contrário de Colin, que vivencia o luto com a morte física da amada Chloé, que faz com que sua vida perca a cor, mergulhando em um ambiente sombrio, em preto e branco. O processo de luto não está relacionado apenas com a morte em si, mas com todos os sentimentos presentes no processo de perda e não só com o término (doença, morte ou fim de relacionamento), já que o processo pode surgir desde a sua descoberta, que é o caso do luto antecipatório, conceito proposto por Kovács, que será aprofundado no segundo capítulo. Em *Brilho Eterno* esse processo tem início durante o apagamento de Clementine da memória, mas no filme *A Espuma dos Dias* começa a partir da descoberta da doença terminal de Chloé. Os filmes de Gondry são sempre coloridos, lúdicos e no filme que analisaremos há uma mudança na paleta de cores da película que se mostra diferente dos outros filmes do diretor, já que o filme segue na direção de uma paleta mais escura e sombria, que não é uma característica do autor. No curta metragem intitulado *M'a ouvert les yeux et cassé le dos*⁶, Michel Gondry afirma que a escolha das cores aconteceu quando o livro foi lido pela primeira vez, na sua adolescência, quando ele já imaginava uma narrativa em que a diversidade de cores diminuía ao decorrer da história, finalizando num cenário em preto e branco. No livro não há essa variação de cores, mas Boris Vian narra uma história em que a iluminação dos ambientes diminui com o passar do tempo, onde os cenários vão se tornando cada vez mais escuros e talvez esse seja um dos motivos para que o diretor tenha imaginado a história dessa forma.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msuu6rb1Ozg> Acesso em: 20/01/2022.

O diretor francês Michel Gondry, apresenta em seus trabalhos um universo onírico repleto de subjetividades. Em mais de três décadas de carreira, produziu nove filmes, três documentários, sendo seu trabalho mais recente a série televisiva *Kidding* (2018-2020), onde atuou como produtor executivo e diretor de oito dos vinte episódios exibidos. Gondry ficou conhecido por seu vasto trabalho em videoclipes, com mais de oitenta trabalhos produzidos, de artistas como Björk, Daft Punk e Rolling Stones, por exemplo. Gondry utiliza-se de técnicas como *lo-fi*⁷ (pouca definição), *lo-tech*⁸ (pouca tecnologia) e também o *stopmotion*⁹ (vídeo quadro a quadro), que fazem parte de sua identidade visual e são técnicas nem sempre valorizadas nos dias atuais, diante do progresso tecnológico, além da evolução dos efeitos especiais na pós-produção, principalmente na indústria hollywoodiana. Para refletir busco em Santos (2017) que afirma:

De certa forma, a defesa do universo onírico feito por Michel Gondry é confrontada com a necessidade de estabelecer limites para a realização da obra fílmica. A própria dinâmica de um set de filmagem obriga o diretor a impor-se uma estratégia criativa. A elaboração mental, criativa, tem de possuir uma base sólida. Um palco demarcado para a apresentação de sua ideia, a elaboração da imagem fílmica para um determinado fim [...] Como se a *mise en scène* de Gondry servisse a uma determinada ilusão aparente. (p.101)

Apesar da direção de arte ter sido realizada por diretores diferentes, as obras de Michel Gondry possuem características muito peculiares, que afirmam o estilo cinematográfico e a identidade visual do diretor, sua *mise-en-scène*. Durante a pesquisa, encontrei entrevistas com o diretor, elenco e produção, que afirmam a presença de Gondry na direção de arte, no design dos elementos cênicos e principalmente na escolha das cores que estão sendo discutidas nesse estudo e que serão aprofundadas no terceiro capítulo da dissertação. Ressalto que, apesar do estudo sobre as cores no cinema conter um viés mais subjetivo, utilizando a psicologia das cores, a semiótica, entre outras áreas do conhecimento, a análise produz resultados objetivos, onde o contexto é essencial para definir se a cor representa algo na narrativa ou não, levando em consideração aspectos como a fala dos personagens, os cenários, entre outros elementos. A escolha do filme foi motivada também pela importância do mesmo na carreira do diretor, que já falou em inúmeras entrevistas que o livro *A Espuma dos Dias* (1947), do escritor Boris Vian, é um de seus livros favoritos, lido ainda na adolescência e que vários elementos presentes em seu filme foram pensados durante a leitura, antes mesmo do diretor francês pensar em trabalhar com audiovisual. Dessa forma, mesmo não sendo o filme mais popular entre o público, considerado até mesmo como um fracasso em sua carreira, esse filme reúne grande parte dos

⁷ *Lo-fi* significa baixa fidelidade, vem da expressão em inglês *low fidelity*

⁸ *Lo-tech* significa baixa tecnologia, vem da expressão em inglês *low-technology*

⁹ *Stopmotion* é uma técnica que consiste em uma animação quadro-a-quadro, a partir de fotografias

elementos estéticos presentes em outras obras de Gondry, que se sintetizam nessa obra, ilustrando toda a sua complexidade.

Como mencionado anteriormente, o objetivo principal é estudar o luto, a partir das alterações de cores presentes na obra, que é dividida em duas partes: a primeira parte possui cores intensas e diversificadas, divididas em dois momentos, sendo o primeiro com o uso de cores em tom pastel e, ao conhecer Chloe, os tons se intensificam. Na segunda parte, ao descobrir a doença de Chloe, o cenário fica em tons terrosos, esmaecido, uma espécie de imagem em sépia, evoluindo para um cenário sombrio, em preto e branco. No curta-metragem *Boris Vian m'a ouvert les yeux et cassé le dos* (2020), Gondry descreve esses quatro momentos da trama, de acordo com as cores, como infância, juventude, vida adulta e depressão. Os objetivos específicos são, em um primeiro momento, planificar a obra e observar os momentos em que as cores se alteram na trama e selecionar as cenas que são responsáveis pelo ponto de virada na narrativa. Em seguida, gerar a paleta de cores do material selecionado, utilizando o programa Color Adobe. E, após a etapa de seleção do material, analisar o resultado a partir do conceito de luto escolhido para o estudo, que são as cinco fases do luto da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross.

O cinema é um objeto de estudo comum no meio acadêmico, por estudantes e profissionais de diversas áreas. Seu campo é vasto, podendo ser estudado pelas suas especificidades técnicas e também por sua abordagem cultural, social, entre outros. Segundo a pesquisadora e docente Cristiane Freitas Gutfreind, compreendemos o cinema como

[...] um suporte para a história da comunicação pela sua capacidade de refletir os comportamentos e as orientações de uma determinada sociedade; além disso, representa um fundamental meio de identificação, uma maneira de agir e de pensar. O cinema é apreendido como um espelho, compreendido aqui no sentido lacaniano de unificação do imaginário que age através de uma imagem semelhante, tanto idealizada ou deformada, quanto fiel às aspirações, às crenças e aos valores que sedimentam uma determinada cultura. (2005, p.48)

Ao estudar o cinema como objeto possível dentro da pós-graduação em Estudos da Mídia, observamos que há um processo de identificação entre o público com a produção audiovisual, como uma espécie de espelho, que reflete aspectos de sua época, costumes, crenças, entre outros. A partir dessa perspectiva, a presente pesquisa se propõe a estudar o luto presente na narrativa *A Espuma dos Dias*, de Michel Gondry, uma adaptação do livro homônimo de Boris Vian, lançado em 1947. O tema escolhido será analisado a partir das cores utilizadas no filme, observando a relação das cores utilizadas com o luto vivido pelo personagem principal, Colin. Dessa forma, analisaremos a cor como um processo comunicativo, como emissor de uma mensagem, que contribui com a narrativa a qual está

inserida. Luciana Martha Silveira afirma que a “percepção das cores é um problema do qual se ocupam os pesquisadores desde muitos anos, juntamente com as questões físicas e fisiológicas de como se percebe a luz e como acontece a percepção de movimento”(2015p.116). Grandes artistas como Leonardo da Vinci, Johann Wolfgang von Goethe e Wassily Kandinsky passaram parte de suas vidas pesquisando sobre a teoria das cores e ainda assim há muito o que se descobrir sobre o tema.

Ao delimitar o objeto de pesquisa na obra do cineasta Michel Gondry e não a outros cineastas é devido a sua grande contribuição para o meio audiovisual, além de suas técnicas relativamente rudimentares em um ambiente onde impera a pós-produção digital. Além de usar a criatividade como veículo que impulsiona o resultado a partir do momento em que a cena é gravada, Gondry utiliza a cor como elemento de apoio a narrativa, onde a mesma carrega a função de marcação cronológica, em meio a uma película não linear, como em *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*, onde a cor auxilia na compreensão da ordem dos fatos na história contada e outra linear, como no filme *A Espuma dos Dias*, onde a cor atua como metáfora diante do trajeto humano em direção a morte. É importante observar que as cores estão relacionadas com a presença das personagens femininas e que na ausência delas tudo fica sem cor, sem vida. A ausência, a perda são grandes sofrimentos da humanidade e falar sobre o luto é compreender a finitude da vida. Segundo Marcia Cristina Maesso (2017, p.339) ,

A construção cinematográfica permite ao espectador realizar identificações, funcionando como espelho. Mas, como toda forma de arte, também alude ao que escapa à representação. Portanto, consideremos que, a despeito das particularidades de cada criação, um filme, assim como uma pintura ou uma obra literária, produz significantes, conservando o vazio, bordejando-o, suscitando ao interlocutor a realização de uma leitura.

A arte é fundamental para compreensão das nossas subjetividades e o cinema é uma espelho de nós mesmos e é ela que nos dá esperança em tempos tão difíceis. Segundo a psicóloga Cremasco, “[...] na esperança, obrigatoriamente se fala da morte. A dor fala, sem nomear, sobre a morte. Filosofar sobre o tempo, sob o viés da temporalidade e sem chamar a morte pelo seu nome, é filosofar sobre a morte.” (2010, p.36). Falar sobre a morte é compreender a vida.

Ao fazer uma busca inicial dos trabalhos produzidos sobre *A Espuma dos Dias* nos últimos anos, tendo em vista que o filme utilizado foi lançado a cerca de oito anos atrás, não encontrei estudos sobre o uso das cores na obra e nem sobre o processo de luto presente no filme, apenas sobre aspectos ligados a poética, seu universo onírico, a hipérbole e ao surrealismo. Estudos sobre a cor na obra de Michel Gondry foram produzidos sobre os videoclipes produzidos pelo diretor, área em que o diretor ficou conhecido, por ter trabalhado com artista como Bjork, Chemical Brothers, Foo Fighters e White Stripes. Aliás, boa parte dos

trabalhos produzidos academicamente sobre Gondry são sobre o seu filme mais conhecido, *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*, onde o tema abordado nos estudos geralmente é a memória.

Os filmes de Michel Gondry possuem aspectos surrealistas, como se todas as suas produções fossem tiradas de seus sonhos, uma espécie de sobre-realidade ou surrealidade (GEADA, 1985, p.21). Segundo Bordwell, "o cinema surrealista estava diretamente ligado ao surrealismo na literatura e na pintura" (2013, p.705) e o filme *A Espuma dos Dias* é uma adaptação do livro homônimo de Boris Vian (lançado em 1947). O livro possui uma narrativa surrealista e totalmente imagética. É interessante ressaltar a importância dos estudos sobre a estética no audiovisual, com a intenção de compreender as possibilidades de uso e de produção de sentido aos receptores da mensagem. No filme de Gondry, a história transita por variações de cores que estão diretamente relacionadas com os acontecimentos da narrativa. A cor é um elemento importante no cinema, mas em que momento ela deixa de ser coadjuvante e torna-se personagem? Para isso é importante desenvolver um estudo mais aprofundado sobre a importância da cor como um importante elemento dentro da narrativa do filme "*A Espuma dos Dias*", simbolizando o tempo e os sentimentos dos personagens do filme. Esse trabalho se enquadra na linha de pesquisa Estudos de Mídia e Produção de Sentido, do Programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia, por tratar-se de uma investigação e análise de processos de percepção, representação visual e produção de significado, pois pretende estudar sobre o sentido produzido nas obras fílmicas analisadas.

O foco será a análise da narrativa, utilizando teóricos da área do cinema, filosofia e psicologia. Com isso, poderemos analisar os processos simbólicos, encontrados na narrativa escolhida, no que se refere às cores e ao luto. Consideramos as imagens como mediadoras do homem com o mundo. Nesta perspectiva, Santaella (2008) nos elucida didaticamente a respeito da Semiótica de Pierce e sua aplicação. Santaella & Nöth (1998) nos apresentam os tipos de imagem, as palpáveis e é de grande valia à pesquisa – que partem do conceito de imagem, compreendendo que a linguagem narrativa cinematográfica será o campo construído para nos servir de análise do processo de produção de sentido e de percepção, significados, construções de sentido, investigação.

Silverstone, em sua obra *Porque estudar a mídia?* fala sobre a importância de estudar a poética na mídia, como uma forma de encantamento, pois a "mídia nos encanta. Somos, significativamente, encantados" As histórias contadas, em diversas mídias, "são parte essencial da realidade social, como um vínculo com a experiência, e uma expressão dela" (2002, p.80). O autor também afirma que

Uma poética da mídia investigaria as estruturas do discurso midiático, os princípios de sua organização e o processo de seu surgimento. Mas também investigaria como esses discursos se envolvem com os leitores e públicos, como criam significados, os prazeres e as estruturas de sentimentos que aparecem nas mentes conscientes e inconscientes dos que se permitem um mínimo de encantamento, ao lado do rádio, ao teclado, diante da tela. (SILVERSTONE, 2002, p.84)

Estudar a mídia é um desafio, mas é uma área com múltiplas possibilidades. O presente estudo foca em estudar a mídia a partir da poética e da estética, que assim como afirma o pesquisador Muniz Sodré, em seu livro *As Estratégias Sensíveis*, “a vida, quando interrogada sobre o seu sentido, está diretamente ligada a estética.” (2006, p.89). Assim, a investigação intitulada *Quando a vida perde a cor: um estudo da comunicação do luto de Colin, em A Espuma dos Dias* encontra-se de acordo com a linha de pesquisa Estudos de Mídia e Produção de Sentido.

Sobre a metodologia utilizada nessa pesquisa, optamos pela pesquisa qualitativa e a técnica utilizada é a planificação do filme, que consiste em “estabelecer quais as unidades mínimas e fundamentais de um filme” (NOGUEIRA, 2010, p. 3), e também pela decupagem, que “é a determinação do plano” (DELEUZE, 1983, p. 26), fundamental para determinar quais planos do filme serão analisados. Será analisado os dados coletados a partir do conceito de análise fílmica de Vanoye e Goliot-Lété (2012), que parte do princípio de que a análise pode ser feita a partir da desconstrução do filme para elencar elementos distintos e analisá-los isoladamente para compreender se associam com o todo e reconstruir o filme após a reflexão

A análise foi realizada em duas etapas: na primeira, foram selecionados frames onde há transição da paleta de cores. Para auxiliar essa seleção será realizado um designer das paletas a partir do Color Adobe¹⁰ e as cenas serão selecionadas com a ajuda do programa Movie Print¹¹. Na segunda etapa teremos os pontos convergentes entre o conceito de luto e sua representação no filme. Vamos seguir o conceito de *fases do luto* da psicóloga Elisabeth Kubler-Ross, que são: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. Durante a análise serão pontuadas todas as alterações de cores que estejam ligadas a esse processo de luto vivido pelo personagem principal - Colin. A amostra será delimitada ao filme *A Espuma dos Dias* (2013). Após a escolha do objeto de estudo, algumas passos foram executados para a realização da pesquisa. Durante a primeira fase da pesquisa buscamos trabalhos realizados anteriormente para identificar o atual estado da arte. A pesquisa foi realizada a partir de algumas palavras chaves: *A Espuma dos Dias* (em três idiomas: português, inglês e francês), luto no cinema, Michel Gondry em diversos portais de trabalhos científicos e também no Scholar Google. Como o filme utiliza uma obra literária como base para o roteiro, *A Espuma dos Dias*, de Boris Vian,

¹⁰ <https://color.adobe.com/pt/create/color-wheel>

¹¹ <https://www.movieprint.org/>

encontramos trabalhos sobre a análise do livro, que poderão auxiliar na análise dos personagens, já que o filme é uma adaptação que se aproxima bastante do seu texto base. A segunda etapa consistiu em assistir toda a filmografia do diretor Michel Gondry, identificando aspectos comuns as obras produzidas pelo diretor, seja no uso das cores, escolha de elementos repetidos e temáticas. A terceira etapa dessa pesquisa foi constelar a busca de autores, teóricos e produções audiovisuais que tratam sobre morte e do luto, como por exemplo, a historiadora Caitlin Doughty, que escreve sobre processos que envolvem a morte e o luto em vários lugares do mundo, a partir da sua perspectiva como historiadora e agente funerária e é responsável pelo site¹² *Order of The Good Death*, além de seu canal no youtube, utilizando desses ambientes virtuais para desmistificar tudo que envolve a mortalidade. Doughty (2019) desmitifica a ambiência da morte e luto a partir de aspectos sociais e culturais, naturalizando o falar sobre a morte. Outra autora é Chimamanda Adchie, *Notas sobre o Luto* (2021), onde a escritora fala sobre o processo de luto que viveu recentemente pela morte de seu pai, durante a pandemia mundial da Covid-19. No processo da pesquisa buscamos também obras audiovisuais que trabalham a temática, como podemos exemplificar com os filmes *A Liberdade é Azul* (1993), que faz parte da trilogia das cores, do diretor Krzysztof Kieslowski e também *O Anticristo* (2009), do diretor Lars Von Trier. As obras citadas, literárias e cinematográficas são exemplos de como a arte pode discutir esse processo que é inerente ao ser humanos, em que todos passaremos, mas nem sempre queremos falar sobre. A última etapa será a análise do filme escolhido e para isso foi feita uma busca por autores que abordam estudos sobre cores, cinema e também sobre o filme.

Observamos durante esse estudo que as mudanças na paleta de cores está relacionada com o luto vivido pelo personagem Colin, além de ser um marcador cronológico da narrativa. O filme apresenta mudanças significativas com relação às cores, pois ao descobrir a doença terminal de Chloé, o mundo de Colin perde o colorido apresentado no começo da narrativa, finalizando em um filme em preto e branco. A teoria das cores será fundamental para a análise proposta, a partir dos seguintes autores: Farina (2006), Guimarães (2001), Heller (2013), Pedrosa (2002) e Silveira (2015).

Como aporte teórico, utilizaremos teóricos sobre fenomenologia da morte e luto, teoria da cores e do cinema, além de trabalhos produzidos sobre Michel Gondry e suas produções. Os teóricos que serão utilizados no que diz respeito ao luto e suas ramificações são Bowlby (2004), Caruso (1986), Kovács (1992), Kübler-Ross (1996) e Parker (2009). Sobre teoria do cinema é

¹² <http://www.orderofthegooddeath.com/>

importante revisitar os clássicos, como Andrews (2002), Aumont (2013), Gardies (2008) e Xavier (1993).

Ao fazer uma pesquisa exploratória sobre o estado da arte, foi identificado que há poucas produções sobre o filme escolhido como objeto dessa pesquisa. Os poucos trabalhos produzidos sobre *A Espuma dos Dias* é referente ao aspecto surrealista do filme (BALLESTER, 2016), sobre hipérbole (MARTINS, 2016) e sobre a poética (SANTOS, 2017). Além disso, alguns pesquisadores abordaram outros aspectos da carreira de Michel Gondry, como Mestriner (2011), que trabalhou o conceito de convergência em *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*, Coelho (2014) pesquisou a técnica de repetição, e por último Rezende (2005) que escreveu o livro referenciado em todas as dissertações sobre Michel Gondry produzidas no Brasil.

Para desvendar a obra de Michel Gondry vamos utilizar trabalhos anteriores, como artigos, teses e dissertações para a execução do mesmo. Para ilustrar, cito o trabalho de dissertação de Mestrado de Rogério Secomandi Mestriner, que defendeu seu trabalho para o Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFSCar. Mestriner afirma "Ao se aproximar do cinema, Gondry continua empregando sua assinatura visual em prol de suas narrativas." (MESTRINER, 2011, p.13). A partir da reflexão de Heller

Um terço da criatividade consiste em talento, um terço de influência ambientais que estimulam dons especiais e um terço de conhecimentos aprendidos a respeito do setor criativo em que se trabalha. Quem não souber nada a respeito dos efeitos gerais e da simbologia das cores, quem quiser confiar apenas em seus talentos naturais, será sempre ultrapassado por aqueles que possuem, além disso, esses conhecimentos. (2013, p.17)

A criatividade e o uso dos efeitos de ilusão de ótica é uma característica presente na obra do cineasta, que cursou artes visuais no início de sua trajetória no audiovisual. Para analisar o uso das cores na obra de Michel Gondry, além de obras relacionadas ao estudo da linguagem cinematográfica é fundamental recorrer à semiótica, já que “se utiliza a semiótica para melhor compreender o seu universo comunicativo, tanto no momento de sua elaboração quanto no de sua recepção” (GUIMARÃES, 2001, p. 139). Os símbolos fílmicos são, em sua maioria, sugestivos, deixando a cargo do receptor e sua interpretação, o teórico Roger Odin (2007) diz que “de uma forma mais geral, a linguagem das imagens obriga a adaptar uma posição pragmática, ou seja, a pôr no posto de comando da análise as determinações externas ao texto: são elas que regem o modo de leitura que o espectador utilizará” (p.153). Com relação à análise das cores, a teórica Heller esclarece sua importância, “não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada pelo contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos” (2013, p.18). Independente de onde utilizada, a cor sempre terá algum significado, que será esclarecido a partir do contexto, com o auxílio dos

seguintes autores: Modesto Farina (2006), Luciana Martha Silveira (2015), Luciano Guimarães (2001) e Israel Pedrosa (2002), que são teóricos que discutem o papel das cores na comunicação. Segundo o professor e pesquisador Modesto Farina, “podemos dizer que a cor é o elemento de código visual, com maior poder de comunicação, de forma autônoma. Ou seja, independentemente do espaço onde é aplicada, das formas que a contenham, a cor, por si só, comunica e informa’ (2006 p.129)

A dissertação encontra-se dividida em três capítulos. O primeiro capítulo, *Aurora*, apresenta a carreira do diretor Michel Gondry, assim como características presentes na sua *mise-en-scène*. Dessa forma foi possível identificar se o destaque nas alterações de cores é um caso isolado ou não. Como aparato teórico, utilizamos trabalhos produzidos sobre o diretor e também entrevistas cedidas por ele, em diversos veículos de comunicação. O segundo capítulo, *Crepúsculo*, aborda dois temas principais: morte e luto. A obra de Philippe Áries, *A história da morte no ocidente*, foi fundamental para compreender o motivo pelo qual o tema tornou-se um tabu com o passar dos séculos. Além disso, nos aprofundamos em conceitos sobre o luto, para compreender os passos vivenciados após uma perda, a partir de diversos teóricos, destacando o trabalho da psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross e também da pesquisadora brasileira Maria Julia Kovács. Finalizamos com alguns exemplos sobre como o luto é retratado em uma obra fílmica. O último capítulo, intitulado *Soturno*, é responsável pela análise do trabalho. Sentimos a necessidade e explicar a obra de origem, as adaptações produzidas antes do filme de Gondry. Na sequência, apresentamos a teoria das cores, de forma resumida, para introduzir uma discussão sobre as cores no cinema. Finalizamos o capítulo com o tópico *A comunicação do luto*, que analisa três partes distintas do filme, caracterizadas por diferentes paletas de cores.

1. AURORA

*Oh! Que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!*
Casimiro de Abreu¹³

Aurora representa a claridade antes do nascer do sol. Em sentido figurado, representa o despertar, o princípio da vida, a infância e também a juventude. O trabalho do cineasta Michel Gondry pode ser descrito dessa forma, como um eterno amanhecer, de um garoto de 12 anos, como ele mesmo se classifica.

1.1. O UNIVERSO ONÍRICO DE MICHEL GONDRY

Nascido em Versailles, na França, em 1963, quando adolescente aventurou-se pelo mundo da música, com a banda *Oui Oui*, mas percebeu que não era na música que ele encontraria vazão para sua criatividade. Segundo Gondry “um dia, montando um clipe, notei que sendo baterista de uma banda eu utilizava 20% do meu cérebro, mas que aqui tinha a impressão de usar 80%. Disse a mim mesmo, então, que era mais interessante fazer isso” (GONDRY, 2003 apud COELHO, 2014). Com a banda *Oui Oui* lançou dois discos, *Chacun tout le monde* (1989) e *Formidable* (1992). Iniciou seus estudos artísticos na Escola Olivier-de-Serre, em Paris, durante a década de 1980, no curso de artes visuais e nesse período iniciou seus trabalhos no audiovisual.

Michel Gondry é um sonhador e essa característica está presente em todos os seus trabalhos. Segundo Angerami,

A tela projeta uma infinidade de mundos e histórias. O espectador está entregue às sensações visuais, auditivas e perceptivas a partir do que é exibido, como um sonhador que não domina o próprio sonho é arrastado para as profundezas de sua alma. Juntamente com o detalhamento da trama, uma série de valores e símbolos é introduzida, sem que possamos sequer nos ater a tais estímulos. A ideia de que o diretor cinematográfico é alguém que deseja expor publicamente seus sonhos através das artes é perfeitamente pertinente quando se está diante das histórias, mas descabida diante de qualquer esteio de razão. É como se não houvesse limites para os efeitos e criação de determinada trama. Assim como em um sonho, em que ao sonhador só é dada a condição de sonhar sem qualquer interferência no sonho propriamente dito, em determinado filme, o espectador é arrastado em um turbilhão de emoções a partir da criação do diretor da trama. (2017, p.100)

Para compreender melhor a obra do diretor e a importância dos sonhos para sua obra, se faz necessário compreender a sua mise-en-scène.

¹³ Trecho do poema Meus Oito Anos (1858), de Casimiro de Abreu. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/casimiro-de-abreu/textos-escolhidos> Acesso em: 22/02/2022

1.2. A MISE-EN-SCÈNE DE GONDRY

Tudo está na mise en scène
Michel Mourlet¹⁴

Michel Gondry queria ser inventor, assim como o seu avô materno, que foi “proprietário de muitas patentes em química, eletrônica e telefonia e inventor em 1949, do Clavioline, um precursor dos modernos sintetizadores” (COELHO, 2013, p.2). Após décadas de carreira, podemos afirmar que hoje ele é conhecido por suas invenções visuais e pela criação de seus universos surrealistas.

Na obra *Figuras traçadas na luz*, Bordwell explica a origem do conceito de *mise-en-scène*. Segundo o autor

Poucos termos da estética do filme são tão polivalentes como esse. Em francês, significa o que, em inglês, chamamos de "direção" e suas origens estão no teatro. *Mettre en scène* é "montar a ação no palco" e isso implica dirigir a interpretação, a iluminação, o cenário, o figurino etc. Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos Cahiers preferem reduzir o significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise-en-scène*! montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano. (2008,p. 33)

Ainda segundo Bordwell, o conceito de *mise-en-scène* “compreende todos os aspectos da filmagem sob a direção do cineasta: a interpretação, o enquadramento, a iluminação, o posicionamento de câmera.” (2008, p.33) Além disso, o resultado na tela, como atores e temporalidade da narrativa também se enquadram nesse conceito.

Segundo Luiz Carlos Oliveira Jr, o conceito de *mise en scène*¹⁵, propostos por diversos autores em seus manifestos estéticos, a exemplo de autores como Jacques Rivette, Alexandre Astruc e Michel Mourlet, seria

[...] um pensamento de ação, a encarnação de uma ideia, a organização e a disposição de um mundo para o espectador. Acima de tudo, trata-se de uma arte de colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos que dão consistência e sensação de realidade à sua vida. Expressão cunhada, em sua origem, para designar uma prática teatral, *mise en scène* adquire no cinema essa dimensão fenomenológica: mostrar os dramas humanos esculpindo-os na própria matéria sensível do mundo. (2013, p.9)

Dessa forma, tudo que está presente em um filme pode ser considerado parte da *mise-en-scène*. Oliveira Jr considera a *mise en scène* “a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica” (2013, p.9). Além disso, o conceito está vinculado a política dos autores, termo

¹⁴ Em seu manifesto estético “*Sur un art ignora*”, publicado no *Cahier du Cinéma*, em 1959.

¹⁵ Sem hífen, por escolha do autor.

utilizado por autores do *Cahier du Cinéma*, como citado anteriormente. O cinema de autor seria, segundo Oliveira Jr.

[...] uma tentativa de juntar a noção de escritura ou de estilo com a profundidade temática: o universo de um diretor (seus temas recorrentes suas obsessões, sua visão de mundo) está expresso na forma (enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação, montagem etc.), sem separação possível. Os “hitchcock-hawksianos”, como também eram conhecidos os “jovens turcos” dos *Cahiers*, buscaram desfazer a velha dicotomia entre fundo e forma afirmando que a significação e a riqueza temática dos filmes dos autores que admiravam eram inseparáveis do estilo de *mise en scène* empregado em sua realização. Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*. A *mise en scène* se torna, assim, a grande arma do autor e a principal ferramenta teórica da crítica. (2013, p.9)

Sendo assim, toda a descrição que apresentaremos sobre a carreira de Gondry descreve aspectos de sua *mise en scène*. Santos afirma que, as técnicas usadas pelo diretor em suas obras fazem parte do “seu peculiar modo de fazer cinema - desde a técnica do bullet time, o abuso de fusões de imagens, as alegorias construídas e o seu retorno á animação stopmotion- é marcado por agentes contaminantes que promovem a sua estética dinâmica, carnavalesca e fantástica (2017, p.77)

Uma característica presente na maioria dos trabalhos produzidos por Gondry é a sua resistência ao uso excessivo de novas tecnologias, optando pelo uso de tecnologias obsoletas, a partir do método *lo-tech*, pois “em meio à ditadura do digital, Gondry proporá o truque circense e a fantasia da *low-technology* em um momento que poderia ser definido como um cinematográfico instantâneo de “tudo ou nada” em sua carreira”(REZENDE, 2005, p.12). Michel Gondry evita o excesso de efeitos especiais na pós-produção de suas obras, procurando utilizar técnicas de ilusionismo, ilusão de ótica entre outros efeitos, como plano sequência, produzidos durante as filmagens (REZENDE, 2005, p.39).

Outra característica perceptível em suas produções é a presença de um universo lúdico que beira o infantil, mas longe da banalidade. Como ele se classifica, um eterno garoto de 12 anos¹⁶. Cercado por pedaços de papel, canetas coloridas e uma voz tímida, Gondry trabalha aspectos profundos da natureza humana. Para Rezende, essa é uma das razões de a produção de Michel Gondry ser atraente e intrigante é devido a

[...] sua disposição em associar essa sofisticada conexão com a cultura ao que pode existir de mais banal, por vezes irritantemente banal e repetitivo, desenvolvendo uma relação assumidamente infantil com seu trabalho, a infantilidade que determina em sua produção uma busca pelo efeito mágico capaz de enganar olhos e mentes dos espectadores” (2005, p. 19-20)

Além disso, essas projeções infantis são responsáveis por uma experiência afetiva capaz de

¹⁶ Título do seu primeiro documentário.

ilustrar o que está sendo apresentado ao expectador. Em entrevista cedida ao *Transylvania film Festival* (2019), Gondry confessa que encontrou vantagens em frequentemente utilizar desses artifícios lúdico em suas produções,

I think when you're a kid, you learn the world by playing," he said. "At some point, I decided to continue with this way of interacting with the world. To me, it's not abnormal. It might look like I'm not very mature from the outside. When you go into adult life and have to work, or do certain activities that are not so fun, you change your behavior ¹⁷ (em entrevista¹⁸ para o Transylvania Film Festival, em 2019)

Além do universo lúdico, Michel Gondry possui uma relação de proximidade com o movimento artístico chamado surrealismo, proposto por André Breton, em seu *Manifesto Surrealista*, publicado em 1924. Rezende afirma que “Gondry sonha, mas enquanto este faz do onírico o espaço privilegiado da fábula que pode ser recriada por meio da “inspiração”. [...] O surrealismo é revolucionário. Já a revolução, em Gondry, não cabe mais nos delírios do artista” (2005 p.33). O autor Arlindo Machado, ao analisar os videoclipes produzidos por Gondry, afirma que “grande parte dos videoclipes adota como estética um certo surrealismo ingênuo e subdaliano, resultante de uma colagem aleatória de imagens simplesmente incompreensíveis entre si. Mas se existe um autor que soube extrair o melhor da tendência ao surrealismo, esse é o caso do francês Michel Gondry” (2000, p. 193). A mistura de técnicas, elementos cênicos e ilusões de ótica, contribuem para a presença de uma atmosfera surrealista em suas obras. Martins observa que “a confusão gerada pelo conflito entre os dois universos (real e surreal) tende a se tornar um tempero essencial nas produções cinematográficas de Gondry, pois há uma tênue relação entre os dois. Quase sempre o surreal domina o enredo e destitui a vida cotidiana do protagonista, levando-o ao declínio e à obscuridade” (2016, p.79). O surrealismo está presente na estética de seus filmes, mas também nas histórias contadas. Em suas obras, Gondry

procura revelar os estados da alma ou da psique humana (emoções e sentimentos), em especial do protagonista, ao mesmo tempo em que constrói seu enredo com ações e reações. Entretanto, por conta, talvez, do fluxo desordenado da psique, normalmente confusa, repleta de devaneios e outros atributos que o ser humano carrega dentro de si, o filme aponta os reflexos disso em sequências quase que sem muito sentido, se seguirmos a linha do pensamento racional. Além disso, o uso da metalinguagem e da simbologia pode tornar o filme de difícil compreensão para alguns espectadores, dependendo do nível de leitura e repertório que possuam. (MARTINS, 2016, p.17)

A psicanálise busca aspectos da infância para compreensão da vida adulta. Gondry parece buscar em suas memórias e vivências, a poética necessária para transformar dor em arte.

¹⁷ Tradução: Acho que quando você é criança, aprende o mundo brincando”, disse ele. “Em algum momento, decidi continuar com essa forma de interagir com o mundo. Para mim, não é anormal. Pode parecer que não sou muito maduro por fora. Quando você entra na vida adulta e tem que trabalhar, ou fazer certas atividades que não são tão divertidas, você muda seu comportamento

¹⁸ Entrevista disponível em: <<https://variety.com/2019/film/festivals/michel-gondry-experimentation-is-what-really-drives-me-transylvania-film-festival-2019-1203230975/>> Acesso em: 15/08/2021.

Para Byung Chul Han,

A anestesia universal da sociedade leva a poética da dor ao desaparecimento completo. A anestesia reprime a estética da dor. Na sociedade paliativa, desaprendemos inteiramente como fazer a dor narrável, sim, cantável, como verbalizá-la, como transportá-la para uma narração, como cobri-la, sim, enganá-la com a bela aparência. A dor está, hoje, inteiramente separada da fantasia estética. (2021b, p.71)

Gondry consegue falar sobre temas complexos como depressão, sofrimento, morte, doença, sem deixar de cultivar o prazer estético a partir dos elementos cênicos, enquadramentos, entre outros detalhes técnicos.

A estética de Michel Gondry pode ser observada em toda sua trajetória, que ao contrário de outros diretores que dividem suas carreiras em fases, o trabalho produzido por Gondry parece acumular todos os elementos de sua *mise-en-scène* ao longo dos anos. A seguir, a trajetória de Gondry e algumas observações a cerca de suas produções.

1.3. TRAJETÓRIA NO AUDIOVISUAL

Seus primeiros trabalhos foram os curtas-metragens *L'Expédition Fatale*¹⁹ (1986), *Un e Bolide*²⁰ (1986), todos utilizando a técnica *stop motion*. No mesmo período começou a produzir videoclipes para sua banda, como os videoclipes *Joyeux Noël*²¹ (1986) e *Junior et sa voix d'or*²² (1987). Apesar de ser reconhecido principalmente por suas produções cinematográficas, Gondry não se prende apenas a sétima arte. Para Machado, “nesse sentido expandido de arte do movimento, televisão e vídeo também passam a ser cinema, assim como a multimídia” (2007, p.66), logo, há cinema em tudo que diretor produz.

A trajetória de Michel Gondry é muita extensa e nesse capítulo vamos apresentar aspectos da sua carreira no ramo do videoclipe, na publicidade e também no cinema, seja com curtas, longas, ficções ou documentários. Recentemente, o diretor produziu e dirigiu alguns episódios da série televisiva *Kidding* (2018-2020), exibida pelo canal Showtime. Gondry, construiu um número extenso de produções audiovisuais em várias formatos e gêneros, sem perder sua identidade artística, sendo conhecido pelo uso de artifícios criativos que estão presentes em quase todas as suas obras, independente do gênero, sendo uma das suas principais características utilizar métodos que diminuam o uso de efeitos especiais na pós produção, sem perder o aspecto lúdico presente em seu trabalho e as técnicas mais utilizadas pelo diretor é o

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WVKGabLhPZA>>. Acesso em: 29/04/2019.

²⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W4JTA8dhN3c>>. Acesso em: 29/04/2019.

²¹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1Pk83NvyMsg&t=76s>>. Acesso em: 29/04/2019.

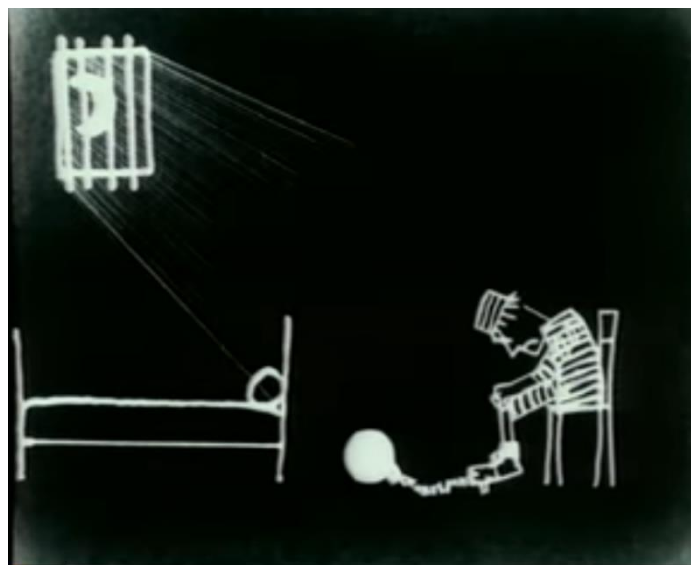
²² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S4UNcpWuQzM>>. Acesso em: 29/04/2019.

low-fi (pouca definição), o *low-tech* (pouca tecnologia) e também o efeito *stopmotion*. Outra característica presente nas produções de Michel Gondry são os aspectos autobiográficos encontrados em várias de suas produções, desde a escolha dos temas abordados, dos cenários escolhidos e dos personagens criados. É difícil designar Michel Gondry apenas como diretor, já que seu trabalho vai muito além disso. Em muitos deles ele atua como roteirista, produtor, diretor de arte e designer. Acredito que, a melhor forma de caracterizá-lo seria chamá-lo de criador. Ele cria universos, pessoas e elementos que antes, só existiam em sua mente. A criatividade é o agente que impulsiona todo o trabalho desse diretor que permanece criando, sem cessar. Apesar de não estar na produção de um filme longa-metragem no momento, o diretor lançou peças publicitárias, videoclipes e curtas durante o período da pandemia da Covid-19. Inclusive, em seu perfil da rede social *Instagram*²³, Gondry publica mensalmente pequenos vídeos de animação, com cerca de 30 segundos cada.

1.3.1. ONDAS IMAGÉTICAS

A história de Michel Gondry com a arte do videoclipe começou no final da década de 1980, quando produziu o primeiro videoclipe da banda, *Un Joyeux Noël*²⁴ (1986), quando ainda era baterista da banda *Oui Oui*. O clipe é em animação *stopmotion*, utilizando como elementos cênicos a imagem em fundo preto e ilustrações na cor branca, dando o efeito de imagem invertida, em negativo, como no exemplo a seguir:

Figura 1 - Frame do clipe *Un Joyeux Noël*



Fonte: youtube.com

²³ Perfil do Instagram de Michel Gondry: <https://www.instagram.com/michelgondry/?hl=pt-br> .

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1Pk83NvyMsg> Acesso em 18/08/2021

Ao ingressar no universo dos videoclipes, Gondry aprimorou seus conhecimentos técnicos e fortaleceu a sua identidade visual, onde hoje é reconhecido como um dos mais importantes diretores do gênero, já que “em um momento que as qualidades visuais dos videoclipes e seu valor estético ganham importância, Michel Gondry é um dos protagonistas nesse momento de mudança de paradigma” (MESTRINER, 2011, p.12). Alguns diferenciais foram fundamentais para esse reconhecimento, como o uso constante de plano sequência, animação, trucagens de camera e principalmente não se prender ao conteúdo da letra em si e sim com o ritmo da música, para a criação do videoclipe, feito a partir da sobreposição de música e imagens. Segundo Oda

Olhando para a obra de Michel Gondry, vemos que não se trata de videoclipes em que o artista dança e se expõe sensualmente. Muitos deles apresentam fragmentos puramente imagéticos, compostos por cores e movimento, que não remetem diretamente a nenhuma significação. Esse aspecto é o mais importante para compreendermos porque é possível enxergar o videoclipe como força-potência-ativa. (2011, p.69)

Além de quebrar a estrutura tradicional do videoclipe, Gondry introduziu algumas técnicas a sua produção audiovisual, como o *stopmotion*²⁵, a *mise-en-abyme*²⁶ e o *bullet time*²⁷ que, segundo Mestriner, Michel Gondry é um dos precursores dessa técnica (2011, p.13).. Rezende, em seu livro afirma que

Gondry abole de início a transcrição literal de uma canção, a estrutura que, de alguma maneira, o condicionasse ao tema ou letra propostos pelos cantores, bandas e grupos. Ele toma distância dessa literalidade deixando os músicos com os quais trabalha em segundo plano, a recusa, e mesmo assim se mantém fiel ao espírito do clipe (como mídia), que é a ilustração para o som. Para conseguir mais esse truque ilusionista, Gondry se apoia, essencialmente, no ritmo.(2005, p. 26-27)

Dessa forma, a maioria dos vídeos produzidos seguiam a estrutura narrativa clássica, com o começo, meio e fim bem delimitados, ao contrário da proposta de Gondry, que quebra essa estrutura e utiliza as batidas da música a favor do enredo do clipe, próximo do experimental. Inclusive, Rezende afirma que “a aproximação de Gondry com Bjork permitiu ao diretor um trabalho mais experimental e principalmente “a aproximação entre suas obras e o surrealismo” (2005, p.33)

A técnica *bullet time* foi utilizada no clipe *Army of me*²⁸, da cantora Björk e também em

²⁵ A técnica “*Stopmotion* ou *frame by frame* é uma técnica de animação clássica que consiste em fotografar o objetivo, realizando as devidas mudanças entre cad a um para, ao projetá-los em sequência, criar a sensação de movimento” (COELHO, 2014 p.19)

²⁶ *Mise-en-abyme* é a quando a imagem se repete dentro de si. São imagens repetidas em um mesmo quadro (MACHADO, 2000, p.160)

²⁷ *Bullet time* “se caracteriza pela desaceleração ou completa paralisação da ação registrada, enquanto a câmera, aparentemente, se movimenta com liberdade em torno do objeto de interesse” (MESTRINER, 2011, p.13).

²⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=6KxtgS2IU94>>. Acesso em: 29/04/2019.

*I Like A Rolling Stone*²⁹, da banda Rolling Stones, onde a câmera circula livremente entre os convidados e ao mesmo tempo transmite a sensação de que estamos vendo a cena pelo ponto de vista de alguém que está com a percepção alterada, por drogas e/ou álcool e acaba causando um estranhamento na percepção do receptor também.

Figura 2 - Técnica *bullet time*, no clipe *I Like A Rolling Stone*³⁰



Fonte: youtube.com

O uso da repetição de imagens é muito comum nos videoclipes assinados pelo diretor, assim como *Hardest Button to Button*³¹, da dupla norte-americana *White Stripes*, em que a repetição está em harmonia com o ritmo da canção. A série *The Simpsons*³², do canal de televisão *Fox* fez uma versão do clipe de Michel Gondry, com a participação de Jack White e Meg White³³. Não é o primeiro trabalho de Gondry com a dupla, ele dirigiu outros clipes, como *The Denial Twist*³⁴ (2005); *Dead Leaves and the Dirty Ground*³⁵ (2002); *Feel in Love With a Girl*³⁶ (2002) e mais recentemente presenteou Jack White com o clipe *City Lights*³⁷ (2016).

²⁹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=aRYokc3VBC4>>. Acesso em: 29/04/2019.

³⁰ Frame retirado de um minuto e um segundo, do videoclipe.

³¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=K4dx42YzQCE>>. Acesso em: 29/04/2019.

³² A referência pode ser encontrada no segundo episódio, da 18ª temporada, intitulado *Jazzy and the Pussycats*

³³ Componentes da dupla *The White Stripes*.

³⁴ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y6LuwU3LPLE> . Acesso em: 20/06/2018.

³⁵ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7OyytKqYjkE>. Acesso em: 20/06/2018.

³⁶ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fTH71AAxXmM>. Acesso em: 20/06/2018.

³⁷ Videoclipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7Osqnf_0jkk. Acesso: 20/06/2018.

Figura 3 - White Stripes e Os Simpsons



Fonte: as duas imagens foram retiradas do youtube.com

No clipe *Around the World*³⁸ da dupla luso-francesa *Daft Punk*, há o uso da repetição de movimentos de acordo com o ritmo da música e traz outra característica, que é o uso das cores quentes para destacar as mulheres no vídeo, que falaremos no capítulo sobre cores.

Figura 4 - Cenas do videoclipe *Around the World*



Fonte: compilado feito pela autora.

³⁸ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LKYPYj2XX80> Acesso em: 17/06/2018

³⁹ Imagem extraída do Pinterest, disponível em: <https://www.pinterest.com.au/pin/1477812348475106/>. Acesso em: 20/06/2018.

A criatividade, o uso dos efeitos visuais e sua simbologia são características presente na obra do cineasta, assim como técnicas mencionadas anteriormente, "eu me sentiria limitado como criador se me submetesse unicamente à tecnologia", disse Gondry⁴⁰ em entrevista ao jornal Estado de São Paulo. Suppia compreende que uma das definições mais comuns para o termo *low-fi* é de “filmes que têm mais especulação do que efeitos espetaculares. Mais focados em grandes ideias do que em grandes orçamentos” (2016, p. 306) e também “tem demonstrado reiteradamente que é possível “fazer mais com menos”. Mas o conceito não se resume a apenas isso.” (SUPPIA, 2016, p. 308). É possível afirmar a “(...) preferência de Michel Gondry por efeitos *low-tech* e simples, em contraposição à onda de efeitos especiais ultramodernos e complexos que tomam conta do audiovisual industrial hegemônico” (MESTRINER, 2010, p. 205). Esse uso de técnicas que diminuem o processo de pós-produção é uma forte característica de Michel Gondry, “técnicas rudimentares de animação *stopmotion*, inesperados deslocamentos de câmera e materiais de uma artificialidade infantil que estabeleciam uma clara zona de tensão entre a criação e o propósito do videoclipe” (SANTOS, 2017, p.53), afirmação feita referente aos trabalhos do diretor com a cantora islandesa Bjork, mas que é comum vermos em toda sua obra, desde campanhas publicitárias, videoclipes, curtas e longas-metragens. Essa artificialidade infantil descrita por Santos é bem visível no videoclipe *Everlong*⁴¹, da banda americana *Foo Fighters*, em que além de empregar aspectos nítidos de *low-tech* (objetos com características artificiais, cenas em *stopmotion*), neste vídeo clipe podemos ver também algumas características comuns na obra de Gondry, como a alteração da paleta de cores para determinar espaço e cronologia, aspectos visuais ligados ao mundo dos sonhos, algo recorrente em sua obra.

Em 1992 dirigiu o clipe *Human Behavior*⁴², da cantora Bjork, que havia se impressionado com os trabalhos anteriores do diretor e o escolheu para dirigir seu videoclipe. Esse trabalho aconteceu após a entrada do diretor na produtora Partizan, que é uma comunidade composta por vários diretores e engloba diversas produções, desde videoclipes, campanhas publicitárias e também longas metragens. Hoje Gondry é um dos principais nomes da produtora, que já teve em seu *cast* o diretor Spike Lee.

Gondry continua produzindo videoclipes até os dias atuais. Seu último trabalho foi a produção de um videoclipe utilizando a técnica de animação em *stopmotion*, lançado em 13 de

⁴⁰Matéria disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-mundo-visto-pelos-olhos-de-um-romantico,433>, do jornalista Bruno Galo, de 08 de dezembro de 2008 | 00h00. Acesso em: 17/06/2018.

⁴¹ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eBG7P-K-r1Y>. Acesso em: 17/06/2018.

⁴² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=KDbPYoaAiyC>>. Acesso em: 29/04/2019.

abril de 2021, em homenagem aos 30 anos de morte do cantor francês Serge Gainsbourg, para a música *La Chanson de Prévert*⁴³, que foi lançada a 60 anos atrás. Em entrevista para o jornal *Le Figaro*⁴⁴, Gondry fala sobre a importância dessa música em sua vida e o quanto admira o cantor Serge Gainsbourg

Il n'y a pas énormément de mots, et chaque mot a un sens complexe tout en gardant une simplicité. C'est très noir, très triste, mais c'est tellement inspiré que ça inspire directement.[...]Peut-être qu'il n'aurait pas aimé, qu'il aurait dit que c'est de la merde, mais j'y ai mis tout mon cœur⁴⁵. (Gondry, em entrevista para o jornal *Le Figaro*, em 15 de abril de 2021).

A animação possui em sua composição uma mistura de elementos, ilustrações, recortes e fotografias, como nessas imagens

Figura 5 - Peixe morre e se decompõe ao encostar na folha seca



Fonte: youtube.com

⁴³ <https://www.youtube.com/watch?v=jbM1uKP9TAM>. Acesso em 18/08/2021.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.lefigaro.fr/musique/michel-gondry-signe-un-clip-tout-en-beaute-pour-la-chanson-de-prevert-de-serge-gainsbourg-20210415> Acesso em: 18/08/2021

⁴⁵ Tradução: "Não há muitas palavras, e cada palavra tem um significado complexo, mantendo a simplicidade. É muito escuro, muito triste, mas é tão inspirado que inspira diretamente.[...] Talvez ele não tivesse gostado, ele teria dito que é uma merda, mas eu coloquei todo o meu coração nisso. "

Na imagem seguinte, podemos observar a mistura de recortes fotograficos e ilustração:

Figura 6 - Mistura de fotografias recortadas e ilustração



Fonte: youtube.com

Na próxima imagem, próxima ao final do videoclipe, podemos observar a folha seca se transformando no rosto de perfil do cantor Serge Gainsbourg.

Figura 7 - Rosto de Serge Gainsbourg recortado na folha seca



Fonte: youtube.com

A narrativa presente nesse videoclipe é relativamente simples: uma folha seca, que ao cair de seu galho, envelhece e mata tudo o que toca, inspirado no trecho da canção a seguir:

Et chaque fois les feuilles mortes.
Te rappelle à mon souvenir.
Jour après jour les amours mortes.
N'en finissent pas de mourir.⁴⁶

A diferença está em como as imagens se transformam no decorrer da narrativa, como o rio que seca, o menino que envelhece a partir da transformação do seu sapato em um calçado velho e rasgado, vivendo na miséria até o seu corpo se transformar em pequenos pontos escuros e desaparece na sequência. É possível encontrar duas linhas cronológicas presentes nessas transformações. Em uma delas, objetos como o trem e o avião, retornam as suas versões anteriores, deixando suas versões modernas e se transformando em suas primeiras versões, até que se quebram e se tornam um amontoado de lixo. Mas os personagens vivos, como o menino, o peixe e as folhas, não retornam ao ponto inicial, ou seja o nascimento, na verdade eles envelhecem e morrem, seguindo o fluxo natural da vida.

Atualmente Gondry possui quase noventa cliques produzidos em sua carreira artística que somam mais de três décadas de produção audiovisual.

1.3.2. GONDY E O MERCADO PUBLICITÁRIO.

Michel Gondry passou a produzir comerciais no ano de 1994, com a peça *Drugstore*⁴⁷, para a marca de jeans Levi's. O comercial chegou a ser registrado no *Guinness Book* como o spot mais premiado de todos os tempos, chegando a ganhar o Leão de Ouro no Festival de Cannes na categoria de filme publicitário. A marca de jeans Levi's possui o modelo de calça jeans mais antigo do mundo, o Levis 501, de 1873, que possui cinco bolsos, sendo um deles pequeno, que servia para guardar o relógio de bolso. Com o passar do tempo, o uso desse bolso foi perdendo o sentido, até a campanha de Gondry, em que sugere a utilização do bolso para guardar preservativos. A calça centenária ganha novo uso, como forma de atualizar sua imagem comercial, além de lembrar ao público a importância da prevenção, já que a campanha foi lançada durante o período em que a discussão sobre o HIV estava no auge. Outro ponto interessante é que há duas versões, colocando como personagem principal em um momento um

⁴⁶Tradução: Porque toda vez que as folhas morrem/ Te trazem de volta à minha memória/ Dia após dia os amores mortos/ Não terminam de morrer.

⁴⁷ Disponível em: < <https://www.partizan.com/video/levis-drugstore-boy-version>>. Acesso em: 29/04/2019.

garoto e na outra versão a história é recontada, mas com a personagem principal sendo a garota⁴⁸ da primeira versão, mostrando que a prevenção é responsabilidade de todos

Figura 8 - Bolso do modelo 501, em *Drugstore*⁴⁹



Fonte: compilado pela autora

Outras campanhas tiveram a direção de Gondry, como a *The long, long run*⁵⁰, para a marca *Nike*, em 1999 e a *Nespresso*⁵¹, com o ator George Clooney, em 2006. Em 2017, Michel uniu sua produção cinematográfica com as campanhas publicitárias, lançando um curta metragem todo gravado com um dispositivo móvel, chamado *Détour*⁵², para uma campanha da Apple. No mesmo período foram lançados vídeos com o *making of* da produção, mostrando como ocorre o processo criativo de Gondry. Os vídeos faziam parte da ação publicitária, mas não estão mais disponíveis no canal da empresa, na plataforma do *Youtube*.

O diretor francês permanece dirigindo campanhas publicitárias, como a campanha *Las Vegas Love Stories*⁵³ para o Park MGM Las Vegas, em que lançaram seis vídeos de 30 segundos sobre o amor, no final de 2018 e contou com a participação de seu irmão Olivier Gondry, como um dos criadores da campanha.

O seu trabalho mais recente em uma campanha publicitária foi o comercial do aplicativo *DoorDash*,⁵⁴ que teve sua primeira exibição durante o campeonato de futebol americano *Super Bowl* (2021), conhecido pela apresentação de grandes nomes da música e também o lançamento

⁴⁸ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=alageedEW80>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁴⁹ Frames retirados aos 49 segundos do comercial.

⁵⁰ Disponível em: < <https://www.partizan.com/video/nike-long-long-run>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁵¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=GXRu4Q7Lgxo>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁵² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ryk0eny1j0M&t=19s>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁵³ Playlist disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nldVdV-IPzY&list=PL29PD1z9x4FvSRNHp6el297kPP3AvyFBj> Acesso em: 29/04/2019.

⁵⁴ Disponível em: < <https://www.partizan.com/video/doordash-neighborhood?from=director.30> Acesso em: 19/08/2021.

de campanhas publicitárias em seus intervalos. O comercial contou com a participação da *Sesame Workshop*, organização sem fins lucrativos que ajudam crianças ao redor do mundo. A trilha sonora contou com o clássico *People in Your Neighbourhood*, do programa infantil *Vila Sésamo*, já que os personagens da atração fizeram parte do elenco da campanha, assim como o ator e rapper Daveed Diggs. A narrativa tem início com o encontro de Daveed com os personagens da Vila Sesamo e juntos percorrem os estabelecimentos comerciais locais, explicando ao público sobre a utilização do aplicativo.

Figura 9 - Daveed Diggs e os personagens da Vila Sesamo



Fonte: partizan.com

É perceptível como a estética de Gondry está presente nos mais diversos trabalhos produzidos por ele, com um toque infantil e criativo. Para Oda, “para além da diversidade, talvez a maior riqueza do trabalho de Michel Gondry, seja a maneira como ele o concebe: seu trabalho é a concretização do olhar que uma criança lança para o mundo ao seu redor” (2011, p.65).

Após uma breve contextualização sobre a sua trajetória nos videoclipes e na publicidade, o próximo passo, respeitando a ordem dos fatos, será o cinema.

1.3.3. DIREÇÃO CRIATIVA

Após diversos videoclipes e campanhas publicitárias produzidos, vencedor de vários prêmios, entre eles um Leão de Ouro no Festival Internacional do Filme Publicitário de Cannes como diretor de *spots* publicitários e também produtor independente de curta metragens, Michel Gondry começou sua carreira no cinema.

Antes de produzir o seu primeiro longa-metragem, Gondry produziu alguns curtas, entre eles o *La lettre*⁵⁵ (1998), produzido pela Partizan⁵⁶. Nesse período, Gondry já se preparava para iniciar a produção do seu primeiro longa-metragem. Um detalhe interessante é que o curta citado engloba vários elementos que aparecem em seus trabalhos produzidos posteriormente. Na descrição do vídeo, no canal oficial da Partizan na plataforma YouTube, eles afirmam que *La Lettre*, escrito e dirigido por Michel Gondry, inspirou o filme *Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças* (2004), como iremos explicar no decorrer desse capítulo. A imagem de Aurelie, a paixão de Stephane, o personagem principal, transita pelos espaços que o cerca, mas após o recebimento de uma carta da amada que o rejeita, tudo ao redor escurece e a imagem de Aurelie é retirada da sua memória, pois as imagens já não circulam a sua volta e os retratos na parede são arrancados, na tentativa de esquecê-la. Além disso, o nome do personagem principal, Stephane também é utilizado em outro filme, em *A Ciencia do Sonho*, sendo até o cenário onde é ambientado o quarto se parecer com o utilizado no filme lançado em 2006. As imagens externas, nas ruas de Paris, são as mesmas utilizadas no filme *A Espuma dos Dias*, de 2013, assim como a escolha de utilizar tons de sépia no início da narrativa que se transformam em preto e branco.

Seu primeiro longa-metragem, a comédia *Natureza quase humana*, lançado em 2001, é uma co-produção entre Estados Unidos e França, com roteiro e produção de Charlie Kaufmann, também produzido pelo diretor Spike Jonze. O personagem principal, Puff nasceu e cresceu na selva, onde é encontrado pelo cientista Nathan, que resolve levá-lo para o laboratório, com o intuito de estudá-lo e também conter sua constante excitação sexual. Lila Jute, a esposa de Nathan, esconde um segredo de seu marido, pois tem uma condição genética que faz com que pelos cubram toda a extensão do seu corpo, passando a se depilar constantemente para esconder da sua sociedade essa sua característica. Ao conhecer Puff, Lila tenta protegê-lo das loucuras de seu marido, na tentativa de preservar seu lado selvagem. Infelizmente o filme não obteve críticas positivas e Gondry começou a repensar sua carreira no cinema.

Como citado anteriormente, a ideia de *La Lettre* ter inspirado o filme *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças*, surgiu em uma conversa⁵⁷ com o artista plástico Pierre Bismuth. Gondry foi questionado pelo amigo sobre o que faria se recebesse um cartão dizendo que alguém o apagou da memória e assim surgiu a ideia de criar um roteiro que tinha como premissa

⁵⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfgA7xJfO1g> Acesso em: 22/08/2021.

⁵⁶ A produtora de conteúdo audiovisual Partizan é responsável por todas as produções comerciais do diretor, até os dias atuais.

⁵⁷ Disponível em < <https://www.salon.com/2018/09/23/the-simple-question-that-inspired-eternal-sunshine-of-the-spotless-mind/>>. Acesso em: 28/04/2019.

inicial a situação em que alguém apaga uma pessoa de sua memória. Perguntou ao Charlie Kaufmann, com quem estava trabalhando no filme *Natureza quase humana*, se ele não tinha interesse em roteirizar essa ideia e assim surgiu *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004), filme que consagrou o diretor como um dos grandes nomes do cinema da atualidade, premiado com o Oscar de melhor roteiro original, por sua co-autoria no projeto. É possível encontrar em seu filme várias características encontradas em seus trabalhos anteriores, como invenções cênicas, uso ilusão de ótica, além de efeitos já citados aqui anteriormente como as técnicas de *lo-fi* e *lo-tech*, expressões em inglês que significam, respectivamente, baixa definição⁵⁸ e baixa tecnologia⁵⁹. Michel Gondry⁶⁰ disse, "eu me sentiria limitado como criador se me submetesse unicamente à tecnologia", em entrevista ao jornal Estadão de São Paulo. O pesquisador Suppia compreende que uma das definições mais comuns para o termo *lo-fi* é de "filmes que têm mais especulação do que efeitos espetaculares. Mais focados em grandes ideias do que em grandes orçamentos" (2016, p. 306) e também "tem demonstrado reiteradamente que é possível "fazer mais com menos". Mas o conceito não se resume a apenas isso" (2016, p. 308). É possível afirmar a "(...) preferência de Michel Gondry por efeitos *low-tech* e simples, em contraposição à onda de efeitos especiais ultramodernos e complexos que tomam conta do audiovisual industrial hegemônico" (MESTRINER, 2010, p. 205). Segundo Mestriner "ao se aproximar do cinema, Gondry continua empregando sua assinatura visual em prol de suas narrativas." (2011, p.13).

Figura 10 - Personagem *Stephane*, em um de seus devaneios



Fonte: frame extraído de *La Science des Rêves*,⁶¹.

⁵⁸ *Lo-fi* é a abreviação de *low-fidelity*, significa baixa fidelidade, termo muito utilizado na música

⁵⁹ *low-tech* é o uso de baixa-tecnologia

⁶⁰Matéria disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,o-mundo-visto-pelos-olhos-de-um-romantico,433>, do jornalista Bruno Galo, de 08 de dezembro de 2008 | 00h00. Acesso em: 27/04/2019.

⁶¹ Frame retirado de *La Science des Rêves* em 00h37m42s.

No filme *La Science des Rêves* (2005), o principal cenário, que é o apartamento em que o personagem principal Stephane (interpretado por Gael Garcia Bernal) reside é na verdade no mesmo prédio em que Michel Gondry residiu 15 anos antes das filmagens, não foi usado o mesmo apartamento, mas outro que possui as mesmas características. A história é bem lúdica e possui muitos elementos oníricos, como na imagem anterior. Michel Gondry costuma colocar muito de si em seus trabalhos, desde lembranças de suas vivências, como também em cenários.

Durante a construção do seu primeiro documentário, *Dave Chapelle Block Party* (2005) surgiu a ideia do filme *Be Kind Rewind* (2008), filme que conta a história de dois amigos que resolvem gravar versões caseiras de filmes famosos, após as fitas VHS da locadora em que trabalhavam serem desmagnetizadas. Segundo Santos “Gondry impõe sua visão sobre as possibilidades criativas com a mudança das tecnologias audiovisuais (como o advento do home vídeo), a pirataria e a licença poética. Temas alinhados com as ideias de reverberação e contaminação de linguagens visuais e processos narrativos” (2017, p.23). Como dito anteriormente, o uso de objetos e imagens que remetem ao uso de baixas tecnologias é comum em suas obras.

De certa forma, a defesa do universo onírico feito por Michel Gondry é confrontada com a necessidade de estabelecer limites para a realização da obra fílmica. A própria dinâmica de um set de filmagem obriga o diretor a impor-se uma estratégia criativa. A elaboração mental, criativa, tem de possuir uma base sólida. Um palco demarcado para a apresentação de sua ideia, a elaboração da imagem fílmica para um determinado fim. (...) Como se a *mise-em-scène* de Gondry servisse a uma determinada ilusão aparente. (SANTOS, 2017:101)

O fato de utilizar técnicas que exigem menor custo orçamentário é uma saída em tempos que a CGI (*Computer Graphic Imagery*) se popularizou nos estúdios de cinema. Gondry possui um estilo “artesanal e à manipulação criativa de elementos da *mise-em-scène*” (MESTRINER, 2011 p.11), o que diminui o processo de pós-produção de seus filmes, pois há mínimos retoques digitais.

Michel Gondry, reafirmando sua proeminência dentro de um grupo de jovens diretores, cujos trabalhos cinematográficos são tidos como autorais, subversivos e complexos, que abdicam das limitações da narrativa formal como forma de confrontar o padrão de cinema de matriz hollywoodiana, tido como cinema mainstream. (MESTRINER, 2011 apud HILL, 2008)

Os novos diretores que Mestriner refere-se são Spike Jonze e David Fincher, já que ambos também vieram do mercado de videoclipes.

Em 2008, Gondry participou do projeto *Tokyo!*, um filme coletivo, dividido em três segmentos, cada um dirigido por um diretor diferente. Como o título apresenta, a narrativa apresenta três histórias que acontecem na capital do Japão, Tóquio. O filme foi coproduzido por quatro países: França, Japão, Coreia do Sul e Alemanha. O primeiro segmento, intitulado

Interior Design, dirigido por Michel Gondry, foi inspirado na obra da cartunista inglesa Gabrielle Bell, *Cecil and Jordan in New York*. No filme, com aspectos surrealistas, o jovem casal, Hiroko e Akira viajam para Tóquio com o intuito de conseguir um futuro melhor para os dois. Mas, sem o menor esforço, Akira consegue alcançar seus objetivos e abandona Hiroko, que procura entender o seu propósito na vida. A jovem garota após o abandono, sem lugar para ficar, aos poucos se torna uma cadeira de madeira. Um jovem artista encontra a cadeira abandonada na rua e a leva para casa, tornando os dias de Hiroko mais felizes, pois apesar de invisível, ela finalmente se sente útil. Podemos ver no compilado de imagens a seguir a sua transformação em cadeira

Figura 11 - Hiroko se transformando em cadeira.⁶²



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/312648399114958296>

O segundo segmento, é *Merde*, dirigido por Leos Carax, conta a história de um homem selvagem, que vive nos esgotos da capital japonesa, mas ao sair à superfície apronta todas as ruas da cidade, uma violação do espaço comum. Já o terceiro segmento, chamado *Shaking Tokyo*, foi dirigido pelo premiado cineasta sul-coreano Bong Joon-Ho e conta a história de um

⁶² Imagem disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/312648399114958296/>

jovem que não sai de casa há 10 anos e se apaixona pela entregadora de pizzas. Ao sair de casa pela primeira vez, depois de todo esse tempo, se depara com uma cidade, para ele, desconhecida.

Michel Gondry dirigiu o filme *Besouro Verde* (2011), baseado na série radiofônica Green Hornet, da década de 1930. Após seu sucesso, outras mídias fizeram novas versões, como as histórias em quadrinhos lançada na década de 1940 e em 1966 a série de TV. O filme de 2011, conta com roteiro e produção de Seth Rogen, além da direção de Michel Gondry. As críticas não foram positivas e os fãs do personagem não ficaram contentes com a nova versão, muito menos a crítica especializada. No editorial da Revista Cinética, lançado em março de 2011, Raul Arthuso considera o filme um lixo cinematográfico e que o único elogio possível é o “empirismo adolescente, sua frontalidade e falta de juízo”⁶³.

No ano seguinte, Gondry dirigiu o drama *The We and the I* (2012). A narrativa é ambientada na cidade de Nova York e conta a história de alguns jovens, dentro de um ônibus público, durante o trajeto de volta para casa, no Bronx, após o último dia de aula, animados para as férias de verão. O filme é dividido em três partes, chamadas *The Bullies*, *The Chaos* e por último, *The I*. O elenco é composto por adolescentes reais, recrutados no centro comunitário *No Point*⁶⁴, no Bronx. O cast é formado por jovens de diversas etnias, sendo a maior parte de atores negros. A narrativa fica por conta das discussões que ocorrem entre os estudantes e entre os outros passageiros. Diversos temas são abordados, como o *bullying*, a solidão, futuro, paternidade e também o luto, por alguns personagens. Pleven compara o espaço físico do ônibus com uma espécie de bolha,

Dans l'espace et le temps que Gondry trouve dans cette « bulle », il y a la place pour évoquer le jeu complexe des circulations identitaires, la place pour montrer les mécanismes de domination à l'œuvre dans le groupe, la place, enfin, pour déconstruire les stéréotypes essentialistes associés aux jeunes noirs, latinos ou autres.⁶⁵ (2013, p.2)

O resultado é o entrelaçamento de histórias de vida, que conta a relação entre os personagens, a partir de temas universais vividos por jovens na mesma faixa etária. Poucas cenas ocorrem fora do transporte, há o uso de *flashbacks* e sequência de cenas fantasiosas, mas boa parte do tempo a câmera fica responsável por percorrer o espaço limitado e claustrofóbico do ônibus. O percurso da linha fictícia BX66 é uma espécie de metáfora, sobre a transição da adolescência para a vida adulta. Conforme se aproxima da estação final, os adolescentes descem do ônibus, o sol se põe e restam apenas dois alunos, Michael e Teresa, responsáveis por diálogos profundos no final da

⁶³ Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/besouroverde.htm> Acesso em: 22/08/2021.

⁶⁴ Site da organização responsável pelo cast: <https://thepoint.org/> Acesso em: 22/08/2021.

⁶⁵ Tradução: “No espaço e no tempo que Gondry descobre nesta “bolha” que há espaço para evocar o complexo jogo de circulações de identidade, o lugar para mostrar os mecanismos de dominação para o trabalho em grupo, o lugar, enfim, para desconstruir estereótipos essencialistas associada a jovens negros, latinos e outros.”

narrativa. O resultado é um filme que repleto de histórias de amadurecimento, revelando as inseguranças, esperanças e medos dos jovens, sem cair em estereótipos sociais e étnicos.

No ano seguinte, Michel Gondry lança o filme *A Espuma dos Dias*, com roteiro assinado por ele e também Luc Bossi, idealizador do projeto. O filme é baseado na obra de mesmo nome do escritor francês Boris Vian, livro lido em sua adolescência, presente de seu irmão mais velho.

Figura 12 - Encontro de Colin e Chloé



Fonte: imagem extraída pela autora, aos 30m11s do filme

Com protagonismo dos atores franceses, Romain Duris e Audrey Tautou, a narrativa se passa em uma Paris atemporal, ao contrário do livro homônimo e conta a história de amor de Colin e Chloé, que termina de forma trágica. Falaremos mais sobre essa obra no terceiro capítulo da dissertação.

Seu último longa-metragem foi lançado em 2015, *Microbe et Gasoil*, inspirado em sua infância. O filme também foi produzido na França e apresenta muitos aspectos biográficos. O filme conta a história de Daniel, apelidado de Microbe, por ser um garoto franzino e não tão popular e Théo, apelidado de Gasoil, devido ao cheiro de suas roupas, pois trabalha em uma oficina de carros da família. Microbe é criado a partir da própria história de Michel Gondry, que dirigiu e roteirizou o filme. A viagem mostra o amadurecimento dos personagens, que precisam lidar com imprevistos, frustrações e até mesmo com a morte. Em entrevista⁶⁶ após a apresentação de seu filme no *53rd New York Film Festival*, Gondry afirma que Daniel foi inspirado em suas memórias da infância, na primeira parte da narrativa, pois a viagem é a

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mdPlvo8jAjM> Acesso em: 21/08/2021.

concretização do sonho que não viveram e ele resolveu realizá-lo em seu filme. Os amigos resolvem fazer uma viagem com um carro que construíram, mas não obtiveram a licença do veículo.

Para conseguir viajar e burlar a necessidade de uma licença para colocar o carro em movimento, os jovens resolvem transformar o carro em uma pequena casa e a partir desse momento a viagem começa, passando por diversos cenários franceses.

Figura 13 - Microbe e Gasoil em sua casa andante⁶⁷



Fonte: <https://www.cinelounge.org/Film/60360/Microbe-et-Gasoil>

Outro detalhe interessante é que os personagens não utilizam GPS ou site de pesquisas para contruir o seu itinerário, mesmo o filme sendo gravado em uma época em que o uso de dispositivos móveis já ter se popularizado, mas eles permanecem usando mapas de papel. Esse artifício, o *lo-tech*, é comum na obra do diretor, que nem sempre mantém as tecnologias mais populares do momento em seus filmes são produzidos, assim como *Microbe et Gasoil*, os personagens. Michel explica que o motivo dos personagens estarem alheios as novas tecnologias

Yeah, because they like to make stuff with their hands. That's why they bond as well. Daniel likes to paint and draw, Théo likes to construct stuff, to work with mechanical things. So they aren't into video games and iPhones and all this technology too much. That was not really a statement I was trying to make. It was more that I was trying to adapt the type of activities we were doing at this time to kids living now (GONDRY em entrevista para site Film Comment, em 2015)⁶⁸

⁶⁷ Disponível em: <https://www.filmcomment.com/blog/interview-michel-gondry-microbe-and-gasoline/>

⁶⁸ Tradução: Sim, porque gostam de fazer coisas com as mãos. É por isso que eles também se unem. Daniel gosta de pintar e desenhar, Théo gosta de construir coisas, de trabalhar com coisas mecânicas. Então, eles não gostam

A atriz Audrey Tautou interpreta a mãe de Daniel e sofre de depressão, passando boa parte do tempo em seu quarto. Essa passagem do filme também foi inspirada nas memórias do diretor, pois sua mãe sofria com a mesma doença, Gondry descreve⁶⁹ o dia em que soube sobre a situação da mãe “It was based on my memories. I remember clearly the day that my father asked us—my brother and me—to comfort her and I simply refused because I felt that I didn’t have to be subjected to that at my age. Maybe I was wrong, but that’s how I felt.”⁷⁰. *Microbe et Gasoil* é o filme mais autobiográfico de Michel Gondry e o que possui menos elementos surrealistas, mesmo o diretor sendo reconhecido pela irreverência e um lirismo fora do convencional, ele consegue explorar a dramaticidade e a ternura em seu último filme lançado. Rancière, em sua obra *A partilha do sensível*, questiona a dicotomia entre realidade e ficção, onde afirma que

O real precisa ser ficcionado para ser pensado. Essa proposição de ve ser distinguida de todo discurso – positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria "narrativa", com alternâncias entre "grandes" e "pequenas" narrativas. A noção de "narrativa" nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (2005, p. 58)

A ficção também contribui com a compreensão da nossa realidade social, a divisa entre o real e o ficcional é uma linha tênue. É possível encontrar, em boa parte de sua obra, aspectos biográficos, memórias e fragmentos de sonhos, presentes em sua *mise-en-scène*.

Foram produzidos a partir de suas produções cinematográficas de longa duração alguns filmes de curta ou média duração, como os exemplos a seguir: durante as gravações do filme *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004) foi realizado o curta *Pecan Pie*⁷¹ (2003), onde Jim Carrey dirige uma cama pelas ruas de Nova Iorque, cantando a música Pecan Pie, do cantor Elvis Presley e de *L'Écume des Jours* saiu *Haircut Mouse*⁷², com o ratinho que aparece no filme.

A seguir, vamos apresentar os filmes documentais produzidos por Michel Gondry.

muito de videogames, iPhones e toda essa tecnologia. Essa não era realmente uma declaração que eu estava tentando fazer. Era mais que eu estava tentando adaptar o tipo de atividades que fazíamos naquela época para as crianças que viviam agora.

⁶⁹ Entrevista disponível em: < <https://www.filmcomment.com/blog/interview-michel-gondry-microbe-and-gasoline/>> Acesso em: 21/08/2021.

⁷⁰ Tradução: Foi baseado em minhas memórias. Lembro-me claramente do dia em que meu pai pediu que nós - meu irmão e eu - a confortássemos e eu simplesmente recusei porque achava que não precisava ser submetido a isso na minha idade. Talvez eu estivesse errado, mas foi assim que me senti.

⁷¹ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=14KwkNiiQP4>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁷² Disponível em: < <https://vimeo.com/56428502>>. Acesso em: 29/04/2019.

1.3.4. DOCUMENTÁRIOS QUE FALAM SOBRE O OUTRO E SOBRE SI

Antes de citar os documentários produzidos por Michel Gondry, é fundamental falar sobre o curta-metragem *I've Been 12 Forever* (2004), que é dividido em duas partes (lado A⁷³ e lado B⁷⁴) e falam sobre o que inspira o diretor, suas memórias, além de relatos de pessoas que fazem parte desse universo, como artistas, amigos e familiares. Nesse trabalho, assim como em outras entrevista posteriores, Gondry assume o seu lado lúdico que beira o infantil, como um eterno garoto de 12 anos.

Seu primeiro documentário de longa duração foi o *Dave Chapelle Block Party* (2005) que documenta a festa realizada pelo comediante norte-americano Dave Chapelle no bairro do Brooklyn, EUA. Há várias personalidades do *hip hop* americano presentes no filme e Chapelle realizou algumas apresentações de seus *stand ups*⁷⁵ entre os atos musicais, já que ele ficou conhecido como comediante, principalmente por seu trabalho *Chappelle's Show*, além de seus trabalhos como ator. A festa contou com a participação de moradores da cidade de *Yellows Springs*, que fica em Ohio, que é a cidade em que o comediante nasceu. O filme conta também com a participação de grandes nomes como *Kanye West*, *Erykah Badu* e *The Fugees* e tem como público da festa a mistura de amantes do *hip hop* e outros que não conhecem ou não gostam do estilo musical. Esse documentário não possui relação com aspectos da vida pessoal de Gondry, inclusive é o que menos apresenta atrativos visuais característicos da sua obra.

No documentário *L'épine dans le cœur* (2009) ele retrata a história de sua tia Suzette Gondry, que teve grande importância em sua infância por sempre estimular sua criatividade, já que era professora. A princípio seria um documentário para homenagear essa figura tão importante na vida do diretor, mas com o caminhar das filmagens o foco é alterado e o resultado final se transforma em uma história entre mãe e filho e o processo de perdão, já que Suzette não aceitava a homossexualidade de seu filho, Jean-Yves Gondry e por esse motivo o documentário foi intitulado de “um espinho no coração”.

Outro documentário com referencial autobiográfico e realizado com o intuito de homenagear é o *Is the Man Who is Tall Happy?* (2013), em que utiliza a técnica de animação *stopmotion*, onde conta a sua relação com o Noam Chomsky, desde sua admiração, seu primeiro contato e as entrevistas com o linguista. O documentário é todo em animação, feitas pelo diretor

⁷³ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=0-jm6qb7hmA>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁷⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=zF8kN-M2XNY>>. Acesso em: 29/04/2019.

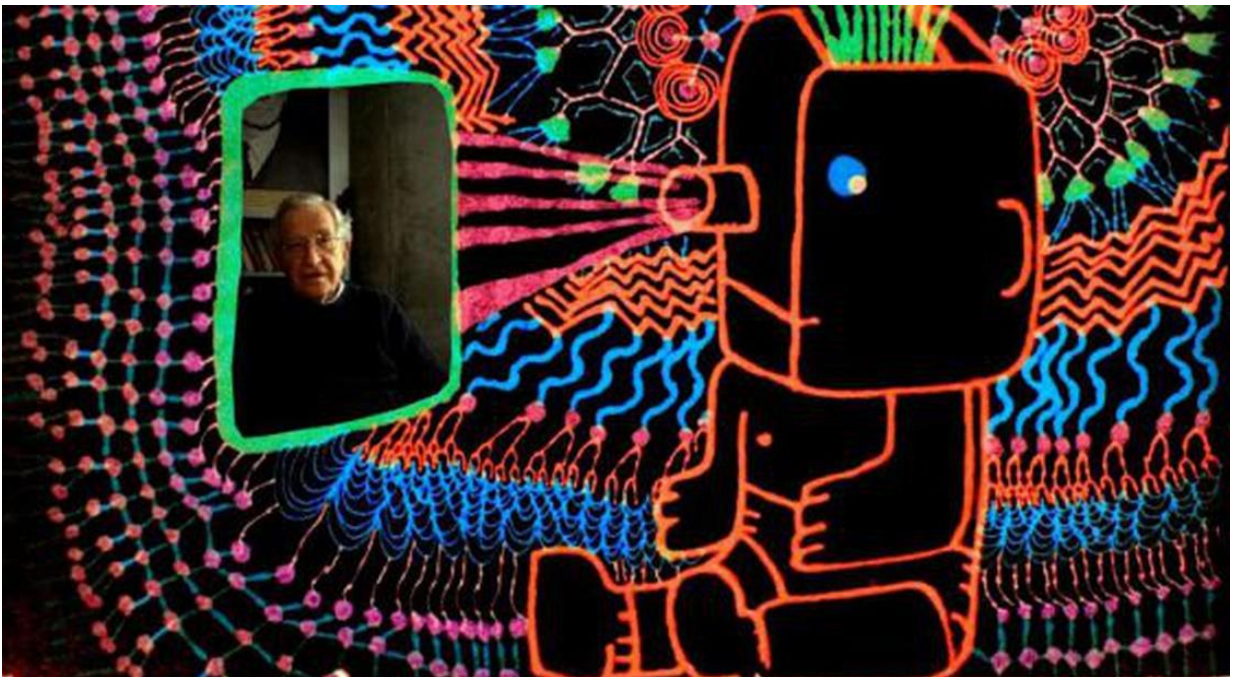
⁷⁵ Termo designado para apresentações de humor com apenas um humorista, geralmente apresentado em pé, sem elementos cênicos.

em sua casa, utilizando uma camera Bolex 16 mm, que produz um som bem característico enquanto filma, “produzindo um efeito de filme antigo, artesanal, elaborado a mão, sinal de cuidado por parte do enunciador” (TOMASI; BARBOSA, 2017, p.47). Sobre o processo de produção das animação, Gondry⁷⁶ (2013) afirma

Quando eu começo a olhar para a animação se formando eu já fico animado (...). E, claro, você sempre quer corrigir algumas falhas depois de pronta, mas eu gosto dessa ideia de irreversibilidade. Eu começo com um ponto. Eu tiro uma foto e amplio o ponto (...). Eu sempre me sinto muito livre durante meu tempo com o desenho. É importante manter tudo no papel, porque eu refilmo tudo com uma câmera 16mm, o que me dá uma textura de película de cinema. O papel absorve a tinta aos poucos. Se pode ver que as extremidades das linhas são mais claras que a base, porque a tinta precisa de tempo para secar. Quando o ponto está molhado, a tinta é mais brilhante, o que dá mais vida ao resultado final. (GONDY apud SANTOS, p.88, 2017)

Além das suas ilustrações, há fragmentos em vídeo das suas entrevistas com Chomsky, realizadas durante o período de cinco anos.

Figura 14 - Chomsky sendo entrevistado por Gondry⁷⁷



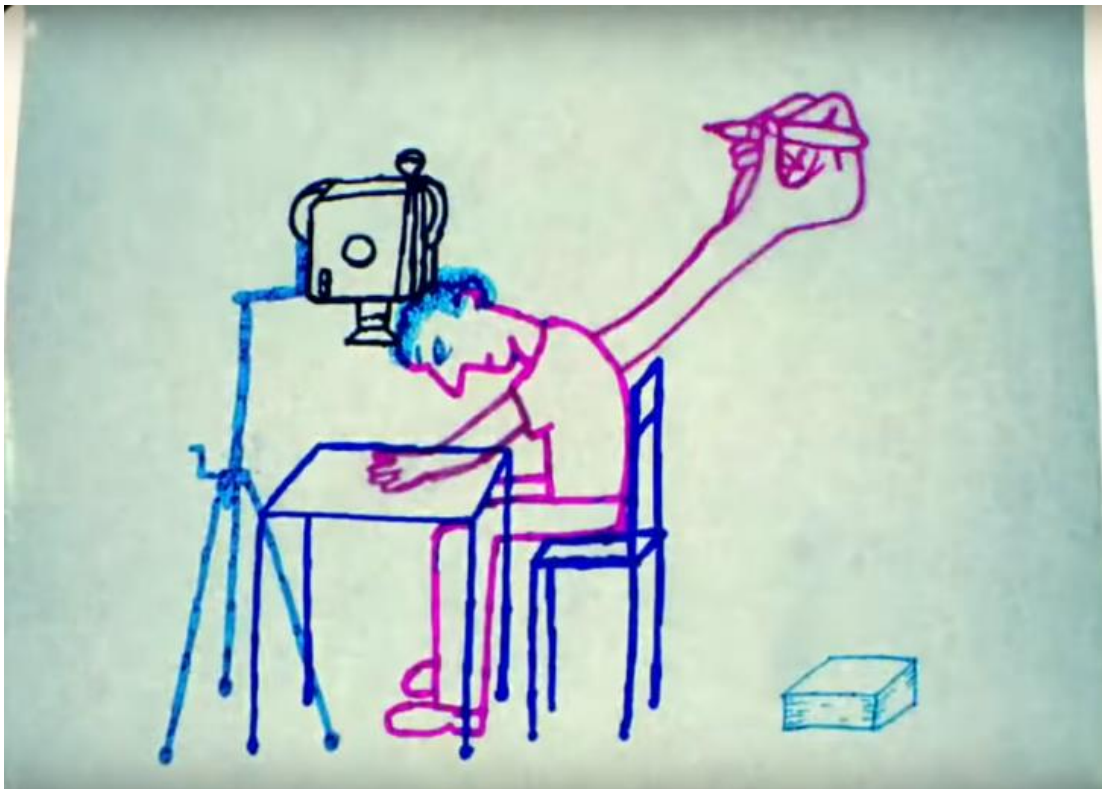
Fonte: <https://brasil.elpais.com/noticias/michel-gondry/>

Na próxima imagem, vemos a inserção do criador em sua obra, como narrador do processo de criação.

⁷⁶ Entrevista completa do diretor Michel Gondry para o *The Creators Project*, disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=m7dbZBgmV3E>>. Acesso em: 29/04/2019.

⁷⁷ Frame retirado do documentário *Is The Man Who Is Tall Happy?*

Figura 15 - Autorretrato de Michel Gondry⁷⁸



Fonte: Frame retirado aos 51 segundos, do documentário *Is The Man Who is Tall Happy?*.

Gondry conta em entrevista que a motivação começou após o falecimento da esposa de Chomsky, em 2008, devido a sua preocupação em como Chomsky lidaria com essa grande perda. O linguista aceitou a produção do documentário e a partir daí várias entrevistas foram gravadas, em alguns momentos é perceptível a dificuldade do diretor em se comunicar com Noam Chomsky, por questões idiomáticas, já que a língua materna de Gondry é o francês. No início do documentário, Gondry faz uma reflexão sobre o papel do realizador e seu poder manipulador no ato comunicativo entre sua obra e a recepção da mesma. Dessa forma justifica o uso da animação no documentário, já que a animação é uma espécie de lembrete de que aquilo não é a realidade, para que a interpretação feita pelo receptor não seja manipulada pelo corte/montagem realizada pelo realizador. Para Tomasi e Barbosa, Gondry não se propõe a decodificar a teoria de Chomsky em suas ilustrações, já que “a enunciação é criativa de direcionamento ingênuo, porque acredita produzir, em resumo, um enunciado fiel ao sistema input de Chomsky. Por isso, ingênua: acredita realizar algo irrealizável ou utópico. (2017, p. 48). *Is The Man Who Is Tall Happy?* é feliz no que se propõe, uma poética homenagem ao Noam Chomsky, mas não consegue a aproximação necessário com o a obra do linguista.

⁷⁸ Frame retirado aos 51 segundos, do documentário *Is The Man Who is Tall Happy?*.

1.3.5. KIDDING, SUA ESTRÉIA NA TV

Um dos trabalhos mais recentes de Michel Gondry foi como produtor do seriado televisivo *Kidding*, lançado em 2018 e exibido pela emissora *Showtime*. A atração tem como protagonista o ator Jim Carrey, que marca o retorno do ator ao trabalho, após uma pausa em sua carreira, por motivos pessoais. Jim Carrey, que já trabalhou com Gondry em *Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças* (2004), assina a produção executiva da série também.

Michel Gondry, além de assinar a produção da série com o criador Dave Holstein, dirige oito episódios⁷⁹, sendo seis da primeira temporada e outros dois na segunda temporada. A série é composta por 20 episódios, no total. A série concorreu ao Globo de Ouro, em 2019, em duas categorias: a de Melhor Ator em Série de TV – Comédia ou Musical, para o Jim Carrey e também na categoria de Melhor Série de Comédia ou Musical.

No primeiro trailer⁸⁰ de divulgação, Gondry faz um trocadilho com o nome do Jim Carrey, conhecido principalmente por seus trabalhos na comédia, como podemos ver na próxima imagem

Figura 16 - Jim cry, Jim Carrey



Fonte: compilado feito pela autora, imagens retiradas do trailer.

⁷⁹ A lista de episódios dirigidos por Michel Gondry se encontra no apêndice dessa dissertação.

⁸⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amNMm-2rXrU> Acesso em: 23/08/2021

A série narra a história do apresentador infantil Jeff, conhecido por seu público como Sr. Pickles. Com uma carreira sólida, além de vários produtos licenciados em seu nome e com gentileza cativante, Jeff esconde de seu público a verdade sobre a sua vida: a relação abusiva com o pai, o casamento em declínio e a morte de seu filho, em um acidente de carro. Conseguimos perceber, no decorrer da narrativa, as alterações de comportamento do personagem, que não consegue mais esconder a insatisfação profissional e pessoal.

Figura 17 - Cenário do programa infantil de Sr. Pickles⁸¹.



Fonte: youtube.com

Gondry aplicou muito de sua estética na identidade visual de *Kidding*. Em entrevista para o *Transylvania Film Festival*, em 2019, o diretor assume ter encontrado dificuldades em trabalhar na produção de uma série televisiva. Segundo Gondry⁸², “It’s like being at school. Maybe I’m too used to being a director. I have no problem when the producer, the writer, give me directions. I have to filter a bit, and sometimes I don’t have choice, but it doesn’t bother me when I do a film,” ele diz. “To do a TV series, it’s like you have a teacher...who’s telling you how to do your job.”⁸³ A série foi finalizada na segunda temporada, em 2020.

⁸¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=amNMm-2rXrU> Acesso em: 23/08/2021.

⁸² Disponível em: <<https://variety.com/2019/film/festivals/michel-gondry-experimentation-is-what-really-drives-me-transylvania-film-festival-2019-1203230975/>> Acesso em 23/08/2021.

⁸³ Tradução: “É como estar na escola. Talvez eu esteja acostumado a ser diretor. Não tenho problema quando o produtor, o escritor, me dá instruções. Tenho que filtrar um pouco e às vezes não tenho escolha, mas não me incomoda quando faço um filme”, disse ele. “Para fazer uma série de TV, é como se você tivesse um professor, que está lhe dizendo como fazer seu trabalho.”

1.3.6. ANIMAÇÕES PRODUZIDAS DURANTE A QUARENTENA

Como vimos até aqui, o trabalho de animação está presente desde o início da sua carreira, seja em videoclipes, campanhas publicitárias, filmes e também em documentário. Mas durante os últimos anos, Michel Gondry produziu muitas animações em sua casa, que foram publicadas em seu perfil oficial no Instagram, além de videoclipe e curtas publicado em outras plataformas.

Figura 18 - Making of do videoclipe do Serge Gainsbourg⁸⁴



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=5nARdYoXW9A&t=25s>

Na imagem acima, Gondry trabalha no videoclipe produzido em homenagem a Serge Gainsbourg, utilizando-se da técnica de bricolagem⁸⁵, em sua casa, onde produziu a maioria dos trabalhos lançados entre 2020 e 2021.

Em seu perfil no Instagram, foram lançados no último ano treze vídeos de curta duração, com uma média entre 30 segundos a 3 minutos. O primeiro foi lançado no final de 2017, já utilizando os famosos recortes de papel, seus marcadores permanentes e também colagens, produzidos em stopmotion ou *timelapse*, método utilizado na abertura da série *Kidding*. Antes da pandemia da Covid-19 era publicados cerca de dois vídeos por mês, mas atualmente o fluxo caiu pela metade. Entre os temas abordados estão: a relação virtual com a filha, a vida cíclica, o seu corte de cabelo durante a quarentena, cortar as unhas, o seu quarto bagunçado com as

⁸⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5nARdYoXW9A&t=25s> Acesso em: 18/08/2021.

⁸⁵ O termo tem origem na palavra francesa *bricolage*, que significa “faça você mesmo”, referente a atividades manuais, seja instalação, montagem, reparo ou criação, feito em casa.

produções das próprias animações, homenagem a amigos, entre outros. O primeiro vídeo publicado durante a pandemia⁸⁶ foi sobre higiene pessoal e sua importância em tempos pandêmicos, incentivando a limpeza correta das mãos. Em um dos vídeos publicados em sua rede social, Gondry fez uma versão resumida do videoclipe dos Rolling Stones, *She's A Rainbow*⁸⁷, em homenagem a sua amiga, a cartunista e ilustradora inglesa Gabrielle Bell, com quem trabalhou no filme *Tokyo!*. Na legenda ele afirma ser uma espécie de cópia do trabalho original, feito para impressioná-la: “To impress her, I copied it with my limited capacities. It became an elephant task.”⁸⁸ Geralmente são vídeos sobre o cotidiano em isolamento. Seu curta mais recente, *I don't want cartoons anymore*, publicado em 20 de julho de 2021, ele explica que muitos vídeos são idealizados ou intitulados por sua filha de seis anos, mas certo dia ela disse que estava mais interessada nas animações, deixando seu pai triste, como descrito na legenda do vídeo: “Once a month my daughter (6 yo) gives me a title for a story. I then invent a story and animate it. It takes about 2 weeks, 10 hours a day. One day in her bath she said “I don't want cartoons anymore” Children can dismantle their parents with one sentence⁸⁹”

Após as considerações iniciais sobre a trajetória de Michel Gondry no audiovisual, vamos abordar os temas morte e luto no próximo capítulo, para analisarmos sua obra *A Espuma dos Dias* na sequência.

⁸⁶ Disponível em : <https://www.instagram.com/p/B-pgBHZnhVx/>

⁸⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6c1BThu95d8> Acesso em: 23/08/2021.

⁸⁸ Tradução: “Para impressioná-la, copieei com minhas capacidades limitadas. Tornou-se uma tarefa de elefante”. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CKe4BAXHuCZ/> Acesso em: 17/08/2021.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CRj3Pn6nmLM/> Acesso em: 17/08/2021. Tradução: Eu não quero mais desenhos animados/Uma vez por mês minha filha (6 anos) me dá o título de uma história./Então, invento uma história e a animo. Demora cerca de 2 semanas, 10 horas por dia. Um dia, no banho, ela disse: "Não quero mais desenhos animados". As crianças podem desmantelar seus pais com uma frase.

2. CREPÚSCULO

Deprimente por quê? Não sei onde foi que eu li, a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite. Está no crepúsculo. Nesse meio tom. Nessa ambiguidade.

Lygia Fagundes Telles⁹⁰

Crepúsculo é a transição entre o dia e a noite. Assim como Colin, que vê as cores ao redor esmaecendo com o passar dos dias, a iluminação opaca que invade o entardecer é a que antecede o breu causado pelo chegar da noite. Crepúsculo metaforicamente pode ser utilizado para o período entre o começo e o fim. Com o passar dos anos, nos aproximamos cada vez mais do dia em que morreremos, do breu absoluto (ou não, dependendo da crença pessoal de cada um). Mesmo sabendo que a morte acontecerá em algum momento, vivemos em um eterno estado de negação, pois “se não olho para a morte, ela não me vê. Se eu não penso na morte, ela não existe”, como podemos observar no trecho em que a autora Ana Cláudia Quintava Arantes, médica especialista em cuidados paliativos, descreve em seu livro *A morte é um dia que vale a pena viver* (2019, p.74), como um pensamento comum em nossa sociedade. Essa visão ingênua contribui para que o tema permaneça sendo um tabu, espalhando medo e cada vez mais sofrimento, por não aceitarmos algo natural e inerente ao ser humano.

O segundo capítulo dessa dissertação se propõe a discutir as questões em torno dos seguintes temas: morte e luto. Para isso, se faz necessário revisar aspectos históricos em torno do assunto. O principal autor que contribuirá com o trabalho será o historiador francês Philippe Ariès, com sua extensa pesquisa sobre a história da morte no ocidente. Na obra *História da Morte no Ocidente*, o autor percorre um extenso percurso histórico, de séculos, para apresentar ao leitor as mudanças que ocorreram durante a história da humanidade, apresentando momentos em que a morte era uma questão tratada de forma coletiva e com o passar do tempo se tornou cada vez mais individual, até o momento em que ela começa a ser negada. Na apresentação da edição brasileira, escrita pelo psicanalista Jacob Pinheiro-Goldberg, o mesmo afirma que os filmes mostram ao grande público “a morte, enquanto metáfora da vida”(2012, p.13), muito além do que uma “pieguice consoladora”(2012, p.13). Importante trazer também para a discussão como ocorre o luto e como a morte é vista por fora do eixo Europa e Estados Unidos da América, tendo em vista que há contrastes interessantes na forma como cada cultura lida com a morte e o morrer.

⁹⁰ Trecho do conto: *Venha ver o Pôr do Sol*, que está no livro *Antes do Baile Verde* (1970), da autora brasileira Lygia Fagundes Telles (1923-2022).

2.1 A HISTÓRIA DA MORTE NO OCIDENTE

A morte, no ocidente, tornou-se interdita, inominada, tabu, mas ainda assim companheira inseparável da vida.

Bottini, 2014⁹¹

Tanatologia significa o estudo científico da morte, englobando aspectos teóricos e também tudo que cerca a natureza da morte (HOUAISS, 2004). Buscando entender a construção da palavra a partir da sua etimologia, podemos perceber a junção de duas palavras gregas: *Thanatus*, que é nome dado na mitologia grega ao deus da morte e *Logos*, que significa estudo. Tânatos, personificação da morte, era filho de Nix (deusa da noite) e Érebo (deus das trevas e escuridão), filhos de Caos (deus primordial) e irmão gêmeo de Hipo (deus do sono). Eles moravam no Campos Elíseus, onde vivia Hades (Deus do submundo e dos mortos), casado com Pérsefone (deusa da agricultura e vegetação) e pai de Macária (deusa da morte), que se envolveu romanticamente com Tânatos. Há também Eros (deus do amor e do erotismo), filho de Caos e Afrodite (deusa do amor, da beleza e do desejo). Para a psicanálise de Freud, Tânatos e Eros são vistos como pulsões, que são representações de estímulos que passam do organismo para a mente. Dessa forma, Tânatos representa a pulsão de morte e Eros a pulsão de vida (FREUD, 1905).

O historiador francês Philippe Ariès, autor da obra *História da morte no ocidente* (1974), descreve em sua pesquisa as diversas mudanças na abordagem do tema com o passar dos séculos. Seu tema norteador para iniciar sua pesquisa sobre o contexto histórico da morte começou com um questionamento sobre rituais de morte na antiguidade, remanescentes do folclore, que desapareceram com o passar dos anos e com a ascensão do cristianismo. Para confirmar sua hipótese, o autor optou por estudar os costumes funerários contemporâneos, sendo o resultado desse estudo o livro mencionado anteriormente. Sua obra, dividida em duas partes, apresenta um viés subjetivo na primeira, em como o trato com o tema foi se alterando com o tempo e na segunda ele apresenta de uma forma mais objetiva, com os fatos que fizeram tais modificações permanecerem com o passar dos séculos. Os principais pontos trabalhados pelo historiador são: *A morte domada*, onde o autor utiliza-se de uma temporalidade mais extensa, com eventos que ocorreram de forma sincrônica, com o passar do milênio; já no segundo capítulo, *A morte de si mesmo*, Ariès faz um estudo diacrônico, apresentando os

⁹¹ Citação do resumo da tese “No cinema e na vida: a difícil arte de aprender a morrer”, de Maria Emília Bottini, UNB, 2014.

modificações ocorridas na Idade Média e o sentido que podemos dar para essas mudanças; o terceiro e o quarto capítulo, *A morte do outro* e *A morte interdita*, estão situados na contemporaneidade (2012, p.31). Segundo Ariès, “as transformações do homem diante da morte são extremamente lentas por sua própria natureza ou se situam entre longos períodos de imobilidade” (2012, p.24), dessa forma as mudanças não são perceptíveis em um curto espaço de tempo. A seguir, vamos detalhar cada uma dessas fases históricas.

No primeiro capítulo, intitulado *A morte domada*, Philippe Ariès fala sobre a morte familiar, comum durante muitos séculos, antes da medicalização da morte. O enfermo aguardava sua morte no leito, em uma cerimônia pública, com muitas pessoas ao redor, incluindo crianças, que só foram afastadas do leito de morte posteriormente (2012, p.39). No fim do século XVIII, o excesso de pessoas no quarto preocupava os médicos, por questões de higiene (2012, p.39) e no início do século seguinte, um pequeno cortejo acompanhava o padre com o viático, para o quarto do doente (2012, p.39). Essa última comunhão não era a extrema-unção, que era reservada apenas para o clérigo e aos monges na igreja. Importante frisar, que nesse período, a morte não era uma cerimônia com alto teor dramático e gestos expansivos, tendo em vista que era um evento natural, pois segundo Ariès,

A antiga atitude segundo a qual a morte é ao mesmo tempo familiar e próxima, por um lado, e atenuada e indiferente, por outro, opõe-se acentuadamente à nossa, segundo a qual a morte amedronta a ponto de não mais ousarmos dizer seu nome. Por isso chamarei aqui esta morte familiar de *morte domada*. Não quero dizer com isso que anteriormente a morte tenha sido selvagem, e que tenha deixado de sê-lo. Pelo contrário, quero dizer que hoje ela se tornou selvagem. (2012, p.40)

Outro ponto importante, além da relação dos vivos com a morte é a relação com os mortos, já que “apesar da familiaridade com a morte, os antigos temiam a proximidade dos mortos e mantinham distância” (2012, p.41). Dessa forma, honravam as sepulturas e o culto funerário com o intuito de impedir o retorno do defunto para o reino dos vivos (2012, p.41). Em Roma havia a *Lei das Doze Tábuas*, que proibia o enterro na região urbana da cidade, sendo assim os cemitérios ficavam fora da cidade “à beira das estradas” (2012, p.41). Apesar de muito difundido dentro do cristianismo, o culto aos mártires é de origem africana, sendo enterrados nas necrópoles extraurbanas (2012, p.41). Com a crença dos mártires santificados, uma basílica foi construída para que os cristãos fossem enterrados ao redor. Com o crescimento das cidades e a dificuldade de desenterrar os mortos nos cemitérios que antes ficavam afastadas da região urbana, o clero decide trazer os corpos para a igreja, atenuando a repulsa anterior, onde exigiam distância dos mortos (2012, p.43). Por esse motivo, pode ser encontrado facilmente nos dias de hoje, cemitérios antigos que foram construídos em antigos pátios de igrejas, hoje separados por muros em sua maioria, mas construídos lado a lado. Até o século XVII, o destino dos ossos não

tinha tanta importância,”contanto que permanecessem perto dos santos ou da igreja”(2012, p.46), ou seja, “dentro dos limites sagrados” (2012, p.46). Algumas igrejas, como a Santa Maria dell’Orazione e Morte, possui lustres e enfeites fabricados com pequenos ossos.

Figura 19 - Cripta da Igreja Santa Maria dell'Orazione e Morte



Fonte: site fondoambiente.it⁹²

Construída em 1573, foi reconstruída em 1737, pois sua estrutura era muito estreita. Seu principal objetivo era sepultar dignamente indigentes, mortos em combate ou afogados no rio Tibre. Além do espaço destinado à igreja, há também um ossuário, pois em várias partes de sua arquitetura é possível ver elementos feitos de ossos humanos, como decorações, lustres, esculturas. Em Roma há também a Cripta dos Capuchinhos, que fica na Igreja de Santa Maria della Concezione dei Cappucini, construída em 1631. A ordem dos capuchinhos data de 1525, por um grupo de religiosos dissidentes da ordem dos franciscanos. Cerca de quatro mil frades foram sepultados no cemitério da ordem, entre 1528 e 1870. Posteriormente foram exumados e utilizados para decoração na cripta em homenagens aos mortos da ordem dos capuchinhos.

⁹² Disponível em: <https://fondoambiente.it/luoghi/chiesa-di-santa-maria-dell-orazione-e-morte?ldc> Acesso em: 01/03/2022.

Figura 20 - Cripta do Capuchinhos



Fonte: site romapravoce.com⁹³

A cripta é dividida em seis capelas e na entrada há uma frase no chão, recepcionando os visitantes, *Quello che voi siete noi eravamo; quello che noi siamo voi sarete*⁹⁴.

Em *A morte de si mesmo*, o segundo capítulo de *A História da Morte no Ocidente*, de Philippe Ariès, é apresentado ao leitor a fase em que o momento da morte não é a única preocupação do enfermo, já que há a preocupação com o que ocorre após a morte. A preocupação não está somente no coletivo e se desloca para o contexto individual. O juízo final se torna um tema recorrente nas obras do período medieval, o acerto de contas se torna uma preocupação. Segundo o autor, “observa-se aqui uma recusa inveterada em assimilar o fim da existência à dissolução física” (2012, p.52), sendo uma forma de construção de uma biografia individual que só seria “concluída no final dos tempos, e não apenas na hora da morte” (2012, p.52). Durante os séculos XV e XVI se popularizou o *Ars Moriendi*, conhecido como *Arte de Morrer*, presente em obras que falavam sobre a maneira de morrer bem, uma espécie de manual para ensinar aos cristãos a buscarem arrependimento dos seus pecados e assim terem acesso

⁹³ Disponível em: <https://www.romapravoce.com/passeio-macabro-em-roma-no-ossario-dos-capuchinhos-na-via-veneto/>. Acesso em: 01/03/2022.

⁹⁴ Tradução: Aquilo que vocês são hoje, nós já fomos; o que nós somos hoje, vocês serão.

ao reino celestial, após a morte.

Figura 21 - Exemplo de *Ars Moriendi*



Fonte: blog Tendências do imaginário⁹⁵

Nesse período, a relação entre morte e biografia se torna mais estreita (2012, p.55) e acredita-se, a partir de então, que “cada homem revê sua vida inteira no momento em que morre, de uma só vez” (2012, p.56). A morte no leito persiste até o século XIX, mas com um caráter dramático (2012, p.57), lembrando que anterior a esse período, a morte não possuía caráter emotivo e era vista apenas como um acontecimento natural. Essa dramaticidade reforçou a importância que o

⁹⁵ Disponível em: <https://tendimag.com/2017/10/13/o-galo-e-a-morte-revisto/03-mestre-e-s-tentacao-da-falta-de-fe-ca-1450/> Acesso em: 03/03/2022. A obra é do artista alemão *Master E.S.*, de identidade desconhecida, que teria vivido entre 1420 e 1468, sendo a sigla E.S. encontrada em muitas obras da época. O artista alemão é considerado um dos primeiros na *Ars Moriendi* e foi copiado por muitos outros artistas, posteriormente.

moribundo tinha na cerimônia da sua própria morte, reforçando suas vontades para o momento de sua partida, com a utilização de testamento, que não tinha como propósito principal a partilha de bens e sim a demarcação das vontades do familiar que jaz. O corpo em decomposição, símbolo da mortalidade humana, é visto como um fracasso do homem nesse período e o tema se torna familiar nas poesias compostas durante os séculos XV e XVI (2012, p.58). Observamos as mudanças no papel do moribundo na sociedade nesse período, o reconhecimento de que cada indivíduo possui uma biografia, o medo presente no julgamento final post mortem e a *ars moriendi*, que foram os principais pontos encontrados nessa fase, onde “a morte tornou-se o lugar em que o homem melhor tomou consciência de si mesmo” (2012, p.61).

Em *A morte do outro*, Ariès discute as mudanças que ocorreram no ocidente a partir do século XVIII, quando a morte começa a ter outro sentido, quando a morte passará a ser exaltada, dramatizada e arrebatadora, uma espécie de morte romântica (2012, p.66). A morte de si mesmo não é mais tão importante quanto a morte do outro. A ausência inspira o culto aos túmulos e aos cemitérios (2012, p.66). A morte passa a ser representado com frequência nas obras de arte e também na literatura, onde “associam a morte ao amor” (2012, p.67) e os “temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que testemunham uma extrema complacência para os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios” (2012, p.67). A morte, antes familiar e domada, presente o âmbito particular passa por uma ruptura e se tornará “um acontecimento de maiores consequências”, iniciando a mudança no universo da fantasia erótica, tornando a bela e romântica e passará para o mundo real, quando não será desejável (2012, p.68). O luto terá duas finalidades principais nesse período: manifestação da dor da perda e também a vida social presente na perda, quando o sobrevivente é acolhido pelos familiares e conhecidos, contribuindo para que essa expressão de dor fosse mais contida (2012, p.73). A partir do século XIX, o limite imposto pela presença de conhecidos não é mais obedecida e “chora-se, desmaia-se, desfalece-se e jejua-se” (2012, p.73), como na Alta Idade Média. Esse período é conhecido pelos lutos “históricos”, quando o sofrimento beira “os limites da loucura” e esse exagero presente no século XIX é devido a dificuldade de aceitar a morte do outro, mais do que a própria morte (2012, p.73). Os túmulos passam a ter outro significado, pois se antes os corpos eram confiados (ou abandonados) à Igreja, o local onde o corpo jaz torna-se importante para que os enlutados façam visitas ao ente querido. Sendo assim, a partir do século XVIII a visita aos túmulos, cemiterios com arquitetura mais organizada, propõe o culto a lembrança, com uma espécie de evocação do morto, com destaque para as flores que enfeitam o jazigo, tornando-se um culto privado. (2012, p.77). Sobre o papel social desempenhado pelo cemitério, Ariès afirma que

Pensa-se, e mesmo sente-se, que a sociedade é composta ao mesmo tempo de mortos e vivos, e que os mortos são tão significativos e necessários quanto os vivos. A cidade dos mortos é o inverso da sociedade dos vivos ou, mais que o inverso, sua imagem, e sua imagem *intemporal*. Pois os mortos passaram pelo momento da mudança, e seus monumentos são os signos visíveis da perenidade da cidade. Assim, o cemitério retomou um lugar na cidade, lugar ao mesmo tempo físico e moral, que havia perdido no início da Idade Média mas que havia ocupado durante a Antiguidade. (2012, p.78)

Os cemitérios não possuem apenas o objetivo de descarte do corpo morto, como era anteriormente, mas torna-se também um espaço social para expressão da dor e lembrança da mortalidade humana. De acordo com o historiador Philippe Ariès, a atitude diante da morte foi se alterando lentamente, sem que fosse perceptível, entre a Alta Idade Média até a metade do século XIX (2012, p.84), principalmente em localidades que culturalmente não possuíam culto aos mortos e cemitérios. Aos poucos a morte foi se tornando interdita, último tópico discutido pelo historiador ao contar a história da morte no ocidente.

A *morte interdita* encontra-se presente até os dias atuais. Passamos por períodos em que a morte era familiar, mas com o passar do tempo, e de forma lenta, a atitude diante da morte foi mudando e a “morte, tão presente no passado, de tão familiar, vai se apagar e desaparecer. Torna-se vergonhosa e objeto de interdição” (2012, p.84). A partir da segunda metade do século XIX, o moribundo já não tem conhecimento pleno sobre a sua situação, pois aqueles que o cercam ocultam o seu real estado de saúde. As principais motivações para a ocultação da verdade diante da morte eminente, segundo Ariès são:

A primeira motivação da mentira foi o desejo de poupar o enfermo de assumir sua provação. Porém, bem cedo esse sentimento, cuja origem conhecemos (a intolerância com a morte do outro e a nova confiança do moribundo nos que o cercam), foi superado por um sentimento diferente, característico da modernidade: evitar não mais ao moribundo, mas à sociedade, mesmo aos que o cercam, a perturbação e a emoção excessivamente fortes, insuportáveis, causadas pela fealdade da agonia e pela simples presença da morte em plena vida feliz, pois, a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz, ou deve sempre aparentá-lo. Nada mudou ainda nos ritos da morte, que são conservados ao menos na aparência, e ainda não se cogita em mudá-los (2012, p.85).

A dramaticidade presente na *morte do outro* diminui nesse período e se inicia um processo de escamoteamento, quando vivenciar a morte com familiaridade vai desaparecendo aos poucos e o tema torna-se um tabu, presente até os dias atuais. Essa evolução será acelerada na primeira metade do século XX, período em que há um deslocamento da morte, quando o moribundo morre em um hospital, sozinho e não em sua casa, cercado por seus entes queridos. Dessa forma, a equipe médica se torna dona “da morte, de seu momento e circunstâncias” (2012, p.86). O foco deixa de estar no doente e sim nos sobreviventes, tornando a morte aceitável para eles e a comoção pela perda se torna particular, evitando grandes comoções em público e

principalmente no hospital. Os ritos funerários também foram se modificando com o passar dos anos, diminuindo o tempo de contato dos vivos com o corpo do falecido, favorecendo o desaparecimento do corpo, que rapidamente é enterrado ou cremado. As manifestações de luto desaparecem, as roupas escuras são utilizadas apenas na despedida e não mais por um longo período como antes, ou seja, “não se adota mais uma aparência diferente daquela de todos os outros dias” (2012, p.87). Além disso, expressões de dor e sofrimento tornam-se repugnantes e não aceitas socialmente, as crianças são poupadas sempre que possível e dessa forma o luto se torna cada vez mais um processo solitário. Com o escamoteamento da morte, as visitas aos túmulos tornam-se dispensáveis e em alguns países, como a Inglaterra, “a cremação torna-se a forma dominante de sepultamento” (2012, p.87). Ao contrário do que se imagina, a fuga diante da morte não é um sinal de indiferença aos falecidos, ao contrário, já que anteriormente, quando a morte era naturalizada, havia uma resignação mais rápido dos enlutados, quando os viúvos casavam-se logo após a morte de suas esposas e hoje, quando “o luto é interdito, constatou-se que a mortalidade dos viúvos ou viúvas no ano seguinte à morte do cônjuge era muito maior que a amostragem-testemunha daquela época” (2012, p.88) e o luto ‘tornou-se um estado mórbido que deve ser tratado, abreviado e apagado” (2012, p.94), Dessa forma, podemos observar os problemas encontrados em não encarar a morte como algo natural da vida e a importância de vivenciar o luto da melhor forma possível. A morte deixa de ser interdita em ambiente hospitalar, quando a morte se torna uma decisão de médico e familiares. Além disso, há um aumento de publicações literárias paramédicas, restabelecendo “a morte no discurso do qual havia sido expulsa” (2012, p.98).

A mortalidade, na civilização moderna, passou a ser vista como uma forma de fracasso, devido o apego às coisas da vida e a interiorização da morte, parecido com o que observamos na iconografia macabra do século XIV. Mesmo quando alguns ritos permanecem, a morte se tornou a “separação inadmissível, a morte do outro, do amado” (2012, p.100), mesmo quando se acreditava na vida além da morte, independente da crença religiosa praticada. No século XIX, houve uma dicotomia no trato com o tema, se por um lado havia cortejos, vestimentas específicas para o luto e visita aos túmulos, por outro a morte foi se tornando cada vez mais inominável (2012, p.100). Sobre as honras fúnebres presentes desde o século XII, há uma que está permanece até os dias atuais, porém de forma menos dramatizada, que são as exéquias, composta por quatro etapas. Na primeira parte, há a manifestação de dor, logo após a morte, o luto. Depois é a etapa religiosa, apesar da absolvição feita quando o moribundo ainda estava vivo, posterior a morte é chamada de absolvição geral. Na sequência há o cortejo, quando o corpo é carregado para o seu destino final, apesar de utilizada em um ritual cristão, é herança

folclórica do paganismo. Por último, a quarta fase é o enterro, “breve e sem solenidade” (2012, p.109). A partir do século XVIII, houve mudanças nas exéquias de acordo com a classe social do morto. Aos pobres restava apenas uma rápida absolvição geral, principalmente nas grandes cidades. Por esse motivo, teve início a um movimento de caridade na Idade Média, obras de misericórdia, que se estendeu aos enterros das pessoas mais desfavorecidas (2012, p.127). E assim foram criadas as confrarias, para auxiliar às exéquias, sendo responsáveis pelo funeral cedido pela paróquia, principalmente nos “locais onde não havia corporações de papa-defuntos” (2012, p.129), que era uma espécie de agente funerário. Os confrades se vestiam com um hábito longo, com um “capuz que pende sobre o rosto”, conhecida também como cogula, no sul da França (2012, p.129). Os hábitos dos confrades responsáveis pelas exéquias permanece no imaginário popular, quando se fala ou representa ao relacionado a morte, como a Dona Morte, presente nos quadrinhos da Turma da Mônica e também o personagem principal da franquia de filmes *Scream*, que utilizam uma vesta preta até os pés, com mangas longas e capuz que cobre parte do corpo, com pequenas variações do traje original.

Como mencionado anteriormente, Tântos e Eros estão muitas vezes associados em obras, como no conceito de pulsão de Freud, mas também houve uma aproximação durante os séculos XVI ao XVIII, na cultura ocidental, onde os temas macabros eram carregado de sentidos eróticos (2012, p.140), sendo objeto de fascínio, presente no erotismo macabro e mórbido, em diversos movimentos artísticos. A literatura erótica do século XVIII “aproximou duas transgressões da vida regular e ordenada da sociedade: o orgasmo e a morte” (2012, p.145) e permanecerá presente no romantismo e posteriormente no surrealismo. Para Áries, o principal autor erótico, mórbido e macabro é Marques de Sade, criador da Escola da Libertinagem e perseguido por seus escritos, que questionavam a moral e os bons costumes da época. Apesar desses grandes tabus da humanidade estarem presentes em obras artísticas, a morte não deixou de ser temível nem aceita. A morte tornou-se sinônimo de fracasso e desilusão, uma falha, que segundo Áries,

Este sentimento se exprimia na época de modo diferente de hoje em dia. O homem de hoje não associa sua amargura à sua morte. O homem do fim da Idade Média, ao contrário, identificava sua impotência à sua destruição física, à sua morte. Via-se ao mesmo tempo fracassado e morto, fracassado porque mortal e portador de morte. As imagens da decomposição e da doença traduzem com convicção uma aproximação nova entre as ameaças da decomposição e a fragilidade de nossas ambições e de nossas ligações. (2012. p.147-148)

Mas nem sempre foi assim, como vimos ainda neste capítulo, em determinados períodos da história a morte era vista como o momento de acertis de conta, momento do juízo final e posteriormente passa a ser vista como o momento de conclusão da biografia de cada indivíduo,

onde “escrevemos-lhe a conclusão no momento da nossa morte” (2012, p.148). Sendo assim, primeiro há o juízo final e depois o juízo individual, “no próprio quarto do agonizante” (2012, p.148). De acordo com o historiador Philippe Áries

O medo da morte aparente foi a primeira forma reconhecida e aceitável do medo da morte. Esse medo da morte manifestou-se, em seguida, pela repugnância, primeiro, em representar e, depois, em imaginar o morto e seu cadáver. O fascínio pelos corpos mortos e decompostos não persistiu na arte e na literatura romântica e pós-romântica, com algumas exceções na pintura belga e alemã. Mas o erotismo macabro não deixou de passar para a vida quotidiana, naturalmente sem suas características perturbadoras e brutais, mas de forma sublimada, difícil de reconhecer - através da atenção dada à beleza fisicado morto. Essa beleza foi um dos lugares-comuns das condolências, um dos temas das conversações banais diante da morte no século XIX e até nossos dias: Os mortos tornaram-se belos na vulgata social quando começaram a realmente ser motivo de medo, um medo tão profundo que não se exprimia senão por interditos, ou seja, por silêncios. A partir de então, não haverá mais representações da morte. (2012, p.151)

Áries afirma que as imagens da morte evoluíram a partir de três etapas significativas: a primeira delas foi no fim da Idade Média, quando as imagens macabras significavam “um amor apaixonado pela vida” (2012, p.152) e a percepção da “individualidade própria à vida de cada homem” (2012, p.152); a segunda etapa seria do século XVI ao XVIII, onde “imagens eróticas atestam a ruptura da familiaridade do homem com a morte (2012, p.152); e por último, a partir do século XIX, “as imagens da morte são cada vez mais raras, desaparecendo completamente no decorrer do século XX” (2012, p.152), tornando a incompreensível.

A relação do homem com o morte foi mudando com o passar dos séculos, principalmente na sociedade moderna, que “privou o homem de sua morte, só a devolvendo caso ele deixe de usá-la para perturbar os vivos” (2012, p.227) e conseqüentemente, proíbe os vivos de se comoverem com a morte do outro, uma recusa do luto. Áries explica que luto é uma manifestação legítima e necessária da dor e que antes de receber esse nome, “a dor diante da morte de alguém próximo já era a expressão mais violenta dos sentimentos mais espontâneos” (2012, p.227). Com o final do período da Idade Média, mudou a forma dos parentes lidarem com o período de enlutamento, quando começaram a ficar reclusos e as exéquias eram seguidas apenas por padres, carpideiras, religiosos e figurantes (2012, p.229). Havia dois motivos para essa mudança: o primeiro era de resguardar a dor do sobrevivente, como uma forma de amenizar sua dor; o segundo motivo era de impedir que o falecido fosse esquecido rapidamente, dessa forma as interações sociais não eram bem vistas e o enlutado precisava passar por um período de penitência (2012, p. 229-230). Já no século XIX, os hábitos dos reclusos “tiveram que ser conciliados com os novos sentimentos de exaltação dos mortos e de veneração de suas sepulturas” (2012, p.231), a reclusão física se transformou em reclusão moral. De acordo com

Áries, o trabalho de luto passou por algumas variações durante os séculos, sendo a primeira delas a fase aguda, até o século XIII, depois veio o processo de ritualização até o século XVIII e a exaltação da dor no século XIX, tornando-se interdita no século seguinte, como afirma Áries, “a morte tornou-se um tabu, uma coisa inominável [...] e, como outrora o sexo, não se deve enunciá-la em público nem obrigar os outros a enunciá-la. [...] a morte substitui o sexo como principal interdito” (2012, p.239), podemos perceber que o interdito é uma característica da sociedade contemporânea.

O filósofo Zygmund Bauman, em sua obra *O mal-estar da pós-modernidade*, discute como a morte é sentida atualmente, observando que nós mortais estamos em uma eterna busca por sentido em nossas vidas e que se o ser humano um dia se tornar imortal, não teríamos mais nenhum propósito (1998, p. 191). Sobre a morte interdita, Bauman afirma que

Para o consumo de massa, a nossa cultura tem uma mensagem que, se tanto, desvaloriza ou dilui o sonho da vida eterna, e isso mediante o exorcismo do horror da morte. Esse efeito é alcançado por meio de duas estratégias aparentemente opostas, porém de fato suplementares e convergentes. Uma é a estratégia de esconder de vista a morte daqueles próximos à própria pessoa e expulsá-la da memória; colocar os doentes terminais aos cuidados de profissionais; confinar os velhos em guetos geriátricos muito antes de eles serem confiados ao cemitério, esse protótipo de todos os guetos; transferir funerais para longe de locais públicos; moderar a demonstração pública de luto e pesar; explicar psicologicamente os sofrimentos da perda como casos de terapia e problemas de personalidade (1998, p.198)

Dessa forma podemos perceber que, segundo os autores mencionados, a morte permanece sendo um tema interdito, inominável até os dias atuais. Alguns lugares no mundo conseguiram manter, mesmo que de forma reduzida, antigos rituais de morte, como podemos acompanhar no próximo tópico desse capítulo.

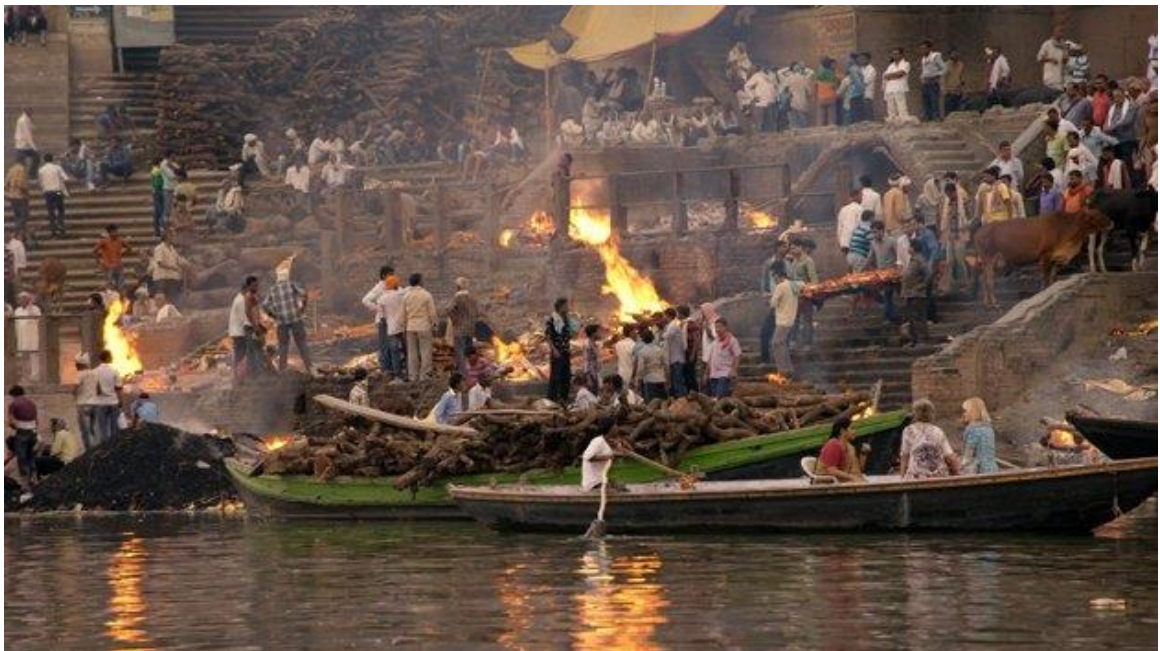
2.2 RITUAIS DE MORTE PELO MUNDO

Os rituais de morte no ocidente possuem proximidades entre si, seja pelo processo de colonização ou pela expansão do cristianismo como sendo a religião oficial de muitos países. Algumas culturas conseguiram manter seus rituais de morte, que se destacam por suas características peculiares, como os que mostraremos a seguir.

Começaremos exemplificando pela Índia, país em que boa parte da população é hinduísta e para os hindus a cremação é de extrema importância, já que está presente em seus escritos sagrados, os Vedas, onde afirmam que “a cremação é necessária para que a alma aprisionada pudesse ser libertada do corpo morto impuro” (DOUGHTY, 2016, p.32), ou seja, a partir da abertura do crânio pela alta temperatura da queima, a alma é libertada e pode

reencontrar seus ancestrais, significando o fim do ciclo vital, libertando-o da reencarnação quando jogado no Rio Ganges, tendo em vista que o rio é considerado sagrado para os indianos. Importante frisar que a queima na cultura hindu costuma ser feita em uma pira, que é uma estrutura de madeira que recebe o corpo para ser cremado, após ser lavado diversas vezes no rio. No ocidente as piras não são comuns e foram substituídas pelos fornos crematórios. Além disso há também o *sati*, que é uma prática indiana que surgiu a cerca de 700 anos atrás, em que a esposa enlutada se sacrifica na pira funerária do marido falecido, porém esse costume foi proibido por lei em 1829, por autoridades britânicas, solicitado por reformistas indianos que não concordavam com o costume, que recentemente era visto como um ato de devoção da mulher. Os casos ainda ocorrem na Índia, apesar de proibido, mas hoje em dia são raros.

Figura 22 - Cremação no Rio Ganges, na Índia.



Fonte: site hypeness.com.br⁹⁶

No Japão há dois rituais fúnebres que chamam a atenção, sendo um deles o *kotsuage*, que significa o “recolhimento dos ossos”. Após a cremação, a família se reúne em torno da câmara de cremação e recolhe os fragmentos de ossos que restaram, com o auxílio de um *hashi*⁹⁷, começando pelos pés e subindo em direção a cabeça e são transferidos para a urna. Esse direcionamento, iniciando da parte inferior do corpo em movimento ascendente simboliza que o falecido entrará na eternidade com a cabeça para cima (DOUGHTY, 2016, p.38), como

⁹⁶ Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2017/03/justica-indiana-declara-rios-ganges-e-yamuna-seres-vivos-com-direitos-equiparaveis-aos-das-pessoas/> Acesso em: 22/02/2022.

⁹⁷ O *hashi* utilizado na cerimônia não é o mesmo utilizado para a alimentação.

na imagem a seguir:

Figura 23 - Realização de um Kotsuage



Fonte: site da Universidade de Viena⁹⁸

Outro ritual importante que acontece no Japão são os lavadores de corpos, os famosos faxineiros da morte, que é ritual em que o corpo é limpo diante da família, vestido e colocado no caixão, para que seja feita a cremação posteriormente. Por terem contato direto com os corpos, esses profissionais sofrem exclusão social, principalmente pelos seus familiares. Eles passaram a ser respeitados socialmente quando começaram a utilizar trajes médicos nas sessões, uma forma de serem legitimados profissionalmente, mais um exemplo do processo de medicalização da morte (DOUGHTY, 2016, p.93). O filme *Okuribito* (2008), dirigido por Yojiro Takita, mostra como funciona esse ritual e o preconceito que o personagem principal, o lavador de corpos Daigo Kobayashi sofre ao exercer essa profissão.

Na Bolívia, especificamente em La Paz, há o Dia das Ñatitas, celebrado no dia 8 de novembro, onde milhares de pessoas se reúnem no cemitério geral de La Paz, oito dias após o Dia dos Mortos. As ñatitas são crânios humanos considerados milagrosos, capazes de conectar os vivos e os mortos através de sonhos. As cabeças aparecem em sonhos para as cuidadoras de ñatitas e após encontradas são levadas para a casa das cuidadoras e enfeitadas, recebendo adornos como coroa de flores, gorros de lã, sombreros e também oferendas, como cigarros e

⁹⁸ Disponível em: https://www.univie.ac.at/rel_jap/an/Alltag/Totenriten Acesso em: 22/02/2022.

alimentos.(DOUGHTY, 2019, p. 176). O nome é devido a ausência do nariz, já que são crânios em estado avançado de decomposição. Geralmente são ossos de pessoas que foram esquecidas por familiares em cemitérios ou ossos que são passados de geração para geração nas famílias⁹⁹.

Figura 24 - Ñatitas decoradas para o dia de festividade



Fonte: imagem disponível no site theculturetrip.com¹⁰⁰

Na Indonésia, mais precisamente na ilha de Tana Toraja, os vivos mantêm contato com os mortos por um longo período de tempo. É possível encontrar cadáveres convivendo com seus entes familiares vivos, sendo limpos, com trocas de roupas e são mumificados, com ajuda de formol e são vistos apenas como pessoas doentes adormecidas e não mortas, já que só são classificados como mortos após o ritual de passagem, sendo possível que esse período de convívio dure anos, pois os rituais fúnebres são muito caros nessa região e para famílias menos abastadas isso representa meses ou até anos de economias para realizar o evento de despedida. Após o enterro, o defunto volta a ser desenterrado anualmente, no mês de agosto, em um ritual chamado *ma'neme*, onde os mortos são levados para casa, trocam de roupa, são limpos e o caixão é trocado, dependendo do seu estado de conservação (DOUGHTY, 2019, p.62). Os moradores costumavam nem sair da região, pelo medo de morrerem longe de sua família, tornando o ritual complicado pela distância.

⁹⁹ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2015/11/bolivianos-celebram-dia-das-natitas-com-devocao-cranios-humanos.html> Acesso em: 22/01/2022.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://theculturetrip.com/south-america/bolivia/articles/welcome-to-natitas-bolivias-festival-of-the-skulls/> Acesso em: 22/01/2022.

Figura 25 - Múmia tojara em um ritual ma'neme



Fonte: g1.globo.com¹⁰¹

Como a maioria dos rituais fúnebres pelo mundo, as moradores da região não estão mais aderindo como antes, mas ele continua sendo realizado na região, mesmo que em menor quantidade.

No Brasil há a tribo Wari, do interior de Rondônia, que praticavam o canibalismo funerário. O ritual era executado na hora da morte, começando com o canto, que é o momento em que entoam lamentos ao redor do corpo, pelos familiares e pessoas próximas. Depois o telhado da oca era marcado por um afundamento, mostrando que naquele lugar alguém havia falecido recentemente, uma lembrança para a comunidade. A família entregava o cadáver, que era limpo internamente, seus órgãos eram colocados em folhas e a carne era assada e consumida por pessoas próximas ao falecido, mas não por seus familiares. A intenção desse ritual não era saborear a carne do integrante da tribo e sim destruir o corpo, pois o desaparecido traria conforto para a família e também para aquela comunidade (DOUGHTY, 2019, P.81). Segundo a pesquisadora da tribo Wari, Aparecida Vilaça¹⁰², não há mais o canibalismo funerário, pois o

¹⁰¹ Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2012/08/ritual-na-indonesia-tem-limpeza-de-tumulos-e-troca-de-roupa-de-mumias.html> Acesso em: 22/01/2022.

¹⁰² A antropóloga Aparecida Vilaça é autora do livro Paletó e eu – Memórias do meu pai indígena (2018).

governo brasileiro reprimiu os rituais na década de 1960, quando cercaram a sepultura armados, por dias, para evitar que os Wari's desenterrassem e comessem os mortos.¹⁰³ Essa proibição afetava a comunidade, tendo em vista que a destruição do corpo era também um processo de luto e eles acreditavam que era necessário para completar o trajeto do falecido para o mundo dos mortos¹⁰⁴.

Os nigerianos da tribo Igbo são bem familiarizados com a morte de seus entes queridos. A escritora Chimamanda Ngozi Adichie lançou o livro *Notas sobre o luto* (2021), em que fala sobre o que sentiu com a morte de seu pai e as dificuldades encontradas para visitar sua mãe nesse período, pois as fronteiras estavam fechadas durante a pandemia da COVID-19. O corpo de seu pai ficou meses armazenado na funerária aguardando a melhor data para a cerimônia de despedida. Adichie afirma que

esse jeito Igbo, esse jeito africano de lidar com o luto tem seu valor: o luto exteriorizado, performático e expressivo, no qual se atende a todos os telefonemas e se conta e reconta o que aconteceu, no qual o isolamento é um anátema e “pare de chorar” é um refrão. (2021, p.42)

O dia do velório Igbo é um dia de festividades, “não ter um funeral adequado é quase um temor existencial” (ADCHIE, 2021, p.79). A cerimônia *ikwa ozu* significa celebrar os mortos e para a tradição Igbo a morte é um momento de transição para um novo mundo.

Figura 26 - Cerimônia Ikwa Ozu



Fonte: site [bbc.com](https://www.bbc.com)¹⁰⁵

¹⁰³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/a-acao-das-missoes-evangelicas-e-arrasadora-diz-estudiosa-da-tribo-wari.shtml> Acesso em: 22/01/2022.

¹⁰⁴ Não há imagens do ritual dos Wari's disponível para acesso público no google.com.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.bbc.com/news/world-africa-22610497> Acesso em: 22/02/2022.

Durante as conversas com seus familiares pela plataforma Zoom, a mãe da escritora Chimamanda diz que um dos costumes é de que as viúvas raspem os cabelos, seus filhos não concordam com tal atitude e a mãe explica que vai “fazer tudo o que se faz. Vou fazer pelo papai.” (ADICHIE, 2021, p. 85). É importante destacar que, com a inserção de novas religiões e costumes, há variações nos elementos fundamentais para a realização da cerimônia, entre uma região ou outra do país.

No Tibete há o enterro celestial. Como o chão é rochoso e há poucas árvores, o enterro ou cremação não é o mais indicado e por esses motivos foi desenvolvido outro método para lidar com os mortos. Um profissional, conhecido como um *rogyapa*, fica responsável por cortar a carne do cadáver e moer os ossos, misturado-os com farinha de cevada e manteiga de iaque. Depois é colocado sobre uma pedra e o falecido se torna alimento para aves carniceiras, principalmente para os abutres, que se aglomeram no alto das montanhas para receber a refeição.

Figura 27 - burial sky (enterro celestial)



Fonte: asiarussia.ru¹⁰⁶

Como a maioria são praticantes do budismo tibetano, não há apego ao corpo físico, então tornar o corpo alimento para outro ser é um ato de generosidade (DOUGHTY, 2016, p.94). A historiadora Caitlin Doughty, em sua obra *Confissões do Crematório*, afirma que

Cada cultura tem rituais de morte com poderes de chocar os não iniciados nela e desafiar nossa teia de significados pessoal. [...] A diferença é a crença. Os Wari'

¹⁰⁶ Disponível em: <https://asiarussia.ru/buddhism/14086/> Acesso em: 22/01/2022.

acreditavam na importância da destruição total do corpo. Os tibetanos acreditam que um corpo pode alimentar outros seres depois que a alma o deixou. Os norte-americanos *praticam* o embalsamento, mas não *acreditam* nele. Não é um ritual que nos traz consolo; é uma cobrança adicional de 900 dólares na conta funerária (2016, p.94)

Os rituais de morte praticados ao redor do mundo auxiliam no processo de luto daqueles que sofrem pela perda de um ente querido, mas estão cada vez mais sendo extintos, seja pelo processo de globalização e medicalização da morte, como também um processo de evangelização de tribos, como é o caso dos Wari's, que estão sendo convertidos ao cristianismo. Para finalizar, é impossível falar de morte e não lembrar do país que tornou a morte um símbolo nacional, o México.

Figura 28 - Festividade do *dia de los muertos*



Fonte: darkside.blog.br¹⁰⁷

O feriado nacional *días de los muertos*, de origem indígena é comemorado anualmente no dia 2 de novembro, apesar das festividades começarem antes, no dia 28 de outubro, onde acreditam que os mortos podem se comunicar com os parentes vivos. A morte para os mexicanos “faz parte da vida, é tema de festa e arte” (ALVES, 2016, p. 82). A pesquisadora Syntia Alves afirma que o tema está presente principalmente nas camadas mais populares, aos que “estão fora das esferas de poder” (2016, p.85). Dessa forma, como forma de resistência, a população mestiça

¹⁰⁷ Disponível em: <https://darkside.blog.br/conheca-o-dia-de-los-muertos/> Acesso em: 22/01/2022.

sobrevive na cultura e na religião. A dualidade vida-morte presente na cultura mexicana faz parte do ciclo asteca, tendo sua origem nos ciclos naturais da agricultura (2016, p.85). É possível observar um sincretismo entre as religiões indígenas e o catolicismo nessa festividade (LEMOS, 2009, p.3). O dia dos mortos é uma data “vívuda com muita alegria, muitas flores, comida e caveiras sorridentes de açúcar; a morte é ridicularizada e celebrada com músicas, bebidas alcoólicas e rezas” (VILLASENOR; CONCONE, 2012, p.37). Sendo assim, o México “é visto como líder mundial da prática do luto engajado e público” (DOUGHTY, 2019, p.84).

Segundo Byung-Chul Han, “práticas culturais como o culto aos antepassados dão também aos mortos uma vivacidade. Vida e morte se vinculam em uma troca simbólica.” (2021a, p.36). Podemos observar nos rituais apresentados nesse tópico, que encarar a morte é um dos caminhos para vivenciar o luto da melhor forma, para que a vida siga após a perda irreparável. Afinal, “morte e dor são inseparáveis. Na dor, antecipa-se a morte. Quem deseja eliminar toda a dor também terá que acabar com a morte” (HAN, 2021b, p.115). Negar a morte como parte fundamental da nossa existência é transformar-se em zumbis existenciais, que são “gente viva que vive de um jeito morto”(ARANTES, 2019, p.106), assim como afirma Byung-Chul Han, “a vida sem morte sem dor não é uma vida humana, mas sim morta-viva” (2021b, p.115).

2.3 LUTO

Atualmente estamos vivendo uma pandemia mundial, causada pelo vírus SARS-CoV-2, conhecido como coronavírus e os processos que envolvem morte e luto foram alterados em todo o mundo, pois inicialmente não havia estudos sobre a possibilidade de transmissão do vírus pelas vítimas fatais¹⁰⁸ e os profissionais que trabalham na indústria funerária, assim como os profissionais hospitalares, redobram os cuidados e o uso que equipamentos de biosegurança. Resultado disso são profissionais exaustos, com carga de trabalho excessiva e para os familiares enlutados, sobram despedidas rápidas, em enterros de curta duração, com caixões fechados e número restrito de acompanhantes, sabendo que na maioria das vezes seus entes queridos morreram sozinhos no hospital, sem direito ao último adeus. Quais serão as consequências a longo prazo, no que diz respeito aos rituais de morte em todo o mundo? Caitlin Doughty, que é ativista no direito a boa morte, mantém em sua agência funerária o lema de tratar a morte com naturalidade, onde as pessoas próximas ao morto podem passar um tempo com o corpo que jaz,

¹⁰⁸ Dado atualizado em 28/02/2022: o número de vítimas fatais em todo o mundo soma 5.948.652 mortes de COVID-19 e 435.241.666 casos confirmados.

além de trabalhar com enterros naturais, nos Estados Unidos. Apesar de todo o trabalho que faz nos últimos anos para naturalizar discussões sobre o tema e criar uma relação de proximidade entre o corpo e o enlutado, ela afirma¹⁰⁹ que nesse momento o mais importante é seguir as regras de segurança propostas pela OMS¹¹⁰, impossibilitando-a de oferecer serviços especializados, como enterros naturais, entre outros. Segundo o historiador Philippe Ariès (1975), as mudanças em torno da morte foram acontecendo sutilmente, desde a medicalização até a repulsa pelo tema. Dessa forma, quais as possíveis consequências, a longo prazo, nos rituais de morte, após a pandemia da COVID-19? Ainda não é possível esboçar uma resposta, mas possivelmente veremos mudanças significativas nas próximas décadas.

A sistematização dos estudos sobre tanatologia¹¹¹ tiveram início na década de 1950, mas as mudanças paradigmáticas ocorreram na década de 1960, com os trabalhos de Kübler-Ross e Saunders, “que trouxeram o tema da morte para discussão pública, desafiando a mentalidade da morte como tema interdito” (KOVÁCS, p.459, 2008). A expressão “morte interdita”, utilizada pela autora, é uma conceito de Phillippe Ariès, que desenvolveremos ainda nesse capítulo. Importante frisar que os estudos sobre morte se desenvolveram principalmente após as guerras mundiais, com a alta taxa de mortes e famílias enlutadas.

A primeira psicóloga brasileira a sistematizar o estudo sobre o tema no Brasil foi Wilma Torres, que criou o Instituto de Pesquisas Psico-Sociais da Fundação Getúlio Vargas, localizado no Rio de Janeiro. Coordenou o I Seminário sobre Psicologia e a morte, em 1980, na mesma instituição. Atualmente as principais fontes de referências nos estudos sobre a morte no Brasil são o Laboratório de Estudos sobre a morte (USP) e o Laboratório de Estudos sobre o Luto (PUCSP), ambos na cidade de São Paulo (KOVÁCS, p.458, 2008).

A psiquiatra suíça Elisabeth Kübler-Ross publicou em 1969 a obra *Sobre a morte e o morrer*, considerada até hoje uma das obras mais importantes sobre luto. Após anos de convívio com pacientes terminais e seus familiares, a autora identificou que o processo de luto é dividido em cinco etapas, sendo elas: negação, raiva, barganha, depressão e aceitação. A primeira fase, conhecida como negação, é quando o paciente se isola como uma forma de defesa, uma recusa da realidade. Ela não está presente apenas nas notificações da morte existente, já que segundo a autora “esta negação era palpável tanto nos pacientes que recebiam diretamente a notícia no começo de suas doenças” (1996, p.51), além daqueles que a descobriam posteriormente. A

¹⁰⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7wjO1TP_quI. Acesso em: 22/01/2022.

¹¹⁰ Sigla brasileira para a Organização Mundial de Saúde.

¹¹¹ A palavra *tanatologia* vem da junção das palavras gregas *thanatos* e *logos*, que significam *morte* e *estudo*, logo *tanatologia* significa o *estudo da morte*.

negação é um método de defesa temporário, podendo ser substituído por uma aceitação parcial (1996, p.53). Apesar da mortalidade ser uma característica da nossa espécie, acreditamos inconscientemente que somos imortais e “é quase inconcebível reconhecermos que também temos que enfrentar a morte” (1996, p.55).

Assim que o estágio de negação não pode mais ser mantido, é substituído pela segunda fase: a raiva. O questionamento inicial de “não pode ser verdade” é substituído pelo “por que eu?”. A raiva surge acompanhada de outros sentimentos, como a “revolta, a inveja e o ressentimento” (1996, p.63). Esse período é difícil não só para o paciente mas principalmente para aqueles que o acompanham, seja equipe hospitalar, os parentes e amigos. A raiva se propaga em todas as direções e “muitas vezes sem uma razão plausível” (1996, p.64), dessa forma é possível que a raiva tome conta das relações, o paciente sofra mais com o tratamento que recebe das pessoas e acabe ficando cada vez mais hostil. Segundo a autora, essa fase pode ser persistente e em muitos casos os enfermos “lutam até o fim e, não raro, perdem a oportunidade de aceitar humildemente a morte, como um desenlace inevitável. Provocam rejeição e raiva e, apesar de tudo, são os mais desesperados de todos” (1996, p.69).

A terceira fase é a barganha, com curta duração, mas muito útil para o paciente. É nessa fase que o enfermo procura formas de adiar o inevitável. Após a fase da revolta contra Deus (para os que acreditam), eles entram na fase em que tentam um acordo para adiar a morte, como uma espécie de premiação por bom comportamento, a partir de metas auto impostas, como: posso morrer após o casamento do meu filho, após ir ao show do artista que eu gosto ou coisas do tipo, incluindo uma “promessa implícita de que o paciente não pedira outro adiamento, caso o primeiro seja concedido” (1996, p.96).

Após as fases de negação, raiva e barganha temos a quarta fase, que é a depressão, onde “sua revolta e raiva cederão lugar a um sentimento de grande perda” (1996, p.99). Existe a depressão reativa e a depressão preparatória, que não são iguais, sendo a segunda classificada como uma fase do processo de luto. Segundo a autora,

Quando a depressão é um instrumento na preparação da perda iminente de todos os objetos amados, para facilitar o estado de aceitação, o encorajamento e a confiança não têm razão de ser. O paciente não deveria ser encorajado a olhar o lado risonho das coisas, pois isto significaria que ele não deveria contemplar sua morte iminente. Dizer-lhe para não ficar triste seria contraproducente, pois todos nós ficamos profundamente tristes quando perdemos um ser amado. O paciente está prestes a perder tudo e todos a quem ama. Se deixarmos que exteriorize seu pesar, aceitará mais facilmente a situação e ficará agradecido aos que puderem estar com ele neste estado de depressão sem repetir constantemente que não fique triste. Este segundo tipo de depressão geralmente é silencioso, em contraposição ao primeiro, que requer muita conversa e até intervenções ativas por parte dos outros em muitos assuntos, e o paciente tem muito para comunicar. No pesar preparatório há pouca ou nenhuma necessidade de palavras. (1996, p.101-102)

Esse tipo de depressão preparatória é necessária e benéfica ao paciente, pois a superação das angústias presentes nessa fase ele poderá ter uma morte mais tranquila, desapegando da vida que se aproxima do fim (1996, p.102).

Como vimos até agora, as fases levam o paciente para o caminho da aceitação, que é a quinta fase proposta pela psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross. Se houver tempo necessário entre a descoberta e o dia da sua morte, além de um bom acompanhamento durante esse período, é possível que o paciente consiga atingir um “estágio que não sentirá depressão nem raiva quanto a seu destino” (1996, p.125), mas é importante esclarecer que a aceitação não é sinônimo de felicidade. Para atingir essa fase é importante ter passado pelas etapas anteriores, sem restar qualquer resíduo de negação ou raiva pela morte eminente, já que nesse estágio a morte é inevitável. Segundo a autora, a maioria dos pacientes hospitalares “morrem no estágio da aceitação, sem medo e desespero” (1996, p.132).

Foi adicionado posteriormente em sua obra uma sexta fase, que na verdade é um estágio que caminha com as outras fases, que é a esperança. A autora Elisabeth Kübler-Ross afirma que as cinco fases “terão duração variável, um substituirá o outro ou se encontrarão, às vezes, lado a lado. A única coisa que geralmente persiste, em todos estes estágios, é a esperança” (1996, p.151). Quando o paciente perde a sensação de esperança, é possível que esteja no estágio de aceitação final e muitas vezes não sobrevive mais do que 24 horas (1996, p.153). Há dois conflitos relacionados com a fase da esperança: a primeira é “a substituição da esperança pela desesperança” pela equipe hospitalar e familiares, quando o estado de esperança é fundamental para o paciente e o segundo conflito é quando a família não aceita o fim e a angústia interfere na aceitação como estágio final pelo paciente, pois precisa lidar com a família que não aceita esse fato (1996, p.153).

Para o psiquiatra inglês Colin Murray Parkes (1998), o luto é um processo e não um estado, sendo assim os sintomas apresentados, ou as fases, como propõe Kübler-Ross, que se mesclam e/ou se substituem. John Bowlby trabalha com o luto a partir da teoria do apego, que é um estudo baseado na infância, mas que se mostrou presente também na adolescência e também na fase adulta. Para Bowlby (2002/2004), o processo de luto é dividido entre as seguintes fases: *fase do entorpecimento*, em que é incapaz de aceitar a notícia da perda, geralmente acompanhada de uma aflição e/ou raiva intensa; depois vem a *fase de anseio e busca pela figura perdida*, em que acompanhada de preocupação, inquietação e desânimo; na *fase de desorganização e desespero* o enlutado reconhece a perda, podendo ficar deprimido e apático; por último vem a *fase da reorganização*, onde a pessoa se torna mais tolerante e pode investir emocionalmente novamente.

Em *A separação dos amantes*, o psicanalista Igos Caruso discute os processos de luto no final dos relacionamentos amorosos, seja por afastamento ou morte. Afinal, uma separação é uma espécie de morte psíquica, sendo um “problema de morte entre os vivos” (1981, p.14). Para o autor, o esquecimento é “um homicídio em nome da vida e o suicídio da consciência” (1981, p.20). Segundo Caruso, temos mecanismos de defesa do processo de morrer, sendo eles: a catástrofe do Ego, a agressividade, a indiferença, a fuga para adiante e a ideologização. A primeira etapa, *a catástrofe do Ego*, seria o momento em que a consciência entra em desespero (1981, p.25). Quando a *agressividade* surge, dá início a uma desvalorização do ausente (1981, p.26) para que conseqüentemente surja a *indiferença*, mesmo que não seja condizente com a personalidade do enlutado, há um aumento do narcisismo, uma espécie de “estou pouco me importando” (1981, p.27). A *fuga para adiante* é quando surge a necessidade de se recuperar a partir da substituição daquilo que se perdeu, “muitos chegam até a pensar em procurar um substituto” (1981, p.27). Por último há a *ideologização*, que é “um fenômeno concreto: a sociedade é o instrumento da alienação humana e ao mesmo tempo o instrumento de uma superação” (1981, p.28). Relacionar o fim de uma relação com uma morte, dentro de uma “sociedade opressora que favorece a repressão (morte da consciência) e com isso cria obstáculo para a integração dos instintos parciais na autossублиmação¹¹²” (1981, p. 28).

Importante destacar algo que permeia as teorias anteriores, que é o *luto antecipatório*, conceito utilizado pela primeira vez pelo psiquiatra alemão Erich Lindemann, no artigo *The Symptomatology and Management of Acute Grief*, publicado em 1944, onde o autor se propõe a estudar o processo de luto antecipatório que acontecia com as esposas dos soldados que serviam na guerra e elas acabavam sofrendo com a possibilidade de morte eminente, logo o luto antecipatório é quando as pessoas não estão enlutadas pela morte em si, mas pela ameaça da morte (FONSECA, 2001). A pesquisadora Maria Julia Kovács, coordenadora do Laboratório de estudos sobre a morte/USP, autora da obra *Morte e desenvolvimento humano* (1992), onde desenvolve o conceito de luto antecipatório:

O processo de luto ocorre com a pessoa ainda viva, e é sentida a sua perda como companheiro para uma série de atividades, daquele que cuida, do parceiro sexual, do colega de trabalho. A pessoa ainda não morreu, mas estas perdas já têm de ser elaboradas, com ela ainda viva e de ambos os lados. Muitas vezes, observa-se uma degeneração física ou psíquica. Este processo pode gerar sentimentos ambivalentes naquele que cuida, surgindo o desejo de que o parente ou cônjuge morra para aliviar o sofrimento de ambos despertando a culpa por estes sentimentos. Ver a dor e sentir-se impotente para promover seu alívio e o bem-estar da pessoa amada é causa de muito sofrimento. Portanto, a morte do doente pode trazer um certo alívio, mas, também, incitar sentimento de culpa, pois a pessoa acredita que não tratou o outro da melhor forma possível e com isso não evitou a sua morte (1992, p.155).

¹¹² Defesa que busca a satisfação, que busca tornar a dor em algo produtivo.

Nessa fase, segundo a autora, é como se a ligação entre a pessoa, o vínculo estabelecido, morresse também, no processo de adoecimento. O luto antecipatório, apesar de difícil como qualquer outro processo de luto, facilita o enfrentamento da perda.

Na obra *A morte: um amanhecer* (2006), a psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross divide o momento da morte em três estágios: *o casulo* (consciência), *a borboleta* (percepção) e *a ruptura* (conhecimento). O casulo seria o corpo físico, consciente, que aprisiona a borboleta, uma analogia para o que seria a alma, logo o terceiro estágio seria a ruptura do casulo, que acontece na hora da morte, onde a “alma” é libertada do corpo físico. Essa explicação remete ao trabalho exercido pelos profissionais responsáveis pelos cuidados paliativos, que se dedicam a transformar o momento da morte em uma experiência que dignifica o paciente até o fim de seus dias. Mas o que são os cuidados paliativos? Segundo a médica Ana Claudia Quintana Arantes, referência brasileira na área, em sua obra *A morte é um dia que vale a pena viver*, quando os pacientes se deparam com um diagnóstico de doenças graves e incuráveis, a morte anunciada traz uma sensação de angústia muito intensa e dessa forma se faz necessário os cuidados paliativos, que

oferecem, então, não apenas a possibilidade de suspender tratamentos considerados fúteis, mas também a realidade tangível de ampliação da assistência oferecida por uma equipe que pode cuidar dos sofrimentos físicos, dos sintomas da progressão da doença ou das sequelas de tratamentos agressivos que foram necessários no controle da doença grave e incurável. O sofrimento emocional é muito intenso. Nele, o doente toma consciência de sua mortalidade. E essa consciência o leva à busca do sentido de sua existência (2019, p.43)

Após trinta anos em discussão, o cuidado paliativo foi aprovado no *Diário Oficial da União da Políticas Públicas de Cuidados Paliativos no Brasil* recentemente, em 2018, ou seja, faz apenas quatro anos que os cuidados paliativos se tornaram legalmente uma necessidade da sociedade e não algo restrito, disponível apenas para os que possuem poder aquisitivo para tal. Dessa forma, 75% da população brasileira, que utiliza o SUS¹¹³, poderá contar com essa abordagem quando necessário (2019, p.188).

O filósofo sul-coreano Byung-Chul Han discute como a dor é vista socialmente nos dias atuais, em sua obra *Sociedade Paliativa: a dor hoje*, lançado em 2020¹¹⁴. Ao contrário dos cuidados paliativos que são cuidados com as pessoas que estão próximas da morte, uma sociedade paliativa é uma sociedade que foge da dor a todo custo. Esse período pandêmico

¹¹³ Sigla para o Sistema Único de Saúde, que engloba todos as áreas ligadas aos cuidados médicos e hospitalares, assim como também a ANVISA (Agência Nacional de Vigilância Sanitária) e ZONOSSES (Vigilância Sanitária responsável pelo controle e prevenção de pragas e doenças relacionadas aos animais, nas regiões urbanas e rurais)

¹¹⁴ Em 2020 foi lançada a edição em alemão, com o seguinte título original *Palliativgesellschaft – Schmerz heute*. A edição brasileira foi lançada no ano seguinte, em 2021.

“torna novamente visível a morte que nós reprimimos e terceirizamos meticulosamente” (2021b, p.33). Segundo a escritora Chimamanda,

O vírus tornou mais próxima a possibilidade da morte, seu caráter corriqueiro, mas ainda havia um semblante de controle se você ficasse em casa, se lavasse as mãos. Com a morte dela, a ideia de controle desapareceu. A morte podia simplesmente surgir desabalada na sua direção a qualquer dia e a qualquer momento. (p.103-104)

Uma característica da humanidade é a necessidade de controle, ou pelo menos a ilusão de que podemos controlar tudo, inclusive a morte. Como na citação de Chimamanda Ngozi Adichie, no começo da pandemia achávamos que seria possível controlar a presença do vírus, evitar a morte a todo custo e não foi bem assim, mesmo com todos os cuidados.

2.3.1 O LUTO REPRESENTADO NO CINEMA

O cinema aborda as mais diversas emoções humanas e falar sobre a perda é uma delas. Segundo Zygmund Bauman, a “cultura humana que conhecemos - as artes, a política, a intrincada teia de relações humanas, ciência ou tecnologia - foi concebida no ponto do trágico, mas fatal, encontro entre o período finito da existência física humana e a infinitude da vida espiritual humana” (1998, p.191). Dessa forma, podemos entender que a morte é o que dá sentido a vida, ou pelo menos o que motiva a eterna busca por entender tudo o que nos cerca. Para o autor Valdemar Augusto Angerami, uma obra cinematográfica não é capaz de deixar o espectador impune, já que “somos levados a um turbilhão de emoções e reflexões que seguramente podem, muitas vezes, até nos transformarem emocionalmente de maneira radical” (2017, p.71). Há diversas formas de abordar a temática do luto no cinema. Veremos a seguir alguns filmes que falam sobre o tema:

O diretor polonês Krzysztof Kieslowski, foi convidado, no início da década de 1990, a produzir uma homenagem ao bicentenário da Revolução Francesa. Dessa forma nasceu a *Trilogia das Cores*, onde cada filme representa uma cor da bandeira e também o lema da revolução francesa: “*Liberdade, Igualdade e Fraternidade*”. O primeiro filme, *Bleu* (1993) representa a liberdade, *Blanc* (1994) é a igualdade e a fraternidade está no último filme da trilogia, *Rouge* (1994). É perceptível em cada uma das três obras que a cor que o intitula é a cor predominantemente utilizada na ambientação de cada obra. As narrativas que, inicialmente são filmes independentes, segundo Moises Fernandes Lemos, “o diretor perpassa os três filmes; entrecruzam cenas dos três filmes e as amarra com elegância e maestria, deixando o espectador com a sensação de que toda a jornada, a que realmente valeu a pena assistir, fez diferença.” (2014, p.56)

Figura 29 - Trilogia das Cores

Fonte: site delirumnerd.com¹¹⁵

Apesar de todos os filmes apresentarem aspectos interessantes a serem discutidos, vamos focar na primeira produção, que em português foi intitulada de *A Liberdade é Azul*. Na obra acompanhamos a trajetória da personagem Julie, interpretada pela atriz Juliette Binoche, que perde seu marido e seu filho, de apenas cinco anos, em um acidente de carro, passando assim por um doloroso processo de luto, acompanhado de uma tentativa de suicídio. Aos poucos, Julie tenta reconstruir a sua vida.

Figura 30 - Julie, em Bleu

Fonte: 365filmes.com.br¹¹⁶

¹¹⁵ Disponível e <https://delirumnerd.com/wp-content/uploads/2020/04/O-feminino-existencialista-na-Trilogia-das-Cores-de-Kie%C5%9Bowski.png> Acesso em: 19/02/2022.

¹¹⁶ Disponível em: <https://cinematographecinemafilmes.wordpress.com/2019/08/31/trilogia-das-cores-a-liberdade-e-azul-1993-a-igualdade-e-branca-1994-e-a-fraternidade-e-vermelha-1994/> Acesso em: 19/02/2022.

O azul é a cor predominante na fotografia e na direção de arte. Podemos encontrar a cor na paleta de cores frias, nos elementos cênicos e também na iluminação. Na maioria das cenas é possível observar que algum objeto azul está presente na cena. O azul é considerado a cor favorita das pessoas, segundo a psicologia das cores (Heller, 2013). O azul, assim como a maioria das cores, possui uma dualidade de sentidos, já que ao mesmo tempo que representa tranquilidade e harmonia, seu uso também está associado a ambientes frios, tristeza e melancolia, como no filme citado. Julie precisa diminuir a dor que sente, mas antes precisa senti-la, para finalmente ser livre.

Outro filme que discute um processo de luto é o *Antichrist* (2009), de Lars von Trier. A narrativa conta a história de um casal, interpretado pelos atores Charlotte Gainsbourg e Willem Dafoe, que perde seu filho de maneira trágica. O filme começa com uma fotografia em branco e preto, com uma música clássica ao fundo, ocultando o som ambiente, que segundo as imagens apresentadas há uma máquina de lavar roupa em funcionamento, enquanto o casal está em uma relação sexual. Dessa forma, ficam impossibilitados de ouvir seu filho abrindo a janela e saltando do segundo andar da casa, motivo pelo qual acaba morrendo. A cena ocorre toda em câmera lenta, com a utilização de plano *close-up*¹¹⁷ e plano detalhe¹¹⁸, impedindo o espectador de acompanhar a cena em sua completude, ocultando detalhes que são apresentados de acordo com a vontade do diretor.

Figura 31 - *Antichrist*



Fonte: site do el correo de Andalucía¹¹⁹

Os personagens, que não identificados pelo nome, são divididos pelo gênero e sua ocupação profissional. Ele, psicanalista, após a morte de seu filho resolve passar um tempo com sua

¹¹⁷ Plano fechado, com a câmera próxima do objeto, com quantidade mínima de espaço em torno do objeto.

¹¹⁸ Plano fechado, onde o objeto ocupa todo o espaço do quadro.

¹¹⁹ Disponível em: https://elcorreoweb.es/binrepository/475x203/0c0/0d0/none/10703/QHCH/lars-von-trier-antichrist3_20514610_20201014100931.jpg Acesso em: 25/02/2022.

esposa, que é escritora, em uma casa isolada na floresta, para vivenciar seu processo de luto e ajudá-la com sua depressão. A narrativa se aproxima do fantástico, com elementos simbólicos que representam o martírio feminino, com passagens bíblicas e a presença constante da natureza que os cercam. Os planos encontram tonalidades neutras, como o marrom e o cinza, além do verde presente nas plantas. É possível, em alguns momentos, encontrar a presença do azul, como na imagem a seguir:

Figura 32: Antichrist e a dor da perda



Fonte: site [lolaescrevalola](http://lolaescrevalola.com)¹²⁰

Assim como em *Antichrist*, a animação *If anything happens I love you* (2020), escrito e dirigido por Michael Govier e Will McCormack, apresenta um casal que tem sua relação estremeada após a perda de sua filha, em um tiroteio na escola em que estudava. Com a duração de apenas 12 minutos, o curta-metragem relembra o quão efêmera é a nossa existência, emocionando os espectadores pela sutileza em que apresenta um tema tão difícil de ser digerido. As imagens, com o auxílio das cores escolhidas, apresentam um ambiente em que a solidão prevalece. A narrativa, assim como o filme citado anteriormente, começa com um cenário com prevalência de tons entre o branco e o preto, como podemos observar na imagem a seguir:

¹²⁰ Disponível em: <https://escrevalolaescreva.blogspot.com/2010/11/critica-anticristo-perturbador-no-mau.html>
Acesso em: 19/02/2022.

Figura 33 - If anything happens I love you



Fonte: revista Veja

É possível observar que não há comunicação entre o casal, os objetos os distanciam ainda mais. A sombra refletida mostra que, apesar do silêncio, há a necessidade de falar sobre o ocorrido. É possível perceber, no decorrer da narrativa, que algumas cores surgem, porém esmaecidas.

Figura 34 - Colorido sutil



Fonte: site vidasimples.com¹²¹

Após encontrar a camiseta de sua filha, o casal se reaproxima e vários acontecimentos surgem a seguir, apresentando aos espectadores a personagem falecida e sua relação familiar, até o fatídico dia de sua morte. Algumas cores surgem nessa fase, como podemos observar nessa última imagem, mas sempre de forma sutil e com a prevalência de tons de azul, já que, apesar

¹²¹ Disponível em: <https://vidasimples.co/colunistas/se-algo-acontecer-te-amo/> Acesso em: 10/02/2022.

das lembranças, a dor da perda permanece pungente entre o casal. A presença das lembranças felizes de sua filha é representada por tons quentes, como o amarelo e o laranja. Apesar da narrativa emocionante pela presença da dor vivenciada pelos pais enlutados, é possível observar que um tom de esperança, pois apesar de todo o sofrimento, o tempo é capaz de diminuir a dor e transformá-la em saudade.

O drama japonês *Okuribito* (2008), dirigido por Yojiro Takita, foi inspirado no livro *Coffinman: The Journal of a Buddhist Mortician* (1993), de Shinmon Aoki, que narra sua experiência como agente funerário na década de 1970. O filme, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro (2009), narra a história de Daigo Kobayashi, interpretado por Masahiro Motoki, que resolve voltar para a sua cidade natal após perder seu emprego em uma orquestra, onde atuava como violoncelista e encontra-se imerso em dívidas. Ao chegar na casa de sua falecida mãe, acompanhado pela sua esposa Mika, interpretada pela atriz Ryoko Hirose, começa sua busca por emprego. Após olhar uma oferta de emprego em jornal local, Daigo descobre que a vaga é para trabalhar numa funerária, que oferece o serviço de *nokanshi*, ritual de limpeza e preparação do corpo para a cremação.

Figura 35 - Daigo Kobayashi e Ikuei Sasaki



Fonte: site filmsufi.com¹²²

Apesar do tabu encontrado ao executar tal atividade, Daigo não desiste e acaba ganhando o reconhecimento daqueles que o cercam, apresentando a importância de aprender a lidar com a morte olhando-a de frente.

¹²² Disponível em: <http://www.filmsufi.com/2019/12/departures-yojiro-takita-2008.html> Acesso em: 28/03/2022.

Alguns documentários brasileiros trabalham muito bem a temática, como *Elena*, de Petra Costa e a *Trilogia do Luto*, de Cristiano Burlan. *Elena* (2012) é baseada na vida da irmã mais velha de Petra, que havia se mudado para Nova York em busca de realizar o seu sonho como atriz, mas acaba se suicidando na cidade norte-americana, aos vinte anos de idade. Na época a diretora tinha apenas sete anos e aos dezessete encontrou o diário de Elena, o estopim para a produção que surgiu mais de uma década depois. Em seu documentário extremamente sensível, Petra destrincha todo o material audiovisual produzido por sua família, além de percorrer os passos de sua irmã na cidade de Nova York.

Figura 36 - Petra Costa em *Elena*



Fonte: falauniversidades.com.br¹²³

Petra Costa mergulha nas lembranças e na ausência, abordando sutilmente um tema tão complexo como o suicídio. Ao final do documentário, a diretora que aparece imersa na água na maioria das cenas, flutua e deixa a dor, as memórias e todo sofrimento fluir, uma forma de catarse.

O diretor Cristiano Burlan produziu, em mais de uma década, três filmes classificados como Trilogia do Luto. Composta por *Construção* (2007), *Mataram meu irmão* (2013) e *Elegia* (2019), o diretor narra as perdas e violências vividas por ele. Criado na região do Capão Redondo, em São Paulo, Burlan perdeu seu pai, irmão e mãe para a violência, além de muitos dos seus amigos. Em entrevista para Maria Teresa Cruz, do Ponte Jornalismo (2019), Burlan

¹²³ Disponível em: <https://falauniversidades.com.br/de-petra-para-elena-leia-a-critica-do-filme-elena/> Acesso em: 30/03/2022.

menciona a seguinte conversa com sua irmã: “Mataram todo mundo da minha família. A minha irmã falou para mim: ‘meu medo é que esse seja nosso fim trágico’”¹²⁴

Figura 37 - Trilogia do Luto



Fonte: compilado feito pela autora, a partir dos posters de divulgação

Eduardo Escorel¹²⁵ entrevistou o diretor para a revista Piauí e afirma que Burlan “abandona a posição inicial de observador oculto e anônimo” (2019) presente no primeiro filme para se envolver intensamente nos dois últimos filmes. O filme *Construção*, lançado em 2007, retrata um canteiro de obras e toda a movimentação do ambiente, como uma forma de reconstruir a rotina de seu pai Vânio Porto, morto em 2004. O diretor apresenta um filme sem entrevistas ou narração, marcado pelo silêncio, sem trilha sonora marcante, apenas ruídos presentes no ambiente. Seu segundo filme da trilogia, *Mataram meu irmão* (2013), não possui semelhanças com o filme anterior, sendo um documentário que expõe a infância difícil, em um bairro que é considerado um dos mais perigosos da cidade de São Paulo. Seu irmão Rafael Burlan da Silva foi morto em 2001, alvejado pelas costas, após cobrar um dinheiro, resultado da venda de um item roubado. *Elegia* (2019), o último filme da trilogia, retrata a trajetória de sua mãe, Isabel Burlan da Silva, vítima de feminicídio em 2011, após ser morta pelo seu companheiro. Burlan busca por respostas, entrevista conhecidos e busca até a finalização do filme, sem sucesso, a prisão do assassino de sua mãe.

E assim finalizamos esse capítulo, percorrendo a história da morte no ocidente e o

¹²⁴ Disponível em: <https://ponte.org/cristiano-burlan-mataram-meu-pai-mae-e-irmao-sera-que-vou-terminar-assim/> Acesso em: 20/09/2020

¹²⁵ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/trilogia-do-luto-filme-como-instrumento-de-vinganca/> Acesso em 20/09/2020.

surgimento da morte enquanto tabu. Discutimos as variantes no processo de luto e apresentamos alguns exemplos de como podemos retratar o tema na arte cinematográfica. Após as discussões apresentadas até o momento, sobre a trajetória do diretor Michel Gondry e também sobre a morte e o morrer, vamos iniciar a análise do filme *A Espuma dos Dias*.

3. SOTURNO

“Quando o sol se põe e um vento soturno começa a soprar, tudo pode acontecer. E é bem provável que logo se descubra o verdadeiro sentido da palavra desespero.”
Stephen King¹²⁶

Soturno é o que não possui mais alegria, que encontra-se melancólico, tristonho. Quando traduzido em cores, é representado pela escuridão, assim como o anoitecer. É dessa forma que o personagem Colin se encontra, na última parte do filme, quando a sua vida perde o colorido presente na aurora e no crepúsculo, tornando-a soturna.

O terceiro e último capítulo dessa dissertação será responsável pela análise do filme *A Espuma dos Dias*, objeto desse estudo. Após o primeiro capítulo, onde apresentamos a *mise-en-scène* e a trajetória do diretor Michel Gondry e o segundo, sobre morte e luto, o terceiro capítulo é responsável por unir o conhecimento de ambos para realização da análise proposta.

3.1 DO LIVRO PARA A TELA

O filme *A Espuma dos Dias* é uma adaptação do romance homônimo de Boris Vian. O autor francês era considerado um polímata, devido suas várias profissões, entre elas: engenheiro, escritor, poeta, cantor e tradutor. Vian escrevia para a revista *Les Temps Modernes*, que contava com autores como Jean Genet, Maurice Merleau-Ponty, Albert Camus, Samuel Beckett, Simone de Beauvoir, além do escritor existencialista Jean Paul Sartre, que inspirou o personagem Jean Sol-Partre, utilizando uma *antístrofe*¹²⁷ do nome do autor, no livro *L'Écume des Jours*, lançado em 1947. O escritor se identificava com o movimento surrealista e também com o anarquismo, além de fazer parte da patafísica, fundada em 1948, que é a ciência das soluções imaginárias e das leis que regulam a exceção, criada pelo dramaturgo Alfred Jarry, movimento que incluía autores do surrealismo e também do teatro do absurdo. Outro autor que teve contato com a patafísica foi o Jean Braudrillard, o que influenciou diretamente sua pesquisa. Deleuze afirma, em sua obra *A Ilha Deserta*, que “ao criar a patafísica Jerry abriu caminho para a fenomenologia” (2004, p.88), sendo esse o título do capítulo em que o autor disserta sobre a importância do trabalho do patafísico para a fenomenologia.

O autor Boris Vian produziu obras literárias utilizando o pseudônimo Vernon Sullivan, quando publicou um de seus principais escritos *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), além de

¹²⁶ Frase extraída da obra *Desespero* (2005), de Stephen King

¹²⁷ Substantivo feminino, que dentro da estilística gramatical é uma figura de linguagem que utiliza a inversão na ordem das palavras ou sílabas para uma nova construção sintática.

outras três obras: *Les morts ont tous la même peau* (1947), *Et on tuera tous les affreux* (1948) e *Elles se rendent pas compte* (1949). Como Boris Vian lançou seis obras: *Vercoquin et le placton* (1947), *L'Écume des jours* (1947), *l'Automne à Pékin* (1947), *L'Herbe rouge* (1950) e *L'Arrache-coeur* (1953), *Trouble dan les Andains* (escrito em 1947 e lançado postumamente, em 1966) além de contos, obras teatrais e composições musicais. Boris Vian também foi um representante do jazz francês, gênero musical que está presente em muitas de suas obras literárias.

A obra *L'Écume des jours*, lançada no Brasil com o título de *A Espuma dos Dias*, conta a história de amor entre os jovens Colin e Chloé, que após o casamento com seu amado, desenvolve uma doença fatal e acaba falecendo. A narrativa possui um cenário surrealista, onde os objetos são animados e o cenário se altera drasticamente no decorrer da história. A obra de Boris Vian foi adaptada para o cinema por três diretores, dois franceses e um japonês. A primeira adaptação para o cinema, *L'Écume des Jours* (em português intitulado *A Flor da Vida*) foi produzida pelo francês Charles Belmont, em 1968. O filme contribuiu para popularização do livro entre os jovens da época, pois segundo Santos, a “obra de amor e morte, festas e dramas, inputs tecnológicos, surrealismos e neologismos permeou o imaginário dos estudantes da geração de 1968” (2017, p.14) e hoje é considerado um clássico da literatura francesa. O filme optou por centralizar a relação entre os personagens principais, deixando os aspectos surrealistas da obra em segundo plano. Ao contrário do que é proposto no livro de Vian, Charles Belmont mantém a fotografia do seu filme clara, com cenários amplos e iluminados, destacando ainda mais a interpretação dos atores, pois seu objetivo era a adaptação da história romântica de Vian e não o universo onírico presente na obra original, como afirma Anne-Marie Baron (2013)¹²⁸, “Charles Belmont, auteur d’une précédente adaptation en 1968, n’avait même pas essayé de le représenter, se concentrant sur les sentiments des personnages, incarnés par de très grands comédiens, Jacques Perrin, Marie-France Pisier, Sami Frey, Alexandra Stewart”¹²⁹. A seguir, umas das cenas do filme dirigido por Belmont:

¹²⁸ Disponível em: <https://www.ecoledeslettres.fr/lecume-des-jours-de-michel-gondry-dapres-boris-vian/> Acesso em: 02/02/2022.

¹²⁹ Tradução: Charles Belmont, autor de uma adaptação anterior em 1968, nem sequer tentou representá-lo, com foco nos sentimentos dos personagens, incorporados por atores muito grandes, Jacques Perrin, Marie-France Pisier, Sami Frey, Alexandra Stewart .

Figura 38 - Cena do filme *L'Écume des Jours* (1968)



Fonte: IMDB¹³⁰

A obra foi restaurada e relançada, agora em versão digital¹³¹, em junho de 2020, pela responsável pelo acervo do diretor Charles Belmont, Marielle Issartel. É interessante destacar que, ao contrário de todas as citações a respeito desse filme feitas anterior ao seu relançamento, eles agora datam a obra como sendo do ano anterior, de 1967.

A segunda adaptação para o cinema é a versão japonesa *Kuroe*, dirigida por Go Riju, lançada em 2001. O título possui a pronúncia parecida com o nome francês Chloé, nome da personagem principal do romance. Ao contrário da adaptação de Belmont e Gondry, que falaremos posteriormente, essa obra traz a narrativa para um ambiente atual, onde a Paris da década de 1940 é substituída pela cidade de Tóquio. Na tela inicial, Riju afirma que sua obra será infiel ao romance de Vian. Colin dá lugar ao astrônomo Kotaro que conhece Kuroe em uma galeria de arte e logo se apaixonam. Chick, melhor amigo de Colin na obra original, é chamado de Eisuke, que ao invés de ser viciado nas obras de Jean Sol-Partre, é um colecionador obsessivo dos livros do escritor Kitano. Com o desenvolver da doença de Kuroe, os ambientes da casa diminuem, assim como no romance de Vian e na adaptação de Gondry. Além das alterações de tamanho, na obra de Riju a fotografia vai escurecendo durante o desenvolvimento da narrativa, que vai ficando mais amarelada e escura, com tons aparentes de azul, como na imagem a seguir:

¹³⁰ Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0155415/> Acesso em: 03/02/2022.

¹³¹ Trailer do filme disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9WwpFz_Gllw Acesso em: 02/02/2022.

Figura 39 - Cena de Kuroe (2001)

Fonte: facebook.com¹³²

Como visto na imagem acima, a fotografia escurece e os tons de azul e amarelo prevalecem no ambiente. O filme concorreu ao Festival Internacional de Cinema de Berlim, em 2001.

A adaptação mais recente é a de Michel Gondry, *L'Écume des Jours* (2013), com o roteiro assinado pelo diretor e também por Luc Bossi, idealizador do projeto. O roteiro do filme é semelhante ao livro de Vian, pois foi uma das exigências dos familiares do escritor, já falecido, pois possuem os direitos da obra citada. Bossi conta, em entrevista presente no *press kit* do filme, disponibilizado pelo STUDIOCANAL, como foi o processo para conseguir os direitos para produção do filme e seu contato com o diretor Michel Gondry

J'ai contacté en 2007 Nicole Bertolt qui représente les ayants-droits, dont Ursula Kübler, la deuxième épouse de Boris Vian (décédée en janvier 2010) et Patrick Vian, le fils de l'écrivain. Ils étaient évidemment très attentifs à ce qu'on respecte le travail du romancier. Plus précisément, l'une des conditions de leur accord était qu'on soit fidèle au roman: j'ai écrit une première version du scénario pour leur montrer mes intentions. Nicole était aussi convaincue qu'il fallait un cinéaste de tout premier plan et je lui ai parlé très vite de Michel Gondry. Je ne peux pas dire que j'ai proposé le projet à Michel: dès que je l'ai rencontré, il m'a dit qu'il avait toujours voulu faire ce film, et qu'il poursuivrait toujours ce projet... C'était une conjonction d'envies. Michel venait de finir une grosse production hollywoodienne THE GREEN HORNET, il avait envie de tourner en France et L'ÉCUME DES JOURS lui permettait de réaliser d'une certaine façon une synthèse de son oeuvre, car une partie de son travail avait été marquée par Boris Vian. (Em entrevista para o STUDIOCANAL, em 2013)¹³³

¹³² Disponível em: <https://www.facebook.com/search/photos/?q=go%20riju%20kuroe> Acesso em: 23/02/2022.

¹³³ Tradução: “Em 2007, entrei em contato com Nicole Bertolt, que representa os detentores dos direitos, incluindo Ursula Kübler, segunda esposa de Boris Vian (falecida em janeiro de 2010) e Patrick Vian, filho do escritor. Eles obviamente tiveram muito cuidado para que respeitássemos o trabalho do romancista. Mais especificamente, uma das condições de seu acordo era que fôssemos fiéis ao romance: escrevi uma primeira versão do roteiro para mostrar a eles minhas intenções. Nicole também estava convencida de que era necessário um cineasta de primeira linha e falei com ela muito rapidamente sobre Michel Gondry. Não posso dizer que propus o projeto ao Michel: assim que o conheci, ele me disse que sempre quis fazer esse filme e que sempre perseguiria esse projeto... Foi

Em entrevista para Ryan Lambie, do Den of Geek¹³⁴, Gondry fala sobre ter visualizado o filme desde a primeira leitura do romance, antes mesmo de pensar na possibilidade de trabalhar com cinema

I was asked about five years ago to start to think about making it, but to be honest, I think that when I read it 30 years ago, I'd already started to adapt it. Like, when you read a book, you sort of visualise it? Even though I had no ambition to become a film director, I had some images that got stuck in my mind. So when I was asked a few years ago to direct the film, I had these images come back into my head. So it was a parallel between the first reading and the new reading, and those images combined with each other (2014)¹³⁵

O diretor falou sobre o processo de produção do filme em um curta-metragem, em animação stopmotion, intitulado *Boris Vian m'a ouvert les yeux cassé le dos*.¹³⁶ Na obra o diretor mostra, de forma lúdica, as dificuldades em adaptar uma de suas obras favoritas na juventude e o peso de trabalhar com o texto de um autor tão importante para a literatura francesa. Além disso, ele fala sobre as fases da vida e a escolha das cores, que iremos abordar mais adiante. Ao analisar a obra de Gondry, Baron¹³⁷ observa que

Michel Gondry a une imagination qui lui permet de visualiser immédiatement ce qu'il lit. S'il a relevé le défi d'adapter *L'Écume des jours* de Boris Vian, roman culte inadaptable entre tous, c'est qu'à la première lecture, il avait eu la vision d'une intrigue qui commencerait en couleurs et finirait en noir et blanc. Un tel défi correspond bien à son univers romantique et à son style personnel.¹³⁸ (2013)

Para exemplificar a adaptação produzida por Michel Gondry, selecionamos as seguintes imagens:

uma conjunção de desejos . Michel acabara de terminar uma grande produção hollywoodiana *The Green Hornet*, queria filmar na França e *L'Écume des Jours* lhe permitiu realizar de certa forma uma síntese de sua obra, pois parte de sua obra havia sido marcada por Boris Vian”.

¹³⁴ Disponível em: <https://www.denofgeek.com/movies/michel-gondry/31451/michel-gondry-interview-mood-indigo-eternal-sunshine-ubik> Acesso em: 22/08/2021.

¹³⁵ Tradução: *Me pediram cerca de cinco anos atrás para começar a pensar em fazê-lo, mas, para ser sincero, acho que quando o li há 30 anos, eu já havia começado a adaptá-lo. Tipo, quando você lê um livro, você meio que visualiza? Mesmo que eu não tivesse ambição de me tornar diretor de cinema, eu tinha algumas imagens que ficaram na minha cabeça. Então, quando me pediram, há alguns anos, para dirigir o filme, essas imagens voltaram à minha cabeça. Portanto, era um paralelo entre a primeira leitura e a nova leitura, e essas imagens combinadas entre si.*

¹³⁶ A tradução do título é: *Boris Vian abriu meus olhos, quebrou minhas costas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msuu6rb1Ozg&list=PLdPouN80PVCf-yy8mQAFkKI7jUDvMFjDm&index=78> Acesso em: 02/02/2022.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.ecoledeslettres.fr/lecume-des-jours-de-michel-gondry-dapres-boris-vian/> Acesso em: 02/02/2022.

¹³⁸ Tradução: *“Michel Gondry tem uma imaginação que lhe permite visualizar imediatamente o que lê. Se aceitou o desafio de adaptar *L'Écume des jours* de Boris Vian, um romance cult impróprio entre todos, foi porque na primeira leitura teve a visão de uma trama que começaria em cores e terminaria em preto e branco . Tal desafio se encaixa bem com seu universo romântico e seu estilo pessoal.”*

Figura 40 - Colorido

Fonte: compilado feito pela autora, a partir de frames selecionados do filme

Figura 41 - Neutro

Fonte: compilado feito pela autora, a partir de frames selecionados do filme

Figura 42 - Preto e branco

Fonte: compilado feito pela autora, a partir de frames selecionados do filme

Como observamos no primeiro capítulo, esse universo onírico de Gondry está presente em todas as suas obras e traduzir imagetivamente a narrativa de Boris Vian foi um desafio para o diretor, apesar da sua proximidade com a história de Colin e Chloé. Como vimos, as alterações de cores presente no filme do diretor francês se destacam na narrativa e antes de analisarmos a obra em si, precisamos falar sobre o papel das cores no cinema. Para compreendermos melhor esse fenômeno, vamos entender um pouco mais sobre a teoria das cores.

3.2. TEORIA DAS CORES

Os estudos sobre a teoria das cores tiveram início com Aristóteles (384-322 a.c.), em suas obras *Sense and Sensibilia* e *De Coloribus* produzida durante o período clássico da Grécia antiga. Outros autores com estudos e experimentos relevantes na área foram: Leonardo da Vinci, Isaac Newton e Johann Wolfgang von Goethe. Enquanto Aristóteles relacionava a cor como propriedade do objeto, assim como peso, material e textura, Leonardo da Vinci observou, a partir dos seus experimentos, que a cor não é propriedade dos objetos e sim da luz. Newton explora essa teoria, mas não avança no estudos sobre o fenômeno da cor, pois excluí aspectos fisiológicos e psicológicos da cor, que foram explorado posteriormente por Goethe. O estudo realizado pelo autor alemão não refutou o estudo anterior realizado por Isaac Newton, mas foi fundamental para que, no século XX, fossem resgatadas por estudiosos da *gestalt*¹³⁹ e por pintores, como Kandinsky. O pesquisador e pintor brasileiro, Israel Pedrosa, trabalhou por quase duas décadas em estudos sobre refração cromática e lançou a obra *Da Cor à Cor Inexistente* (1977), revelando o resultado desses estudos. Pedrosa afirma que

A cor não tem existência material: e apenas sensação produzida por certas organizações nervosas sob a ação da luz — mais precisamente, e a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão. Seu aparecimento está condicionado, portanto, a existencia de dois elementos: a luz (objeto físico, agindo como estímulo) e o olho (aparelho receptor, funcionando como decifrador do fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina). (2009, p.20)

Para o autor, a palavra cor significa tanto o estímulo quanto a percepção da cor. Pedrosa classifica os estímulos que causam as sensações cromáticas em dois grupos: cores-luz e cores-pigmento (2009, p.20). As cores-luz são “a radiação luminosa visível que tem como síntese aditiva a luz branca” (2009, p.20), ou seja, é formada pela emissão direta da luz e chamamos de “cores-pigmento as substancias corantes que fazem parte do grupo das cores químicas” (2009, p.21). Além do procesos de estímulo que ocasiona a sensação de cor, há outro fenômeno presente que é a percepção de cor. Além dos elementos físicos (luz) e fisiológicos (o olho) da cor, há “os dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê” (2009, p.21). Os parâmetros básicos da cor são divididos em três características: matiz (comprimento de onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza de cor) (2009, p.21). As cores possuem outras classificações, segundo suas características e formas de manifestação,

¹³⁹ *Gestalt* é uma palavra que vem do alemão e significa *forma*. Gestalt é um campo de estudo da psicologia, que defende que para compreender as partes é necessário compreender o todo e é muito utilizada em trabalhos na área do design, arquitetura, entre outros.

como por exemplo: cores primárias (RGB¹⁴⁰ e CMYK¹⁴¹), cor complementar, cor secundária, terciária, cores quentes e cores frias, cor natural, cor induzida, cor retiniana, cor irisada, cor dominante, cor local, cor cua, cor falsa, cor cambiante, cor inexistente, colorido, cor dióptrica, cor catóptrica, cor paróptrica e cor endóptrica (PEDROSA, 2009, p. 21-27). Silveira explica que

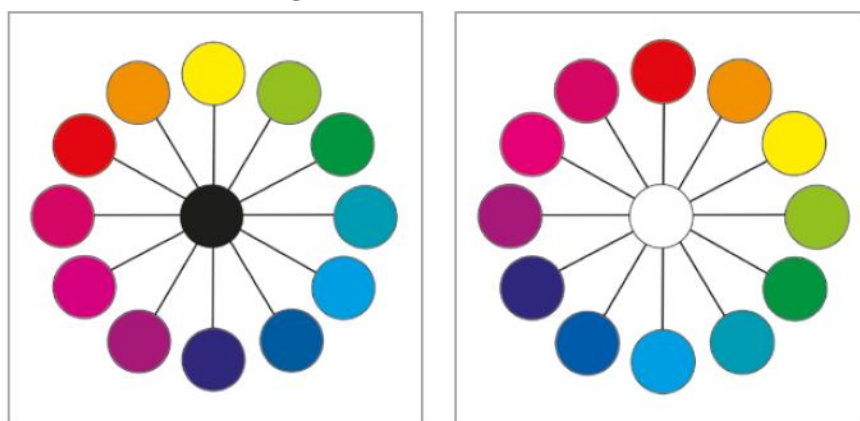
A percepção é um fenômeno bastante mais complexo que o da sensação. Quando se fala em sensação da cor, só se está levando em consideração as etapas da reflexão da luz (aspectos físicos da cor) e a codificação fisiológica da retina (aspectos fisiológicos da cor), enquanto que quando se fala em “percepção cromática” se está levando “também” (isto é, os fenômenos físicos e fisiológicos também estão aqui como imprescindíveis) em consideração os aspectos culturais simbólicos e psicológicos da cor, que têm o poder de alterar substancialmente o que se vê física e fisiologicamente. (2015 p. 115)

Dessa forma, podemos compreender que a cor é sensação (físico/fisiológico) e também percepção (cultural/simbólico/psicológico).

3.2.2 CÍRCULO CROMÁTICO, MONOCROMÁTICO E ACROMÁTICO

Conhecemos como cores primárias o vermelho, o azul e o amarelo, consideradas cores puras que são obtidas sem a necessidade de misturá-las a outros pigmentos. Pedrosa explica que a “cor primária é assim denominada por ser cada uma das três cores indecomponíveis. Quando misturadas em proporções variáveis produzem todas as cores do espectro visível” (2009, p.47). Mas há outros dois tipos de classificação de cores primárias: cor-pigmento e cor-luz.

Figura 43 - Círculos cromáticos



Fonte: livro Introdução à teoria da cor (2015, p.55)¹⁴²

¹⁴⁰ A sigla RGB corresponde as cores *Red*, *Green* e *Blue*, consideradas as cores primárias do sistema aditivo classificado como cor-luz, muito utilizado em equipamentos eletrônicos baseados em luz, como câmeras, monitores e projetores. Nesse caso, a soma das cores primárias resulta na cor branca.

¹⁴¹ A sigla CMYK corresponde as cores *Ciano*, *Magenta*, *Yellow* e *Key* (cor chave: *preto*), consideradas as cores primárias do sistema substrativo e é utilizado principalmente em pigmentos de tintas, assim como nas impressoras. Nesse caso, a soma das cores primárias tende ao preto.

¹⁴² A imagem foi extraída do livro Introdução à teoria da cor (2015), de Luciana Martha Silveira, é um

As cores primárias do sistema substrativo, ou seja, cor-pigmento, reconhecido pelas siglas CMYK, é composto pelas cores ciano, magenta, amarelo e cor chave (preto). Importante destacar que, o branco e preto não fazem parte das cores primárias por não serem consideradas cores e sim percepções, devido a ausência e presença de luz. Dessa forma, o preto presente no sistema de cores substrativo é a mistura de pigmentos das cores primárias. Pedrosa explica que a cor-pigmento

é a substância material constituinte do objeto e é denominada de acordo com a sua natureza química. Ela pode absorver, refratar ou refletir os raios luminosos componentes da luz incidente. Por exemplo, um corpo é chamado de vermelho porque tem a capacidade de absorver quase todos os raios da luz branca incidente, refletindo para os nossos olhos apenas a totalidade dos vermelhos. A este processo dá-se o nome de síntese subtrativa. (2009, p.47)

As cores-pigmentos estão presentes em pigmentos químicos, como tintas usadas em pinturas e impressoras, por exemplo.

As cores primárias do sistema aditivo, conhecido pela sigla RGB, são o vermelho, o verde e o azul. Segundo Pedrosa, a “luz tem sua existência condicionada pela matéria. O mundo material se apresenta sob duas formas principais: substancia e luz” (2009, p.28). Dessa forma, as cores primárias aditivas, ao serem projetadas com a presença da luz branca, dependendo da intensidade utilizada, resultam em branco. Ou seja, assim como no círculo de Newton, a mistura das cores resultam em branco. É muito utilizado em sistemas eletrônicos baseados em luz (câmeras, projetores, monitores). Então podemos observar, a partir do trabalho de Pedrosa, que a cor pode ser observada a partir de fenômenos químicos, como é o caso da cor-pigmento e também a partir de fenômenos físicos, como é o caso da cor-luz.

Figura 44 - Disco de Newton



Fonte: livro Introdução à teoria da cor, de Luciana Martha Slveira (2015, p.56)

O círculo cromático, proposto inicialmente por Isaac Newton (1704), é um círculo cromático

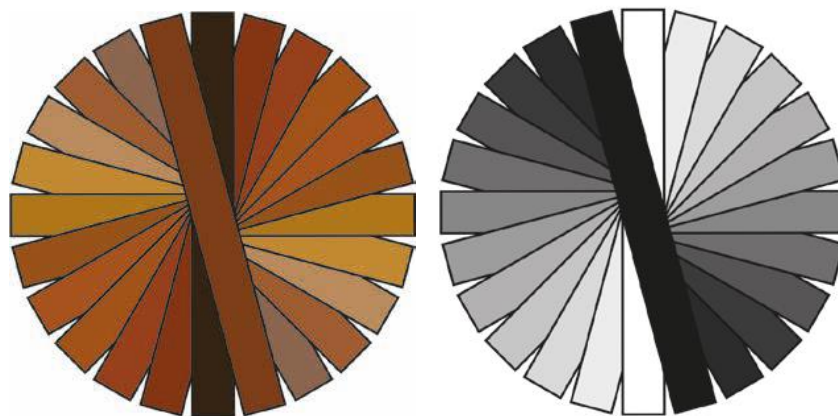
composto de cores-luz, como podemos observar na última imagem, e é composto pelas cores do arco-íris: vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Podemos observar que não há as cores branco e preto no disco de Newton, pois as duas cores são provenientes da capacidade de refletir e absorver luz, ou seja, é a presença ou ausência de luz que tornam essas cores perceptíveis, no sistema aditivo. Para a pesquisadora Luciana Martha Silveira,

O Círculo Cromático é a primeira organização do numeroso e complexo mundo visual colorido. É um instrumento importante para o designer porque organiza a visualização das possibilidades cromáticas, além de mostrar também a localização das cores, como as vizinhas (também chamadas análogas), as contrárias (também chamadas contrastantes ou complementares), as harmonias geométricas (em triângulos, quadrados ou hexágonos) e outras combinações de cores, utilizadas para se pensar a harmonia cromática aplicada aos projetos. (2015, p.54)

Assim como mencionado pela autora, é possível fazer outras organizações dentro de um círculo cromático para auxiliar o profissional do design, por exemplo.

O círculo monocromático é quando uma cor matriz é misturada ao branco ou preto e forma uma cartela de tons variados da mesma cor (SILVEIRA, 2015, p.129), já o esquema de combinação de cores neutras “é o resultado de combinações de castanhos claros, médios e escuros”(IDEM, 2015, p.128), como mostram as imagens a seguir:

Figura 45 e 46 - Esquema de combinação de cores neutras e círculo acromático



Fonte: livro Introdução à teoria da cor, de Luciana Martha Silveira (2015, p.127-128)

Além dos círculos cromáticos e do esquema de combinação de tons neutros, se faz necessário para a análise proposta nesse capítulo, trazer para a discussão o círculo acromático, que é formado pela paleta de tons que vão do branco ao preto, passando por diversas variações de cinza, compostas pela mistura das duas cores citadas, como podemos observar na próxima imagem: O círculo é considerado acromático por utilizar cores que são consideradas não

cromáticas (Silveira, 2015, p.127), ou seja, sem cor¹⁴³. Então, como vimos, há o círculo cromático e algumas variações, como o círculo monocromático e acromático, que serão fundamentais para a discussão das alterações de cores no filme *A Espuma dos Dias*, onde iremos trabalhar com esses três esquemas de consenso: cromático, neutro e acromático, seguindo as alterações de cores que podemos observar no decorrer da narrativa.

3.2.3 AS CORES NO CINEMA

A necessidade de reproduzir a realidade nas imagens captadas pelas câmeras é tão antiga quanto a história do cinema. O processo de colorir um filme começou ainda no período em que os primeiros filmes começaram a ser produzidos. A primeira patente¹⁴⁴ de um processo de colorização foi registrada pelo inglês Edward Raymond Turner, em 1899. Suas primeiras filmagens, produzidas em 1902, que mostram momentos em família, soldados marchando e também aves domésticas, foram apresentadas no Museu Nacional de Mídia da Inglaterra, em 2012. Já o filme *Annabelle Serpentine Dance* (1895) foi pintado a mão, quadro a quadro, técnica que foi abandonada rapidamente, pelo tempo e custo investido, prevalecendo as produções em preto e branco. Assim surgiu a *Kinemacolor*, que foi a primeira empresa a produzir comercialmente filmes coloridos com a técnica que utilizava um filtro de cor giratório no obturador da camera, dividido em quatro segmentos, sendo dois abertos, um com gelatina¹⁴⁵ verde e outro com gelatina vermelha. A técnica foi utilizada entre os anos de 1908 à 1914, lançada pelo inventor inglês George Albert Smith. Posteriormente surgiu outra empresa responsável pela coloração cinematográfica, a empresa norte-americana *Technicolor*, que se popularizou entre os anos de 1922 à 1952. Nessa técnica eram utilizadas tres câmeras de forma simultaneas, cada uma com um filtro de cor primária¹⁴⁶ (ciano, magenta e amarelo).

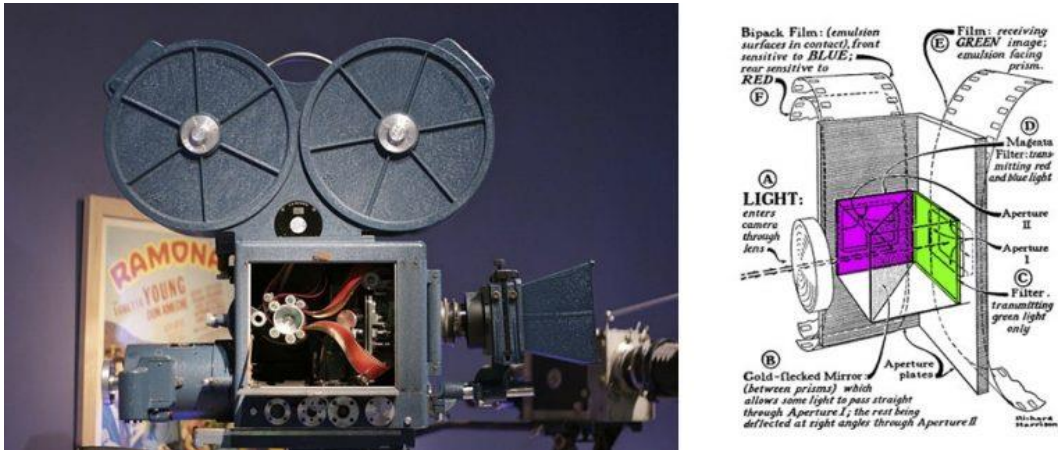
¹⁴³ A expressão “sem cor” é utilizada devido o prefixo “a” (que representa uma negação), presente antes da palavra cromático, ou seja, o significado de acromático é a ausência de cor. Como vimos anteriormente, o branco e o preto, nesse estudo, são percepções a partir da presença ou ausência de luz.

¹⁴⁴ Processo de síntese aditiva da cor, composta por um disco obturador acoplado na câmera, composto por três filtros de cores RGB.

¹⁴⁵ Gelatina é uma espécie de filtro físico utilizado para alterar a temperatura da iluminação do ambiente, reduzindo o nível de luz em determinados comprimentos de onda.

¹⁴⁶ Sistema de cores subtrativas, conhecido pela sigla CMYK, que significa *Ciano, Magenta, Yellow e Key* (preto).

Figura 47 - Funcionamento da câmera Technicolor



Fonte: site outrolado.com.br¹⁴⁷

De acordo com Jaime Neves, em sua tese *Entre preto e branco para uma estética monocromática do cinema depois do Technicolor*

A empresa Technicolor, que sempre tomou a dianteira nesta longa caminhada até à cor, consegue finalmente em 1935 apresentar o processo tricromático (com três negativos amarelo, azul e vermelho) Technicolor System 4, onde efectivamente consegue com notável sucesso alcançar o domínio da cor no cinema. Nasce o cinema a cores e liberta-se o cinema a preto e branco que a partir deste momento passa a ser uma opção estética para o realizador e/ou produtor. (2015, p.54)

Um dos filmes mais importante que utilizaram essa técnica foi o filme *O Mágico de Oz* (1939), que apesar de não ser o primeiro filme colorido da história do cinema, é um dos mais importantes quando falamos sobre o papel da cor na produção de sentido.

Figura 48 - Kansas versus Oz



Fonte: site omelete.com.br¹⁴⁸

¹⁴⁷ Disponível em: <https://outrolado.com.br/2019/01/03/o-glorioso-technicolor-de-tres-peliculas/> Acesso em: 18/01/22.

¹⁴⁸ Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/o-magico-de-oz-75-anos> Acesso em: 18/01/22.

Dorothy, a personagem principal da história de L. Frank Baum, vive no Kansas com seus tios e na visão de Victor Fleming, diretor do filme, o lugar em que a personagem mora é um ambiente isolado, terroso em tons de sépia. Depois que um furacão carregou a sua casa no Kansas para o mundo de Oz, Dorothy encontra um lugar colorido, com um trajeto de tijolinhos amarelos por onde encontra inúmeras aventuras no caminho.

O uso das cores para a diferenciar o aspecto psicológico da personagem é empregado até os dias atuais, seja em elementos cênicos ou nos filtros utilizados na pós produção. No Brasil o precursor da técnica foi o filme *Destino em Apuros* (1953) de Ernesto Remani. O empreendimento não conseguiu recuperar nas bilheteiras o custo elevado que foi necessário para a produção. O filme em cores que impactou o cinema nacional foi *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. A transição do cinema em preto e branco para o cinema colorido passou por algumas dificuldades durante sua adaptação, pois segundo Maria Helena Braga e Vaz da Costa,

Here, it is clear that the time lag between color's invention and development and its widespread use occurred because people were expecting color in films to be exactly like color in nature, and early color films were, from the above perspectives, a complete failure as representations of 'real colors'. Therefore, by the 1930s the realist codes were well established in black-and-white. The audience was familiar with them. When a new element, such as color, was introduced in the cinema it required time to be assimilated.¹⁴⁹(2011b, p.336)

A cinematografia colorida tornou-se importante quando deixou de ser apenas um artifício que corresponde a realidade e assumiu sua importância na narrativa, sendo utilizada para acentuar a dramaticidade e passou a representar aspectos psicológicos e/ou estéticos dos personagens. Segundo Modesto Farina,

Por todo o seu conteúdo emocional, por sua força de impacto e por sua expressividade de fácil assimilação/ é a cor o elemento que mais contribui para transmissão dessa mensagem idealizada, embora, paradoxalmente, ela seja também o fator preponderante na concretização do aspecto real da mensagem plástica. (2006, p.116)

Após apresentarmos pontos relevantes sobre as adaptações do livro *A Espuma dos Dias* para a tela, a teoria das cores e sua aplicação no cinema, o próximo passo dessa pesquisa é analisar, de acordo com a proposta inicial desse trabalho, a comunicação do luto de Colin, a partir das cores escolhidos por Michel Gondry.

¹⁴⁹ Tradução: "Aqui, está claro que o intervalo de tempo entre a invenção e o desenvolvimento da cor e seu uso generalizado ocorreu porque as pessoas esperavam que a cor nos filmes fosse exatamente como a cor na natureza, e os primeiros filmes coloridos eram, das perspectivas acima, um fracasso completo. representações de 'cores reais'. Portanto, na década de 1930, os códigos realistas estavam bem estabelecidos em preto e branco. O público estava familiarizado com eles. Quando um novo elemento, como a cor, era introduzido no cinema, era necessário tempo para ser assimilado"

3.3 A COMUNICAÇÃO DO LUTO

O filme *A Espuma dos Dias*, dirigido por Michel Gondry, é um filme sem temporalidade definida, uma opção do próprio diretor¹⁵⁰, ao mesmo tempo em que apresenta uma cidade em reconstrução, com equipamentos eletrônicos antigos, como a televisão na cozinha, a máquina de escrever dos narradores, entre outros elementos, é uma adaptação de um livro escrito pós segunda guerra mundial e esse fato está presente no filme, de forma implícita. Em entrevista para o press-kit publicado no período de lançamento do filme, ao ser questionado sobre a temporalidade da narrativa, Gondry respondeu:

Non, à une date indéterminée. Pas 1947, pas 2013. Il faudrait inventer un nombre ! Il y a des références aux années 70, parce que Stéphane Rozenbaum et moi avons le même âge, et avons choisi des objets qui nous rappellent notre jeunesse. Beaucoup de mes choix visuels sont liés à mon enfance : par exemple, l'appartement de Colin (Em entrevista para o STUDIOCANAL, em 2013)¹⁵¹

Gondry produziu uma animação em curta metragem sobre o seu processo para o desenvolvimento da adaptação do livro de Boris Vian, intitulada *Boris Vian m'a ouvert les yeux cassé le dos*¹⁵² (2020). No vídeo, o diretor fala do peso em trabalhar com um texto aclamado da literatura francesa e a importância do livro na sua adolescência. Além disso, Gondry apresenta uma metáfora sobre as mudanças de cores, pensadas por ele desde a primeira leitura livro. No curta ele divide as três fases do filme como a trajetória de uma vida, começando pela *la jeunesse*, *l'age adulte* e *depression*, ou seja, juventude, idade adulta e por último a depressão, seja como consequência da idade avançada ou até pelo enfrentamento da morte. Ao observarmos as mudanças na paleta de cores, poderíamos dividir a juventude em dois momentos, na primeira parte a presença de cores em tons pastel e tons vibrantes em alguns momentos. Já a idade adulta é marcada pela presença de cores neutras e a depressão é representada pelas cores acromáticas (branco, cinza e preto). Nesse estudo, ao organizarmos os capítulos, optamos por trabalhar as cores nos títulos a partir da iluminação do dia: a aurora, o crepúsculo e o noturno. As duas metáforas se relacionam com as mudanças na fotografia e na direção de arte que é o foco desse

¹⁵⁰ Escolha feita também em outro filme do diretor, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (2004), onde o cenário do escritório possui uma estética não tão moderna quanto a tecnologia utilizada para apagar as memórias, assim como o uso de fitas cassetes. As informações estão presentes na versão comentada, presente no DVD do filme de 2004 e com relação ao filme *L'Écume des Jours* (2013), que é objeto desse estudo, a informação pode ser encontrada em entrevista feita para o *press kit* do filme.

¹⁵¹ Tradução: “Não, em data indeterminada. Não 1947, não 2013. Teríamos que inventar um número! Existem referências aos anos 70, porque Stéphane Rozenbaum e eu temos a mesma idade e escolhemos objetos que nos lembram a nossa juventude. Muitas das minhas escolhas visuais estão ligadas à minha infância: por exemplo, o apartamento de Colin.”

¹⁵² O título *Boris Vian m'a ouvert les yeux et cassé le dos*, pode ser traduzido como *Boris Vian abriu os meus olhos e quebrou as minhas costas*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msuu6rb1Ozg> Acesso em: 15/10/2021.

terceiro e último capítulo.

Apesar de não ser o filme mais consagrado da carreira do diretor, Gondry já expressou em algumas entrevistas a importância de Vian e de sua obra surrealista *A Espuma dos Dias* para a sua carreira no cinema. Boris Vian está presente no filme, trabalhando entre os escritores que exercem o papel de narradores da história, pois escrevem os fatos que ainda estão por vir. Em uma entrevista cedida para o material promocional do filme, Gondry afirma que a ideia dos escritores foi de Luc Bossi, um dos roteiristas do filme,

On a retravaillé ensemble, mais on a gardé cette idée qu'il avait lui : ce grand atelier où le livre est fabriqué, au début de l'histoire. Cela montre pour moi que le livre est incontournable. Il est en acier, il est indestructible. Et cet endroit dit aussi que tout est écrit d'avance. Parce que, quand on lit *L'Écume des jours*, on sent que l'histoire est sur des rails, il y a un fort sentiment d'inéluctable. C'est un livre fataliste : je ne crois pas au destin, mais le roman si. (Em entrevista para o STUDIOCANAL, em 2013)¹⁵³

Figura 49 - Narradores escritores



Fonte: captura de tela feita pela autora

O material produzido por eles nessa oficina é recolhido e entregue ao escritor, o personagem que representa Boris Vian, que costura as páginas e as transforma em um livro. É possível observar as cores se alterando nos momentos em que mostram a máquina de escrever na tela, momentos em que mostram os acontecimentos futuros, como a morte de Chloe. Segundo Martins

O sistema de produção, com escritores num contínuo, pode revelar a ideia de que muitas pessoas influenciam ou podem ajudar a construir a história de alguém. Essa

¹⁵³ Tradução: “Trabalhamos juntos novamente, mas mantivemos essa ideia que ele tinha: aquela grande oficina onde se faz o livro, no início da história. Isso me mostra que o livro é inevitável. É feito de aço, é indestrutível. E este lugar também diz que está tudo escrito com antecedência. Porque, quando você lê *L'Écume des jours*, você sente que a história está no caminho certo, há uma forte sensação do inevitável. É um livro fatalista: Não acredito em destino, mas o romance sim.”

suposição é muito complexa e filosófica, pois é possível dizer, por outro ponto de vista, que tudo já foi escrito, como se a vida de Colin já estivesse pronta e ele só precisasse segui-la, como num script. A vida do protagonista foi escrita em um livro, porém as cenas que mostram o livro terminado não significam que sua história já tenha sido escrita na totalidade. As escritas nas máquinas de escrever são quase que simultâneas, pois as duas passagens (no início do filme), revelam isso, de que assim que aparece na folha Colin realiza (vive aquilo). (2016, p.64).

Além dos narradores, temos a interferência de um rato, que vive em uma casa igual a casa do protagonista e que passa pelas mesmas alterações durante a narrativa. Quando a casa de Colin encolhe e fica cada vez mais escura, a do rato também. Martins traz a relação os dois universos presentes na obra do diretor com o surrealismo presente em sua obra

A confusão gerada pelo conflito entre os dois universos (real e surreal) tende a se tornar um tempero essencial nas produções cinematográficas de Gondry, pois há uma tênue relação entre os dois. Quase sempre o surreal domina o enredo e destitui a vida cotidiana do protagonista, levando-o ao declínio e à obscuridade (própria do submundo ou do inconsciente). (2016, p.79)

Byung Chul Han, em sua obra *Agonia do Eros*, afirma que “um dos interesses centrais do surrealismo foi reencontrar o amor. Essa nova definição surrealista do amor representa um gesto artístico, existencial e político (2017a, p.80) Em seu universo onírico, Colin almeja encontrar o amor, em meio a uma casa que respira e se movimenta. Aos poucos os elementos surreais vão sendo substituídos a uma realidade difícil de ser digerida, a da morte de seu grande amor.

Para a construção dessa análise, se faz necessário uma leitura simbólica, como explicam Vanoye e Goliot-Lété

Essa leitura simbólica geralmente é solicitada pelo fato de o universo diegético, o "mundo possível" construído pelo filme ser fortemente afastado de qualquer mundo real passado, presente ou imaginável, ou então, se aparece como um mundo "plausível". atravessado por elementos heterogêneos que vêm romper a coerência realista (...) A abordagem simbólica desses filmes pode, aliás, ser comandada por referências culturais explícitas (...) De qualquer modo, procede da intenção do autor e da texto, quaisquer que sejam os desígnios (ideológicos, políticos, espirituais, poéticos) do funcionamento simbólico, desígnios que a análise deverá definir e apreciar. (2012, P.56)

Dessa forma, a análise segue um abordagem simbólica, analisando as cores presentes no filme, mas respeitando o contexto em que estão inseridas, para realização da análise. A expectativa é que sejam analisadas imagens para cada fase da narrativa, que é dividida em três momentos (cromático, neutros e acromático) Luciana Martha Silveira explica que

em termos da percepção cromática, esse conhecimento não basta como explicação às principais questões que envolvem a percepção da cor, a começar pela diferença entre a percepção de um objeto colorido e da sua cor tratada isoladamente. Sabe-se que raras vezes se vê a cor de forma isolada, e sim a cor ligada a objetos. (2015, p.116).

Ou seja, para a análise é importante observar o contexto, no caso do filme, os elementos cênicos

(ou a ausência dos mesmos) são fundamentais para a compreensão da imagem.. Além disso, segundo a autora

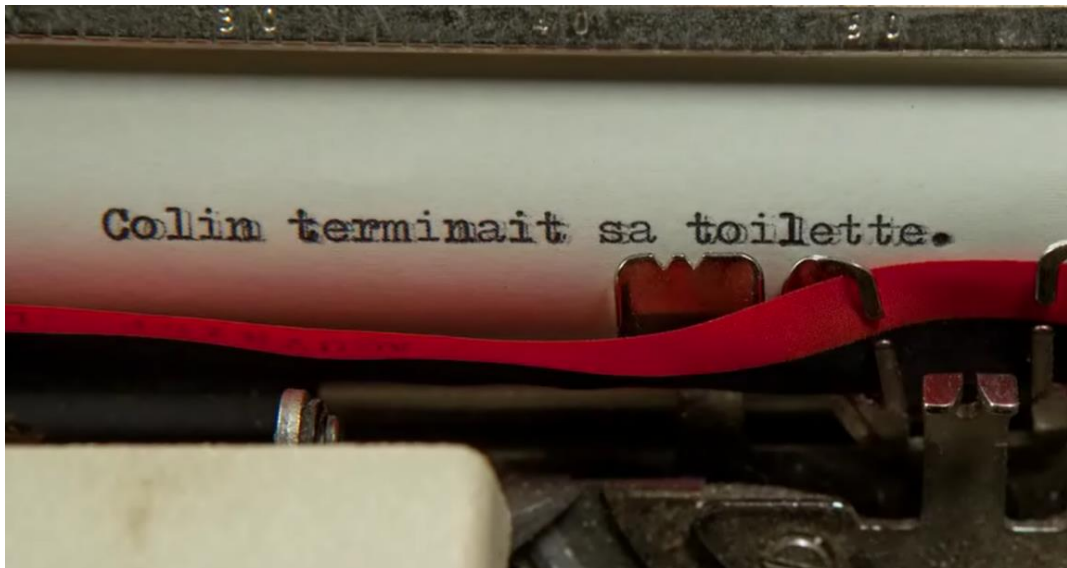
existe um fenômeno chamado cor de memória, isto é, a cor está associada aos diferentes objetos por efeito da memória, sofrendo toda mudança conjuntamente com o significado deste objeto. Este fenômeno detectado reforça a ideia de que as cores podem ser afetadas pelas experiências e atitudes armazenadas na memória do observador. (SILVEIRA, 2015, p.121)

Depois de observar alguns elementos importantes para a elaboração da análise, começaremos com a primeira fase do filme: a etapa cromática.

3.3.1 COLIN

A narrativa começa com o cenário onde ficam os escritores, intercalando com os créditos iniciais. A imagem seguinte mostra uma maquina de escrever com a seguinte mensagem: *Colin terminait sa toilette*¹⁵⁴

Figura 50 - Máquina de escrever



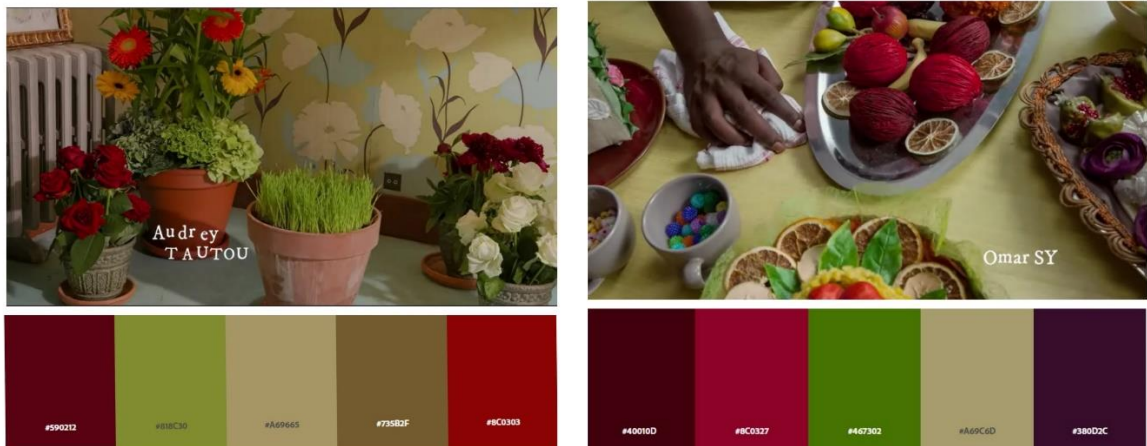
Fonte: captura de tela extraída pela autora¹⁵⁵

Na sequência somos apresentados ao personagem principal da narrativa, Colin. Ao contrário do que afirma a imagem anterior, o personagem ainda está terminando o seu banho. Os elementos surrealistas estão presentes na cena: uma banheira, em tamanho normal, mas profunda ao ponto de ser possível mergulhar, as pálpebras que são cortadas pela manhã, o ralo que é perfurado para regar as plantas da vizinha que mora no apartamento de baixo entre outros elementos.

¹⁵⁴ Tradução: Colin terminou o seu banho.

¹⁵⁵ Extraído aos 00h11m19s.

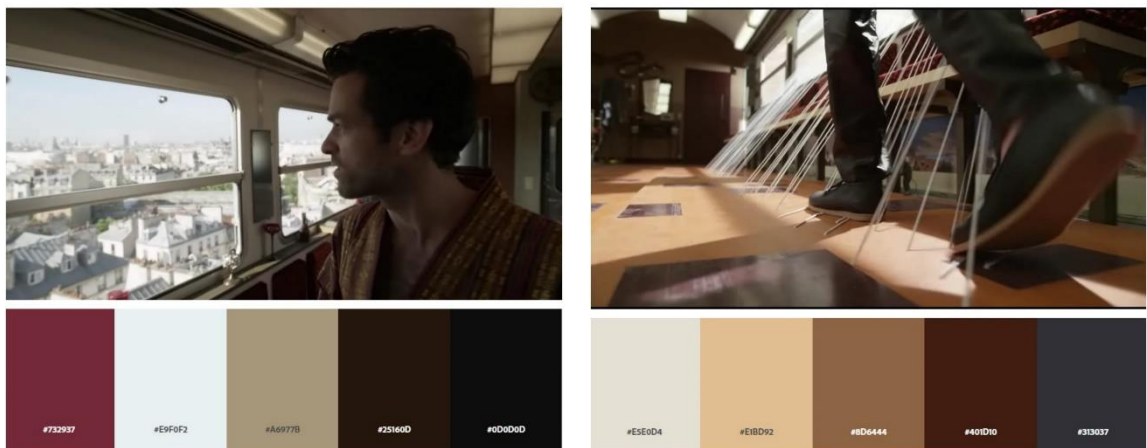
Figuras 51 e 52 - Flores regadas e café da manhã



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁵⁶

Podemos observar nessa imagem, um cenário bem iluminado, com diversidade de cores nos elementos cênicos e figurinos, a atmosfera da cena escolhida é de alegria e descontração. As janelas são amplas (mudam durante a narrativa), a diversidade de cores, com predominância de tons de rosa, marrom, amarelo e azul. Colin ainda não conhece Chloe. Como podemos observar, na paleta de cores produzida pelo *Adobe Color*, os cenários possuem cores mais suaves e os elementos cênicos se destacam, que nesse caso são os elementos naturais, como plantas e alimentos.

Figuras 53 e 54 - Janelas e Raios de sol



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁵⁷

Colin atravessa uma espécie de túnel, que liga os dois prédios que ficam de lados opostos da rua, mostrando que o personagem faz parte de uma classe social mais abastada. Assim como no livro, as janelas são amplas e entra bastante luz do sol, como na primeira imagem. Podemos

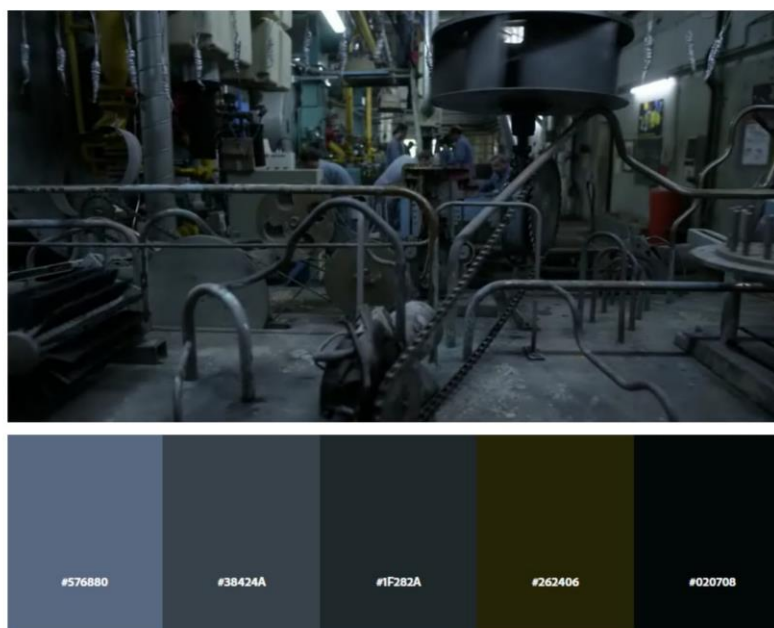
¹⁵⁶ Figura 51 extraída em 00h01m39s. Figura 52 extraída em 00h01m54s

¹⁵⁷ Figura 53 extraída em 00h03m09s. Figura 54 extraída em 00h03m15s.

perceber na segunda imagem que os raios de sol são representados por linhas claras que fazem som ao serem tocadas, como cordas de um violão. Martins explica que essa “representação hiperbólica dos raios solares em forma de fio é metafórica, com o objetivo, possivelmente, de mostrar que a vida (luz) entra na casa do protagonista, de que tudo está bem, ele está alegre, as coisas estão funcionando naturalmente”(2016 p.70). Nessa fase os cenários são amplos e iluminados, destacando as cores utilizadas. As roupas de Colin geralmente são em tons de azul, que segundo Heller, “em um efeito mais frio do que o branco, pois o branco significa luz – o azul é sempre o lado sombrio” (2013, p. 27). Chevalier analisa essa cor como sendo “a mais imaterial das cores (...) vazio acumulado. (...) o vazio é exato, puro e frio. O azul é a mais fria das cores e, em seu valor absoluto, a mais pura, a exceção do vazio total do branco neutro. (...). Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna” (2009, p.107).

Ao contrário da casa de Colin, a fábrica em que seu amigo Chick trabalha possui uma paleta de cores mais escura e com predominância de tons de azul e cinza, mostrando que a realidade deles é completamente diferente, tendo em vista que Chick é um trabalhador assalariado, enquanto seu amigo Colin é um herdeiro, sem ocupação profissional. Santos explica que os “signos visuais traduzem essa diferença, não só pelo cromatismo das cenas (predominância de amarelos ensolarados no apartamento de Colin e azuis, acinzentados e metálicos na fábrica), mas também pela performance dos atores” (2017,p.123). A diferença é perceptível, como podemos ver na próxima imagem:

Figura 55 - A Fábrica

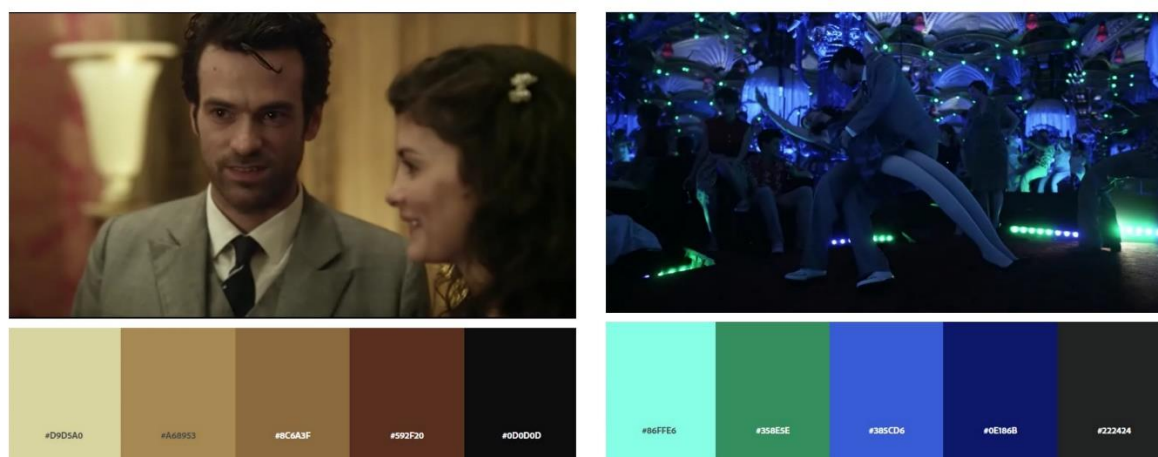


Fonte: captura de tela extraída pela autora¹⁵⁸

¹⁵⁸ Figura 55 extraída em: 00h14m19s.

Chick Trosknioumatovski, interpretado por Gad Elmaleh, trabalha em uma fábrica para investir em seu vício: Jean-Sol Partre¹⁵⁹, interpretado pelo ator Philippe Torreton. Aqui o existencialismo é uma espécie de ópio, uma fuga da sua realidade. Suas relações pessoais são prejudicadas, já que em vários momentos na narrativa, Chick abandona seus amigos e não consegue se concentrar em suas atividades profissionais para se alimentar da palavra de Partre. O autor da livro, Boris Vian, era amigo e companheiro de luta de Jean Paul Sartre, mas quando o filósofo francês lançou seus escritos sobre o existencialismo, muitos jovens da época era obcecados por seu trabalho, uma espécie de idolatria e Vian, assim como Michel Gondry em sua adaptação, fazem crítica a essa situação. Chick namora a sobrinha de Nicolas, Alise, interpretada pela atriz Aïssa Maïga. Colin percebe que, o que falta em sua vida é viver um grande amor. Dessa forma, em uma festa, Colin conhece Chloé, seu grande amor e o começo de sua ruína.

Figuras 56 e 57 - Medo de amar e Biglemoi



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁰

A primeira imagem representa o primeiro encontro entre Colin e Chloé, momento em que o jovem não consegue lidar com esse novo sentimento e acaba se distanciando da situação. A imagem seguinte mostra o casal dançando *Biglemoi*¹⁶¹, ao som da música Chloé¹⁶², de Duke Ellington. Martins explica que essa dicotomia representa

esse estado de espírito do protagonista, que sai de um extremo de calma para uma vida mais agitada. Para isso, o cineasta utiliza de diversas estratégias que evidenciam isso, em especial, através das cores. Neste aspecto destaca-se o colorido ligado à vida e ao romance, no início do filme, em oposição ao preto e branco ligado à morte e a

¹⁵⁹ Trocadilho com o nome do filósofo Jean Paul Sartre.

¹⁶⁰ Figura 56 extraída em: 00h21m41s. Figura 57 extraída em 00h23m21s.

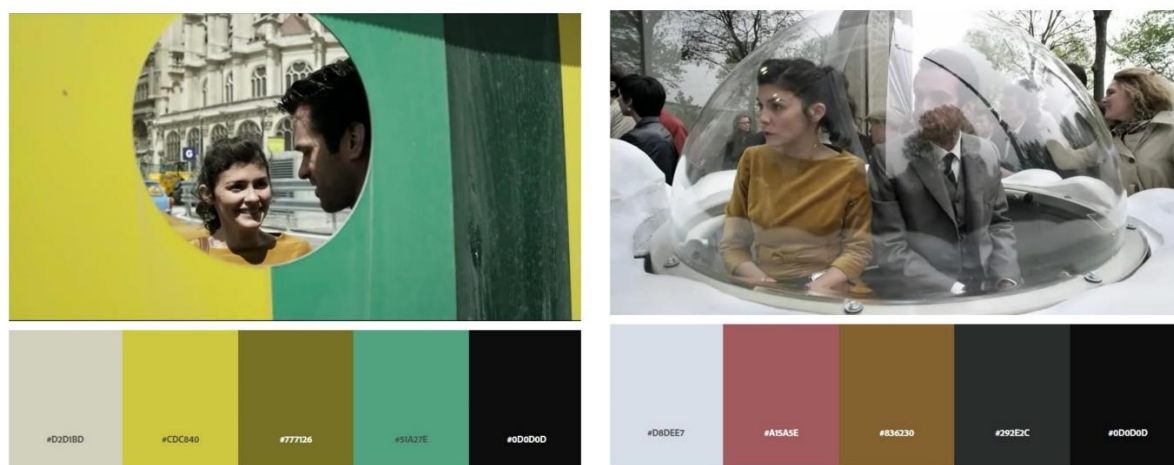
¹⁶¹ Scarpari explica, em sua análise sobre o livro, o que poderia significar Biglemoi: “Ao som de “Cloé”, Nicolas prepara Colin para o encontro, ensinando-o a dançar o “biglemoi” (“olhe-me obliquamente”, a partir do francês bigler, olhar com o canto do olho, e do inglês beagle, cão de caça, espião), dança evidentemente erótica que Nicolas descreve discretamente num. arremedo de linguagem científica” (1987, p.187)

¹⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6YKWKIfEN8Y> Acesso em: 15/10/2021.

perda, no final. Da alegria, de uma vida equilibrada e depois vivendo um grande amor, para o desespero, decorrente do desequilíbrio (2016, p.126-127)

O segundo encontro do casal acontece durante o dia, mantendo a paleta de cores em tons claros e “é possível perceber a mudança que ocorre no filme, principalmente relacionada às cores, no início bem colorido, alegre, quando os personagens vivem um momento mais equilibrado, em harmonia, quando tudo é motivo para risadas” (MARTINS, 2016, p.102), como podemos observar nas próximas imagens

Figuras 58 e 59 - Reencontro e Flutuando na nuvem



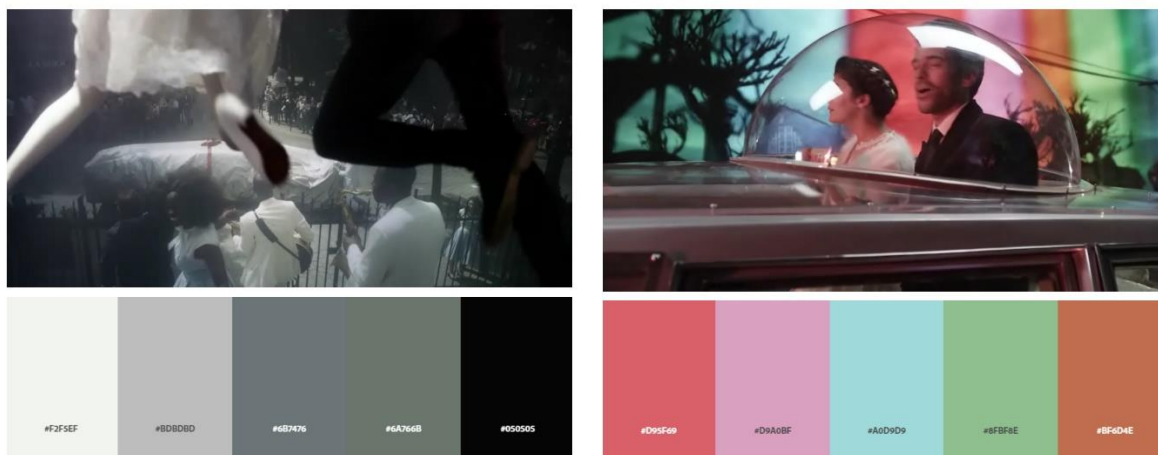
Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶³

Em uma outra cena, o casal decide patinar em uma pista de patinação, com seus amigos e lá Chloé é pedida em casamento. Apesar de ser um momento de felicidade, os protagonistas se envolvem em um acidente que envolve muitas mortes, que são consideradas insignificantes na narrativa, uma espécie de banalização do outro. Há um espaço temporal de seis meses e finalmente ocorre o casamento. Como podemos perceber nas próximas imagens, a paleta de cores do casamento (fig.60) não possui uma variedade de cores, devido o uso metafórico da água após o “sim”, um mergulho no desconhecido, já que a água encontra-se turva. As cenas seguintes mantêm a claridade presente nessa primeira parte, como na outra imagem exemplificada (fig.61), que é um recorte da viagem de limosine transparente que o casal faz para sua lua de mel. Há um mecanismo dentro do automóvel que possibilita a mudança das paisagens durante a viagem e quando desligado, a realidade é um cenário de natureza escassa e inúmeras fábricas. Ao escolher outra versão de paisagem o casal acaba se decepcionando e muda novamente para outra opção disponível, pois a realidade não é tão bonita quanto a ilusão proporcionada pelo mecanismo e o “universo das personagens é então separado da realidade de

¹⁶³ Figura 58 extraída em 00h10m11s. Figura 59 extraída em 00h33m12s.

mau gosto da estrada e de seus trabalhadores” (SANTOS, 2017 p.143).

Figuras 60 e 61 - Mergulho no casamento e Viagem pra a lua de mel



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁴

Ao chegar no local de destino, o casal Colin e Chloé passam um tempo ao ar livre até conseguir um local para dormir, graças ao seu amigo e funcionário Nicolas. Em tom de brincadeira, Colin arremessa seu sapato na direção de Nicolas, que consegue se desviar do objeto, mas acaba atingindo uma janela, quebrando assim um dos vidros.

Figura 62 - Floco de neve



Fonte: captura de tela extraída pela autora¹⁶⁵

Acontece que essa janela é a do quarto do casal de recém casados e durante a noite, devido o

¹⁶⁴Figura 60 extraída em 00h47m55s. Figura 61 extraída em 00h49m50s.

¹⁶⁵Figura 62 extraída em 00h54m15s.

frio, a janela é reconstruída pelo gelo, mas antes de fechar o buraco totalmente, um floco de neve é trazido pelo vento e Chloé acaba aspirando-o e congelando-a por dentro.

Figuras 63 e 64 - Organismo saudável e organismo congelado



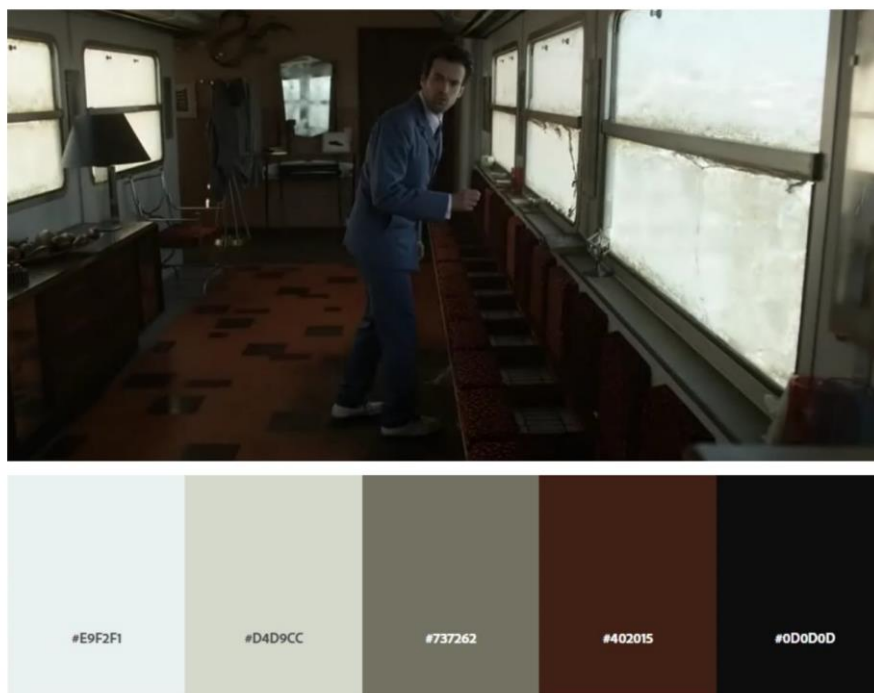
Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁶

Ao voltar para a casa de Colin, Chloé começa a apresentar sintomas de que algo não vai bem e mesmo antes do diagnóstico, o cenário começa a se alterar, as plantas pelo caminho parecem abandonadas, as janelas sujas e a variedade de cores vai ficando cada vez mais escassa. O escritor Johann Wolfgang von Goethe, em sua obra *Doutrina das Cores* (1810), fala sobre a relação entre as cores e o prazer “As pessoas em geral sentem grande prazer com a cor. O olho necessita dela tanto quanto da luz. Vale lembrar o rejuvenescimento que se sente, num dia nublado, ao ver o sol iluminar uma parte isolada da paisagem, tornando as cores visíveis” (2013, p.165). Como podemos perceber nessa primeira parte do filme, há alegria e encantamento diante da vida, as cores são vivas e os ambientes iluminados, destoando do restante da narrativa. Vamos agora discutir o processo de luto vivenciado pelo personagem Colin.

3.3.2 COLIN E CHLOÉ

Como vimos no tópico anterior, Chloé acaba aspirando um floco de gelo durante a noite, que congela seus órgãos internos, representados por um emaranho de linhas e órgãos feitos de feltro. Dias depois, ao retornar para Paris, é perceptível que Chloé está doente. A casa também adoce, as janelas estão empoeiradas, impossibilitando a entrada de luz e “a ligação entre vida e morte, que dará o tom da segunda metade da obra de Michel Gondry” (SANTOS, 2017, p,145).

¹⁶⁶ Figura 63 extraída em 00h54m22s. Figura 64 extraída em 00h54m28s.

Figura 65 - Diminuição da claridade

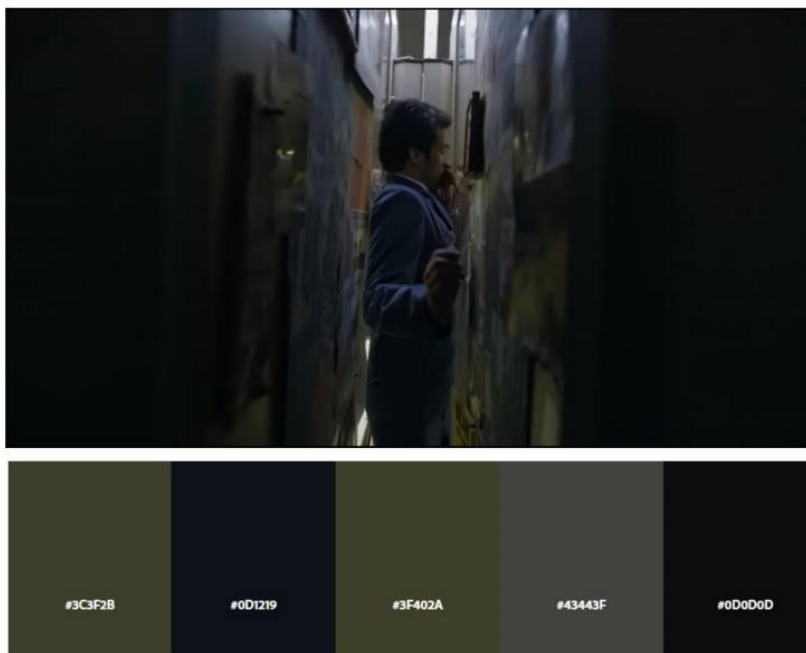
Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁷

A partir dessa etapa do filme, as roupas que Colin utiliza são em tons azuis e as de Chloé são em tons terrosos. Os cenários não refletem a variedade de cores da primeira parte do filme e os tons neutros prevalecem, como podemos observar na imagem. Santos observa, em sua análise, que um “dos aspectos mais peculiares do texto de Boris Vian em *A Espuma dos Dias* é a paulatina degradação do apartamento de Colin e Chloé à medida que a saúde desta também se altera” (2017, p.149). O pesquisador Sérgio Roberto Vieira Martins faz um paralelo entre o filme *O mágico de Oz* com as alterações presentes na obra de Gondry

Em *The wizard of Oz* (*O mágico de Oz*, de Victor Fleming, 1939), há uma variação cromática: o mundo real se dá pela monocromia, que lembra um lugar tedioso, a casa de Dorothy; já a cor intensa (utilizando Technicolor), mostra o sonho da menina, na terra da magia. Assim, a cor define que Oz é um mundo de ilusão. Em *A Espuma dos Dias*, o trabalho cromático segue uma ideia parecida, porém mais complexa. Gondry procura mostrar a psique dos personagens, ou seja, a maneira pela qual a emoção se expressa também nas formas, além da cor (2016, p 101-102).

É perceptível que as mudanças ocorrem de maneira contínua, porém serão mais significativas na última parte do filme. Durante o encontro entre Colin e Chick na pista de patinação, Colin recebe a notícia de que Chloé está passando mal e, nesse momento, as paredes se aproximam do personagem, que se sente sufocado pelo cenário que diminui de tamanho a cada segundo, como ilustrado na próxima imagem:

¹⁶⁷ Captura de tela extraída em 01h00m56s.

Figura 66 - Colin recebe uma ligação

Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁸

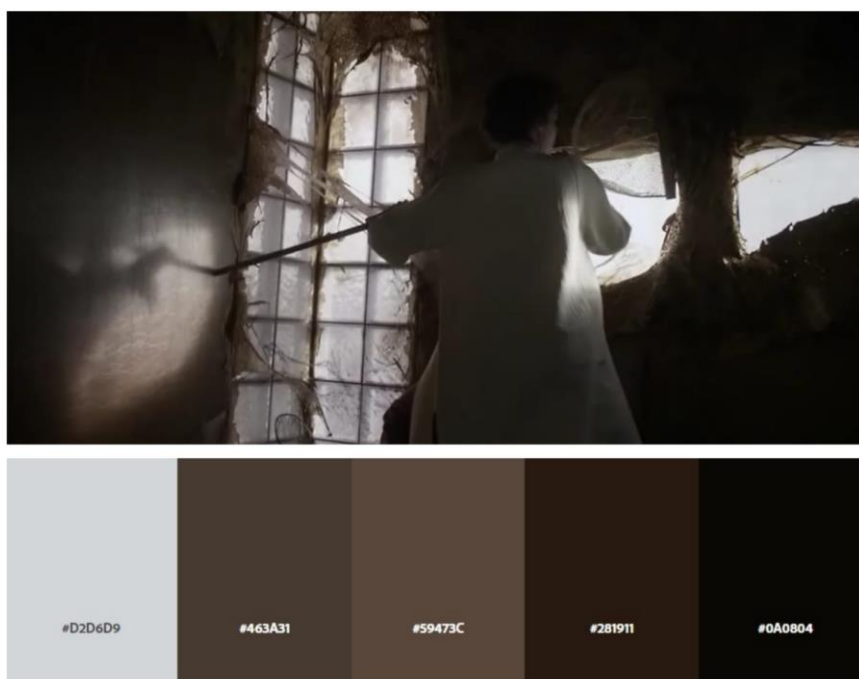
Ao caminhar pelas ruas da cidade, Colin é perseguido pela própria sombra, que se torna cada vez maior. Chloé está melhor, mas decidem que é o momento de visitar um médico, o Doutor Mangemanches, interpretado pelo diretor Michel Gondry. A clínica não aparenta ser um ambiente hospitalar, é escuro e sujo, principalmente na parte externa. Chloé passa por um exame, uma espécie de radiografia, onde podemos ver que um flor cresce em seu pulmão direito, uma nenúfar, planta aquática como a flor de lótus, que Santos descreve como

uma flor que viceja enquanto mina as forças da hospedeira traz à tona a ligação da vida com a morte, de forças antagônicas em embate, que Michel Gondry narra por intermédio de seus signos: os frágeis pulmões pulsantes, a flor artificial, a chuva fina e repentina que começa a cair, a trilha sonora melancólica pautada na música Spring85, de Mia Doi Todd, que diz "Quebre todos os meus ossos (...) Remova todos os meus encantos (...) Ria de todos os meus sonhos...". É a tragédia anunciada de Colin e Chloé. (2017, p.165)

A partir da descoberta, podemos observar uma mudança marcante nos personagens e no cenário. Santos afirma que “Gondry não deixa de imprimir uma certa morbidez à cena (a ligação da vida com a morte é visível) também pela direção de atores, que conferem uma dose de apatia às personagens. Colin e Chloé tornam-se estáticos, bastante diferentes da primeira metade da obra fílmica. São personagens à deriva” (2017, p. 178)

¹⁶⁸ Captura de tela extraída em 01h03m35s.

Figura 67 - O quarto mudou



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁶⁹

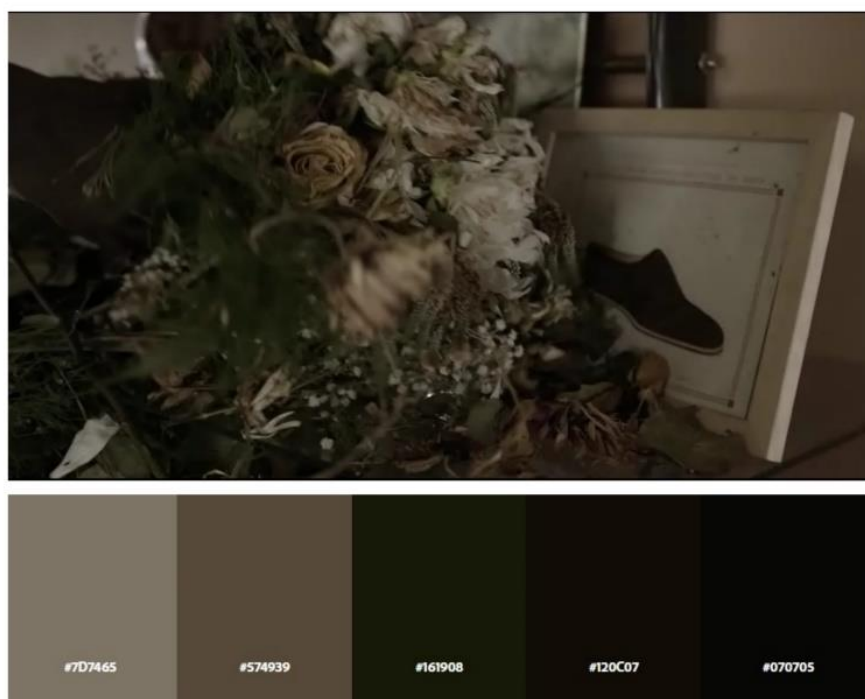
Não há mais luz intensa no apartamento, as janelas perdem sua transparência e os “feixes de luz não são mais cordões, pois agora não há mais mundo de Colin, não há mais mundo dos sonhos, pois o mundo real tomou conta de tudo, não há mais mundo onírico, só a crua realidade, o terrível fim de tudo” (MARTINS, 2016, p.90). O quarto, segundo Santos,

assume ares de um escombros, sem luz e repleto de heras mortas, Pouco se vê pelas frestas, em vez de janelas, como no apartamento do pequeno camundongo (uma perfeita réplica do apartamento do casal) Gondry usa planos americanos nessa pequena cena. As cores da mise-en-scène são reduzidas a tons terrosos, de um sépia sem vida. A possível alegria sobre a recuperação de Chloé é logo desarmada pelo doutor Comemangas: "A senhora não teve sorte. (...) O pulmão direito está parado. Fique atenta para que nada prejudique o outro (2017 p.178),

A comida vai se tornando escassa, os cômodos diminuem a cada dia, como dito pelo personagem Chick “seu nível de vida baixou”, ao medir as paredes da casa do amigo Colin.

Podemos observar na próxima imagem, um buquê de folhas secas, pois o tratamento de Chloé consiste em cercá-la de flores, que rapidamente secavam e era necessário trocá-las constantemente, tratamento médico proposto pelo Doutor Mangemanches.

¹⁶⁹ Captura de tela extraída em 01h25m24s.

Figura 68 - Tratamento de Chloé

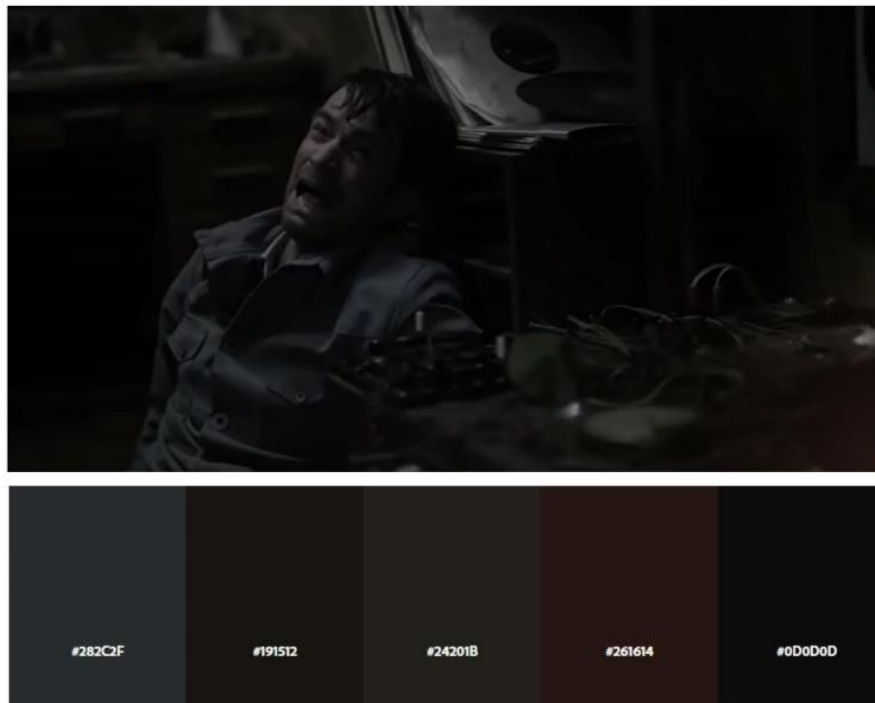
Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷⁰

É necessário cercar Chloé de flores para que sua presença diminua a força da nenúfar que se encontra em seu pulmão direito. Colin acredita no tratamento, mesmo que o ambiente que o cerca mostre que o mesmo é ineficaz. E assim, o personagem passa por um luto antecipatório, que como vimos anteriormente (página 75), é o processo que ocorre com o enfermo vivo, mas é perceptível a perda da presença do companheiro nas atividades rotineiras e essas perdas acabam sendo elaboradas pelo enlutado (Kovács, 1992). A vida de Colin muda consideravelmente, “tudo na casa era bem organizado, mostrando o equilíbrio que tinha vida dele, tudo era iluminado, colorido – agora já não há mais equilíbrio algum, tudo está sombrio, refletindo seu interior e as coisas que estão acontecendo em sua vida”(MARTINS, 2016, p.70). Com a escassez de dinheiro, devido os gastos com o tratamento de Chloé, Colin se vê obrigado a trabalhar e a “Paris de Colin não é mais a mesma, é a da classe trabalhadora que ele conhecia apenas da janelada limusine, é cinzenta e inóspita” (SANTOS, 2017, p.111). Por não ter experiência, já que viveu uma vida preenchendo seus momentos livres com atividades prazerosas, sem precisar se preocupar com dinheiro, já que vivia bem financeiramente com a sua herança, ele agora é obrigado a fazer parte da classe trabalhadora. Seu primeiro trabalho é em uma fábrica de armas, em que homens são vistos como símbolo de força e virilidade e são obrigados a gestar armas, com o metal enterrado na terra. Colin precisa ficar deitado sobre a

¹⁷⁰ Captura de tela extraída em 01h24m11s.

terra, nú, para esquentar o metal e transformá-lo na arma letal. Porém, as armas resultado desse processo são todas defeituosas e Colin precisa mudar de emprego.

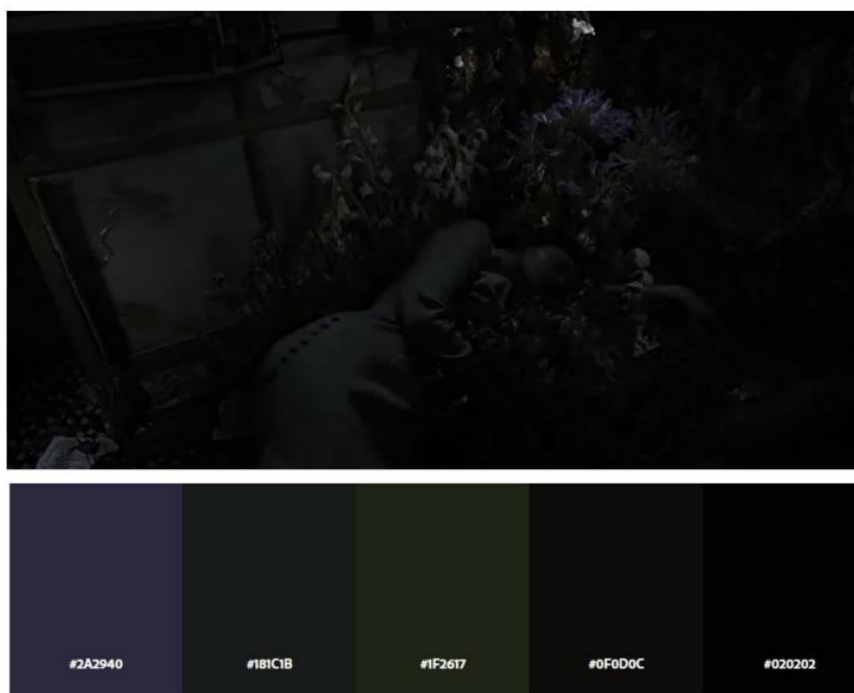
Figura 69 - Colin está desesperado



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷¹

Chloé passa por uma cirurgia e retira a flor que crescia em seu pulmão direito. Em repouso em sua casa, recebe a visita do Doutor Mangemanches, que identifica que o pulmão esquerdo também está comprometido e não há mais solução para o seu caso. Ao questionar o médico sobre o novo tratamento da amada, Colin recebe seu dinheiro de volta e percebe que o fim está próximo. Durante essa fase há um afastamento entre o casal, pois Chloé passa os dias sozinha enquanto Colin precisa trabalhar para ter o mínimo necessário para sobreviver, pois sua herança está acabando. Nesse período, Colin trai Chloé com Alise, que está sofrendo com o vício incontrolável de Chick. As cenas são em branco e preto, depois retornam ao tom sépia predominante nessa fase, mas por pouco tempo. Podemos perceber na próxima imagem que a “cena escurece quase completamente. Chloé está caída na sala sobre flores mortas. Finalmente, eles se perdoam mergulhados na escuridão total” (SANTOS, 2017, p.184).

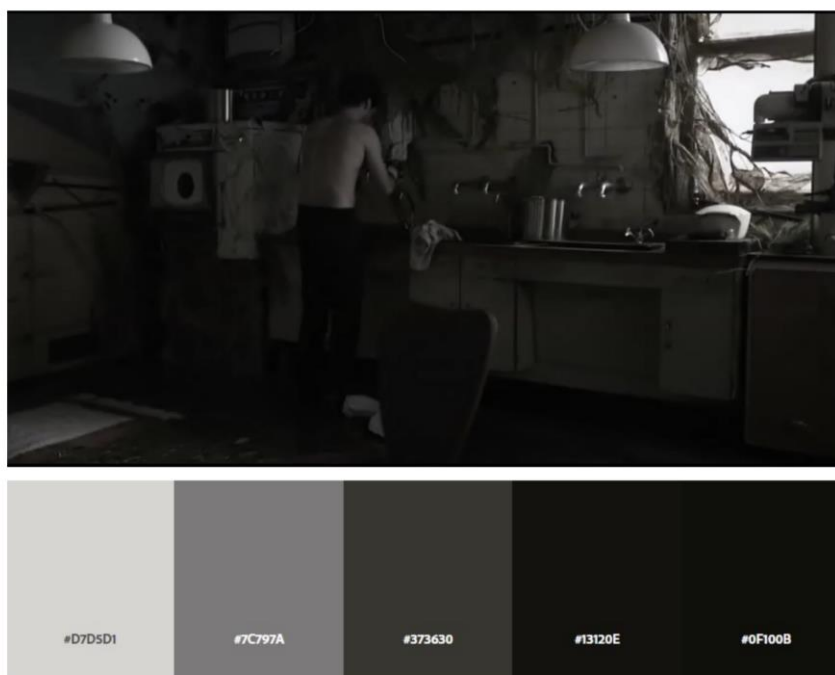
¹⁷¹ Captura de tela extraída em 01h43m50s.

Figura 70 - Chloé cercada de flores mortas

Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷²

Quando observamos as mudanças emocionais vividas pelo personagem Colin, percebemos que, durante o luto antecipatório vivido por ele, há também algumas fases do luto proposto por Kübler-Ross, como a negação, a raiva, a barganha. A negação está presente no momento em que Colin não aceita a gravidade da doença de Chloé, apesar do diagnóstico e também nega a enxergar as mudanças que ocorrem em sua casa simultaneamente, pois “é quase inconcebível reconhecermos que também temos que enfrentar a morte” (KÜBLER ROSS, 1996, p.55). A raiva está presente em vários momentos, já que o seu comportamento era sereno antes de tudo isso, mas em uma das suas entrevistas de emprego, acaba se exaltando. Nesse período começa o afastamento de Chloé, comum em enlutados, já que “deve-se isso ao fato de esta raiva se propagar em todas as direções e projetar-se no ambiente, muitas vezes sem razão plausível” (KÜBLER-ROSS, 1996, p.64). A barganha ocorre, quando Colin invade a oficina dos escritores que narram sua história e tenta, de qualquer forma, mudar o seu destino, “entrando em algum tipo de acordo que adie o desfecho inevitável.” (KÜBLER ROSS, 1996, p.95).

¹⁷² Captura de tela extraída em 01h44m56s.

Figura 71 - A casa está morrendo

Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷³

A vivacidade presente na casa, no começo do filme, com comidas em movimento e elementos surrealistas, muda completamente. Martins explica que “casa é uma personagem-clone de seu dono, vibrante no início, colorida quando Colin se apaixona, e triste e melancólica no final do filme. Ela pode ser considerada uma personificação hiperbólica e ao mesmo tempo metafórica” (2016, p. 57). Segundo Santos, essa “sequência marca a ‘inversão climática’ do enredo, o contínuo alagamento e escurecimento dos projetos de vida dos protagonistas” (2017, p. 149). Após mostrar as alterações que ocorrem na casa e na vida dos protagonistas nessa etapa, vamos analisar a última parte desse estudo, a alteração acromática que finaliza a narrativa.

3.3.3 ADEUS CHLOÉ

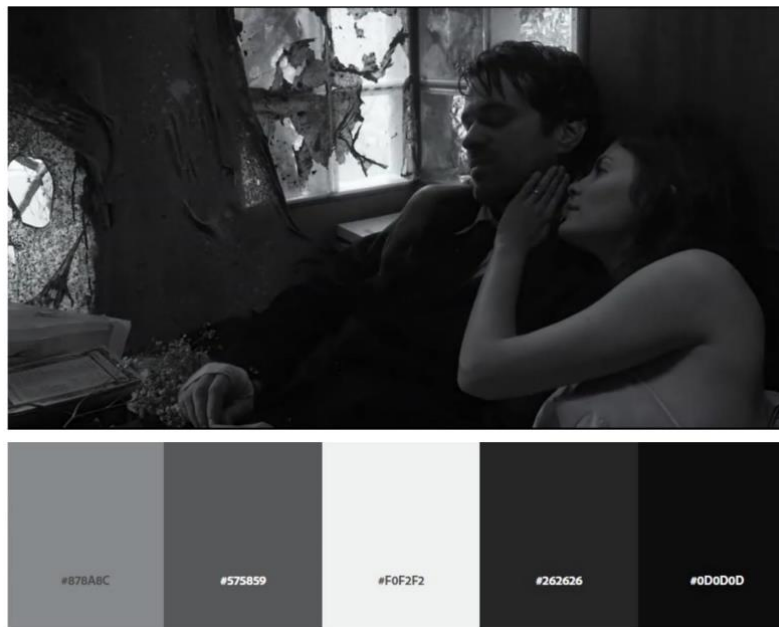
Com o progresso da doença de Chloe, o ambiente vai ficando cada vez menor, com menos iluminação, as janelas mudam seu formato e o ambiente vai ficando preto e branco. Para Marie Baron¹⁷⁴, “les couleurs laissent la place à un mélancolique sépia, la gravité s’installe et la douceur de vivre est remplacée par la solitude pour Chloé et par l’âpreté du monde du travail que Colin découvre avec stupeur. Entre le Chaplin des *Temps modernes* et le Fritz Lang de

¹⁷³ Captura de tela extraída em 01h48m26s.

¹⁷⁴ Disponível em: <http://actualites.ecoledeslettres.fr/arts/lecume-des-jours-de-michel-gondry-dapres-boris-vian/>
Acesso em: 10/08/2021.

Metropolis, Gondry crée des univers horribles de l’exploitation humaine”¹⁷⁵. As cores são essenciais para criar esse universo de sofrimento e tristeza.

Figura 72 - Chloé e Colin



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷⁶

Assim como Colin, Chloé está deprimida. Há dois tipos de depressão em um processo de luto: reativa e preparatória. O enlutado surge, nessa etapa da narrativa, como alguém sem esperanças, aguardando o momento em que receberá a notícia que tanto o assombra e, de acordo com Kübler-Ross, “há muitas razões para se fugir de encarar a morte calmamente. Uma das mais importantes é que, hoje em dia, morrer é triste demais sob vários aspectos, sobretudo é muito solitário, muito mecânico e desumano” (1996 p. 19). No caso de Chloé, a depressão é preparatória. Ao contrário de Colin que se afasta cada vez mais de Chloé, o mesmo não acontece com ela, que deseja passar seus últimos momentos com as pessoas que ama. Segundo Kübler-Ross, “este tipo de depressão é necessário e benéfico, se o paciente tiver de morrer num estágio de aceitação e paz. Só os que conseguiram superar suas angústias e ansiedades são capazes de alcançar este estágio” (1996, p.102). Byung Chul Han explica que

Na depressão todas as ligações e relacionamentos se rompem, também a ligação para consigo mesmo. O luto distingue-se da depressão sobretudo por sua forte ligação libidinosa com um objeto. A depressão, ao contrário, não tem objeto, por isso não tem uma orientação definida. Faz sentido distinguir a depressão também da melancolia. A melancolia é precedida por uma experiência de perda. Por isso, ela

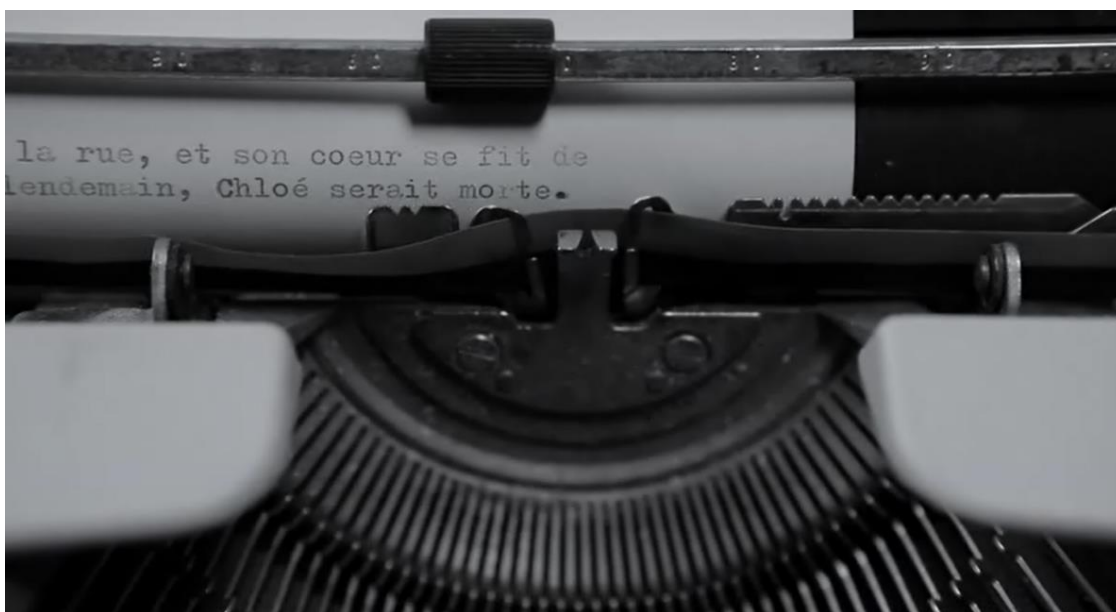
¹⁷⁵ Tradução: As cores dão lugar a um sepiá melancólico, a gravidade se estabelece e a doçura da vida é substituída pela solidão por Chloé e pela dureza do mundo do trabalho que Colin descobre com espanto. Entre o Chaplin of *Modern Times* e o Fritz Lang de *Metropolis*, Gondry cria horríveis universos de exploração humana.

¹⁷⁶ Captura de tela extraída em 01h56m25s.

ainda sempre se encontra numa relação, a saber, numa relação negativa para com o ausente. (2017b, p.92)

Para o autor, estar deprimido em um processo de luto é melancolia e não a depressão patológica que conhecemos. Apesar de não usar o mesmo conceito de Elisabeth Kübler-Ross, que mencionamos anteriormente, o contraponto de Han, baseado no conceito de melancolia de Freud, demonstra que o processo depressivo de um enlutado difere da depressão, mesmo que uma possa evoluir para a outra.

Figura 73 - Chloé estará morta



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷⁷

A imagem anterior mostra um trecho da história que está sendo escrita pelos narradores. Ao contrário da figura 50 (p.101), não há destaque na cor vermelha na fita da máquina de escrever, a fotografia está inteiramente acromática, explicando ao espectador que no dia seguinte Chloé morrerá.

Após abandonar o emprego na fábrica de armas, por não ser um bom funcionário, Colin arranja um novo trabalho, como informante de futuras tragédias. Essa atividade consiste em repassar informações sobre eventos futuros, como em uma das cenas em que ele avisa a uma senhora que ela quebrará o fêmur no dia seguinte, com o intuito de evitar que as catástrofes aconteçam. Colin explica que trabalha para a administração e seu trabalho é avisar as “desgraças”¹⁷⁸ previamente. Ao verificar o próximo aviso, acaba percebendo que ele é o destinatário da mensagem: Chloé estará morta.

¹⁷⁷ Captura de tela extraída em 01h57m06s.

¹⁷⁸ Fala do personagem Colin: “avisamos as desgraças previamente” em 01h50h45s.

Figura 74 - A mensagem é para Colin

Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁷⁹

Ao saber da notícia, Colin vai para a igreja, para organizar o velório de Chloé. Sem dinheiro, Colin não consegue organizar a despedida de sua esposa da forma que gostaria. Volta para casa e monta um caixão para colocar o corpo de Chloé, antes dos agentes funerários chegarem. A casa se torna minúscula, ao ponto de ser impossível passar o caixão pela porta, sendo necessária a sua destruição. Enquanto Colin quebra a parede para carregar o corpo de Chloé, os agentes a jogam pela janela. Martins observa que a casa

acompanha o desenvolvimento da vida de Colin, começa a diminuir de tamanho e se torna cinza e triste, passando do estado normal de objeto inanimado para se tornar companheira do protagonista, refletindo nela o estado de espírito de Colin, que está desolado e não consegue controlar a situação. No início da história, a casa está bem colorida, tudo tem vida (roupas, objetos, alimentos, a campainha da porta, entre outras coisas), há música e tudo está em equilíbrio, em harmonia; aos poucos tudo vai entrando em decadência, morrendo ou entrando em colapso (as flores morrem todas, os objetos estão sujos e quebrados, o dinheiro acaba completamente). Colin, por sua vez, entra em crise. (2016, p.89)

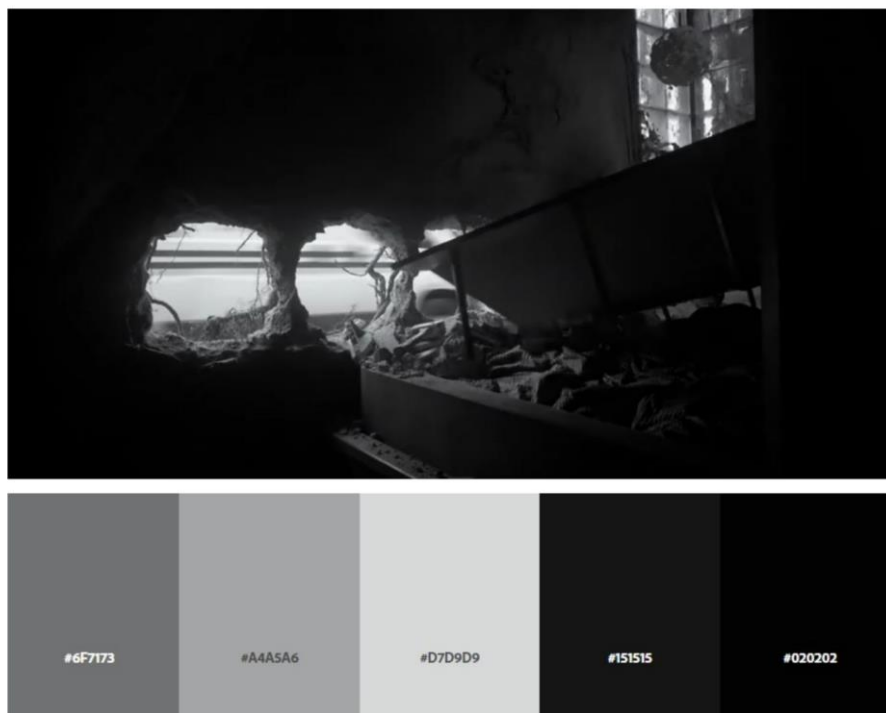
A casa está devastada, assim como Colin. Chloé, Chick e Alise estão mortos, sua casa foi destruída, como também a sua fortuna. O que resta é a despedida. De acordo com Cremasco

o que assistimos no enlutado é um esvaziamento de interesse pelas coisas do mundo, pelo presente (...) O luto é antes de tudo uma relação ao tempo: o efêmero reassegura o tempo. Mas também como se a memória tivesse necessidade do luto para fazer a prova da lembrança e descobrir momentaneamente a impotência de esquecer. (2010, p.39-40)

¹⁷⁹ Captura de tela extraída em 01h56m47s.

Na próxima imagem é possível observar o estado em que se encontrava a casa de Colin, que representa também o seu emocional, abalado pelos últimos acontecimentos.

Figura 75 - Caixão de Chloé



Fonte: capturas de tela extraída pela autora¹⁸⁰

Sua casa está destruída e o corpo de Chloe é levado com descuido para o cemitério, sendo jogada em um buraco como uma indigente. Não há diversidade de cores, tudo se torna preto, cinza e branco. Colin não vê mais sentido na vida e cai no rio, onde as flores nenufares que mataram sua amada vivem. A cena pode ser interpretada como um suicídio, mas também como um mergulho na dor.

O filme, ao narrar uma trágica história de amor, mostra também a banalização da morte que acontece ao redor dos personagens. Dessa forma, a morte se encontra presente não só na morte de Chloé, mas também dos personagens secundários, dos figurantes e também discute o sofrimento que Colin passa para se despedir de sua amada. Para Han, a “nossa relação com a dor mostra em que sociedade vivemos” (2021b, p.9). Ainda segundo o autor,

A sociedade da positividade, donde se ausentou a negatividade da morte, é uma sociedade do mero viver, dominada pela única preocupação de "assegurar a sobrevivência na descontinuidade". É a vida de um escravo. Essa preocupação pelo mero viver, pelo sobreviver, retira da vida aquela vivacidade que se constitui num fenômeno complexo. O meramente positivo é sem vida. A negatividade é essencial para a vivacidade: "algo é vivo apenas enquanto contém em si a contradição, e pode

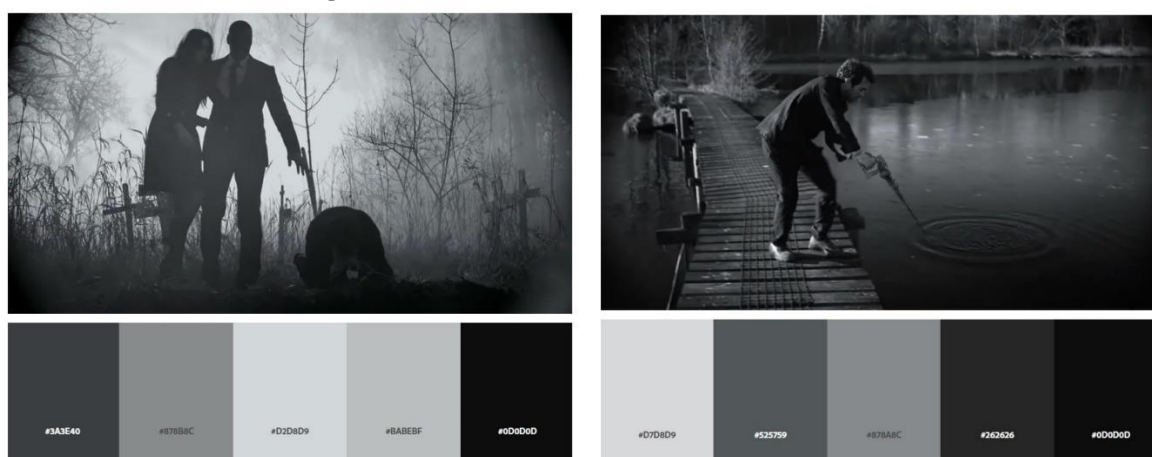
¹⁸⁰ Captura de tela extraída em 01h58m42s.

ser que essa força consista precisamente em apreender e sustentar em si essa contradição (2017a, p.52)

Vivemos em uma sociedade em que anestesiemos contantemente as nossas emoções. Evitamos expressar o que sentimos, como se sentir fosse visto como um sinal de fraqueza, mas “a vida cotidiana consiste de descontinuidades” (HAN, 2017a, p.51). Para Han, “sinto dor, logo existo. Também devemos a sensação de existência à dor”, (2021b, p.65). Segundo Chimamanda Adchie o luto “não é etéreo; ele é denso, opressivo, uma coisa opaca” (2021 p.41).

Nas próximas imagens, é possível observar Colin abaixado, sofrendo pela morte de sua amada Chloé, após vê-la sendo retirada do caixão, jogada em uma vala e enterrada apenas enrolada em um pano, já que Colin não tinha dinheiro o suficiente para proporcionar outro tipo de despedida. Na segunda imagem, Colin utiliza uma arma com defeito, produzida em seu antigo trabalho, na tentativa vã de acabar com as plantas aquáticas que ali flutuavam, pois eram da mesma espécie da planta que afetou drasticamente a saúde de Chloé, levando-a a óbito.

Figura 76 e 77 - Enterro de Chloé e Adeus, Nenúfar.



Fonte: capturas de tela extraídas pela autora¹⁸¹

Antes da destruição total de sua casa, o rato salva o manuscrito do livro que conta a história de Colin, o livro *A Espuma dos Dias*. Martins identifica que em *A Espuma dos Dias*, “a antítese produzida revela a vida no começo do filme, onde há mais luz, cor e alegria contrapondo com o final, que traz as trevas, o escuro, o nebuloso, que representando a morte, a tristeza e o próprio fim (da vida, do amor, do sonho)”(2016,p.88). Colin então mergulha em si, imerso na dor, após a despedida de Chloé. Martins explica que

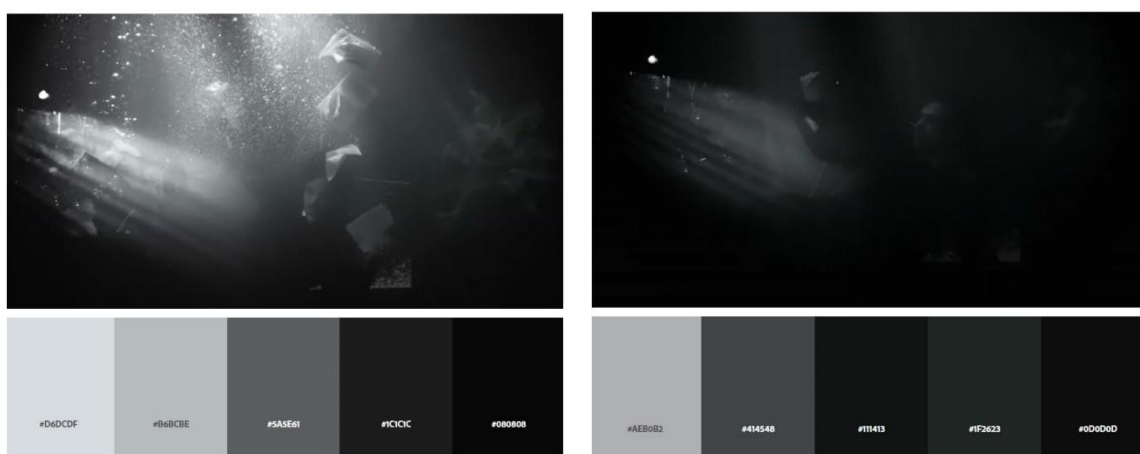
Dentro da estratégia do cineasta, pode-se entender que a mascote foi quem “salvou” a história de Colin (pois seria perdida dentro das ruínas da casa), ao mesmo tempo em que se confunde, pois a história foi escrita para que o protagonista pudesse vivê-la. Pode-se dizer que o livro foi escrito, fazendo outra leitura do filme, ou que o livro foi

¹⁸¹ Captura de tela da figura 76, extraída em:02h01m41s. Captura de tela da figura 77, extraída em:02h02m11s

reescrito, porém a estratégia é, também, deixar isso em aberto. Todos esses elementos surgem ao mesmo tempo em que Colin aparece com algumas folhas na mão, que podia ser o mesmo bloco de desenho ou o próprio livro, caindo em um dos cômodos, sendo que no fundo aparece a imagem dele e Chloé, na forma de desenho infantil, pendurados pelo guindaste, semelhante a um esboço da cena, que eles estão suspenso no ar, na “nave-nuvem (2016, p.67)

Não fica claro qual é o desfecho de Colin. A cena final, em que mergulha na água, vendo as páginas que contam sua história flutuando ao redor, pode ser compreendida como uma metáfora sobre o mergulho em si, mas há a possibilidade de ter sido um suicídio ou até mesmo um devaneio.

Figura 78 e 79 - Mergulho na dor, Mergulho em si.



Fonte: capturas de tela extraídas pela autora¹⁸²

Para Sidarta Ribeiro, “diante de fatos irreversíveis como a morte, o desejo atua no sonho como força condutora da reverberação elétrica de memórias, chegando a inverter a realidade para satisfazer-se na simulação de uma realidade impossível” (2019, p.288-289). Seria um sonho a última cena de Colin, ou o fim irreversível, vendo sua vida inteira passando diante dos seus olhos? Segundo Morin, “a morte nunca é o que dá sentido à vida; pelo contrário, é o que lhe tira todo o significado” (1970, p. 280). Santos afirma que “Michel Gondry se permite aqui criar uma sequência para tratar exatamente das fraquezas das personagens, da obsessão de Chick, da temeridade paralisante de Colin, do comportamento volátil de Chloe” (2017, p. 184).

Chegamos ao fim do terceiro capítulo e podemos concluir que as cores possuem relação com o luto vivido pelo personagem, mesmo que, diante do desfecho da narrativa, não é possível identificar a última fase do luto proposto por Elisabeth Kübler-Ross, que é a aceitação. Martins explica que, “neste caso, pode-se entender, pelas cores, pelo peso das imagens ligadas à morte, bem como a destruição em que se encontra a casa, que o amor ou casamento finalmente acabou,

¹⁸² Captura de tela da figura 78, extraída em:02h04m17s. Captura de tela da figura 79, extraída em:02h04m30s

os escombros, a decadência o aterramento, a escuridão e as trevas que levaram ao término daquele romance”(2016, p.89), o que evidencia o luto antecipatório vivido pelo personagem Colin. Para Martins,

Esses aspectos relacionados à cor, acinzentados, como já foi visto, aparecem no filme *A espuma dos dias*, principalmente no final, quando a vida, ou seja, a “espuma da vida” e a casa de Colin entram em ruínas, dando a impressão que tudo está morrendo, não só sua esposa, mas tudo que liga os dois. Realmente é o fim da “espuma”, se esta for interpretada como o efêmero, o dissolúvel, que se esvai com uma ventania ou um sopro mais forte.(2016, p.121)

Assim como o dia, é a vida. Começo, meio e fim. Cada dia a mais é também um dia a menos de vida. O que torna a existência especial é a sua efemeridade. A espuma dos nossos dias. E assim finalizamos essa dissertação de mestrado, intitulada *Quando a vida perde a cor: a comunicação do luto em A Espuma dos Dias, de Michel Gondry*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Meu interesse por estudar cinema começou tardiamente, na universidade. Particpei de um curso de extensão em Literatura e Cinema, na UEPB, em 2013 e me apaixonei pela pesquisa em audiovisual. O resultado foram dois trabalhos de conclusão de curso e uma dissertação sobre o tema. Começo minhas considerações finais de forma pessoal, para dizer o quão importante é o papel social da universidade na vida de uma pessoa.

Comecei minha pesquisa de mestrado em 2019, diante de muitas incertezas. Começamos o ano com cortes significativos na educação, bolsas de fomento em pesquisas sendo retiradas sem aviso prévio, estudantes abandonando suas pesquisas por não ter condições emocionais e financeiras para continuar. Não sabíamos que as coisas poderiam piorar. No ano seguinte, fomos acometidos por uma pandemia mundial, catastrófica. Os famosos “quinze dias” se tornaram meses, anos. Confesso, comecei a temer a morte. A minha pesquisa, desde o início, falava sobre luto. Mas para falar sobre luto, precisamos falar sobre perda. Todos nós perdemos algo nos últimos tempos, alguns perderam até a esperança. Mais do que nunca percebemos, de forma trágica, a importância dos pesquisadores e mesmo assim, trabalhamos contra a ciência enquanto nação. Acompanhar essa recusa pelo conhecimento, pelo saber científico, por parte dos governantes e de parte da população, abalou o meu psicológico e acabei sendo acometida por uma depressão. Ser pesquisador não é fácil, ainda mais nesses tempos dantescos. Outro ponto que questionei nesse período: como é possível falar de lutos saudáveis quando estamos em um momento sem espaço para despedidas? Caitlin Doughty, historiadora e ativista, responsável pela criação do movimento *The Order of the Good Death*¹⁸³, em que discute como a nossa sociedade lida com a morte, a partir de questões ambientais, financeiras, ritualísticas e de acesso. Uma das suas bandeiras é a de que o corpo não precisa ser enterrado imediatamente e que o contato com o corpo que jaz melhora a relação dos enlutados com a perda. Porém, durante a pandemia da Covid-19, não foi mais possível seguir essa diretriz. Passei a admirar ainda mais o seu trabalho quando, ao ser questionada sobre o que pensava sobre, a mesma afirmou que no momento é importante respeitar o que Organização Mundial da Saúde decidiu sobre os procedimentos mais seguros, já que no começo tudo era incerto sobre os modos de contaminação. Ela foi responsável em, apesar de pensar no modo ideal de lidar com a morte, há momentos em que não é possível ser como almejamos, mas a luta continua. Doughty me trouxe muitos questionamentos e, se me perguntassem sobre o que gostaria que fizessem com

¹⁸³ Disponível no endereço eletrônico: <orderofthegooddeath.com>

o meu corpo *post mortem*, acredito que a minha escolha ideal seria um enterro natural, para que na decomposição eu pudesse contribuir com a natureza, ou até mesmo o *burial sky*, do Tibete, quando o corpo se torna alimento para aves carniceiras. Independente da forma em que cada corpo será decomposto, o intuito desse trabalho é que, possamos falar mais sobre o tema, sem que seja grosseiro ou assustador, já que a morte é a única certeza que temos em nossa trajetória.

Minha admiração pelo diretor Michel Gondry começou nesse curso sobre Literatura e Cinema, quando apresentaram *Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças* (2004). Os cabelos de Clementine me chamaram a atenção, mas o desconsolo de Joel também me intrigava. Comecei a pesquisar mais sobre a obra de Gondry e o resultado está aqui, em mais um trabalho produzido sobre uma de suas obras. Acredito que uma das coisas que mais admiro em seu trabalho é a possibilidade de falar sobre dor de maneira bela, com uma estética que beira a inocência infantil. Michel será, independente da sua idade, um eterno garoto de doze anos. Dessa forma, apesar do foco inicial ser a análise do filme *A Espuma dos Dias* (2013), o primeiro capítulo fala sobre toda a sua trajetória no audiovisual. O primeiro passo foi fazer um estudo da arte sobre as publicações feitas sobre as obras do diretor e selecionar trabalhos que pudessem dialogar com essa pesquisa. Destaco aqui os trabalhos dos pesquisadores Sérgio Roberto Vieira Martins, da Universidade Tuiuti do Paraná e Rogério Pereira dos Santos, da Universidade Mackenzie, que foram essenciais nas discussões propostas nesse trabalho. O segundo passo da pesquisa foi buscar fontes que abordassem a temática da morte e do luto. A obra *História da Morte no Ocidente*, do historiador Philippe Ariès, foi importante para compreender o processo em que a morte tornou-se interdita. Os trabalhos da autora Caitlin Doughty foram importantes para conhecer os rituais de luto em diversas localidades do mundo, fugindo um pouco do cristianismo ocidental. Um autor que não estava inicialmente no aparato teórico proposto e contribuiu significativamente na pesquisa foi o filósofo sul-coreano Byung Chul Han. Com relação aos estudos sobre o luto, além da psiquiatra Elisabeth Kübler-Ross, com seu conceito de cinco fases do luto. Foi necessário encontrar uma obra que explicasse o processo de luto anterior à morte e para isso utilizamos o conceito de luto antecipatório da pesquisadora Maria Júlia Kovács. Para não fugir totalmente da área da comunicação nessa etapa, fizemos um levantamento preliminar de obras cinematográficas que abordam o tema e selecionamos algumas para acrescentar nesse segundo capítulo, deixando inúmeras outras de lado. Após amparar a pesquisa com os autores citados, para o terceiro capítulo buscamos trabalhos sobre a teoria das cores e Eva Heller, Israel Pedrosa, Luciana Martha Silveira, Luciano Guimarães e Modesto Farina foram fundamentais nessa etapa. A utilização de cores no cinema apresentam diversas possibilidades, no campo da produção de sentido. O filme analisado nessa dissertação,

A Espuma dos Dias, de Michel Gondry, representa, no uso das cores, sentimentos e temporalidade. Com relação a trajetória de Michel Gondry, não há trabalhos recentes sobre o diretor e acredito que essa dissertação possa suprir essa lacuna¹⁸⁴, já que outros trabalhos foram produzidos sobre ele no período, além de abordar um tema que, infelizmente, ainda é um tabu em nossa sociedade, que é a morte e seu processo de luto. Foi de fundamental importância assistir a toda a filmografia produzida pelo diretor Michel Gondry, desde videoclipes, curtas, filmes documentais e ficcionais, além de seu último trabalho, que é um seriado televisivo. Essa imersão em sua trajetória no audiovisual foi importante para entender aspectos estéticos das obras do diretor, assim como suas motivações. A perda é um tema recorrente em sua obra, principalmente nas roteirizadas e/ou produzidas por ele. Além disso, foi realizada a releitura do livro *A Espuma dos Dias*, de Boris Vian e foi de extrema importância para compreender como a adaptação ocorreu e como as imagens surrealistas de Vian tomaram forma no filme de Gondry. Com relação as referências citadas no trabalho, em um primeiro momento as leituras foram direcionadas as obras sobre morte e luto, assim como os trabalhos produzidos sobre Michel Gondry e *A Espuma dos Dias* (livro e filme). Posteriormente, o direcionamento das leituras foram sobre cores e cinema, fundamentais para auxiliar na análise do material coletado a partir da planificação do filme.

Os capítulos foram divididos com a intenção de abordar os principais temas da pesquisa: Michel Gondry, morte e luto e por fim, cores. O primeiro, *Aurora* se propõe a descrever a trajetória de Michel Gondry no audiovisual, apresentando suas obras produzidas com o intuito de compreender o trajeto percorrido pelo diretor e a influência dos trabalhos produzidos anteriormente na construção de sua *mise-en-scène*, categorizando assim as características principais presentes na estética de Gondry. No segundo capítulo, intitulado *Crepúsculo*, discutimos aspectos históricos sobre a morte, como algumas culturas se relacionam com a mortalidade, além de conceituar os diversos tipos de luto presentes na literatura sobre o tema. Finalizamos com o terceiro capítulo, *Soturno*, onde analisamos a obra e apresentamos os resultados desse estudos. A seleção de imagens passou por um filtragem, pois muitas imagens não conversariam entre si ou com a proposta da pesquisa. Então, para a análise do terceiro capítulo, optamos por imagens relacionadas com Colin e Chloé, dessa forma é possível perceber a ausência dos outros personagens, que podem ser encontrados no apêndice da dissertação, assim como a ficha técnica do filme e a filmografia de Michel Gondry.

Apesar das dificuldades encontradas no caminho, nos âmbitos pessoal e acadêmico,

¹⁸⁴ Produzimos um artigo para Alcar 2019 com esse intuito, intitulado “*A Costura entre a arte e a imagem em movimento: o percurso audiovisual de Michel Gondry*”.

realizar essa pesquisa foi extremamente prazeroso. Espero poder contribuir, de alguma forma, com os estudos produzidos sobre audiovisual, assim como questionar o tratamento que alguns temas que são tabus na sociedade são apresentados e que a arte possa alcançar todos os espaços.

REFERÊNCIAS

- ADCHIE, Chimamanda Ngozi. **Notas sobre o luto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ALVES, Syntia. Mexicas e mexicanos: a morte como identidade cultural. *Revista Agenda Social*, v.9, ed2 páginas 82-90, 2016.
- ANDREWS, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ANGERAMI, Valdemar Augusto. **Cinema e subjetivação: uma análise sensível de percepção e emoção**. Belo Horizonte: Artesã Editora, 2017.
- ARANTES, Ana Cláudia Quintana. **A morte é um dia que vale a pena viver**. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.
- ARIÈS, Philippe. **A história da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2015.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. 3 ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.
- BALLESTER, Antònia García. **El Cine Surrealista**. Desde las Vanguardias hasta Michel Gondry. Illes Balears: Grau d'Història de l'Art, 2015-2016.
- BANKS, Adam; FRASER, Tom. **O Guia Completo da Cor**. São Paulo, SP. Editora SENAC São Paulo, 2007.
- BARROS, Lillian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. São Paulo: SENAC, 2006.
- BAUMAN, Zygmund. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema**. Editora Papirus: Campinas, 2008.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma introdução**. São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOTTINI, Maria Emília. **No cinema e na vida: a difícil arte de morrer**. Brasília, Tese de Doutorado em Educação, UNB, 2014.
- BOWLBY, John. **Apego: a natureza do vínculo**. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BOWLBY, John. **Perda: tristeza e depressão**. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CARUSO, Igor Alexander. **A separação dos amantes: uma fenomenologia da morte**. 4ªed.

São Paulo: Cortez, 1986.

CHEVALIER, Jean, **Dicionário de Símbolos**. 24ªed. Rio de Janeiro: José Olympio,2009.

COELHO, Mario Gustavo. **A Forma Rítmica das Imagens de Michel Gondry**. INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação). XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Manaus, 2013.

COELHO, Mario Gustavo. **Estruturas de repetição na obra de Michel Gondry: uma análise de interior design**. SÃO PAULO, dissertação de mestrado, Anhembi Morumbi, 2014.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Cores & Filmes: Um estudo da cor no cinema**. Curitiba: CRV, 2011a.

COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. **Color in films: a critical overview**. Revista Critica Cultural V.6 n.1 p. 333-346, Palhoça, SC, jan./jul. 2011b.

CREMASCO, Maria Virgínia. Filomena; THIELEN, Iara Pichioni. **Luto e melancolia em Anti-Cristo: um olhar clínico sobre as confissões do realizador**. Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s.V.11, n.98, p. 32-49. Jan./jun., 2010.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DELEUZE, Gilles. **A ilha deserta e outros textos**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DOUGHTY, Caitlin. **Confissões do crematório**. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.

DOUGHTY, Caitlin. **Para toda a eternidade**. Rio de Janeiro: Darkside, 2019.

ELSAESSER, Thomas. **Teoria do cinema: uma introdução através dos sentidos**. São Paulo: Papyrus Editora, 2018.

FARINA, Modesto. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. 5º ed. São Paulo: Edgard Blusher, 2006.

FELLINI, Federico. **Fazer um Filme**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000.

FONSECA, José Paulo da. **Luto antecipatório: as experiências familiares diante de uma morte anunciada**. Dissertação de Mestrado em Psicologia Clínica. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica, 2001.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In J. Strachey, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. 7). Rio de Janeiro: Imago, 1996). (Originalmente publicado em 1905).

GARDIES, René (org). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto&Grafia, 2007.

GEADA, Eduardo. **O Poder do Cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Doutrina das Cores**. São Paulo; apresentação, tradução,

seleção e notas Marco Giannotti – São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GUIMARÃES, Luciano. **A Cor como Informação**. São Paulo. Annablume Editora, 2001.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. **O cinema como objeto de comunicação histórica** Revista Fronteiras - estudos midiáticos, 2005, p. 47-52

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b.

HAN, Byung-Chul. **Morte e Alteridade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

HAN, Byung-Chul. **Favor fechar os olhos: em busca de um outro tempo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021a.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade Paliativa: A dor hoje**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021b.

HELLER, Eva. **A Psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

HOUAISS, Koogan. **Enciclopédia e dicionário ilustrado**. Rio de Janeiro: Edições Delta, 2004.

KOVACS, Maria Julia . **Morte e Desenvolvimento Humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

KOVACS, Maria Julia. **Desenvolvimento da Tanatologia: estudos sobre a morte e o morrer**. Paidéia, Ribeirão Preto, v.18, n.41, p.457-468, 2008.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm a ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos próprios parentes**. 7ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KÜBLER-ROSS,, Elisabeth. **A morte: um amanhecer**. São Paulo: Editora Pensamentos, 2006.

LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes. **Práticas religiosas e representações simbólicas – Festas e ritualidades: O Dia dos Mortos no México**. ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – Fortaleza, 2009

LEMOS, Moisés Fernandes. **Psicanálise e cinema: em busca de uma aproximação**. Goiânia, Tese de Doutorado em Educação, UFG, 2014.

LYSAKOWSKI, Simone; MENIN, Gisele Elise. **Utilização de simulação clínica no ensino sobre terminalidade da vida na Enfermagem: relato de experiência**. Rev. Docência Ens. Sup., Belo Horizonte, v. 9, p. e002559, 2019. DOI: <https://doi.org/10.35699/2237-5864.2019.2559>

MAESSO, Márcia Cristina. **O tempo do luto e o discurso do Outro**. In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, vol. XX, núm. 2, Maio-Agosto, pp. 337-355, 2017. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002004>

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MARTINS, Sérgio Roberto Vieira. **A Espuma dos Dias, o cinema hiperbólico de Michel Gondry**. Curitiba, Dissertação de Mestrado, Universidade Tuiuti do Paraná, 2016.

MESTRINER, Rogério Secomandi. **A presença autoral de Michel Gondry em Flight of the Conchords**. In: Revista Geminis, São Paulo, ano 1, n. 01, p. 198 a 208, 2010. Disponível em: <http://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/issue/view/1>

MESTRINER,, Secomandi. **Redes interdiscursivas e convergência de mídias: uma análise de Brilho Eterno de uma Mente Sem Lembranças**. São Carlos, Dissertação de Mestrado, UFSCar, 2011.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Rio de Janeiro: Mem Martins: Europa-America, 1970.

MOURÃO, Maria Dora Genis. **A montagem cinematográfica como ato criativo**. In: **Significação** – Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, v. 33, n. 25, p. 229-250, jun. 2006.

NEVES, Jaime. **Entre preto e branco para uma estética monocromática do cinema depois do Technicolor**. Lisboa, Tese de Doutorado, Universidade Católica Portuguesa, 2015.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema III: Planificação e Montagem**. Covilhã: Labcom Books, 2010.

ODA, Pamela Zacharias Sanches. **Vide o clipe: forças e sensações no caos**. Campinas, Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2011.

ODIN, Roger. A abordagem da linguagem das imagens. In: GARDIES, René (org). **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto&Grafia, 2007.p.147-157.

OLIVEIRA JR, Luis Carlos. **A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papyrus, 2013.

PARKER, Colin Murray. **Amor e perda: as raízes do luto e suas complicações**. São Paulo: Summus, 2009.

PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. São Paulo: Senac, 2009.

PINHEIRO-GOLDBERG, Jacob **Prefácio**. In: ARIÈS, Philippe. **A história da morte no ocidente: da idade média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003

PLEVEN, Bertrand. **The We and The I de Michel Gondry: verdade ou desafio?** Revista Geografias e culturas, V.88, 2013.DOI: <https://doi.org/10.4000/gc.3160>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REZENDE, Marcelo. **Ciência do sonho: a imaginação sem fim** do diretor Michel Gondry. São Paulo: Alameda, 2005.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: A história e a ciência do sonho.**São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Rogério Pereira dos. **Reverberação, contaminação e reconstrução: a poética de Michel Gondry em A espuma dos dias.** São Paulo, Dissertação de Mestrado, Mackenzie, 2017.

SANTOS, Rogério Pereira dos; MELLO, Regina L.S. **A presença da low-tech na poética de Michel Gondry.** In: VENTURELLI, S. e ROCHA, C. (orgs.). Anais do 15º encontro internacional de artes e tecnologia Brasília, Brasil: universidade de Brasília, 227 a 235, 2016.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

SANTAELLA, Lucia. & NÖTH, W. **Imagem, cognição, semiótica, mídia.** São Paulo: Iluminuras, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo.** Petrópolis: Vozes, 2014.

SCARPARI, Zilla Mara Pastorello. **Uma leitura do inter-dito no maravilhoso de A Espuma dos Dias** In: Revista Letras, Curitiba, v. 36, p.180-191, 1987.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à teoria da cor.** Curitiba: UTFPR, 2015.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?.** São Paulo: Edições Loyola, 2002.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política.** Petrópolis: Vozes, 2006.

SUPPIA, Alfredo. **Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio** Revista Fronteiras – estudos midiáticos 18(3):305-318 setembro/dezembro 2016 Unisinos – doi: 10.4013/fem.2016.183.07

TOMASI, Carolina e BARBOSA, Julio William Curvelo. **Aproximações teóricas em Is the man who is tall happy?: An animated conversation with Noam Chomsky: sistemas input e output e o conceito greimasiano de enunciação,** Estudos Semióticos, 13(1), p. 40-51. doi: 10.11606/issn.1980-4016.esse.2017.138413.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** 7º. Campinas: Papyrus, 2012.

VILLASEÑOR, Rafael Lopez; CONCONE, Maria Helena Villas Boas. **A celebração da Morte no imaginário popular mexicano.** Revista Temática Kairós Gerontologia, 15(4), p. 37-47, São Paulo, Brasil, 2012.:

VIAN, Boris. **A Espuma dos Dias.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

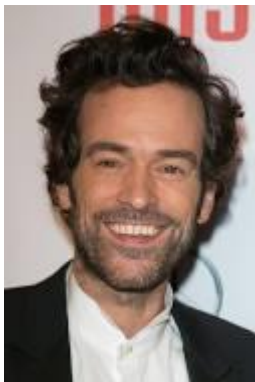
XAVIER, Ismael (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Edições do Graal/Embrafilme, 1983.

FILMOGRAFIA

ESPUMA DOS DIAS, A (L'Écume des Jours). Direção: Michel Gondry. Produção: Luc Bossi. Bélgica, França: Brio Films, 2013 (131 min).

APÊNDICES

ELENCO PRINCIPAL DE A ESPUMA DOS DIAS (2013)



Colin: Romain Duris



Chloé: Audrey Tautou



Nicolas: Omar Sy



Alise: Aïssa Maïga



Chick: Gad Elmaleh



Isis: Charlotte le Bon



Jean-Sol Partre:
Philippe Torreton



Rato: Sacha Bourdo



Doutor Mangemanche:
Michel Gondry

FICHA TÉCNICA

Direção: Michel Gondry

Roteiro: Michel Gondry e Luc Bossi

Baseado no romance homônimo de Boris Vian

Direção de fotografia: Christophe Beaucarne

Direção de arte: Stéphane Rozenbaum

Figurino: Florence Fontaine

Trilha sonora original: Etienne Charry

Edição: Marie-Charlotte Moreau

Direção de pós-produção: Doris Yoba

Direção de produção: Gilles Castera

Produção executiva: Xavier Castano

Produzido por: Luc Bossi

Uma produção de:

BRIO FILMS

STUDIOCANAL

FRANCE 2 CINÉMA

HERODIADE

SCOPE

com a participação de:

CANAL+

CINÉ+

FILMOGRAFIA

Ficções:

A Natureza Quase Humana (2001)
 Brilho Eterno de uma Mente sem Lembranças (2004)
 A Ciência dos Sonhos (2006)
 Rebobine, Por Favor (2007)
 Tokyo! Segmento Interior Design (2008)
 O Besouro Verde (2011)
 Nós e Eu (2012)
 A Espuma dos Dias (2013)
 Micróbio & Gasolina (2015)

Documentários:

Festa de Arromba (2006)
 O Espinho no Coração (2009)
 O Homem que é Alto é Feliz?(2013)

Seriado Televisivo:

Kidding (2018-2020)

Lista de episódios de Kidding dirigidos por Michel Gondry:

Primeira temporada:

1º Green Means Go (2018)
 2º Pusillanimous (2018)
 5º The New You (2018)
 6º The Cookie (2018)
 9º LT. Pickles (2018)
 10º Some Day (2018)

Segunda temporada:

5º Episode 3101 (2020)
 6º The Death of Fil (2020)