



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

NO CINEMA E NA VIDA: A DIFÍCIL ARTE DE APRENDER A MORRER

MARIA EMÍLIA BOTTINI

Brasília

2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DOUTORADO EM EDUCAÇÃO

NO CINEMA E NA VIDA: A DIFÍCIL ARTE DE APRENDER A MORRER

MARIA EMÍLIA BOTTINI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação. Orientadora: Dra. Laura Maria Coutinho.

Brasília

2014

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1018632.

Bottini, Maria Emília.

B751c No cinema e na vida : a difícil arte de aprender a
morrer / Maria Emília Bottini. -- 2014.
194 f. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Faculdade
de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, 2014.

Orientação: Laura Maria Coutinho.
Inclui bibliografia.

1. Cinema na educação. 2. Morte. I. Coutinho, Laura
Maria. II. Título.

CDU 37:791.43

FOLHA DE APROVAÇÃO

MARIA EMILIA BOTTINI

No cinema e na vida: a difícil arte de aprender a morrer

Tese apresentada à banca examinadora como requisito parcial à obtenção do Título de Doutora em Educação na Linha de Pesquisa: Educação, Tecnologia e Comunicação (ETEC), pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Brasília (UnB).

Aprovada em 14 de novembro de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Laura Maria Coutinho
Presidente

Prof. Dra. Ciomara Ribeiro Silva Benincá
Universidade de Passo Fundo (UPF). Instituto de Psicologia e Ciências Humanas

Prof. Dr. Lúcio França Teles
Universidade de Brasília (UnB). Faculdade de Educação.

Prof. Dra. Moema Borges.
Universidade de Brasília (UnB). Pós-graduação da Faculdade de Ciências da Saúde.

Prof. Dra. Virgínia Turra
Universidade Católica de Brasília (UCB). Faculdade de Psicologia.

Prof. Dra. Amaralina Miranda de Souza
Universidade de Brasília (UnB). Faculdade de Educação (suplente).

Dedico esta tese aos meus pais, Pedro e Anastácia,
que me ensinaram muito do que eu sei sobre a vida e
o viver e igualmente sobre a morte e o morrer.

AGRADECIMENTOS

Conhecer requer, por vezes, o recolhimento e a clausura, entretanto, na maioria das vezes, é empreender que necessita do convívio e da partilha na mais clara evidência da necessária sociabilidade com aqueles que nos cercam. Dessa forma, muito do que aprendemos está nos encontros e desencontros, buscando cruzar pela estreita porta da curiosidade e do deslumbramento à procura do desvelar do saber.

Aos meus pais Pedro e Anastácia que, distantes fisicamente, estão presentes no meu coração por meio dos exemplos de valor à vida e aos estudos. Obrigada pelas muitas lições aprendidas no ofício de viver.

Ao amor da minha vida, Toledo, pela ajuda, compreensão, incentivo e amor, quando do cansaço. Amo você, por segurar minhas mãos e me ajudar a trilhar os caminhos do amor, não sem dor. Obrigada pela leitura pacientemente deste texto e pelas inúmeras sugestões.

À orientadora, Professora Dra. Laura Maria Coutinho, pela paciência pedagógica. Por acreditar no meu processo de criação e escrita. Pela oportunidade de me tornar alguém melhor a partir do seu acompanhamento.

Aos cadetes do Curso de Formação de Oficiais (CFO) do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal (CBMDF) e aos alunos da Pós-graduação em Educação, pelas possibilidades de reflexão e aprendizado sobre a morte construídos e vivenciados nesta experiência de ser professora.

À Professora Doutora Maria Abádia da Silva, ao muito que me ensinou com seu exemplo de professora e pela seriedade com o trato com a educação. Obrigada pela generosidade acadêmica, aprendi muito com suas contribuições para além do doutorado em Educação, para a vida.

Aos amigos da vida, Zilta Marinho, Lia Scholze, Marcos Domiciano, Andrea Jorge Maia, Elizabete Bonavigo, Pedro Bavaresco, Claudia Denise Guisti pela amizade lapidada e pelas muitas ajudas durante a realização desta tese. Sem vocês teria sido bem mais difícil.

À Banca Examinadora, Dra. Ciomara Ribeiro Silva Benincá, Dr. Lucio França Teles Dra. Moema Borges, Dra. Virgínia Turra e Dra. Amaralina Miranda de Souza pela leitura do texto e pelas contribuições generosas que se somam ao meu crescimento pessoal e profissional.



*(...) Conhecer as manhas
E as manhãs
O sabor das massas
E das maçãs
É preciso amor
Pra poder pulsar
É preciso paz pra poder sorrir
É preciso a chuva para florir
Todo mundo ama um dia
Todo mundo chora
Um dia a gente chega
E no outro vai embora
Cada um de nós compõe a sua história
Cada ser em si
Carrega o dom de ser capaz
E ser feliz
(SATER, 2002).*

RESUMO

Os objetivos desta pesquisa foram: compreender a narrativa do cinema nas suas diversas manifestações; refletir a temática da morte nos tempos atuais e analisar a narrativa fílmica veiculada pelo filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita. O cinema é visto como uma linguagem multifacetada, como um elemento constitutivo da indústria cultural, mercado, arte, espetáculo, lucro, entretenimento, diversão e da formação ideológica e possibilidade de desenvolvimento da sensibilidade. A morte, no ocidente, tornou-se interdita, inominada, tabu, mas ainda assim companheira inseparável da vida. Os elementos do filme abordados foram sonhos fenechos; a morte como ofício; o fim dos dias; onde tudo está vivo, a morte está; nenhum tempo é tempo; o velho como o prenúncio do novo; o desassossego dos que ficam; tinha uma pedra no caminho; a vida precisa de inspiração; viver é uma honra. São relacionadas duas experiências como forma de educação para a morte e o morrer no espaço de sala de aula. A primeira, com o Corpo de Bombeiros do Distrito Federal (CBMDF) na disciplina Psicologia Aplicada ao Bombeiro Militar. E a segunda, com alunos da Pós-graduação em Educação da Universidade de Brasília (UnB) na disciplina Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons. A discussão e análise são empreendidas mediante análise das narrativas dos cadetes e dos alunos.

Palavras-chave: Cinema; Morte; Educação.

ABSTRACT

The objectives of this research were: to understand the narrative of the film in its several manifestations; reflect the theme “death” nowadays and analyze the filmic narrative transmitted by the film “Departures (2008) by Yôjirô Takita. The film has been seen as a multi-faceted language, as a constituent part from the cultural industry, market, art show, profit, fun entertainment, ideological education and as the possibility of sensitivity development. Death in the West, became prohibited, innominate, taboo, but inseparable companion of life even so. The elements of the film were decayed dreams, death as a craft, the end of the days, there is death whenever there is life, no time is time, the old as a harbinger of the new, restlessness of those who remain; there was a stone in the middle of the road; life needs inspiration and living is an honor. Two experiences are related in order to learn from death and dying inside the classroom. The first one with the firemen from the Federal District (CBMDF) at Applied Psychology discipline. And the second experience with students from Postgraduate Education at the University of Brasilia (UnB) at the Film Environment discipline: Nature and Culture in Pictures and Sounds. The discussion and analysis have been undertaken from the cadets and students’ narratives.

Keywords: Cinema; Death; Education.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AA - Alcoólatras Anônimos
Abmil - Academia do Corpo de Bombeiro Militar
AIDS - Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
APH - Atendimento Pré-Hospitalar
BM - Bombeiro Militar
CAL - Casa da Cultura da América Latina
CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CAPS - Centro de Atenção Psicossocial
CBMDF - Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal
CD - *Compact Disc*
CFM - Conselho Federal de Medicina
CFO - Curso de Formação de Oficiais
Diren - Diretoria de Ensino
DVD - *Digital Versatile Disc*
ETEC - Educação, Tecnologia e Comunicação
FAC - Faculdade de Comunicação
Fapergs - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul
FE - Faculdade de Educação
Funexpro - Feira de Exposição de Produtos Funerários
HIV - Vírus da Imunodeficiência Humana.
IBGE - O Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IML - Instituto Médico Legal
LEM - Laboratório de Estudos da Morte
MDS - Ministério de Desenvolvimento Social
MG - Minas Gerais
NA - Narcóticos Anônimos
OMS - Organização Mundial de Saúde
ONG - Organização Não-Governamental
Piaps - Programa Integrado de Atenção Primária à Saúde
Pnud - Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
RCP - Reanimação Cardiopulmonar
RS - Rio Grande do Sul

SC - Santa Catarina

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

TIC - Tecnologias da Informação e Comunicação

UnB - Universidade de Brasília

Unicesp - Faculdades Integradas Promove de Brasília

UPF - Universidade de Passo Fundo

USP - Universidade de São Paulo

UTI - Unidade de Terapia Intensiva

SUMÁRIO

1 REMINISCÊNCIAS DA VIDA VIVIDA	12
2 NARRATIVAS DO SENSÍVEL.....	20
3 SOB AS LUZES DO ENTARDECER.....	47
4 A CERTEZA DE PARTIR E A IMPOSSIBILIDADE DE FICAR.....	91
4.1 FICHA TÉCNICA.....	94
4.2 A ARTE QUE CONDUZ A VIDA	94
4.3 SONHOS FENECIDOS	96
4.4 A MORTE COMO OFÍCIO.....	97
4.5 O FIM DOS DIAS	106
4.6 ONDE TUDO ESTÁ VIVO, A MORTE ESTÁ.....	115
4.7 NENHUM TEMPO É TEMPO	117
4.8 O DESASSOSSEGO DOS QUE FICAM	119
4.9 TINHA UMA PEDRA NO CAMINHO	124
4.10 A VIDA PRECISA DE INSPIRAÇÃO.....	126
4.11 O VELHO COMO O PRENÚNCIO DO NOVO	129
4.12 VIVER É UMA HONRA	132
5 VIVER É FENECER	136
5.1 DECIFRANDO AS NARRATIVAS	143
6. A MORTE COMO ÚLTIMA CENA, À GUISA DE UMA CONCLUSÃO	163
7. UM ENSAIO EM CINEMA	167
8. REFERÊNCIAS	173
9. FILMOGRAFIA	183
APÊNDICE A - AUTORIZAÇÃO DO CBMDF	193
APÊNDICE B - AUTORIZAÇÃO DOS CADETES.....	194

1 REMINISCÊNCIAS DA VIDA VIVIDA

A vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la
(MÁRQUEZ, 2003, p. 5).

Rebobinar, no *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004, p. 626), significa “enrolar novamente na bobina (filme, fita)”, termo que se usava num tempo recente para voltar a fita de vídeo quando queríamos rever uma cena de um filme. Hoje, praticamente, não temos mais fitas de vídeos, visto que foram substituídas pelos *Digital Versatile Discs* (DVDs) e *Compact Discs* (CDs). Entretanto o significado da palavra ainda permanece o de voltar, retornar. Começo esta tese de doutorado voltando no tempo para localizar, a partir das minhas reminiscências, a experiência cinematográfica.

Assisto a quase todos os gêneros de filmes, porém não me agradam os de terror e os muito violentos. Sou fã de filmes italianos em primeiro grau por ter descendência nesta cultura. Assisto aos filmes de diversas nacionalidades: americanos, franceses. Agrada-me os iranianos, por tratarem do cotidiano de forma singela, os japoneses e coreanos; sobretudo quando tratam do tema da morte que entendo ser a companheira da vida.

Quando criança, me lembro de que tinha medo que faltasse luz em casa e meus pais não estivessem presentes porque assim não teria minha fiel companheira: a televisão e os filmes. Assistia, quando permitido por meus pais, a alguns filmes da Sessão da Tarde e logo em seguida às séries *Mulher maravilha*, *MacGyver*, *Casal 20*, *Ilha da fantasia*, *O Homem de seis milhões de dólares*. Via, também, alguns filmes que passavam aos sábados à noite.

Certa vez, minha mãe levantou-se da cama e me fez desligar a televisão e dormir; para minha lástima o filme estava quase acabando. Fui até o quarto e me deitei; porém, depois de algum tempo, levantei pé ante pé e decidi voltar à sala para ver o final. Era impossível não vê-lo. Decidi levar a televisão para o quarto e a coloquei ao pés da cama. Adormeci após ver ao final do filme e a televisão caiu no chão acordando a todos na casa.

Meus pais foram passear na casa de uma tia no interior do Rio Grande do Sul (RS), zona rural chamada Esperança Alta. Minha tia Clotilde convidou-nos para assistir, no salão paroquial da comunidade, a um filme. O salão paroquial estava lotado, e uma tela de lençol branco, esticada na parede, projetava imagens de Teixeira e Mary Terezinha (casal de artistas da música gauchesca). Teixeira e Mazzaropi foram os maiores fenômenos populares do cinema sul-americano regional. No caso do cantor gaúcho Teixeira, seus filmes chegaram a superar 1,5 milhão de espectadores, obtidos apenas nos três estados do sul. Um feito memorável para a

época. Eventos como esses aconteceram na Itália, conhecidos como cinema paroquial, não sem a censura dos padres em cenas “não permitidas” aos paroquianos. Eu teria uns quatro anos de idade. Algumas experiências, iniciadas em tenra idade, demarcam nossa trajetória de gosto, de sabores, de saberes e com eles podemos construir conhecimentos para entender o mundo que nos cerca e a nós mesmos e nossas circunstâncias.

Nasci em Aratiba (RS), sou filha de Pedro, motorista, e Anastácia, costureira e do lar, irmã de Paulo Roberto e de André Luís. Sou casada com Eliziário Noé Boeira Toledo. Vivi uma pequena parte de minha vida no meio rural, até meus cinco anos de idade, após meus pais se mudarem para a cidade de Erechim (RS), onde cursei o ensino fundamental e o médio. Cursei minha graduação em Psicologia na Universidade de Passo Fundo (UPF), concluída em janeiro de 1996, neste período, fui bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio Grande do Sul (Fapergs), em três pesquisas: A licenciatura, como possibilidade de carreira: visão dos alunos finalistas do II Grau; Conhecendo a comunidade a partir dela mesma e educação parental: percepção dos pais e dos filhos adolescentes sobre o relacionamento pais/filhos.

Na graduação, realizei estágios voluntários por acreditar no crescimento profissional e pessoal para além dos bancos da Universidade. Os mais significativos foram o Programa Integrado de Atenção Primária à Saúde (Piaps), pois tínhamos um grupo de professores em terapia grupal e, a mais expressiva experiência, a relação com pacientes em estágio terminal de câncer em um hospital público, Bezerra de Meneses, acompanhando-os em sua hospitalização, quimioterapia e morte, todos realizados na cidade de Passo Fundo (RS). Essa experiência com pacientes terminais despertou em mim o gosto por filmes e livros que abordem a morte e o morrer. Talvez não consigamos nos preparar para o inevitável dia de morrer, mas podemos nos apropriar do tema, discutindo e refletindo sobre ele.

Formei-me em janeiro de 1996 e, em fevereiro, fui contratada pela Cooperativa Central Oeste Catarinense Ltda. como selecionadora de pessoal e analista de treinamento, na cidade de Guatambu (SC). Mais tarde, fui transferida para o frigorífico Aurora de Quilombo (SC), na mesma função, onde contratei todo o quadro de funcionários, pois estava na fase inicial da empresa. Nesta atividade profissional, usei vídeos empresariais como ferramenta para os treinamentos e desenvolvimento de pessoal sobre diversos temas: como acidentes de trabalho, mudança de comportamento, motivação, entre outros. Juntamente com o engenheiro de segurança do trabalho, a assistente social e a estagiária de serviço social realizamos um vídeo preventivo sobre os descuidos dos trabalhadores durante as atividades. O vídeo abordou os problemas mais frequentes que ocasionavam os acidentes de trabalho como forma de prevenir a reincidência.

Em 1997 retornei para Erechim (RS) e iniciei Consultoria e Assessoria Técnica na Pastoral da Criança em Terapia Comunitária Integrativa. Criei e coordenei grupos de mulheres vítimas de violência doméstica em saúde mental comunitária. Desenvolvi e organizei brinquedoteca para a população carente. Obtive vasta experiência na elaboração de projetos sociais, na busca de recursos financeiros para execução das atividades. Alguns deles foram aprovados no exterior como: Japão, Itália, França e aqui. Nas atividades de treinamento e desenvolvimento de pessoal com as Líderes Comunitárias da Pastoral da Criança, usei filmes institucionais sobre violência contra criança, brinquedoteca, alimentação saudável entre outros. Em março 2001, estive na França apresentando os resultados do trabalho em saúde mental comunitária. Realizamos a prestação de contas da aplicação dos recursos necessitados à Organização Não-Governamental (ONG) Francesa *People Solidere* (Povo Solidário).

Fui contratada em 2001, pela Prefeitura Municipal de Itatiba do Sul (RS), como psicóloga. Realizei capacitação para professores, conselheiros tutelares, profissionais de saúde e Agentes Comunitários de Saúde palestras para a comunidade, visitas domiciliares e atendimento individual. Criei e coordenei diversos grupos na área de saúde mental comunitária com mulheres, crianças, adolescentes e alcoolistas. Criei brinquedoteca itinerante junto aos Agentes Comunitários de Saúde para as crianças do meio rural. Criei a brinquedoteca Branca de Neve da Creche Municipal.

Em 2004, assumi o concurso público no cargo de psicóloga no município de Barra do Rio Azul (RS). De 2004 até 2009, minhas atividades foram atendimentos individuais e de grupos com crianças, mulheres e idosos; visitas domiciliares; capacitação de conselheiros tutelares; palestras na comunidade sobre temas diversos; reuniões com pais de pessoas com necessidades especiais. Realizei capacitação para professores da rede municipal e estadual de ensino durante um ano e meio com periodicidade mensal. Criei e organizei um grupo de crianças para ler livros infantis tendo como objetivo principal a socialização e a prevenção em saúde mental por meio do estímulo a leitura, chamado Brincando se Aprende. No grupo infantil, assistimos a alguns filmes: *Os meus, os teus e os nossos* (2005) de Raja Gosnell, *Happy Feet* (2006) de George Miller, *Por água abaixo* (2006) dos diretores Sam Fell e David Bowers. Criei o “Cantinho da Criança”, espaço lúdico-pedagógico para desenvolver e estimular a brincadeira, a leitura, a socialização e o ser criança.

Em 2007, ingressei no Mestrado em Educação na Universidade de Passo Fundo com defesa da dissertação em 5 de junho de 2009, com o título: “Professor adoce no trabalho: síndrome de *burnout*, efeitos na ação pedagógica” sob orientação do Professor Doutor Eldon

Mühl e co-orientação do Professor Dr. Hélio Possamai. Fui bolsista Capes, pois obtive o terceiro lugar na classificação geral. O trabalho do professor sempre foi um tema de preocupação nas minhas atividades profissionais. Como bolsista do Centro de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior (Capes), organizei e desenvolvi ciclo de debates de filmes. O público que participou dos encontros foram professores e alunos do Mestrado em Educação, alunos e professores da Psicologia e Pedagogia. Os filmes debatidos foram: *Pro dia nascer feliz* (2006) de João Jardim, *Vem dançar* (2006) de Liz Friedlander, *Enjaulados* (1998) de Andy Anderson, *Crash no limite* (2004) Paul Haggis, *Bang, Bang você morreu* (2002) de Guy Ferland e *Corrente do bem* (2000) de Mimi Leder.

Desde agosto de 2009, moro em Brasília. Pedi exoneração do concurso público para acompanhar meu marido. Realizei, entre 2010 e 2011, atividades de consultoria no Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (MDS), em parceria com Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud).

Fui professora na Pós-Graduação no curso de Neuropedagogia pelo Instituto Saber onde ministrei as seguintes disciplinas: Psicobiologia e Psicofarmacologia na Educação, Fundamentos da Ação Pedagógica e Legislação, Políticas Públicas e Cidadania no contexto da Educação Especial Inclusiva para professores da rede municipal de Unaí (MG). Trabalhei nas Faculdades Integradas Promove de Brasília (Unicesp), no curso de Tecnólogo em Gestão de Recursos Humanos com as disciplinas de Recrutamento e Seleção e Treinamento e Desenvolvimento. E na Pós-Graduação em Gestão de Recursos Humanos com a disciplina de Avaliação de Desempenho. Uso em sala de aula, filmes como ferramenta pedagógica e auxílio na educação da sensibilidade e aprendizagem do mundo. Alguns diretores de alma sensível e crítica proporcionam-nos ampliação dos horizontes de percepções de mundo. Acredito que os filmes podem contribuir na aquisição do conhecimento da humanidade para além de conteúdos didaticamente estabelecidos em currículos, programas, planos de aulas...

Publiquei textos de alunos sobre as minhas práticas na área da educação e saúde. Escrevo crônicas sobre questões que me afetam e incomodam no cotidiano. Sou cronista semanal do Jornal Diário da Manhã de Erechim desde julho de 2011, no qual assino a coluna *Cá Entre Nós*. Na Revista *Stampha* de Erechim (RS), assino a coluna *Cine Cultura*, escrevo textos sobre filmes e temas ligados à psicologia e à educação. Escrevi alguns textos sobre cinema na coluna *Cine Emoção* do Conselho Regional de Psicologia, 1ª região.

Escolhas são possibilidades. Na academia essa escolha passa por critérios pessoais, mas também por objetos que respondam a nossos anseios, perguntas que desejamos conhecer mais.

Desde que entrei no doutorado meu objetivo era estudar a representação social dos professores no cinema, assisti e selecionei oitenta e quatro filmes de diferentes nacionalidades entre os quais havia selecionado quatro, e iniciei a escrita, quando meu primeiro capítulo estava quase pronto e então resolvi mudar o tema de investigação para a morte, cinema e educação.

Para explicar está mudança de percurso, relato alguns problemas de saúde que se iniciaram em setembro de 2010. Quando de um passeio à Itália, fui infectada na perna esquerda por uma bactéria potencialmente letal a fasciite necrotizante. Fiz cirurgia, necessitei de dezesseis dias de internação em Bolzano onde a primeira língua é o alemão. Meus familiares retornaram ao Brasil. Os médicos que cuidaram de mim me diziam: *Tu sei una persona fortunata*, ou seja, você é uma pessoa de sorte, isso se deve ao fato de que esta bactéria é potencialmente letal e amputação de membros é comum. Tomei banho sozinha dez dias depois da internação, andei de bengalas e fiz fisioterapia todos os dias. Retornei ao Brasil em outubro de 2010 ainda com dificuldade para locomoção, a recuperação foi lenta, de outubro de 2010 a março de 2011. Em janeiro de 2011 tive uma crise renal e necessitei de cirurgia e internação. Em fevereiro de 2011 contraí outra bactéria, a celulite infecciosa no tornozelo esquerdo. Desenvolvi concomitante uma atrite no tornozelo e joelho esquerdo, precisei de todo o ano de 2013 em tratamento, consultas, exames e recuperação. Neste período tomei uma medicação muito forte que baixou muito minha imunidade. Quando achei que estava indo tudo bem, em março de 2013 contraí pneumonia dupla e necessitei de internação de nove dias e muito antibiótico para contornar a infecção.

Nessa internação sem poder fazer absolutamente nada e com falta de ar, dificuldade para respirar e fazer coisas mínimas sozinha só restou meus pensamentos e esperar o tempo passar lentamente, refleti sobre o que estava estudando que de certa forma não andava, estava truncado. Saí do hospital convencida de que mudaria o tema de pesquisa, decidi então estudar a morte. Todos esses problemas de saúde me conduziram a uma profunda reflexão sobre existir e não existir, viver e morrer. De tudo isso só tenho a certeza de que no sorteio entre a vida e a morte, a vida ganhou e tive minha segunda chance. Uma segunda chance para continuar sendo o que sou agora acompanhada da consciência da finitude humana em mim.

Receio a morte, mas morrer já não me assusta tanto, embora viver em alguns momentos tem sido assustador e ao mesmo tempo um privilégio. Flertei de perto com a morte, mas ainda não entendo bem as circunstâncias do viver, tenho feito meu melhor, para fazer jus a esta continuidade da vida que me resta. De certa forma, com cada uma dessas doenças e dificuldades de saúde que tive, eu morri, e com estas mortes me sinto mais resistente para os embates da vida e como diz o ditado popular: “Tudo o que não nos mata, nos fortalece”, me

tornei mais forte com certeza. E essa força interior me permitiu construir este estudo, não por estar deprimida ou mesmo por ser masoquista como alguns afirmam, mas por considerar a morte um tema da vida, um tema da educação.

Justifico a escolha da Linha de Pesquisa: Educação, Tecnologias e Comunicação (ETEC) no eixo Linguagens Audiovisuais, Arte, Conhecimento e Educação no Mundo Contemporâneo por ser apaixonada por filmes e pelo cinema ao longo da minha vida. Tenho catalogados e registrados/anotados muitos filmes vistos, uma prática que me acompanha desde a adolescência e mantive ao longo da vida, mesmo que a memória falhe, a escrita registra. Anoto falas de alguns filmes na tentativa de reter em mim o que a cena transmitiu-me, afetou-me, aguçou-me em meus sentidos. Faço isso em cadernos, tenho receio de perder as anotações com panes de computadores, mas também os registrei em meios eletrônicos. No caderno, elas ficam para sempre num tempo que não passa, num tempo congelado. Tenho uma centena de filmes adquiridos pelo gosto e prazer que me proporcionaram. Frequento cursos sobre cinema e participo de cines clubes, também participo dos testes de audiência da Caixa Econômica Federal. Os filmes estão diretamente implicados em quem sou e me tornei ao longo da caminhada da vida.

A escolha do filme *A partida* (2008) se explica pela centralidade que o tema morte recebe e pelo fato da narrativa fílmica não ser densa ou mesmo depressiva, a abordagem é delicada e cuidadosa mesclando momentos um tanto cômicos. A direção, boas interpretações dos atores, fotografia, roteiro, trilha sonora são bem construídos e o tema universal (a morte) fazem desse filme uma belíssima experiência cinematográfica. A linguagem cinematográfica clássica e convencional de começo, meio e fim, nos conduz a um envolvimento significativo proporcionando uma experiência introspectiva que conduz a vivências de emoções e percepções na relação existente entre vida e morte. A estética nos envolve através da poesia visual, cena após cena somos conduzidos pela complexidade emocional de Daigo (protagonista) em sua jornada interior percorrida ao longo da história. O diretor Yôjirô Takita retrata a morte do homem comum, a morte não espetacularizada ou mediatizada, permitindo ao espectador uma experiência de deixar-se transportar lentamente para uma reflexão profunda sobre os sentidos da vida. Outra questão importante é encontrada na forma como os ocidentais lidam com a experiência da morte e da perda. A morte é parte da vida, essa perspectiva é construída na vivência de guerras, bombas atômicas e *tsunamis*, essa maneira ocidental pode nos ajudar a compreender a finitude para além da tragédia, da interdição e da negação mas pensada a partir da significação da vida.

Na busca de compreensão do cinema como fonte de conhecimento, tornou-se evidente em mim o desejo de estudá-lo como experiência pedagógica em sala de aula com o tema da morte. Meu interesse foi saber de que forma o filme *A partida* (2008) nos auxilia na educação para a morte? Apesar desse recorte necessário, não excluo a possibilidade de, ao longo da pesquisa, inserir outros filmes que apresentam narrativa e temática semelhante. O escopo desta tese foi compreender como o recurso cinematográfico pode ser utilizado para tratar da temática da morte tendo como instrumento pedagógico o filme *A partida* (2008). Tenho como objetivos compreender a narrativa do cinema nas suas diversas manifestações, refletir a temática da morte nos tempos atuais e analisar a narrativa fílmica veiculada pelo filme-tema.

A pesquisa foi realizada junto a dois grupos de alunos: os cadetes do Curso de Formação de Oficiais (CFO) do Corpo de Bombeiros Militares do Distrito Federal (CBMDF) e aos alunos da Pós-graduação em Educação da Universidade de Brasília (UnB). Essa escolha deveu-se ao acesso que tive aos dois grupos de alunos. No primeiro grupo, como professora da disciplina de Psicologia Aplicada à Atividade do Bombeiro Militar no período de fevereiro a julho de 2013. No segundo, substituí minha orientadora a professora Dra. Laura Maria Coutinho na disciplina de Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons, no dia 13 de junho de 2013. A discussão do filme com os dois grupos foi gravada, transcrita e mantida a fala original dos alunos. Após a degravação do conteúdo das reflexões suscitadas na discussão realizou-se a análise das narrativas através de alguns elementos norteadores que facilitaram a interpretação.

Este texto desdobra-se em cinco partes. A primeira situa a teorização acerca do cinema nas suas diversas perspectivas, ao final deste capítulo abordo o cinema como educação da sensibilidade. Na segunda parte, busca-se discorrer sobre o tema da morte, as mudanças culturais ocorridas na atualidade e as implicações na modernidade. A terceira explicita a análise do filme japonês: *A partida* (2008) de Yôjirô Takita onde elenquei alguns elementos para análise como: sonhos fenecidos; a morte como ofício; o fim dos dias; onde tudo está vivo, a morte está; nenhum tempo é tempo; o velho como o prenúncio do novo; o desassossego dos que ficam; tinha uma pedra no caminho; a vida precisa de inspiração; viver é uma honra. A última parte discorre sobre a experiência pedagógica e análise das narrativas dos cadetes e alunos em sala de aula como elemento norteador para a discussão do tema da morte e o morrer. E, finalmente, as considerações finais com o título: A morte como última cena, à guisa de uma conclusão.

Do contato aos quatro anos de idade em plena infância, da paixão de adolescente, à ferramenta de trabalho, diversão e reflexão na fase adulta, o cinema transformou-se em objeto

de meus estudos. Nesta fase em que me encontro como adulta, mulher, psicóloga, esposa, amante, estudante, cinéfila, professora e pesquisadora, o cinema se torna um dos elementos que possibilita refletir e educar sobre a morte. O cinema e os filmes me ajudaram a construir percepções críticas e reflexivas sobre a vida e o viver, mas também sobre a morte e o morrer.

2 NARRATIVAS DO SENSÍVEL

Alguns filmes nos acompanham a vida toda como sombras, fazendo-nos pensar em outras possibilidades, outros mundos e, por vezes, nos deixam pessimistas em relação ao gênero humano. Os filmes do cineasta Pedro Almodóvar enfatizam o lado destruidor, predador, agressivo, perverso e sádico da humanidade, mas ainda assim humano. Para Sartre (2005), o homem é uma paixão perdida. Somos um misto de lampejos de ternura com a perenidade das tormentas. Outros filmes desagradam-nos, por vezes ficam nos porões da memória, e por serem perturbadores podem acordar demônios adormecidos.

A imagem sempre teve grande importância para o homem, e na sociedade moderna ela assume supremacia, potencializada pela ideia de rapidez e instantaneidade do aqui e agora. As imagens insufladas para o consumo imediato representam a compressão tempo/espaço dessa civilização apressada e superficial. Levando a uma progressiva ênfase nas possibilidades da imagem em detrimento do texto escrito. Flusser (1985) defende que os textos deveriam ser os mediadores entre o homem e a imagem utilizados para esclarecer ou complementar as ideias imagéticas. O século XX viu a construção de uma civilização da imagem, graças aos progressos técnicos de reprodução visual e dos meios de transmiti-las. Temos um gigantesco comércio de imagens, e isto acarreta uma reviravolta na maneira de ver o mundo, elas retratam aquilo que alguns chamam a “galáxia Gutenberg”, centrada na comunicação escrita e imprensa. Observa-se que já permitia a reprodução, isto é, a supremacia da imprensa, da comunicação escrita eivada de sintaxes e retóricas, procedimentos do raciocínio.

Ver um filme é um processo que está sujeito à subjetividade, ao social e ao simbólico. O espectador é alguém, é um sujeito com escolaridade, religião, relacionamentos afetivos, classe social, profissão; tem escolhas sexuais, grupos de convivência e referências individuais próprias. O espectador possui as vivências emocionais da vida. Isso tudo reflete em suas percepções de mundo, gosto estético, determina e permite a cada um interpretar a vida e os filmes ao seu modo e olhar. Todas essas testemunhas oculares são portadoras de uma moralidade particular. Pasolini (1981) pondera que o espectador interpreta a realidade que vive.

É preciso acrescentar de imediato que o destinatário do produto cinematográfico está também habituado a “ler” visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que o cerca como ambiente de uma colectividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos. O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o

compõem: a fisionomia da gente que passa, os seus gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas “cenas”, as suas reacções colectivas (multidões paradas nos semáforos, ajustamentos em torno de acidentes de viação ou junto da sereia de Porta Capuana); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de rotundas em sentido inverso e, em suma, os objetos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso “falam” brutalmente através da sua própria presença, são outros tantos exemplos possíveis (PASOLINI, 1981, p. 138, grifos do autor).

O conjunto de códigos morais influencia a concepção e a construção de preferências que determinam as compreensões de estilo e da época. Pasolini (1981) acrescenta que os sinais, os objetos e as coisas se apresentam ao espectador carregados de significados e significações. No livro *Jovens infelizes*, adverte sobre a educação que os objetos, as coisas influenciam em nossa percepção de mundo.

A educação que um menino recebe de um objeto, das coisas, da realidade física em outras palavras, dos fenômenos materiais da sua condição social, torna-o corporalmente aquilo que é e será por toda a vida. O que é educado é a sua carne, como forma do seu espírito. A condição social se reconhece na carne de um indivíduo (pelo menos na minha experiência histórica). Porque ele foi fisicamente plasmado justamente pela educação física da matéria da qual é feito seu mundo. As palavras dos pais, dos primeiros mestres e finalmente dos professores se sobrepõem ao que já ensinaram ao menino as coisas e os atos, cristalizando esse ensinamento. Só a educação recebida dos companheiros será muito semelhante à ministrada pelas coisas e pelos atos: isto é, será de um mesmo modo puramente pragmática, no sentido absoluto e primitivo da palavra (PASOLINI, 1990, p. 127).

Jung (2008, p. 18) assevera “(...) o que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida cotidiana, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional”. O autor ainda acrescenta como elemento de debate “(...) uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato” (JUNG, 2008 p. 19). Essas palavras ou imagens são de aspecto inconsciente, nem sempre é definido ou explicado inteiramente. Coutinho (2003) pondera sobre o significado, a representação do espectador diante do ato de assistir a filmes.

Quem assiste a um filme, inscreve em sua retina, em sua memória e na memória do filme, a sua própria história. Essa é uma experiência compartilhada por todas as pessoas que vão ao cinema, veem a televisão, vão à escola ou que simplesmente andem pelas cidades. É de todos e, talvez, menos de especialistas, de técnicos, de diretores e de críticos. A construção do sentido fica a depender do ponto de vista, da imaginação e das experiências de quem vê (COUTINHO, 2003, p. 40).

De cada sujeito depende o sentido que será dado ao filme, fugindo quase sempre da intencionalidade do diretor porque a interpretação dos temas abordados é própria e particular. Cada um vai ver e sentir a seu modo. Como e de que forma as imagens atingem e impactam o espectador é da ordem da imaginação a partir das experiências de cada um. Duarte (2009, p. 18) refere que muitas das percepções de “nossa cultura acerca do amor romântico, da fidelidade conjugal, da sexualidade ou do ideal de família têm como referência significações que emergem das relações construídas entre espectadores e filmes”, precisamos de arte, só a vida não basta! Interpretar, sentir são experiências únicas, pessoais, íntimas e intransferíveis. Essa ideia também é partilhada por Balázs (1983) para quem o cinema tem a peculiaridade de reproduzir a vida humana, permitindo ao ser humano uma possibilidade de se contemplar, ao que eu acrescento: igualmente a possibilidade de se entender e refletir sobre si mesmo de se projetar na memória do filme. Desnudar e desvelar o que antes esteve oculto. Ver no outro a projeção de si mesmo, sua vida, seu comportamento, seu cotidiano e sua trajetória. Enfatiza ainda o autor:

Toda arte lida sempre com seres humanos, é uma manifestação humana e apresenta seres humanos. Parafrazeando Marx: a raiz de toda arte é o homem. Quando o *close up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos, ele ainda assim nos mostra o homem, pois o que torna os objetos expressivos são as expressões humanas projetadas nesses objetos. Os objetos são reflexos de nós mesmos, e é esta característica que distingue a arte do conhecimento científico (embora este seja, em grande parte, determinado subjetivamente). Quando vemos a face das coisas, fazemos o que os antigos fizeram quando criaram deuses a partir da imagem do homem e neles imprimiram uma alma humana. Os *close-ups* do cinema são instrumentos criativos deste poderoso antropomorfismo visual (BALÁZS (1983, p. 92, grifos do autor).

O antropomorfismo visual é o fenômeno social que atribui características ou aspectos humanos a Deus, deuses, elementos da natureza, animais e constituintes da realidade em geral, a mitologia. Um indiano, ao visitar a Inglaterra, conta aos amigos que os britânicos adoravam animais ao ver vários leões, águias e bois nas velhas igrejas. Desconhecia que esses animais eram símbolos dos evangelistas, provenientes de uma visão de Ezequiel que, por sua vez, são análogos a Hórus, o deus egípcio do sol e seus quatro filhos (JUNG, 2008). Almeida (2001) alude que a escuridão do cinema remete-nos a uma espécie de apagamento, uma retirada do mundo para sentir quem somos por meio de nossos olhos, sendo que nosso olhar é que nos conecta ao filme e permite-nos sentir a narrativa, os personagens e os cenários.

O cinema, o filme é sempre uma aparição. Estamos no escuro, como para simular um apagamento de nossos sentidos, ou para nos pedir que nos

esqueçamos como corpo, e, repentinamente, só olhos, vemos a aparição da luz na tela, a projeção luminosa de outros corpos, outros lugares, outros objetos, um “outro” que ficará para sempre na lembrança ou não lembrança de nossa memória, ilusoriamente, como resíduo de tudo aquilo que foi visto, mas que na verdade, é um tudo lembrado, um outro filme que havíamos engolido pelos olhos, só nosso, e o falarmos e escrevermos sobre isso é uma tentativa de projetarmos novamente esse filme para um outro leitor-espectador (ALMEIDA, 2001, p. 77, grifos do autor).

A experiência com o cinema contribui para desenvolver o que Bourdieu (1979) chamou de “competência para ver”. Significa certo atributo, uma disposição, que é valorizada socialmente, para analisar, compreender e apreciar qualquer história contada pelo cinema. Essa competência para ver é adquirida para além de assistir a filmes, adquire-se também por meio da cultura em que cada sujeito está inserido, na experiência escolar, no grau de afinidade com as artes e as mídias, o que lhe permite desenvolver uma relação determinada com os produtos culturais, incluindo o cinema. Reflete na preferência por um determinado gênero, um tipo de filme em detrimento de outro, algo socialmente construindo nos ambientes culturais e da maneira de ver em que estamos inseridos. Portanto, a prática de assistir a filmes, o sistema de preferências, está ligada à origem social, familiar das pessoas e à prática rotineira de assistir a filmes (DUARTE, 2009).

O livro dos abraços de Galeano (2002) descreve uma comovente alegoria em um pequeno texto intitulado: “A função da arte”. Com profunda sensibilidade narra a relação entre um pai, seu filho e o mar. São personagens de uma historieta onde o ver necessita ser ensinado e aprendido, ver, nesse caso, é muito mais que ver, é perceber, é sentir, é se permitir ser afetado, é entender e é amar.

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Pai, me ensina a olhar! (GALEANO, 2002, p. 12).

A competência para ver, para ensinar a ver, educar os olhos exige contemplação, admiração e por vezes silenciamento, reflexão. Essa atitude envolve responsabilidade de quem ensina, sejam os pais ou os professores, os condutores dessa ensinagem. O aprendiz deve aprender a ver o mundo para além da visão de quem ensina, mas deve construir sua própria visão das imagens, do mar, enfim da vida. O pai, assim como os professores, podem interpretar,

produzir imagens distorcidas do que seja o mar. Morin (2005) lembra-nos da cegueira do conhecimento que comporta o risco do erro e da ilusão. A história de Galeano faz pensar que talvez a função de ensinar a olhar seja dos pais, mas também pode ser uma função dos professores no percurso da educação da sensibilidade. Este processo de ensinar a ver auxilia os alunos a adquirir instrumentos e aptidões para a análise das imagens. O intuito é desenvolver as competências de olhar, criticar, refletir e sentir, aprendendo com o cinema que assim como o mar tem sua imensidão de informações que por vezes impacta e é preciso ser auxiliado e amparado para ver; permitindo ao aluno ver por si mesmo, com seu olhar próprio. Assistir a filmes é um hábito que precisa ser cultivado e aprendido. A sala de aula pode ser um espaço estratégico para construir esta experiência. A negação desta prática implica perdas prejudiciais na formação estética, afetiva, do estilo, preferência e na sensibilidade para outras formas de expressão cultural dos alunos, muitos são privados dessas vivências fora da sala de aula.

Duarte (2009, p. 16) arremata dizendo que “ver filmes é uma prática tão importante, do ponto de vista da formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais”. Os filmes trazem à tona lembranças em um tempo congelado das experiências pretéritas, sejam elas boas ou más que auxiliam na percepção do mundo e das coisas que o cercam, auxiliarão ao mesmo tempo no conhecimento de si. Gibran (1980, p. 40) a esse respeito melodiosamente afirma “(...) vosso coração conhece em silêncio os segredos dos dias e das noites. Mas vossos ouvidos anseiam por ouvir o que vosso coração sabe. Desejais conhecer em palavras aquilo que sempre conhecestes em pensamento”.

No filme *Ensaio sobre a cegueira* (2008) de Fernando Meireles, a trama é baseada no livro de mesmo nome de Saramago (1995). A história narra uma inexplicável epidemia de cegueira na qual apenas a mulher do médico permanece com visão. A trama em grande parte passa-se dentro de uma estrutura de confinamento. O livro e o filme são provocações à reflexão sobre a condição humana. Aborda a profunda crise existencial e de valores humanos por que passa o homem contemporâneo mostrando de forma sensível, mas difícil de assistir pelo contexto de barbárie que, mesmo entre cegos, existe. No último parágrafo do livro, o diálogo do médico com sua esposa revela de forma contundente nossas cegueiras: “Porque é que cegámos, Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão, queres que te diga o que penso, Diz, Penso que não cegámos, penso que estamos cegos, Cegos que vêem, Cegos que, vendo, não vêem” (SARAMAGO, 1995, p. 310). Talvez sejamos todos cegos a precisar de auxílio para ver como Diego de Galeano (2002).

No documentário *Janelas da alma* (2001), dezenove pessoas com diferentes graus de deficiência visual falam como se percebem e veem os outros. Como percebem e sentem o

mundo, suas revelações pessoais, aspectos relativos à visão. Sobre o funcionamento fisiológico do olho, o uso de óculos e suas implicações sobre seus modos de ser e agir no mundo, personalidade, o significado de ver ou não ver em um mundo de imagens e ainda a importância das emoções como elemento transformador da realidade.

O cinema é uma invenção do mundo industrializado, globalizado, capitalista e pós-moderno¹. Foi em 1895 no Grande Café, em um *bulevar* em Paris que os Irmãos Lumière iniciaram a trajetória daquilo que viria ser uma das mais notórias indústrias culturais e do entretenimento da atualidade. Pensavam eles que sua invenção duraria apenas o período das férias ou no máximo alguns anos, pois acreditavam que as pessoas cansariam rapidamente deste tipo de entretenimento. A história se encarregou de desmenti-los. Atualmente os grandes estúdios produtores do mundo investem e faturam bilhões ao movimentar um conjunto de atividades que fazem rodar uma parte relevante da economia e da indústria cinematográfica. O cinema deixou de ser apenas um fenômeno cultural ao se transformar em força econômica. O estúdio da *Sony Pictures* com a produção do filme *Homem aranha 3* (2011) arrecadou em torno de 148 milhões de dólares em apenas três dias de exibição nos cinemas dos Estados Unidos, repondo uma parte considerável dos 258 milhões de dólares de investimento deste que foi um dos filmes mais caros já produzidos pela indústria cinematográfica mundial.

Aliada às rentáveis bilheterias, a indústria cinematográfica é associada igualmente ao *merchandising*, ao *marketing* e à propaganda. São ferramentas e técnicas responsáveis pela informação e apresentação destacada dos produtos nos pontos de venda de maneira tal que acelere sua rotatividade (NONNIG, 2009). Os filmes são lançados e vinculados a um conjunto de produtos (roupas, comidas, brinquedos, jogos, videogames, materiais escolares, automóveis, bebidas, entre outros) que se transformam rapidamente em grife e objetos de desejo de consumo com ampla aceitação do público infante-juvenil e mesmo adulto. No Brasil, este segmento da população com idades entre zero a quatorze anos representam quatorze milhões de “bons e assíduos consumidores”, e consomem em mercadorias cerca de 90 bilhões de reais ao ano (VENTURA, 2012).

Outro conceito crucial para entender o cinema é o de *advertainment*, neologismo criado a partir das palavras *advertising* e *entertainment*. O *advertainment* é a junção da publicidade e do entretenimento, integrando a marca/produto ao conteúdo entretenimento de forma sutil e

¹ Giddens (1991, p. 12) se refere às ideias de Jean-François Lyotard que polarizou a noção de pós-modernidade, em que “a condição da pós-modernidade é caracterizada por uma evaporação da *grand narrative* - o “enredo” dominante no meio no qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo e um futuro previsível. A perspectiva pós-moderna vê uma pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem um lugar privilegiado”.

envolvido ao contexto. Nonnig (2009) toma como exemplo ficção, série, novela ou filme, se é esclarecedor que um personagem faça a barba ou tome um refrigerante em um momento de descontração, por que não apresentar uma marca e fazer com que ela interaja com esse momento e com o público de forma clara? A empresa *Burger King* no filme *Homem de ferro* (2008), o personagem Robert Downey Jr., quando retorna aos Estados Unidos, após o sequestro, seu primeiro pedido foi um hambúrguer. Sem fazer referência ao nome da franquia *Burger King*, expõe de maneira destacada o logotipo. Toda a ação do *Burger King* com o filme não ficou restrita ao *advertainment*. Brinquedos e outros produtos foram licenciados para uso da rede de *fast-food*. Enquanto o *Burger King* associava seu nome ao filme apresentando brindes exclusivos, também ajudava a produtora Paramount a divulgar o filme, induzindo os espectadores e fãs a voltarem ao cinema e comprarem outros produtos ligados aos personagens. Essas ações são chamadas de *co-branding*, um acordo que associa um único produto ou serviço com mais de uma marca, ou associa um produto com alguém que não seja o principal produtor. *Co-branding* típico envolve duas ou mais empresas, atuando em cooperação para associar logotipos, esquemas de cores ou identificadores da marca para um produto específico que está contratualmente designado para esta finalidade.

O mercado, no limite, passa a ser o principal indutor e mediador das relações sociais que se cristalizam por meio da mercantilização e da monetarização da vida social. O desejo de posse não se reduz apenas à compulsão de comprar, ele evidencia relações pessoais preestabelecidas com os produtos que, mesclados às percepções de mundo, determinam a consciência dos indivíduos. Marx (2004, p. 52) preventivamente havia alertado que “o modo de produção da vida material determina o caráter geral dos processos da vida social, política e espiritual. Não é a consciência dos homens o que lhes determina a realidade objetiva, mas, ao contrário, a realidade social é que lhes determina a consciência”. Parece ser uma crença aceita por grande parte da sociedade moderna que o capitalismo se transformou em uma espécie de força onipresente e inescapável, à qual todos devem render e devotar os seus sacramentos em ritos de fé e adoração, como única forma de salvação possível (ASH, 2002). As promessas socialistas de um mundo novo, de uma sociedade feliz, que derrubariam os pilares da exploração do homem pelo homem e construiriam uma sociedade onde as desigualdades não fossem tão absurdamente ofensivas, não se concretizaram, e não parece que estamos caminhando nesta direção.

No documentário de apelo marxista *Da servidão moderna* (2009) dos diretores Jean-François Brient e Victor León Fuentes, esses conceitos acima referidos parecem tomar forma perversa e por vezes assustadora, revelando que a servidão não acabou, somente mudou sua

forma, sua lógica que na pós-modernidade se apresenta como escravidão voluntária, talvez mais perversa e impactante sobre o trabalhador que deseja o consumo. Pois, o homem compra as mercadorias, procura trabalho cada vez mais alienante, escolhe mestres que os escravizam e a quem servem sem consciência da exploração e de sua alienação. No fragmento abaixo, referente ao documentário é evidente como a imagem colabora na manipulação dos desejos.

Há imagens para todas as idades e todas as classes sociais. Os escravos modernos confundem essas imagens com cultura e às vezes, com arte. Recorre-se constantemente aos instintos baixos para vender qualquer mercadoria. A imagem segue sendo a forma de comunicação mais eficaz. Constrói modelos, embrutece as massas, mente, cria frustrações e infunde a ideologia mercantil. Trata-se, pois, uma vez mais e como sempre do mesmo objetivo: vender modelo de vida ou produtos, comportamentos ou mercadorias. Vender não importa o que. Mas vender².

É imperioso lembrar que o cinema é uma indústria, e, portanto, visa ao lucro e à venda, é uma indústria cultural. Matos (1993) destaca que o conceito foi elaborado por Adorno e Horkheimer na obra *Dialética do esclarecimento* e significa que todo bem cultural transforma-se em artigo de consumo. Todas as vezes que uma fórmula (filme, livro, *show*, comida, brinquedo...) populariza-se, isto é, tem êxito de consumo, a indústria a promove e a repete sempre no mesmo padrão. Os autores Adorno e Horkheimer da Escola de Frankfurt garantem que a indústria cultural não é democrática e a criticavam por conta disto. Segundo os autores, a mídia transmite uma cultura agramatical e disortográfica, observada como um negócio. Basta-lhe como ideologia e, nos negócios, seus fins são comerciais e promovidos por meio de sistemática programada e exploração de bens considerados culturais. A essa exploração denominaram indústria cultural. Esse termo substituiria o conceito cultura de massa, cultura que surgiria da própria massa e de forma espontânea. A cultura de massa não apenas adapta seus produtos ao consumo das massas, mas em grande medida determinaria o próprio consumo. Almeida (2001, p. 23) adverte que “o espectador de cinema ou de televisão passeia ingênuo e desarmado, buscando seu prazer em meio a um mercado que não é ingênuo, nem desarmado”. Podemos concluir que o cinema não é neutro, o cinema sempre tem uma intencionalidade no que produz e nos apresenta, manipulando sentidos e emoções.

Benjamin (1985) enfatiza que, na sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível, o que os homens faziam sempre pode ser imitado por outros homens da xilogravura à escrita, das artes gráficas à litografia, da fotografia ao som. “Na reprodução técnica por mais perfeita que

² As citações de narrativas fílmicas desta tese seguem o mesmo padrão das citações das referências bibliográficas, recuo de 4 cm, espaçamento simples e fonte 11.

seja um elemento está ausente o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar onde ela se encontra. É nesta existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra” (BENJAMIN, 1985, p. 167). A autenticidade do aqui e agora do original constituiria o conteúdo e nela se firma a tradição que identifica o objeto, até os nossos dias, mesmo sendo aquele reproduzido igual e idêntico ao original. Na reprodutibilidade técnica, a obra de arte perderia sua aura caracteriza-se por ser “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 170). A especificidade, a particularidade de ser única, própria, à medida que multiplica a reprodução, substitui a existência única pela existência serial.

O “progresso das técnicas de reprodução, sobretudo do cinema, a aura, dissolvendo-se nas várias reproduções do original, destituiria a obra de arte de seu *status* de raridade” (BENJAMIN *et al.*, 1983, p. 11, grifos do autor). Com o progresso das tecnologias, a forma de reproduzir foi facilitada e difundida. Popularizam-se as cópias não autorizadas com o advento dos meios de comunicação, *internet*, celulares, tornam-se comuns as cópias piratas de filmes que ainda estão em cartaz no cinema ou mesmo sendo divulgados. Cópia da cópia da cópia, uma indústria clandestina e paralela das obras cinematográficas e musicais move o trabalho informal e ilegal no Brasil.

Benjamin *et al.* (1983) observam ainda que a partir do momento em que a obra é excluída do ambiente aristocrático e religioso, que faziam dela algo para poucos e objeto de culto, a dissolução da aura atingiria dimensões sociais. Resultante por um lado, da estreita relação entre transformações técnicas da sociedade e, por outro, das modificações da percepção estética. A perda da aura e as consequências sociais resultantes desse fato são particularmente sensíveis ao cinema, no quanto a reprodução de uma obra de arte carrega consigo a possibilidade de uma radical mudança qualitativa na relação das massas com a arte. O cinema exige o uso de toda a personalidade viva do homem, fazendo-o privar-se de sua aura. No teatro, a aura liga-se indissolúvelmente à do ator que representa, essa aura é sentida pelo espectador. No filme, isso não acontece, pois a aura do ator desaparece com a substituição do espectador pelo aparelho. “Na medida em que o ator se torna acessório da cena, não é raro que os próprios acessórios desempenhem o papel de atores” (BENJAMIN *et al.*, 1983, p. 11).

Adorno faz algumas críticas à visão de Benjamin procurando demonstrar que a técnica define-se em dois níveis: qualquer coisa determinada intraesteticamente e como desenvolvimento exterior à obra de arte. A técnica não deve ser pensada de forma absoluta, que ela é histórica e pode desaparecer (BENJAMIN *et al.*, 1983). A reprodução vai ao encontro do espectador, ela atualiza o objeto reproduzido em dois processos: a multiplicação da reprodução

e a atualização do objeto reproduzido.

Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema. Sua função social não é concebível, mesmo em seus traços mais positivos e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura. Esse fenômeno é especialmente tangível nos grandes filmes históricos, de Cleópatra e Ben Hur até Frederico, o Grande e Napoleão. E quando Abel Gance, em 1927, proclamou com entusiasmo: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, farão cinema...; todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de novas religiões, sim todas as religiões... aguardam sua ressurreição luminosa, e os heróis se acotovelam às nossas portas”, ele nos convida, sem o saber talvez, para essa grande liquidação (BENJAMIN, 1985, p. 169).

A indústria cultural produz filmes destinados ao mercado de consumidores de imagens, e é determinada por eles. É ela que determina o que nós, espectadores, acessamos ou não. A produção cinematográfica, em escala comercial, define-se pela organização das formas de acesso, da exibição. Uma vez produzido, o filme passa para a distribuidora que irá negociar com exibidores. Fora do esquema industrial e comercial, muitos filmes ficam na fase de produção, sem oportunidade de serem vistos nas salas de cinema. No Brasil, muitos filmes são produzidos anualmente, porém há empecilhos para serem lançados em salas de cinema. Hoje concentradas basicamente em grandes *Shopping Centers* com aluguéis muitas vezes altos, o que inviabiliza que muitos filmes sejam vistos por nós brasileiros. Por vezes, esses filmes podem apenas ser vistos em alguns festivais com uma divulgação mais restrita. Geralmente, apenas produtores, cineastas e um público seletivo acabam acessando esses filmes.

A indústria de histórias em imagens não fabrica objetos mensuráveis individualmente; o consumidor final não é “um”, mas “muitos”. É uma indústria para grandes populações, grupos de muita gente, diferenciados pela cultura, classe econômica, gosto, ignorância, sofisticação etc.; porém, sempre “muitos”, um grande olho-ouvido. Há algo de peculiar nessa indústria de histórias em imagens: ela vende instantes de tempo em histórias. Instantes eletrônicos de luz, formas que passam num ritmo fora da vontade do espectador, não voltam a não ser que você pague novamente. Produtos que buscam a necessidade/desejo de ouvir/dizer histórias, histórias faladas, contadas para serem ouvidas (ALMEIDA, 2001, p. 26, grifos do autor).

No Teste de Audiência, projeto Caixa Cultural em Brasília, em sua quinta temporada em 2012, foi apresentado o filme *Menos que nada* (2012), do diretor Carlos Gerbase. Trata-se de uma narrativa sensível e uma pesquisa bem-constituída junto aos profissionais da saúde

mental. As belas interpretações dos atores, principalmente de Felipe, personagem que sofre de esquizofrenia, compõem esse filme. O diretor relatou suas dificuldades na divulgação do filme, lançado somente nas capitais do Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, justamente pelo alto custo do aluguel cobrado pelas salas de cinema.

Duarte (2009) denomina cinema indústria, as narrativas de fácil compreensão, construídas de forma linear em que aparecem facilmente identificados começo, meio e fim, geralmente acompanhadas de um final feliz. Esse cinema apoiado em recursos técnicos cada vez mais sofisticados e produzidos em escala industrial ajudaram a configurar, mundialmente, um padrão de gosto e de preferência muito difícil de ser rompido. A indústria utiliza-se de artifícios que agradam e atraem um grande público para as salas de cinema, como: perseguições fantásticas, explosões, carros em alta velocidade, vidros que se quebram, tiros, efeitos especiais e mulheres nuas são algum deles.

Nas primeiras exibições dos irmãos Lumière, os espectadores parisienses ficaram atordoados com as imagens em movimento na tela. Fico imaginando como deve ter sido para estas pessoas sentadas na plateia vendo as imagens assustadoras do trem em movimento, “algumas recuavam, alarmadas, diante do trem que, silenciosamente, se arremessava contra eles” (CARRIÈRE, 1995, p. 52). Nos primórdios do cinema, uma pessoa, o explicador, permanecia em pé ao lado da tela com um bastão e apontava para os personagens esclarecendo o que os atores estavam fazendo, explicando as imagens que apareciam na tela. O cinema nesta época era silencioso, mas não mudo, os filmes eram acompanhados de músicas executadas à medida que o filme ia sendo exibido.

Conforme podemos observar na história narrada por Carrière (1995), o cineasta Ahmed Rachedi em 1974 rodava um filme nas montanhas da Argélia. Ele contratou uma senhora que só falava a língua cabila e não conhecia quase nada de cinema. Ela fazia a interpretação da mãe de um rapaz argelino que seria morto com rajadas de balas e seu corpo seria levado embora. A senhora deveria cair em prantos e mostrar isto da melhor forma possível em sua interpretação. Na manhã seguinte, tiveram que refazer a cena. O diretor pediu à senhora que agisse como na cena anterior e explicou que haveria necessidade de matar o filho novamente, que ela deveria chorar da mesma forma que anteriormente. A senhora não entendia, ela vira o jovem morrer, o corpo esvaindo em sangue e como não o tinha mais visto naquela noite, para ela de fato ele tinha morrido. O ator teve que ser levado a sua presença, ela teve que vê-lo, tocá-lo antes de refilmar.

Nos dias atuais, ao longo de 119 anos do cinema, já não existem grandes surpresas. Já dispensamos os explicadores faz algum tempo e também já sabemos que o diretor ao filmar um

assassinato as pessoas não morrem de verdade, é a arte imitando a vida. Representação e interpretação, um faz de conta que está acontecendo, não é real, mas se parece com o real. Hoje, o explicador é inconcebível porque, com o avançar dos tempos e das Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC), os espectadores conseguem entender a linguagem cinematográfica e compreendem o que se passa na tela. Podem até ficar com dúvidas, com questionamentos, mas conseguem minimamente assimilar as imagens e entender do que trata o filme. O cinema é uma das artes que por si só se explica e se autonarra, se autorrevela. Uma “imagem vale por mil palavras” diz o adágio popular. Metz (1972), ao esclarecer sobre a inteligência fílmica, afirma que já não é tão verdadeiro este adágio quanto se trata de filmes.

Um filme é sempre mais ou menos entendido. Se por ventura, não for nem um pouco entendido, será consequência de circunstâncias particulares e não dos mecanismos semiológicos próprios ao cinema. Evidentemente, o filme extraordinário, como o livro extraordinário, o filme rico demais ou novo demais, como o enunciado rico ou novo demais, podem perfeitamente se tornar inteligíveis. Mas o filme como “linguagem” é sempre entendido -, a não ser por sujeitos anormais que não entenderiam melhor, e às vezes muito menos, outro discurso que não fílmico; a não ser por sujeitos cegos atingidos (como os surdos para a palavra) de uma enfermidade seletiva que bloqueia o acesso ao significante; a não ser, enfim nos casos em que a própria substância de que é feito este significante se encontre materialmente danificada: a película do filme velho, amarelada, riscada, ilegível; assim, como o orador por demais rouco acaba por não ser mais entendido (METZ, 1972, p. 90).

Metz (1972) afirma que as pessoas portadoras de necessidades especiais com dificuldades de acessar os filmes e entendê-los já não é tão verdadeiro nos dias atuais, visto que observamos mudanças no cenário atual que permitam a esta parcela da população acesso à cultura cinematográfica. No 40º Festival de Brasília de Cinema em 2012, o projeto: “Cinema para cegos e surdos”, exibiu filmes com audiodescrição. Desde 2007, o festival apresenta essa modalidade aos portadores de deficiência. Iniciativas como essas devem ser apoiadas e replicadas para que mais pessoas tenham a chance de conhecer o cinema e não sejam excluídas de uma parte significativa da cultura e do lazer que os filmes podem proporcionar. Embora se reconheça que o cinema não seja acessível a todos e iniciativas como essas sejam ainda raras e caras.

Alguns filmes não são de fácil compreensão, o acesso à cultura por meio do cinema fica restrito a alguns poucos, pois a população de forma geral não é atingida por ele. Além de não ser um entretenimento barato, dificulta a participação de forma mais efetiva por parte da população. O cinema às vezes é considerado supérfluo no orçamento mensal, algumas iniciativas são louváveis como: cineclubes em universidades, apresentação de filmes em

espaços culturais de forma gratuita seguida por debate com profissionais da área de cinema ou mesmo referente ao tema abordado, professores que trabalham o cinema em sala de aula. Neste sentido, para Almeida (2001), o cinema e a televisão não são democráticos, mesmo com a imensa propagação popular. Não só o acesso é dificultado como a produção de cinema também é algo para poucos, mesmo com os avanços tecnológicos, é uma atividade cara.

São indústrias de grandes, com divisão e hierarquização do trabalho, poder e interesses de mercado e de política social, que produzem para o consumo geral, como muitas outras. Sua produção complexa e cara tornam-se inacessível para qualquer um. Você pode pagar cinema, ver cinema, gostar, desgostar, porém dificilmente poderá produzi-lo. Pode contar para outra pessoa o que viu no cinema, escrever um texto sobre isso, contar de novo a história, somente em palavras. Como a maioria das pessoas, você está do lado do consumo (ALMEIDA, 2001, p. 24).

O autor enfatiza ainda que “a distância entre o espectador de cinema ou televisão e o seu produtor (equipes, empresas, diretores) é tão grande que transforma no consumidor mais inerte diante da provável influência que poderia exercer no produto que consome” (ALMEIDA, 2001, p. 24). Embora com o acesso às tecnologias de informação, a produção torna-se uma possibilidade que se aproxima das pessoas comuns, ainda assim algo que atinge a poucos e muitas vezes com qualidade questionável. Um fator que contribuiu foi o barateamento dos aparelhos para gravar, mesmo sem câmeras sofisticadas é possível gravar nos celulares de última geração. Claro que muitas produções são quase que artesanais, mas na atualidade se pode produzir narrativas próprias e divulgá-las em meios eletrônicos como *internet* e *YouTube*.

O filme de Terrence Malick *A árvore da vida*, concorreu ao Oscar de melhor filme em 2012 é transformado em algo filosófico, portanto inacessível ao entendimento de muitos que não dominam certos códigos dessa linguagem e mesmo os que dominam sentem dificuldade de compreendê-lo. Particpei da estreia desse filme. Boa parte do público o rejeitou veementemente abandonando a sala. Poucas pessoas ficaram até o final da exibição e encararam o desafio. É certo que exige do espectador certa dose de paciência. O filme provoca algumas reflexões sobre o acesso ao cinema e o entendimento.

As pessoas estranharam a tentativa do diretor de realizar um filme com narrativa sem uma sequência clássica aristotélica com começo, meio e fim. O diretor utiliza-se de várias sequências longas de imagem e som, criando um filme introspectivo que faz refletir sobre a vida, a origem, a morte, o luto e Deus. Tomadas longas, sem ações frenéticas contrastam com a perspectiva da televisão em que cada minuto vale uma fortuna. Uma proposta diferente dos muitos filmes atuais que se propõem a sequências de imagens e sons no intuito de não fazer

pensar e nem refletir não são aceitos pelo público em geral. Alguns espectadores que permaneceram bravamente até o final questionavam uns aos outros “teve um filme aqui”? Isso demonstra a dificuldade de este filme atingir o público em geral. Ao final deixa a ideia ao espectador de não ser considerado um filme, apenas uma sequência de imagens, mas ainda assim vanguardista.

Moll (2011) na Revista *Cuadernos de Cine y Educación* relata que algo semelhante ocorreu nos cinemas da Espanha, lá também espectadores deliberadamente saíam da sala de projeção. O autor aconselha que, para evitar tal atitude, deveria haver algum tipo de alerta sobre o filme como, por exemplo: não se trata de um filme fácil de assistir, que sua narrativa é distinta, assim teria evitado surpresas e desistências por parte do espectador. Por outro lado, penso que é fundamental considerar o desafio de assistir a este filme bem como outros de narrativas com dimensão temporal distinta como filmes japoneses, iranianos e chineses para vivenciar experiências distintas das narrativas a que estamos acostumados. Dessa forma, estamos educando os sentidos.

O cineasta francês Godard em *Nossa música* (2003) faz um filme apenas com sons-ambiente. Isso por si só pode representar uma contradição com o próprio nome dado ao filme no Brasil. O filme desconstrói nosso modo de ver e entender filmes influenciados pela cinematografia americana dominante no mercado mundial. É a fórmula predominante da cinefilia assistida pela população brasileira, sobretudo, em nossas escolas. Godard não segue a narrativa clássica, não segue uma sequência linear. O espectador pode se sentir perturbado e incomodado com a narrativa que utiliza apenas imagens e não têm relações entre si de forma harmônica e claramente estabelecida. Duarte (2009) ressalta que a fragmentação e descontinuidade são as marcas desse cineasta. A intenção de Godard talvez seja uma tentativa de apenas produzir reflexão e impactos visuais sobre o espectador. Questionando dessa forma, o nosso olhar doutrinado pelo mercado para ver e ler imagens no cinema. Este cineasta acompanha de forma reclusa e antissocial o mundo e suas transformações de sentidos. Seus filmes retratam suas percepções e entendimento do mundo que o cerca aos oitenta e quatro anos.

Em *Significações do cinema*, Metz (1972, p. 62, grifos do autor) faz uma crítica a esse tipo de cinema “os esforços da parte do cinema moderno (Antonioni, Godard etc.) para encontrar uma determinada “linguagem” chegam, às vezes, a criar no filme um excesso perturbador”. O diretor Oliver Stone, no filme *Selvagens* (2012), coloca dois finais permitindo que cada espectador escolha aquele que melhor lhe convier, de acordo com o seu envolvimento com a história e com os personagens, ou, até mesmo, com o estado de humor, mais otimista e utópico ou mais negativo e realista. Alguns cineastas deixam o final em aberto para permitir

que nossa imaginação construa outros finais de acordo com nossas percepções e sentimentos. Esse tipo de proposta torna o espectador participante. Malick, Godard e Stone são exemplos de cineastas que tornam o cinema de difícil acesso e entendimento para a grande maioria da população brasileira. O que se observa nesses cineastas é a ampliação das possibilidades de narrar histórias no cinema. Rompem, por meio deste tipo de cinema, padrões estéticos hegemonicamente construídos como únicas verdades cinematográficas, tornando-se vanguardistas. Há diversidade nas formas de contar histórias e estas podem sempre ser renovadas e ampliadas mesmo que isso agrade a uns e desagrade a outros. A arte não tem limites nem regras de certo ou errado, porque são valores construídos socialmente e aceitos subjetivamente pelos indivíduos que consomem cinema. Para Duarte (2009), esses diretores criam formas particulares de produzir significação e estas são da ordem do infinito.

Segundo Almeida (2001), assim como na leitura e na escrita, há textos fílmicos fáceis e outros difíceis com níveis de facilidade e dificuldade variáveis, ou seja, de entendimento e apreensão por parte dos espectadores, distribuídos para diferentes segmentos de gosto cultural dos consumidores. Há filmes para todas as classes sociais: analfabetos que veem avisos de metrô com figuras esquemáticas, para semianalfabetos educados pela televisão e para espectadores frequentadores de cineclubes que mantêm uma relação sagrada com os filmes exibidos. A diversidade é grande de consumidores de histórias em imagens. Almeida (2001) ainda refere que os espectadores educados pela televisão e frequentam cinema não suportam as sequências lentas, os episódios precisam suceder rapidamente uns aos outros, querem cenas agitadas, muito som, o bem e o mal definidos, bem separados, com conflitos simplificados, a ternura e a bondade quando se fazem presente são como prêmios ou recompensas ao conformismo social e político, denominando de infância cultural.

Uma metáfora que uso para um conjunto de estados sociais e psicológicos, tais como: interação com produtos da indústria cultural de maneira singela, repetitiva. Ou seja, a necessidade de sempre ver/ouvir o mesmo: absorção imediata e ingênua das novidades culturais, principalmente as de grande divulgação, e o conseqüentemente abandono quando a estimulação mercadológica diminui e a moda passa; rejeição a coisas da cultura que demandam esforço de entendimento, sensibilidade ou atenção, como filmes, ou textos considerados difíceis ou complexos; insegurança e medo ante-objetos da cultura que não apresentem já legitimados e autorizados pelos produtores de opinião ou pelo mercado. Dificuldades em ter uma visão pessoal, levando à busca de juízos de autoridade ou a defender-se em conceitos opacos como: elitista, popular, moderno, pós-moderno, conservador, progressista, avançado, de vanguarda, atual etc., que produzem usuário certa sensação de segurança intelectual. As pessoas urbanas com baixa densidade cultural procuram sempre estar em meio a muita gente, ao barulho de rádios e música (que chama de “som”), a uma oralidade excessiva e vazia

de sentido interior, utilizando os sons para simplesmente manter-se em contato fora de si próprios. Observa-se os bares, restaurantes, discotecas, periferias das grandes cidades, casas com aparelhos de som ou TV ligados o tempo todo (ALMEIDA, 2001, p. 28).

Cada espectador vê um filme no momento de sua exibição. Se voltar a vê-lo, verá outro filme e assim sucessivamente, pois novas percepções surgem em todos os órgãos dos sentidos. Afirmou Heráclito de Éfeso “ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”. Ao entrar novamente no rio, não encontramos as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim como as águas, nós mesmos já não somos os mesmos, sofremos transformações o tempo todo, o mesmo se passa com o filme assistido. A cada vez que o revirmos renova-se, ou seja, reapresenta-se para nossa percepção que é falha e seletiva, apontando novos olhares, novas imagens, novas cores, novos dramas, novas narrativas.

No cinema as percepções são despertadas, sobretudo, por meio dos órgãos do sentido da visão e da audição. Somos levados a vivenciar de diferentes maneiras as imagens. Por intermédio desses dois órgãos dos sentidos são atingidos e despertados todos os demais sentidos do nosso corpo. Coutinho (2008, p. 229) lembra que “todo filme é feito para que possamos percebê-lo por meio de todos os sentidos, não apenas pela visão e audição”. Tarkoviski (1998) registra que as imagens podem ser compreendidas por meio de um processo exclusivamente cerebral, portanto, um bom cérebro é indispensável para que nossos sentidos consigam perceber, sentir e decodificar o que estamos vendo influenciando em nossa singularidade, subjetividade e sensibilidade por intermédio de nossos sentimentos e emoções.

Para Xavier (1983), os estímulos mentais do espectador projetam-se no filme. Em psicologia são chamados de mecanismos de defesa: identificação e projeção. À medida que se projeta um conteúdo emocional também automaticamente nos identificamos com ele. O filme sempre fala de nós, da ordem do humano, por mais ficcional que seja é ao humano que está se referindo. Duarte (2009) aponta que os cineastas costumam afirmar que sem identificação não há filme. Para que a história aconteça, faça sentido e conquiste a atenção do espectador, até as cenas finais, é preciso que haja nele elementos nos quais o espectador possa reconhecer-se, projetar-se por meio de seus sentimentos, medos, desejos, expectativas, crenças, valores. A identificação e a projeção permitem que nos desloquemos do mundo da vida para acessar a realidade do filme, em outro mundo e nele vivenciar as experiências dos personagens, fazer o percurso do protagonista em sua jornada pelo breve tempo fílmico. Os filmes, nos permitem por fugazes momentos viver o outro, estar no outro empaticamente e ao final da experiência ter a certeza de termos sido tocados em nossa sensibilidade, sentir as emoções e perceber em nós

uma mudança interna, uma transformação, uma aprendizagem de sentidos, mesmo que momentânea. O filme nos possibilita viver experiências intensas de situações humanas e uma diversidade de sentimentos, permitindo que ampliemos nossas percepções e visões de mundo, dessa forma enxergamos mais longe, vemos novos pontos de vista e outros surgem e passam a nos constituir até então sequer imaginados.

Essa é uma das razões para que a relação com o cinema seja tão intensa, pois estamos no filme assim como o filme está em nós. Xavier (1983) divide em dois grupos as emoções sentidas pelos espectadores ao verem um filme: primeiro as emoções que comunicam os sentimentos dos personagens dentro do filme; segundo as emoções que as cenas do filme geraram dentro de nós que podem ser inteiramente distintas, talvez até exatamente opostas às emoções expressas pelos personagens e diretor. Para Coutinho (2009, p. 83), “o cinema realiza um tipo de educação da sensibilidade que a vida real não é capaz de realizar. Essa educação só é possível porque a linguagem do cinema estabelece um distanciamento entre a intenção e o gesto, entre a visão e audição”.

É nesta perspectiva da educação do sensível que pretendo tratar o cinema. O cinema tem uma inquestionável função pedagógica: o de provocar diferentes emoções, sensações e percepções sobre diferentes assuntos. Permitir ao aluno apreender o mundo através das emoções e não apenas pela racionalidade dos conteúdos curriculares, eis o que o cinema permite. Aprender a ser sensível. Aprender através das emoções torna a aprendizagem significativa porque é da ordem do que não podemos ver ou tocar, apenas sentir. Dessa forma, pode permitir aos alunos mudar e transformar suas percepções e formas de ver e existir no mundo, ampliando a própria visão construída do mundo e das pessoas.

Através dos filmes, os alunos conseguem identificar suas próprias emoções que podem estar subjacentes às várias formas de pensar, agir e comportar-se, suscitando reflexão sobre seus valores e atitudes. Num mundo cada vez mais tecnicista e tecnológico em que muitas vezes nos sentimos como Carlitos de *Tempos modernos* (1936) de Charles Chaplin, engalfinhados pela máquina, pelo sistema que nos consome a vida e a saúde mental. Cada vez menos, as pessoas têm espaços e oportunidades para refletir sobre assuntos críticos como a vida, a morte, a dor, a felicidade, o sofrimento e muito menos temos modelos em que possamos nos espelhar ou mesmo alguém para dividir o que somos e sentimos.

Para Blasco (2006), permitir no espaço acadêmico o fluir das emoções através da discussão, do partilhar sentimentos abre caminhos para reconstrução da afetividade verdadeira. Nos aproximar do que somos e sentir as emoções que nos são próprias, significa existir subjetivamente. Sentir é o que nos torna humanos. A educação da sensibilidade que o cinema

nos proporciona se torna um educador das emoções, pois ele é educador e promotor de reflexão sobre a educação sentimental e isso implica crescer em autoconhecimento. Saber reconhecer o que sentimos e o que nos afeta deriva das emoções. Afirma o autor ainda que o cinema é um educador dos sentimentos, as reações que são suscitadas no contato com filmes, as narrativas e histórias de vida que amplificam as emoções, os espectadores aplicam em si mesmos e tornam transparentes as realidades por vezes ocultas. O cinema funciona como lente para aumentar sentimentos e reflexões. Sentimentos que muitas vezes ignoramos ou mesmo não refletíamos sobre eles, pois o distanciamento proporcionado pelas imagens blinda-nos, separa-nos e nos aproxima de nós mesmos como se de outro se tratasse é o começo de um diálogo de entendimento.

Mariás (1992) aponta que o cinema, lembra ao homem o mais verdadeiro da sua realidade, o seu acontecer, e assim o obriga a ver, imaginar, projetar e ter presente a ilimitada diversidade da vida e a necessidade de escolher os seus percursos. E afirma que não seria exagero definir o cinema como instrumento por excelência da educação sentimental. No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (1986), são dezoito os significados que o termo “sentido” carrega. Relato apenas cinco: a) refere-se ao uso para denotar consciência, como em “perdi os sentidos”; b) indica uma lógica, uma razão de ser: “qual o sentido disso?”; c) diz respeito a uma orientação, a uma direção: “em que sentido devo seguir?” e, por fim, d) e f) remetem à nossa percepção do mundo, numa referência aos “órgãos dos sentidos” e também àquela faculdade que, supõe-se, possuímos e que transcenda nosso sexto sentido, que aponta uma capacidade intuitiva de conhecer. Ainda tomamos o termo como particípio passado do verbo sentir, indicativo de tudo o que foi aprendido pelo nosso corpo de modo direto, sensível, sem passar pelos meandros do pensamento e da reflexão.

Duarte Júnior (2000, p. 14, grifos do autor) sublinha que “há sem dúvida, um *saber sensível*, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os processos de raciocínio e reflexão”. Neste mesmo sentido, Abbagnano (1970, p. 840, grifos do autor) corrobora com o autor afirmando que sensível é “aquilo que pode ser percebido pelos sentidos. Nesta acepção, ‘o sensível’ é objeto próprio do conhecimento sensível, assim como o ‘inteligível’ é o objeto próprio do conhecimento intelectual”. Batalloso (2011) no livro: *Dimensões da psicopedagogia hoje: uma visão transdisciplinar* entende a dimensão pessoal como sendo a dimensão do eu, da consciência. O aprender a ser sensível e emocionalmente inteligente ocorre por meio da educação que envolve o emotivo, o sentir humano, o ético, o estético. A educação da sensibilidade possui caráter sensorial, ecológico e sentimental. Geram

em nós processos emocionais que enchem nossa consciência de conteúdo valorativo, vital e artístico proporcionando-nos assim novas formas de percepção, compromisso e responsabilidade que alimentam o contínuo processo das dimensões de nossa ação humana.

Precisamos, então, de uma intervenção psicopedagógica que contribua para o desenvolvimento de nossa sensibilidade em seu sentido mais amplo, sentido que apenas poderemos encontrar se partimos do coração, se formos capazes de conhecer e reconhecer nossos próprios sentimentos e emoções, mas também os de nossos semelhantes e de que maneira influímos e influem em nossa conduta e na construção e reconstrução de nossa vida, o que significa, entre outras considerações, envolvermo-nos em um processo permanente de desenvolvimento e amadurecimento emocional, de educação emocional (BATALLOSO, 2011, p. 183).

Batalloso (2011) afirma que, se conseguirmos estabelecer essa educação da sensibilidade, por meio do trabalho com as emoções, os sentidos, o sensível, atingiremos sete objetivos: 1) reconhecer e identificar emoções e sentimentos em nós mesmos e em outros, percebendo como esses sentimentos influem em nosso pensamento e conduta; 2) controlar, dirigir, manejar e conduzir nossas próprias emoções sabendo diferenciar impulsos de necessidades, desejos e possibilidades, ações e reações; 3) dotar-se de procedimentos, recursos psíquicos e habilidades para gerar pensamentos positivos, energéticos e produtivos capazes de fazer frente às emoções negativas e controlá-las; 4) ser capaz de buscar fontes de motivação; de produzir nossos próprios fins, objetivos e projetos; de imaginar e criar novas possibilidades e recursos de bem-estar psíquico; 5) saber identificar as emoções e os sentimentos que caracterizam nossas ações; 6) ter adequada percepção e valorização de nós mesmos, autoconceito e autoestima em harmonia e equilíbrio. Ter plena consciência do nosso direito inalienável de sermos respeitados e reconhecidos em nossa essencial dignidade, assim como do dever de respeitar e reconhecer cada ser humano como legítimo; e 7) aprender a integrar em cada acontecimento possível de satisfação e prazer, a unidade de sentido, do sensível e do espírito para que possamos desfrutar de momentos de alegria, felicidade e bem-estar.

Esses objetivos não são difíceis de serem alcançados na prática, uma vez que são relativamente simples, porém, na educação parental, são negligenciados em um mundo cada vez mais pautado no produzir e consumir (BAUMAN, 2008). A escola, na educação formal, também negligencia a aprendizagem do sensível, muitas vezes mais preocupada com conteúdos, fórmulas e avaliações e tão somente com aquilo que é possível mensurar, ou seja, quantificar, medir. O emocional parece não fazer parte dos indivíduos, numa espécie de negação da sensibilidade, do que temos de mais humanos, o que somos e sentimos.

Não defendemos a educação do sensível como única possibilidade, uma vez que conteúdos curriculares são exigências e necessários diante de uma sociedade cada vez mais tecnicista e tecnológica e de relações mais complexificadas. Cohen (1989, p. 163) afirma que “a arte lida com verdade, lida com a transcendência, lida com imanência, é um dos veículos para o ser humano tomar contato com estados superiores de consciência. Cabeça/coração, (razão/emoção), vida/morte, que são estruturais à condição humana”. Munsterberg (1983) nos ajuda a perceber a relação do cinema com nossas emoções.

[...] o principal objetivo do cinema deve ser retratar as emoções. [...] Para o ator de cinema, a ação é fundamental: é o único meio de assegurar a atenção do espectador, e mais, o seu significado e a sua unidade emergem dos sentimentos e emoções que a determinam. No cinema mais do que os personagens são antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais: a alegria, e a dor, a esperança e o medo, o amor e o ódio, a gratidão e a inveja, a solidariedade e a malícia, conferem ao filme significado e valor (MUNSTERBERG, 1983, p. 46).

As nossas emoções são exploradas e, às vezes, forçadas diante dos filmes. Rimos, choramos, indignamo-nos, irritamo-nos, não permanecemos indiferentes diante das imagens. Algumas emoções são positivas e outras nem tanto. Um filme põe-nos em contato com nossa sensibilidade, nossas emoções e nossas percepções de mundo, muitas vezes brutalizadas e esquecidas no cotidiano do mundo em que vivemos povoados de notícias de violência de toda sorte, corrupção, roubos, arrastão, assassinatos, manifestações... De acordo com Almeida (2001), em relação ao cinema, podemos:

[...] considerá-lo em determinados momentos, cenas, sequência. Momentos em que ele nos remete para além de si mesmo; momento em que a luz, enquadramento, atores, fala, com música etc. alcançam significado histórico, cinematográfico, estético, de maneira a nos fazer presenciar algo interno, ambíguo e ao mesmo tempo esclarecedor. Ideias, informações, visões de mundo, sensações e percepções estéticas que somente o cinema pode mostrar, diferentemente de outras expressões artísticas, de modo especialmente novo e próprio. Nesses momentos, o cinema aproxima-se da música, em seu apelo sensual; dos sentidos; de uma participação corporal do espectador, mais completa e menos sujeita a racionalização (ALMEIDA 2001, p. 32).

Almeida (2001) afirma ainda que o cinema é complexo e muitas vezes pode manipular determinadas emoções sentidas. Metz (1972) denominou essa relação tão particular com as imagens de impressão da realidade, ou seja, quando assistimos a um espetáculo, ou a um filme, o sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real, despertando no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação. Assegura o autor ainda que

quase nunca nos entendíamos no cinema, inebriamo-nos, conectamo-nos e o vivemos como se fosse real. Momentaneamente suprimimos nossa conexão com o mundo real e nos acomodamos perfeitamente numa realidade irreal, mas dela participamos e nos identificamos, projetamo-nos e construímos percepções de mundo. Almeida (2001) observou que há um sentido de realidade nas produções cinematográfica e televisivas,

[...] as imagens e os movimentos sonorizados do cinema e da televisão têm um sentido de “realidade”. Realidade no sentido de que aquilo que a pessoa está vendo é mais do que “parece ser”. Na projeção de um filme ou na televisão, qualquer coisa ou pessoa que apareça está sendo vista e não lida ou escutada. Essa proximidade real das imagens tem uma configuração muito próxima da oralidade, o que explica, em parte, o fato de que as imagens são, às vezes, mais fortes do que um texto (ALMEIDA, 2001, p. 9, grifos do autor).

Duarte (2009) explica que essa sensação de realidade não é apenas uma forma de captar o real, mas de inventar uma realidade a partir da escolha dos diretores, da forma de filmar e da seleção dos planos a ser utilizados na montagem. Dessa forma, o cinema, inventado para registrar o mundo, passaria, ele mesmo, a recriá-lo, segundo novas regras e artifícios, criando outros mundos, mais ou menos semelhantes a este em que estamos inseridos. Em vez de apenas registrar em imagem os hábitos, os costumes dos povos, os filmes de ficção passariam a inventar, costumes, criar modas e difundir hábitos, tornando-se entretenimento para milhões de pessoas no mundo. Almeida (2001) exemplifica a percepção do real e como isso se processa.

Uma pessoa no vídeo é sempre aquela pessoa, com rosto, traços, roupas que a particularizam, independente de sabermos seu nome; uma cidade é sempre uma cidade localizável, mesmo que localizada no cenário de um estúdio; uma guerra é em determinado lugar; uma novela ou um filme trazem pessoas de corpos, vozes nomeáveis, reconhecíveis... A imagem e o som são uma reprodução real daquilo que reproduz, independente de ser um telejornal ou um filme de seres fantásticos. Aparece visualmente como se fosse real e o é, pois vemos sua forma, cor, movimento, som (ALMEIDA, 2001, p. 19).

Os autores de diferentes modos conceituam como essa relação entre espectador e cinema é intensa. Em Metz (1972) é a impressão da realidade, em Almeida (2001) sentido da realidade e em Duarte (2009) é ilusão de realidade, há uma suspensão momentaneamente da realidade em que nos deixamos envolver pela realidade que se apresenta na tela, influenciadas pelas imagens que vemos, pelo cotidiano da vida dos personagens sejam eles idosos, adultos, jovens, ou mesmo crianças, é algo corriqueiro e comum. Alves (2008) relata a experiência com sua filha em relação ao filme *E. T. o extraterrestre* (1982) de Steven Spielberg e as emoções e a

percepções sentidas por ela.

Eu e minha filha de cinco anos voltávamos do cinema. Tínhamos visto o E.T. Minha filha chorava convulsivamente. Nada a consolava. Em casa, depois do lanche, para consolá-la, eu disse: “Vamos ao jardim ver a estrelinha do E.T”. Fomos. Mas o céu se cobriu de nuvens. Minha mágica não dera certo. Improvisei. Corri para trás de uma palmeira e gritei: “O E.T. está aqui!”. Ela ficou séria e disse: “Papai não seja bobo. O E.T. não existe...” Respondi: “Não existe? Então, por que é que você estava chorando”? Ela respondeu: “Por isso mesmo, porque ele não existe...” (ALVES, 2008, p. 20).

Sentimentos e emoções são reações que nos pertencem e não sabemos muitas vezes explicá-las ou mesmo denominá-las, choramos por coisas que não existem, mas também pelas que existem e nos tocam. No dia a dia, há coisas que não desejamos ou não queremos sentir e, por isso, usamos o mecanismo de defesa de negação, negar é deixar de lado o que nos incomoda e desagrada. “As pessoas que negam a realidade ignoram ou recusam-se a reconhecer a existência de aspectos desagradáveis em suas experiências, apesar de estarem plenamente cientes daquelas experiências” (DAVIDORFF, 2001, p. 399).

Assisto a filmes que me fazem refletir, pensar e acredito que ampliam meus horizontes de visão de mundo e me educam para a sensibilidade dolorida do viver em certas particularidades impostas a alguns. Vejo filmes sobre temas difíceis e doloridos que dizem respeito ao humano e sua diversidade. Gosto de temas que me fazem perceber que nosso mundo não é tão colorido, às vezes, torna-se sombrio com o passar de dias. *Sou porque somos* (2008), um documentário de Nathan Rissman, narrado pela cantora Madonna, o qual trata dos órfãos da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) no Malawi. *Garapa* (2009) de José Padilha apresenta as crianças brasileiras que bebem garapa, ou seja, água com açúcar para matar a fome avassaladora. *Da rua ao cárcere* (2004) de Liliana Sulzbach documenta a história de três mulheres presas no presídio Madre Peltier em Porto Alegre (RS). São filmes que considero pertencentes ao gênero “soco no estômago” aqueles que lhe dão a impressão que nossa humanidade precisa ser resgatada e talvez re-humanizada, reinventada, mas todos, de alguma forma, deram-me conhecimentos para entender a humanidade e a mim mesma.

Duarte (2009), no livro *Cinema e educação*, relata sua experiência acadêmica com o cinema nos diversos papéis sociais que desempenha na vida como professora, espectadora e pesquisadora. Suas reflexões são narradas a partir da relação construída com o papel desempenhado pelos filmes na formação das pessoas no que ela chama de sociedades audiovisuais. A autora nos questiona “até quando ignoraremos o fato de que cinema é conhecimento?” (DUARTE, 2009, p. 19).

Xavier (2008, p. 13, grifos do autor) aponta que “o cinema que ‘educa’ é o cinema que nos faz pensar, não só o cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco. Ou seja, a questão não é ‘passar conteúdos’, mas provocar reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável”. É impossível ver os filmes que citei acima sem refletir, sem pensar, sem educar os sentidos e ampliar os horizontes de mundo. Afirma Aumont (2008, p. 24): “não se trata mais de dizer que o filme pensa, porém, mais modestamente, que ele é um meio eficaz de transmissão ou até mesmo de elaboração do pensamento”. Elaborar nossos pensamentos e construir outros sobre o nosso viver. Para Duarte (2009), essa relação de aprendizagem pelo cinema e pelas imagens em movimento passou a ser objeto de seus estudos em que tenta entender as relações das pessoas com o cinema, como ela mesma explica:

[...] aprendi a aprender com filmes, a usufruir mais intensamente da emoção que provocam, a interpretar as imagens, a refletir a partir delas, a reconhecer valores diferentes e a questionar os meus próprios. E o fato de essa experiência ter sido tão fundamental na minha formação (muito do que conheço do mundo, das culturas e das artes aprendi vendo filmes), (DUARTE, 2009, p. 11).

O cinema é arte, a sétima das artes, termo cunhado em 1911 e publicado em 1923 pelo teórico e crítico de cinema Ricciotto Canudo, o Manifesto das Sete Artes (RIBEIRO, 2014). As artes são caracterizadas pelos elementos básicos que formatam sua linguagem e classificadas da seguinte forma: primeira arte: música (som); segunda arte: dança/coreografia (movimento); terceira arte: pintura (cor); quarta arte: escultura (volume); quinta arte: teatro (representação); sexta arte: literatura (palavra); e sétima arte: cinema (integra os elementos das artes anteriores). Outras formas expressivas de arte também foram consideradas artes e adicionadas à numeração proposta pelo manifesto com inclusão da oitava arte: fotografia (imagem); nona arte: banda desenhada (cor, palavra, imagem); a décima arte: jogos de computador e de vídeo (alguns jogos integram elementos de todas as artes anteriores somadas à arte digital, porém, no mínimo, integra música, pintura, escultura, literatura, banda desenhada, somadas à arte digital desde a terceira geração dos videogames) e a décima primeira arte: arte digital (integra artes gráficas computadorizadas 2D, 3D e programação). Xavier (2008) enfatiza que:

[...] o cinema é Arte e, portanto, parente de todas as outras, acrescida de uma proclamação de seu estatuto inaugural: por razões técnicas ou sociais, o cinema reivindica mais potência para si, na comparação com as outras Artes, e passa a abrigar todas as metáforas que sugerem que é pintura e algo mais, música e algo mais etc. Como princípio geral, esse “algo mais” é o movimento, não como evidência de imagens moventes na tela ou como som

que é sempre um dinamismo, mas como um princípio ontológico que permite afirmar que o cinema é forma do tempo, que os filmes pensam etc (XAVIER, 2008, p. 18).

Para Almeida (2001), a ideia de cinema como arte não é tranquila, pois coloca uma questão fundamental para a cultura moderna, que é o conceito de autoria. A pintura é assinada por um pintor, o texto é escrito por um escritor, a música é composta por um compositor, apesar de essas artes tradicionais envolverem outros, não chegam próximas ao que ocorre no cinema. As artes tradicionais trazem essa assinatura, essa marca, são objetos assinados por uma pessoa. A arte tradicional, a pintura, a literatura, a poesia, a música, a escultura, o desenho são artes de um autor/criador que está em todas as fases de produção de forma presente e mantém com o objeto uma relação seja, íntima, conflituosa com sentimentos complexos de prazer/angústia; o conflito sociedade/indivíduo, sujeito objeto do trabalhado que está acontecendo numa única pessoa, responsável pelo processo e resultado de uma obra única, às vezes, ambígua e inesperada. No filme, não acontece isso apesar de a concepção e direção serem nomeadas por um diretor, que é o autor. “O cinema não é um produto de um autor coletivo, social. É um produto indústria, de fábrica” (ALMEIDA, 2001, p. 12). Ao mesmo tempo o autor questiona e atualiza o conceito de autoria individual.

O autor em cinema, muitas vezes chamado diretor, é uma dentre as muitas pessoas necessárias para a produção de um filme: trabalhadores que entram e saem em diversos momentos sem conhecer o todo da obra, cumprindo tarefas. Mesmo o diretor não tem participação e domínio de todas as fases dessa produção industrial. A autoria/criação vai acontecer no momento da montagem em que tudo o que foi filmado é matéria-prima para a confecção do objeto/filme final (ALMEIDA, 2001, p. 30).

Quanto mais o diretor conseguir dominar o processo de produção do filme, mais sua marca pessoal estará presente, mais será autor no sentido pleno, neste caso seu filme trará ao espectador a sensação de estar diante de algo artístico (ALMEIDA, 2001). A palavra estética em grego tem a mesma origem da palavra “sentir”, a arte pode ser vista como uma atividade de humanização, levando o homem a atingir o sensível, possibilitando enxergar o mundo de uma forma mais imaginativa, criativa. A produção artística é um momento de reconstruir a realidade, usando o corpo, os sentidos, pensamento simbólico para atingir o estético. O pensamento artístico é diferente do científico porque inclui a dimensão poética da realidade. Para o artista, a poesia contida num objeto é mais importante do que o objeto em si. A poética do objeto diz respeito ao artista que vê o objeto.

A forma como cada um expressa artisticamente o mesmo objeto está ligada a como cada um sente e observa o mundo e a realidade ao seu redor. São influenciadas pelo seu tempo histórico, valores e crenças de determinado grupo social e sua trajetória de vida. A arte é uma manifestação da cultura, conjunto de manifestações artísticas, sociais, linguísticas e comportamentais de um povo ou civilização como: música, rituais religiosos, linguagem falada e escrita, mitos, hábitos alimentares, danças, arquitetura, invenções, pensamentos, formas de organização social. A cultura é a concretização da necessidade humana de recriar a natureza, de reinventar a vida que, às vezes, apresenta-se de forma dolorida. A dimensão artística estimula a imaginação, a criatividade, os sentidos e amplia a capacidade de pensar por imagens, estimulando o pensamento abstrato (TOMÉ, 2011).

O conceito de sociedade do espetáculo foi analisado por Kellner (2004) ao observar que vivemos em uma sociedade de mídia e de consumo, organizada em função da produção e consumo das imagens, mercadorias e eventos culturais. O espetáculo são aqueles fenômenos de cultura da mídia que representam os valores básicos da sociedade em que vivemos. Para Blasco (2006, p. 29), essa cultura do espetáculo privilegia uma representação do mundo concreta, dinâmica, sensível e emotiva. As respostas racionais “estou de acordo” ou “discordo” são substituídas por respostas emotivas “gosto” ou “não gosto”. O sensorial, a imagem, são potencializados por atingirem diretamente o espectador e provocam emoções, sem pensar inicialmente na compreensão intelectual. O ganho emocional, às vezes, imediato, com as imagens, deriva dos significantes que carregam os conceitos. Na cultura do conceito, é preciso compreender primeiro para emocionar-se depois. Os conceitos estão de algumas formas disponíveis nas diferentes formas eletrônicas e mesmo nos livros, porém emoções são coisas armazenadas dentro da gente, é preciso falar, sentir, cheirar, perceber para de alguma forma sintonizá-las.

O conceito espetáculo, a sua formação, as suas funções e as forças que tendem para sua dissolução, é preciso distinguir seus elementos artificialmente inseparáveis. Ao *analisar* o espetáculo, fala-se em certa medida a própria linguagem do espetacular, no sentido de que se pisa no terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo. Mas o espetáculo não significa outra coisa senão o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém (DEBORD, 1997, p. 11, grifos do autor).

O cinema é uma arte multifacetada como observamos neste capítulo, é indústria cultural, mercado, arte, cultura, espetáculo, lucro, entretenimento, diversão assim se constitui na atualidade uma expressão da sociedade moderna. O cinema não é nem ingênuo ou inocente, e

tampouco desarmado de intenções, conforme adverte Almeida (2001). Há intencionalidades expressas na forma e no conteúdo que deseja transmitir, é um fabricante de sentidos e interpretações de nossa realidade. Como psicóloga, professora universitária, cinéfila, percebo o cinema como o portador de enorme capacidade de me fazer sentir emoções, diferentes sensações como: medo, raiva, angústia, nojo, alegria, permitindo-me educar minha sensibilidade para o mundo da vida. Almeida (2001) adverte ainda que, mais do que qualquer outra forma de expressão artística, o cinema estetiza a violência e a paz, a fome e a abundância, a construção e a destruição. Os filmes são produzidos em um contexto artístico, cultural e de mercado, objetos da cultura para serem consumidos e reproduzidos. Essa cultura produz e reproduz, faz nascer, renascer o conhecimento, os saberes, mostra o antigo, demonstra o novo e o saber-fazer dos homens. Ao utilizarmos o filme japonês *A partida* (2008) de Yôjirô Takita, como ferramenta pedagógica em sala de aula para abordar a temática da morte, educa a sensibilidade de um tema caro ao ser humano.

O filme aborda a temática da morte nos condicionamentos que Daigo realiza como *nokanhi* em diferentes fases do desenvolvimento humano. Ao longo da narrativa fílmica apontamos que a morte faz parte do ofício de viver e que dela somos parceiros. Outras questões são abordadas pelo filme como o luto, a reação dos enlutados, a necessidade do ritual de despedida e o trato com o morto. Coutinho (2008) lembra que o cinema é percebido por todos os sentidos, especialmente por meio da audição e visão. Observa ainda, que quando um indivíduo vê um filme, percebe e atribui significações e significados próprios de acordo com sua percepção de mundo.

A percepção é auxiliada pelos mecanismos de identificação e projeção (XAVIER, 1983), que permite nos identificarmos com as cenas, com os personagens e ao mesmo tempo nos projetarmos neles. Através da impressão de realidade (METZ, 1972), ilusão de realidade (DUARTE, 2009) e impressão de realidade (ALMEIDA, 2001) é como se estivéssemos vendo a realidade na tela, mas é apenas uma referência dela, mas de alguma forma nos sentimos contemplados, pois o filme trata da humanidade, e tem como peculiaridade reproduzir a vida humana (BELÀZS, 1983).

Ao permitir que alunos sintam suas próprias emoções e as identifique e se relacionem com elas, nomeando-as sejam elas positivas ou negativas pode provocar mudanças na percepção e educação para a morte apontando sentidos para a vida. Essa aproximação dos sentimentos e emoções provocadas pela exibição do filme provoca reflexões sobre a morte, mas também sobre a vida. Os sentimentos e as emoções são o que nos determina e têm papel fundamental na construção de outra subjetividade, voltada para o respeito à trajetória do outro,

reverenciando ideias e formas de serem e existirem nas múltiplas diversidades. É no campo das emoções que nossa cultura se ampara, e predominam imagens, concreto, história, narrativa e seus múltiplos sentidos sobre o mundo que nos cerca.

A modernidade transformou os sentidos e conferiu ao homem o domínio de várias facetas do mundo, da vida com a ampliação da ciência, contudo, ainda há espaços que ela não abarca e ainda continua a perguntar. De onde viemos? Para onde vamos? O certo é que não sabemos e se não sabemos apelamos para as conjecturas da subjetividade dos mundos desconhecidos. A morte é um deste espaços. Ela é a mais radical de todas as experiências, porque é pessoal, única e intransferível e vem sem manual para que possamos decifrar e entender melhor. O filme é uma dessas possibilidades a tratar deste tema obscuro, e talvez queira dizer que não podemos compreender os mistérios da morte, devemos é desfrutar todos os momentos que fazem parte do coração da vida.

3 SOB AS LUZES DO ENTARDECER

Ao cair da tarde, o sol vai lentamente se pondo no horizonte da vida e nos remete ao final de mais um dia do viver. Nunca mais teremos a chance de ter contato com aquele instante único, raro, não será mais visto, apenas lembrado. O entardecer traz consigo a noite, a escuridão, as sombras, o desconhecido, que também dão sentido à vida, fazendo parte dela. No dia seguinte, no horizonte da vida, surgirá mais um dia de viver, mesmo que não estejamos presentes. Será sempre outro dia de viver e talvez seja o último e derradeiro. No amanhecer, encontra-se outro entardecer. O entardecer é a metáfora da morte. Dia e noite são partes do mesmo e único fenômeno, vida e morte. “Para tudo há o seu tempo. Há tempo para nascer e tempo para morrer. A morte e a vida não são contrárias. São irmãs. A ‘reverência pela vida’ exige que sejamos sábios para permitir que a morte chegue quando a vida deseja ir” (ALVES, 2003, p. 03, grifos do autor).

Akira Kurosawa, diretor japonês, capta esse sentimento humano do medo da noite, do escuro e do desconhecido. No filme *Madadayo* (1993) baseado em fatos reais, o professor aposentado é amado por seus ex-alunos e mantém com eles uma relação de respeito e amizade. Os ex-alunos frequentam a sua casa e se divertem com gracejos e ensinamentos do professor. Um dos alunos comenta sobre os ataques aéreos, estão na Primeira Guerra Mundial. Madadayo explica aos presentes o medo que sente dos bombardeios, sentir medo do desconhecido é universal.

Madadayo - Eu odeio ataques aéreos. Sou obrigado a apagar as luzes. E, desde criança, tenho medo de escuro. Nem consigo dormir no escuro.

Aluno - Até hoje senhor?

Madadayo - Vocês não temem o escuro?

Ex-aluno 1 - Claro que não;

Ex-aluno 2 - Nós somos adultos. Por que temeríamos o escuro?

Madadayo - Vocês são incríveis.

Ex-aluno 1 - Por quê?

Madadayo - Todos têm medo do escuro. Isso é próprio do ser humano. Vocês não têm imaginação. Um ser humano concebe a existência de alguma coisa no escuro de sua imaginação, o que impede que se veja algo. O que quer que haja no escuro pode ser perigoso para a gente. Por isso ficamos com medo. É uma coisa bastante lógica.

Madadayo, no auge de sua sabedoria e no encontro com seus ex-alunos nos adverte que nossos temores residem na escuridão do que desconhecemos; a morte é um tema desconhecido, é obscuro, talvez por isso nos cause tanto medo. Perdi pessoas queridas ao longo do processo do viver: alguns amigos, tios, *nonnos* (avós), alguns conhecidos. Perdi também alguns pacientes

que atendi como psicóloga pelos mais diversos motivos: suicídio, acidentes de trânsito, doenças terminais como câncer e AIDS, entre outros. Uma de minhas melhores amigas, é uma dessas perdas difíceis de aceitar. No ano de 2005, comentou que faria alguns exames, pois não se sentia muito bem. Ela me contou mais tarde que estava com câncer nos ossos no estágio quatro, sendo o último estágio o quinto. Que dor esta notícia me causou! Fiquei perplexa ao saber que seu estágio era terminal. Enfrentou longos quatro anos, ninguém acreditaria, nem seu oncologista, numa sobrevivência tão alongada e cheia de vida. Nunca a vi desleixada, abatida, queixar-se de uma dor sequer, nunca ouvi um “ai!”, uma revolta, uma raiva. Neste período, preparou a todos para seu adeus, para a longa despedida. Dizia para seus filhos e amigos que não queria ficar em cadeira de rodas ou sendo cuidada por alguém, que antes disso acontecer, deveria partir.

Lembro-me dela me mostrando suas radiografias em que havia pontos de câncer em todos os seus ossos. Ao fechar o sutiã ou mesmo ao erguer os braços, poderia romper um dos ossos e a dor seria infinita. Estive no hospital quando de sua última internação e nas condições em que a vi, sabia que não nos encontraríamos mais. Chorei nos longos corredores daquele hospital. Faleceu em setembro de 2008, após uma entrega para a morte. Naquela manhã, lembro-me do caminho da aula, na época fazia mestrado, ao olhar pela janela do ônibus, vislumbrei um lindo nascer do sol e, ao olhá-lo, pensei: “Ela foi ao encontro da luz, de uma intensa luz”. Estive em seu velório: seu caixão estava fechado e havia nele fotos de sua vida com amigos, com familiares, em festas, dançando, vivendo. Não velamos seu corpo morto, mas sim sua vida vivida. Seu desejo era que nos lembrássemos de seu corpo com as marcas da vida e não de um corpo cansado e maltratado pelo câncer nos ossos.

A morte dos outros (amigos, parentes, conhecidos...) nunca é algo fácil ou simples de vivenciar, talvez porque nos reportemos a nossa própria finitude, com nosso limite existencial, com nossa experiência-limite. A morte é um dos temas mais delicados e dolorosos aos humanos. Morrer é inevitável. É um acontecimento inexorável. O homem tem consciência de sua finitude e de seus entes queridos. Negamos esse assunto, talvez por medo do desconhecido, daquilo que não entendemos ou conhecemos. “O homem não tende a encarar abertamente seu fim de vida na terra; só ocasionalmente e com certo temor é que lançará um olhar sobre a possibilidade de sua própria morte” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 33). Servan-Schreiber (2011) comenta sobre seus sentimentos pelos mortos de sua história de vida e enfatiza.

Sei que a imagem de meus avós e de meu pai continua viva em mim. É uma verdade psicológica bem conhecida: quando perdemos um ente querido, uma pessoa amada, alguma coisa do que eles nos deram continua a viver em nós e a nos inspirar. Nossos mortos vivem em nosso coração. É a forma de

“imortalidade” mais consoladora, à que mais me apego (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 134).

Esse sentimento para com os que já não estão mais entre nós, nossos mortos, também é partilhado por Cardoso (2012) quando da perda da esposa e companheira durante longos cinquenta e cinco anos de convivência, de vida em comum. Também assinala a perda dolorida de amigos caros de partilha e trabalho.

Depois da morte de Ruth e, mais recentemente, de outros amigos, como Juarez Brandão Lopes e Paulo Renato, eu me habituei a conversar com os que morreram. Não estou delirando. Os mortos queridos estão vivos dentro da gente. A memória que temos deles é real. À medida que vamos ficando mais velhos, convivemos cada vez mais com a memória. Conversamos com os mortos. Por intermédio da Ruth, passei a lembrar-me mais dos outros que morreram, dos meus pais, meus avós. Os que morreram e nos foram queridos continuam a nos influenciar. O que não há mais é o contrário. Não podemos influenciá-los (CARDOSO, 2012, p. 177-178).

Servan-Schreiber (2011) e Cardoso (2012) enfatizam a frase dita por Comte, “os mortos governam os vivos”, se não governam, que influenciam, influenciam. Basta olhar para nossas universidades, quem lemos, quem citamos, quem interpretamos e por quem somos influenciados? Senão por um grande universo de autores que constroem nosso conhecimento, nossos referenciais teóricos, nossa forma de ser e fazer ciência interferindo na nossa visão e percepção de mundo. Autores estes que já não vivem há muito tempo, para citar alguns de meu gosto: Florestan Fernandes, Paulo Freire, Carl Gustav Jung entre tantos outros. Esses autores nos deixaram suas ideias e pensamentos como pontos de partida para construir nossos próprios caminhos de reflexão, com seus estudos, suas pesquisas nos ajudam a entender o mundo, e quem sabe podemos melhorá-lo e ressignificá-lo.

O filme *Antes de partir* (2008) de Rob Reiner narra a história de dois moribundos que se encontram em um hospital. Carter Chambers, casado, pai de três filhos, queria ter sido professor de história, mas tornou-se mecânico. Edward Cole, rico, solitário, proprietário do hospital, pai de uma moça, desde os dezesseis anos ganha dinheiro adquirindo hospitais em falência. Carter e Edward não se conhecem, e a partir da internação e doença tornam-se amigos. Na troca afetiva que se estabelece partilham a dor de enfrentar o tratamento quimioterápico e as reações físicas de enjoo, sudorese, mal-estar geral, ao caminharem pelos corredores do hospital acompanhado por seus frascos de soro, dialogam.

Edward - Já pensou em suicídio?

Carter - Suicídio? Eu? Meu Deus, não!

Edward - Foi o que pensei. É o primeiro estágio.
 Carter - O quê?
 Edward - São cinco estágios, mas...
 Carter - Negação. Depois raiva, barganha, depressão e aceitação.
 Edward - É por isso que não está pensando em suicídio. Está no primeiro estágio. Negação.
 Carter - Em que estágio você está?
 Edward - Negação.
 Carter - E pensando em suicídio!
 Edward - Pois é, é o meu estado de....

Estes estágios que Carter e Edward estão comentando foram definidos e estudados por Elisabeth Kübler-Ross (1998), psiquiatra pioneira no tratamento de pacientes em estado terminal. Em 1969, escreveu o livro *Sobre a morte e o morrer*, identificando as fases nos períodos que antecedem a morte. Com seu trabalho, incentivou a criação de instituições de cuidados paliativos específicos para doentes em estágio terminal nos Estados Unidos. Criou métodos para médicos, enfermeiros e familiares para acompanharem e ajudarem o paciente nesta fase. Afirma a autora:

[...] vi nitidamente como todos os meus pacientes terminais - na verdade, todas as pessoas que sofrem uma perda - passavam por estágios semelhantes. O primeiro era o choque e a negação, depois vinham a raiva e rancor e finalmente a mágoa e a dor. Mais tarde, negociavam com Deus. Depois, ficavam deprimidos, perguntando: “Por que eu?” E, por fim, retraíam-se por algum tempo, afastando-se dos outros quando buscavam alcançar um estado de paz e aceitação (não de resignação, que ocorre quando não têm com quem partilhar as lágrimas e a raiva), (KÜBLER-ROSS, 1998, p. 180).

Sá (2003), referindo-se aos estágios acima identificados, afirma que eles não ocorrem necessariamente nessa ordem e até mesmo um ou outro podem não ocorrer no processo de morte e morrer. Kovács (2012, p. 114) aponta que os estágios, “não são como um padrão igual para todos, mas como um guia para compreender que se vive momentos difíceis na caminhada até a morte”. A negação parcial é usada por quase todos os pacientes, ou nos primeiros estágios da doença ou logo após a constatação, ou numa fase posterior. “Não podemos olhar para o sol o tempo todo, não podemos encarar a morte o tempo todo” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 44). Esses pacientes podem considerar a própria morte durante certo período do dia, mas precisam deixar de lado tal pensamento para lutar pela vida, tomando a medicação, se esforçando para comer. Mesmo para as pessoas que estão na fase terminal é muito doloroso pensar que não há mais condições de viver dignamente. “A negação é uma defesa normal e saudável de lidar com as más notícias repentinas e inesperadas. Permite que a pessoa considere a possibilidade do fim de sua vida e em seguida volte ao dia a dia de sempre” (KÜBLER-ROSS, 1998, p. 181). Não é

possível permanecer o tempo todo negando a morte. Há momentos de dar-se conta, de perceber-se doente terminal, de ter consciência de que os dias estão terminando, o fim está próximo ou se aproximando e que não há forças físicas nem psíquicas para continuar lutando para manter-se vivo. Nesse momento, alguns pacientes desistem e não querem continuar e devem ser respeitados por essa decisão. A dor é intensa, e partir torna-se um alívio para todo o sofrimento incurável, muitas vezes prorrogado pela “medicamentação da morte” (ARIÈS, 2012, p. 264). A negação é uma forma de amparo à dor de saber-se terminal, finito. São descritos dois tipos de negação.

A primeira se refere às pessoas que estão apavoradas pela doença, que preferem ficar cegas para ela, até com os riscos de não se tratarem. Essa fuga é extremamente perigosa. A segunda é bem conhecida por todos aqueles - que, ao contrário, cuidam de sua saúde e observam as prescrições do médico. Estes sabem muito bem que um estado mental otimista ajuda a viver - se não diretamente curar. Toda a minha reflexão me leva a pensar que o que “ajuda a viver” ajuda de fato o poder de vida inerente a todo o organismo vivo. Inversamente, tudo o que corrói a vontade de viver diminui nossa capacidade de cura (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 20).

No projeto *Falando de morte: à criança* (1997), *ao adolescente* (1999), *ao idoso* (2002), *aos profissionais de saúde* (2005), audiovisual desenvolvido por Kovács (2005, p. 487), a autora analisa que “quanto mais se nega a morte, mais esta parece fazer-se presente através da violência urbana, do crescimento de pessoas portadoras do Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV), do suicídio, das guerras”. Para Ariès (2012), o tema da morte no século XX tornou-se interdito, tabu, algo inominável, ou seja, assunto banido, rejeitado na comunicação entre as pessoas. Mas, no século XXI, a morte está cada vez mais presente e próxima das pessoas, principalmente em função dos meios de comunicação e do desenvolvimento das telecomunicações. A televisão mostra-nos diariamente em nossa casa, cenas de morte, de violência urbana, de acidentes, doenças, sem a mínima possibilidade de elaboração devido à rapidez com que as imagens são divulgadas. A morte é interdita, mas ao mesmo tempo ela é a companheira da vida. Embora essas mortes sejam reais ou simbólicas, reina a “conspiração do silêncio” ou ainda a “banalização da morte” (KOVÁCS, 2005, p. 486). A autora adverte que a morte não deveria servir “como mercadoria cujo único objetivo seja o aumento dos índices de audiências. Não se trata de eliminar o assunto, e sim, de tratá-lo de uma forma mais humana” (KOVÁCS, 2005, p. 494). Afirma Morin (2010, p. 57) que vivemos na “era da megamorte”, ou seja, grande quantidade de mortos na guerra, torna-se banal, e fazem parte das estatísticas históricas e o indivíduo perde seu lugar.

[...] foi ao longo do século XX que a megamorte apareceu. As duas guerras mundiais mataram milhões de pessoas. Os campos stalinistas e nazistas aniquilaram milhões de seres vivos. Mas estas mortes eram ainda disseminadas no tempo e no espaço: necessitava-se de milhares de massacradores para milhões de massacrados, de milhões de massacradores entre si, Hiroshima e Nagasaki produziram a megamorte em sua dimensão concentrada e aniquiladora (MORIN, 2010, p. 56).

Atrevo-me a utilizar o conceito de Morin (2010) de megamorte, em que a morte de muitos acaba por ser desmerecida e banalizada, por vezes, até insignificante. Coloco em questão a morte de apenas um indivíduo transformada em megamorte, no sentido literal do termo, uma grande morte, um grande evento do lucro, por fim um espetáculo, um show. Giron (2009) faz um trocadilho com a frase do dito popular “Quem é vivo sempre aparece” e criou outra “Quem é morto nunca desaparece”. Claro que temos de fazer uma ressalva para as condições sociais e econômicas do morto. Em caso de o morto ser famoso, como diziam os romanos: “Mortos desconhecidos nunca viveram de verdade. Vive só quem morre na glória”.

Nos últimos anos, observamos cada vez mais o culto aos mortos célebres. A adoração cresce na razão inversa da idade com que o objeto da adoração morre. Os mortos de verdade, os famosos, nunca morrem, porque a tecnologia os torna eternos (GIRON, 2009). Neste sentido contribui o exemplo da morte de Michael Jackson em 2009, vítima de uma overdose do potente anestésico propofol que consumia frequentemente para insônia administrado por seu médico cardiologista Conrad Murray, que respondeu processo por homicídio culposo (involuntário), condenado a quatro anos de prisão, cumpriu dois deles e foi absolvido em 2013. A morte de Michael Jackson tornou-se espetáculo visto por nada menos que dois bilhões de pessoas, que viram seu funeral transmitido pelas televisões no mundo todo.

O ator australiano Heath Ledger morreu com vinte e oito anos de idade, em 2008, de overdose de medicamentos. Se não fosse por sua morte, talvez não pudéssemos afirmar que ele seria premiado com o Oscar póstumo por sua interpretação do personagem Coringa no filme *Batman - o cavaleiro das trevas* (2008) de Christopher Nolan. E talvez o filme não houvesse chegado a uma bilheteria expressiva de US\$ 1 bilhão, se ele já não fosse o astro morto. Segundo a revista Forbes, em 2008, Ledger tornou-se um dos grandes milionários *post mortem* com 20 milhões de dólares, só perdeu no período para o cantor Elvis Presley morto em 1977, tem *royalties* sobre as suas canções, objetos colecionáveis e outros produtos enviados ao mundo inteiro de *Graceland* sua antiga mansão em Memphis no Tennessee, hoje convertida em parque temático com lojas para venda de produtos com seu nome. Quem diz que Elvis não morreu não sabe que sucesso ele faz (GIRON, 2009). As mortes desses artistas cinematográficos e do meio

musical são exemplos do espetáculo em que a morte, neste caso, não é negada, é divulgada, é alardeada e por consequência imortalizada. Proporcionando altos lucros não aos mortos, mas em nome deles aos vivos que desfrutam e às vezes disputam judicialmente por seus bens como é o caso da família de Mike Jackson.

A morte midiaticizada passa a ser um fenômeno cada vez mais conhecido e divulgado como é o caso de Jade Goody, a assistente de dentista, tornou-se uma celebridade inglesa por ter participado e ganhado o *Big Brother 7* em 2002. Em 2007, ao participar do *Big Brother Celebidades* foi expulsa do programa, pois comportou-se de forma racista em relação a atriz indiana Shilpa Shetty. Jade Goody obteve sucesso na TV como atriz, apresentadora e repórter, publicou uma autobiografia e um livro de receitas, lançou um perfume próprio e criou uma cadeia de salões de beleza. No verão de 2008, Jade aceitou participar do *Big Boss*, versão Indiana de *Big Brother*, para suavizar a polêmica criada com a atriz indiana. Durante o programa, ela recebeu a notícia de que estava com câncer na coluna cervical. Abandonou as gravações e voltou a Londres para se tratar. Ao descobrir seu estado terminal, transformou sua doença em um *reality show*, vendendo fotos e entrevistas para veículos de comunicação, com o argumento de que o dinheiro arrecadado seria convertido para seus dois filhos, após sua morte. Em fevereiro de 2009 diagnosticou câncer no colo de útero em estágio avançado e incurável. Neste mesmo ano casou-se com Jack Tweed, outra celebridade e vendeu os direitos de imagem por 1,7 milhão de euros. Um mês depois do casamento morreu enquanto dormia, após lutar por sete meses contra um câncer na coluna cervical, que se espalhou pelo fígado e intestino (LUSA, 2014).

A vida de Jade Goody foi pública e midiaticizada, viveu da exposição da imagem e sua morte também o fora, vários vídeos estão disponíveis no canal do *YouTube*, intitulados: *A Year Without Her* (Um ano sem ela, 2014). Os vídeos têm sete partes e apresentam aspectos da vida de Jade com filhos, amigos, familiares, passeios, brincando, sorrindo e seu casamento, tratamento quimioterápico, choros, sofrimento até a morte e funeral. Os vídeos apresentam também depoimentos de familiares e amigos que sentem sua falta. Seu final de existência foi transmitido pela televisão, e seu funeral foi acompanhado pelas ruas por uma multidão de fãs e curiosos. Podemos nos questionar sobre o *show* da vida e da morte, ou mesmo o espetáculo da indústria cultural que tudo vende, inclusive a morte como espetáculo midiaticizado. Quanto vale o *show*? Os vídeos não são mórbidos ou deprimentes, pelo contrário, são intensos, são bonitos. Seria esse o novo e permanente jeito de ver a morte? Midiaticizada, espetacularizada e rendendo milhões? Mesmo que cause certo estranhamento há também um misto de fascinação, curiosidade.

Reis (2014) alerta que pessoas comuns estão deixando suas *Últimas palavras* postadas em vídeos no *YouTube*, suas experiências de como enfrentam seus últimos dias de vida. Angélique Flowers, uma jovem de trinta e um anos, com câncer terminal, gravou a carta que escreveu ao primeiro-ministro pedindo que legalize a eutanásia. O médico John Elliott, com câncer na fase terminal, gravou a viagem que fez acompanhado da esposa, de Sydney a Zurique para morrer, onde é legalizada a eutanásia. Ann O'Shaughnessy deixou algumas mensagens para os filhos, dez anos depois, a família decidiu postá-las no *YouTube*. Herbert Broome, acamado e poucos minutos antes de morrer gravou uma mensagem religiosa.

Costa (1994) aborda a morte de Ayrton Senna com trinta e quatro anos de idade, piloto de Fórmula 1 e a repercussão na população brasileira. Questiona-se o autor do que exatamente a comoção nacional estaria representando, seria a morte de um herói nacional midiático e ovacionado? Já não teve a mesma representação a morte de uma trabalhadora doméstica, amassada, triturada na rua sem a menor representação midiática divulgada em poucos jornais impressos ou mesmo *on-line* dirigida a poucos, sem alardes, embora o fato exigisse. É a morte silenciada, ignorada e descartada.

A morte de Ayrton Senna comoveu o país. O desalento foi geral. Independente do "big carnival" da mídia, todos perguntavam o que Senna significava para milhões de brasileiros. Por que a perda parecia tão grande? O que ia embora com ele?

Dias depois, uma mulher morreu atropelada na Avenida das Américas, Barra da Tijuca, Rio de Janeiro. Ficou estendida na estrada por duas horas. Como um "vira-lata", disse um jornalista horrorizado com a cena! Neste meio tempo, os carros passaram por cima do corpo, esmagando-o de tal modo que a identificação só foi possível pelas impressões digitais. Chamava-se Rosilene de Almeida, tinha 38 anos, estava grávida e era empregada doméstica (COSTA, 1994, p. 1, grifos do autor).

O que difere uma morte da outra? É que uma trata-se da megamorte de um e a outra da morte comum, normal, negada e silenciada. Ou mesmo, na análise de Gurgel (2008, p. 203), “a forma de morte de Ayrton Senna tanto quanto a morte de Rosilene são expressões de uma mesma morte: a morte trágica em decorrência de acidente automobilístico. Uma diferença, no entanto: o primeiro na qualidade de motorista, a outra de pedestre”. Outra diferença está no que Costa (1994) apontou no título de seu texto: *Desiguais na vida e na morte*. A condição financeira do morto determina se sua morte será um megaevento midiático, como no caso de um herói nacional, ou se passará em brancas nuvens do descaso da morte comum de uma simples doméstica, grávida e mulher, que não era herói de nada.

Kovács (2005) apresenta o conceito de conspiração do silêncio, que ocorre em três esferas da vida: 1) com professores, 2) com pais; e 3) com os profissionais da saúde Vou detalhar e exemplificar cada um desses elementos. Em relação aos professores, são frequentemente questionados por seus alunos sobre a morte de seus bichos de estimação, de ídolos, de amigos, colegas de aula, e, em muitas situações os professores não sabem como responder a tais perguntas. Por vezes, um simples “não sei”, seria tão simples e menos doloroso. Kovács (2003) aponta que os profissionais da educação alegam que não foram preparados para falar da morte com as crianças. Uma vez que não tiveram disciplinas que tratasse do tema durante a formação acadêmica, ou às vezes alegam falta de tempo e de pessoal, ou mesmo que a morte é algo pessoal e que não deve ser discutida na escola e por fim argumentam que se sentem desconfortáveis em abordar o tema com alunos. Mosé (2014) descreve que é possível lidar com o tema da morte na escola, visto que professores podem fazer perguntas e com a criança pensar, refletir sobre o que ela deseja saber.

Temos que discutir política na escola e o professor tem dificuldade, tem que discutir a morte na escola. Uma criança morreu, no jornal está escrito isso. Isso incomoda, óbvio que incomoda. Aí o professor diz: como vai discutir a morte na escola. “Eu não tenho preparação”, “eu não sou psicóloga”. E eu disse: traz um poema apenas, um poema sobre a morte e conversa com as crianças. Não responde, traga apenas a questão.

Na experiência relatada em *Educação para a morte: desafios da família e dos profissionais de educação*, os autores Caputo e Fornazari (2008) relatam a experiência ocorrida no estágio de psicologia escolar numa escola de ensino fundamental em São Paulo. As queixas iniciais apontadas pela diretora e coordenadora pedagógica foram de problemas de comportamento e aprendizagem. Ao realizarem um levantamento inicial, perceberam que numa turma de vinte alunos de sete a nove anos, dois perderam seus pais assassinados (10%), e a maioria dos alunos haviam perdido parentes de primeiro grau. Os autores criaram um espaço para trabalhar educação para a morte: numa das atividades utilizaram a técnica de desenho, uma menina de oito anos desenhou um caixão com o pai falecido e ela estava ao lado dele com a mãe e a irmã. Ao relatar a vivência no grupo, a menina chorou e narrou como tinha sido a morte do pai que, após ser preso, fugiu da cadeia e foi morto pelos policiais. A escola é também espaço da educação para a morte, negar isso é comprometer o desenvolvimento emocional das crianças.

No ano de 1981, aos dez anos, estava no ensino fundamental, e minha colega de aula Raquel morreu vítima de acidente de trânsito. Raquel saiu da escola com a sua vizinha e colega de aula. Ao atravessar a rua, soltou-se da mão de sua vizinha e foi atropelada por um caminhão

e morreu na hora. Lembro-me de ter participado do velório e enterro dela e chorar sua perda. Meus pais permitiram, era nossa colega, estava conosco na sala de aula e não estaria mais. Seu lugar estaria vazio quando retornássemos para a escola. É preciso participar, despedir-se, fechar o ciclo da vida do outro, falar sobre isso, responder às perguntas “ingênuas” nem “tão ingênuas” das crianças. Não me lembro de como a escola tratou o assunto, mas me lembro de ter participado com a turma ao velório.

Em relação aos pais, a conspiração do silêncio também ocorre, não sabem se devem ou não contar sobre a morte de um animal de estimação ou mesmo a morte de parentes aos filhos pequenos. Corrobora, neste sentido, o comercial da Panvel (rede de farmácias no RS) no estilo *branded content*³ que narra *A história do Lilinho* (2011) de Zé Pedro Goulart, baseada na crônica de sua autoria: *Peixe Lilinho*.

Querida filha, só estou escrevendo esse texto porque você ainda não sabe ler. Do contrário, eu não escreveria. É que você ia ficar bem chateada em saber que o seu peixe, o Lilinho, morreu.

De modo que aquele que está no seu aquário agora é bem parecido, mas não é o Lilinho. Sua mãe - as mães são assim -, sem que você soubesse, resolveu comprar outro e pôr no lugar dele. Foi uma coisa bem rápida, filha: você acordou, contou que o Lilinho estava dormindo de maneira estranha, "de cabeça para baixo" e logo vimos o tamanho do problema.

Foi então que tivemos que decidir entre contar a verdade ou driblar o destino. Deixar que essa fatalidade tomasse conta do seu coraçãozinho em formação ou desafiar as possíveis consequências de uma mentira como essa. E se você notasse? E se você viesse a perceber a diferença de tamanho? Ou pior, se descobrisse uma nadadeira a menos?

Ainda bem que nada disso aconteceu. Ainda bem, minha filha. Seus pais conseguiram adiar minimamente esse sentimento terrível que a perda dá. Fatalidades não são algo que crianças têm que saber. Crianças, aliás, não deveriam saber de nada ruim - somente que os peixes nadam, que os passarinhos voam, e que os avôs avoam.

Por isso mesmo é que estou aqui, contando essa história. Para que você um dia saiba que a sua mãe e o seu pai interferiram no circuito; e deixaram ele menos curto. Fica então uma dica pra você, sempre que possível, interfere: nada precisa ser como é.

O comercial é lindo e emocionante, mas revela a dificuldade que os pais tiveram em falar a verdade sobre a morte, que ela existe e faz parte da vida e do viver. Ao contrário, não falar implica que determinado assunto não existe, neste caso, a morte não existe. A solução dada

³ O objetivo desta modalidade de comercial não é a simples divulgação da marca, por meio de um comercial usual, mas a utilização de uma história atrativa com a intenção não só de entreter, por intermédio de elementos que instigam sua curiosidade para acompanhar o comercial até o fim, sem aquela ideia de interrupção associada aos horários de intervalo dos programas. Em resumo, somos capturados pela beleza do comercial que não fala do produto, mas nos vende emoções. Implantando Marketing: juntos somos mais. Disponível em: <<http://www.implantandomarketing.com/afinal-o-que-e-branded-content>>. Acesso em: 20 out. 2013.

pelos pais no comercial está no capitalismo, no mercado, no consumo. A receita é muito simples, os pais compraram um peixe e providenciam a substituição do peixe morto, enganando a filha. Com um peixe é possível fazer a substituição, mas quando se tratar de uma pessoa? A solução dada ao problema pelos pais tem a intenção de evitar a dor, a frustração, e, sobretudo, sentir a dor que a perda traz a todos nós. O recado é não precisamos sentir, não precisamos chorar pela perda de algo ou alguém de quem nós gostamos. Com essa atitude, os pais perderam a chance de trabalhar o tema e educar para morte, para o luto com a filha. Esquecemos que, com essa atitude, as adversidades, as frustrações, tornam-nos mais fortes para enfrentar a vida.

Como observamos em Claro (2006, p. 31), “o que não nos mata, nos deixa mais forte”, frase escrita por Mateus, uma criança de dez anos em tratamento quimioterápico para tratar o câncer. Por que tanta proteção, se a vida às vezes é difícil e dolorida? Os pais denunciam, dessa forma, a própria incapacidade de encarar e lidar com a morte e com a perda. Necessitando driblar, distorcer e negar com veemência o ocorrido. Essa é uma atitude ilusória, pois ao longo do ciclo de vida dos filhos, eles seguramente perderão muito mais que “peixes de cabeça para baixo”. Por vezes, sem possibilidade de substituição por tratar de coisas que não são substituíveis ou compráveis em templos de consumo. Neste sentido,

Negar a morte é uma das formas de não entrar em contato com as experiências dolorosas. A grande dádiva da negação e da repressão é permitir que se viva um mundo de fantasia onde há ilusão da imortalidade. Se o medo da morte estivesse constantemente presente, não conseguiríamos realizar sonhos e projetos. Existe, no ser humano, o desejo de se sentir único, criando obras que não permitam o seu esquecimento, dando a ilusão de que a morte e a decadência não ocorrerão. Essa couraça de força é uma mentira que esconde uma fragilidade interna, a finitude e a vulnerabilidade (KOVÁCS, 2005, p. 494).

A educação para a morte com crianças deveria ser algo natural, mas não o é. As crianças não são ingênuas, elas sabem, sentem que algo não está bem com elas. Parece que quanto mais os pais querem escondê-la, mais ela se revela. No filme *Oscar et la Dame Rose*, (Oscar e Senhora Rosa, 2009) de Eric-Emmanuel Schmitt, fica evidente a dificuldade que os pais de Oscar tem de lidar com a proximidade da morte do filho. Esse filme narra a história de Oscar, um menino que tem poucos dias de vida e está hospitalizado; ele escuta uma conversa de seu médico com seus pais. Após saberem do diagnóstico, não conseguem conversar com o filho sobre a proximidade de sua morte. Oscar irritado resolve não falar com mais ninguém, elege a Sra. Rosa sua única confidente, uma vendedora de pizza e ex-lutadora de boxe que vê no hospital. No começo, muito mais como uma obrigação, a Sra. Rosa conta histórias de suas lutas

e o ajuda a enfrentar a jornada final. Rosa propõe sabiamente que, para cada dia, equivaleria a dez anos de vida, assim Oscar vive seus dias e as experiências em cada idade. Rosa o incentiva a escrever cartas, e ele as escreve para Deus, morre aos setenta anos. Dona Rosa o faz refletir sobre a atitude de seus pais que o deixaram com muita raiva: “Você não deveria guardar rancor de seus pais, eles são frágeis, te amam e têm medo de perdê-lo, por isso não sabem lidar, e acima de tudo, você não quer morrer com raiva deles, todos nós morreremos, e seus pais também”. Dona Rosa é confiante dos medos, dos sentimentos e angústias de Oscar e dessa forma a amizade entre eles se torna inevitável quando um ajuda o outro. Dona Rosa aprende a viver, e Oscar aprende a morrer como vemos no excerto abaixo:

Tentei explicar aos meus pais que a vida é um presente estranho. No início, superestimamos esse presente: imaginamos ter ganhado a vida eterna. Depois subestimamos, achamos uma porcaria, curta demais, até seríamos capazes de jogá-la fora. Enfim nos damos conta de que não era um presente, mas sim um empréstimo. Então procuramos merecê-lo.

As crianças veem o tempo todo nas novelas, no noticiário, nos filmes e mesmo na vida real a morte. No entanto, a elas negamos a despedida, a verdade sobre suas perdas evitando muitas vezes que participem de velórios, que frequentem cemitérios. Ou mesmo que participem de enterros de seus entes queridos como: avós, tios, amigos ou mesmo seus genitores. Queremos protegê-las da tristeza, da dor e do sofrimento que envolvem a despedida e a perda. Varella (2004) relata que muito cedo tomou consciência de que a morte é ausência definitiva. Após dois meses do falecimento de sua mãe, estava na mesa do café na casa de sua avó, sonhou na noite anterior que passeava de mãos dadas com sua mãe por uma alameda de ciprestes. Sua avó cuidava do leite no fogão, então lhe perguntou: “Vó, nunca mais vou ver minha mãe?” (VARELLA, 2004, p. 07).

Kübler-Ross (2008) afirma que as sociedades em que a morte é considerada tabu, os debates sobre o assunto são considerados mórbidos, e as crianças são afastadas sobre a explicação de que seria “demais” para elas, algo que não conseguiriam dar conta. As crianças costumam ser deixadas na casa de parentes ou amigos, carregando muitas vezes consigo mesmas mentiras pouco convincentes: “mamãe foi fazer uma longa viagem” ou “Deus levou Joãozinho para o céu por amar as crianças”. A autora considera essa atitude algo insano. As crianças percebem que as coisas estão diferentes, os adultos comportam-se de maneira distinta diante delas. Dependendo da idade, podem sentir um “pesar irreparável, retendo este incidente como experiência pavorosa, misteriosa, muito traumática com adultos que não merecem sua confiança e com quem não terá mais condições de se entender” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 11).

Reconhece também que “quanto mais avançamos na ciência, mais parece que tememos e negamos a realidade da morte” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 11).

Kovács (2005) aponta ainda que a conspiração do silêncio é observada em terceiro lugar nos profissionais da saúde. Estes profissionais deveriam minimamente estar mais preparados para lidar com tema, mas não é bem assim. Quem os prepara? Ou mesmo quem deveria prepará-los? A morte torna-se companheira de jornada. “Algumas doenças com prognósticos reservados trazem uma ameaça à vida e um aceno à morte” (KOVÁCS, 2005, p. 494). A morte é parte do cotidiano de trabalho dos profissionais da saúde como médicos, enfermeiros, auxiliar de enfermagem, técnicos de enfermagem, técnicos de radiologia, mas também de outros profissionais como policiais militares, BM, profissionais do Instituto Médico Legal (IML), agentes funerários, coveiros, técnico de necropsia, peritos legais entre outros. Aprender a lidar com a morte e o morto durante a vida profissional não é algo fácil e simples, sobretudo porque esse conhecimento é, muitas vezes, realizado na prática do trabalho diário e individualmente e às vezes de forma solitária. Não há espaços para a reflexão das perdas e seus impactos sobre o emocional desses profissionais. Há disciplinas curriculares que tratam da morte nos currículos de formação dos diversos cursos, muitas vezes, como mais um conteúdo didático e não dialogado e vivenciado.

Em *Um golpe do destino* (1991) de Randa Haines, a narrativa fílmica retrata Jack, um médico de sucesso, bem-casado e com um filho. Um dia descobre que tem câncer na garganta, percorre o caminho que seus pacientes fazem de consulta, tratamentos, exames e cirurgia. Neste processo, sua percepção de paciente modifica suas atitudes como médico e professor. Neste percurso, conhece e se torna amigo de June, paciente terminal que o ajuda a entender a vida e o viver. Enquanto Jack está fazendo a cirurgia na garganta, sua amiga morre e lhe deixa uma carta. Jack vai ao terraço do prédio em que trabalha abre a carta, June narra:

Havia um fazendeiro, ele afastava os pássaros e animais das plantações com armadilhas e cercas. Ele obtivera sucesso, mas era muito solitário. Assim, um dia ele ficou no meio das suas terras para dar boas-vindas aos animais. Ficou ali o dia inteiro com os braços esticados, chamando-os. Mas nenhum animal veio. Nem uma criatura apareceu. Estavam aterrorizados com o novo espantinho do fazendeiro. Querido Jack, abaixe os braços e todos virão até você.

Esta é a cena final do filme, Jack olha para o horizonte e alguns pássaros voam o local, ele sorri. June deixa ao amigo sua última lição, sua última ajuda. Até mesmo quando estamos nos despedindo podemos contribuir intensamente para a vida de alguém. June evidencia que se

defender demais na vida não nos ajuda, muitas vezes, até nos atrapalha. O que precisamos por vezes diante de outros é tão somente baixar a guarda, baixar os braços, nos permitir o que tiver que ser, as relações, o viver a vida. Evidentemente sem nos decepcionarmos, sem nos frustrarmos, mas de qualquer sorte, viver. Por outro lado, podemos desfrutar de experiências culminantes (MASLOW, 1963). Experiências culminantes e/ou místicas são vivências que podem levar à transformação da consciência, a mudanças nos valores que nos orientam no dia a dia. Essas vivências costumam vir acompanhada de perda da noção de tempo e espaço, superação ou suspensão dos limites do eu, consciência de que algo importante está acontecendo e tendem a deixar como sequela a mudança na maneira de encarar a vida. São experiências de profundo envolvimento com a vida e com o universo. Experiências culminantes fazem parte do desenvolvimento humano, como dizia Maslow, podem despertar o que nós humanos temos de melhor. A jornada de cada pessoa é única, é uma trajetória que se desdobra no próprio processo de desenvolvimento de forma a acrescentar mais vida, mais responsabilidade, mais liberdade, mais sentido para a própria pessoa como para as pessoas com quem convive (WEHR, 2013).

Em *Antes de partir* (2008) de Rob Reiner, há uma cena em que Dr. Hollins fala do diagnóstico ao seu paciente. Ao chegar ao quarto de Edward, Dr. Hollins posiciona-se nos pés da cama. Edward está esperando os resultados de seus exames, vendo futebol americano, deitado em sua cama com seus óculos. O médico pergunta:

Dr. Hollins - Como vão os óculos?

Edward - Pergunta errada.

Dr. Hollins - Seus exames chegaram. Irei direto ao assunto, está bem? Seis meses, um ano se tiver sorte. Há um tratamento experimental que estamos testando. Não posso garantir nada, mas acho que você seria um excelente candidato.

Edward - Ei, doutor.

Dr. Hollins - Sim?

Edward - Está na frente da televisão.

Dr. Hollins - Desculpe. Bem, Edward qualquer dúvida, sabe onde me encontrar.

No personagem do Dr. Hollins, observa-se a dificuldade de falar de um diagnóstico nada promissor “seis meses a um ano se tiver sorte”. Sorte, dificilmente pacientes terminais a têm. Esta é uma palavra usada inadequadamente com o paciente, seria mais coerente falar em esperança, pois nenhum tratamento é definitivo. A atitude demonstra que não houve sensibilidade de perceber que, após o jogo, o paciente estaria mais receptivo para conversar sobre sua saúde e doença. Se Edward estivesse sozinho em seu quarto, ou mesmo sido chamado ao consultório particular do médico, ou mesmo num espaço privado seria mais adequado para

uma conversa difícil para ambos. Isso permitiria que médico e paciente tivessem uma intimidade mínima que permitisse um olhar no olho, um dizer que sente muito, mas os exames não trazem boas notícias. Seguramente o respeito ao paciente que se encontra fragilizado é crucial, inclusive para aceitação do tratamento medicamentoso ou não posteriormente.

O fato de o médico dizer que iria “direto ao assunto”, significa que não vai ter rodeios, não vai haver preliminares nem uma preparação para o assunto. O paciente reage da melhor forma que pode e verbaliza ao médico, “está na frente da televisão”, atrapalhando a visão do jogo, algo que incomoda, o que realmente o incomoda é ouvir o que não deseja, ou seja, as notícias pouco agradáveis sobre sua saúde. Para enfrentar a dificuldade do paciente de ver e de ouvir tal diagnóstico, ele usa o mecanismo de defesa de negação, não quer conversar, não quer ouvir. É a vida de Edward que está sendo revelada, seu futuro curto, sua finitude, tudo sendo apontado pelo médico que se mantém aos pés da cama e não ao lado do paciente, próximo e olhando em seus olhos, revelando falta de empatia e distanciamento. Seguramente uma atitude de defesa do médico que pouco quer envolver-se.

Na sequência fílmica, ainda imóvel e vendo o jogo, Edward diz ter uma pergunta: solicita ao médico que verifique os exames de Carter, seu colega de quarto. O médico sai do quarto. Edward retira os óculos, revelando-nos nessa atitude “agora posso ver”. Carter, seu colega, chama por ele duas vezes, mas ele não lhe responde. Edward vira-se para o lado da parede, coloca suas duas mãos debaixo da cabeça, sem falar nada, estático olhando o nada (e ao mesmo tempo para o espectador). Carter narra:

Fizeram uma pesquisa certa vez e perguntaram a mil pessoas: se fosse possível, você gostaria de saber o dia em que vai morrer? Noventa e seis por cento disseram que não. Eu sempre fiquei com os outros quatro por cento. Achava que seria bom saber quanto tempo de vida nos resta. Só que não é.

Essa narrativa é acompanhada da cena em que o médico sai do quarto e volta logo em seguida, o médico retorna e coloca-se aos pés da cama. Não há diálogo na cena, apenas a sequência de imagens. Carter, após ouvir o médico, amassa a lista que estava fazendo. Kübler-Ross (2008) defende o diálogo com os pacientes sobre a morte e o morrer, antes que o fato ocorra, porém desde que o paciente expresse desejo por saber de sua situação. Em sua percepção, o indivíduo saudável e forte pode tratar melhor dos assuntos pendentes e ficar menos espantado com a aproximação da morte. E para a família a conversa pode permitir definições sobre filhos, finanças e demais assuntos. Adiar a conversa não traz benefícios, mas coloca os profissionais da saúde na defensiva.

A experiência de Kübler-Ross (2008) iniciada em 1965 demonstra o quanto a morte é um tema difícil entre os profissionais da saúde. A autora fora chamada para colaborar num projeto de pesquisa com estudantes do Seminário Teológico de Chicago, uma vez que esses alunos queriam desenvolver uma atividade sobre crises da vida humana. Eles estavam convencidos de que a morte era a maior das crises que o homem enfrenta. Os alunos acompanhavam-na no trabalho de entrevistar pacientes em fase terminal, e, depois, realizavam um debate sobre percepções e sentimentos. No começo, foi difícil conseguir a autorização dos médicos, pois protegiam seus pacientes e a si mesmos, dizendo que eles estavam doentes, fracos ou cansados demais.

Kübler-Ross (2008, p. 31) refere-se à importância desse espaço para a permissão da fala, pois há “[...] muitas vantagens. Tem sido de grande valia para conscientizar os estudantes quanto à urgência de considerar a morte como uma possibilidade real, não só para os outros, como para si mesmos”. Essa afirmação remete à assertiva de que a morte que está no outro, está em mim. Alguns estudantes desapareciam depois das primeiras entrevistas. Uns permaneceram até o final, mas não conseguiam transmitir suas opiniões e emoções; outros ainda descarregavam suas mágoas, fúrias nos participantes, no entrevistador e até mesmo nos pacientes. Um dos pacientes entrevistados encarava a morte com aparente serenidade e calma. Um dos estudantes achava que o paciente estava fora da realidade, ou que fingia estar bem, pois era incompreensível para ele que alguém pudesse enfrentar a morte de forma digna.

Essa atitude revela como temos dificuldade de lidar com a morte, mesmo que ela seja corriqueira e parte de nossa atividade profissional. Essa experiência do estudante expressa que temos algumas ideias preconcebidas, preconceituosas de como as pessoas, em fase terminal, devem reagir e sentir-se diante da morte e do morrer; ou mesmo diante das pessoas que as cercam. Ou seja, o paciente terminal deve estar deprimido, cabisbaixo e solitário só esperando a morte. Para Nichols (1980, p. 234), “a experiência real da morte propriamente dita é, na sua essência, uma experiência individual. Cada um de nós precisa enfrentar, a sós, o seu momento da verdade”. Essa verdade é o morrer, uma experiência pessoal, particular e própria de cada sujeito que vive a dor de despedir-se do mundo da vida. Não há regras definidas de como devem ou não se sentir ou mesmo se portar.

No mesmo filme, Carter e Edward, ambos sabedores que estão com câncer e são pacientes terminais, cada um, a seu modo, lida com esta fatalidade e com o tratamento quimioterápico. Carter escreve, em uma folha, os desejos adiados ao longo da vida e que gostaria de realizar antes de morrer. Carter, quando conversa com o médico e sabe de seu diagnóstico, amassa a lista com apenas quatro itens escritos, não há tempo para realizar mais

nada, a vida está encurtando. O assistente de Edward, Mateus, recolhe do chão o papel amassado e uma revista. Edward pede para ver o papel amassado e lê a lista. Carter acorda e pede que a devolva, no entanto seu colega quer saber do que se trata. Carter explica que foi “um professor de filosofia no primeiro ano o qual passou o exercício de pensamento prospectivo que chamou de ‘Lista de Bota’; tínhamos que relacionar tudo que queríamos fazer na vida antes de [...]” Edward complementa “bater as botas”. Carter relembra que havia escrito: “ganhar um milhão de dólares”, “ser o primeiro presidente negro”. “Sabe como são coisas de jovem. Eu iria refazer a lista, mas aí [...]” Edward sarcástico diz: “ajudar um desconhecido desinteressadamente”. “Chorar de rir”. “Não me leva a mal, mas isso é pouco”. Carter e Edward seguem o diálogo,

Carter - Bem, não importa mais agora.

Edward - Eu diria exatamente o contrário. Pronto, agora sim.

Carter - O que está fazendo?

Edward - Adicionei uns itens, só isso. Não prefere morrer lutando? Aproveitando a vida? Divertindo-se um pouco?

Carter - Isso não tinha nada a ver com aproveitar a vida. Você não está entendendo.

Edward - Que diabos significa “testemunhar algo grandioso”?

Carter - Já estive no Himalaia?

Edward - “Dirigir um Mustang Shelby” nada mal. Eu tenho um. Que tal *skydiving*? (paraquedismo). Agora melhorou.

Carter - Agora melhorou? Devolva-me isso, vamos.

Edward - Está bem. (Carter pega a folha de volta e dá gargalhadas).

Carter - “Beijar a garota mais linda do mundo?” Como pretende fazer isso?

Edward - Beijando muito.

Carter - “Fazer uma tatuagem”. São esses seus maiores desejos? Edward você é superficial demais.

Edward - É fácil ser profundo quando a gente é jovem. O que disse o Dr. Hollins. Temos alguns meses, certo?

Carter - Um ano, talvez.

Edward - Não disse que quarenta e cinco anos passaram rápido? Podemos aproveitar. Temos que aproveitar (pegando das mãos de Carter a lista).

Edward e Carter colocam em evidência neste diálogo qual o sentido que a vida tem na proximidade da finitude e como pretendem viver o período de tempo que ainda resta antes da morte ceifá-los. Servan-Schreiber (2011), após a recidiva do câncer glioblastoma de estágio quatro, em 2010, aos cinquenta anos, chamou todos que amava e fez uma festa, para anunciar a notícia e nominar o que estava acontecendo, optou pela franqueza. “E como dizem os americanos quando há um elefante na sala, não devemos fingir que não o enxergamos, precisamos falar dele e chamá-lo pelo nome” (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 44). A lista feita por Carter e Edward é apenas uma desculpa para viver no tempo que resta e fazer o que

ainda não foi realizado, fazer o que dá sentido à vida. Nada na lista é complexo, são coisas relativamente simples, mas que requerem dinheiro. As coisas que nos fazem feliz nem sempre são grandiosas ou caras, talvez a simplicidade seja o recado para uma vida mais intensa, mesmo na fase terminal. Podemos observar no diálogo abaixo:

Carter - Não, não dá.

Edward - Nem pense em dinheiro. O que não me falta é dinheiro.

Carter - Mas eu não sei, eu...

Edward - Não sabe o quê?

Carter - Era apenas uma metáfora. Eu só queria saber o que nós...

Edward - Blá, blá... Metáfora. Você é quem reclama que nunca teve chance.

Aí está sua chance (mostra a lista para Carter).

Carter - Minha chance de quê? Bancar o idiota?

Edward - Nunca é tarde. O que nos resta fazer agora? Eu não vou voltar ao trabalho para ficar ouvindo gente falar de movimentação financeira e dívida subordinada e fingir que isso interessa a um moribundo. Você vai querer ir para casa para esperar a morte chegar com um monte de pessoas à sua volta vendo você morrer enquanto você tenta consolá-las. É isso que você quer, morrer sufocado de pena e sofrimento? Pois, eu não. E, no fundo, Carter, acho que você também não. Estamos no mesmo barco. Gostou da metáfora? Temos uma excelente oportunidade agora.

Carter - "Oportunidade". Só em uma cabeça oca como a sua.

Carter - Ainda nos sentimos bem, certo? Nossa energia está voltando aos poucos. Assintomáticos, como diz o médico. Temos duas opções: podemos ficar aqui esperando um milagre em alguma experiência científica fajuta ou podemos ir à luta.

Carter - *Skydiving*, hein?

Edward - Valeu!

Após este diálogo, a esposa de Carter entra no quarto, e ele lhe conta que as coisas não estão bem em relação à sua saúde e a informa que pretende viajar com Edward por um tempo. Carter e Edward viajam na aventura de viver os últimos momentos e concretizar os últimos desejos. O filme nos faz refletir sobre os desejos que muitas vezes guardamos durante a vida toda pelas muitas desculpas, pela falta de tempo para concretizar, falta de dinheiro. Acabamos muitas vezes adiando os desejos, para o ano que vem, no meio do ano ou quando tirar férias. De certa forma, adiamos a vida, muitas vezes, sem viver o presente; adiamos a vida para o futuro e não realizamos os pequenos desejos. A iminência da morte faz-nos contatar com os desejos adiados, pois há uma concessão do universo, a liberdade de saber-se finito, permite minimamente concretizar o que ficou guardado, antes de dizer adeus, de partir. Uma das cenas mais lindas desse filme é quando Carter e Edward estão nas Pirâmides do Egito. Carter comenta:

Carter - Sabe, os antigos egípcios tinham uma bela crença a respeito da morte. Quando suas almas chegavam ao céu, os deuses faziam duas perguntas. Suas respostas determinavam se seriam aceitos ou não.

Edward - Está bem, fiquei curioso. Quais eram as perguntas?

Carter - Você encontrou alegria em sua vida? Responda.

Edward - Eu?

Carter - É, você. Responda a pergunta: “Eu encontrei alegria em minha vida”?

Edward - Sim.

Carter - Sua vida trouxe alegria a outras pessoas?

Eduard - Esse tipo de pergunta, eu... Eu não sei. Não me interessa o que os outros pensam... Pergunte a eles.

Carter - Estou perguntando a você.

As perguntas dos antigos egípcios são singelas, simples, parecem banais, mas não o são. Após uma vida vivida responder a tais perguntas torna-se um desafio, talvez pela simplicidade que elas contêm. Os deuses não queriam saber quanto era a fortuna acumulada, quantos bens existiam no nome da pessoa, mas sim das ações e se elas resultaram em alegria para si mesmo e para outros. A vida se resume no que fizemos e não em bens que acumulamos. Servan-Schreiber (2011) comenta o quanto as coisas simples da vida têm intensidade na fase terminal, “mesmo quando estamos sofrendo de uma doença fatal, sobram muitas oportunidades de rir, e eu recomendo efusivamente aproveitá-las” (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 97).

O aspecto afetivo também conta, é claro. Quanto mais doentes estamos, mais nos sentimos sozinhos, ansiosos e deprimidos. Ao contrário, quanto mais cercados de gente, mais conectados ficamos com a vida e com aquilo que dá vontade de viver. As coisas mais simples já ajudam: assistir a um filme juntos, jogar cartas, contar histórias, lembrar o passado, fazer projetos de fins de semana ou de férias... Mesmo quando precisam renunciar ao modo de vida de “antes”, os doentes têm necessidade de sentir que continuam a fazer “parte do clube” – o clube dos vivos que “fazem coisas” e “vivem a vida” (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 30, grifos do autor).

O autor alerta para uma questão vital: a de não esquecermos que, enquanto houver coração batendo, cérebro funcionando, existe vida, singularidade, desejos, medos, angústias. O paciente terminal ainda é uma pessoa com desejos, com sentimentos que devem ser respeitados e levados em conta nas mínimas decisões das atividades de vida diária. Varella (2005) acompanhou e tratou da enfermidade de seu irmão Fernando, um dia tentando animá-lo na fase terminal o convidou para passearem em Campos do Jordão, onde seu irmão tinha uma casa e adorava ir. Fernando respondeu:

A casa de Campos do Jordão não representa mais nada, aliás, nenhum lugar ou bem material tem significado algum. Quando o tempo é curto, o que interessa é estar atento aos pequenos prazeres, como ouvir o sabiá que me acordou esta manhã, e aproveitar em toda a intensidade a companhia das pessoas queridas (VARELLA, 2005, p. 215).

Ao estudar outras culturas e povos antigos, Kübler-Ross (2008) verificou que o homem sempre abominou a morte e provavelmente sempre a repelirá. Para os hebreus, o corpo do morto era entendido como coisa impura, que não podia ser tocado. Os antigos índios americanos referiam-se aos espíritos do mal e atiravam flechas ao ar para afugentá-los. Muitas outras culturas possuem rituais para cuidar da pessoa “má” que morria. Rituais que se originam do sentimento de raiva latente em todos nós, apesar de não admitirmos isso. A tradição de enterrar em túmulos pode advir do desejo de sepultar, para o fundo, os “maus espíritos”; ou mesmo as pedras que, muitos enlutados, jogam para homenagear, traduzem símbolos desse desejo. Em funerais militares, a salva de tiros, a última despedida corresponderia ao mesmo símbolo ritual dos índios, ao atirarem aos céus suas lanças e flechas.

Do ponto de vista psiquiátrico, isso é bastante compreensível e talvez se explique melhor pela noção básica de que, em nosso inconsciente, a morte nunca é possível quando se trata de nós mesmos. É inconcebível para o inconsciente imaginar um fim real para nossa vida na terra, e se a vida tiver um fim, este será sempre atribuído a uma intervenção maligna fora de nosso alcance. Explicando melhor, em nosso inconsciente só podemos ser mortos; é inconcebível morrer de causa natural ou de idade avançada. Portanto, a morte em si está ligada a uma ação má, a um acontecimento medonho, a algo que em si clama por recompensa ou castigo (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 6).

Negamos nossa morte, em nosso inconsciente não admitimos morrer. Não queremos pensar que podemos não estar aqui amanhã. Pensamos que estaremos e faremos tudo conforme o planejado. Como se tivéssemos o domínio do por vir. O que faríamos se soubéssemos que iríamos morrer amanhã? Turra (2014)⁴ relata um exercício realizado para tomar consciência da morte. Pergunta-se: E se você tivesse apenas um minuto de vida o que você faria? A maioria das pessoas fala do que é essencial ou seja, seus vínculos afetivos e amorosos. Não sabemos quantos minutos mais teremos e é bom não saber, assim vamos nos iludindo, ludibriando a morte com a sequência de dias. Na verdade morremos a cada dia um pouco, uma parte de nós não será a mesma no findar deste dia. Ao mesmo tempo que negamos a morte, acreditamos ser imortais, eternos, que ficaremos para sempre na terra. Aceitamos a morte do próximo distante, as notícias dos que morrem nas guerras, nas batalhas e nas autoestradas só confirmam a crença inconsciente em nossa imortalidade, fazendo com que em nosso inconsciente alegremo-nos com um “ainda bem que não fui eu” (KÜBLER-ROSS, 2008, p. 18). Naquilo que negamos com tanta veemência, apresenta-se o sentido do viver.

⁴ Comunicação verbal no dia 25.11.2014 na qualificação do projeto de doutorado em educação da pesquisadora.

É assim absolutamente necessário morrer, porque, enquanto estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida é intraduzível: um caos de possibilidade. A morte realiza uma montagem fulminante da nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos verdadeiramente significativos. Só graças à morte, a nossa vida nos serve para nos expressarmos (PASOLINI, 1981, p. 196).

O autor faz-nos refletir sobre qual é o sentido da vida contido na morte, pois a vida não permite qualquer ensaio, é definitiva, e a morte não esquece ninguém. O que nos remete a Epicuro “enquanto existirmos, a morte não está, e quando a morte está nós já não estamos” (CLÉMENT, *et al*, 1997, p. 407). A morte ressalta os momentos significativos de nossa vida. Muitos contos relatam que alguns tentam enganá-la, mas sua memória é sempre fiel, e a ela não é facultado o esquecimento. Driblar a morte é quase um arquétipo tão frequente em várias fases da história humana, sabemos da impossibilidade, mas o homem tenta vendendo a alma ao diabo, ou mesmo driblar a morte por meio de jogos como apresentado no filme *Sétimo selo* (1957) de Ingmar Bergman. O cavaleiro Antonius, ao retornar das Cruzadas, se depara com sua aldeia devastada pela peste negra. É surpreendido pela presença da Morte representada na figura de um homem envolto numa roupa preta, apenas a face e as mãos ficam à mostra. Antonius e a Morte dialogam:

Antonius - Quem é você?
 Morte - Sou a Morte.
 Antonius - Veio me buscar?
 Morte - Ando com você há muito tempo.
 Antonius - Eu sei.
 Morte - Está preparado?
 Antonius - Meu corpo está, mas eu, não.

A Morte tenta levar Antonius, mas o cavaleiro, pede para ela esperar e sugere uma partida de xadrez com a ilusão de que pode vencê-la, e se vencer deseja que sua vida seja poupada, suas jogadas apesar de habilidosas não vence, a Morte é inexorável. O jogo de xadrez é a metáfora do jogo da vida, portanto esse é um jogo em que já sabemos quem será o vencedor. A morte é vitoriosa de todos os jogos que fizermos com aposta ou sem aposta, aonde quer que iremos ou o que quer que façamos ela nos vencerá, portanto podemos esperá-la com certeza inabalável. Melo (2013) estudou o filme de Ingmar Bergman em sua tese de doutorado *O que “dizem” os filmes sobre a morte: ensaios de análise fílmica*, concluiu que:

A angústia humana diante da morte é o discurso fílmico em questão. Do ponto de vista da fábula, o homem se encontra com a morte porque há uma peste que assola todos. Mas o discurso é para além da peste ou de qualquer causa de

morte. Trata-se da angústia humana que existe desde sempre e em todas as circunstâncias, uma vez que, no filme, Antonius, o Cavaleiro, não faz distinções entre seu medo e as causas da morte (MELO, 2003 p. 89).

Neste sentido, Melo (2013) aborda uma questão que se torna presente no filme e na vida, que é consciência e a angústia de saber-se mortal, existe a morte de si mesmo, eu vou morrer. A morte do outro nos remete a nossa própria finitude. Estamos no outro, nos identificamos por pertencermos à espécie humana, o que está no outro humano está em mim. A morte está, mas ela não é uma acontecimento fora de nós. Essa talvez seja a explicação do quanto evitamos hospitais, velórios, doenças e preferimos “assuntos mais felizes”, menos pessimistas ou talvez menos realistas. No filme *Ironias do amor* (2008) de Yann Samuell, o acadêmico Charlie Bellow está conversando com seu colega Leo, sobre a perda do seu primo de forma inesperada.

Charlie - As coisas estavam no caminho certo. E consegui entrar para a faculdade de administração. Mas daí soube que meu primo tinha morrido... de repente. A morte cara. A morte é uma droga.

Charlie - Ainda bem que tirou dez em Filosofia, Leo.

Leo - Desculpe, mas o tema da morte foi no primeiro ano. Nesse meio tempo, a gente deveria tentar se animar falando de assuntos mais felizes. Como sexo. Você quer jogar?

Charlie - Claro. Sim, sim, sim, sim, sim (referindo-se às mulheres que passam por eles).

Leo - Certo, há alguma mulher aqui com quem você não dormiria?

Charlie - Provavelmente.

Leo - Claro. Eu sou um homem jovem, no auge sexual. Não me odeie por seguir meus instintos.

Charlie - Não, eu não odeio. Mas acho suspeito saber num segundo se quer ou não dormir com uma mulher. Para mim, essas decisões demoram um pouco mais.

Leo - Isso porque só teve três mulheres em quatro anos.

Charlie - Você agora anota isso?

Leo - Claro.

Charlie - Maldito seja! É que agora eu tenho outras prioridades, sabe?

Leo - Cuidado, Charlie. Se a morte de seu primo nos ensinou algo é que nós devemos viver. Viver Charlie, viver!

Charlie - Viver, você diz?

Leo - Sim, sim, sim, sim... (referindo-se às mulheres que passam por eles).

A morte repentina do primo de Charlie traz uma reflexão definitiva para sua vida. Leo, no diálogo, faz um questionamento a seu amigo se a morte de seu primo não seria um aviso, um alerta para viver, encontrar o sentido da vida. Pois a morte pode chegar a qualquer momento, repentina, súbita. Viver talvez seja o melhor antídoto contra a morte. Charlie é um estudante dedicado, sem namorada ou grandes eventos sociais. A morte de outros nos remete à vida, como a vivemos, que sentido tem, e o que fazemos dela. Portanto, da nossa finitude nada sabemos, é

um mistério com o qual temos que conviver, não temos informantes que nos revelem os segredos do lado de lá.

Da morte nada sabemos.

Só sabemos as estórias contadas do lado de cá, palavras que sobre ela colocamos, a fim de torná-la uma presença menos ameaçadora.

Com o símbolo da semente tentei criar imagens nas quais a vida e a morte aparecessem como amigas, pulsações de um grande mistério...

Qual é a vantagem de falar sobre isso?

É simples. Quem não fala sobre a morte, acaba por se esquecer da vida. Morre antes, sem perceber (ALVES, 1987, p. 7).

Alves (1987) relata algo em que acreditei durante meus inúmeros atendimentos psicológicos aos pacientes em terapia: o do sentido e da necessidade de falarmos da morte, das perdas reais e simbólicas. Falar do fim do percurso, é uma forma para viver melhor a existência passageira. Não estamos aqui falando da ruminação das pessoas em depressão ou mesmo uma postura obsessivo-depressiva acerca do tema da morte. No processo depressivo, as pessoas passam pela dolorosa experiência de desejar a morte e, às vezes, dar cabo de sua própria existência. A romancista, escritora inglesa Austen (2013, p. 1), em 1817, aos quarenta e um anos de idade em suas últimas palavras reivindica: "não quero nada mais que a morte". Austen revela o desejo de morrer, um alívio para as dores e sofrimentos atrozes que já não conseguia suportar. Neste sentido, Kübler-Ross (2008, p. 33) afirma "creio que deveríamos criar o hábito de pensar na morte e no morrer, de vez em quando, antes que tenhamos de nos defrontar com ela na vida". Para Kovács (2005, p. 487), a "importância de focar o tema da morte está ligada ao fato de que, ao falar desta, estamos falando de vida e, ao falar de vida, a qualidade da mesma acaba sendo revista". Dessa forma, por que não poderemos modificar o rumo do viver? Nichols (1980, p. 237-238) relata que, quando perguntaram a Krishnamurti como ele se preparava para a morte, ele respondeu: "todos os dias morro um pouco". Não está se referindo a uma contemplação mórbida da morte, mas enfrentar e aceitar diariamente as mudanças, as pequenas mortes, hora após hora, libertando-se aos poucos, dos apegos inconscientes.

Boff (2013), no texto *Oficialmente velho*, faz uma associação entre envelhecer e morrer. O autor define a velhice como sendo "a última chance que a vida nos oferece para acabar de crescer, madurar e, finalmente, terminar de nascer" (BOFF, 2013, p. 1). Nem sempre é assim. Na prática, não está rigidamente definido que nascemos, crescemos, desenvolvemo-nos e morremos. O risco de morrer é definido ainda em nossas primeiras respirações e nos acompanha ao longo do desenvolvimento humano como uma possibilidade, mas não queremos morrer, queremos viver o máximo de tempo possível. O autor aponta suas percepções e aproximações

com a morte que a própria idade vai lhe impondo de forma mais clara sem negações ou mesmo desvios, encarando o tema sem rodeios ou meias verdades. O texto que segue são meditações de maturidade, da consciência que sua finitude se aproxima.

[...] deixamos o palco, tiramos as máscaras e nos perguntamos: afinal, quem sou eu? Que sonhos me movem? Que anjos me habitam? Que demônios me atormentam? Qual é o meu lugar no desígnio do Mistério? À medida que tentamos, com temor e tremor, responder a essas indagações, vêm a lume o homem interior. A resposta nunca é conclusiva; perde-se para dentro do inefável.

Este é o desafio para a etapa da velhice. Então, nos damos conta de que precisaríamos muitos anos de velhice para encontrar a palavra essencial que nos defina. Surpresos, descobrimos que não vivemos porque simplesmente não morremos, mas vivemos para pensar, meditar, rasgar novos horizontes e criar sentidos de vida. Especialmente para tentar fazer uma síntese final, integrando as sombras, realimentando os sonhos que nos sustentaram por toda uma vida, reconciliando-nos com os fracassos e buscando sabedoria. É ilusão pensar que está vem com a velhice. Ela vem do espírito com o qual vivenciamos a velhice como a etapa final do crescimento e de nosso verdadeiro Natal.

Por fim, importa preparar o grande encontro. A vida não é estruturada para terminar na morte, mas para se transfigurar através da morte. Morremos para viver mais e melhor, para mergulhar na eternidade e encontrar a última realidade, feita de amor e de misericórdia. Aí, saberemos, finalmente, quem somos e qual é o nosso verdadeiro nome (BOFF, 2013, p. 1).

A velhice é também espaço de preparação para morrer, é um tempo da vida, de meditação e reflexão sobre o caminho percorrido e as conquistas realizadas, um balanço, um saldo. Jung (1986) apresenta no livro *Memórias, sonhos, reflexões* sua ode à vida quando esteve próximo de morrer. Assim como Boff (2013), a aproximação e consciência da morte compartilha ensinamentos fundamentais da maturidade, que só se concretizam com muitos anos vividos.

Assim, pois, comecei agora, aos oitenta e três anos, a contar o mito da minha vida. No entanto, posso fazer apenas constatações imediatas, contar histórias. Mas o problema não é saber se são verdadeiras ou não. O problema é somente este: é a minha aventura, a minha verdade? (JUNG, 1986, p. 6).

Neste livro, Jung revela-nos que, em 1944, então com sessenta e oito anos, fraturou o pé e, logo em seguida, teve um enfarte. No período que esteve inconsciente, foi-lhe administrado oxigênio e cânfora. Segundo Souza (2013), o oxigênio ainda é utilizado, mas a cânfora foi abandonada nos dias atuais. A cânfora é um anestésico e estimulante da respiração. Um dos efeitos da cânfora é estimular o sistema nervoso central, podendo ter facilitado o

aparecimento das visões que Jung descreveu. Na abertura do capítulo intitulado Visões, Jung explica o que vivenciou:

As imagens eram tão reais que eu próprio concluí que estava prestes a morrer. Disse-me a enfermeira mais tarde: “O senhor estava como que envolvido por um halo luminoso”. É um fenômeno que ela observara às vezes se em agonizantes. Eu tinha atingido o limite extremo e não sei se era sonho ou êxtase. Seja o que for, aconteceram coisas muito estranhas (JUNG, 1986, p. 10).

A aproximação com a morte e a consciência de ter chegado muito próximo a ela estão presentes neste texto e são sinais visíveis muitas vezes aos profissionais de saúde e cuidadores. Quando a morte está muito próxima, não nos cabe negá-la e sim aceitá-la, de alguma forma, há uma entrega, uma recusa em viver ou mesmo precisamos apenas nos despedir de alguém muito próximo como podemos observar no relato de Sá (2003), o menino de dez anos chamado Waldemir não morria embora sua condição fosse de paciente terminal, até encontrar-se com a avô que o criou. Quando sua avô chegou a seu leito, o garoto que todos pensavam estar em coma abre seus olhos e olha para a avó e se entrega à morte. Nichols (1980, p. 233), citando Jung, sintetiza seu pensamento “aceitar tanto a morte como o nascimento, como parte da vida, é tornar-se verdadeiramente vivo. Não desejar viver é sinônimo de não querer morrer. Vir a ser e deixar de existir são a mesma curva”. E acrescenta “quem quer que não acompanhe essa curva permanece suspenso no ar e fica paralisado. A partir da meia idade, só permanece vivo quem está disposto a morrer com a vida”.

Jung (1986) refere que sua doença teve outras repercussões para além das visões que vivenciou no período de internação, após o enfarte. Ele aponta o que podemos chamar de lições: a primeira é a aceitação do ser, “um sim” incondicional ao que é, sem objeções subjetivas; numa aceitação das condições da existência como as vejo e compreendo; aceitação do meu ser como ele é simplesmente” (JUNG, 1986, p. 25). Segundo, aceitar o erro “sem o qual a vida não seria completa: nada nos garante – em nenhum instante – que não possamos cair em erro ou perigo mortal. Pensamos talvez que haja um caminho seguro; ora, esse seria o caminho dos mortos. Então, nada mais acontece e em caso algum ocorre o que é exato. Quem segue o caminho seguro, está como que morto.” Neste sentido, Jung aponta que a vida é arriscar-se o tempo todo, nada é ou está seguro. Terceiro é a aceitação do destino,

[...] porque assim há um eu que não recua quando surge o incompreensível. Um eu que resiste, que suporta a verdade e que está à altura do mundo e do destino. Então uma derrota pode ser ao mesmo tempo uma vitória. Nada se

perturba, nem dentro, nem fora, porque nossa própria continuidade resistiu à torrente da vida e do tempo. Mas isso só acontece se não impedirmos que o destino manifeste suas intenções (JUNG, 1986, p. 26).

Quarto e último é a aceitação dos pensamentos que se formam espontaneamente em nós “como uma parte de nossa própria realidade, e isso fora de qualquer juízo de valor. As categorias do verdadeiro e do falso certamente sempre existem, mas porque não são constrangedoras, ficam à margem” (JUNG, 1986, p. 25) E acrescenta “porque a existência, as ideias são mais importantes do que seu julgamento subjetivo. Os julgamentos, entretanto, como ideias existentes, não devem ser reprimidos, porque fazem parte da expressão da totalidade” (JUNG, 1986, p. 25).

No filme *O homem bicentenário* (1999), de Chris Columbus, aborda a questão do envelhecimento, a experiência de sentir-se morrendo, e as forças se enfraquecendo pelo encontro com a certeza de que não se vive para sempre, há um limite na existência que é finita. A cena descrita abaixo remete à percepção de Porchea e sua consciência da finitude e do entendimento de que é impossível aos humanos a eternidade, a imortalidade, o viver para sempre, pois as forças físicas e mentais já não dão conta de suportarem o corpo cansado e envelhecido pelo tempo.

Porchea - Andrew, eu preciso te dizer: estou começando a não ter mais tanta certeza.
 Andrew - É sobre nós?
 Porchea - Não. Semana que vem faço setenta e cinco anos.
 Andrew - Eu sei, é, parece que tem cinquenta.
 Porchea - Obrigada.
 Andrew - Uma cinquentona espetacular.
 Porchea - Mas eu não me sinto com cinquenta.
 Andrew - Mas, seu corpo sim. Ontem à noite foi incrível, como é mesmo que se chama?
 Porchea - Fique quieto, me escute.
 Andrew - Me desculpe.
 Porchea - Não me olhe assim, não estou te dando uma ordem.
 Andrew - Como quiser.
 Porchea - Por favor, não seja agradável não estou sendo agradável.
 Andrew - Mas, posso ser se quiser que eu seja.
 Porchea - Droga, Andrew, estou tentando te dizer uma coisa importante. Eu não vou viver para sempre.
 Andrew - É claro que vai, foi para isso que eu inventei aqueles...
 Porchea - Não, não vou ficar tomando seu elixir, não vou ter meus órgãos transplantados eventualmente, eu vou me desgastar e eu quero isso.
 Andrew - Por que você quer partir?
 Porchea - Existe um ordem natural das coisas, os seres humanos estão destinados a ficar aqui um certo tempo e depois morrem, isso é o certo.
 Andrew - Entendo. Só que tem um problema, Porchea.
 Porchea - Qual?

Andrew - Eu não vou suportar viver sem você.

Andrew tenta transparecer que não está percebendo a velhice da parceira, pois aparenta menos idade do que realmente tem, mas Porchea reforça que não se sente com cinquenta anos e que existe uma ordem natural, que os seres humanos estão destinados a permanecer um tempo e depois partem. Andrew faz menção ao elixir como possibilidade para a manutenção da vida, mas há limite na manutenção da vida. Andrew teve uma vida longa ao lado de Porchea e tenta ser reconhecido como um humano, pois é um robô que adquiriu condição de humano, mas não consegue, morre minutos antes de receber o reconhecimento, em seguida Porchea morre ao seu lado.

A velhice traz com ela a perda dos parceiros e a difícil tarefa de lidar com o luto da dor e sofrimento causados por doenças. A arte imita a vida ou a vida imita a arte? Bem, essa é uma pergunta de difícil resposta. Em 2007, precisamente em 24 de setembro, o escritor, filósofo e jornalista francês André Gorz, cometeu suicídio aos oitenta e quatro anos juntamente com sua esposa, Dorine de oitenta e três anos acometida por uma doença degenerativa que evoluiu para câncer. O casal viveu junto por cinquenta e oito anos. Segundo o próprio Gorz (2012), não seria possível viver nesse mundo sem a presença e a companhia de sua amada. Podemos observar nesta citação a dor da separação.

Você acabou de fazer oitenta e dois anos, continua bela, graciosa e desejável. Faz cinquenta e oito anos que vivemos juntos, e eu amo você mais do que nunca. Recentemente, me apaixonei por você mais uma vez, e sinto em mim, de novo, um vazio devorador, que só o seu corpo estreitado contra o meu pode preencher. À noite eu vejo, às vezes, a silhueta de um homem que, numa estrada vazia e numa paisagem deserta, anda atrás de um carro fúnebre. Eu sou esse homem. É você que esse carro leva. Não quero assistir à sua cremação; nem quero receber a urna com as suas cinzas. Ouço a voz de Kathleen Ferrier cantando: *“Die Welt ist leer Ich will nicht leben mehr;”* (o mundo está vazio, não quero mais viver (N. T.) e desperto. Eu vigio a sua respiração, minha mão toca você. Nós desejaríamos não sobreviver um à morte do outro. Dissemo-nos sempre, por insuportável que seja, que, se tivéssemos uma segunda vida, iríamos querer passá-la juntos (GORZ, 2012, p. 52, grifos do autor).

A dor de André Gorz em permanecer vivo seria maior que a dor de partir com sua Dorine, ele não quis suportar a dor de ficar sozinho, melhor morrer com a esposa num suicídio regado pelo amor, do que viver na solidão da existência. Qual o sentido de viver senão voltado para o outro e em contato com ele? Esse outro que se sente amado e se ama.

No filme francês *Uma primavera com minha mãe* (2012) de Stéphane Brizé, de narrativa lenta e com poucos diálogos, há um silêncio que comunica, que constrange, que causa angústia. Retrata o tema da velhice e da morte com dignidade. Edith, uma senhora idosa, está com câncer no cérebro, mora sozinha deste que o marido morreu, só tem um vizinho, que a visita e leva maçãs para fazer suas compotas, um cachorro como companheiro. Seu passatempo é montar quebra-cabeças na mesa da sala; outras vezes, organiza fotos a partir de sua memória do tempo. Seu filho Alain tem quarenta e oito anos, após dezoito meses de prisão, volta forçosamente a morar com sua mãe. Não casou, era caminhoneiro, não fica claro por que esteve preso. A convivência entre mãe e filho não é nada agradável, há muita coisa não dita, muitos silêncios e quando este é rompido, por vezes, aparece a violência. A agressividade verbal de um contra o outro eclode às vezes à beira da violência física. Ele não se entende com a mãe, que é controladora e obsessiva compulsiva, e tem mania de limpeza, de ordem, quer tudo no devido lugar. Ela não se conforma que ele fume no quarto ou mesmo que tenha deixado de trabalhar como reciclador de lixo, embora seu filho considere um trabalho indigno.

Alain, ao procurar remédio na gaveta da estante, encontra documentos sobre o suicídio assistido, realizado na Suíça (permitido legalmente). Descobre que sua mãe está condenada pelo câncer. Fala com a médica que não lhe dá boas expectativas sobre o quadro de saúde de sua genitora. Os exames apontam a piora e expansão do câncer cerebral. Edith opta por reunir-se com o grupo que realiza o suicídio assistido. O grupo a orienta sobre os procedimentos e trâmites de sua morte. Nas cenas seguintes, ela se despede de seu vizinho, seu único amigo, arruma uma pequena mala com apenas uma muda de roupa. O filho a acompanha até o local na Suíça. Durante todo o caminho não trocam sequer uma palavra. Não há nada a dizer? O local é cercado por montanhas de paisagem bucólica, uma moça os recepciona, a mesma que esteve em sua casa.

Ao entrar na casa, a moça lhe dá um comprimido, e Edith solicita que lhe mostre as outras medicações que vai tomar. A moça explica que tomará dois líquidos um sem cheiro e gosto e o outro com gosto de laranja. Mãe e filho sobem até o quarto. Edith acomoda-se na cama e passa suas mãos sobre os lençóis, arrumando-os, até o fim mostra-se obsessiva pela ordem. A moça leva o copo com o líquido alaranjado e deixa sob o criado mudo e lhe diz adeus. Edith pergunta: “Devo tomar agora”? No que a moça responde: “A senhora é quem decide”. Edith apanha o copo e bebe o líquido, fica imóvel sentada na cama. Mãe e filho estão em silêncio. Após longos minutos, ela começa a chorar, pega na mão do filho, ele se debruça sobre seu colo e ambos abraçados dizem que se amam. Após está cena, Edith se volta para o lado e diz: “estou adormecendo”, “estou adormecendo” fecha os olhos. O filho permanece ao lado do

corpo morto por alguns segundos. Na sequência final, o filho está fora da casa fumando; e o corpo da mãe é transportado por dois homens em uma maca e levado até a ambulância. O filme impacta porque não há resolução dos conflitos entre mãe e filho os quais são da vida inteira; nem mesmo a morte conseguiu aplacar as diferenças e as mágoas de ambos. Isso me parece muito real, pois a morte não tem o poder de aplacar toda a dor de uma vida inteira. A morte não é o fim de tudo. Muitas coisas mal resolvidas são levadas para o caixão, enterradas com as pessoas. Em muitas situações de vida real, não há *happy end* (final feliz), e, muitas vezes, os filmes conseguem traduzir e imitar a vida complexa dos humanos

O filme me impactou pela tema e por ter sido visto por muitas pessoas que, ao saírem do cinema, expressavam a vontade de falar, de dizer coisas a respeito, comentam entre si, incomoda e desacomoda e faz refletir as relações humanas que são da ordem do complexo. Pensei: se nos fossem permitidos espaços de fala após os filmes, não seria terapêutico? Isso não nos ajudaria a enfrentar o tema que está na tela, está em nós, está na vida? Refleti sobre algo que está comigo desde que trabalhei com pacientes terminais: enquanto houver consciência dos atos, saúde física e mental e antes de sermos portadores de uma doença de diagnóstico fatal, deveríamos ter o direito assegurado pelo Estado de optar se desejamos ou não viver. A resolução nº 1.995/2012 do Conselho Federal de Medicina (CFM) dispõe sobre as diretivas antecipadas de vontade dos pacientes. Definida como diretivas antecipadas o conjunto de desejos e prévia manifestação do paciente sobre cuidados e tratamentos que quer, ou não quer receber no momento em que estiver incapacitado de expressar, livre e de forma autônoma sua vontade. Ou seja, permite ao paciente em estágio terminal decidir sobre os tratamentos a que deseja ou não ser submetido.

O médico levará em consideração a diretiva de vontade do paciente ou seu representante legal. O médico deixará de levar em consideração esta decisão quando em sua análise estiver em desacordo com o Código de Ética Médico. Estas diretivas antecipadas prevalecem sobre qualquer outro parecer não-médico, inclusive sobre os desejos da família. Caso não sejam conhecidas as diretivas antecipadas do paciente, nem representante designado, familiares disponíveis, ou mesmo quando houver divergência entre eles, o Comitê de Bioética da instituição ou a Comissão Ética Médica do hospital ou Conselho Regional ou Federal de Medicina o médico recorrerá para fundamentar sua decisão. A resolução exemplifica que o Código de Ética Médica da Espanha, Itália e de Portugal já preveem as diretivas antecipadas de vontade do paciente. Cabe lembrar que a resolução não é suicídio assistido, mas uma medida contra a distanásia, como sendo um prolongar, esticar, encompridar a vida a qualquer custo,

muitas vezes sem um consentimento ou desejo dos pacientes, apenas em nome da mercantilização da morte. Distanásia é conceituada como:

A manutenção dos tratamentos invasivos em pacientes sem possibilidade de recuperação é considerada distanásia, obrigando as pessoas a processos de morte lenta, ansiosa e sofrida, e a sua suspensão é uma questão de bom senso e racionalidade. Ou seja, a definição de distanásia é morte lenta, ansiosa e com muito sofrimento. Trata-se de um neologismo composto do prefixo grego *dys*, que significa defeituoso, e *thanatos*: morte; morte defeituosa, com aumento de sofrimento e agonia. É conhecida também com “obstinação terapêutica” e “futilidade médica” (KOVÁCS, 2012, p. 212, grifos da autora).

A resolução do CRM é uma opção reconhecida pelo Estado de direito, que regula sobre a vida dos cidadãos. O Estado brasileiro e muitos outros não autorizam outras opções como o suicídio assistido ou mesmo eutanásia. Ao mesmo tempo, não fornece as condições adequadas de vida, de saúde, o que de certa forma permite a morte aos poucos, lenta e sofrida e isso é legalmente aceito e permitido. Decidir sobre a morte assistida, eutanásia, deveria ser um direito de cada um dispor de sua vida como bem lhe convier diante de situação irreversível em que a ciência não tem mais alcance ou solução. Penso se essa decisão deveria ser como a doação de órgãos, vigente no Brasil; não há um documento legal, mas os familiares e amigos sabem da intenção em vida pela doação dos órgãos do ente querido e a fazem cumprir no momento da morte cerebral. Assim, poderia ser em relação ao suicídio assistido também, se for do desejo da pessoa, que se cumpra, seria relativamente simples. Dessa forma, a decisão de morrer e suas consequências deveria ser exclusivamente da pessoa, sendo permitidas pelas leis brasileiras.

O tema ainda é polêmico e considerado tabu, não falamos disto, e se não falarmos o assunto não existe. Mas, quem sabe, no futuro próximo, seja uma realidade, e sua permissão seja consentida. Não queremos pensar sobre o assunto da morte porque a vida ocupa-nos com o trabalho, ganhar dinheiro, dirigir, pegar filho na escola, estudar... Essas são questões pertinentes à vida, deveriam ser pensadas, discutidas e refletidas enquanto temos vida representada pela saúde física e mental calcada na autonomia comunicativa. Talvez em um futuro próximo essa decisão seja tarde demais para que nos seja facultada a possibilidade de falar, de decidir entre viver ou morrer por não podermos mais simplesmente nos expressar, porque nossa autonomia é a de permanecer imóvel e receptivo às decisões de outros, tão somente.

No filme *Mar adentro* (2004) de Alejandro Amenábar baseado em fatos reais, retrata a vida de Ramón Sampedro, ex-marinheiro, escritor e poeta, pelo direito a morrer. Após um mergulho no mar ficou tetraplégico, a ironia está em que era marinheiro. Após vinte e seis anos,

deseja que o Estado espanhol lhe permita morrer, pois está incapacitado de fazê-lo por si mesmo. Foi o primeiro espanhol a recorrer à justiça para ter seu desejo atendido, mas o pedido foi negado, uma vez que o Código Penal da Espanha não permite tal procedimento, tampouco permite que alguém ajude a pessoa a morrer.

Rámon afirma, em vídeos gravados por uma amiga que “a morte sempre está aí e sempre estará. Afinal, todos vão morrer não é? Todos. E ela faz parte da vida. Então, por que se sentem chocados? Por que ficam escandalizados porque digo que quero morrer? Como se fosse algo contagioso?” Em 1998, aos cinquenta e cinco anos morreu envenenado com cianeto de potássio. Ramona Maneiro sua amiga, sete anos após o crime ter prescrito, admitiu ter facilitado o acesso ao veneno e ter gravado o vídeo em que Ramón relata seu desejo de morrer. Talvez o desejo de Ramón de morrer expresse a vontade de poder escolher “morrer bem”, visto que sua vida por trinta anos foi trabalhosa e sem possibilidades de escolha. Ramón declara que, mesmo sendo bem-tratado por seus familiares, não sente que vive bem, não pode escolher realizar qualquer desejo por vontade própria. Deseja cessar ao que entende não ser mais uma vida digna. Esclarece, de forma veemente no vídeo *Eutanásia: voluntad de morir* (Eutanásia: vontade de morrer, 2013), o seu desejo de morrer e que solicita que essa atitude seja respeitada.

[...] não, não tem essa ideia de atentar contra nada, contra a vida, contra a ideia de Deus, ou seja, quero morrer porque quero. Ir a outra parte, onde seja e para isso têm que morrer senão não se vai. Porque talvez seja a única esperança de encontrar algo que não pode estar jamais aqui.

[...] Imagina o que é uma pessoa que está sã, está com vinte e cinco anos e de repente rompe a coluna vertebral? E começa em outro mundo em um mundo que não entende. Porque aqui não há nada. Neste estado não há nada, não há mais que a rotina, o aborrecimento, a falta de esperança, a não-esperança, a falta de poder viver, de poder amar, ser um ser humano normal, não?

[...] Eu comecei a reivindicar seriamente, tenho que buscar alguém ou algo para provocar a morte. Eu segui dois caminhos primeiro buscando uma pessoa ou alguém que me facilitem as substâncias químicas, se não encontro, eu reivindicado via judicial.

[...] Essa é uma questão de liberdade pessoal, não há nada, o que fazer? Somente sou eu e minhas circunstâncias. E outro terá circunstâncias distintas. Cada um se agarra ao que tem ou ao medo que tem dentro de si mesmo (tradução da pesquisadora).

Corroborar a discussão Servan-Schreiber (2011, p. 29), pois afirma que os que tiveram problemas sérios de saúde, que permanecem doentes e inválidos se sentem sós. “Não podemos nos virar sozinhos na cama, não podemos sentar sozinhos numa cadeira, não podemos telefonar nem responder *e-mails*. A invalidez não é penosa só para se viver, ela também afeta o sentimento de dignidade” (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 29). Esses são os sentimentos que

Ramón Sampedro sentiu ao longo de toda sua enfermidade e de alguma forma conseguiu canalizar suas dores emocionais nos poemas que escreveu com auxílio da boca. A poesia foi uma forma encontrada de sublimar a dor de sua existência, um prisioneiro de seu ser corporal. Sua mente é livre inclusive para voar como na cena do filme em que voa pela janela de seu quarto com vista para o mar. No poema *Mar Adentro* publicado no livro *Cartas ao inferno* (2005), estão os desejos impregnados de viver outra vida, de afetos, de beijos, de abraços, sonhos, vontades e satisfações. Acorda de seu sonho na realidade nua e crua, pois seu corpo segue paralisado, imóvel, sem obediência, ou seja, parte de seu corpo já está morto.

Morrer é muito mais que morrer para Ramón, é libertar-se do peso de um corpo silencioso, de uma existência indigna, de um corpo de impossibilidades que não lhe permite desfrutar intensamente do ofício de viver. Ramón, em uma cena do filme, discute com o padre paraplégico e afirma: “uma vida que elimina a liberdade não é vida”. A sequência final do filme termina com o poema *Mar adentro*. À medida que é narrado, a câmera percorre o mar.

Mar adentro, mar adentro
e nesse fundo onde não há mais peso,
onde se realizam os sonhos,
se juntam as vontades
para cumprir um desejo.

Um beijo acende a vida
com um relâmpago e um trovão,
e em uma metamorfose
meu corpo já não é mais meu corpo
é como penetrar o centro do universo.

O abraço mais pueril
e o mais puro dos beijos,
até vermo-nos reduzidos
a um único desejo:
seu olhar e meu olhar
como um eco se repetindo, sem palavras:
mais adentro, mais adentro,
até mais além de todo o resto
pelo sangue e pelos ossos.

Mas me desperto sempre
e sempre quero estar morto
para seguir com minha boca
enredada em teus cabelos

Outro filme *As sessões* (2012) do diretor Ben Lewin, baseado em fatos reais narra a história de Mark O'Brien, advogado, jornalista e poeta. Atingido pela poliomielite na infância que o deixou tetraplégico, movimenta apenas a cabeça para a direita e dorme em uma máquina

chamada “pulmão de aço”, uma vez que não havia ainda oxigênio portátil na época. Sua ajudante o leva passear na maca, ele permanece deitado o tempo todo. Cheryl Cohen Greene auxilia-o com exercícios corporais. Ao encontrá-lo pela primeira vez, questiona como é ser um poeta, no que responde: “é uma forma de viver dentro da própria cabeça onde passo a maior parte do tempo”. Ramón Sampedro e Mark O’Brein habitam corpos com as mesmas dificuldades, corpos paralisados, corpos inertes, porém ambos encontram na poesia sentido para a existência privada de movimentos autônomos. Mark, após concretizar o desejo de ter uma experiência sexual, escreve o *Poema de amor para ninguém em especial*.

Deixe-me tocá-la com minhas palavras
 Pois minhas mãos inertes pendem
 Como luvas vazias
 Deixe minhas palavras acariciarem seu cabelo
 Deslizar tuas costas abaixo
 E brincar em teu ventre
 Pois minhas mãos,
 De voo leve e livre como tijolos
 Ignoram meus desejos
 E teimosamente se recusam a tornar realidade
 Minhas intenções mais silenciosas
 Deixe minhas palavras entrarem em você
 Carregando lanternas
 Aceite-as voluntariamente em seu ser
 Para que possam te acariciar devagarinho
 Por dentro.

Uma reportagem na emissora Record narrou a história de Terri Squiavo (2013), uma americana que, após uma parada cardíaca por falta de potássio, causada talvez por bulimia, permaneceu em estágio vegetativo permanente por quinze anos. Neste período, o marido recorreu à justiça dezenove vezes. Conseguiu em duas tentativas em 2001 e 2003 que a sonda da alimentação fosse retirada, mas a família da esposa conseguiu judicialmente a recolocação. Uma longa disputa entre retirar a sonda, colocar a sonda, desejos do marido e desejos da família marcaram esses quinze anos de vida vegetativa de Terri sem que ela pudesse sequer opinar, reclamar o seu desejo de viver ou morrer, vítima de seu corpo morto, imóvel e sem desejos.

O neurologista Eric Braverman, entrevistado nesta reportagem, argumenta: “quando o cérebro não tem mais atividade elétrica, ele é um cérebro morto. Quem está em estado vegetativo tem olhos, mas não vê nada, tem ouvidos, mas não escuta nada”. Em 2005 a justiça autorizou a retirada da sonda, ela viveu ainda por mais quatorze dias, morreu no dia 31 de março, aos quarenta e um anos, acompanhada apenas pelo marido. Os pais não obtiveram autorização judicial para acompanhá-la. Terri não deixou por escrito a sua vontade de morrer.

A justiça americana levou em conta comentários dela em vida sobre casos parecidos antes de ficar no estado vegetativo. Depoimentos de amigos e parentes dizendo que ela não gostaria de permanecer viva se acontecesse com ela algo semelhante foram considerados na decisão do tribunal da Flórida.

Gurgel (2008) narra o caso de Vicent Humbert, bombeiro voluntário de apenas dezenove anos de idade, após grave acidente automobilístico na França em setembro de 2000, permaneceu nove meses em coma. Após o coma, descobriu-se tetraplégico, cego e com baixa audição. Comunicava-se somente por uma leve pressão com o polegar direito e por meio desse pequeno/grande movimento solicitava à sua mãe e a equipe médica que praticassem a eutanásia. Permaneceu internado por três anos e neste período escreveu um livro de cento e oitenta páginas intitulado: *Je vous demande le droit de mourir*, (Peço-lhes o direito de morrer, 2003).

Na França a eutanásia é ilegal. Vicent enviou carta ao presidente francês Jacques Chirac solicitando a prerrogativa de absolver e isentar de culpa os médicos ou quem quer que o matasse por compaixão. A resposta do presidente foi negativa. Apesar disto morreu em 24 de setembro de 2003, aos vinte dois anos com uma alta dose de barbitúricos. Por meio de sonda gástrica, a mãe realizou a administração do medicamento. Foi reanimado e três dias depois entrou em coma profundo e irreversível, os aparelhos foram desligados por decisão ilegal do chefe da equipe médica, Dr. Chaussoy.

O filme de Marc Angelo *Marie Humbert l'amour d'une mère* (O amor de uma mãe, 2009), é baseado na história de Vicent Humbert e narra cronologicamente o período de internação e persistência da mãe em compreender o movimento do polegar direito de seu filho. Essa comunicação foi ensinada pelos profissionais de saúde do hospital, a pessoa soletrava o alfabeto e ele pressionava com o polegar direito quando queria utilizar uma das letras. A persistência e insistência de Vicent são comoventes pelo desejo e direito de morrer, única autonomia viva em seu corpo era o desejo de não viver daquela forma, visto considerar essa situação como insuportável. Envia uma carta ao presidente com o desejo explícito “Peço-lhes o direito de morrer” que dá nome ao livro que escreveu. A mãe vive o dilema de atender ou não o desejo do filho, pois pesa sobre ela a culpa imposta pela sociedade diante das questões psicológicas, éticas, religiosas, morais e familiares. Ao decidir por ajudar o filho a morrer, comunica à família e todos concordam. Em 14 de janeiro de 2004, a mãe de Vincent, Marie Humbert, foi acusada pela justiça francesa pela "administração de substâncias tóxicas", e o médico Frédéric Chaussoy foi acusado formalmente por "envenenamento com premeditação", que pode resultar em uma pena de prisão perpétua para ambos, embora a população francesa em 88% apoiem a atitude dos dois (GURGEL, 2008).

Os relatos de Terri e Vicent nos fazem questionar quando, afinal, a vida termina? Ou mesmo de quem é a vida afinal? Em relação à definição do final da vida, a medicina alerta-nos que é quando o cérebro não tem mais atividade elétrica, ou seja, já não é mais possível fazer absolutamente nada de forma autônoma e independente. Então a vida biológica termina. Mesmo que o coração continue a bater por mais algum tempo, a vida já não é mais vida. Quando o médico anuncia para a família a morte cerebral, é o fim das tentativas insistentes de manutenção da vida. Momento este em que podemos pensar na doação de órgãos. Em última instância, a doação de órgãos é uma decisão da família, do esposo(a) que está sofrendo a perda. Uma maneira de, apesar da morte do ente querido, perpetuar-se na vida em outros corpos e iniciar o luto pela perda.

Dupas (2006) adverte que até os anos 60, o critério de morte era a parada do coração. Simbolicamente, o coração é o órgão representante do espaço dos afetos, da alma, dos sentidos. As técnicas de reanimação alteraram o padrão. Evoluiu para a morte cerebral, conceito mais apropriado ao racionalismo científico. Novas técnicas artificializadas de manutenção da vida foram desenvolvidas. É o reinado da Unidade de Terapia Intensiva (UTI), onde os pacientes geralmente são envolvidos em rotinas hospitalares, sua vida se mantém totalmente dependente de máquinas e drogas de última geração. A morte cercada por familiares desapareceu quase por completo. Os doentes atuais morrem mais sós e mais lentamente, sedados para suportar a agressão de tubos e agulhas. O autor questiona a quem interessa esse tipo de morte? Ao responder à pergunta, relata que interessa à indústria hospitalar, e a fabricantes desses equipamentos sofisticados venderem caro seus produtos, bem como o leito de UTI, em qualquer hospital é oneroso. Ao mesmo tempo que esses procedimentos salvam vidas, por outro lado também matam. As técnicas invasivas de tratamento, possibilitadas por equipamentos e medicações, como no caso de risco de septicemia (infecção generalizada) que pode levar à morte. Um terço dos pacientes contrai a infecção na própria UTI. O risco aumenta com o tempo de internação, atingindo 50% dos internados com quatorze dias ou mais.

Ariès (2012) ajuda-nos a pensar como a sociedade produziu mecanismos para se proteger da morte cotidiana, permanecendo livre para seguir em suas tarefas diárias e sem grandes emoções nem obstáculos.

A sociedade prolonga o maior tempo possível a vida dos homens, mas não os ajuda a morrer. A partir do momento em que não pode mais mantê-los, renuncia a eles - *technical failure, business lost* (falência técnica, negócio perdido) -, são apenas testemunhas vergonhosas de sua derrota. Primeiro tenta-se não tratá-los. Naturalmente, na verdade nunca foi fácil morrer, mas as sociedades tradicionais tinham o hábito de rodear o moribundo e de receber

suas comunicações até seu último suspiro. Hoje, nos hospitais e clínicas em particular, não há mais comunicação com o moribundo. Ele não é mais escutado como um ser racional, é apenas observado como um caso clínico, isolado, na medida do possível, como um mau exemplo, e tratado como uma criança irresponsável cuja palavra não tem sentido ou autoridade. Sem dúvida, ele se beneficia de uma assistência técnica mais eficaz que a companhia cansativa de parentes e vizinhos. Mas tornou-se ainda que bem-cuidado e por muito tempo conservado vivo, uma coisa solitária e humilhada. Os moribundos não têm mais status e, conseqüentemente, não têm mais dignidade, são clandestinos, *marginal men* (homens marginais), cuja aflição se começa a adivinhar (ARIÈS, 2012, p. 273-274, grifos do autor).

O filme *Balada de Narayama* (1983) de Shohei Imamura, narra sobre uma aldeia pobre no Japão, os idosos que completam setenta anos de idade devem subir ao topo da montanha de Narayama e aguardar por sua morte. Aquele que se recusar a cumprir a tradição desonra a família. Orin, uma senhora que se aproxima dos setenta anos, vive com seus filhos, aceita seu destino e ensina o que sabe a uma de suas noras. Na sequência final, o conselho da aldeia reúne-se em torno da idosa e seu filho mais velho, bebendo saquê e lhes apresenta as regras da ida para Narayama às quais devem ser obedecidas. Ou seja, não pode falar no caminho para a montanha. Não deve ser vista ao sair de casa. Quanto mais alto subir mais próximo de Deus estará. Quem a acompanha não poderá olhar para trás ou mesmo voltar atrás da decisão. O filho mais velho a carrega em suas costas montanha acima, o caminho é árduo e difícil, indicando que a vida implica resistência esforço, dificuldade até o final. Ao chegarem ao local, há muitos ossos de esqueletos, caveiras espalhadas pelo chão e muitos corvos sobrevoando a área. Um dos cadáveres, em decomposição, ainda está com parte da roupa, há corvos devorando suas entranhas. Após escolher o local em que deseja ficar, Orin desce das costas de seu filho. Ela oferece alimento ao filho, que o recusa e o devolve para a mãe, que também não o quer. É desnecessário alimentar-se, visto que logo morrerá. Eles se abraçam em silêncio; o filho desliza as mãos sobre o corpo magro da mãe e permanece de joelhos diante dela. Ambos permanecem abraçados despedindo-se. A mãe passa a mão na cabeça do filho, que chora. O filho a deixa e segue montanha abaixo.

No caminho, encontra seu vizinho com o pai idoso todo envolto em cordas, amarrado, berrando, rosnando. O pai pede para o filho que o solte. Quando o pai se desvencilha das mãos do filho, este o empurra penhasco abaixo. Os urubus são espantados pela queda do pai e sobrevoam o local. O filho do vizinho foge correndo. A neve começa a cair. Então o filho de Orin volta para onde sua mãe está para tentar convencê-la a voltar com ele, pois está frio. A mãe está ajoelhada em posição de oração e faz sinal para que se vá. Ao perguntar se está com frio, a mãe faz com a cabeça que não. Então o filho desiste e a deixa. Os ossos estão expostos

tornando-se um cemitério a céu aberto, um depósito de ossos dos idosos daquela aldeia. Para nós ocidentais, o cemitério é o lugar onde os ossos permanecem quando os corpos são enterrados. Nichols (1980, p. 229) adverte que o que sobra de nós, de nossa existência física são os ossos, que, com o passar do tempo, se decompõem e nada mais resta de existência, voltamos ao pó, ao nada.

É o eu ósseo que deixamos para futuros historiadores - o único testemunho da nossa existência como indivíduos. É tudo o que resta de nossos antepassados - de nossas raízes enterradas fundamente no tempo. O esqueleto é o *homo sapiens* arquetípico. Como tal, representa a verdade básica eterna, revelada ao herói pela primeira vez. (...) o esqueleto é o nosso segredo mais pessoal, coisa escondida, tesouro enterrado profundamente em nós mesmos, debaixo da nossa carne. Podemos tocar a pele, as unhas, os cabelos, os dentes, mas não podemos tocar os ossos. Normalmente nunca o vemos; entretanto, como o inconsciente profundo, são o nosso mais verdadeiro eu. O raio x da estrutura óssea de uma pessoa é usado amiúde como meio de identificação. Coisa terrível, um raio x, como um sonho, uma visão. *Acaso somos isso?* Estremecemos ao pensá-lo; e, no entanto, há também um sentimento de parentesco. Sentimos uma conexão, assim literal como figurativamente, “em nossos ossos”. O esqueleto está nu diante de nós. Como parece satânico e desapetitoso! É difícil acreditar que tudo o que ele nos pede é exatamente o que pedimos uns aos outros: *ser aceito* (NICHOLS, 1980, p. 229, grifos do autor).

Existe um esqueleto em todos nós, faz parte de nosso eu, isso significa que somos portadores da morte. A morte está em nós em nossos ossos que só são vistos na decomposição da carne, da vida. O esqueleto é símbolo, em última instância, de nossa existência terrena, materializada. O lugar em que depositamos o corpo morto, em que os ossos fazem morada é nos túmulos em cemitérios. Na modernidade, esse espaço vem perdendo seu lugar. As famílias estão optando por não fazer túmulos e não mais cultuar seus mortos, apenas a memória deles. Neste sentido, a cremação dos corpos ganha espaço, não há culto ao morto, cremou, acabou, ou seja, terminou a materialidade da existência do ente querido. Ariès (2012) analisa que a cremação já não seria um desafio à Igreja, ou aos costumes dos cristãos antigos como foi por muito tempo, nem por comodidade e economia.

Gorer, citado por Ariès (2012), pesquisou sesenta e sete casos dos quais quarenta foram cremados e vinte e sete enterrados. Gorer explica as razões pelas quais a cremação está sendo preferida atualmente: em primeiro lugar, a cremação é considerada como o meio mais radical de livrar-se dos mortos, visto como um sistema mais saudável, mais higiênico, porém definitivo. A segunda razão, a cremação exclui o culto dos cemitérios e a peregrinação aos túmulos. A cremação, ainda que definitiva, permite a recordação através das cinzas, e quando essas são

descartadas há ainda o espaço da memória, é nele que muitos de nossos mortos moram onde sentimos saudades da convivência.

Na Índia a cremação é um ritual que ocorre às margens do rio Ganges, considerado sagrado pelos indianos. O filme *O exótico hotel de Marigold* (2011), dirigido por John Madden narra a história de uma turma de amigos idosos que vão curtir a aposentadoria na Índia em um hotel chamado Marigold, que está em decadência. Graham um dos idosos morre, no ritual de cremação que acontece acompanhado pelos amigos, Manoch e sua esposa. Evelyn narra as palavras da citação abaixo, enquanto as imagens do ritual acontecem. Manoch carrega o pote com as cinzas de seu amor homossexual da vida inteira, espalha as cinzas no lago que não era sagrado, mas para eles era, pois foi onde se conheceram, se amaram e foram impedidos por suas famílias de viverem a relação afetiva.

Leva muito tempo para o corpo ser queimado, várias horas para as pessoas lembrarem seus mortos. O fogo deve ser aceso na madrugada e não deve sobrar nada além de cinzas no pôr do sol. Será que é pelo nosso amigo que estamos sofrendo, cuja vida conhecíamos tão pouco. Ou estamos sofrendo as nossas próprias perdas. Será que viajamos para tão longe para nos permitirmos chorar?

Observa-se como exemplo do que o autor inglês Gorer constatou em sua pesquisa no funeral do ator australiano, Heath Ledger, que ocorreu em sua cidade natal, Perth, no dia 9 de fevereiro de 2008. Após o funeral, que durou cerca de noventa minutos, foi realizada sua cremação, vista apenas por dez pessoas entre familiares e amigos do ator. Suas cinzas foram dispersas na praia. Depois disso, seus parentes e amigos mergulharam no mar, prestando a última homenagem ao ator (GIRON, 2009).

Ariès, (2012) observa que essa exclusão dos cemitérios não é necessariamente uma consequência da cremação, pois as administrações dos jardins crematórios empregam esforços para permitir que famílias venerem seus mortos tanto quanto nos cemitérios tradicionais. Criaram uma espécie de sala de recordações, onde disponibilizam uma placa que desempenha o papel de lápide. Em mais de quarenta casos pesquisados por Gorer, citado por Ariès (2012), apenas um teve seu nome gravado na lápide, quatorze deles foram inscritos no livro de recordações e dos 25 restantes nenhum traço visível foi deixado. Aponta Ariès (2012) ainda que essa seja uma solução intermediária entre o esquecimento completo e a perenidade da lápide gravada. Se as famílias não aproveitam as facilidades colocadas à disposição deles, é porque veem na cremação um meio seguro para se livrar, de escapar ao culto dos mortos posteriormente.

Gorer, citado por Ariès (2012), relata sua experiência pessoal da perda e cremação de seu irmão. A viúva não participou dos rituais anglicanos e muito menos da cremação. Elizabeth, a viúva, alegou que teve medo de explodir e perder o controle. Ela não queria fazer isso diante de outras pessoas demonstrando sua depressão e tristeza pela perda do marido. Permaneceu em casa e realizou com os filhos um piquenique, cortou a grama passando um dia agradável segundo sua descrição, como se nada tivesse acontecido. Sua vida social deveria continuar sem interrupções, nem por um momento sequer deveria ser perdida, perturbada pela morte de seu marido, pai de seus filhos, o qual, com sua morte, estaria “atrapalhando” a rotina de vida diária.

Comentou, mais tarde, Elizabeth (a viúva) que, no começo do luto, as pessoas a evitavam como uma leprosa, que as aproximações só se deram quando estava isenta de demonstrações de emoções, ou seja, seus amigos não a queriam ver chorando, demonstrando seus sentimentos de dor da perda de seu marido. A partir dessa experiência impactante, Gorer realizou suas pesquisas e artigos sobre o tema. A sociedade “proíbe aos vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permite nem chorar os que se vão, nem fingir chorá-los” (ARIÈS, 2012, p. 227). Nesse veredito está embutida nossa dificuldade de enfrentar o luto, a dor que a perda traz de nossos entes queridos, nossos amigos, nossos conhecidos. Sentir a dor, ficar triste, sofrer, chorar faz parte do processo do luto, pois se trata de alguém com quem tínhamos algum tipo de vínculo.

Freud (1996, p. 251) diferenciou luto e melancolia. “No luto, verificamos que a inibição e a perda de interesse são plenamente explicadas pelo trabalho do luto no qual o ego é absorvido. Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno semelhante e será, portanto, responsável pela inibição melancólica”. A diferença consiste que, na melancolia, não podemos ver o que é que absorve completamente. Há uma diminuição extraordinária de autoestima, um empobrecimento de seu ego em grande escala. “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego” (FREUD, 1996, p. 251). O luto é uma reação natural referente à perda de um objeto amado, real ou simbólico. Para Freud (1996, p. 249), “o objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido como objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha sido deixada). Interromper o processo de luto é inútil, podendo até prejudicar a pessoa que o está vivenciando. Para o luto, é necessária uma desvinculação da libido ao objeto perdido, uma substituição rápida, que poderá não ser aceita. O luto é, pois, um processo natural, demorado e deve ser respeitado o tempo que cada pessoa enlutada precisa para superar o vínculo, após a perda. À medida que o tempo transcorre, vai se enfrentando a dor, aos poucos supera a separação, ocorrendo a elaboração do luto.

O mais difícil dos lutos, talvez, seja o de na vida enlutar-se pela perda de si mesmo, perceber-se morrendo. Podemos observar no depoimento de Servan-Schreiber (2011, p. 51) no livro *Podemos dizer adeus mais de uma de uma vez*, escrito na sua fase terminal. Através da escrita, forma encontrada por ele de se despedir dos leitores, “aconteça o que acontecer, tenho grande esperança de que esse adeus não seja o último. Podemos dizer adeus mais de uma vez”. Aos amigos que o visitavam e lhe perguntavam se iriam se rever, respondia: “[...] não sei. É triste a “cerimônia do adeus”. Mais amedrontador seria se não fosse triste. Se for possível nos reencontrarmos daqui a três meses, recomeçarei com o mesmo prazer e a mesma tristeza. Enquanto isso, prefiro não perder a oportunidade de dizer adeus àqueles que amo” (SERVAN-SCHREIBER, 2011, p. 51). Nessas palavras, está a dor de dizer adeus quando temos a consciência de que nossa finitude aproxima-se, que nosso ofício de viver está se encerrando.

No filme *Encontrando Forrester* (2000) de Gus Van Sant, o talentoso jovem escritor Jamal, interessado pela história do professor William Forrester, homem recluso em sua casa, sem contatos com o mundo exterior, avesso ao convívio social, atíça-lhe a curiosidade. Jamal descobre indícios de que o escritor teria vivido uma perda de alguém querido no passado e talvez isto tenha sido o motivo e a razão da consequente melancolia e solidão. A aproximação e a amizade entre os dois desenvolvem-se a partir do interesse pelo ofício da escrita. Esta coincidência possibilita a elaboração do luto pela perda da esposa amada de Forrester, ao mesmo tempo que auxilia Jamal a aprimorar seu talento e criatividade de jovem escritor. Em uma das mais belas passagens do filme, Forrester permite-se falar da perda e da dor a partir de excertos de seu único livro, ao citar: “O descanso daqueles que se foram, antes de nós, não pode firmar a inquietude daqueles que ficaram. [...] O que as pessoas temem é o que elas não entendem”. Explícita, dessa forma, que o desassossego dos que ficam e necessitam enlutar-se pela perda às vezes se expressam pela clausura ante a dificuldade e medo de criar novos laços que suscitam novas perdas.

Ariès (2012) denominou esses sentimentos de recusa ao luto. Aponta que “o luto foi, entretanto, até nossos dias, a dor por excelência cuja manifestação era legítima e necessária” (ARIÈS, 2012, p. 227). Na Idade Média, os mais bravos guerreiros e os mais ilustres soberanos prostravam-se diante dos corpos de seus amigos ou parentes com comportamentos histéricos. A partir do século XIII, as manifestações de luto perderam sua espontaneidade. Ritualizaram-se. As grandes gesticulações da Idade Média, a partir de então foram simuladas pelas carpideiras, mulheres vestidas de negro contratadas para prantear nos velórios.

A partir da Idade Média, com a ritualização do luto, a sociedade conferiu à família um período de reclusão que a afastava da participação dos atos fúnebres, nas quais eram

substituídos por numerosos padres, carpideiras, membros das confrarias ou simples figurantes atraídos pela distribuição de esmolas após os funerais. Ariès (2012, p. 229) explica que essa reclusão tinha dois objetivos: “o primeiro que os sobreviventes infelizes resguardassem do mundo sua dor, consentindo-lhes esperar, como um doente em repouso, a amenização de seus sofrimentos”. E o segundo objetivo da reclusão “era o de impedir os sobreviventes de esquecerem demasiado cedo o falecido, excluindo-os, durante um período de penitência das relações sociais e dos prazeres da vida profana” (ARIÈS, 2012, p. 230). Os enlutados vestiam roupa preta em sinal de luto pelo menos um ano, demarcando a diferenciação em relação aos demais, bem como de seu estado. Segundo Kovács (2012, p. 42), “o uso da cor preta tinha duas intenções principais: representar o caráter sombrio da morte e ser a demonstração de que a pessoa estava em luto, assim não precisava manifestar de maneira dramática sua tristeza”.

Somé (2003), no livro *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar*, narra aspectos de sua comunidade, o povo de Dagara, da África Ocidental. No ritual da despedida, “é muito importante que, no funeral, o parceiro que ficou libere cada grama de sofrimento que sente. O sofrimento do velório não significa fraqueza. É uma fonte de força, amor e poder. É um sinal de que o relacionamento tinha valor, que era insubstituível” (SOMÉ, 2003, p. 134). O funeral, o ritual de separação na tribo dura setenta e duas horas, envolve a quebra simbólica da relação, é a representação do fim da conexão física entre a pessoa que morreu e a que ficou. No ritual, é permitido ao sobrevivente contar a história de como se conheceram, como se uniram, o tipo de relacionamento que nasceu no casamento, a história de como se conheceram, como se sente no momento. Os membros da comunidade, amigos e familiares também podem contar suas lembranças do morto, descrever o seu relacionamento, o como e quanto a pessoa era especial. Dessa forma, no ritual “reconhecem a separação e o fim da parte física” (SOMÉ, 2003, p. 135). A dimensão da memória é algo que pertence a quem sobrevive. Aos vivos é facultada a lembrança dos que se foram e dessa forma somos imortalizados na lembrança de outros. Observamos que o reconhecimento da separação é fundamental para a elaboração do luto, permitindo-o seguir em frente com a vida.

A autora descreve que, quando o ritual fúnebre termina, um amigo leva o viúvo para casa, assegurando-se de que esteja bem. Outras pessoas limpam a casa em que o casal morava, atitude que revela o sentido de renovação e purificação. As roupas do morto são doadas. Um ritual de retorno é realizado para o enlutado para restabelecê-lo. O viúvo é recebido em casa, “como uma pessoa que perdeu seu parceiro e ainda está em comunhão com ele, na forma de espírito, como uma pessoa que está recuperando sua energia. É o começo de uma nova vida” (SOMÉ, 2003, p. 135). É preciso entender que “quando o velório termina e o cordão umbilical

entre os parceiros é cortado ritualmente, ainda há uma conexão. O espírito do morto sempre estará com o sobrevivente” (SOMÉ, 2003, p. 136).

As pessoas enlutadas podem casar-se novamente, no entanto devem fazê-lo após terminarem os rituais de separação e respeitando o tempo para o luto, importante espaço de vida para sentir o vazio que a morte do parceiro deixou. O novo casamento pode ocorrer após um ano. Neste período, a comunidade apoia a pessoa enlutada de perto para que não se entregue à depressão ou à própria morte. Após esse período de luto de rituais, raspam o cabelo, pois acreditam que se libertam de alguma coisa antiga, que não serve mais, para começar uma vida nova, sem interferência de velhos hábitos, bem como a doação de todas as roupas que foram usadas no período do luto. Após raspar o cabelo, o grupo do mesmo sexo da pessoa a banha e a recebe em um ritual de boas-vindas. Se for mulher, a família do marido pede sua mão de volta e a convida a viver em sua casa novamente. Ela pode escolher voltar ou não. Somente após os rituais estará livre para voltar a viver e casar-se novamente.

Em psicologia, o período de um ano é indicado para entregar-se ao luto. Não necessariamente uma regra, mas um parâmetro. Um espaço inelutável de tempo para que a pessoa sofra a dor da perda e a elabore, supere essa dor e esteja fortalecida emocionalmente para seguir sua vida inclusive afetivamente. Passado esse período de um ano, podemos pensar num luto patológico, ou seja, a pessoa enlutada tem dificuldade de seguir sua vida diária, pois não consegue libertar-se do luto impedindo-a de viver, muitas vezes, portando-se como mortaviva, permanecendo em quarto escuro, não saindo de casa, não conseguindo se desfazer dos objetos do morto, não conseguindo trabalhar, ensimesmada, não conversa muito e dorme demasiadamente.

Podemos observar que o calendário marca o tempo cronológico, mas a perda para cada um tem uma forma de ser sentida e muitas vezes não está associada a esse tempo e sim ao tempo psíquico, não-cronometrado, apenas sentido internamente. A perda é muito intensa internamente fazendo-a sofrer emocionalmente. O tipo de morte interfere no “trabalho de luto” conforme observou Moura (2006) em sua dissertação de mestrado intitulada *Uma avaliação do luto conforme o modo de morte*. A autora investigou os três tipos de morte, as naturais/esperada, as acidentais/inesperadas e o suicídio, essa última é a mais difícil no processo de luto porque é associada a uma diversidade de sentimentos como: culpa, vergonha, alívio, sensação de ter sido abandonado ou rejeitado. Nesses casos, é necessário ajuda psicológica, e, por vezes, psiquiátrica com medicação para superar a perda e retornar a vida nas funções diárias.

O cinema e os filmes trazem um grande potencial educativo e pedagógico para aguçar a sensibilidade sobre a morte, o morrer e sobre a vida e o viver. Neste sentido os autores Ariès

(2012) apontam que a morte tornou-se interdita, tabu e inominável. Kovács (2005) afirma que a conspiração do silêncio está presente em três esferas 1) com os professores; 2) com pais; e 3) com os profissionais da saúde, apontando nossas dificuldades de lidarmos com o elemento fundante da vida humana, a morte. Ao mesmo tempo, a autora aponta outro fenômeno observado na sociedade atual, a banalização da morte, a que Morin (2010) nomeou de megamorte, ou seja a morte de muitos se transforma em um evento corriqueiro e banal.

É difícil ao homem o diálogo sobre o tema da morte, pois em nosso inconsciente, a ela não é possível quando se trata de nós mesmos, torna-se inconcebível imaginar um fim real para nossa existência (KÜBLER-ROSS, 2008). O sentido da vida deve ser buscado na morte, aponta, pois quando estamos vivos nos falta o sentido (PASOLINI, 1981). Quem não fala da morte, acaba se esquecendo da vida, morre sem perceber, afirma Alves (1987). Na velhice a consciência da finitude é aguçada, apontam Boff (2013) e Jung (1986), pois este é um momento em que o ciclo de vida se finda, se fecha, permitindo a liberdade de entendimento sobre a finitude que se aproxima e permite aproximações sem rodeios. O culto aos cemitérios está diminuindo, no ocidente estamos optando pela cremação dos corpos, uma variável da dificuldade de lidarmos com o luto, numa recusa ao luto (ARIÈS, 2012). É um processo natural depois da perda de algum ente querido, é preciso tempo não-cronológico, mas sim tempo interno, emocional para superar a perda e retomar a vida, quando o trabalho do luto fica difícil de superar é preciso buscar ajuda profissional.

A partida (2008) do diretor Yôjirô Takita, através da arte, da ficção, da magia, da poesia trata da morte sem rodeios, sem exageros, mas sim de forma natural e porque não dizer com beleza. Somos envolvidos pela narrativa fílmica que trata de cada cena com leveza e delicadeza e nos apresenta a relação de um agente funerário no cotidiano de seu trabalho em acondicionar corpos para a partida. Estabelecemos uma relação com a narrativa, pois nos identificamos, nos sensibilizamos em relação ao corpo morto, signo de nós mesmos, a reação dos enlutados nos toca e nos comove, pois diante da perda não há o que fazer a não ser chorar a dor da perda. Assim como Daigo, aprendemos com os vários condicionamentos que nos permite nos aproximar e refletir sobre a consciência de uma existência finita, com data de chegada, mas sem data de partida, mas sabemos que ela existe.

Assim como a luz que, ao abraçar o horizonte, prenuncia o fim de mais um dia. Todas as coisas na vida findam um dia afinal. Do mesmo modo, cabe-me finalizar este capítulo tal qual a vida de cada um de nós igualmente tem seu desfecho. Falar sobre a morte pode ser o mote para encontrar o sentido no coração da vida. Talvez seja uma quimera, mas é razoável supor que, a partir da certeza da finitude, talvez seja possível abrir o caminho para uma vida

mais conscienciosa de que estamos aqui neste mundo para uma curta e ilusória estada, cuja partida pode ser a qualquer instante. Quem sabe? Este mistério parece sugerir o quanto é pueril seguir negando a morte. Temos muitas possibilidades para aprender, afinal temos que aprender até o fim da vida, mas [...] Na verdade, é bom estar vivo. É emocionante”! dizia o ancião da Aldeia dos Moinhos de Kurosawa em *Sonhos* (1990). Há quem diga que a vida é dura. Isso é só conversa.

4 A CERTEZA DE PARTIR E A IMPOSSIBILIDADE DE FICAR

O filme japonês *A partida* foi lançado em 2008, recebeu o título na tradução para o português no Brasil, mas o título original é: *Okuribito*, dirigido por Yôjirô Takita. A gravação deste filme ocorreu entre 18 de abril e 10 de junho de 2007, portanto em apenas três meses. Tema complexo também para o cinema, talvez esse tempo tão curto para a filmagem se dê por um grande amadurecimento em relação à morte por parte do diretor com vasta filmografia. O filme tem duração de 130 minutos e foi baseado no livro do poeta e escritor Aoki Shinmon que trabalhou como *nokanshi*, atividade de acondicionar mortos, agente funerário japonês.

Em um dos artigos da Revista Japonesa Bungueishunju, escrito por Aoki Shinmom, ele relata a experiência da produção do filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita baseado em seu livro *Nokanshi Niki* (Diário de *Nokanshi*, 1993). Narra sua experiência pessoal como *nokanshi* com mais de três mil corpos preparados para serem cremados e/ou enterrados. O ator Masahiro Motoki (Daigo) solicitou autorização para usar seu texto em um livro que estava descrevendo sua viagem à Índia. Tempos depois, Aoki Shinmon recebeu o livro *Hill Heaven* (Colinas do céu), nele havia uma foto de Masahiro Motoki junto ao rio Ganges com comentários sobre a importância da vida e a cremação observando cinzas sendo jogados no rio. Aoki ficou admirado com a percepção da vida e morte deste jovem ator (OGEDA, 2009).

Em 1999 Aoki leu um artigo em que Masahiro Motoki citava o livro que havia escrito e o projeto de transformá-lo num filme. Aoki escreveu-lhe sugerindo que ele tinha muita sensibilidade e assumisse a direção, roteiro. A resposta veio somente em 2006, agradecendo a autorização concedida para transformar o livro em filme e que poderia interpretar a personagem principal, mas a direção já seria complexa. Citava as dificuldades de viabilizar o projeto, pois os produtores não se interessariam por um tema como esse, a respeito de um *nokanshi*. Aoki sugeriu então que seu livro fosse adaptado para algo mais leve, pois se tratasse de uma forma realista o tema, provavelmente se tornaria um filme deprimente e sombrio. Inicia-se um trabalhoso processo para transformar o livro original num filme, resultado de muitas pessoas que trataram o tema da morte de modo profundo e delicado com preocupação de não torná-lo nem pesado, nem sombrio, mas poético.

O cineasta japonês Yôjirô Takita é o diretor desta obra de sensibilidade na abordagem de uma temática universal. Iniciou no cinema em 1991, cineasta veterano e reconhecido no Japão, com uma vasta filmografia: *Chikan* (1981), *Komikku zasshi nanka iranai!* (Revista cômica, 1986), *Kimurake no hitobito* (La familia Yen, 1988), *Mo, hitori ja nai* (No estamos solos, 1993), *O-juken* (El examen, 1999), *Himitsu* (El secreto, 1999), *Onmyoji* (El maestro del

ying y del yang, 2001), *Onmyoji II* (2003), *Mibu gishi den (La última espada*, 2003), *Ashura-jo no hitomi* (A rainha dos demônios, 2005), *Batteri* (Batería, 2007) e *Okuribito* (2008). Yôjirô Takita com o filme *A partida* (2008) tornou-se conhecido nos Estados Unidos e obteve boa repercussão fora do Japão, consta que estudou dez anos de cerimônias fúnebres.

Santana (2009, p. 01) comenta sobre a trilha sonora criada por Joe Hisaishi, como sendo “um show à parte dessas que, com certeza, vai entrar para história entre as grandes trilhas sonoras do cinema”. Para Ogeda (2009) “poucas vezes eu achei tão digna de menção e de aplausos uma trilha sonora de uma produção cinematográfica quanto desta vez, como *Okuribito*”, compartilho desses comentários, pois, para mim, é uma trilha sonora espetacular que atinge almas sensíveis. Joe Hisaishi é responsável pela trilha sonora de outros dois filmes: *Castelo animado* (2004) e *Viagem de Chihiro* (2001), ambos do diretor Hayao Miyazaki.

A maquiagem é dirigida por Iaso Tsuge e o design de produção é de Fumio Ogawa. O roteirista foi Kundo Koyama, a direção de fotografia é de Takeshi Hamada, e a edição de Akimasa Kawashima. O filme foi distribuído no Brasil pela Paris Filmes. Boscov (2009), explana em *Veja Cinema - A partida*, comentários e particularidades do filme.

A partida é um filme muito bonito. Quem dirige é Yôjirô Takita, que é um diretor veterano japonês, pouco conhecido aqui, mas que em quase todo trabalho dele, se dedica a comentar esses aspectos digamos assim mais antropofágicos da modernidade japonesa. A partida ganhou o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro esse ano e o primeiro filme dele que alcança uma repercussão bem grande fora do Japão porque esse tema é universal, a dificuldade de enfrentar o momento da morte. A dificuldade de se reconciliar com a ideia de aceitá-la e de enxergar nela alguma beleza, alguma pureza. Um filme muito bonito, construído em minúcias, em detalhes. O ator principal, por exemplo, deve que aprender passo a passo como desempenhar esses ritos e teve que aprender a desenvolver um estilo pessoal para conduzir a cerimônia o que é um requisito, para esse tipo de profissional que é muito raro. Poucos japoneses inclusive conhecem ainda essa profissão. Mas o que o filme mostra aquilo que ele defende é a ideia de que nem tudo o que é antigo, considerado arcaico até numa sociedade, deve ser descartado, algumas tradições têm um significado que pode ser muito importante, muito pertinente também para o presente.

O filme ganhou diversos prêmios na Academia Cinematográfica Japonesa, foram onze prêmios no total: melhor filme, melhor diretor (Yôjirô Takita), melhor roteiro (Kundo Koyama), melhor ator (Masahiro Motoki), melhor ator coadjuvante (Tsutomu Yamazaki), melhor atriz coadjuvante (Kimiko Yo), melhor fotografia, melhor edição, melhor mixagem de som e melhor iluminação. Ganhou o prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar de 2009, foi

o primeiro filme japonês a ganhar tal distinção, concorrendo com 67 países e com os favoritos: *Entre os muros da escola* (2008) de Laurent Cantet e o *Valsa com Bashir* (2008) de Ari Folman.

Oliveira (2009) aponta em sua crítica que os filmes concorrentes sustentam superioridade em relação ao vencedor, um produto japonês tipo exportação, mostrando peculiaridades da cultura local para o mundo ocidental, neste caso, os rituais funerários da tradição japonesa. O drama japonês vencedor é convencional e previsível, e afirma ainda o autor que há muito tempo quem ganha o prêmio de Melhor filme Estrangeiro, deixou de ser parâmetro de qualidade.

Apesar da crítica, agradou recebendo prêmios em diversas categorias como: Golden Rooster Award: melhor filme, melhor diretor, Hawaii *International Film Festival*: Prêmio do público, Montreal *World Film Festival*: *Grand Prix des Amériques*, *Palm Springs International Film Festival*: Mercedes-Benz Prêmio do público por melhor narrativa, *Hong Kong Film Awards*: melhor filme asiático, *Hochi Film Awards*: melhor filme, *Kinema Junpo Awards*: melhor filme, melhor diretor, melhor roteiro, Mainichi Film Award: melhor filme japonês, melhor mixagem de som, Nikkan Sports Film Award: melhor filme e melhor diretor, 2008 Trailer Zen Festival: *Grand Prix* e *Yokohama Film Festival*: melhor filme, melhor diretor, melhor atriz coadjuvante (Kimiko Yo, Ryōko Hirose), Festival de *Palm Spring*: melhor narrativa O Grande Prêmio das Américas no Festival Internacional de Montreal (OKURIBITO, 2014). No Japão o filme arrecadou até março de 2009 uma bilheteria, em torno 53,5 milhões de dólares. Seu faturamento foi de 70 milhões de dólares americanos em todo o mundo (OGEDA, 2009).

Os protagonistas do filme são Daigo Kobayashi (Masahiro Motoki) e Mika Kobayashi (Ryōko Hirose). O ator Masahiro Motoki ganhou vários prêmios de melhor ator pelo reconhecimento de sua interpretação do papel de Daigo como: *Asian Film Awards*, *Asia Pacific Screen Awards*, *Golden Rooster Award*, *Blue Ribbon Awards*, *Kinema Junpo Awards* e *Japan Academy Prize*. O ator aprendeu a tocar violoncelo e acompanhou várias cerimônias fúnebres (OGEDA, 2009), talvez isso explique sua atuação reconhecida e aplaudida, e observa-se o interesse pessoal por tornar o livro de Aoki em um filme. Os demais personagens são: Shōei Sasaki (Tutomu Yamazaki), o patrão; Yuriko Uemura (Kimiko Yo), a secretária da funerária; Tsuyako Yamashita (Kazuko Yoshiyuki), dona da casa de banho; Yamashita (Tetta Sugimoto), filho da senhora da casa de banho; Shōkichi Hirata (Takashi Sasano), senhor que frequenta a casa de banho; Toshiki Kobayashi (Tōru Minegishi), pai de Daigo e Sr. Sonezaki (Tarō Ishida), dono da orquestra. Já a atriz Ryōko Hirose ganhou prêmio como melhor atriz coadjuvante por sua atuação no *Yokohama Film Festival*.

A atriz Yuriko Uemura (Kimiko Yo, secretária da funerária) participou do filme brasileiro *Corações Sujos* (2011), dirigido por Vicente Amorim, baseado no *best-seller* de Fernando Morais, narra fatos reais ocorridos durante o final da Segunda Guerra Mundial no interior de São Paulo, sobre a organização terrorista Shindo Renmei, composta por imigrantes japoneses no Brasil. O filme conta ainda com cinco outros atores japoneses no elenco.

4.1 FICHA TÉCNICA

Gênero: drama

Título original: *Okuribito*

Pais de origem: Japão.

Direção: Yôjirô Takita

Roteiro: Kundo Koyama

Elenco: Masahiro Motoki (Daigo Kobayashi); Ryôko Hirosue (Mika Kobayashi); Kazuko Yoshiyuki (Tsuyako Yamashita); Tsutomu Yamazaki (Shôei Sasaki); Kimiko Yo (Yuriko Uemura); Takashi Sasano (Shôkichi Hirata); Tetta Sugimoto (Yamashita); Toru Minegishi (Toshiki Kobayashi); Tarô Ishida (Mr. Sonezaki).

Fotografia: Takeshi Hamada

Trilha sonora: Joe Hisaishi

Duração: 130 min.

Ano: 2008

4.2 A ARTE QUE CONDUZ A VIDA

O filme narra alguns episódios da vida de Daigo Kobayashi, um violoncelista frustrado da orquestra de Tóquio. Quando a orquestra encerra suas atividades por falta de público, ele e sua esposa Mika retornam a sua cidade natal Yamagata que significa “portal para as montanhas” (OGEDA, 2009) e passam a morar na casa deixada pela mãe, que morreu havia dois anos. A cidade traz para Daigo lembranças amargas do passado, especialmente, a dor pelo abandono do pai na infância, de quem nunca mais soube notícias nem teve contato. Quando criança chorava a saudade da ausência do pai na casa de banho da Sra. Tsuyako.

Daigo encontra no jornal um anúncio de emprego que supõe ser uma agência de viagens. Contudo, ele constata tratar-se de serviço para “viagens derradeiras”. A contragosto, aceita o emprego ritualístico de *nokanshi*, acondicionar e purificar os mortos para a derradeira viagem.

Revela-se espantosamente apto nesta arte, expressando delicadeza e respeito admiráveis. Ele esconde isto de sua mulher, Mika, por crer ser um trabalho vergonhoso e pouco aceito socialmente. Ao negar o trabalho, nega a dificuldade de aceitação da finitude da vida. O relacionamento mal resolvido com o pai ressurgiu de forma decisiva ao defrontar cotidianamente com a morte.

O filme aborda a dicotomia da sociedade japonesa que se moderniza e se ocidentaliza ao mesmo tempo em que tenta manter alguns traços da sua própria cultura. Com o passar do tempo, Daigo busca compreender a morte para além do trabalho. Contudo, sua esposa descobre sua atividade e o repele por considerar um trabalho indigno. O contato com um corpo em decomposição e a frustração com o trabalho na agência funerária reconciliam-no com a música que aprendera por insistência do pai, ainda na infância. Junto ao violoncelo, encontra uma pedra embrulhada (pedra-carta). Quando criança, o pai lhe contara que, antes da invenção da escrita, os antigos procuravam uma pedra que expressasse seus sentimentos e a entregavam aos seus entes queridos. Podiam, dessa forma, ler os sentimentos um do outro pelo peso e textura.

A dificuldade estabelecida em vida com o pai só tem desfecho com sua morte, quando está acondicionando e purificando o corpo para sua última viagem. Ao abrir a mão direita, encontra a pedra que ele havia dado ao pai quando criança. Compreende então que ele estava em seu coração até o último momento de vida. Era hora de perdoar as escolhas do pai perdendo-se para continuar a vida, pois o mistério da morte se vislumbra no coração da vida, e ela é uma oportunidade aberta a todos para a necessária mudança cotidiana de rota, mesmo que seja a última, da frágil condição humana.

A partida (2008) é um fio condutor para a reflexão de um tema definitivo em nossa vida, embora negado, mas não oferece receita pronta, cada um tem de caminhar o seu próprio caminho, passo a passo. É um convite a repensar sobre o sentido que damos a poucos dias que vivemos. E é sábio que esses preparativos comecem ainda na tenra idade das crianças.

Ao analisar um filme, ou mesmo o cinema, gera uma responsabilidade muito grande. O propósito aqui não é analisar o que o diretor quis dizer com determinada cena, isso não é muito válido quando se trata de arte, do cinema. A arte desperta e evoca muitos sentimentos, e eles são de várias ordens. Serão analisados alguns elementos que, ao ver e a rever o filme, foram despertadas em mim, muitos outros podem ser elencados e analisados, pois não podemos emprestar a visão ao outro, só temos o nosso olhar. E neste sentido faço algumas escolhas para percorrer os caminhos desta compreensão. Será analisado o tema central do filme, que é a morte e o morrer, um tema universal e pertencente a nossa humanidade. O filme será analisado de acordo com os seguintes elementos: sonhos fenecidos; a morte como ofício; o fim dos dias;

onde tudo está vivo, a morte está; nenhum tempo é tempo; o velho como o prenúncio do novo; o desassossego dos que ficam; tinha uma pedra no caminho; a vida precisa de inspiração; viver é uma honra. Esses elementos de análise são escolhas da pesquisadora, o que será apontado não pertence necessariamente à intencionalidade do diretor japonês Yôjirô Takita.

4.3 SONHOS FENECIDOS

As cenas iniciais do filme apresenta-nos Daigo, um músico de uma grande orquestra em Tóquio. A orquestra está se apresentando, uma das cenas memoráveis aos sentidos. Devido ao pouco público que assiste aos espetáculos, o Sr. Sonezaki, dono da orquestra, encera suas atividades, numa fala sem rodeios. Essa notícia é um choque para o músico, pois pretendia seguir carreira. A narrativa reflete sua frustração, a de ter fracassado “o emprego na orquestra, que finalmente havia conseguido, num instante havia se tornado apenas uma memória. Não era culpa do violoncelo. Como um desafortunado como eu o comprou, ele perdeu o emprego. Sob vários aspectos esse violoncelo era pesado demais para mim”.

Ao voltar para casa, conta à esposa que a orquestra fora dissolvida, ela sugere a ele que encontre outra. Ele responde que não haverá outra, pois precisa pagar o violoncelo o valor é de dezoito milhões de ienes, isso parece ser muito dinheiro. Justifica o valor pago, afirmando que este é o investimento dos músicos profissionais. Ela questiona por que não lhe contou antes sobre o valor do violoncelo. Daigo responde que “[...] sabia que seria contra isso”. Mika insistente: “Por que não me contou uma coisa tão importante”? Daigo lhe pede desculpas, a esposa vai para a cozinha. Ele permanece na sala ruminando seus pensamentos: “[...] as cidades do mundo serão nosso lar. Viveremos sempre em turnês. Foi com essas palavras que a pedi em casamento. Mas a realidade foi mais dura. Eu deveria ter percebido antes os limites do meu talento”. Mika grita da cozinha, pois o polvo está vivo, no piso da cozinha. Decidem jogá-lo no rio. Na beira do rio, conversam. Daigo informa que vai desistir do violoncelo e voltar para o interior, para Yamagata sua cidade natal. Este lugar representa o retorno para a casa dos pais, a casa de sua infância, um retorno ao lugar das suas origens. Na sequência, Daigo está vendendo o seu violoncelo se desfazendo o projeto de ser músico.

Essas cenas iniciais revelam a primeira perda que o filme aborda: a morte do sonho, do ideal de vir a ser, algo no qual acreditou. O músico investiu alto financeiramente comprando um violoncelo profissional, pois criou expectativas de que haveria turnês, viagens, sucesso, dinheiro a partir dele. Apesar de pressupor que talvez não conseguisse dar conta de ser músico. Reconhece que talvez não tivesse talento suficiente, porém não percebeu antes seus limites

musicais. “É um ótimo instrumento. Achei que traria a grande virada da minha vida. Mas, estranhamente, livrar-me do violoncelo foi um alívio. Eu me sentia livre de laços que haviam me amarrado por tanto tempo. O que eu sempre havia sonhado talvez na verdade, não fosse”.

As perdas simbólicas para Jaramillo (2006) referem-se às perdas nas quais o que se perde não é tangível, palpável nem facilmente identificável pelos demais; são perdas internas, do fundo da alma, e como não são visíveis, as pessoas de nosso entorno não as reconhecem e, às vezes, nem nós mesmos as identificamos como tais nem compreendemos as reações emocionais que desencadeiam. A autora exemplifica que a perda de uma ilusão ou sonhos representam as perdas simbólicas. Fazemos uma relação com as pequenas mortes, as perdas cotidianas a que alude Kovács (2013, p. 168). A autora exemplifica as fases do desenvolvimento da infância para a adolescência, da vida adulta para a velhice. São pequenas mortes também mudanças de casa, de emprego, casamento e nascimento de filhos. Argumenta a autora que, na morte simbólica, os indivíduos sentem ter perdido algo que conheciam e vivenciam o desconhecido, essas situações geram semelhanças com a morte real. Acarretando sofrimento, dor, tristeza e certa desestruturação egóica.

Outra perda simbólica relatada na narrativa é a separação da esposa. Mika não aceita a atividade que Daigo exerce, decide mudar-se para a casa de seus pais até que o esposo se demita do emprego. A separação em muitos casos é sentida como se fosse uma perda real. Nesta situação ocorre a repetição da história dos pais, Daigo não esboça nenhuma reação à decisão da esposa. Porém a separação não é definitiva, após permanecer um tempo afastado do lar, a esposa retorna grávida, com a mesma insistência de que ele desista do trabalho. A esposa, que toma a decisão de retomar a relação. Daigo, durante o período de separação, não liga para verificar se está bem com a esposa, tampouco ela o faz, não a procura, segue a vida trabalhando.

4.4 A MORTE COMO OFÍCIO

O casal volta para o interior, Daigo está desempregado. Ao almoçar, observa um anúncio de emprego no jornal: “não há restrição de idade. Salário bom. Poucas horas de trabalho efetivo. Período integral. NK Agência. Ajudando a partir. Não é necessário experiência”. A esposa comenta: “uma agência de viagens, talvez, guia de turismo”? Daigo decide verificar do que se trata. Vai ao local indicado, encontra a secretária Yuriko e observa os caixões expostos. Questiona-lhe que tipo de empresa é aquela. Ela pergunta se ele está ali sem saber do que se tratava o trabalho.

O Sr. Shōei Sasaki o atende e, ao iniciar a entrevista, pergunta se Daigo estava disposto a trabalhar duramente, e ele refere que sim. Contrata-o imediatamente e pede para a secretária providenciar os cartões de visitas. Daigo questiona sobre o salário ao futuro patrão que lhe responde que será de 500.000 milhões de ienes. Sabendo do salário, pergunta-lhe sobre o tipo de atividade deverá realizar. Sr. Sasaki responde-lhe que seria seu assistente. Descobre então que o anúncio foi publicado com uma palavra errada. Era para realizar o trabalho de acondicionar corpos em caixões. “Quer dizer defuntos”? Questiona surpreso Daigo. Sr. Sasaki responde-lhe: “ajudamos a partir os que partiram”, explicando que *noukan* é colocar no caixão (arruma a palavra escrita errada no jornal) e completa “seja como for, o destino trouxe você até aqui. Experimente. Se não gostar, pode largar”. A conversa é finalizada, o patrão lhe dá dinheiro antecipado pelo dia de trabalho. Neste gesto, Sr. Sasaki cela o contrato de trabalho que, para Daigo, torna-se irrecusável. No caminho para casa, compra *sukuyaki*⁵. Daigo não revela para a esposa do que se trata sua atividade laboral, da natureza dela, apenas comenta que organizam cerimônias.

Nesta cena, observamos a capacidade de adaptação rápida à nova situação, aceitando o desafio imposto por esta atividade, porém não fala, não divide com a esposa. Talvez ele também tenha preconceito com essa profissão, porque não assume publicamente que a realiza. Esse comportamento de não falar, demonstra que decisões são tomadas sem a participação da esposa. Esse comportamento é próprio de sua natureza masculina, de sua forma de se comportar na relação de casal presente na compra do violoncelo e na escolha do trabalho.

Na reportagem *Cuidadores da morte* de Koslyk (2013), há depoimentos de agentes funerários brasileiros da Clínica Porto dos Anjos. Um dos agentes entrevistados revela que no início da profissão chegou “na tora” (KOSLYK, 2013, p. 35), ou seja, sem experiência para realizar as atividades e sem saber o que iria fazer. “Na hora que vi que era para mexer com defunto, quis voltar para trás. No começo nem comia e nem dormia direito” (KOSLYK, 2013, p. 35). Em outro relato, o agente funerário revela que só conseguia trabalhar se estivesse bêbado. “Toda vez que eu ia fazer, tomava umas boas antes pra ter coragem. Eu já bebia antes, e nessa ocasião piorou. Foi um suporte” (KOSLYK, 2013, p. 35). Esse depoimento aponta para

⁵ Prato japonês preparado à mesa conforme vai comendo. As pessoas vão se servindo à medida que os ingredientes são cozidos. O *sukiyaki* é um cozido com os seguintes ingredientes: carnes (bovina e/ou suína) fatiadas bem finas, verduras (acelga, couve-flor, *shinkiku*, *moyashi*, agrião, alho poró, *hourenso*), *udon* (macarrão japonês), cogumelos (*shiitake* e *shimeji*), *konnyaku* e *ito konnyaku*, *kamaboku*. Primeiro fritam-se as carnes com um pouco de manteiga. Depois são colocados os demais ingredientes, temperando tudo com *shoyu* (molho de soja), açúcar, *sake mirin* (*sake* para cozidos) e glutamato monossódico. Para servir-se, quebra-se um ovo no *owan* (tigela para comer o *sukiyaki*) e bate-se um pouco para quebrar a gema. Depois são colocados as carnes e os demais ingredientes nesta tigela, com um pouco do caldo formado pelo cozido. *Sukuyaki*. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sukiyaki>. Acesso em: 02 jun. 2013.

um trabalho difícil de ser executado. Ana Magnólia Mendes, nesta mesma reportagem, comenta que o trabalhador “cria uma couraça, que é uma espécie de proteção psicológica para garantir certos distanciamento e possibilitar o cumprimento do trabalho, caso contrário, vai sair correndo, vai desistir” (KOSLYK, 2013, p. 34).

No dia seguinte, Daigo, volta ao trabalho, encontra-se com a secretária Yuriko, que está tirando pó dos caixões. Ela lhe entrega os cartões de visita afirmando que estão sem erros, ou seja a escrita da atividade está correta. O diálogo que ocorre entre eles é revelador da inexperiência de Daigo com a profissão, com a morte e com os mortos.

Yurilko - Acha os caixões estranhos?

Daigo - É a primeira vez que vejo um.

Yurilko - Primeira vez?

Daigo - Sim. Eu era muito pequeno quando meus avôs morreram. Eu estava no exterior, quando minha mãe morreu só a vi no caixão.

Yurilko - E seu pai?

Daigo - Ele se foi com uma mulher quando eu tinha seis anos.

Yurilko - Sua mãe deve ter se sentido só.

Daigo - Mas... uma pessoa que nunca viu um defunto pode fazer este trabalho?

Yurilko - Você vai se acostumar.

Daigo - Aos defuntos?

Este diálogo denuncia um comportamento bastante comum em relação aos mortos na atualidade. De acordo com Ariès (2012), existe uma ausência de familiaridade com o morto quase geral, uma consequência da longevidade da população pouco observada até então na história da humanidade. Os jovens podem atingir a fase adulta sem nunca terem visto um morto ou mesmo alguém morrer. Para Kovács (2012, p. 71), é um fenômeno comum do século XX, ou seja, jovens nunca viram a morte de ninguém próximo, fato que em outras épocas fazia parte da vida cotidiana das crianças. Hoje isso já não é mais tão comum. Daigo e sua colega continuam conversando. Neste trecho do diálogo, ela lhe explica quais são os períodos de movimento, as mudanças culturais, os preços dos caixões e que está ligada às condições econômicas do morto, se tem ou não condições financeiras para pagar, terá o melhor, senão será o caixão mais simples, menos trabalhado. A colega comenta que independente dos valores, eles serão queimados da mesma forma, fazendo menção à cremação.

Yurilko - É. Agora no verão o movimento é fraco, mas quando muda a estação... (tenta colocar a tampa do caixão no lugar sozinha).

Daigo - Quer ajuda?

Yurilko - É um trabalho atrás do outro.

Daigo - Quem nos contrata?

Yurilko - Agências funerárias. Sim. Antigamente eram as famílias que acondicionavam os corpos. Aí passou a ser feito por agências funerárias. Então empresas como a nossa apareceram. Em suma, é um nicho de mercado.

Daigo - São pesados.

Yurilko - Há vários tipos. \$50.000, \$100.000 e \$300.000 (apontando para os caixões os respectivos valores).

Daigo - São tão diferentes?

Yurilko - O da esquerda é de compensado. Esse tem acessórios de metal e laterais entalhadas. E o mais caro é de madeira maciça de cipreste.

Daigo - Ah, então a diferença está na madeira e acessórios.

Yurilko - Sim. Eles queimam da mesma forma, nas mesmas cinzas. Sua última compra é outra pessoa que escolhe.

Daigo - É irônico.

Yurilko - É mesmo.

No *site* Cultura Japonesa, Sato (2013) aponta para as mudanças culturais ocorridas no Japão nos últimos tempos com relação aos rituais funerários. No passado, os japoneses faleciam rodeados por seus familiares que os colocavam nos caixões, porque o velório era o último período de convivência com a pessoa que faleceu. Mas hoje tais costumes estão perdendo seu significado, devido a mudanças sofridas pelo capitalismo em que se oculta, esconde-se, nega-se a morte e o morrer. Nos ritos funerários do Japão contemporâneo, especialmente nas cidades, os familiares já não estão tão presentes, estão mais distantes, alienados de seus entes queridos. Os mortos são colocados no caixão sem que seus familiares vejam ou participem ativamente do processo. Os corpos são limpos, trocados e colocados nos caixões por funcionários de hospitais ou de casas funerárias e são diretamente transportados a um crematório. Todo o procedimento está cada vez mais automatizado, estéril e profissionalizado. Essa tendência não ocorre só no Japão. Observam-se mudanças também no Brasil onde o processo de preparo do corpo para enterro ou cremação é feito cada vez mais distanciado dos familiares em hospitais ou em funerárias, ou seja, o processo não é visto por seus familiares, o corpo é entregue higienizado e preparado dentro do caixão.

Ao final do diálogo, o diretor do filme faz uma crítica ao modo de vida que levamos de consumo e consumismo. Neste sentido, Gorz (2007) argumenta que as necessidades humanas são supridas por meio de consumo compensatório, para tal, deve o trabalhador integrar-se ao mercado na condição de consumidor. Afirma ainda que esse processo ocorre quando há o convencimento das pessoas de que a prioridade de sua vida é buscar a satisfação de “necessidades compensatórias” as quais fazem desaparecer a percepção das condições em que se exerce a atividade remunerada. Diante da morte, o consumo e as necessidades compensatórias não importam mais, a última compra não será feita por nós.

Ainda na funerária, Yuriko Kamimura atende ao telefone, o patrão solicita que Daigo vá ao Teatro *Ninato*. Seu patrão espera-o e com a equipe de filmagem, para realizar um vídeo empresarial em que apresenta o ritual de acondicionamento passo a passo. Daigo será o corpo-modelo, ocupando o lugar do morto. Nesta experiência o protagonista vive seu ritual interno, seu rito de passagem para esta que será a profissão de sua vida. A equipe de maquiagem o prepara, ao aparecer no palco está com fralda e maquiado no rosto e mãos com um pó branco. Ao deitar-se no chão, o Sr. Sasaki inicia a demonstração do ritual de acondicionamento, ele explica os passos do ritual, seu significado e sentido. E como primeiro passo insere algodão no nariz, lava o corpo com água e segue narrando.

A limpeza tira a fadiga, a dor e os desejos deste mundo e representa o primeiro banho de um novo nascimento. Antigamente, uma cuba era usada para a limpeza. Mas, agora, por razões de higiene é usado um pano esterilizado para limpar o corpo. No ritual de vestir, para preservar a dignidade do falecido, fazemos que os familiares não vejam a pele do defunto e o vestimos com o máximo de cuidado. Uma vez que o defunto é vestido, o rosto é barbeado antes que a maquiagem seja aplicada. Os homens, sobretudo, devido aos músculos contraídos e pele seca, parecem ter uma barba longa. Portanto barbeamos com muito cuidado. A pele do morto é extremamente frágil. Ela pode se soltar com um simples toque. Por isso devemos proceder com o máximo de delicadeza.

Daigo deita-se e relaxa, adormecendo durante a gravação do vídeo. No momento que seu patrão está demonstrando como fazer a barba com a navalha, Daigo espirra, e seu patrão corta um pouco seu rosto, o funcionário acorda assustado, a cena torna-se cômica. Ao chegar à sua casa, sua esposa questiona-lhe sobre o corte no rosto. Informa que o patrão o empurrou enquanto se barbeava, Mika comenta que o seu trabalho é estranho, pois sempre se barbeava em casa. Daigo segue negando seu trabalho e as atividades que está realizando. Enfrenta as dificuldades impostas pela atividade laborativa sem dividi-las com a esposa, mesmo quando as condições são embaraçosas e de certa forma o constroem.

O cuidado e a delicadeza com que esse ritual é feito, mostra-nos o respeito com o corpo morto. Os rituais, segundo Rodolpho (2004), remetem-nos a duas ideias: a primeira é a noção de que um ritual é algo formal e arcaico, quase sem conteúdo, algo feito para celebrar momentos especiais e nada mais; e em segundo ligado apenas à esfera religiosa, a um culto ou a uma missa. Pela familiaridade, por meio de sequências, de repetições, sabemos o que vai acontecer, celebramos nossa solidariedade, partilhamos sentimentos, enfim, temos uma sensação de coesão social. O ritual secular demonstra as relações sociais, sejam elas civis, militares, éticas ou festivas.

Na reportagem *Cuidadores da morte* de Koslyk (2013), é descrito o ritual de preparação dos corpos realizados por técnico de necropsia da Clínica Porto dos Anjos, observa-se certa semelhança no acondicionamento e preparo dos corpos realizada pelos agente funerário japonês. As semelhanças estão na limpeza do corpo, fazer a barba, vestir o corpo morto, colocar flores, depositar no caixão, as mãos são posicionadas acima do tórax, cabelo é penteado. A diferença é que o ritual descrito abaixo é feito em clínicas enquanto que no filme o realizam diante de parentes, amigos e familiares com delicadeza e respeito. No ritual apresentado no filme coloca-se algodão nos orifícios para as secreções não serem expelidas, no preparo brasileiro a formolização é realizada e substitui todo o sangue do corpo por formol através de pequenas fissuras e apenas nariz e boca recebem algodão e muitas vezes é necessário colar ou costurar os orifícios. Acessórios ao corpo são definidos pela família, tanto no ritual brasileiro quanto no filme.

Na mesa, faz três orifícios no cadáver: na perna, para encontrar a artéria femoral, na barriga e na nuca. O processo de formolização consiste basicamente na substituição do sangue por formol para conseguir conservar o corpo mais tempo. A mangueira injeta formol pela perna e expulsa o sangue e as secreções pelos orifícios abertos na barriga, na nuca, e também pelo nariz. O cheiro forte é característico do composto químico. [...] depois de finalizado o processo de formolização, costuram-se os orifícios. Miguel raspa a barba do senhor, conforme o agente funerário pediu em nome da família, e termina de enxaguar o sangue. O nariz e a boca são inteiramente preenchidos com algodão para impedir a saída de qualquer líquido. O profissional confere se os olhos e a boca estão devidamente fechados. Caso contrário, costura também a boca, limpa tudo com uma esponja embebida em água. [...] o corpo é colocado dentro da urna. O primeiro passo é envolver cada braço com muitas camadas de filme plástico, para não deixar nenhum líquido escorrer. Depois, rasga-se a roupa por trás para vestir o corpo. A escolha da vestimenta, bem como de brincos, colares e acessórios, fica a cargo dos familiares. As mãos são posicionadas uma sobre a outra, acima do tórax, e o cabelo, todo penteado para trás. [...] todos os espaços da urna são preenchidos delicadamente com palha de arroz, deixando em evidência apenas o tronco superior e a face do falecido. A palha é coberta com algodão, que mais tarde servirá de suporte para as flores. Fecha-se o babado, uma espécie de forro interno trabalhado em renda, dando forma à urna. Agora o corpo está pronto para ser velado (KOSLYK, 2013, p. 28-29).

Em seu primeiro trabalho, Daigo deve ajudar seu patrão com o corpo da idosa em decomposição, o que lhe causa reações físicas que são um choque emocional para quem nunca havia visto, nem um caixão, nem morto antes. Após o trabalho, no ônibus para casa, algumas adolescentes uniformizadas comentam entre elas que algo está com cheiro ruim. No que Daigo começa a se cheirar e percebe que está impregnado pelo cheiro da morte, oriundo do corpo da senhora em decomposição. As adolescentes comentam que o cheiro é do homem de preto e

olham diretamente para ele. Ao descer do ônibus, encontra a Casa de Banhos Tsurunoyu, entra e inicia seu ritual de limpeza corpórea. Esfrega obsessivamente seu corpo para sentir-se limpo novamente. Ao sair do banho, encontra a Sra. Tsuyako, dona do estabelecimento, discutindo sobre a venda do local com o filho Yamashita que está acompanhado com sua filha Shiori. A Sra. Tsuyako comenta com a neta que Daigo tem um emprego ótimo. Ele se surpreende com a afirmação, pois pensa que se refere ao trabalho atual e não ao anterior, finge que ainda trabalha como violoncelista na Orquestra de Tóquio, imitando tocar o violoncelo para a menina.

Finalmente, ao chegar a casa, o sol está se pondo, permanece em silêncio com a cabeça encostada na parede, outras vezes, cabisbaixo olhando o nada, ainda impactado pela atividade com o corpo em decomposição. Sua esposa está organizando o jantar, ao observá-lo, questiona se está tudo bem. Ele apenas meneia a cabeça. Ao convidá-lo para jantar, Mika coloca sob a mesa partes de carne de galinha, afirmando que pode ser comida crua. Daigo observa as vísceras expostas, desvia o olhar e sente náuseas, vomita na pia da cozinha. Mika aproxima-se dele e novamente pergunta se está tudo bem, ele não responde a toca e afaga suas mãos, suas costas. Ele a sente, abraça-a, olha-a, acaricia-a. Ela comenta que ele está estranho. Daigo sobe a blusa de Mika sentindo sua pele, encostando sua cabeça na barriga da esposa e abre a calça dela. “Assim está me deixando sem graça! Ainda mais nesse lugar”. Beija seu ombro, acaricia-a, abraça-a ternamente. Repete o nome da esposa algumas vezes e ela cede abraçando-o. A cena é delicada, poética, Mika aparece reservada e tímida. Na sequência estão no tatame, dormindo abraçados, induz pensar que houve uma relação sexual entre eles, embora a cena não demonstra.

Após a experiência-limite do corpo em decomposição, reage demonstrando o quanto foi desgastante o trabalho do dia, permanece em silêncio, cabisbaixo demonstrando necessidade de introspecção de reflexão, é visível o impacto sofrido. Seu físico também sente o impacto, pois vomita, sente nojo e carrega no corpo a marca de seu trabalho, o cheiro desagradável da morte percebido por outras pessoas no transporte público. Podemos observar que, em muitas situações, a atividade laborativa afeta a saúde mental e física do trabalhador a qual deve criar condições para suportar o desgaste, sendo necessário suporte social e familiar para tanto. Por ter trabalhado com um corpo em decomposição, Daigo necessita sentir-se um corpo vivo e viril, potente com sua esposa, a fim de que possa sentir o corpo dela, a sexualidade, a libido. A palavra libido no sentido clássico significa “ter desejo de” ou “ter vontade de”, utilizada para definir instinto sexual ou desejo sexual (LIMA, 2012). A vivência da sexualidade revela o instinto primitivo da vida que pulsa em suas entranhas.

Caminhando na rua, Daigo encontra seu amigo de infância Yamashita, com a esposa e a filha Shiori. A esposa pergunta para o marido se eles são amigos, ele não responde. A menina

o cumprimenta porque o reconhece da casa de banho da avó. Yamashita a repreende dizendo que não precisa cumprimentá-lo e ordena que sigam andando. Volta-se para o amigo, e fala que as pessoas estão comentando, que não entende por que está trabalhando com isso (não nomina) e o manda arrumar um emprego decente. O amigo considera o trabalho com mortos indecente, não digno, destilando seu preconceito.

O preconceito com relação a estar ou trabalhar com mortos é observado por Rodrigues (1983) entre os Maoris, povo nativo da Nova Zelândia. Os que tocavam nos mortos ou participavam de seu enterro estavam altamente contaminados. Qualquer contato com outras pessoas era interdito. Eram proibidos de entrar em casa e de tocar qualquer objeto, sob pena de se tornarem impuros. Nem mesmo tocavam os alimentos com as próprias mãos. Era permitido contato apenas com miseráveis que viviam de esmolas. Ao final do período de isolamento, tudo o que lhes serviu durante o perigo era sumariamente destruído e purificado para retornar à vida normal novamente. O preconceito é relatado no depoimento do agente funerário “o pai gostava de se precaver enquanto vivo. Ele não gostava que eu usasse a mesma toalha que o pessoal da casa quando eu chegava do trabalho. Até na hora de comer ele sempre tomava cuidado” (KOSLYK, 2013, p. 36).

Conforme Nils (2013), o filme *A partida* (2008) tangencia um tabu da sociedade japonesa, representada pela casta dos *burakumin*, habitantes do gueto, em japonês. Os membros desta casta sofrem forte preconceito social por terem ancestrais que exerciam funções consideradas indignas ou sujas como: coveiros, embalsamadores, açougueiros, carrascos, lixeiros entre outros. O governo japonês estima que existam cerca de três milhões de japoneses nessa casta marginalizada, quase 3% da população. É comum japoneses dessa casta mudarem de cidade para tentar ocultar a sua condição social. No século XVII, o governo japonês cadastrou, pelos sobrenomes, todas as famílias dessa casta. Essa lista é consultada ainda hoje, pelas empresas no processo de seleção de trabalhadores. Quando conseguem casar fora da sua casta, normalmente os homens adotam o sobrenome da mulher para, assim, evitar que os seus futuros filhos herdem o seu carma. A casta marginal dos *burakumin* assemelha-se à dos *dalits*, os intocáveis da Índia.

Na sequência fílmica, Daigo é chamado de madrugada para atender um caso, pois o patrão está ocupado em outro atendimento. Mika fica desconfiada que o marido tenha saído durante a madrugada. A colega, no dia seguinte, agradece-lhe e comenta que o policial ficou impressionado com o trabalho que desenvolveu por ser tão jovem e dedicado. Yuriko observa que seus olhos estão vermelhos e pergunta se dormiu, afirmando que este é um trabalho desgastante. Daigo a questiona como chegou a esse trabalho. Ela conta que vivia trocando de

emprego e acabou num pequeno bar na cidade. Mas a dona do bar teve uma hemorragia cerebral e morreu de repente. O patrão foi quem a condicionou. Yuriko confessa que nunca havia visto ninguém ser posto num caixão. Pensou que, ao morrer, gostaria que o patrão a condicionasse porque ele era diferente de todos os outros. Ao chegar a casa, vindo do trabalho, encontra Mika assistindo ao vídeo empresarial que ele gravou no trabalho com o patrão sobre o ritual de condicionamento.

Mika - O que significa isso?

Daigo - Você mexeu nas minhas coisas.

Mika - Não é essa a questão.

Daigo - Eu apenas servi de modelo.

Mika - Eu me informei sobre o seu trabalho.

Daigo - E... então?

Mika - Por que não me disse?

Daigo - Você teria sido contra.

Mika - Claro que sim, um trabalho como esse... Não se envergonha?

Daigo - Por que deveria me envergonhar? Por que toco pessoas mortas?

Mika - Arrume um trabalho normal.

Daigo - O que é normal? Todo mundo morre. Eu vou morrer e você vai também. A morte é normal.

Mika - Não me venha com filosofia! Largue já esse emprego, por favor. Até agora nunca me queixei, certo? Quando disse que queria largar o violoncelo e que queria voltar para cá, eu o segui com um sorriso. Na verdade, aquilo me deixou triste, sabe? Mas fiz isso porque amo você. Então apenas desta vez faça o que eu peço.

Daigo - E se eu me recusar a fazer?

Mika - É esse o trabalho da sua vida? Vou para a casa dos meus pais. Vá me buscar quando se demitir.

Daigo - Mika! (ele se aproxima dela e a toca)

Mika - Não me toque! Você me dá nojo.

O diálogo entre o casal revela algo comum nas relações conjugais. Não partilhar as dificuldades, os anseios, muitas vezes, faz com que a relação conjugal siga seu curso até um momento que um da dupla se sente traído, deixado de lado e invade a privacidade do outro, mexendo nos objetos, descobrindo o não-dito, o não-verbalizado. Motivada pela desconfiança, Mika invade a privacidade do marido, encontrando o DVD que Daigo escondia, deste o início, o trabalho negado com mortos, com a morte e com o morrer. Mika confirma suas desconfianças, pois o marido saía de madrugada, falava ao telefone escondido e com voz baixa, retornava para casa com o rosto cortado, tinha atitudes diferentes do que ela estava acostumada a ver, ficava cabisbaixo, não falava, vomitava, entre outras situações. Nos momentos de discussão, as cobranças e as coisas não ditas e não discutidas acabam sendo reveladas por meio da mágoa, da cobrança. As coisas não ditas, os segredos guardados acabam por afastar quem amamos.

Mika está ressentida por ter mudado da capital para o interior, revelando sua tristeza pela decisão, embora tenha concordado com a mudança quando ele perdera o emprego na orquestra. Após essa conversa, Mika decide ir embora para a casa dos pais com a imposição de que ele a procure quando se demitisse, sinalizando que está se separando por não aceitar o trabalho que o marido realiza com mortos. Daigo não pretende pedir demissão naquele momento, mesmo que para agradá-la, a esposa não gosta do que ele faz. Em sua defesa, argumenta que a morte faz parte da vida e que ambos vão morrer. Nesse momento do filme, ele aceita o tema da morte como natural, normal e assume o trabalho que realiza, revelando uma identificação e aceitação de si mesmo como o *homo faber*.

Retornando ao trabalho no dia seguinte, tenta pedir demissão ao conversar com a colega de trabalho, ela comenta que o patrão ficará muito triste, pois fora o primeiro que contratou e gosta muito dele. Yuriko pede para que fale diretamente com o patrão, que está no terceiro andar da funerária. O lugar é bonito, com flores e folhagens, um miniparaíso pessoal do patrão. O patrão está assando testículo de baiacu. Daigo senta-se à mesa e observa, num balcão atrás do Sr. Sasaki, há um porta-retrato de uma mulher, ao lado uma vela acesa. “É minha esposa. Faz nove anos que ela morreu. Um dos dois sempre vai primeiro, mas é duro ser aquele que fica. Eu a embelezei... para sua partida (vira-se e olha para a foto da esposa). Foi a primeira cliente. E então, iniciei este negócio”.

4.5 O FIM DOS DIAS

Daigo retorna para a cidade de Yamagata. Antes de chegar a casa, deixada pela mãe, a câmera apresenta-nos as montanhas cobertas de gelo e o rio com suas águas a fluir tranquilamente. E finalmente nos apresenta a casa que foi de seus pais onde passou sua infância; e, acima da porta da entrada, está dependurada a palavra harmonia. Neste lar harmônico, reinou a desarmonia, uma vez que os pais se separam em sua infância, aos seis anos, tornando-se uma experiência dolorosa de lidar. Relata-nos a perda de sua mãe naquela ocasião: “minha mãe morreu há dois anos, e isso é tudo o que ela me deixou. Disseram que meu pai tinha um café aqui, mas eu mal podia me lembrar dele, depois que ele se foi com outra, minha mãe tocou o pequeno café e me criou sozinha”. Aqui o personagem revela suas mágoas com o pai o ponto de não ter memória afetiva dele. Mágoas pelo abandono, por ter sido criado pela mãe e pelo que recebeu de herança.

Seu primeiro serviço de condicionamento acontece. O patrão, no caminho, anuncia para Daigo, enquanto dirige, que pegaram um corpo “bem ruim”. “O que devo fazer”? Pergunta

Daigo. O patrão pede que ele apenas o observe. Ao chegar ao local, o agente funerário sentencia o caso é “uma idosa. Morava sozinha. Morreu há duas semanas. O corpo está em decomposição. Cuidado”. Ao adentrarem a casa, tudo está em decomposição, com o cheiro forte. Daigo sente ânsia de vômito, pisa na comida apodrecendo. Larvas estão saindo do corpo da senhora, os alimentos estão apodrecendo, há moscas sobrevoando o local. O patrão pede ajuda ao funcionário, enquanto descobre a senhora morta, lhe pede que segure os pés da morta. Daigo fica imóvel. Coloca suas luvas rapidamente e se agacha próximo aos pés da morta.

O patrão adverte: “calma, com delicadeza”. Como o ajudante está impactado pelo que vê e sente o patrão fala asperamente: “segure”! O cheiro o desagrada e vomita várias vezes, pedindo desculpas. Na cena seguinte, Daigo está sentado no escritório da funerária, desolado, olhando o nada. O patrão se aproxima e lhe dá o dinheiro do dia de trabalho, dispensa-o, dizendo: “vá para casa, como primeiro serviço, foi pesado demais”. O patrão, de forma sensível, percebe o sofrimento enfrentado pelo funcionário e o dispensa do trabalho, para ter um tempo de recompor suas forças físicas e emocionais. O primeiro serviço é traumatizante, visto que o corpo estava em estado de putrefação, sendo que ao mesmo tempo em que há morte na casa, a vida se faz, o corpo morto alimenta as larvas. É estranho pensar que logo após a morte, nosso corpo já começa seu estágio de decomposição. Da névoa surge um carro com os faróis ligados. Essa é a primeira cena do filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita. No livro *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1999), compreendemos o nevoeiro como sendo o

Símbolo do indeterminado, de uma fase de evolução: quando as formas não se distinguem ainda, ou quando as formas antigas que estão desaparecendo ainda não foram substituídas por formas novas precisas.

[...] na pintura japonesa, são muitas vezes representados nevoeiros horizontais ou verticais (kasumi). Significam uma perturbação no desenrolar da narrativa, uma transição do tempo, uma passagem mais fantástica ou maravilhosa (CHEVALIER; GREERBRANRT, 1999, p. 634).

A simbologia desta cena de abertura remete-nos a compreender o personagem principal, que está dividido, está se questionando sobre sua vida, sobre seu trabalho. “O inverno não era tão frio quando eu era criança. Faz quase dois meses que voltei de Tóquio para Yamagata. Agora percebo como minha vida foi inexpressiva até hoje. Poderei fazer realmente deste o trabalho da minha vida”? Essa é a frase de abertura do filme, Daigo reflete enquanto dirige na companhia do seu patrão em direção à casa dos pais de Tomeo para mais um condicionamento. Sua reflexão está pautada em dois pontos: a exigência da esposa que se demita do emprego e a

separação. Com o condicionamento do corpo de Tomeo, demarca o momento em que Daigo assume acondicionar corpos como o trabalho de sua vida e que não se demitiria conforme o desejo da esposa, mesmo que essa decisão implicasse permanecer sem ela ao seu lado.

Tomeo, um nome de homem para um corpo feminino. Sr. Sasaki comenta que a causa da morte foi suicídio por “monóxido de carbono”, pois o corpo está intacto e fora encontrado logo depois. O ritual do condicionamento ocorre na frente dos pais e alguns amigos, parentes. As pessoas ficam sentadas em cima de suas pernas, descalços, em silêncio apenas observando o ritual, suas reações emocionais são contidas e reservadas, não há escândalos. Daigo realiza o condicionamento sozinho pela primeira vez assumindo o ritual, já não é mais o ajudante, e sim o responsável, o profissional. Ao realizar a limpeza do corpo, percebe que é um homem e comenta com o patrão, que se certifica do fato. O Sr. Sasaki aproxima-se do tio de Tomeo e com delicadeza que a situação exige pergunta: “posso lhe falar um instante”.

Tio - Sim o que é?

Sr. Sasaki - Depois de vestir, procedemos à maquiagem do rosto. Temos maquiagem para mulheres e para homens.

Tio - Ah... só um momento. Que maquiagem quer para o Tomeo, irmã? De homem ou de mulher? Diga que tipo?

Mãe - Se eu tivesse dado a luz uma menina nada disso teria acontecido. Mas graça ao esperma de alguém... (olha para o marido).

Tio - De mulher, então?

Mãe - Sim.

Tio - De mulher, por favor.

Sr. Sasaki - Certo.

Sr. Sasaki, toca sutilmente na questão da sexualidade do morto, que está presente nesta morte causando estranhamento e questionamento, mas é preciso definir se será enterrada ou cremada como homem ou como mulher. Neste sentido a maquiagem faz parte da toalete fúnebre. Para Ariès (2012), tem por objetivo, mascarar as aparências da morte e conservar no corpo os ares familiares e alegres da vida. Para Rodrigues (1983) o morto passa a ser belo, há beleza nele. A promoção do morto à condição de coisa bela é contemporânea do pavor da morte que reside nos vivos, nos enlutados. A bela aparência do morto é um signo de ausência de sofrimento físico, de uma morte que aconteceu sem ferir o corpo, sem danos aparentes, de uma agonia que se pretende tornar insensível aos que permanecem.

O morto é *dito* belo, porque no fundo é *pensado* e *sentido* como temível: e o mesmo se pode dizer da beleza da morte. Esta simulação de beleza faz parte do cerimonial romântico de funeral e luto, da exaltação da figura do morto, da confecção das estratégias de afirmação e reiteração do desespero, assim como

da superação do desespero (RODRIGUES, 1983, p. 176, grifos do autor).

Para Kovács (2012, p. 50), a maquiagem do corpo é feita para que se tenha uma impressão de que a morte não ocorreu, portanto mais um mecanismo que usamos para negar o processo da morte e o morrer, deflagrando a recusa da morte e perda da pessoa amada. Daigo, ao finalizar o ritual, deposita o corpo no caixão e sobre ele coloca um vestido vermelho, portanto respeitando o desejo da família de que Tomeo já não era um homem e sim uma mulher. A mãe aproxima-se do caixão e chama por seu filho e chora. O pai segura um porta retrato com a foto do filho no colo e chora. Quando Daigo e o Sr. Sasaki estão saindo da casa, o pai se aproxima e lhes agradece.

Rodrigues (1983) aponta que no ato suicida existe a dimensão do poder sendo cometido contra algo ou alguém por algum motivo. No Japão, se um nobre se sentisse ofendido por outro nobre poderia praticar *harakiri* diante da porta de seu ofensor, para lavar a honra. Este último teria duas alternativas: ou se matava ou ficaria desonrado. Entendem os autores Kalina e Kovadloff (1983) o suicídio como existência tóxica, um modo de existir, em que as condutas autodestrutivas são partes do processo de viver e estar no mundo.

A existência tóxica é uma maneira de viver, uma *práxis*, como já dissemos e não o arremate da mesma. A existência, quando é tóxica, implica um projeto de morte, ou seja, *viver suicidando-se*. O sujeito não termina por se matar, mas termina de morrer. A *existência tóxica*, obviamente, só pode corresponder a uma cultura tanática; só pode reger, por paradoxal que possa parecer, um mundo onde a autodestruição é homologada ao triunfo sobre a adversidade e a vida. Esse mundo paradoxal é o nosso (KALINA; KOVADLOFF, 1983, p. 30, grifos dos autores).

Para esses autores, existe uma indução comunitária, social à prática de condutas autodestrutivas. E essa indução só pode se tornar efetiva quando é exercida sobre potencial suicida já existente. O fato de o suicídio ser uma conduta induzida não implica que o induzido não tenha sua cota de responsabilidade, de participação ativa na concretização do ato autodestrutivo, uma vez que a decisão é um ato de sua responsabilidade. Embora haja a indução social, o suicídio é um ato psicótico. Por intermédio de sua atitude, o suicida agride produzindo remorso e culpa entre familiares e amigos.

Para Durkheim (1971), o suicídio é um ato individual com características da sociedade que o produz. O ato de matar-se seria um homicídio intencional de si mesmo. O indivíduo renuncia a sua existência, demonstrando neste ato o desespero de não querer mais viver. Conceituou esse autor três tipos de suicídios: o egoísta, o altruísta e o anômico. Suicídio egoísta

é baseado na vontade pessoal estimulado pela sociedade que destaca o valor da personalidade individual e livre. Suicídio altruísta: o indivíduo não pode permanecer vivo, pois perdeu a estima pública. Brigas ou mesmo desonra podem levar à condenação. Suicídio anômico: agravado por crises econômicas em que o indivíduo necessita das regras, e sua ausência o desorienta causando perturbação. Em um tempo não muito distante, quem cometia suicídio eram considerados:

[...] malditos e eram abandonados nos campos, ou nos monturos alguns dependurados e expostos. Havia também cemitérios reservados a suicidas; nestes, o caixão era passado por cima dos muros. Aliás, há muito havia problemas com os rituais fúnebres para os suicidas que, por transgredirem as leis divinas, não poderiam ser abençoados. Um dos exemplos era cortar-lhes as mãos ao serem enterrados para que não repetissem o ato (KOVÁCS 2013, p. 32-33).

A ponte (2006) é um documentário de Eric Steel que trata do suicídio na ponte *Golden Gate*, uma das mais belas pontes do mundo, que corta a baía de São Francisco, bastante frequentada por turistas. O lugar é cenário para os mais elevados índices de suicídios. Em 2004, o diretor registrou diariamente a rotina da ponte. Além do movimento de carros, pedestres e turistas, flagrou mais de vinte suicídios que ocorreram ali, tornando-se um espetáculo da e na metrópole. Ele filma as pessoas subindo no parapeito da ponte e se atirando para a morte. O diretor também gravou entrevistas com os familiares e amigos da pessoa que cometeu suicídio numa tentativa de tentar entender os motivos de tal atitude. É um documentário perturbador, por não ser de fácil assimilação do começo ao fim pela densidade dramática, são várias as pessoas que se suicidam e que antes de fazê-lo alguns até pedem socorro, mas é difícil saber até que ponto é uma ameaça e até onde vai a ideação suicida (desejo de morrer).

O que assusta no documentário também é o fato de não haver nenhum movimento para criar uma barreira física no parapeito da ponte para evitar que outras pessoas se suicidem, o que parece ser uma omissão do estado americano e algo naturalizado, visto que sempre acontece. Nos depoimentos dos familiares e amigos, permanece a dificuldade de aceitar, entender e elaborar a perda inesperada do ente querido. Apesar de o documentário ter um caráter percuciente de denúncia, cabe salientar uma questão crucial, que é a atitude do diretor em filmar inúmeras imagens enquanto acompanha o voo para a morte de muitos. Na crítica de Bernardo (2014), ele afirma que o documentarista não fez nada de extraordinário. As imagens que ele captou são chocantes e transmitem a ideia de espetáculo. O diretor não aborda a facilidade que as pessoas têm de se suicidarem na ponte *Golden Gate*, tampouco debate o suicídio em si

mesmo. É mais uma oportunidade gratuita de trazer à tona uma discussão mórbida sobre o ato de filmar pessoas cometendo suicídio, um ato perturbador. O que esse documentário evidencia é o fascínio provocado pelo suicídio. Questiona-se: vale tudo na busca por imagens?

Não é preciso ser nenhum Jacques Rivette (que escreveu um clássico artigo sobre a moral que um movimento de câmera pode revelar) para saber que Eric Steel está além de qualquer postura ética perante as imagens. Ao longo do filme, vemos como ele dispõe suas câmeras (pois é, descobriremos depois que há mais do que uma câmera!) filmando constantemente a Golden Gate em busca de imagens de suicidas. Imagens estas que ele espera encontrar, já que sabe (um letreiro no final do filme revela) que aquele é o lugar do mundo onde mais gente se mata. Mas, não só ele filma, como entrevista pessoas que estavam presentes como testemunhas, o que deixa certo um trabalho de produção local, onde o câmera se comunica com alguém próximo da cena, que procura as testemunhas (captadas pela câmera), para pegar seu contato e marcar futuras entrevistas. Embora Steel pareça esquecer disso, fazer tudo por um filme tem limites (VALENTE, 2014, p. 01).

Daigo está sentado nas pedras, perto da ponte. O Sr. Sasaki ultrapassa a ponte de carro e o convida para almoçar. Logo em seguida, chegam ao local do acondicionamento, são advertidos pelo agente funerário por estarem atrasados, e que o cliente está esperando. O viúvo está na porta da casa irritado e adverte: “estão atrasados cinco minutos, os mortos são o seu ganha-pão”. Esta atitude dos japoneses mostra-nos a rigidez de suas ações, em que cinco minutos são considerados atraso sobretudo para quem está se despedindo de seu ente querido, esse parece ser um tempo muito grande de espera.

Daigo observa Sr. Sasaki em todo o ritual de acondicionamento. O patrão lava o corpo de Naomi, despe-a, veste-a com outra túnica e a maquia. O ritual é silencioso e acompanhado pela família e amigos. A filha chora, o pai observa a foto da esposa no porta-retrato entre as flores. O Sr. Sasaki pergunta: “tem um batom que sua esposa gostava”? O marido não entende, está distante. Sua filha sai da sala e volta com o batom da mãe. Daigo aprende a lição enquanto observa, narra: “fazer reviver um corpo frio dar a ele beleza eterna, isso tudo feito com muita tranquilidade, precisão e, sobretudo, com infinito afeto. Participar do último adeus e acompanhar o morto em sua viagem. Nisso eu percebia uma sensação de paz e extraordinária beleza”. Após o acondicionamento, o corpo é depositado no caixão, a filha chora. Sr. Sasaki anuncia que será fechado o caixão. O viúvo se aproxima, fica em pé parado ao lado do caixão, ajoelha-se e chama pela esposa e chora convulsivamente. Até o presente momento, o viúvo apenas observa o acondicionamento. Ariès (2012, p. 87) aponta que “dentro do círculo familiar ainda se hesita em desabafar, com medo de impressionar as crianças. Só se tem o direito de chorar quando ninguém vê ou escuta: o luto solitário e envergonhado é o único recurso”. Essa

atitude de não chorar, por vezes, os pais enlutados não querem demonstrar seus sentimentos, sua dor, sua tristeza, seu choro diante da perda, pensando em proteger seus filhos do sofrimento. Os pais precisam expressar o choro, é uma forma de se permitir a dor para que, dessa forma, as crianças sintam-se autorizadas a chorar, a sentir a sua perda, iniciando o processo do luto.

Na sequência, o Sr. Sasaki e Daigo estão saindo da casa. O viúvo aproxima-se e pede desculpas, entrega um lanche para eles e comenta: “minha mulher estava hoje mais bonita do que nunca. Eu fico realmente grato”. O viúvo não sabe a cor do batom que a esposa gostava, revela que muitas vezes na convivência cotidiana não nos damos conta de detalhes simples. Na hora da morte, viu a beleza da esposa que sempre esteve presente, ao seu lado e que pode ter passado despercebida, sem a devida valorização. No filme *Noites de tormenta* (2008) de George C. Wolfe, o médico vai até o local onde vive o viúvo da senhora que morreu na cirurgia que ele realizou para extrair uma verruga do rosto. O Sr. Robert Torrelson, ao conversar com Dr. Paul Flanner, questiona: “Eu queria saber o que deu errado” O médico responde que foi uma reação a anestesia e isso acontece um em cinquenta mil casos. Sr. Torrelson pergunta: “Sabe de que cor eram os olhos da minha esposa? Minha esposa está morta. Fomos casados durante quarenta e três anos”. O médico não responde. Em outra tentativa de diálogo, o médico vai até a casa do viúvo. Ao entrar na casa, o idoso lhe entrega o porta-retrato com a foto da esposa:

Sr. Torrelson - os olhos dela eram castanhos escuros e meigos de quem nunca magoou ninguém. E jamais magoaria. Conheci Jill na escola secundária. Sempre teve aquela coisa no rosto. Nunca me importei com aquilo. Eu nem notava. Mas ela queria operar. Eu a encontrava no banheiro chorando olhando aquilo. Ela dizia: quero ficar bonita para você. Dava pena quando ela dizia isso. Por que ela era linda. Ela era tão... Mas era o que ela queria, fazer aquela cirurgia. E, durante toda nossa vida, não me lembro dela ter pedido nada. Então concordei. E fomos procurar você.

Dr. Flanner - Queria agradecer por me mostrar isso (devolve o porta-retrato ao viúvo).

Sr. Torrelson - Você foi a última pessoa que a viu, que ela falou antes de morrer. Ela carregava todo o amor e bondade do mundo em seu coração. Você não a conhecia, mas agora conhece.

Dr. Flanner - Sr. Torrelson. Eu sinto muito. Eu sinto muito mesmo.

Na sequência fílmica Daigo é chamado no meio da noite por sua colega Yuriko, ela lhe pede para atender um caso, o morto é alguém que se enforcou no Hotel Star, mais um suicídio. Ao finalizar o condicionamento de uma adolescente com mechas vermelhas no cabelo, tira o excesso de batom. A mãe da adolescente está próxima ao corpo da filha e diz: “está diferente”

Daigo - Como?

Mãe - Minha filha não era assim. O cabelo está na cor errada. Está tudo errado! Minha Miyuki? Era assim (mostrando a foto da filha). O que está fazendo? É totalmente diferente. Faça de novo.

Daigo - Pois não.

Pai - É tarde demais para falar assim! Isso aconteceu porque você não soube educá-la (mãe se curva diante do corpo da filha e chora).

Rapaz - Não deveria falar assim.

Pai - O quê?!

Rapaz - O senhor também nunca se interessou pela Miyuki.

Pai - Quem você pensa que é? Foi você que a levou para andar naquela moto! (levanta-se do chão, vai em direção ao rapaz e chuta-o). Não se envergonha?!

Homem - Já chega (alguns contêm o pai que está furioso).

Mãe - Chega, chega!

Homem - A culpa é sua. Vá embora. O fato é que Miyuki está morta por sua culpa. Você vai conseguir expiar sua culpa? Talvez fazendo a vida inteira um trabalho como o desse homem? (Apontando para Daigo. O pai está sendo segurado por um homem e chora).

Rapaz - Eu peço desculpas. Sinto muito! (chora desesperado).

Nas cenas seguintes são apresentados vários condicionamentos, Daigo os realiza sozinho. Acondiciona uma idosa; e suas netas lhe entregam meias compridas de estudante, pois a avó desejava usá-las. Daigo coloca as meias na senhora com a ajuda das netas, elas riem. Ao se aproximarem do caixão, as netas agradecem a avó. Em outra cena, um menino é condicionado, faz os últimos preparos e depois fecha o caixão. Acondiciona o corpo de um idoso. Sua esposa beija a testa do morto, a marca do batom vermelho fica registrada. As meninas e uma senhora que estão acompanhando riem, depois as meninas beijam o morto também com batom vermelho. A senhora agradece “querido, obrigada!” todas choram. Em seguida, o corpo é acompanhado em uma colina por um grupo de pessoas, alguns carregam o caixão e outros bastões com faixas.

Essa sequência de imagens é acompanhada pela música tema do filme *Departures* (partidas). Uma melodia que nos permite a reflexão, a introspecção e de alguma forma nos permite estarmos no filme, somos tocados por ele. Este momento do filme em que nada é dito, há poucos diálogos, mas ao mesmo tempo muito é dito, é sentido. A morte, que está no filme, está em nós, no espectador é desnudada pela identificação com os personagens, com as cenas. Em *Departures* (2011), Joe Hisaishi, o compositor de uma melodia para os sentidos, apresenta-se com a *London Symphonic Orchestra Melodyphony*, neste vídeo ora tocando piano, ora como maestro regendo a Orquestra, é um espetáculo de sensibilidade e de emoção ímpar. No filme, essa música compõe as cenas conectando-nos com os sentidos e significados da morte e do morrer.

Ao retornar do trabalho, Daigo encontra Mika novamente em casa após um tempo de separação, um reencontro sem abraços ou beijos. Essa cena demarca o recasamento, a retomada da relação. Mika conta ao marido que está grávida e novamente faz cobranças com relação ao trabalho: “portanto trate de dar rumo novo à sua vida. Vai ter orgulho de dizer ao seu filho o que você faz? As outras crianças vão rir dele? O dinheiro não me importa. Vamos viver os três felizes”. Daigo não responde nada, seu celular toca, ao atender, é chamado para fazer o condicionamento da Sra. Tsuyako, dona da casa de banho, sua amiga. A cena demonstra que o personagem continua com dificuldade de falar o que sente e deseja. Apenas é o receptor, não discorda, não coloca seu ponto de vista, sua opinião enquanto Mika insiste na mudança de atitude dele, sobretudo em relação ao trabalho. Nem a vida nem a morte escolhem um momento certo e adequado para chegar, para acontecer; ambas apenas chegam, acontecem e fazem parte do círculo da vida. Por vezes paralelas, enquanto uns estão chegando, como seu filho, outros morrem como a Sra. Tsuyako.

Ao adentrar a casa de banho com a esposa, o Sr. Sasaki comenta: “ela caiu enquanto carregava lenha, morreu na hora”. “Trabalhou duro até o fim”, comenta Daigo. Ao finalizar o condicionamento, Daigo coloca o cachecol amarelo no pescoço da Sra. Tsuyako. Desse modo, impõe seu jeito particular, o seu modo pessoal, sua marca a esse trabalho que passa a lhe dar sentido e beleza a vida. Em cada corpo condicionado, Daigo dá a sua característica, o seu diferencial, as meias, o beijo, o lenço no pescoço. Yamashita (filho da Sra. Tsuyako), com sua esposa e filha pequena acompanham o condicionamento e limpam o rosto da senhora morta. Yamashita aproxima-se do caixão com a filha, que dá adeus para a avó.

Daigo aproxima-se do caixão e agradece. Daigo encontra o amigo da Sra. Tsuyako, o Sr. Shokichi, ele é o responsável por realizar a cremação. Antes de fechar o caixão, o amigo pede uma oração que é realizada em silêncio pelas pessoas que estão presente no velório. Há uma janela no caixão em que se pode visualizar o rosto da Sra. Tsuyako em meio às flores. Ele fecha a primeira parte da janela, agradece: “obrigado, nós nos veremos em breve”, fechando a outra porta, empurra o caixão para a fornalha e permanece imóvel olhando pela última vez sua amada. Yamashita aproxima-se e pergunta se pode assistir ao último momento de sua mãe. O Sr. Shokichi acena com a cabeça e pronuncia:

Sr. Shokichi - Talvez as pessoas tenham um pressentimento quando está para acontecer. No inverno passado, festejamos o Natal em dois, sua mãe e eu. Não pensei que, na nossa idade, festejaríamos daquela forma. Mas ela queria festejar a todo custo. Então compramos um bolinho e acendemos as velinhas e festejamos os dois juntos. E então, de repente, ela me pediu para administrar a casa de banho com ela. Talvez quisesse ter certeza que alguém manteria a

casa. Afinal acender fogo é minha especialidade. Trabalho aqui por tantos anos que fez com que eu pensasse que a morte... é uma passagem. A morte não é o fim. É deixar para trás este mundo e partir para outro. É realmente um portão! E eu, na condição de guardião do portão, acompanhei aqui muitas pessoas. “Boa viagem. Até breve”. É assim que eu me despeço das pessoas” (Sr. Shokichi liga o botão e começa a queimar o caixão). O filho começa a chorar.

Yamashita - Mãe! Perdoa-me mãe! Perdoa-me mãe! Eu sinto muito! Perdoa-me mãe”!

Ariès (2012), em relação à cremação, refere-se como a maneira mais radical de fazer desaparecer o corpo, de anulá-lo, é a negação completa do morto, *too final* (muito definitivo). A cremação exclui a peregrinação no cemitério. Kovács (2012, p. 71) comenta que “[...] a cremação vai ganhando terreno sobre outras formas de disposição do corpo: é mais rápida e o que sobra das cinzas pode ser guardado em pequenas urnas, o que diminui o uso do espaço nos cemitérios, implicando economia. Liquidada-se com o corpo de uma vez”.

4.6 ONDE TUDO ESTÁ VIVO, A MORTE ESTÁ

O filme *A partida* (2008) faz referência à morte de animais, o polvo e o salmão, nos apontando que onde há vida, a morte está presente. No início do filme, Mika chega a casa com um polvo que ganhou da vizinha, deixa a sacola no chão da cozinha e vai até a sala para conversar com Daigo. Ao voltar para a cozinha dá um berro, pois o polvo está vivo e se mexendo no piso. Decidem devolvê-lo para a água. Diante do rio, Daigo diz ao polvo “não se deixe pegar de novo” e o joga, com o impacto da queda na água, o polvo não se movimenta, está morto. Turra (2013), no debate sobre o filme *A partida* (2008) de Yôjiro Takita, em março de 2013, analisa a cena do polvo da seguinte forma:

[...] Onde tudo estava vivo, havia a morte. [...] e aí vem toda aquela sequência do polvo. Quando se pensava que o polvo estava morto, o polvo estava vivo. Quando se pensava que o polvo ia viver, o polvo morreu. Quando ele estava no meio da vida ele estava morto e quando estava no meio da morte, ele viveu. Essa transformação de onde se pensa que tem muita vida há algo de morte ali, e onde se pensa que há muita morte há algo de muito vivo ali.

Daigo e Mika percebem a morte do polvo, mas nada comentam sobre o fato. Essa cena talvez seja para o espectador tomar conhecimento da temática do filme e um alerta de que, no cotidiano da vida, a morte está entre nós, nos animais, no tempo e, sobretudo em nós mesmos. Esta cena aponta a primeira morte real apresentada no filme, aparece de forma sutil, delicada e poética.

Outra cena em que essa relação fica evidente é quando Daigo está na ponte observando no rio os salmões em seus esforços para subir a correnteza para desovar. Outros morrem nesta tentativa e são arrastados pela correnteza. Esse esforço dos salmões é chamado de “migração da desova”, algumas espécies percorrem 5.500 km enfrentando uma árdua e cansativa viagem (RODRIGUES, 2002, p. 1). O Sr. Shokichi está atravessando a ponte, para, observa e ao se aproximar, comenta:

Shokichi - Olhando os salmões?

Daigo - Oh... sim.

Shokichi - Estão lá, perto daquelas rochas. Vamos lá! Força! Força!

Daigo - É triste subir a corrente para então morrer. Por que tanto esforço para depois morrer!

Shokichi - Talvez eles queiram voltar para o lugar onde nasceram.

Esse diálogo alerta para a metáfora da vida. Podemos associá-la com nossa própria vida quando lutamos, batalhamos e nadamos por vezes contra a correnteza. Muitos têm êxito contornando os obstáculos encontrados no caminho. Já outros às vezes não resistem à pressão e sucumbem aos obstáculos e morrem arrastados pela própria correnteza da vida. A cena faz uma analogia à efemeridade, à fragilidade da vida. Mesmo que lutemos e vençamos nossas lutas pessoais, isso será apenas temporário, pois cedo ou tarde nos encontraremos com a morte, por certo nosso destino último. O Sr. Shikichi responde filosoficamente para Daigo apontando que os salmões voltariam para onde nasceram. No Canadá, três pesquisadores marcaram 469 mil jovens salmões num afluente do Rio Frasen nos Estados Unidos e recuperaram mais tarde 11 mil que regressaram ao local onde tinham nascido (RODRIGUES, 2002). Essa alusão permitir-nos pensar para onde o ser humano volta. Existe um início e um fim da vida dos animais, das plantas e dos humanos. É neste intervalo de tempo que a vida simplesmente acontece, existe. Não há nem antes nem depois. Apenas o intervalo, apenas o entre o início e o fim, eis o que denominamos vida.

O outro tópico abordado pelo diretor diz respeito ao tipo de alimentação humana baseada em comer carne de animais mortos, sacrificados para este fim. Na cena em que Mika coloca sobre a mesa de jantar uma vasilha com partes de galinha morta e suas vísceras. Imediatamente Daigo sente náuseas, vomita repetindo o mesmo mal estar ocorrido no trabalho no condicionamento da idosa em decomposição, pois associa ao vivido, ao sentido, que foi traumatizante. Outra cena é quando Daigo decide pedir demissão do trabalho, e seu patrão está no terceiro andar da agência funerária em seu pequeno paraíso cercado de plantas. A chuva escorre pelos vidros, o ambiente é poético. O patrão está assando testículos de baiacu e oferece

a Daigo que se senta à mesa com ele. O patrão comenta que até o que está comendo é um cadáver. Nossa alimentação permite-nos viver, ter saúde, energia, todos os seres vivos alimentam-se de outros seres mortos. Menciona a necessidade de alimentar-se para a manutenção da vida, ou seja, se não queremos morrer precisamos nos alimentar e já que temos que fazer, que seja então delicioso, especula o patrão.

Sr Sasaki - Até isto... (pega o testículo de baiacu com as duas mãos e come) é um cadáver. Os seres vivos comem outros seres para viver, certo? Exceto essas plantas. Haaa... Se você não quer morrer, tem que comer. E se tem que comer que seja gostoso. Delicioso de morrer (Daigo come, com expressão de satisfação). É muito gostoso não?

Daigo - É delicioso.

Sr. Sasaki - É delicioso, infelizmente.

Na sequência da narrativa fílmica, quase no fim, Daigo, Sr. Sasaki e Yuriko, os três solitários e agora amigos, estão comemorando a passagem do Natal. Eles estão comendo coxas de galinha assada, lambem os dedos demonstrando que há prazer e satisfação na refeição. No filme *Ratatouille* (2007) de Brad Bird, quando o inspetor vai fiscalizar a comida feita no restaurante, ele come *Ratatouille* e, ao degustar a comida, a memória da boca o lembra da comida de sua mãe, do sabor da infância. Comer não é apenas um ato de sustentar o corpo, a comida tem toda a simbologia da existência, dos afetos, da vida.

Yôjirô Takita, diretor desta obra de arte do cinema japonês, não se exime de certa ironia nestas cenas acima relatadas, pois questiona a relação que nós estabelecemos com os animais mortos, comendo-os nas refeições diárias. Criando uma associação de que de certa forma somos como vermes prontos para devorar um corpo morto. Afinal, vacas, bois, galinhas, peixes, porcos e aves em geral servem de alimentos nutritivos, saborosos e gostosos para os vivos (LINA, 2013).

4.7 NENHUM TEMPO É TEMPO

No poema “Qualquer tempo” encontrado no livro *A falta que ama* de Carlos Drummond de Andrade (1968) o autor consegue traduzir em palavras a demarcação do tempo de viver a vida. O desejo de existir o máximo de tempo possível, não queremos morrer, apesar de nosso relógio biológico registrar nossa morte a partir do nascimento. Porém, não ganhamos dias e sim os perdemos na passagem do tempo.

Qualquer tempo é tempo
A hora mesmo da morte

é hora de nascer.
 Nenhum tempo é tempo
 bastante para a ciência de ver, rever.
 Tempo, contratempo
 anulam-se mas o sonho
 resta, de viver.

O tempo é outro elemento cinematográfico fulcral abordado neste filme, também metáfora da morte, morre-se todo dia um pouco. A passagem do tempo fílmico é demarcada pela temporalidade, noite, noite enluarada, dia, sol e pelas estações do ano. Há um relógio invisível marcando o compasso do tempo de cada um. O tempo é demarcado por meio das quatro estações, o inverno com a neve nas montanhas, nas calçadas. No outono, as folhas caem, na primavera, aparecem as flores das cerejeiras (2013), que são a flor-símbolo do Japão, chamadas, em japonês de *sakura*. A simbologia é tão intensa que a população cultua e respeita como os símbolos nacionais como a bandeira japonesa ou o hino nacional. Conta a lenda que *sakura* vem da princesa Konohana Sakuya Hime que teria caído do céu nas proximidades do Monte Fuji e teria se transformado nesta bela flor. No filme: *Hamani: cerejeiras em flor* (2009) de Doris Dörrie aparecem as cerejeiras com sua beleza compondo cenas que mais parecem pinturas retratando o Japão, a Terra do Sol Nascente.

O filme começa com uma névoa intensa como cena de abertura, um elemento do tempo, do clima externo que tão bem retratou o estado interno do protagonista. A névoa é um elemento de transição, um limiar, nem aqui nem ali. Justamente essa cena retrata a indecisão de Daigo em não saber se permanece como *nokashi* e envolve-se como o trabalho de sua vida, ou se desiste dele, que tem sido motivo de constrangimento, preconceito do amigo de infância e da esposa.

Skaf, um dos atores do grupo mambembe em *Sétimo selo* (1957) de Ingmar Bergman se envolve com uma mulher casada do vilarejo em que se apresentam. Os dois fogem e são encontrados pelo marido. Jonas, o marido traído, inconformado acompanha o Cavaleiro, o Escudeiro, a esposa traidora é encontrada no caminho. Diante da situação, a mulher vendo as coisas se complicarem muda de lado, se aproxima do esposo e de forma artilosa pede desculpas, e o instiga a matar o amante. Para fugir da situação, Skat simula seu suicídio cravando uma faca em seu peito caindo junto a uma árvore, aparentando estar morto. Os espectadores da cena se afastam, alguns percebem a farsa, e outros não. Skat, ao perceber que todos se afastaram, sobe em uma árvore e faz planos de vida pensando alto, porém não contava com um encontro fatal. Percebe a árvore se movimentando, olha para baixo e questiona.

Skat - Está cortando minha árvore. Porque está cortando minha árvore?
 Poderia pelo menos ter a educação de dizer quem é?
 Morte - Estou cortando a árvore, pois seu tempo acabou.
 Skat - Não tenho tempo para isso.
 Morte - Não tem tempo?
 Skat - Tenho uma apresentação.
 Morte - Foi cancelada, o ator morreu.
 Skat - E o meu contrato?
 Morte - Foi cancelado
 Skat - Minha família, meus filhos.
 Morte - Tenha vergonha, Skat.
 Skat - Tudo bem, estou envergonhado. Não tem um perdão especial para atores?
 Morte - Não neste caso.
 Skat - Nenhuma alternativa? Nenhuma exceção?

A Morte segue cortando a árvore que cai, cortando os dias de Skat, assim finaliza o fim do seu tempo na vida. No diálogo acima, observamos que Skat tenta manipular a Morte com aquilo que já não lhe pertence mais que é tempo. Suas preocupações são com o trabalho, com a família, com os filhos, mas nada disso importa para a Morte, que segue cortando a árvore justamente porque o tempo dele havia acabado. Tudo o que sobra para a Morte levar embora é o tempo, para ela não há futuro, não há planos e muito menos negociações. É inexorável sua ação, e é sobre todos, a Morte paralisa a passagem do tempo. Talvez a vida seja tão somente o tempo de vir contar uma história e ir embora.

4.8 O DESASSOSSEGO DOS QUE FICAM

Ao estarmos diante de um corpo morto, são muitas as reações dos que ficam, dos enlutados. Esse é o último momento de estar com o ente querido. A morte rompe o vínculo com o morto para sempre de forma irreversível, não é mais possível estar com a pessoa no tempo e espaço. Neste cenário, duas pessoas estão envolvidas: uma é o morto e a outra o enlutado que lamenta sua perda como um pedaço de si mesmo que se foi (KOVÁCS, 2013). *Fé na vida: a fé que transforma a dor* (2013) são entrevistas apresentadas por Cissa Guimarães, atriz que perdeu o filho Rafael de dezoito anos em 2010, vítima de atropelamento, quando andava de *skate*. As entrevistas são realizadas com pessoas que, iguais a ela, lidam com suas perdas e nos contam como a superaram diariamente. Alcio é um dos entrevistados, psiquiatra, budista que acompanhou a esposa em estágio terminal de câncer, sua reflexão demonstra que ao enterramos nossos amores morremos um pouco com eles.

[...] acho que quando uma pessoa querida sua está morrendo, de certa maneira

você está morrendo junto. Na verdade a pessoa que você foi ou está sendo com aquela pessoa que está morrendo nunca mais vai ser. Porque eu só era o Alcio com a Márcia, ali naquele momento. Quando a Márcia desaparece aquele Alcio que existia com a Márcia também desapareceu porque ele não pode mais existir mais, porque a Márcia não está mais ali.

Os pais de Tomeo sentem a perda do filho, morte inesperada e repentina pelo suicídio. Durante a cerimônia de acondicionamento, o pai segura em seu colo o porta-retrato do filho. Ao ser interrogada sobre que maquiagem usar no filho, a mãe olha para o marido e desfere: “se eu tivesse dado à luz uma menina nada disso teria acontecido. Mas graças ao esperma de alguém” (olhando para o esposo). Nesta acusação a mãe deposita sobre o marido a culpa pelo suicídio e “erro” pela sexualidade do filho. Após o acondicionamento o pai encontra os agentes funerários e comenta:

Depois que Tomeo começou a se vestir assim, não paramos de brigar. Eu não olhava mais para a cara dele. Mas quando vi seu rosto sorridente, eu o reconheci. Sim, é realmente meu filho. Mesmo se vestindo como mulher continua meu filho! (Se agacha e chora copiosamente). Muito obrigado!

O pai reconhece seus sentimentos paternos por um filho que em vida não soube compreender. Tomeo, na relação afetiva já não era mais um filho, mas um problema distanciado pelas brigas constantes. Aceita diante da morte o filho homossexual. Reconhece-o como filho para si mesmo e para os agentes funerários. Diante da morte, consegue reconhecer o filho que há muito não o fazia pelas diferenças e conflitos entre eles. Resignifica seus sentimentos pelo filho morto. Diante da morte as dificuldades já não fazem mais tanto sentido, tornam-se pequenas, são apaziguados e amenizadas. Ela torna-se a última oportunidade aos vivos de encerrar suas mágoas, não haverá outra oportunidade, outro encontro de estar com o ente querido. Aos pais resta a última chance de colocar em ordem seus sentimentos em relação ao filho morto. A eles cabe o duro trabalho do luto e sobreviver ao enterro do filho adolescente perdido para o suicídio.

O suicídio é uma das mortes mais difíceis de elaborar, pela forte culpa que desperta. Ativa a sensação de abandono e impotência em quem fica. O enlutado, além de lidar com a sua própria culpa, é frequentemente alvo de suspeita da sociedade como sendo o responsável pela morte do outro. Em muitos casos, há uma dificuldade de desligamento da libido pela ruptura inesperada (KOVÁCS, 2013, p. 160).

O suicídio é lancinante no trabalho de luto pela forma de morte, mas muitas pessoas que o praticam fazem diversas tentativas antes de concretizar o ato de aniquilamento, visto como uma confirmação concreta da descontinuidade do sentido da vida (FUKUMITSU, 2013, p. 13). Afirma Moura (2006, p. 43, grifos da autora) que, “na literatura o termo utilizado para designar o enlutado por suicídio é “sobreviventes do suicídio”, refere não só aos familiares de quem cometeu o suicídio, mas a todos aqueles que eram próximos e que sofrem o abalo desta perda”. A autora reforça que a Organização Mundial de Saúde (OMS) avalia que, para cada sujeito que morrer por suicídio, de cinco a dez pessoas da sua relação de contato são gravemente afetadas. Se incluirmos neste ciclo de relações, colegas de trabalho, escola/faculdade, vizinhança, grupo religioso e comunidade, esse contingente será ainda muito maior.

Em *O processo de luto do filho da pessoa que cometeu suicídio*, tese de doutorado de Fukumitsu (2013), a autora relata sua experiência pessoal na convivência com as quinze tentativas de suicídio de sua mãe. Provavelmente esse fato tenha relação com a escolha do objeto de estudo da pesquisadora. Em sua pesquisa, entrevistou nove filhos de pais que cometeram o suicídio das mais diferentes formas: enforcamento com fio elétrico, corte da jugular, enforcamento (três casos), arma de fogo, salto de um edifício (dois casos) e ingestão de medicamento. O filho que sobrevive ao suicídio de um dos pais pode ter uma experiência cujo sofrimento provoca culpa, raiva, ressentimentos, sensação de abandono, solidão, falta de oportunidade por não ter recebido colo, acalanto, cuidado, amor e direção, aparece também o medo de repetir o ato de seus genitores. Constatou ainda que alguns entrevistados sentem alívio após a morte do pai, conforme depoimento do historiador e estudante de pedagogia de trinta e nove anos de idade. O pai cometeu suicídio enforcando-se com fio elétrico quando ele tinha quatorze anos. Relata-nos seus sentimentos:

Ele voltou, ele cometeu suicídio num dos períodos em que ele recebeu alta. Porque ele recebia alta, aí tinha outra crise e voltava. Aí num dos momentos em que ele teve uma alta, aí voltou pra casa aí ele cometeu o suicídio. Foi um choque, assim, a notícia [...]. Porque assim: ele estava num momento (em) que para minha mãe... estava insuportável pra minha mãe. Era um peso terrível para ela enfrentar toda aquela situação. Então, de certa maneira cessou aquele período angustiante de convivência com ele (FUKUMITSU, 2013, p. 93).

Hennezel (2004), em seu livro *A morte íntima: aqueles que vão morrer nos ajudam muito* relata sua experiência pessoal com a perda de seu pai por suicídio. Suas dúvidas, as situações inacabadas, as dores e sofrimentos aprofundados fizeram parte de sua vida e trajetória

e certamente interferiram na escolha da profissão de cuidar dos que estão morrendo, como ela mesmo afirma.

Depois houve a morte do meu pai. Uma morte brutal, inesperada, cruel. Um suicídio, com 82 anos de idade, realizado com sua própria arma, uma morte incompreensível, que ficará para sempre. Nunca pude saber o porquê. O que conheci foram o peso e a dor desse desaparecimento, sem que pudéssemos nos despedir. Tudo o que gostaria de ter dito a meu pai e que não tive tempo de dizer: as palavras, os gestos de amor, de gratidão, esta morte que não pude acompanhar, tudo isso certamente pesou na minha escolha anos mais tarde, de consagrar-me a acompanhar pessoa no fim da vida (HENNEZEL, 2004, p. 30).

Hennezel (2004) aborda quão difícil é a elaboração do luto, muitas vezes manifesta-se em momentos inusitados. Encontrava-se acamada por uma conjuntivite aguda, com dores e impossibilitada de abrir os olhos, mas essa vivência a permitiu abrir os olhos de sua percepção e de seus sentimentos há muito guardados, escondidos por um luto adiado. Neste momento conscientiza-se de que a infecção ocorreu no aniversário de morte de seu pai. Segundo Cassorla (2013, p. 105), “uma forma peculiar de manifestação do processo de luto mal-elaborado se constitui nas chamadas “reações de aniversário” e são acompanhadas por sintomas físicos e emocionais, como podemos observar neste relato.

Estou, portanto, pregada na cama, com esse pensamento e, de repente, as emoções retornam com força, como uma onda que vem das profundezas e me submerge. Não paro de chorar. Todas as lágrimas que não pude derramar no momento de sua morte, derramei-as hoje, tanta dor recalçada! Porque, quando aconteceu, sete anos atrás, escondi meu sentimento, quis fazer bela figura, assumi tudo sobre mim, como tantas outras pessoas de luto, porque não há lugar na nossa sociedade para os que choram a perda de um ente querido. Ninguém me ajudou a aliviar o sofrimento. Julga-se anormal a depressão dos que estão de luto e os enviam ao médico para que receite antidepressivos. Tenta-se distraí-lo, fazer mudar de ideia. Em resumo: fazem você sentir que sua tristeza lhes dá medo. [...] tudo isso me dilata o coração. Não tinha assumido esse luto; talvez, agora, esteja prestes a assumi-lo. Somente hoje, meu corpo exprime enfim - por meio do sinal de meus olhos: o fogo e água - a agressão que foi para mim o suicídio do meu pai. Compreendo que não podemos “economizar” um trabalho de luto. O que negligenciamos se revelará mais tarde, quando sofrermos outro luto ou em algum aniversário (HENNEZEL, 2004, p. 81-82).

A morte dos filhos é de difícil elaboração, pois os pais não esperam enterrar seus filhos, há uma inversão da natureza, uma contradição da lógica que criamos para a existência, ou seja, a de que são os filhos que enterram seus pais e não o contrário. O filme aborda três casos de mortes em que os pais acompanham o condicionamento de seus filhos. O caso de Tomeo,

suicídio por monóxido de carbono, a adolescente Miyuki por acidente de moto e um menino em que não é explicitada a causa da morte. No caso da adolescente Miyuki, o pai fala para a mãe durante o condicionamento que ela não soube educar a filha culpando-a.

A entrevista de Abujamra com atriz da Rede Globo de Televisão, Christiane Torloni (2014), demonstra o luto ainda vivo de uma mãe por enterrar um filho. Em 1991 a atriz manobrava seu veículo na garagem da sua casa, e desgovernou caindo de uma altura de quatro metros e meio, matando seu filho gêmeo de doze anos de idade, ele sofreu traumatismo craniano. Após longos vinte anos do acontecimento, observa-se a dor ainda presente no depoimento desta mãe, que tem em seu trabalho de luto o agravamento por de ter causado a morte de seu filho tão jovem, mesmo que acidentalmente. Verifica-se na entrevista que a dor de mãe talvez nunca seja superada internamente, apenas amenizada, silenciada com o passar dos dias, torna-se uma sobrevivente de si mesma, dia após dia. A dor é companheira dos que ficam, dos enlutados.

Abujamra - Sou uma sobrevivente de mim mesma, tem a ver com a perda do filho há vinte anos.

Christiane - É, eu acho que tem a ver primeiro com a gente mesmo né, Abu, porque você tem que sobreviver ao seu próprio fogo, as suas próprias aventuras né, sexo, drogas e *rock in roll*. Se você sobreviver ao seu próprio James Dean, a vida vai te retribuir de várias maneiras. Sobreviver a perda de um filho, é....

Abujamra - Deve ser uma loucura, não!

Christiane - É um exercício diário é como se você estivesse no NA (narcóticos anônimos) ou no AA (alcoólatras anônimos), *day for day*. Todo dia você diz vamos lá.

Abujamra - Não foi há vinte anos; foi ontem.

Christiane - É. Filho não é ex, ex é marido, cunhada é ex, mãe não é ex, pai não é ex, filho não é ex.

No filme *Banquete de amor* (2007) de Robert Berton, o professor Harry tem dificuldade de voltar ao trabalho por não conseguir superar a perda do filho. Chloe, uma garota solitária, sem família, está grávida e, em certo momento do filme, convida Harry e a esposa a adotarem. Harry a conhece no restaurante de um amigo que frequenta diariamente. Harry e Chloe estão no casamento do dono do restaurante, eles estão dançando. Harry comenta a dor de enterrar um filho. Observa-se, no diálogo abaixo, que a culpa é algo que acompanha este pai porque nada conseguiu fazer pelo filho usuário de drogas. Mas como ajudar quando não se sabe da necessidade do outro, mesmo na condição de filho? Só poderemos ajudar se o outro nos solicita ajuda, não temos como adivinhar.

Chloe - Por que não tiveram filhos? Desculpe, eu só...

Harry - Tivemos. Um filho. Aaron morreu ano passado. De overdose de heroína.

Chloe - Vem. Vamos sentar.

Harry - Foi difícil aceitar a morte dele. Mais difícil ainda pelo fato de não sabermos que ele tinha problemas com drogas. Ele foi ótimo aluno. Era médico. Quando a polícia telefonou, tínhamos certeza de que era engano.

Chloe - Ele tinha uma vida secreta.

Harry - E não sei por quê. Todos os dias eu tento entender. O primeiro sinal, um momento que não vi.

O filme *A partida* (2008) aborda as diversas perdas dos personagens ao longo da narrativa fílmica, cada um a seu modo enfrentou o luto e suas perdas. Yuriko relata a perda simbólica da relação com o filho ao abandoná-lo aos seis anos de idade, não o reencontrando mais, se afastando totalmente da vida dele. A outra perda evocada por ela, é a de sua ex-patroa, dona de um bar com quem trabalhou. Sr. Sasaki por sua vez perdeu a esposa nove anos atrás e abriu a funerária tendo a esposa como sua primeira cliente, embelezando-a. Daigo perdeu a mãe, perdeu os avós e a senhora da casa de banhos, sua amiga deste a infância.

Durante os condicionamentos, os familiares sempre estão presentes, as crianças participam das despedidas de seus parentes. Os enlutados agradecem aos seus mortos curvando-se diante do caixão, fazendo uma pequena reverência com as mãos juntas dizendo a palavra “obrigado”. Esse agradecimento simboliza a representação deste ente querido em sua vida, o reconhecimento pela existência, este gesto está presente nos condicionamentos das pessoas idosas. O choro não é desesperado, é um choro contido, respeitoso e o silêncio é de contemplação. Quando o silêncio é interrompido, são os momentos em que eles se permitem serem agressivos uns com os outros como a mãe de Tomeo a qual tem uma fala mais áspera com o marido. Ou mesmo o pai da Miyuki ao acusar o rapaz pela morte da filha, mesmo neste momento mais agressivo, as reações são contidas, não escandalosas ou histéricas.

4.9 TINHA UMA PEDRA NO CAMINHO

Após o condicionamento da Sra. Tsuyako Yamashita, Daigo está ao lado do rio e encontra uma pedra e a entrega para Mika. Ele lhe explica que é uma pedra-carta. Divide as memórias de infância com a esposa e lhe entrega uma pedra-carta no mesmo local que seu pai lhe dera uma na infância que estava guardada em seu violoncelo de criança.

Daigo - Os antigos, antes da invenção da escrita, procuravam uma pedra que expressasse seus sentimentos e a davam aos seus entes queridos. Quem recebia a pedra poderia ler os sentimentos do outro pelo peso e pela textura. Por

exemplo, uma pedra lisa era sinal de um coração sereno; uma pedra áspera significava que a pessoa estava em dificuldade.

Mika - É uma história linda. Quem contou para você?

Daigo - Meu pai.

Mika - Então... aquela pedra grande que...?

Daigo - Sim, foi meu pai que me deu.

Mika - Eu não sabia disso.

Daigo - Ele disse: “Vamos trocar uma pedra-carta todo o ano”. Mas aquela foi a única vez. Pai desnaturado!

O diálogo revela a troca afetiva entre pai e filho para além do que possamos imaginar ou pensar o que realmente simbolize. Daigo-menino, faz uma troca de pedras com o pai que teria o propósito de significar algo quase que inominável, posto que os sentimentos, que as pedras buscam simbolizar, assim como qualquer outro, não caberiam em palavras. Assim, Daigo-menino recebe uma pedra grande e áspera que ilustraria a doação do sentimento em dificuldades, e o pai ganha uma pequena pedra branca e lisa que denotaria o coração sereno de alguém ainda na infância. A troca da pedra com o pai foi realizada na infância. O gesto carregava a promessa do pai para o filho, a qual nunca fora cumprida, a de que todo ano realizariam tal atividade. Daigo demonstra mágoas e frustrações em relação às promessas não cumpridas, mas foi importante essa troca enquanto ela existiu porque ainda mantinha, em sua casa, a pedra guardada. Turra (2013), ao comentar as cenas do filme, observa que a pedra tem um significado maior do que possamos imaginar ou pensar, pois foi uma troca afetiva entre eles.

Passa aí toda a história que não tem palavras, porque ela é uma pedra. O que significa a pedra? Não tenho a menor ideia. Significa algo que é segredo, é algo tão pessoal, algo tão íntimo, que não é assim como um órgão do corpo descoberto na hora da morte. É mais que isso, porque não tem palavras para dizer o que é passado ali de pai para filho, de filho para pai. Toda essa transição, quase que um caminho que a pedra faz e fecha nesta cena que ali está ele, a esposa, o filho, a pedra, a história, o pai, o avô, a coisa, a vida.

No filme *Always only you* (2011) do diretor Song Il-gon, ocorre a troca de pedras entre os protagonistas. Um filme coreano que narra a história de amor entre um ex-lutador de artes marciais mistas Cheol-Min e Jung Hwa, uma adolescente, operadora de telemarketing, que, após um acidente de carro, perdeu seus pais e ficou cega. Jung Hwa pede que Cheol-Min a leve para um passeio ao lago. Neste lugar, eles trocam uma pedra como a simbologia da relação dos afetos. Jung Hwa verbaliza:

Jung Hwa - Cheol-Min encontre uma pedra (ele encontra e coloca em sua mão

e a fecha). Essa pedra parece contigo, não? (Estica sua mão e coloca na palma da mão dele). Vou pensar que essa pedra é você, e a levarei sempre comigo. Portanto, Cheol-Min pense que essa pedra sou eu e a leve com você. É quente (encostada a outra mão no seu peito).

Na sequência, Cheol-Min descobre que foi responsável pelo acidente em que sua namorada ficou cega e perdeu os pais. Cheol-Min era cobrador e um dos clientes no desespero joga-se pela janela, sem que ele consiga segurá-lo. Jung Hwa está passando de carro, distrai-se com a cena (do homem caindo pela janela) e sofre o acidente. Mais tarde, ele aceita uma luta de boxe em que será bem pago, com o fito de se redimir da culpa que sente pelo acidente e pagar a cirurgia para sua namorada para que ela possa enxergar novamente. Ele é enganado e sofre uma série de agressões, fica gravemente ferido e necessita de tempo até recuperar-se. Por ironia, acaba num hospital onde sua namorada trabalha como massagista. Ele não se identifica para a namorada, para que ela o reconheça; todavia a pedra está em sua mão. Assim, cada pedra é única, nenhuma é igual a outra; é natural. Em ambos os filmes, a pedra expressa sensações, sentimentos tanto de pai para filho quanto da namorada para o namorado.

Outro símbolo apresentado é da ponte, é uma simbologia da transcendência, do estar num lado e passar para o outro. Turra (2013) examina essa simbologia referindo-se ao trabalho de uma psicóloga que analisou desenhos de crianças em estágio terminal em que dias antes de sua morte desenhavam pontes e barcos. “A ponte um espaço que vai daqui para lá e de lá para cá. Representando a transição, a passagem entre o mundo da vida para o mundo da morte” (TURRA, 2013).

4.10 A VIDA PRECISA DE INSPIRAÇÃO

Daigo realiza vários condicionamentos sozinho e neles se observa alguns rituais religiosos os quais conseguimos identificar, de acordo com as crenças do morto ou de sua família, tais como: católicos, xintoístas e budistas. Morais (2009, p. 121) faz uma analogia da história do mestre e afirma que “o mesmo é válido também para a transcendência, pois está fora e dentro do ser humano”, vejamos a história:

Um discípulo tibetano perguntou ao mestre: Afinal, mestre, o sagrado e o profano estão dentro ou fora de nós? O velho monge encheu de água uma garrafa e, a seguir, mergulhou-a em um vasto tanque também cheio de água; perguntou ao discípulo: Onde está a água? E o jovem disse: Está dentro e fora da garrafa! Completou o mestre: Assim é como o sagrado (MORAIS, 2009, p. 121).

As religiões e os mitos foram as primeiras formas de conhecimento elaboradas pelo homem, acumulando o legado existencial frente ao mistério da vida. Desta forma proporciona o sentido da vida diante da morte. A morte, na maioria das religiões, demonstra a busca pela transcendência e sentido de superação da finitude humana diante do mistério do viver. Bigneto e Incontri (2009) apontam que a religiosidade faz parte indissociável da história da humanidade desde os povos primitivos até sociedades mais complexas. Nenhuma cultura deixou de ter dimensões religiosas e vocabulários para expressar essa dimensão do mundo. Os antropólogos e estudiosos reconhecem que a crença, em seres espirituais e divinos, é o que há de mais universal nas culturas. Neste sentido, Campos (2009) ajuda-nos a entender a necessidade humana de ritualizar as despedidas.

Os ritos fazem parte da rotina da vida e dos cerimoniais destinados a torná-la mais fácil de ser vivida. Eles são momentos de dramatização social. Há um cenário, as falas, um script, uma movimentação. Geralmente os ritos servem para demarcar os espaços geográficos e sociais (CAMPOS, 2009, p. 116).

As autoras Borges e Mendes (2012) apresentam-nos uma estreita relação entre a morte e o morrer com as crenças religiosas e apontam duas fantasias que coexistem. A primeira diz respeito à existência de um mundo paradisíaco, regado pelo princípio do prazer e a inexistência do sofrimento. A segunda refere-se a um mundo de sofrimento e lamentações traduzidas pela imagem do inferno. Portanto, céu e inferno são duas dimensões do pós-morte.

Os autores Campos (2009), Borges e Mendes (2012) usam as palavras dramatização e fantasia, ou seja, o ser humano tem necessidade de ilusões, de fantasias. Na morte queremos e desejamos que a vida tenha um sentido de bem ou mal, eterna dicotomia humana. A ideia que permeia é a de legado em que está implícito o pensamento de imortalidade e a negação da morte. As religiões fazem a mediação entre mundo físico e espiritual, dando sentido à vida do morto e dos que ficam de que a vida valeu a pena ou não ser vivida. Na narrativa fílmica a cena em que os três colegas estão juntos na NK agência comemorando a passagem do Natal, segue-se o seguinte diálogo.

Sr. Sasaki - Você trouxe o violoncelo?
Yurilko - Aí que lindo eu quero ouvir.
Daigo - Eu vou tocar alguma coisa.
Sr. Sasaki - Eu nunca vi um violoncelo ao vivo.
Yurilko - Você tocava numa orquestra né.
Daigo - É mas ela foi dissolvida.
Yurilko - Quando começou a tocar?
Sr. Sasaki - No jardim da infância.
Yurilko - Há tanto tempo assim?

Daigo - Este aqui é o violoncelo de criança, meu pai me obrigou a aprender.

Sr. Sasaki - Ele tinha bom gosto.

Daigo - Ele era o pior dos pais, ele tinha um café e foi embora com a garçonete e não voltou numa mais, foi um péssimo pai.

Yurilko - E onde estará agora?

Daigo - Sei lá, já deve ter morrido (afinando o violoncelo). E então o querem ouvir?

Sr. Sasaki - Vejamos, nesta época talvez alguma canção natalina, talvez.

Daigo - Religião não é problema para vocês?

Sr. Sasaki - Não se preocupe, budista, hindus, islâmicos não temos nada contra.

Daigo - Então, para uma noite santa (toca a Ave-Maria).

Daigo, ao escolher uma música para tocar para os colegas questiona se religião é um problema. Diante da morte, a religião pouco importa ao que morre, tem significado aos vivos, aos enlutados. Ave-Maria é a canção escolhida para tocar, nos leva a introspecção, ao silêncio. Ao tocar a música, seu patrão e a colega reclinam-se nas poltronas para ouvir silenciosamente algo da ordem dos sentidos, algo sensível o que torna essa parte do filme essencialmente poética.

Rodrigues (1983), no livro *Tabu da morte*, adverte que a crença fundamental é de que a morte não aniquila o ser humano, ela abre passagens para o além, para outra vida. As diferentes crenças parecem conduzir o ser humano à mesma finalidade nas diversas expressões utilizadas para definir a morte como: passagem, libertação, convívio eterno com o criador, ressurreição, reencarnação, morte fecunda, sendo que essas palavras unificam a ideia de passagem de um mundo a outro e parecem negar a existência da finitude de que do outro lado exista algo melhor que é da ordem do além, do desconhecido. Mas, se é desconhecido, só podemos conjecturar.

Aí se encontra a fé, e talvez precisemos dessa crença para tornar suportável a perda. Parece-me que nesses rituais reside outra negação a de que a vida não acaba com a morte, culturalmente precisamos das crenças religiosas como forma de nos proteger da nossa consciência de que a morte existe, nos pertence, está em nós. Aos enlutados que creem na transcendência humana e com isso parecem construir um sentido para a morte, amenizando a dor da perda do ente querido e dessa forma se permitem viver a consciência da finitude, da morte e da perda. As religiões de alguma forma parecem construir um sentido para a morte. Aos que creem isso se torna verdadeiro.

4.11 O VELHO COMO O PRENÚNCIO DO NOVO

Daigo, depois de acondicionar a idosa em decomposição e ter relação sexual com a esposa, volta a tocar o violoncelo, uma necessidade de sublimar o trauma do vivido. Precisa sentir-se vivo tanto a partir da sexualidade quanto da música. A música é um elemento de ligação com o passado, com os pais, sobretudo com o pai interno. Questiona-se: “mas por que a vida está me pondo à prova? É um castigo por não estar ao lado de minha mãe quando ela morreu? Onde vou parar? Pensando nisso, não sei por que senti vontade de tocar violoncelo. Eu queria tocar violoncelo e relembrar o passado”. O violoncelo é pequeno bem diferente daquele que tocava na orquestra em que era um profissional, esse instrumento é o que tocava quando criança. Aprenderá por insistência do pai a tocá-lo. Dentro do violoncelo, encontra a pedra trocada com o pai na infância. O violoncelo é o guardião do passado, da memória e da história afetiva com o pai. A pedra está embrulhada em uma partitura. Daigo abre o papel e segura na mão a pedra. E então começa a tocar a música *Departures*.

Uma bela e emocionante música que nos toca, afeta-nos, envolve-nos de sentido e desperta o que temos de melhor em nós. Com uso do *flashback*⁶, o diretor leva-nos para o passado de Daigo-menino tocando a mesma música para os pais, ambos estão de costas para o espectador, sentados na sala ouvindo-o tocar. Lembra-se da família chegando à casa de banho, e ele sendo transportado pelos braços suspensos no ar por seus pais. Na sequência, o pai, a mãe e Daigo estão no lago em uma noite enluarada. Nesta cena, a mãe é lembrada, visualizada, aparece seu rosto sorridente a observar à distância o marido e o filho a escolher pedras e posteriormente trocando-as. Daigo-menino sorri ao receber a pedra de seu pai. O pai não tem rosto, é como um fantasma. A imagem do pai está deformada e esquecida dentro de si mesmo por longos trinta anos. Mika, que está no tatame, desperta com o som do violoncelo e sorri. Quando Mika vai com o esposo à casa de banho, a Sra. Tsuyako conversa sobre seu filho querer vender seu estabelecimento, e ela não, e sobre Daigo, suas preocupações e percepções de comportamento deste menino.

Fique ao lado dele. Daigo é um rapaz sensível. Ele guarda tudo dentro de si. Quando os pais se separaram, ele nunca chorou na frente da mãe, mas ele chorava na banheira quando não havia ninguém. Ele chorava tanto que seu corpinho tremia todo. É assim que ele é. Por favor, seja compreensiva.

⁶ *Flashback* é um fato ocorrido no passado inserido em um momento atual, através da lembrança das pessoas, ou em um livro ou filme. É uma palavra inglesa que significa retrospecto, narração de fatos precedentes. O que é flashback: Disponível em: <<http://www.significados.com.br/flash-back/>>. Acesso em: 5 jul. 2014.

Nesta cena, podemos observar que a separação dos pais o entristeceu profundamente e o fez chorar escondido, sozinho. Tornou-se um adulto mais reservado, que não exprime seus sentimentos com facilidade na frente dos outros, primeiramente com a mãe e depois com a esposa, às vezes tomando decisões e cuidando de suas coisas sozinho. Desde a infância, seus sentimentos mais profundos e doloridos, o que, de certa forma, mantém esse aprendizado emocional na vida adulta. Permitia-se o choro fácil quando estava sozinho na casa de banho, solitário chora a sua dor, protegendo e escondendo seus sentimentos da mãe, que sofria pela separação. Mika está regando as flores no jardim de sua casa, e o carteiro procura por sua sogra. Ao pegar o telegrama, constata o aviso da morte de seu sogro, Hideki Kobayashi. Ao ligar para avisar a Daigo, ele se mostra relutante:

Daigo - Eu nem o conheço. Não o conhece e não o vejo há trinta anos. A mulher com quem fugiu pode cuidar disso.

Mika - Parece que esteve sempre sozinho. Será cremado amanhã pela manhã. O corpo do seu pai está na Associação deles.

Daigo - Mas legalmente não somos parentes há tempos. Diga que não posso assinar os documentos. Obrigado.

Mika - Daigo! (desliga o telefone).

Mika é informada que seu sogro sempre esteve sozinho. Não são abordados os motivos da separação de seus pais, mas Daigo-menino constrói sua versão da história, ou seja que o pai fugiu com outra mulher. Daigo não quer retirar o corpo do pai, a distância emocional entre eles se revela na morte, embora com ela fatos são esclarecidos. O patrão está lendo jornal, deitado no sofá, apenas observa. Ao desligar o telefone, sua colega Yuriko Kamimura sugere, insistentemente, por suas vivências pessoais, e percebe, na morte do pai do colega, a última chance de reconciliação com o passado de construir o perdão a um pai que o abandonou. Yuriko insiste para que ele faça o que deve ser feito, ou seja que ele vá receber o corpo morto do pai. Ela consegue ver para além das mágoas, uma vez que está de fora da relação e vivenciou semelhante escolha, abandonou seu filho aos seis anos.

Yuriko - Vá vê-lo.

Daigo - Não, estou bem assim.

Yuriko - Por favor! Eu te suplico. Eu também abandonei meu filho em Obihiro. Ele tinha seis anos. Eu me apaixonei por um homem. Ele gritava: "Mamãe! Mamãe!" Eu afastei seus bracinhos que me apertavam e fui embora de casa.

Daigo - E nunca mais...?

Yuriko - É óbvio que gostaria de vê-lo, mas não posso.

Daigo - Por que não? Se quer vê-lo, vá procurá-lo. Todos os pais que abandonam os filhos agem assim? Então são uns irresponsáveis.

Yuriko - Por favor, vá vê-lo. Vá vê-lo pela última vez.

Daigo irrita-se e sai correndo da funerária, encontra a esposa, mas não para, segue caminhando apressadamente. Para e pensa por alguns segundos, e volta para a funerária. Observa-se que a relação com a colega tem peso sobre suas decisões. O patrão atira-lhe a chave do carro e o autoriza a levar qualquer caixão. Ele escolhe o mais caro deles. Ao chegar ao local, o colega do pai comenta que o encontraram morto e que ele sempre esteve sozinho. Os agentes funerários chegam com um caixão simples, ao perceber a forma desleixada, pouco respeitosa e rápida com que os agentes funerários estão tratando o corpo de seu pai, afasta-os agressivamente e decide acondicioná-lo. Mika defende-o dizendo que ele é um profissional. Neste instante, a esposa que até então era contra que ele realizasse essa atividade, chamou-o de profissional, pois percebeu a importância social da profissão, o valor e dignidade, para além do preconceito que até então não entendia e a acompanhava.

Ao acondicionar o corpo do pai, Daigo tem dificuldades para arrumar as mãos dele sobre o corpo. Ao abrir os dedos da mão direita, a pedra-carta cai, aquela que ele entregou ao pai na infância. Ele pega a pedra, observa-a e olha o pai morto a sua frente. Ao olhar para Mika, estende as mãos e entrega-lhe a pedra. Ele fecha a mão da esposa e a aproxima da barriga, lugar do filho, da nova vida que surge. Então passa a mão no rosto do pai, faz a barba, tampona as narinas, e as lágrimas escorrem. Toca o rosto do pai novamente, e então sua memória de infância é resgatada. Em *flashback*, Daigo-menino toca violoncelo para os pais na sala de casa. Está no rio trocando a pedra-carta com o pai. Ao receber a pedra do genitor, ele sorri e então o pai é ressignificado, ou seja, o rosto recebe contornos e significados novamente, há uma fisionomia, um sujeito, um ser, um pai.

Creemos que a morte modifica as relações ou mesmo que podemos aplacar os sentimentos negativos. Não é bem assim que funciona o processo. A morte como evento humano não tem o poder de aplacar diferenças entre vivos e mortos, muitas coisas são levadas para o caixão sem solução, sem desfecho ou mesmo sem final feliz. Para o protagonista, ocorreu um desfecho revelador na sua trajetória com a morte do pai. Acondicionar e prestar os últimos cuidados ao pai morto, aprendido em outros corpos, refaz o elo perdido da infância com este homem que até então não tinha mais espaço dentro de si mesmo, embora seja parte dele. Dessa forma se religa ao pai, alguns dos sentimentos desta relação perdida no passado de sua vida vivida são resolvidos, fechando o ciclo, resolvendo seus conflitos, libera-se para uma nova fase quando o passado renuncia o novo momento de viver e de estar no mundo. “Cada um sabe a dor e a alegria que traz no coração. [...] A cada um cabem alegrias e a tristeza que vier” como bem entoado na música Epitáfio (BRITTO, 2002).

Ao tocar o rosto do pai morto, com suas mãos reconhece-o como sendo seu papai. Seu choro até então contido é liberado tocando o rosto do morto novamente. Percebe através da pedra-carta que retorna para sua mão, sente que seu pai nunca o esquecerá, que sempre estivera no pensamento dele até a morte. A pedra-carta sintetiza o passado e o presente, o mundo, o elo, o laço de afeição, a troca, enfim o mundo que ambos constituíam um para o outro apesar da separação de longa data. Enquanto a vida do pai terminou, outra vida está em desenvolvimento, a de seu filho. A morte e a vida acontecem no mesmo instante, são partes do mesmo mistério. Daigo enfrentará mais uma morte simbólica, da condição de filho para a condição de pai. O casal transforma-se em pais. No reencontro com o passado através da morte, pode se construir e reconstruir no presente vislumbrando um futuro possível com sua nova condição familiar. O casal abraça-se ao lado do pai morto, agora uma nova família constituindo a sequência da vida, impondo o final do filme.

4.12 VIVER É UMA HONRA

No filme *Inimigo meu* (1985) de Wolfgang Petersen, o humano e seu inimigo, um réptil alienígena, estão determinados a destruírem-se, pois se odeiam. Após terem que enfrentar as forças da natureza e um ao outro, os dois aos poucos percebem que a única maneira de sobreviverem é superando o ódio. Dracon espera um filho e está na iminência de morrer, enfraquecido e doente, pede para que o humano fale de sua linhagem. O humano nomeia todos os seus ancestrais, e após isso, Dracon faz o mesmo em sua língua materna, nomeando-os e finaliza dizendo “viver é uma honra”.

Parafraseando esta frase do filme, iniciou-se a análise deste último elemento. O diretor sutilmente, ao longo do filme *A partida* (2008), proporciona-nos momentos intensos de vida, em última instância, antídoto contra a morte. Esses elementos permeiam toda a narrativa fílmica. A música é um dos elementos de saúde mental, a sequência longa em que Daigo toca no violoncelo *Departures* envolve-nos. Esses são os momentos de sombra, de introspeção, de dificuldade interna que o fazem voltar para o violoncelo da infância, após ajudar no acondicionamento da mulher em decomposição. Tocar o violoncelo que pertence à infância ratifica sua saúde mental, a sublimação de querer sentir-se vivo diante do dia exaustivo, o reencontro com o passado e do estar bem.

Na cena, em que Daigo toca para os colegas de trabalho a Ave-Maria, é de beleza ímpar. Ao começar a tocar, seu patrão e colega reclina-se nas poltronas para ouvir silenciosamente algo da ordem dos sentidos, ou mesmo quando toca para a esposa em casa. Na cena em que

Mika escolhe um dos discos de vinil, em desuso hoje, representa o passado presente na vida, simbolizando o culto ao arcaico, ao velho, mas que ainda tem seu valor afetivo. Mika escolhe um disco aleatoriamente e o coloca para rodar, a música era a favorita do pai de Daigo. É justamente essa música que Daigo volta a tocar no violoncelo; a música favorita do pai, que agora é a sua música, demonstrando que o pai está internalizado, por mais que tenha tido desavenças com esse pai e com esse passado.

A alimentação é outro elemento significativo, pois representa o prazer para além do sustento do corpo, é partilha, é estar junto, é desfrutar da amizade. Após o condicionamento do corpo de Naomi, o patrão e Daigo recebem do viúvo um lanche e o comem no carro mesmo e sorriem. Em outro momento, o Sr. Sasaki está no seu jardim particular comendo testículos de baiacu. O patrão refere-se que “se temos que comer algo, que seja delicioso”. No Natal, os três solitários comem coxas de galinha assada, sentindo o gosto do alimento, lambem seus dedos, demonstrando o prazer no alimentar-se. Daigo e Mika, após voltarem da casa de banho, tomam chá na cozinha da casa, conversam e sorriem.

Os objetos são entregues com as duas mãos para os outros. Esse gesto de educação representa o cuidado, o respeito de um para com o outro. As cenas na casa de banho remetem-nos ao cuidado do corpo, do físico, mas também o cuidado mental, sentir-se limpo, cuidar de si mesmo, é sinal de autoestima, de amor próprio.

A natureza é apresentada como elementos de transição entre as cenas e demarcam o tempo passando. Sr. Sasaki, quando recebe Daigo, está conversando com ele, mas olha para a mesa e observa o pote com cactos, pega na mão e comenta: “veja, floresceu”, ou seja, um elemento de vida no local que representa a morte e a venda dos caixões. O jardim do Sr. Sasaki é um lugar em que o patrão repõe suas energias do trabalho desgastante e estressante. Um espaço de vida cercado de plantas, da natureza, de sentir-se bem. Daigo observa a natureza dando um novo sentido de contemplação, de sublime, do efêmero, como se tudo estivesse no mundo, mas ele não os percebia e não os sentia, mas agora passam a ter importância, existem porque os vê. No cotidiano, distanciamos-nos da relação com a natureza e isso pode também nos fazer sentir melhor à medida que desenvolvemos um reencontro, dando um sentido novo para os objetos que vemos e que nos rodeiam. Os salmões, os pássaros voando, os cisnes se alimentando no campo, tudo passa a ter sentido de existência, de estar no mundo e de pertencer a ele.

Na comemoração do Natal, o estar entre amigos representa, diante das dificuldades enfrentadas pelo personagem, o apoio e incentivo. O patrão incentivava-o, durante esse processo, dizendo que tinha talento para realizar o trabalho. A colega instiga-o para que visse

seu pai pela última vez. Ambos representam cuidadores, mais que colegas de trabalho, são amigos. Sr. Sasaki torna-se uma representação paterna para Daigo.

Esses elementos remetem-nos à ideia de viver a vida. Não significa viver megaeventos diários, estar sempre em alta, turbinado, bombado, medicado, conectado o tempo todo como observamos na atualidade. Viver a vida como ela se apresenta é buscar nas pequenas coisas um sentido para uma existência finita. Concluo a análise desse filme que me afeta, pois a experiência do outro é a minha experiência. Stengel (2010, p. 09) evoca Mandela para definir um conceito africano conhecido como *ubuntu*, “o sentimento profundo de que somos humanos somente por intermédio da humanidade dos outros; se vamos realizar qualquer coisa neste mundo, ela será devida em igual medida ao trabalho e às realizações dos outros”, ou seja, o que atinge um, atinge o outro na igual medida. Dessa forma, Araújo (2004) em seu livro: *Urgente é a vida* acrescenta:

A vida é urgente. Não se pode deixar escapar nenhum instante de prazer, de alegria, de humor. Sobretudo, não se pode perder nenhuma migalha de amor. Esses instantes nunca vão se repetir da mesma maneira, com as mesmas pessoas, no mesmo clima. Se é que se repetirão. Pode ser que sejam os últimos. A vida é urgente porque é finita (ARAÚJO, 2004, p. 159).

O homem faz de tudo para não ser lembrado que a morte existe. Sobretudo a sua morte. Ela é algo distante e distanciado do cotidiano da vida. Existe na vida, a aceitação não nos impedirá de viver, não nos paralisará, mas de alguma forma nos permitirá viver melhor. Araújo (2004, p. 159) afirma que a “vida é urgente”, aceitar o inaceitável e viver a vida de forma intensa, viver como se fosse o último dia. Viver a intensidade dos momentos que a vida traz, impedidos muitas vezes pela rotina, por problemas a resolver, pelo trabalho. A morte é certa, não nos iludamos. Dessa forma, talvez possamos nos tornar mais humanos e mais felizes, temendo menos a morte possamos renomeá-la e seguir em sua companhia os caminhos do viver pelo tempo que resta a ser vivido. Pois o futuro é incerto, e viver é uma honra com data para finalizar, queiramos nós ou não.

Cena após cena o filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita, revela poesia visual e faz o espectador ver, aprender e sentir a difícil lição de que a vida é curta, e cada momento deve ser aproveitado na sua máxima intensidade. Pode parecer piegas, emocional demais, mas é isso que sustenta a vida. Um filme bem lapidado sobre as reviravoltas que a vida e a morte podem oferecer nas escolhas que fazemos. Yôjirô Takita com maestria coloca em primeiro plano a importância do silêncio e da contemplação. Bem dirigido e com um roteiro elaborado, atores afinados e uma trilha sonora que serve de elo entre o filme e o espectador, nos permite a

introspecção para vivenciar a separação que a morte provoca entre as pessoas que se amam. Esta produção trata de maneira genérica e, ao mesmo tempo particular, aspectos que definem a cultura japonesa. Entre eles, a importância que atribuem para as relações familiares e para a morte de entes queridos, assim como para o trabalho com mortos associado ao preconceito de um trabalho não digno. Poético, com uma fotografia cuidadosa e inspiradora, é um dos filmes que recomendo para todos que encontro no caminho, pela possibilidade de reflexão e aprendizagem sobre a morte. Podemos observar como isso ocorre na prática pelo relato das experiências em sala de aula que serão descritas no próximo capítulo.

5 VIVER É FENECER

A Academia do Corpo de Bombeiro Militar (Abmil) contratou-me para ministrar a disciplina de Psicologia Aplicada à Atividade de Bombeiro Militar para o Curso de Formação de Oficiais (CFO) por onde passam aqueles que se constituirão em futuros oficiais militares da Corporação do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal (CBMDF). A institucionalização do ensino militar foi no ano de 1971 por meio do Decreto Lei nº 68.336 de 10 de março de 1971, que declara a condição de Militar ao Corpo de Bombeiros do Distrito Federal e dá outras providências. A primeira Escola de Formação de Oficiais foi iniciada em 1968 e a inauguração da Abmil ocorreu em 1981. Ministrei aulas no primeiro semestre desta formação, a coordenação pedagógica me permitiu propor temáticas novas a partir da ementa da disciplina.

Sugeri uma unidade de estudo ao final do semestre sobre a morte e o morrer com os seguintes temáticas: morte, perda, luto e suicídio, visto que este seria o cotidiano de trabalho dos Bombeiros Militares (BM). No CFO a disciplina de Psicologia Aplicada à Atividade do Bombeiro Militar, tem 45 horas/aula, distribuída em quatorze aulas.

Na unidade sobre a morte e o morrer, a forma encontrada para trabalhar a temática morte foi apresentar o filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita. Assistimos ao filme no dia 15 de maio de 2013 pela manhã, realizei breves comentários da narrativa fílmica japonesa e ficha técnica. Apresentar o filme para os cadetes que lidarão com a morte no cotidiano profissional foi uma oportunidade de aprendizagem que enriqueceu as discussões acerca do tema. O filme serviu como recurso didático e facilitador de discussão e reflexão. Após a exibição, realizamos uma conversa sobre as percepções e sentimentos despertados. Para realizar a as gravações com os cadetes obtivemos autorização da Diretoria de Ensino do CBMDF (Diren) conforme (apêndice A). Gravou-se o debate com prévia autorização dos cadetes (apêndice B) e posteriormente foi transcrito.

Os alunos das Escolas Militares são chamados de cadetes nas Academias Militares cujos estabelecimentos de ensino que têm como responsabilidade formar os oficiais, em qualquer força militar. O CFO é um curso de formação para oficiais combatentes do CBMDF. A duração do curso é de dois anos, carga horária de três mil quatrocentas e noventa e cinco horas/aulas. No segundo semestre, os cadetes realizam estágio supervisionado que se estende até o final da formação.

Estudam em turno integral com atividades práticas e teóricas aos finais de semana realizam serviços conforme escala previamente determinada em atividades na Corporação. O grupo é estimulado a cooperação, trabalho em equipe, realizam praticamente todas as atividades

práticas em duplas, chamadas de “ganga”, porém as notas geram competição entre os cadetes, são regidos pelo sistema de meritocracia, ou seja, o cadete que obtiver as melhores notas no processo de formação é o “zero um” da turma e assim sucessivamente os demais, e essa classificação determina a ordem de promoção até o final da carreira de trinta anos.

Os cadetes moram no complexo da Abmil e dividem os quartos com outros cadetes da mesma turma e no início do CFO permanecem em quarentena no local. Após esse período, podem sair aos finais de semana. Quando estão faltando cem dias para concluir a formação, são dispensados para retornarem para seus lares aos finais de tarde, alguns não têm essa regalia, pois são de outro estado. Na finalização do CFO, os cadetes são designados como aspirante a oficial e assumem postos de comando nas diferentes áreas de atuação do CBMDF e serão responsáveis por designar as ações das guarnições de praças e agem, se necessário for, juntamente ou efetivamente, realizando as ações durante as ocorrências.

A Turma 34 (numeração conforme sequência das turmas anteriores), era composta de apenas uma mulher, e os demais eram homens. Quanto à idade, seis cadetes tinham idade entre 20 a 25 anos, e oito tinham idade entre 25 a 30 anos. A Lei nº 12.086/2009 dispõe sobre os militares da Polícia Militar do Distrito Federal e do CBMDF, exige o ensino superior para prestar concurso público na Corporação em qualquer área do conhecimento. As áreas do conhecimento da Turma 34 estão distribuídas em sete cadetes nas ciências humanas e sete cadetes nas áreas de ciências exatas. Quanto ao estado civil, eram casados cinco cadetes e nove solteiros. Apenas dois tinham filhos menores de quatro anos de idade. Dois já eram militares, um da Polícia Civil e o outro como BM do estado do Amapá. Cinco cadetes são do estado do Amapá.

Um dos cadetes é designado em cada aula para auxiliar o professor no que necessita, sendo chamado de aluno do dia. Ele realiza a chamada e anota os conteúdos ministrados em aula naquele turno e solicita a assinatura no final do encontro e avisa ao professor dez minutos antes do término da aula. Ao adentrar a sala o aluno do dia apresenta ao professor a turma e os cadetes encontram-se de pé para recepcionar e saudar o professor, que é informada se há alguma alteração, baixas ou se todos estão em sala. Saúdam o professor e são dispensados por ele para sentarem-se.

Os cadetes, conforme Regulamento de Uniformes do CBMDF (2012), vestem dois tipos de uniformes para frequentar as aulas teóricas. O uniforme chamado 3A, prontidão completo de cor laranja, coturno preto, meia preta, calça, gandola, camiseta vermelha de gola polo e gorro com pala. O gorro é retirado em sala de aula, e as mangas da gandola são dobradas até os

cotovelos. E o outro uniforme, utilizam somente em dias que encontram-se de atestado médico. Apresentam-se com uniforme 4B de educação física de cor vermelha com listras brancas, composto de camiseta vermelha manga longa, meias esportivas brancas, tênis branco gorro com pala vermelho.

O currículo é por competências, e Perrenoud (2000) define competência profissional como a capacidade de mobilizar diversos recursos cognitivos para enfrentar situações determinadas. Essas competências estariam ligadas a conhecimentos e atividades cognitivas, e não apenas a habilidades e procedimentos práticos; com isso ele desenvolve competências para ensinar: organizar e dirigir situações de aprendizagem; administrar a progressão das aprendizagens. Esse currículo é composto por disciplinas básicas, militares e técnico-profissionais, durante os quatro semestres desta formação. As disciplinas técnico-profissionais são Salvamento, Combate a Incêndio, Atendimento Pré-Hospitalar, Emergências com Produtos Perigosos, Segurança Pública e Defesa Civil entre outras. As atividades desempenhadas pelos BM estão asseguradas e regulamentada em lei, conforme descrição abaixo:

Estabelecida pela Constituição Federal em seu artigo nº 144, pela Lei Federal nº 8255/91, alterada pela Lei Federal nº 12.086/09, consiste em proporcionar a proteção pessoal e patrimonial da sociedade e do meio ambiente por meio de ações de prevenção, combate, investigação de incêndios urbanos e florestais, salvamento, atendimento pré-hospitalar e ações de defesa civil no âmbito do Distrito Federal. Complementarmente, também são executadas ações de segurança pública, e por ato do Presidente da República são determinadas ações de segurança nacional, em caso de grave comprometimento da ordem pública e durante a vigência do estado de defesa, do estado de sítio e de intervenção no Distrito Federal (PEREIRA, 2012, p. 28).

A atuação da atividade do BM como se observa é ampla. Segundo Pereira (2012), as ocorrências estão concentradas nos serviços operacionais rotineiros, principalmente voltadas aos atendimentos de acidentes de trânsito, incêndios estruturais e florestais, atendimentos pré-hospitalares e serviços técnicos. São aproximadamente 300 mil ocorrências registradas por ano no Distrito Federal. Outra questão a ser ressaltada é a impossibilidade de, ao tornarem-se BM, sob qualquer circunstância não podem omitir socorro a nenhuma pessoa. Dessa forma, o BM que, ao presenciar um incidente qualquer, não realizar o socorro das vítimas, sofrerá punição militar por ter cometido crime de omissão e descaso. O trabalho do BM é de salvar vidas, deixa de ser opcional a partir dessa escolha e passa a ser obrigatória, estando sempre em alerta no seu horário de trabalho e em suas folgas ou até mesmo, em sua aposentadoria.

O lema do CBMDF “Vidas alheias, riquezas a salvar”, reforça a atitude diante da atividade profissional e valorização da vida alheia e dos bens e patrimônios. A vida de outros múltiplos e diversos sejam eles deficientes, homossexuais, negros, loucos, pessoas que cometem suicídio, homicidas, acidentados, muitas vezes estará em suas mãos. Na tentativa de salvar vidas, bens e patrimônios das pessoas atingidas por situações traumáticas, desastres, emergências, acidentes nem sempre o BM terá êxito em sua atividade. O lema da Corporação representa um ideal a ser seguido, atingido no cotidiano do trabalho, nem sempre tangível. No trabalho diário, muitas vezes não é possível salvar vidas, nem bens e muito menos patrimônios, porque independe da ação realizada pelo BM. Quando isso acontece ocorre muitas vezes a sensação de fracasso, de impotência, de frustração e, às vezes culpa. A morte atravessa muitas das ocorrências realizadas pelos Bombeiros, muitas vezes, são múltiplas as vítimas numa mesma ocorrência. Os BM em algumas ocorrências com vítimas de incêndios em que os corpos estão queimados ou mesmo em afogamento em que o corpo está em decomposição, cheiram a morte, ou seja, ela fica impregnada no corpo, na roupa de tal forma que necessitam descartar alguns objetos utilizados na ocorrência ou mesmo tomar banho com limão para livrarem-se do cheiro deixado por ela.

Na Canção do Soldado do Fogo (2013), repetidamente entoada durante as solenidades de formação militar de oficiais e praças, em solenidades oficiais como formaturas, entrega do espadim, mudança de comando, abertura do ano letivo há um reforço na negação do medo da morte por parte dos BM, pois não a temem como se percebe na letra desta canção.

[...] Aurifulvo clarão gigantesco
Labaredas flamejam no ar
Num incêndio horroroso e dantesco,
A cidade parece queimar
Mas não temem da morte os Bombeiros
Quando ecoa d’alarme o sinal
Ordenando voarem ligeiros
A vencer o vulcão infernal.

Ressalta-se que o fato de ser BM e trabalhar com ocorrências que lidam com a morte não significa que não a temam, que saibam lidar com ela, ou elaborem melhor que outros profissionais envolvidos em atividades semelhantes. A morte é uma das mais difíceis vivências para os seres humanos, não estariam os BM isentos de sentimentos, reações e impacto que porventura possam ocorrer. Nesta canção está implícita a ideia de heroísmo. Talvez o correto seja afirmar que os BM temem a morte, pois não deixam de ser humanos por realizarem esta atividade, mas a enfrentam, por vezes, bravamente, travando uma luta entre a vida e a morte.

Colaboram com esta reflexão Monteiro *et al.* (2007) que apontam a falta de suporte psicológico para a realização desta atividade, que exige um preparo físico e emocional permanentes.

O profissional bombeiro lida constantemente com uma forte carga afetiva em seu trabalho. Nas situações que envolvem vítimas, os bombeiros podem, muitas vezes, estar face a face com a morte, ou com cenas mais fortes. É importante ressaltar que, após a ocorrência, eles voltam ao quartel e ao trabalho, sem nenhum suporte que os ajude a enfrentar tais situações, que, por mais cotidianas que sejam para eles, nunca deixam de ser traumáticas. Precisam agir como se nada tivesse acontecido e estarem prontos para novo chamado (MONTEIRO *et al.*, 2007, p. 561).

É imperioso salientar que o enfrentamento a morte cotidianamente repercute em sua saúde mental e às vezes no adoecimento psíquico de alguns bombeiros. Isso seria passível de investigação e acompanhamento, pois essa profissão será exercida ao longos de trinta anos quando então se aposentam. A pesquisa realizada por Outlinger, citada por Murta e Tróccoli (2007), com bombeiros americanos, investigou as fontes estressoras vivenciadas no trabalho. Os principais estressores elencados foram: 1) a morte ou acidentes com colegas de trabalho em serviço; 2) a prestação de ajuda a pessoas jovens seriamente feridas ou mortas; e 3) enfrentamento de problemas sobre os quais não se tem controle e que continuam existindo sem que providências sejam tomadas pelos gestores para minimizá-las. Essa pesquisa aponta que, entre os três fatores estressores, dois estão diretamente ligados ao paradigma da morte. Corroboram os dados referidos acima a pesquisa de Monteiro *et al.* (2007), com 75 BM de São Leopoldo (RS) na qual verbalizam a dificuldade de lidar com a morte e de reprimir o que sentem diante das ocorrências, levando ao adoecimento psíquico pela falta de um suporte emocional.

[...] quando a vítima é um adulto, eu fico chateado, claro... mas, com criança, a dor é maior... Às vezes tenho vontade de chorar, mas tenho que ser forte...; Não podemos nos envolver com a situação, temos que ter autocontrole. Os colegas mais experientes dão força para os que ficam mais abalados, não podemos ser emotivos, somos obrigados a ser frios. Seria importante um acompanhamento psicológico pós-acidentes, pois, com o tempo, corremos o risco de ficar meio 18 (gíria do quartel para designar os que ficam meio loucos) É difícil lidar com a morte, também somos humanos (MONTEIRO *et al.*, 2007, p. 561).

O BM é visto socialmente como um misto de salvador, de herói e às vezes suas atitudes o levam a crer que seja mesmo um super-homem, pelo fato de ser impelido pelas técnicas aprendidas a ir ao encontro das situações de perigo, de risco e de enfrentar dificuldades quando dela outros estão fugindo. Muitas vezes é o próprio BM que se sente um herói “[...] é muito

bom quando conseguimos ajudar uma pessoa. Sinto-me um herói” (MONTEIRO *et al.*, 2007, p. 562). O trabalho do BM ainda é um dos poucos serviços públicos elogiados e admirados pela população brasileira, talvez porque o contribuinte não vá até o bombeiro requisitar seus serviços e sim o bombeiro é chamado e se desloca até a população para retirá-la do perigo iminente.

Interessante observar que, apesar de ser uma profissão de risco e lidar com a morte, ao contrário de outras como agentes funerários, policiais militares, coveiros os BM são valorizados e reconhecidos em seu trabalho. Quanto à valorização social, Monteiro *et al.* (2007) apontam que muitos bombeiros entrevistados confirmam essa alta aprovação por parte da comunidade em relação aos serviços prestados, entretanto ressaltam que muitos são responsabilizados por questões que estão fora do alcance de decisão, como trânsito e falta de materiais. A ressalva feita pelos bombeiros gaúchos se assemelha aos resultados da pesquisa entre os bombeiros americanos causando estresses que via de regra dependem de vontade política para serem solucionados ou mesmo amenizados.

Os bombeiros, apesar de terem uma formação profissional adequada e aprendizagem contínua, não sabem de tudo, sendo que, às vezes, não é salvador de vidas o tempo todo, pois na prática cotidiana ocorrem muitas perdas que geram sentimento de culpa, de impotência, de fracasso, de dever não cumprido. Ou mesmo quando ocorrem atos de bravuras não são reconhecidos pela Corporação por tratar-se da obrigação profissional tão somente. Quando ocorre o reconhecimento por bravura recebem medalhas e são promovidos. O BM no desenvolvimento de sua atividade profissional está exposto a riscos psicossociais e biológicos, como por exemplo, sangue, secreções contaminados e riscos de agentes biológicos, privação de sono ou ciclos longos de trabalho/descanso. Pela natureza da profissão, o BM é mais susceptível ao desenvolvimento de doenças cardíacas, estresse pós-traumático e *burnout*, segundo Monteiro *et al.* (2007).

O estresse crônico negativo favorece o surgimento de *burnout*, que é conhecida como a síndrome do esgotamento profissional e manifesta-se por três componentes: a exaustão emocional, a despersonalização e a falta de comprometimento. A exaustão emocional caracteriza-se pela redução dos níveis de energia para a realização de determinadas tarefas, ocorrendo um desgaste físico e/ou psíquico. A despersonalização acarreta perda de sensibilidade no trato consigo mesmo, colegas e usuário. A falta de compromisso com o trabalho revela-se por um sentimento de inadequação pessoal e com o trabalho, levando à perda da identidade profissional (BOTTINI, 2009).

Outro problema que pode acometer os bombeiros é o estresse pós-traumático, que se desenvolve após a exposição a um evento de grandes proporções, que ultrapassa o limite da

experiência humana usual. É vivenciado com intenso medo ou horror, ou ainda com sensação de impotência. Os sintomas surgem semanas ou meses depois do trauma e caracterizam-se pelo aspecto crônico e persistente. Observa-se também que na formação os cadetes não são estimulados a identificar seus próprios sentimentos e reações emocionais diante das ocorrências atendidas que irão realizar ao longo da vida profissional, sobretudo as que mais impactam na saúde mental.

Moura Júnior (2012), realizou uma investigação dos afastamentos por doença ou tratamento de saúde nos anos de 2010 e 2011 num efetivo de 5.445 BM, no âmbito do CBMDF. Os resultados apontam que do total de 224 afastamentos durante um ano, 14,7%, (n=33) foram por acometimentos de ordem da saúde mental como: transtornos mentais devido ao uso de álcool, esquizofrenia, estresse pós-traumático, episódio depressivo grave, transtorno de pânico entre outros. Doze casos estão diretamente ligados à questão do estresse, o que corresponde a 5,35% dos afastamentos neste período.

Observa-se que o bombeiro que for acometido por doença mental deverá por sua conta buscar ajuda de profissionais da área psicológica, o que pode demorar muito tempo até perceber-se necessitando de ajuda. Ou mesmo um superior hierárquico poderá determinar o encaminhamento ao setor responsável. A Assistência Social da Corporação possui um grupo reduzido de psicólogos, não há psiquiatra no quadro. Esse setor não oferece suporte aos estabelecimentos de ensino durante a formação de oficiais nem dos praças ou sequer oferece atividades de alívio de estresse de forma preventiva. Em 2014 iniciou-se uma iniciativa com a contratação de um psicólogo organizacional para acompanhar a formação dos oficiais e não para os praças. Outra questão que deve ser levada em consideração na busca por ajuda, é o fato de os profissionais da área psi serem oficiais do quadro complementar e vestirem farda, afastando a aproximação e possibilidade de buscar ajuda, pois são seus superiores hierárquicos, portanto seria necessário investir na prevenção da saúde mental, visto que são acometidos pelos mais diversos problemas. Santos (2012) realizou um estudo aprofundado sobre a qualidade de vida após a aposentadoria dos BM do CBMDF, e os resultados apontam que, na comparação com os demais forças militares, o BM tem uma sobrevida de 5,2 meses. Embora o autor não tenha levantado as causas das mortes, podemos pensar que as questões de saúde mental e condições físicas deveriam ser investigadas ainda como efetivas antes de aposentar-se e ir para a reserva, pois geralmente se aposentam jovens e sem nenhuma perspectiva de futuro, sem o trabalho que o consumiu e identificou por anos.

O Centro Assistência Social realiza o encaminhamentos, se necessário, para outros profissionais como psicólogos, psiquiatras fora da Corporação através de convênios

estabelecidos com clínicas particulares para atendimento, avaliação e tratamento. O que demonstra que a Corporação não parece dar o devido valor para a saúde mental ao efetivo de BM.

A outra experiência com o filme *A partida* (2008) ocorreu no dia 13 de junho de 2013. Minha orientadora Professora Dra. Laura Maria Coutinho solicitou-me que exibisse o filme *A partida* (2008) na sua disciplina de Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons para os alunos da Pós-graduação em Educação. Neste caso, como professora substituta. A aula teve início às 14h e terminou às 17h50 min. A disciplina de Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons é ofertada para alunos da Pós-graduação em Educação. Na ocasião havia alunos regulares do programa e alunos especiais interessados em ingressar no mestrado ou doutorado da Pós-graduação da Faculdade de Educação (FE). A turma era formada por dez alunos três eram homens e sete eram mulheres, o grupo era composto por diversas formações superiores, quatro deles eram alunos especiais e seis eram alunos regulares.

5.1 DECIFRANDO AS NARRATIVAS

Esta seção tem como objetivo analisar as narrativas dos alunos diante da experiência do uso do filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita em sala de aula. Depois da experiência com os cadetes do CBMDF, conforme relato na seção anterior, seguiu-se a dos alunos da Pós-graduação em Educação na Faculdade de Educação da UnB na disciplina de Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons, da titular da disciplina Professora Dra. Laura Maria Coutinho, no dia 13 de junho de 2013 neste caso atuei como professora substituta. A atividade consistiu na exibição do filme, intervalo de quinze minutos, e após realizamos o debate que foi gravado por um aluno da turma em seu gravador particular que posteriormente concedeu cópia à pesquisadora.

Passo à análise das narrativas e para tanto elenquei alguns elementos para apreender o teor do debate realizado com cadetes do CBMDF e alunos da Pós-graduação em Educação da UnB. Muitas pesquisas em educação utilizam as narrativas como elemento de análise que se constituem em uma ferramenta para estudar e instigar os processos de elucidação dos discursos (CUNHA, 1997; SCHOLZE, 2005; SOUSA; SCHOLZE; CAIXETA, 2014). O potencial que a narrativa encerra está na sua capacidade de “interrogar a vida e a relação entre os indivíduos” (SCHOLZE, 2005) e permite construir sentido para além do que está sendo dito sobre determinado objeto ou fenômeno em análise. Não pretendo realizar um aprofundamento no estudo do conceito de narrativa neste capítulo, mas demonstrar e evidenciar de forma prática

seu uso como ferramenta de análise na interpretação e tentar decifrar os discursos tanto dos cadetes como dos alunos.

Narrativa, segundo *Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2004, p. 515), significa: “narração (exposição), conto, história, ficção (conto, novela)”. A palavra narrativa deriva do verbo narrar, cuja etimologia provém do latim *narrare*, e remete ao ato de contar, relatar, expor um fato, uma história. A história que eu conto é a história que me conta, me revela, me narra, diz quem sou, de onde venho e como vejo e interpreto o mundo. Emília, a personagem de Lobato (1950) evoca que as memórias constituem a existência e contam como ocorreu a história que aconteceu ou mesmo que poderá acontecer. Se na imaginação existem, já as constituímos em nós.

- São as minhas memórias, Dona Benta.
- Que memórias, Emília?
- As memórias que o Visconde começou e eu estou concluindo. Neste momento estou contando o que se passou comigo em Hollywood, com a Shirley Temple, o anjinho e o sabugo. É um ensaio numa fita para a Paramount.
- Emília! exclamou Dona Benta. Você quer nos tapear. Em memórias a gente só conta a verdade, o que houve, o que se passou. Você nunca esteve em Hollywood, nem conhece a Shirley. Como então se põe a inventar tudo isso?
- Minhas memórias, explicou Emília, são diferentes de todas as outras. Eu conto o que houve e o que deveria haver (LOBATO, 1950, p. 120).

Benjamin (1995) percebeu que a narrativa estava imbuída de muito mais sentido e significado. O filósofo alemão dedicou um ensaio sobre esse tema e o intitulou: *O Narrador*. O autor afirma que, ao ser retirada a faculdade de narrar, instaurou-se a incapacidade de trocar experiência. Para exemplificar, usou o advento da guerra, “[...] porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (BENJAMIN, 1985, p. 115). A partir dessa concepção, o autor apresenta dois grupos de narradores que existiam antes do período da guerra. São eles: 1) o camponês sedentário (que mantinha as tradições) e 2) o marinheiro comerciante (que trazia as notícias do mundo).

A análise da narrativa expressa pelos cadetes e pelos alunos será entendida a partir de suas percepções e sentimentos sobre o filme *A partida* (2008) de Yôjirô Takita. Cabe lembrar, conforme conceitua Paim (1986), que a percepção é um processo cognitivo, uma forma pela qual tomamos conhecimento de um objeto do meio exterior, considerado como real, isto é, como existente fora da própria atividade perceptiva. A maior parte de nossas percepções

provém do meio externo. Para Davidorff (2001, p. 141), “a percepção é um processo complexo que depende tanto do meio ambiente como da pessoa que o percebe”.

Os elementos analisados foram construídos a partir das narrativas dos cadetes e dos alunos em uma tentativa de interpretar as percepções e os sentimentos despertados sobre o filme assistido em aula, a fim de refletir sobre a temática da morte e o morrer. Observamos a partir das narrativas as aprendizagens sobre o tema. A análise será apresentada em forma de texto, com a transcrição de alguns depoimentos⁷ que sintetizam ou expressam de forma mais explícita os pensamentos, sentimentos dos cadetes e dos alunos a respeito dos pressupostos definidos posteriormente ao diálogo sobre o filme, a partir da leitura, releitura das narrativas transcritas. Passo a seguir a análise dessas narrativas.

Os cadetes trouxeram para o debate elementos significativos da própria narrativa fílmica evidenciando sua percepção de que ao assistirmos a um filme nós nos projetamos e nos identificamos com ele, porque estamos no filme. Um dos elementos elencados foi a preocupação que o diretor teve ao demonstrar vários tipos de mortes e em várias fases do desenvolvimento da criança ao idoso. Outro aspecto refere-se às reações dos enlutados quando alguns, ao beijar o rosto do morto, permaneceram calmos, serenos, outros choravam em um estado de tranquilidade, diante do ritual realizado na presença dos familiares. Demonstra o simbólico do ritual de despedida para os vivos, para os enlutados, pois podem manifestar seus últimos sentimentos para com o morto. No ritual fúnebre, identifica-se a reação do pai, que se torna atencioso com a filha morta, mas é desmentido pelo rapaz que ocasionou o acidente, afirmando que o pai nunca havia se preocupado com a filha em vida. Em outros momentos, citaram cenas relacionadas a Daigo, personagem principal que, diante das dificuldades recorria à música, sendo esta uma válvula de escape em relação ao trabalho, normalmente estressante.

“Quando o pai dele morreu, apesar de fazer tantos condicionamentos, a questão psicológica, ele teve um sentimento”. “Apesar de ter feito várias vezes, Daigo chorou e sentiu quando se tratou do pai dele”. Nesta narrativa observa-se a preocupação com a saúde mental que, apesar dos vários condicionamentos já realizados, não tornou Daigo insensível, distante, pois quando se trata do condicionamento do pai, sente, é tocado, é afetado. O fato de Daigo não desistir da profissão e sim persistir e seguir adiante, mesmo diante dos preconceitos foi observado pelos cadetes. Às vezes é necessária uma dose de persistência diante das dificuldades na realização do trabalho assim como os cadetes observam em sua própria formação militar que

⁷ Observa-se que a transcrição do texto foi de forma coletiva, as falas não serão identificadas com letras ou números, permanecendo a coletividade da narrativa.

algumas vezes os leva à exaustão física e mental. É necessário resistir e persistir.

Percebem a preocupação de Daigo em exercer a profissão de acondicionar corpos com destreza e com dignidade deixando inclusive a mulher mais bonita, após sua morte. Apontam o cuidado presente diante da vida ausente. Observam a dificuldade de Daigo ao identificar que seus colegas de profissão não tinham o mesmo cuidado ao chegar ao local com pressa, querendo executar o trabalho, retirando de maneira grosseira o corpo do pai do chão para colocar no caixão, porque ele executava essa mesma tarefa de forma poética, respeitosa. Esse carinho “enaltecia a situação”. Cuidado versus descuido, respeito versus desrespeito para o com corpo morto. Segundo Boff (1999, p. 33, grifos do autor), “cuidar é mais que um *ato*; é uma *atitude*. Portanto, abrange mais que um momento de atenção, de zelo e de desvelo. Representa uma *atitude* de ocupação, preocupação, de responsabilização e de envolvimento afetivo com o outro”, mesmo que este outro esteja morto ainda representa em si mesmo o humano.

A secretária foi mencionada quando demonstrou arrependimento por ter abandonado o filho e não o procurou mais. Demonstra o descuido com a vida do filho pequeno, abandonando-o. O arrependimento tardio impede que a história de mãe e filho seja alterada. A morte torna os conflitos eternos, pois não é possível agir diante da morte, é preciso valorizar as relações em vida, “no fato da cremação, o filho que estava o tempo todo em conflito com a mãe, pediu-lhe perdão quando ela estava virando brasa, chama, cinza, sendo cremada”. Ou mesmo “depois que o “cara” morre, ou acontece coisa pior, aí que vamos nos tocar e repensar um pouco nossas atitudes”. Frente à morte do outro repensamos nossas atitudes no ofício de viver.

“O pai reconhece o filho morto, independente da visão exterior dele. O pai acompanha o ritual de passagem, dessas para melhor, de forma digna e aos cuidados de uma pessoa zelosa”. A morte remonta a essência do morto, muitas coisas diante da morte deixam de ter valor, sentido. A morte ajuda a olhar para a transcendência do ego, dos nossos desejos e preconceitos, das coisas materiais e mundanas, o que existe é apenas o ser.

“A mulher teve um sentimento que iria morrer e comemora com a festa”. A senhora da casa de banho tem uma premonição de que vai morrer e realiza sua festa-despedida. A festa é a reconciliação com ela mesma e com a morte que se aproxima, aceita sua condição de finitude e vive a vida na intensidade de sua idade e no tempo que ainda lhe resta, festejando. E por fim “o filme é bom porque retrata a vida”, nesta pequena frase contém a educação dos sentidos em que o cadete reconhece no filme a vida, e a partir disso o conceitua como bom. Há a presença do mecanismo de defesa de identificação, pois todo filme fala do humano, de nós e de nossa humanidade.

Muitos aspectos foram trazidos sobre a consciência da morte, da finitude. “Fim da

etapa”, “de um ciclo”, “elemento de mudança”, “traz conhecimento para a vida, nos mostra novas ideias”, “novas concepções”. “A morte não só destrói, ela pode fazer com que as pessoas sejam melhores à medida que perdem um ente querido”. “A morte nos toca, existe outro ser, outro igual a mim”. Rodrigues (1983, p. 20) refere que “a consciência da morte é uma marca da humanidade”, abre passagem para transformar a maneira de a humanidade ver a vida, a morte e o mundo.

É no momento em que tomo consciência de minha finitude que cada instante de minha vida se carrega de todo o peso do meu destino. Cada um dos meus atos se inscreve nele como uma peça nova de uma edificação irreversível que continua por toda a duração de minha existência, deixando-me cada vez com gosto de inacabado. A consciência da morte é a condição mesma da vida da consciência (RODRIGUES, *apud* THOMAS, 1983, p. 24).

A citação acima torna-se evidente na narrativa do cadete sobre o acidente doméstico sofrido na casa de sua irmã, a morte tornou-se uma possibilidade iminente, real. Sua angústia e medo estão presentes em sua narrativa. “O meu dilema era ligar ou não para minha família para eu me despedir, pois pensei que iria morrer. Eu estava sentindo calafrio e todos os sintomas de hemorragia. Eu estava com frio, tremia e sentia um pouco de tontura no deslocamento”. A consciência da morte nos aproxima do que de fato tem sentido na vida neste caso, a filha e a esposa. “O que eu pude aprender com isso é que a morte é realmente um estado de passagem, e nós estamos sujeitos a ela agora, em qualquer momento, tem que valorizar a vida”. Diante da aprendizagem da experiência, alerta o cadete que “é bom nós dizermos que amamos, pedir desculpas, respeitar o parceiro que por vezes não nos damos tão bem”. E conclui: “a morte faz pensar em várias coisas”. A vida quando ameaçada nos faz repensar no que exatamente vale a pena, o que exatamente tem sentido, qual a real importância do que fazemos. A vida é um caminho a ser percorrido, precisamos aproveitar o percurso da melhor forma que pudermos.

A partir das narrativa fílmica, os cadetes se aproximaram da atividade profissional com a qual naquele momento ainda estavam tomando contato, visto ser o primeiro semestre do curso, ainda incipiente para os conhecimentos a que seriam submetido ao longo da formação de dois anos do CFO. Muitos dos apontamentos revelam a inexperiência com o futuro profissional dicotômico e ambivalente entre êxito e fracasso, salvar e não salvar, saúde e doença, morte e vida que deverão aprender a administrar ao longo de trinta anos.

Revelam preocupações com o fazer profissional, pois o BM tem uma “profissão difícil”, “às vezes nada contra corrente assim como os peixes” e “não dá para carregar a morte que viu no serviço anterior para o dia seguinte”, é preciso aprender a separar as ocorrências

profissionais de um dia para o outro. A escala de 24 horas por 72 horas tem esta função de dar um tempo entre os turnos de trabalho. O bombeiro “acostuma-se a ver a desgraça em cada ocorrência”, “cada dia deve ser um aprendizado para sempre tentar superar as dificuldades”, porém “é preciso encontrar válvulas de escape para enfrentar os dilemas da profissão”.

No trabalho com a morte, “aprende a conviver, ver de outra forma, não porque deixa de ligar para ela, mas porque aprende a conviver, tem outra visão diferente de quem não trabalha, apenas adaptou-se naquele meio”, percepção da morte como forma de aprimoramento humano e a necessidade de aprender a lidar com ela no cotidiano do trabalho.

Outro aspecto que ressaltam é em relação à morte no trabalho. Será “um choque inicial ao chegar em uma ocorrência e encontrar uma criança morta”. “No final de semana, eu soube que um cadete tentou fazer um resgate, li a notícia no jornal que um Bombeiro tentou salvar uma criança de um ano que se afogou e passou”. O cadete leu a notícia e não deu atenção a ela, não teve importância, o distanciamento o blindou, desconhecia o colega. De certa forma o não saber o protegeu, o fato era muito próximo de seu relacionamento, pois se tratava de um colega da outra turma de cadetes. “Aí descobri, quando cheguei aqui, era um cadete do segundo ano que acabou de ser pai que tentou fazer o resgate”. Não há como se proteger, pois o “espírito de corpo” forjado na academia o aproxima do fato, pois conhece o bombeiro envolvido na ocorrência, então torna-se pessoal, próximo, afeta-o pela possibilidade de estar no lugar do colega.

Este é um momento que gera angústia e sofrimento e o faz questionar-se “E se fosse comigo”? “Eu pensei: passou a notícia, poderia ter sido eu naquela hora, fiquei pensativo, comentei com o colega da turma sobre a situação do cara que acabou de ser pai”. O fato de ser pai abalou o bombeiro que realizou o atendimento da ocorrência como se observa “[...] ele colocou uma frase no *facebook*, “já passei por várias situações, mas nunca tinha me abalado tanto como esse resgate”. A não aceitação da morte de criança “[...] por esse arquétipo de achar que só se morre velho é uma espécie de choque inicial chegar e pegar uma criança morta”. Esses depoimentos são observados na pesquisa, citada por Murta e Tróccoli (2007), com bombeiros americanos realizada por Outtlinger, que investigou as fontes estressoras vivenciadas no trabalho, como resultado observam três estressores principais: 1) a morte ou acidentes com colegas de trabalho em serviço; 2) a prestação de ajuda a pessoas jovens seriamente feridas ou mortas; e 3) enfrentamento de problemas sobre os quais não se tem controle e que continuam existindo sem que providências sejam tomadas gestores para minimizá-las.

Nas crianças depositamos a esperança da vida, de um por vir, um futuro. Muitas vezes as crianças não conseguem verbalizar o que sentem, e o choro é sua forma de comunicação, são

impotentes e indefesas. Por isso choca a morte de crianças, é contra a lei natural que criamos para enfrentar a vida. Diante da morte de uma criança sentimos total impotência. Para o bombeiro, quebra sua couraça de salvador, de herói, de protetor e aparece o humano que tenta fazer algo para o qual é preparado tecnicamente, mas nem sempre tem êxito porque a morte seja de quem for não lhe pertence.

Um cadete adverte que “[...] pior seria eu enterrar minha filha, eu acho que seria uma situação muito complicada para um pai, eu me coloco nesta situação. Seria para mim extremamente desagradável e desmotivante”. Há uma identificação com a dor dos pais, coloca-se empaticamente no lugar deles que perderam o filho, pois este cadete é pai, ele coloca-se no lugar do outro empaticamente e se vê, se percebe entendendo a dor do outro, a dor da perda de uma criança em pleno desenvolvimento no ciclo da vida. “A morte de um filho é como uma morte fora do tempo, uma monstruosidade, um ultraje contra a ordem natural das coisas” (VIORST, 1986, p. 261). A ordem natural das coisas é criada por nós, que temos dificuldade de lidar com a dor que a perda traz. Na morte de um filho chora-se a saudade de um futuro que se projeta naquilo que poderia ter sido e não foi, um futuro que não vai existir, foi interrompido, algo que não aconteceu, saudade do não-vivido, do não-sentido.

Alguns filmes tangenciam o tema da perda de filho e geralmente são difíceis de assistir pela dramaticidade que nos envolve e algumas vezes nos leva às lágrimas, ao mesmo tempo nos faz refletir sobre a morte na infância. *O presente* (2006) de Michael O. Sajbel, retrata a perda de Emily uma garotinha inteligente e astuta que morre de câncer. Sua mãe e namorado vivenciam o trabalho de luto que é amenizado pela construção da Casa de Emily, espaço para apoiar famílias que têm filhos com câncer. Em *Mary e Martha: unidas pela esperança* (2013) de Phillip Noyce, duas mães que se autoapoiam no enfrentamento da perda dos filhos vitimados pela malária na África. Narra a dificuldade de manterem seus casamentos, enfrentar o luto e construir uma luta política para ajudar no combate à malária e evitar outras perdas.

Em *Corrente do bem* (2000) de Mimi Leder, Trevor é um estudante inteligente, sagaz, desafiador. É morto ao tentar defender um colega de escola vítima de *bullying*. Sua mãe tem na comunidade local e regional a grandeza da beleza do passe adiante criando seu filho na crença de um mundo melhor. E o filme *Uma prova de amor* (2009) de Nick Cassavetes, retrata a história da família que tem uma filha com câncer e tem poucos dias de vida. A mãe tem dificuldade de aceitar suas limitações e insistência da filha permanecer viva. Só passa a entender quando a filha não quer mais viver, ela deseja morrer.

Não tão distante de nossa realidade crianças morriam em quantidade muito grande e de várias doenças, a mortalidade infantil era alta. Hoje a morte de uma criança é percebida e sentida

como algo que não poderia acontecer. Mas a morte está em todas as fases da vida, não está numa ou em outra idade, ela apenas está e nos acompanha silenciosamente no percurso do viver. A morte de uma criança é vista atualmente como antinatural, antigamente era comum e aceita, inclusive diferenciando do impacto causado pela morte de um adulto que põe em perigo a vida social.

É diferente, e mais branda em geral, a reação que a morte de crianças produz na consciência coletiva. Na realidade, a comunidade investiu nelas pouco mais que esperança. Não chegou a lhes imprimir uma marca. Não se reconhece nelas e por isso sente-se pouco atingida. Tudo se passa como se tratasse de uma morte menor, de um fenômeno “infrassocial” (RODRIGUES, 1983, p. 21, grifos do autor).

Nos depoimentos a seguir os cadetes observam o lado bom de ser bombeiro “quando a gente chega num socorro e encontra ali os familiares desesperados, a gente consegue até passar certo afeto e ajudar a acalmar as pessoas, afinal uma vida humana está ali dependendo de nosso atendimento”. Se dá para fazer alguma coisa tem que “fazer com o maior afeto possível, isso também serve para acalmar as pessoas e facilita bastante o trabalho do bombeiro”. Aparece timidamente o envolvimento afetivo, humano diante das ocorrências, mas isso não é recomendado, pois as ocorrências devem ser realizadas com o mínimo de envolvimento, dessa forma, protegem-se, blindam-se e se refugiam na ideia de que não são tocados, afetados pelas ocorrências realizadas. Varella (2002, p. 27) mostra que a sucessão de mortos não é garantia de saber lidar com eles, porque alguns ficam impregnados na memória. “A sucessão de casos me ensinou a controlar as reações viscerais e a manter equilíbrio emocional diante deles, mas não foi capaz de evitar que algumas imagens daquelas mortes ficassem impregnadas em minha memória”.

“Às vezes chega na situação, e o cidadão já está morto, às vezes para oferecer conforto para a família você tenta reanimar”. Relatam o caso de um bombeiro médico que tentou reanimar mesmo sabendo que a vítima estava morta. Essa ação revela a negação da morte e por outro lado um cuidado, uma preocupação com a família que observa a ação, os enlutados, ou seja, os que sentem a perda do familiar. Essa reanimação é em função dos familiares ou uma dificuldade dos próprio bombeiro-médico em lidar com a experiência inexorável da morte? Há a denúncia de que é difícil não ser afetado, tocado pela ocorrência que está realizando, pois se trata de um ser humano. “Se a pessoa foi, infelizmente não deu para fazer nada, mas no próximo serviço vai dar para fazer alguma coisa”, a defesa está em adiar para a próxima ocorrência a possibilidade de salvar, já não é o herói o tempo todo, aceita sua condição de que às vezes será

impossível auxiliar, mas de qualquer sorte é possível demonstrar humanidade e respeito aos que se encontram na diversas ocorrências.

Citam o lema do CBMDF: “Vidas alheias, riqueza a salvar” demonstram que podem morrer para salvar a vida de outros, e nisto há um propósito altruísta na profissão de ser bombeiro. Nesta dualidade de ocorrências bem-sucedidas e mal-sucedidas é que reside a necessidade de aprender a lidar com o cotidiano que será difícil, mas que também será prazeroso nos atos que envolvem vida e morte.

Passo agora a análise das narrativas dos alunos da Pós-graduação em Educação. Os alunos referenciaram poucos momentos do filme diretamente, porém quando o fizeram foi para elogiar “um filme espetacular. Acabou aqui, e eu disse para a colega, fico até sem palavras num primeiro momento porque nós vivemos o preconceito da morte querendo ou não”. “É um filme que mexe com a gente”. Ambos os comentários carregam a marca das emoções, “ficar sem palavras” ou mesmo sentir que o filme “mexe” é da ordem dos sentidos, daquilo que é caro aos humanos. Referem em outro momento quando Daigo questionou sua esposa em relação à morte, afirmando que ela existe e está entre nós, “eu vou morrer, mas você também vai, por que isso que estou fazendo não é digno”? A consciência da finitude é apontada nesta narrativa.

Os alunos foram participativos em todo o tempo do diálogo sobre o filme. Trouxeram vivências muito próximas de si mesmos, como a morte de seus familiares como pai, avós e mãe. Ou mesmo a experiência com a consciência da morte a partir do diagnóstico de problemas cardíacos sérios e necessidade de cirurgia. Afirmam que a “morte traz reflexão sobre a vida”, “[...] quereis conhecer o segredo da morte. Mas como podereis descobri-lo se não o procurardes no coração da vida? (GIBRAN, 1980, p. 77). Ao mesmo tempo “traz o medo do desconhecido, que acontece quando a gente não sabe o que tem do outro lado”. “A morte para mim, já aprendi a vê-la como uma coisa muito natural, experiência de vida”. “Essa ruptura de relacionamento é muito chocante. Lidar com isso tem toda uma influência cultural”. “Eu acho que a relação com a morte tem muito a ver com a relação com a vida” ou seja, mesmo na morte pode-se ver a demonstração de grandeza ou de pequenez do ser humano que não difere da vida que viveu”. “A gente tem que repensar porque negamos tanto algo que é tão fundante da vida humana”. “Sabe o que eu penso, se a gente falasse mais sobre a morte, viveríamos melhor a vida”.

Nestes comentários aparecem vários sentimentos e percepções da morte, como: reflexão, medo do desconhecido, coisa muito natural, experiência da vida, ruptura, relação com a vida e algo fundante da vida humana. São significativas essas afirmações porque elas evidenciam como cada um dos alunos enfrenta e lida com o tema da morte, expressando visões de mundo e de vida diante de algo tão pouco conversado dentro da academia e num curso de

Pós-graduação em Educação. Mas no final uma aluna arremata “se falássemos mais da morte viveríamos melhor a vida”.

Autores reafirmam o que foi narrado pelos alunos. Para Ornish, citado no prefácio do livro *Aproveite cada sanduíche: e viva cada dia como se fosse o último* (LIPSENTHAL, 2012, p. 13) “[...] ao encarar a morte, percebemos que cada dia é precioso, cada momento é precioso. Perceber isso torna tudo e todos sagrados em nossa vida”. “Para Hennezel (2004, p. 29) essa aproximação com o tema não está ligada a um estado depressivo. “Esta familiaridade com a morte, esta meditação sobre ela, longe de mim uma pessoa deprimida e mórbida, deu-me um gosto intenso pela vida e pelo prazer, despertou minha curiosidade para tudo. Proporcionou-me uma imensa energia”.

“Eu acredito que não é só a negação, não é só se preparar, porque para a morte a gente nunca se prepara, ela não é igual a outra”. O comentário revela a singularidade posta na morte de cada um, ela não é, e nunca será a mesma experiência, ela será sempre a experiência-limite individual, particular e intransferível porque cada um sente e vivência a seu modo a perda do outro e de si mesmo. “Acho que a dimensão da morte é a dimensão mais difícil que nós humanos temos para enfrentar, encarar. Eu penso, eu acredito que temos um traço de eternidade, fomos criados para sermos eternos e a morte veio e tirou isso de nós. Então vivemos como se fossemos para sempre, ninguém quer parar e pensar”. Explica que “por isso que ninguém se prepara porque nós passamos o tempo todo negando essa possibilidade da morte. E quando aprendemos que a morte é uma continuidade da nossa vida que realmente isso vai acontecer e ninguém foge dela”, talvez isso dê sentido à vida. Observamos em nossa sociedade de consumo a busca da eterna juventude, a não aceitação da velhice, a busca de saúde e produtos para de alguma forma nos manter vivos e saudáveis, negando a morte e nos iludindo com a imortalidade.

O relato da experiência do diagnóstico de problemas cardíacos e realização da cirurgia e esperança que o problema tenha sido resolvido foi relatado por uma aluna: “A morte realmente é muito surpreendente” e aprendeu “que a partir do momento em vi a possibilidade da morte como fato real, que já era possível, encarar a morte como fato real, a qual poderia ser vivida, palpável”. A percepção da morte como algo real, que pode ser vivida, palpável lhe aproximou do que antes era negado, desconhecido, “eu estou me sentindo meio E.T. porque eu não tenho muito problema com a questão da morte”. Observa que sua família se uniu mais, se encontram com mais frequência e comenta que “essa iminência da morte faz com que a gente desperte para essa vida que é bacana e legal para curtir a jornada”.

A consciência da finitude nos aproxima do que negamos nos impulsiona para sentir e desfrutar da jornada da vida que não sabemos de quanto tempo será e poderá ser interrompida a qualquer momento. Saber de um diagnóstico grave interfere em nossa forma de sentir o mundo, como podemos observar em Varella (2004, p. 09) “o diagnóstico de uma doença fatal é um divisor de águas que altera radicalmente o significado do que nos cerca: relações afetivas, desejos, fantasias, e mesmo a paisagem”.

Uma aluna comparou o nascimento e a morte. “As mulheres têm medo de se lançar no escuro do parto normal. Nesse momento você se controla, esse mergulho neste desconhecido dela mesma, onde dá um pânico. Eu creio que a morte tem um pouco disso”. Nascimento e morte dois polos da vida, dois momentos em que o humano é lançado no desconhecido, no desamparo, sentir medo é um processo completamente aceitável e humano. Cassorla, no prefácio do livro *Educação para a morte: desafio na formação de profissionais de saúde e educação* enfatiza que:

Saímos do aconchegante útero materno rumo ao desconhecido, numa situação de desamparo total. Podemos supor que esse desamparo seja parecido ao que ocorre quando saímos do Útero da Vida, para cair no desconhecido da Morte? Existiriam também opções, como quando saímos do útero materno? Não sabemos e não temos como saber. É isso que nos aterroriza, o não saber. Acredito que é esse Não Saber que nos assusta, muito mais que do que o próprio evento (KOVÁCS, *apud* CASSORLA, 2012, p. 13).

Esse medo do desconhecido não se evidencia somente em relação à morte mas nas inumeráveis perdas simbólicas ao longo do viver. “Não só a morte de outro, as nossas mortes também, as nossas perdas simbólicas nos relacionamentos, das amizades, da casa, do dinheiro”. O medo de perder um dos genitores, e como seria sua reação também é evidenciado no questionamento: “Eu paro e penso quando minha mãe morrer, vai me dar pânico em pensar e se acontecer com meu pai”? Imaginar a perda dos pais é uma experiência dolorida, por isso a evitamos veementemente, mas, com o envelhecimento, somos obrigados a pensar e muitas vezes a encarar o fato. Essa é uma lógica que criamos para a vida, nem sempre é dessa forma, de modo geral os filhos enterram seus pais quando não são enterrados por eles. Seria natural não fossem as exceções.

A sensação da morte como algo não esperado, é verbalizada em dois depoimentos. “Minha tia-avó morreu, na quinta-feira, no sábado atendemos ao telefone e meu avô tinha falecido. Caiu no meio das ferramentas dele, o coração dele parou aos oitenta e dois anos de idade. Ninguém esperava, com saúde estava tudo bem, mas enfim”. “Meu pai morreu com

cinquenta e dois anos de idade de morte súbita. Meu pai estava saudável, feliz, contente, satisfeito, teve uma parada cardiorrespiratória, ninguém esperava seu falecimento, isso foi um choque para todo mundo”. É evidente a negação que acompanha a todos nós, seja a morte aos oitenta e dois ou aos cinquenta e dois, não a concebemos como possível, portanto torna-se um choque, um susto quando ela chega. Varella (2004) aponta que lidamos dessa forma porque seria simplesmente insuportável viver pensando na morte o tempo todo e mais, criamos mecanismos para viver como se eternos fossemos, radicalmente a morte do outro deflagra que não somos imortais.

Imaginar a morte como um fardo preste a desabar sobre nosso destino é insuportável. Conviver com a impressão de que ela nos espreita é tão angustiante que organizamos a rotina diária como se fôssemos imortais e, ainda, criamos teorias fantásticas para nos convencer de que a vida é eterna (VARELLA, 2004, p. 8).

A relação da morte com a infância apareceu como elemento da discussão. No depoimento, a memória é o elo entre a morte do avô e as lembranças de infância “eu me lembro de quando meu avô faleceu, eu era criança tinha uns cinco ou seis anos, e a primeira preocupação da minha mãe e do meu pai foi dizer: “Vamos lá, nós vamos ver o corpo, pode encostar, olha, ele faleceu”. Os pais explicaram, situaram a criança em relação à perda do avô. Nos dias atuais, evitamos o envolvimento das crianças com a morte, com o morto e com sofrimento que a perda traz. Pequenos ferimentos, quando se machucam ou mesmo quando vão tomar injeção, lidamos com a dor e o que verbalizamos a elas, negamos o direito à dor, ao sofrimento. “Alguém diz vai passar, não, não vai passar, porque está doendo, ter essa compreensão de mundo que as coisas às vezes são sofridas”. Ou mesmo “mas é só uma vacina, uma picadinha, mas vai doer”, o que provoca dor muitas vezes tem efeito positivo sobre o organismo, sobre a vida, é preciso sentir a dor, é preciso dizer que está doendo e que demora para passar muitas vezes, mas passa ou pelo menos a dor é amenizada.

A dor e o sofrimento requerem tempo para passar, negar é esconder a possibilidade de sentir, será necessário fingir, ludibriar, disfarçar o que se sente. “Crio meu filho para fechar ciclos na cabecinha dele. Percebo que alguns ciclos não foram bem fechados na minha cabeça e parecemos estar sempre querendo fechar”. Exemplifica o que seria fechar esses ciclos da vida na cabeça de uma criança, “não deixar um conselho em aberto, uma coisa que some sem dar uma explicação. Ou ele sente uma coisa e a ignora”. Essa mãe-aluna observa que as coisas devem ser ditas “[...] na medida da linguagem dele. Olhe, isso é assim, assado, fechar isso. Eu acho que a morte também tem que ser fechada na nossa cabeça, no nosso emocional e não sei

se ela é bem fechada”. Conversar na medida da compreensão da criança já seria algo que ajudaria a entender os fatos, os acontecimentos mesmo que se trate da morte, não é possível desobrigar as crianças desta parte do ciclo da vida.

O trabalho de acondicionar corpos e o preconceito enfrentado pelo personagem principal também são abordados pelos alunos: “Esse é o trabalho da sua vida? No final era o trabalho da vida dele”. “Quantas profissões nós marginalizamos em função de ser aquela profissão não de ganhar menos ou mais dinheiro. Não sabemos como a pessoa trabalha numa funerária. Não sei, não tenho essa experiência”. “Poxa! É um trabalho digno e daí? Isso mostra a própria exclusão que a sociedade faz dessa profissão. Ruiz e Cavalcante (2007, p. 238) referem a desvalorização social da profissão de agente funerário que “[...] a convivência com a morte torna os trabalhadores alvo de chacotas e preconceito”.

Uma aluna relata o programa *Tabu da morte* sobre a relação de preconceito com as pessoas que trabalham com a morte. “O coveiro, uma perita e um maquiador de morto, eu nunca tinha visto e achei bonito. O coveiro relatou o problema do alcoolismo, essa profissão acaba sendo o que você é, porque ela entranha no corpo, o cheiro dela”. Colabora com a narrativa as entrevistas realizadas pela pesquisadora Câmara (2011) em *Os agentes funerários e a morte: o cuidado presente diante da vida ausente*. No depoimento de um agente funerário podemos observar que o odor impregna no corpo, nos orifícios “o mais chato é quando está em estado de putrefação, até a roupa fica com aquela catanga, depois que sai, fica com aquela sensação que tá, o nariz com aquela sensação. É o mau cheiro. Por mais proteção que você bote, mas você, sente né”?

“Aquele profissão não tinha o valor na vida. Enquanto vivas aquelas pessoas não valorizavam o que ele fazia, mas para ele o trabalho tinha um imenso valor”. “Esse cuidado de lavar o corpo e de preparar o corpo é muito bonito, simbólico, fascinante”. “O tema da limpeza do corpo é legal, porque o corpo é um templo sagrado”. Gibran (1980) traz em palavras o que o trabalho simboliza, mesmo em atividades difíceis de realizar.

[...] O trabalho é o amor feito visível. E se não podeis trabalhar com amor, mas somente com desgosto, melhor seria que abandonásseis vosso trabalho vos sentásseis à porta do templo a solicitar esmolas daqueles que trabalham com alegria. Pois se cozerdes o pão com indiferença, cozeréis um pão amargo, que satisfaz somente metade da fome do homem. E se espremerdes a uva de má vontade, vossa má vontade destilará o vinho seu veneno (GIBRAN, 1980, p. 25-26).

O autor define que o trabalho tem a dimensão de nos realizar, nos identificar e através dele podemos demonstrar toda nossa humanidade e respeito não sem doses de amor e dedicação ao outro, mesmo que esse outro esteja morto.

A morte é a ausência definitiva, os rituais são momentos necessários de despedida, de finalização da convivência com o morto. São “fortes esses rituais que estamos perdendo que não nos damos conta”, “as missas [...], não sei por que acontece isso, esse fato só na missa, por que não trabalhamos essa questão da morte durante a vida”? No depoimento a seguir observamos a dificuldade de saber como proceder diante dos rituais “como faz em termos práticos? A gente não sabe e nunca vai saber. Qual o procedimento? Você liga para alguém que morreu recentemente e talvez saiba”. Ao mesmo tempo desconhecido em termos de procedimento de onde ir e o que fazer, os rituais tonam-se “importantes para fecharmos o ciclo, tem que haver o sofrimento para você superar”. “A questão da reunião está nessa circunstância quando a pessoa é importante, você rompe o mundo para poder encontrá-la”. Os rituais fúnebres são o último encontro permitido aos vivos com o ente querido. É um momento de parar, silenciar, chorar, encontrar com outros que também sofrem a perda, é um momento reflexivo de entrar em contato com a finitude da jornada do outro que também é minha, é nossa.

“Há três anos meu pai faleceu, ao encarar a morte, eu fiquei observando esse ritual, parar tudo e despedir da pessoa a quem você não tem mais. Quem perdeu alguém tão querido e tão próximo sabe”. O relato do velório como espaço de reflexão e encontro social de respeito e despedida “À medida que ia passando o ritual, [...] eu pude viver esse respeito pelo corpo, o culto do corpo presente, eu falei depois que tinha que ter gravado porque eu iria chorar de saudades, pois foi uma coisa fora de série”. Refere-se ao encontro dos amigos, parentes e conhecidos do pai que estiveram no velório.

Mas despedidas podem apresentar surpresas jamais imaginadas: como estaria o morto no caixão? “Fui me despedir dele (refere-se ao avô) no velório, eu olhei para o caixão. Meu marido falou: “pode ir vê-lo”. “Perguntei como ele está de aparência? Ele me respondeu: não, não ele está bem”. O momento de despedida, de olhar o morto no caixão, muitas vezes esperamos encontrar nosso ente querido como o conhecíamos. As condições são outras, dependendo do tipo de morte, como observamos no relato. Há um choque entre imagem viva e imagem do avô morto, sempre tão dolorida de encarar que precisamos sair da cena, é insuportável continuar. “Quando eu olhei meu avô, eu me desesperei, claro que eu fui esperando meu avô. No desespero eu me virei e sai meio louca e fui embora. Você vê o corpo e não o reconhece”. O não reconhecer é o estranhamento entre estar vivo e estar morto, é o choque, o não acreditar na finitude encarnada no morto no caixão.

A relação comercial dos rituais é abordada pela aluna que acompanhou e ajudou o marido a resolver questões práticas do enterro e se deparou com o preço dos procedimentos e o pouco caso com um dos momentos mais difíceis que um ser humano precisa enfrentar, ver a partida de seus entes queridos. A dor e a fragilidade dos familiares é desconsiderada, pois para o comerciante é o seu negócio, “quanto mais materialista é uma sociedade, menos condição de se relacionar com a morte”. A fragilidade do momento é aproveitada pelo vendedor “você não tem condições, você vive numa cultura que não te prepara para a morte, para morrer. E você tem que lidar com as coisas mais mesquinhas, comerciais e está meio em frangalhos, num momento em que está muito sensível”.

A mercantilização da morte pode ser observada em Gurgel (2008) ao relatar sobre a Feira de Exposição de Produtos Funerários (Funexpro), que costuma acontecer em São Paulo. A exposição apresenta diferentes produtos funerários como caixões pintados com bandeiras e brasões de time de futebol, feitos com os mais variados materiais, equipamentos e tipos de aparelhagem. Também há opções quanto ao formato dos caixões: celular, tênis, motocicletas, garrafas de refrigerantes, material de escritório ou de acordo com outros gostos e condições econômicas do morto ou dos seus parentes. Os autores Ruiz e Teixeira sintetizam essa exploração narrada pela aluna.

[...] um primeiro impasse em relação ao consumo de serviços funerários se apresenta aqui. Não queremos conviver com a morte. Mas quando ela acontece, temos obrigatoriamente que consumir produtos que não desejamos, temos que realizar escolhas que não queremos. A forma como lidamos com a mercadoria ‘produtos funerários’ é, portanto, esvaziada das formas significadoras que aprendemos a usar em relação aos gestos de consumo. Poucos teriam a visão prática, por exemplo, de fazer uma pesquisa de preço para buscar a urna funerária mais barata, a coroa de flores mais em conta, o velório menos dispendioso (RUIZ; TEIXEIRA, 2006, p. 89).

Os rituais acabam sendo mais um espaço de ganhar dinheiro do que de confortar as pessoas que perdem seus entes querido e precisam enterrá-los de forma digna e respeitosa, por isso muitas pessoas pagam seus funerais antecipadamente tentando evitar problemas e surpresas no futuro para os familiares. “A compra do caixão é uma fábula, é uma grana. É uma relação que no momento que as pessoas precisam de conforto, elas estão pagando para isso, elas não têm”. Nos rituais “geralmente a coisa é rápida, você não pode perder tempo. Mas fulano morreu ontem e já estão enterrando. Não vai dar tempo para eu ir ao velório, eu nem me preparei. Tem que ser rápido, a resposta foi essa”. O velório é visto como desnecessário, quando mais rápidos

os rituais fúnebres, há menos tempo para a introspecção e recolhimento exigidos nestes momentos de adeus inevitável.

Os alunos demonstram seus sentimentos pelos que já partiram, mas ainda continuam vivos em suas narrativas de vida, a guiar seus dias. “Sabe, quando a ficha não cai. Arrumei o local, logo chegou o caixão isso ainda foi no sábado, no domingo aí sim que a ficha caiu, eu chorava feito criança de dois anos”. Chorar é um dos sentimentos necessários diante do “cair a ficha”, do dar-se conta de que a pessoa não mais existe entre nós, é preciso sentir a dor, despedir-se. “Meu pai era farmacêutico e toda consulta referente a saúde era com ele, eu me vi uns quatro meses depois, na porta de um posto de saúde. Fiquei em dúvida será que eu tomo a vacina H1N1, eu tenho alergia. Vou ligar para meu pai. E comecei a ligar para ele”. A percepção da morte não se dá imediatamente após o ocorrido, é preciso tempo, e esse tempo é único para cada enlutado, cada um sente ao seu modo a dor da perda, o inexorável momento de se dar conta de que não temos mais a quem amamos e tínhamos uma relação de confiança para pedir opinião até mesmo sobre uma vacina se podemos tomá-la ou não. “Quatro meses depois que ele tinha falecido, quando eu me dei conta do que eu estava fazendo, eu sentei no meio-fio e desabei a chorar”. Dar-se conta de que a relação está rompida, está impossibilitada, o choro é consolo e alento dos enlutados.

Talvez a grande verdade da vida seja a de que “nunca estamos preparados emocionalmente para conviver com a falta. E realmente ninguém explica para nós”. Que explicações seriam necessárias para que pudéssemos conviver melhor com a dor da perda? E com a consciência da finitude? O tempo torna-se aliado, mas não um tempo rigidamente cronometrado, mas sim o tempo de cada um para elaborar o luto, seja chorando, ficando sozinho com seus sentimentos, desfazendo-se dos objetos do morto, indo ao cemitério, falando com o morto, escrevendo cartas e depositando no túmulo, arrumando a sepultura em finados...

E, por fim, um acadêmico resume de forma evidente que “com a morte temos muita dificuldade de achar que não vai passar, fica pelo resto da vida a dor. É bom que fique. Eles (os mortos) ficam muito tempo conosco, eles são a gente. Eu acho que somos o resultado de muitos que já se foram”. Sem sombra de dúvidas, os mortos nos constituem e são parte do que somos, do que pensamos e da forma como agimos, pois de alguma forma continuam vivos no que nos tornamos nos processos de viver até o dia de nossa partida.

Em síntese, a rigidez observada em sala de aula no comportamento físico dos cadetes, continências, uniformes, postura, tom de voz, revela-se na discussão. No debate indicaram vários elementos da narrativa fílmica através da referência a cenas e personagens como forma de proteção, um escudo, uma barreira para não se envolverem tanto em relação aos aspectos

mais íntimos e pessoais de cada um ou mesmo se deixarem levar pelas emoções por um assunto que mobiliza internamente como a morte e o morrer. O que de certa forma não seria aprovado pelo grupo de cadetes que ainda estão se conhecendo e tateando relacionamentos, nem mesmo pelos superiores militares.

Sou psicóloga, e isso também interferiu nesta narrativa, eu poderia interpretar ou mesmo perscrutar sentimentos que não seriam apropriados deixar escapar, revelar ou mesmo ser apresentados aos outros cadetes que podem fazer uso dessas informações na competição que se estabelece nesta formação. Outro aspecto é de que poderia levar ao conhecimento dos superiores hierárquicos, porventura, o que fora dito. São altamente competitivos e desconfiados uns com os outros, pois o curso se constitui pela meritocracia, o primeiro será o melhor colocado e sucessivamente até o último deles. Há uma unidade nas narrativas dos cadetes, uma homogeneidade forjada na própria convivência da formação militar de dois anos e que tão rapidamente é incorporada por eles, visto que no período da atividade encontravam-se no começo da formação. Uma verdade repetida várias vezes torna-se verdadeira diz o adágio popular.

Os cadetes revelam que precisam se resguardar, se proteger, cumprindo o papel determinado nesta formação ou de serem fortes, reservados, não há lugar para sentimentalismo, para emoções por mais que estas constituem os sujeitos. Muitas vezes, essa formação era questionada em sala de aula pelo excessos ainda presente na formação militar que às vezes leva à morte por falta de compreensão dos limites do corpo e da mente. Porém, questionamentos não são algo admitido, pois aos militares “ordem dada é ordem cumprida”. Quem salva os outros não deve e não pode temer nada, questionar, discordar, revelar-se emocionalmente, é preciso criar barreiras, ser rude, agressivo e reativo o tempo todo em suas ações. Quem demonstra afeto, sentimento ou chora é considerado fraco, fraqueza é algo inadmissível, não se espera de um bombeiro, de um militar, de um herói socialmente construído.

Realizamos em dado momento uma atividade em sala de aula, sobre perdas. Um dos cadetes mostrou para a turma a foto de sua mãe ao falar dela se emocionou, escorrendo algumas lágrimas no rosto, sua perda era recente. Ao perceber-se emocionado olhou-me e pediu permissão para se retirar da sala, ao retornar não prosseguiu com a tarefa, escolheu se proteger e não se expor além do que sentia a vontade. Não podem expressar fragilidade, pois a profissão exige rudeza, força física, rigidez e ação assertiva em seus movimentos ou enfrentarão o desgaste emocional que às vezes os levará ao adoecimento psíquico. O não falar dos sentimentos é o caminho, equivocadamente encontrado já nos primórdios dessa que será uma profissão de cuidar do outro que poderá morrer em suas mãos diante de todos os recursos

tecnicamente empenhados.

Com os alunos, grupo notoriamente mais prolixo, o debate tornou-se um espaço terapêutico, e ser psicóloga possibilitou a entrega para a conversa de si mesmo, do outro. Os relatos pessoais de suas perdas e suas dores ainda latentes tornou o debate sobre o filme uma experiência gratificante de encontro com emoções, sentimentos da ordem do filosófico. Dividir as perdas, entender a dor do luto, preocupações com finitude e com a morte foram alguns dos aspectos narrados. A possibilidade de falar em grupo de suas percepções e sentimentos sobre esse tema os torna mais fortes para os embates da vida. Ao final, foi visível ao próprio grupo o crescimento pessoal que a oportunidade de ver o filme e debater proporcionou aos presentes, foi uma oportunidade ímpar de estar e ouvir o outro na sua forma de entender e perceber a morte, os mortos e a dor da ausência desses que habitam nossas memórias, nossos entes queridos.

A narrativa fílmica foi percebida e sentida pelos cadetes e alunos de formas diferentes, a vida é vista por diferentes ângulos e perspectivas de acordo com o grupo em que estamos inseridos ainda que possam ser identificadas questões recorrentes. Os alunos que participaram da conversa sobre o filme expressam seus sentimentos e percepções sobre como lidam com a morte e o morrer, aproximando-se da temática. Os alunos por sua vez, de forma menos defensiva e menos contidos, ou seja, são civis, podem se expor mais em suas narrativas. Os cadetes foram mais defensivos e mais contidos, pois se identificam e se comportam como militares.

Algumas aproximações são possíveis entre ambos, o fato de todos terem formação superior e se encontram realizando aperfeiçoamento profissional, estão na condição de aprendizagem como alunos. A formação militar e acadêmica exige dedicação de dois anos equivalente para mestrado e quatro anos para doutorado, estão buscando na aprendizagem a troca de conhecimentos e descobertas e de certa forma ampliar seus horizontes de mundo.

A rigidez imposta pela formação militar se revela no fato de que ter coragem é calar, manter a obediência, hierarquia e disciplina, sendo continuamente estimulados a fazer o que é determinado, não possuem um espaço para expressar seus sentimentos e são treinados para manter o controle. A formação acadêmica menos rígida cria as condições de fala e diálogo, troca de informações e crescimento pessoal. Os alunos por sua vez reagem à crítica, são incentivados a pensar, possuem espaços para expressar sentimentos, se permitiram narrar suas perdas íntimas dos avós, pais e mães. Os cadetes fazem mais referências quanto ao aspecto do trabalho e da relação com os mortos com os quais irão se confrontar no cotidiano de trabalho. Os cadetes serão os que enfrentarão essa batalha com a morte quase cotidianamente, portanto

era como se dissessem deixa chegar para ver como lidamos e não queriam ver antes do tempo as dificuldades relacionadas, embora o filme antecipasse a temática em sala de aula.

Com os cadetes, o diálogo do filme foi mais uma atividade que deveria ser realizada, ou seja, foi a sequência de rotina de estudo que a formação militar impõe, mais uma ordem a ser cumprida, muitas foram as reclamações sobre a disciplina, muitos não conseguiram entender a necessidade dela no CFO, como se psicologia fosse dispensável, acredito que isso se deva às inúmeras dificuldades ligadas aos temas tratados na disciplina. Em contrapartida, os alunos expressaram percepções mais profundas em virtude de não trabalharem diuturnamente com a morte, permitiram-se refletir, sentir e verbalizar o que sentem diante dos colegas como entendem as perdas de familiares, algo muito particular, tornando a atividade terapêutica, ou seja, algo que fez bem, de acréscimo e de autoconhecimento. Muitos alunos choraram, ficaram impactados com o filme, revelado pelo silêncio inicial.

Verbalizaram no final do encontro que havia sido muito produtivo, enviaram e-mails para minha orientadora elogiando a atividade, sugeriram filmes para compor a tese. Uma acadêmica convidou-me para exibir o filme em dois locais de trabalho: 1) em uma universidade para alunos de vários cursos de graduação e 2) Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) com alunos adolescentes e alguns professores. Nas duas situações, após a exibição do filme houve discussão com perguntas e comentários por parte dos alunos, muitos agradeceram a experiência.

Finalizo afirmando a partir das narrativas analisadas, que o filme *A partida* de (2008) de Yôjirô Takita educa e auxilia na compreensão do tema da morte e o morrer, pois através da fala dos próprios sentimentos e percepções, e a disponibilidade para ouvir a experiência do outro em relação ao assunto constrói novos sentidos para a morte. Como professora, proporcionei aos alunos o contato com o filme e o diálogo em grupo sobre um tema difícil, mas mediada pela narrativa fílmica abriu tantas perspectivas, tantas reflexões, tantas possibilidades, tantas aprendizagens...

O professor não pode emprestar suas asas, seus conhecimentos aos alunos, é preciso que eles façam seus próprios voos, que vivenciem e aprendam com suas próprias experiências mediadas na relação com o outro, e dessa forma se espera que ampliem seus horizontes de percepção de mundo. Não posso emprestar a eles minha trajetória e compreensão da morte, mas posso ajudá-los a desenvolver mecanismos de percepção para conviver com esse fato que é da vida e do viver. Com o poeta Gibran (1980) me deixou levar por esta que também foi minha experiência de crescimento como professora de um dos assuntos de que me aproximei não ao acaso, para transformá-lo em aprendizagem de vida para mim e para outros.

Então, um professor disse: “fala-nos do ensino”.

E ele disse:

Homem algum poderá revelar-nos senão o que já está meio adormecido na aurora do vosso entendimento.

O mestre caminha à sombra do templo, rodeado de discípulos, não dá de sua sabedoria, mas sim de sua fé e de sua ternura.

Se ele for verdadeiramente sábio, não vos convidará a entrar na mansão de seu saber, mas vos conduzirá antes ao limiar de vossa própria mente.

O astrônomo poderá falar-vos de sua compreensão do espaço, mas não vos poderá dar a sua compreensão.

O músico poderá cantar par vós o ritmo que existe em todo o universo, mas não vos poderá dar o ouvido que capta a melodia, nem a voz que a repete.

E o versado na ciência dos números poderá falar-vos do mundo dos pesos e das medidas, mas não vos poderá levar até lá.

Porque, a visão de um homem não empresta suas asas a outro homem (GIBRAN, 1980, p. 53-54, grifos do autor).

Por fim, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à existência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985, p. 201). É sábio quem afirma que os mortos realmente morrem quando ninguém mais se lembra deles, e assim a história passa a ser contada por xamãs que fazem a ligação dos mundos e, quem conta aumenta um ponto. O que parece sobreviver é o mundo das ideias, única possibilidade de imortalidade. É oportuna a frase lapidar de Brecht (2009, p. 340) “[...] ele fez sugestões. Nós as aceitamos”.

A MORTE COMO ÚLTIMA CENA, À GUIZA DE UMA CONCLUSÃO

*“Acreditamos ficar triste pela morte de uma pessoa, quando na verdade é apenas a morte que nos impressiona”
(DE MEILHAN, 1736-1803).*

Esta tese tratou do tema do cinema, da morte e da educação. Minhas buscas foram alimentadas pelo meu interesse em saber de que forma o filme *A partida* (2008) nos auxilia na educação para a morte. Percorri a compreensão da narrativa do cinema nas suas diversas manifestações, refleti a temática da morte e analisei o filme *A partida* (2008) evidenciando alguns elementos para a compreensão da narrativa. Relatei duas experiências em sala de aula com o filme e analisei as narrativas surgidas da discussão com os cadetes do CFO e com os alunos da Pós-graduação em Educação.

O cinema possui uma linguagem multifacetada e multicultural como observamos nesta tese, é um elemento constitutivo da indústria cultural moderna, do mercado, arte, espetáculo, lucro, entretenimento diversão e da formação ideológica. Observamos que o cinema tem a capacidade de nos fazer sentir diferentes emoções e sensações como: medo, raiva, angústia, nojo, alegria, permitindo-nos educar a sensibilidade para o mundo da vida. Os filmes são produzidos em um contexto artístico, cultural e de mercado. Porém, ele igualmente representa uma possibilidade de reflexão sobre nós mesmos. O cinema nos educa educando nossa sensibilidade. A narrativa do cinema permite que dele façamos parte, pois, ele de alguma forma expressa parte de nossa vivência histórica e permite o crescimento e a interação com tudo o que é apresentado e difundido no período em que a narrativa fílmica ocorre.

Dessa forma, a linguagem do cinema oferece possibilidade de educação para a vida, e ao mesmo tempo permite abordar temas complexos de serem tratados como as perdas decorrentes da morte e do morrer. A morte é parte da vida, entretanto, criamos estratégias para negar o viver e a vida. Mesmo com o distanciamento provocado pela sociedade moderna, mostra-se como um equívoco ao gerar a pueril ideia da imortalidade e da eterna juventude. É fato que ampliamos os conhecimentos da medicina e da biologia, criamos facilidades tecnológicas, fármacos e alimentos que podem prorrogar a existência, mas não conseguimos fazê-la durar indefinidamente, a morte é uma certeza ontológica e inevitável.

As inúmeras referências da literatura e filmes citados e usados nessa tese criou um painel possível de afirmar que a arte do cinema autoriza e auxilia a refletir sobre questões difíceis a respeito da morte e do morrer, que foram utilizadas com ferramenta pedagógica a fim de ampliar a compreensão sobre a vida na perspectiva da morte e o morrer como parte do percurso de

existir. Abriu possibilidades para tratar de temas polêmicos como a eutanásia, o suicídio assistido, a finitude, e a diretiva antecipada de vontade, como questões que quase sempre são tratadas com preconceito e parcialidade, ao ampliar a compreensão em administrar as perdas de cada um.

A utilização do cinema como linguagem e narrativa criaram aptidões basilares para tratar de temas tradicionalmente negados e negligenciados, como possibilidade de adentrar a assuntos, por vezes, complicados de serem abordados. O filme *A partida* (2008), escolhido como argumento desta tese representou de forma delicada, com rara beleza e poesia um tema tão caro à existência humana, mesclando cenas cômicas que nos levaram ao riso, mas igualmente ao choro. O filme apresenta uma gama diversificada de mortes e mortos que foram acondicionados por Daigo no ofício de *noukanshi*. O respeito e cuidado devotado diante do corpo morto por meio dos rituais de acondicionamento ofereceram uma oportunidade para a reflexão sobre nossa partida, que, apesar, de não ter data marcada, ocorrerá sem exceção, pois a morte é uma certeza de quem vive.

O filme *A partida* (2008) conduziu cena após cena a reflexão sobre a morte e o morrer, mas de forma contundente sobre a vida. O personagem principal teve a oportunidade de se compreender enquanto entendia a si mesmo na prática de seu trabalho. Repensando sua existência, suas aflições e sofrimentos de infância que o acompanharam na vida adulta, que somente tem desfecho positivo quando teve de preparar e acondicionar o corpo do pai. O evento permitiu reconectar alguns vínculos afetivos diante da vida ausente, fechando o ciclo de vida. Encerrou o ciclo de relacionamento com esse pai que em vida esteve boa parte dela ausente, abrindo outro ciclo, o de se tornar pai de seu filho. A morte do pai rompeu com as mágoas e serenou o coração. A narrativa fílmica evidencia que morremos, nascemos e morremos o tempo todo durante o longo percurso da existência, as perdas e as mortes são parceiras silenciosas a nos acompanhar e, sempre, quando muito próximas, assustam fazendo-nos encarar o negado e distanciado. A pedra-símbolo na hora derradeira encerrada na mão do pai, demonstrou a perenidade do amor pelo filho, sentimento carregado por toda a vida.

Na tese foram relatadas duas experiências com a exibição do filme *A partida* (2008) no intuito de educar para a morte e o morrer no espaço de sala de aula. A primeira ocorreu no CBMDF com os cadetes do CFO na disciplina de Psicologia Aplicada ao Bombeiro Militar, na unidade intitulada: sobre a morte e o morrer. E a segunda, com alunos da Pós-graduação em Educação na disciplina de Espaços de Cinema: Natureza e Cultura em Imagens e Sons. Ambas as experiências foram significativas e permitiram a educação da morte através do uso do filme *A partida* (2008).

O uso do filme em sala de aula permitiu que os cadetes do CFO expusessem os sentimentos e percepções que o filme despertou. Os elementos de discussão em sala de aula pautaram basicamente três aspectos: o filme, a morte e a atividade de ser bombeiro. Esses elementos permitiram um momento de conectar-se ao que estava sendo sentido após da experiência com o filme. Por meio do diálogo aberto, franco, consentiu que cada um discorresse sobre seus sentimentos e percepções. Todos os cadetes falaram. A escuta do testemunho de um colega se conectou ao discurso do outro, e essa escuta atenta os auxiliou a compreender seus próprios medos e sentimentos, formando uma rede de conexão e amparo humano, terapêutico e de autoconhecimento. Este tema se tornou recorrente na medida em que os cadetes expressam uma formação profissional que insiste em ignorar e negligenciar as possibilidades cotidianas da morte inerentes ao ofício e que pode comprometer a saúde mental.

Desta forma, as atividades desenvolvidas com os cadetes auxiliaram a considerar que a formação do CFO deve observar e pautar as questões de ordem emocional, com o aporte de disciplinas formativas das ciências humanas como a sociologia, a psicologia e a filosofia. Isto se faz necessário em virtude do processo formativo que tem por base a hierarquia e disciplina militar, em que a manifestação da sensibilidade é interpretada como sinal de fraqueza e inaptidão ao sistema, constituído pela rigidez e negação das emoções. Estas disciplinas podem ampliar a compreensão das estruturas de poder, da subjetividade e da saúde mental, abrindo o diálogo sobre as dores emocionais que muitas vezes são reveladas nas primeiras experiências laborais onde a morte é uma realidade cotidiana.

O trabalho com os bombeiros demonstrou que o foco formativo não deve ser restrito apenas às competências necessárias para o desenvolvimento de habilidades técnicas e instrumentais exigidas pela complexidade do nível tecnológico. A necessidade de aprender a lidar com a morte foi considerada fundamental para a formação dos cadetes. Frente ao conjunto de percepções encontradas no trabalho com os cadetes, sugerimos o desenvolvimento de programas de redução de estresse e acompanhamento psicossocial das ocorrências com maior impacto emocional no intuito de cuidar da dimensão emocional ainda na formação dos oficiais. Os cadetes não são isentos dos impactos traumáticos das múltiplas ocorrências que podem levar a eventos psíquicos como depressão, síndrome de *burnout*, estresse pós-traumático, entre outras. Ao mesmo tempo a disciplina de Psicologia Aplicada à Atividade do Bombeiro Militar deve ser apresentada no terceiro semestre, a fim de permitir aos cadetes a obtenção de maturidade, experiência profissional e conhecimento do sistema militar que contribuiria para discussões e reflexões mais aprofundadas da realidade moldada no ofício da profissão. Além

disso, no currículo formativo deveria ser ofertada a disciplina Psicologia da Morte como condição basilar no preparo e enfrentamento das adversidades deste trabalho.

Os alunos igualmente trouxeram suas percepções e sentimentos elencando elementos na discussão em sala de aula como: o próprio filme, a morte, o trabalho com o morto, as percepções dos rituais, os sentimentos pelos que partem. Grupo notoriamente mais prolixo em que o tema da morte provocou uma conversa profunda sobre as perdas e as mortes de seus entes queridos. Tornando o diálogo um espaço de crescimento pessoal e terapêutico com ênfase na vida e no viver.

Na Pós-graduação em Educação é fundamental que os alunos recebam informações sobre a morte em sua formação, pois a morte está presente nas escolas, ela adentra os muros e atinge diretamente alunos, professores, funcionários, pais, enfim, a comunidade escolar como um todo. Reconhecemos as dificuldades impostas às escolas, porém o silêncio não é ajuda, não é coisa alguma, é sinônimo de sofrimento e angústia para muitos. A morte deve ser tratada como tema da educação, da formação e deverá estar inserida nos currículos.

No currículo de pedagogia e de outros cursos de formação não há disciplinas que abordem a educação para a morte creio que indiferente da área do conhecimento essa seria uma experiência de transformação humana, com revisão de valores pautados no que deveríamos realmente estar focados, numa aprendizagem para a vida e ao mesmo tempo a aprendizagem para a morte. Ao professor cabe aprender por si mesmo habilidades interpessoais de empatia, congruência, acolhimento e diálogo, elementos fundamentais para lidar com a morte na escola. É necessário formação, discussão e entendimento de que esse tema é parte da vida escolar, pois crianças passam boa parte de seu tempo nos espaços escolares. Me refiro às crianças, pois os adultos têm seus mecanismos de busca de ajuda para resolver suas perdas e mortes, mas isso não é exclusivo dessa etapa da escolaridade.

Por certo, ao finalizar este estudo, é provável que muitas questões ficaram em aberto, o que renova a necessidade de continuarmos as investigações sobre o tema de relevância para a educação e para a saúde, diante da complexidade do ofício de viver. Pois é necessário que voltemos a nominar a morte para encontrar sentido no coração da vida mesmo que dela tenhamos que partir.

UM ENSAIO EM CINEMA

A turma da Oficina de Audiovisual na Educação⁸ contou com a participação de treze alunos de diferentes cursos da graduação (pedagogia, museologia, assistência social, audiovisual, educação física, letras...). As atividades consistiram na realização de discussões sobre a temática da morte e ao final da disciplina da apresentação de um produto sobre o tema em questão, como atividade complementar à tese de doutorado. No primeiro dia de aula, apresentei a ementa e proposta da disciplina e todos aceitaram o desafio de juntos construirmos um diálogo sobre a morte e a partir dele criarmos um filme.

As aulas foram divididas em uma parte teórica e outra parte prática. Na parte teórica, os alunos conheceram a linguagem audiovisual, planos e contraplanos, câmera, formas de enquadramento. Foi apresentada a teoria do cinema como narrativa do sensível. Na parte prática, os alunos foram divididos em trios e convidados a realizar suas próprias gravações a partir de suas percepções na aplicação de seu conhecimento e no tratamento da temática da morte. Os desdobramentos do tema foram: a morte de si mesmo, a morte do outro, a morte simbólica, a falta que você me faz e tema livre. Os vídeos foram assistidos e discutidos, cada um opinou e comentou o trabalho dos colegas. Os resultados foram surpreendentes e contribuíram com a discussão sobre a temática da morte, vista de diversos ângulos e percepções.

O primeiro grupo entrevistou pessoas de diferentes fases do desenvolvimento sobre a morte e o avô de uma das alunas entrevistadas criou o poema *Minha morte*, utilizado posteriormente no filme. O segundo grupo trabalhou as próprias perdas simbólicas e como cada um foi afetado por elas. O terceiro grupo gravou no cemitério um funeral em dia de chuva transformando a cena em poesia visual. Este material também foi aproveitado na composição do filme da oficina. O quarto grupo com a temática livre, desde que ligada à morte, fez um curta de suspense em que um morto persegue uma adolescente após ela participar de seu velório. O grupo não ficou satisfeito com o resultado, porque o considerou um trabalho surreal e de suspense que desagradou os alunos em relação à temática e estilo das músicas utilizadas, porém uma gravação se constituiu de forma interessante do ponto de vista do gênero que se propôs. Cabe salientar que esta atividade foi realizada com a participação da aluna do audiovisual que domina a linguagem cinematográfica. Ao abordar a temática a “falta que você me faz” o último grupo se desvinculou da temática proposta, ou seja a morte de uma pessoa e colocou como foco

⁸ Em março de 2014, iniciei o Estágio de Docência I com a Oficina de Audiovisual na Educação. A turma era composta por doze alunas e um aluno. A oficina foi ofertada na grade curricular como disciplina optativa, ao todo foram ministradas treze aulas durante o semestre com dois créditos semanais, as quintas-feiras pela manhã.

a perda de um espelho que havia quebrado. Esse trabalho criticou a busca desenfreada pela beleza corporal. Os colegas se surpreenderam com o resultado final, mas censuraram as imagens escolhidas, pois traziam uma carga de preconceito com relação às mulheres.

As aulas se seguiram com a exibição de alguns filmes com temática da morte e da educação. Foram abordados conceitos importantes da construção do roteiro e após foi iniciada a discussão, em apenas uma manhã. Colocamos as ideias no papel de como seria o filme que iríamos gravar. Houve conversas com a participação e envolvimento dos alunos, tendo todos contribuído à sua maneira. Partimos da ideia inicial dos vídeos construídos pela turma e como elas poderiam aparecer no filme que pretendíamos gravar. O grupo achou melhor criarmos outra história aproveitando alguns itens do trabalho realizado. Os alunos optaram por um filme que deveria ter algo cômico que fizesse rir, outros optaram por algo sério. Venceu a proposta do cômico.

Creio que isso reflete a dificuldade dos alunos de lidarem com um tema tão complexo: rir é uma forma de enganar a ansiedade despertada. Porém o riso é uma das dimensões mais caras ao humano, o que nos faz rir igualmente nos leva ao choro e à reflexão porque são expressões de quem somos. Entre risos e conversas animadas, a história aos poucos foi sendo delineada em imagens sendo gravadas na Biblioteca Central, na sala de aula e na lanchonete da FE, uma aluna disponibilizou seu apartamento para as gravações internas. O dia dedicado ao roteiro foi muito divertido porque as ideias eram muitas, mas a viabilidade para que o filme se concretizasse na prática apresentava dificuldades. Pensar uma história em imagens parece relativamente fácil, o problema maior é transformar esses elementos que compõem a história em cenas que possam ser filmadas. Para fazer um filme, é preciso muitos parceiros, muitos lugares, muitas pessoas e ideias. De posse do roteiro e personagens, começamos a captação das imagens. A FE possui atualmente dois técnicos de audiovisual, um deles estava em greve e o outro estava a apenas um mês na função e acompanhou as filmagens que realizamos.

Algumas dificuldades surgiram no caminho. Tivemos apenas dois dias para coletar as imagens que iriam compor a história, pois em 12 de julho o Brasil entrou no clima de Copa do Mundo e algumas dificuldades foram significativamente agravadas, pois as quintas-feiras foram capturadas pelo campeonato e não foi possível realizar o que havíamos idealizado no roteiro. Algumas cenas foram excluídas, como a da Biblioteca Central da UnB uma vez que o local estava fechado em dias de jogos do mundial. Outra dificuldade encontrada foi a indisponibilidade dos alunos em assumir outros dias que não fossem as quintas-feiras pela manhã para gravações, pois alguns trabalhavam ou tinham atividades com outras disciplinas. Esta oficina sempre contava com a participação do técnico de audiovisual da FE, porém neste

semestre o funcionário mais experiente participou da greve, somente voltando no final de julho para suas atividades.

Realizamos gravações nos espaços da FE um dia e o outro dia no apartamento da aluna que se disponibilizou a ser a atriz principal, gravamos a cena do café da manhã, do sonho, elevador, conversa ao telefone e cena do perseguidor. As gravações desenvolvidas na FE teve uma participação maior dos alunos, quando gravamos no apartamento da aluna poucas pessoas compareceram e se envolveram com a atividade. Nesta ocasião havia dois técnicos de audiovisual presentes que auxiliaram nas gravações e captação do som e das cenas, que foram repetidas várias vezes. Ao final da manhã, percebemos que não tínhamos como realizar o filme planejado, pois na sequência não tínhamos como nos encontrar para outras atividades devido ao fato de no mês de julho teve feriado e jogos da Copa do Mundo. De comum acordo optamos por trabalhar com o que dispúnhamos até aquele momento.

As gravações foram encerradas naquele dia, os alunos que participaram das gravações realizaram a manipulação da câmera com auxílio do técnico de audiovisual. Passou-se à edição do filme, tivemos outros tipos de dificuldades para sua realização, alguns alunos participaram da pré-seleção das imagens para compor o filme, então percebemos alguns problemas com o som, com o enquadramento, com a posição e a interpretação dos personagens, coisas que algumas vezes passam despercebidas na hora da filmagem. Na edição, propriamente dita, houve cortes nas cenas gravadas, pois não conseguíamos compor o filme em sua dramaticidade fílmica. Devido às dificuldades de captar outras cenas, optamos por trabalhar as que tínhamos recorrendo à atividade realizada em aula pelos alunos.

Alguns alunos não participaram da edição do filme devido às dificuldades e pouco envolvimento com a disciplina o que quebrou um pouco o encanto e dinamismo observados no início da proposta devido a descontinuidade e pelas dificuldades já apontadas. As dificuldades, interrupções das aulas, faltas constantes provocaram o pouco envolvimento de alguns alunos, mas o encontro semanal com a temática da morte exigia também uma certa disposição, algo que podemos considerar como um tanto difícil. Os que se dispuseram a aceitar e receber a aprendizagem e reflexões desenvolvidas na disciplina tiveram um crescimento pessoal percebido através da escrita e avaliação final da disciplina. Na edição, definimos os créditos, as cenas de que mais gostamos, que título teria o filme, como entrariam os letreiros iniciais e finais, as músicas que mais contribuiriam para compor a história fílmica.

O filme *Quando os dentes caem...*(2014) foi construído a partir do sonho de Ana, que está nos corredores da FE e se encontra com duas colegas. Cumprimenta-as. Ao se afastar delas, tosse, e ao tossir, perde alguns dentes e questiona-se achando estranho o ocorrido. Acorda

assustada e no café da manhã comenta com Taís, sua irmã que teve um sonho esquisito. A irmã fala que sonhar com dente é morte. Ana diz que não se importar com isso, Taís reforça que não deve levar em conta, afinal eram só crendices da avó. Ao sair do apartamento e se dirigir ao elevador, Ana fica com medo e resolve descer as escadas, mas antes tem um ímpeto de dúvida, receio, pois o medo da morte está presente em seus pensamentos.

Ao sair do prédio em que mora, cruza com uma mulher que fala ao telefone sobre alguém que morreu. Ela escuta e fica desconfiada, pois remete ao sonho que teve à noite. Já na rua vê uma pessoa de capuz e óculos escuros que a segue, Ana entra novamente pela portaria do seu prédio. Em seguida o narrador na voz de Ana declama o Poema Minha Morte de Rui Batista Pacheco (avô de uma das alunas da turma), ao fundo, as imagens são de um enterro num dia de chuva (cenas captadas na atividade em sala de aula).

O dia que nasci
 Não sei se foi um dia ruim
 Ou de sorte,
 Mas naquela certeza que
 Um dia chegarei à morte
 Eu tenho medo da morte porque ela é imprevista
 Mesmo sabendo que vou morrer
 Se eu soubesse antes
 Eu daria uma entrevista
 Porque a morte faz parte de toda nossa vida
 Temos sempre que lembrar dela
 Não temos outra saída
 Nosso corpo volta para a terra,
 Mas nossa alma não morre,
 Por isso, é bom que ninguém chore
 Falar na morte é coisa
 Que mexe com o coração
 É melhor nem falar
 E viver na ilusão

Ao finalizar o poema, o filme também termina, e os créditos aparecem na tela indicando a participação de alunos, da orientadora Dra. Laura Maria Coutinho, da estagiária de docência, do elenco e outras pessoas que contribuíram na realização do audiovisual que se constituiu de tão somente três minutos e oito segundos de duração, um curta metragem. A pergunta que ficou após a exposição para o grupo de alunos e alguns convidados no dia 03.07.2014 foi: a Ana morreu? O filme não esclarece, ele faz perguntas. Uma das funções da arte é não responder, mas perguntar. O que importa se a Ana morreu ou não? O que importa é que nós morremos. E como lidamos com isso? A dúvida é a possibilidade de problematizar a existência ontológica que se constitui entre viver e morrer.

Apesar de todas as questões que dificultaram a gravação deste filme no tempo-espaço de uma disciplina, como: local, atores, parceiros, cenários, música, sensibilidade para captar as cenas, edição, falta de equipamentos, exercício de paciência de ver e rever a cena e manipular as imagens para que compoñham da melhor forma a narrativa fílmica. Deixo o registro de que vale a pena a insistência e persistência, pois não se permanece o mesmo depois da experiência vivida de estar atrás da câmera brincando, gravando, enquadrando, somos atingidos pela vivência que passa a nos compor e dar sentido ao que somos. Construimos um filme que fala do mais inevitável dos eventos humanos, a morte, é admirável que tenhamos conseguido mesmo que de forma curta e breve evidenciarmos algo que nos define. Há espaço para ampliar essa experiência que foi sentida e vivenciada pelos alunos como importante como podemos observar através dos relatos abaixo.

Proporcionou vivências e reflexões sobre o modo de atuar no mundo e nas relações, favorecendo o meu autoconhecimento e desenvolvimento pessoal através dos filmes trabalhados e das discussões em sala de aula. De posse de uma nova consciência, me sinto mais estimulada a refletir sobre cada processo vivenciado o que, certamente me fará buscar a aplicabilidade destas experiências vividas e transferi-las para o meu dia a dia (aluna 1).

A oficina não só proporcionou a experiência com a criação de um filme, como também nos ensinou a dar valor à trajetória de vida, apesar da câmera ser um objeto de extrema importância para a montagem de um filme isso não a torna essencial, aos poucos fui entendendo que o que importa não é as imagens e sons mais sim a interpretação que se encontra por trás deles. Costumo dizer que a matéria de audiovisual é o ensino de sua própria jornada onde cabe a você fazer suas escolhas a partir de tudo o que lhe foi ensinado, a disciplina não te obriga a ser diferente só te mostra o caminho (aluna 2).

Eu não queria fazer esse vídeo de jeito nenhum, com o decorrer das aulas eu fui vendo a morte como um processo natural, como algo que vai acontecer com todo o mundo, e fiquei. Aprendi como levar a morte como uma etapa da vida, como algo natural, antes da disciplina eu tinha um medo de falar da morte, agora não tenho mais (aluno 3).

Durante o semestre, sobretudo nas primeiras aulas, nós não apenas assistimos a filmes, vivenciamos-os primeiro e depois discutimos sobre eles, sempre tendo em vista a vida em face à morte. Diferente do que comumente se observa na educação acadêmica e escolar, quando tal assunto é relegado, essa disciplina nos ensinou a lidarmos com a morte de maneira natural, como parte da vida (aluna 4).

O filme realizado na disciplina de Oficina de Audiovisual, *Quando os dentes caem...*, pode contribuir no sentido de educar para a morte, por elencar diversos aspectos que pertinentes

à discussão sobre o assunto a partir das crença popular. Mas, se pensarmos bem na sabedoria popular, encontram-se questões importantes e significativas que permitem refletir como essa interpretação carrega entendimentos do mundo da vida. O que exatamente significa os dentes caírem, envolve perda, crescimento, surge outra coisa no lugar... Na vida os dentes não caem apenas na infância, quando da velhice, eles anunciam o tempo encarnado no corpo e com ele a aproximação da finitude, da partida. Assim, traz, num primeiro momento, a experiência da morte a partir do ponto de vista da crença, pois sonhar com dente significa morte e do universo onírico, os sonhos revelam nossa realidade interior, nossos medos e apreensões do mundo externo e que sempre nos amedrontam e assustam, espantam.

O medo da própria morte despertado a partir do sonho é um elemento abordado no filme. É normal que tenhamos medo do que desconhecemos e falamos tão pouco. Refletir a partir do cinema sobre a própria morte, algo que preferimos não pensar, não nominar, mas ainda assim parte do viver a vida. A morte chega para todos, é inquestionável nossa finitude. O filme convida-nos como espectadores e consumidores de imagens a avistar a morte mais de perto e provocar reflexões, debates que são necessários e urgentes em ambientes educacionais, onde a morte também se encontra. Tanto para os que atuaram na produção do filme quanto para aqueles que participaram apenas como espectadores abre uma possibilidade de ampliar suas percepções e perspectivas acerca de sua relação com sua própria consciência da finitude.

Ao concluirmos o relato desta experiência que para mim foi de aprendizagem mútua, afirmamos que o cinema compõe uma forma de educar para a sensibilidade relatada pelos alunos que ampliaram seus horizontes de percepção de mundo trazendo novos sentidos sobre a existência finita, mesmo que da morte vamos continuar tendo medo e dificuldade de lidar. Na minha percepção, é tarefa do professor fazer perguntas que possibilitem aos alunos pensarem sobre sua existência e construir suas próprias respostas as quais dão sentido ao que fazemos. É possível conversar sobre a morte tendo o cinema como uma ferramenta pedagógica que auxilia e permite aprender sobre a vida. A experiência revelou que é possível fazer um filme com nossas próprias escolhas e possibilidades.

REFERÊNCIAS

A partida. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-142464>. Acesso em: 18 jul. 2013.

ABBAGNANO, N. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALMEIDA, M. J. D. **Imagens e sons: a nova cultura oral**. São Paulo: Cortez, 2001.

ALVES, R. **O medo da sementinha**. São Paulo: Paulus, 1987.

_____. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

_____. **Sobre a morte e o morrer**. Jornal Folha de São Paulo, Caderno “Sinapse”. Folha 3, 2003.

AMOR pela cidade. In: **Revista Mais**. São Paulo: Trip Editora, nº 1. fev. 2010.

ANDRADE, C. D. **A falta que ama**. Rio de Janeiro: Record, 1968.

ARAÚJO, A. **Urgente é a vida**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ARIÈS, P. **A história da morte no ocidente: da Idade Média aos dias atuais**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ASH, G. **In God we trust**.

Disponível em: <<http://www.midiaindependente.org/pt/red/2002/07/32810.shtml>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

AUMUNT, J. Pode um filme ser um ato de teoria? In: **Educação e Realidade**. Dossiê Cinema e Educação v. 33, n. 1. Jan/Jun, 2008.

AUSTEN, J. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jane_Austen. Acesso em: 08 jun. 2013.

BALÁZS, B. A face das coisas. In: Xavier, I. **A experiência do cinema: antologias**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

BATALLOSO, J. M. **Dimensões da psicopedagogia hoje: uma visão transdisciplinar**. Brasília: Liber Livro, 2011.

BAUMAN, Z. **Vida para consumo: transformação das pessoas em mercadoria**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2008.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, W. T. et. al. Textos escolhidos. In: **Vida e obra**. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BERNARDO, H. A Ponte. Sexta-feira, 28 de março de 2008. Disponível em: <http://gedoc.blogspot.com.br/2008/03/ponte.html>. Acesso em: 11 de abr. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 1 <<https://www.youtube.com/watch?v=9w0pDC5X4gA>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 2. <<https://www.youtube.com/watch?v=sPtfisK2u9E>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 3. <<https://www.youtube.com/watch?v=aSAequj0IJI>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 4. <<https://www.youtube.com/watch?v=Y05hxutGprI>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 5. <https://www.youtube.com/results?search_query=A+Year+Without+Her+part+5>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her

Part 6. <<https://www.youtube.com/watch?v=tznumKPmS3k>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Big Brother UK - Jade - A Year Without Her Part

7. <<https://www.youtube.com/watch?v=84M9PV1ZDqI>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

BIGNETO, C. A.; INCONTRI, D. A religiosidade humana, a educação e a morte. In: SANTOS, S. F.; INCONTRI, D. (Org.). **A arte de morrer: visões plurais**. São Paulo: Editora Comenius, 2009. v. 1 p. 26-35.

BLASCO, G. P. **Educação da afetividade através do cinema**. Curitiba: Instituto de Ensino e Fomento (IEF), 2006.

BOFF, L. Oficialmente velho. Disponível em:

<<http://www.clicrbs.com.br/anoticia/jsp/default2.jsp?uf=2&local=18&source=a2330343.xml&template=4187.dwt&edition=11297§ion=882>>.

Acesso em: 20 jun. 2013.

BOFF, L. **Saber cuidar: ética do humano – compaixão pela terra**. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

BORGES, M. D. S.; MENDES, N. Representações de profissionais de saúde sobre a morte o processo de morrer. In: **Revista Brasileira de Enfermagem**. Brasília, 2012. mar/abr. 65(2). p. 324-331.

BOSCOV, I. **Veja Cinema: A partida**. 2009.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=yZ_a3NIQqpI>. Acesso em 20 ago. 2013.

BOTTINI, M. E. **Professor adoece no trabalho: síndrome de burnout, efeitos na ação pedagógica**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, 2009.

BOURDIEU, P. **La distinction: critique sociale du jugement**. Paris: Les Éditiones de Minuit, 1979.

BRASIL. Lei nº 12.086. Dispõe sobre os militares da Polícia Militar e do Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal. Brasília, 06 de novembro de 2009.

_____. Resolução nº 1.995/2012 do Conselho Federal de Medicina (CFM). Dispõe sobre as diretivas antecipadas de vontade dos pacientes. Brasília, 2012.

BRECHT, B. **Poemas 1913-1953**. São Paulo: Editora 34, 2000.

CAMPOS, S. L. Chamados à mansão eterna: morte, ritos e visão pós-morte no protestantismo tradicional brasileiro. In: SANTOS, S. F. (Org.). **A arte de morrer: visões plurais**. v. 2. São Paulo: Editora Comenius, 2009. p.110-132.

Canção do soldado do fogo. Disponível em: <<http://letras.mus.br/hinos-marchas-militares/1354362>>. Acesso em: 03 out. 2013.

CARDOSO, F. H. **A soma e o resto: um olhar sobre a vida aos 80 anos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAPUTO, R. F.; FORNAZARI, S. A. Educação para a morte na Escola e na família: desafios dos profissionais da educação. In: CAPELLINI, V. L. F.; MANZONI, R. M. (Orgs.). **Políticas Públicas, Práticas pedagógicas e ensino-aprendizagem: diferentes olhares sobre o processo educacional**. Bauru: Cultura acadêmica, 2008.

CARRIÈRE, J. C. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CASSORLA, R. M. S. Reflexões sobre a psicanálise e a morte. In: KOVÁCS, M. J. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1999.

CLARO, M. D. **Idas e vindas**. Curitiba: Palavra Viva, 2006.

CLÉMENT, É. et al.; **Dicionário prático de Filosofia**. Lisboa: Terramar, 1997.

COHEN, R. **Performance como linguagem**, São Paulo: Perspectiva, 1989.

COSTA, J. F. Desiguais na vida e na morte. Folha de São Paulo, 22 de maio de 1994. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/5/22/mais!/26.html>. Acesso em: 26 mar. 2014.

COUTINHO, L. M. Nas asas do cinema e da educação: voo e desejo. In: **Educação e Realidade**. jan/jun. (33)1, 2008. p. 225-238.

_____. **O estúdio de televisão e a educação da memória**. Brasília: Plano Editora, 2003.

_____. O olhar cinematográfico: reflexões sobre uma educação da sensibilidade. In: CUNHA, R. (Org.). **O cinema e seus outros**. Brasília: LGE, 2009.

Christiane Torloni declara: Sobreviver à morte de um filho é um exercício diário (bloco 1). Postado em: 25/04/2011. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=dK31F5alG2A>. Acesso em: 16 ago. 2014.

CUNHA, M. I. D. Conta-me agora! As narrativas como alternativas pedagógicas na pesquisa e no ensino. In: **Revista da Faculdade de Educação**. vol. 23 n. 1-2 São Paulo Jan./Dez. 1997.

DAVIDORFF, L. L. **Introdução à Psicologia**. São Paulo: Pearson Makron Books, 2001.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Departures. Joe Hisaishi. London Symphonic Orchestra Melodyphony. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=F5BP57OHwYk>. Acesso em: 20 ago. 2013.

DUARTE, R. **Cinema e educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação: Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2000.

DUPAS, G. **O mito do progresso ou progresso como ideologia**. São Paulo: UNESP, 2006.

DURKHEIM, É. **El suicídio**. Buenos Aires: Schapire, 1971.

Encontro com Rubem Alves. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kwO5F90DuIY>. Acesso em: 22 mar. 2014.

Eutanásia: voluntad de morir. Disponível em: http://www.dailymotion.com/video/xx2urw_eutanasia-voluntad-de-morir-ramon-sampedro_school#.UceUL9iU6wE. Acesso em: 23 jun. 2013.

Fé na vida: a fé que transforma a dor. Parte 3. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=7A2aOwCvc2E>. Acesso em: 30 ago. 2013.

Flor de cerejeira. Disponível em: <http://www.flordecerejeira.com.br/sakura.asp>. Acesso em: 15 ago. 2013.

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREUD, S. **Luto e melancolia** (1914 - 1916). Vol. XIV. Rio de Janeiro, Imago, 1996.

GALEANO, E. **O livro dos abraços**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GIBRAN, K. G. **O profeta**. Rio de Janeiro: ACIGI, 1980.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GIRON, L. A. **Mortos que brilham**. 06.10.2009. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0EMI97071-15230,00-MORTOS+QUE+BRILHAM.html>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

GORZ, A. **Metamorfoses do trabalho**. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **Carta a D.**: história de um amor. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GURGEL, W. B. **Direitos sociais dos moribundos**: controle social e expropriação da morte na sociedades capitalistas. Tese (Doutorado em Políticas Públicas) Universidade Federal do Maranhão. Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas, São Luís, 2008.

HENNEZEL, M. D. **A morte íntima aqueles que vão morrer nos ensinam a viver**. Editora Ideias e Letras. Aparecida: 2004.

HOUAISS, A. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUMPERT, V. **Je vous demande le droit de mourir**. Neuilly-sur-Seine Cedex: Michel Lafon, 2003.

Implantando marketing: juntos somos mais.

Disponível em: <<http://www.implantandomarketing.com/afinal-o-que-e-branded-content>>. Acesso em: 20 out. 2013.

JARAMILLO, I. F. D. A experiência humana de morrer. In: JARAMILLO, I. F.D. **Morrer bem**. São Paulo: Planeta Brasil, 2006.

JUNG, C. G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **O homem e os símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KALINA, E.; KOVADLOFF, S. **As cerimônias da destruição**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

KELLNER, D. **A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo**. Ano v. 1, vol. 6, nº 11, 2004.

KOSLYK, N. Cuidadores da morte. In: **Campus Repórter**. Café FAC (Faculdade de Comunicação). Ano 7, nº 11, 2013.

KOVÁCS, M. J. Educação para a morte. In: **Psicologia, Ciência e Profissão**. 2005. 25 (3).

_____. **Educação para a morte**: temas e reflexões. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

_____. Falando de morte ao adolescente. Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM). Instituto de Psicologia da USP, 1999.

_____. Falando de morte o idoso. Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM). Instituto de Psicologia da USP, 2002.

_____. Falando de morte: a criança. Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM). Instituto de Psicologia da USP, 1997.

_____. Falando de morte: os profissionais de saúde. Laboratório de Estudos sobre a Morte (LEM). Instituto de Psicologia da USP, 2005.

_____. **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.

KÜBLER-ROSS, E. **A roda da vida**: memórias do viver e do morrer. Rio de Janeiro: GMT, 1998.

_____. **Sobre a morte e o morrer**: o que pacientes terminais têm para ensinar a médicos, enfermeiros, religiosos e aos seus parentes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

LIMA, A. D. A. Energia Psíquica: o caminho da transformação. Julieta dos Espíritos. In: **Jung e o cinema**: psicologia analítica através dos filmes. MONTEIRO, D. D. M. R. (Coord.). Curitiba: Juruá, 2012.

LINA, R. Resenha crítica do filme "a partida".

Disponível em: <<http://www.cranik.com/apartida.html>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

LOBATO, M. **Memórias de Emília**. São Paulo: Brasiliense, 1950.

LUSA. Morreu a britânica que fez do cancro um 'reality show'. 22 de março de 2009. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/morreu-a-britanica-que-fez-do-cancro-um-reality-show=f504539>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

MARIÁS, J. **La educación sentimental**. Alizanza Editorial: Madrid, 1992.

Marketing: juntos somos mais. Disponível em: <http://www.implantandomarketing.com/afinal-o-que-e-branded-content>. Acesso em: 20 out. 2013.

MÁRQUES, G. G. **Viver para contar**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MARX, K. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

MASLOW, A. H. **Fusion of facts and values**. Amer. J. Psychoanal. 1963.

MATOS, O. C. F. **A escola de Frankfurt**: luzes e sombras do Iluminismo. São Paulo: Moderna, 1993.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MOLL, D. Á. D. **El árbol de la vida**. Making of cuadernos de cine y educación. Espanha. nº 85/7E, 2011.

MONTEIRO, K. J.; MAUS, D. MACHADO, R. F. et al. Bombeiros: um olhar sobre a qualidade de vida no trabalho. In: **Psicologia, Ciência e Profissão**, 2007. 27 (3). p. 554-566.

MORAIS, R. D. Transcendência humana em perspectiva. In: SANTOS, S. F.; DORA, I. (Org.).

A arte de morrer: visões plurais. São Paulo: Editora Comenius, 2009. v. 1. p. 120-128.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo: Cortez, 2005.

_____. **Para onde vai o mundo?** Petrópolis: Vozes, 2010.

MOSÉ, V. A educação.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hRfZLQrAt5A>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

MOURA, C. M. **Uma avaliação da vivência do luto conforme o modo de morte.** Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade de Brasília, Instituto de Psicologia, Brasília, 2006.

MOURA JÚNIOR, J. E. D. **Avaliação estatística do absenteísmo no Corpo de Bombeiros Militar do Distrito Federal entre 2010 e 2011.** Relatório Técnico apresentado ao Centro de Estudos de Política, Estratégia e Doutrina. Curso de Aperfeiçoamento de Oficiais dos quadros Complementar, de Saúde e Capelão. Brasília, 2012.

MUNSTERBERG, H. As emoções. In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema:** antologias. Rio de Janeiro: Edições Graal, Embrafilme, 1983.

MURTA, S. G; TRÓCCOLI, T. B. **Stress ocupacional em bombeiros:** efeito de intervenção baseada em avaliação de necessidades. Estudos Psicológicos. Campinas. v. 4 mar. 2007.

NICHOLS, S. **Jung e o tarô:** uma jornada arquetípica. São Paulo: Cultrix Ltda, 1980.

NILS, Z. A partida.

Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdefilmes/1927677>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

NONNIG, A. C. N. **O uso das técnicas de merchandising no cinema.** Um estudo de caso sobre a trilogia “De volta para o futuro”. Monografia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Faculdade de Biblioteconomia e comunicação. Curso de Comunicação Social. Porto Alegre, 2009.

Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 1986.

OGEDA, A. Okuribito - Departures. A partida 20 de abril de 2009. Disponível em: <<http://moviesense.wordpress.com/2009/04/20/okuribito-departures/>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

O homem aranha 3. Disponível em: <<http://www.rodrigoflausino.com.br/homem-aranha-3-148-milhoes/>>. Acesso em: 12 de jul. de 2011.

Okuribito. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Okuribito>. Acesso em: 27 de maio de 2014.

OLIVEIRA, A. O premiado com Oscar de filme estrangeiro, "A Partida" dá lições sobre vida e morte. 04 set. 2009.

Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/ultnot/2009/06/04/ult26u28404.jhtm>>. Acesso em:

11 de abr. de 2014.

O que é flashback: Disponível em: <<http://www.significados.com.br/flash-back/>>. Acesso em: 05 jul. 2014.

PASOLINI, P. P. **Empirismo herege**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1981.

_____. **Jovens infelizes**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEREIRA, J. **O CBMDF do futuro**. Brasília: ASSOFBM, 2012.

PERRENOUD, P. **Dez novas competências para ensinar**, Porto Alegre, Artmed Editora. 2000.

Regulamento de uniformes do Corpo de Bombeiro do Distrito Federal. 2012.

REIS, C. Últimas palavras no YouTube. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/ultimas-palavras-no-youtube=f504724>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

Ribeiro, E. Por que o cinema é considerado a sétima arte? Disponível em: <<http://entrelinhablog.com.br/porque-o-cinema-e-considerado-a-setima-arte/>>. Acesso em: 11 out. 2014.

RODOLPHO, A. L. Rituais, ritos de passagem e de iniciação: uma visão da bibliográfica antropológica. In: **Ensaio teológicos**, v. 44, nº 2, 2004.

RODRIGUES, A. M. A migração dos salmões. In: **Escola Superior Agrária de Castelo Branco**. 2002.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

RUIZ, E. M.; CAVALCANTE, S. C. De “papa-defunto” a trabalhador: trabalho e morte no cotidiano do agente funerários. In: Borsoi, I. C. F.; SCOPINHO, R. S. (Orgs.). **Velhos trabalhos, novos dias**: modos atuais de inserção de antigas atividades laborais. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

RUIZ, E. M.; TEIXEIRA, N. G. M.; reflexões sobre a mercantilização da morte e do morrer. In: ARRAIS NETO, E. A.; OLIVEIRA, E. G.; GURGEL, C. M.; et al (Org.). **Educação e modernização conservadora**. Fortaleza: UFC edições, 2006.

SÁ, A. C. O cuidado do emocional em saúde. Robe Editorial. São Paulo, 2003.

SCHOLZE, L. **Narrativas de si**: o olhar feminino nas histórias de trabalho. (Tese de doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2005.

SHINMOM, A. **Nokanshi Niki**, 1993.

SAMPEDRO, R. **Cartas do inferno**. São Paulo: Planeta, 2005.

SANTANA, J. A partida 2009.

Disponível em: <<http://sobretudofilmes.wordpress.com/2009/06/25/a-partida-yojiro-takita-2008>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

SARAMAGO, J. **Ensaio sobre a cegueira**. Portugal: Editorial Caminho, 1995.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**: ensaio de fenomenologia ontológica. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SATER, A. Tocando em frente. In: **Almir Sater ao vivo**. Composição: Almir Sater e Renato Teixeira. Gravadora: Talismã Produções, 2010.

SATO, C. Falecimento. Disponível em: <http://www.culturajaponesa.com.br>. Acesso em: 11 ago. 2013.

SANTOS, L. P. D. **A expectativa de sobrevivência do bombeiro militar do Distrito Federal e a reforma dos regimes de previdência pública no Brasil**. Trabalho monográfico apresentado ao Centro Estudos de Política, Estratégia e Doutrina. Curso de Altos Estudos de Oficiais Combatentes com Especialização em Gestão Estratégica Corporativa do CBMDF. Brasília, 2011.

SERVAN-SCHREIBER, D. **Podemos dizer adeus mais de uma vez**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

SOMÉ, S. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus Editora, 2003.

SOUSA, M. A.; SCHOLZE, L.; CAIXETA, J.; E. Deixa que minha história eu conto! Narrativas de mulheres artesãs do Areal, 2014. In: **II Colóquio de Estudos Feministas e de Gênero**: articulações e perspectivas. 28 a 30 de Maio, 2014. Universidade de Brasília, 2014.

SOUZA, P. C. D. Jung e a morte adiada. Symbolon Artigos. Disponível em: <<http://www.symbolon.com.br/artigos/jungeamorte.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2013.

STENGEL, R. **Os caminhos de Mandela**: lições de vida, amor e coragem. São Paulo: Globo, 2010.

Sukiyaki. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sukiyaki>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Terri Squiavo: eutanásia.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=COH6jjMr4_Q>. Acesso em: 20 de jun. 2013.

TOMÉ, M. C. R. Projeto Cultural. In: **Revista Ecos na Educação**. Edição Especial. Uberlândia, v.1, 2011.

TURRA, V. A vida em suspensão os sentidos da morte. Cine CAL (Casa da Cultura da América Latina). Museu da República de Brasília. 12 de mar. de 2013.

_____. Comunicação verbal no dia 25.11.2014 na qualificação do doutorado em educação da autora.

VALENTE, E. A Ponte (The Bridge) de Eric Steel. Estados Unidos, 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/thebridge.htm>. Acesso em: 12 de abr. 2014.

VARELLA, D. **Por um fio**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

VENTURA, R. Mudanças no perfil do consumo no Brasil: principais tendências nos próximos 20 anos. Disponível em: <http://www.macropplan.com.br/Documentos/ArtigoMacroplan2010817182941.pdf>. Acesso em: 25 out. 2012.

VIORST, J. **Perdas necessárias**. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 1986.

WEHR, S. J. Auto-atualização e experiências culminantes. Disponível em: <http://www.psicologiaemdebate.com.br/artigos/121-8-auto-atualizacao-e-experiencias-culminantes.html>. Acesso em: 16 jul. 2013.

XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

_____. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. In: **Educação e Realidade**: Dossiê Cinema e Educação. v. 33(1), nº 1. Jan/Jun, 2008.

FILMOGRAFIA

A árvore da vida. Direção: Terence Malick. Distribuidor: Imagens Filmes. Estados Unidos. 2011. 138 min.

Sinopse: Os O'Brien tiveram três filhos criados com rigidez pelo pai. O mais velho deles, Jack sempre teve atritos com o progenitor, já adulto, enfrenta sentimento de culpa devido à morte de seu irmão na infância.

A história de Lilinho. Direção: Zé Pedro Goulart. Produtora Mínima. 2011. 3 min.

Sinopse: Baseado na crônica de José Pedro Goulart. Narra a história a perda do peixinho Lilinho e como os pais lidaram com esse evento familiar.

A partida (Okuribito). Direção: Yôjirô Takita. Distribuidor: Paris Filmes. Japão. 2008. 130 min.

Sinopse: Daigo é violoncelista da Orquestra de Tóquio. Devido ao pouco público que assiste aos espetáculos a orquestra é dissolvida. Volta a morar em sua cidade natal com a esposa Mika. Em busca de emprego, encontra anúncio no jornal em que não precisa de experiência. Após ser contratado, descobre que será assistente de agente funerário. Daigo tem dificuldade, mas a aceita devido a necessidade. Apesar disto, esconde o novo trabalho da esposa. Aos poucos passa a compreender a tarefa de preparar o corpo de uma pessoa morta e a ver beleza em seu trabalho.

A ponte. Direção: Eric Steel. Estados Unidos, 2006. 93 min.

Sinopse: A ponte Golden Gate, corta a baía de São Francisco, um ponto turístico americano. Lugar com elevado índice de suicídios. O diretor registrou diariamente, em 2004, esta rotina, gravou mais de vinte suicídios. No documentário aparecem imagens de pessoas subindo no parapeito da ponte e se atirando. O diretor registrou de depoimentos de familiares e amigos dos suicidas numa tentativa de entender os motivos de tal atitude.

Always, only you. Direção: Song Il-gon. Coréia do Sul. 2011. 106 min.

Sinopse: O ex-pugilista Cheol-min, ele é um rapaz amargurado por seu passado. Jung hwa é operadora de telemarketing ela é cega. Cheol-min, trabalha em um estacionamento a noite e Jung-hwa sai do trabalho e vai assistir televisão com ele querendo saber sempre as sequências do seriado. Eles acabam se envolvendo e moram junto até Cheol-min descobrir que foi causador da cegueira da amada e volta a lutar para obter recursos para pagar a cirurgia reparando seu erro.

Antes de partir. Direção: Rob Reiner. Estados Unidos, 2008. 97 min.

Sinopse: Carter Chambers é um homem casado e trabalha como mecânico. Passa mal no trabalho e é internado no hospital e tem como companheiro de quarto Edward Cole, um rico empresário dono do hospital. Edward também está com câncer e, após operação, descobre que tem poucos meses de vida. O mesmo acontece com Carter, que decide escrever a "lista da bota" A lista consiste em atividades e desejos para serem realizados antes de morrer. Ao tomar conhecimento dela Edward propõe que eles a realizem, o que faz com que ambos viagem pelo mundo para aproveitar seus últimos meses de vida.

As sessões. Direção: Ben Lewin. Estados Unidos. 2012. 98 min.

Sinopse: Mark O'Brien, escritor e poeta, ainda na infância contraiu poliomielite. Devido à doença ele perdeu os movimentos do corpo, com exceção da cabeça, passa boa parte do dia dentro do "pulmão de aço", aparelho que o ajuda a respirar. Mark passa os dias entre o trabalho e as visitas à igreja, onde conversa com o padre Brendan, seu amigo pessoal. Sentindo-se

incompleto por ter tido experiência sexual, Mark passa a frequentar uma terapeuta sexual. Ela lhe indica os serviços de Cheryl Cohen Greene, uma especialista em exercícios de consciência corporal e a experiência acontece.

Ashura-jo no hitomi. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 2005.

Balada de Narayama. Direção: Shohei Imamura. Japão. 1983. 130 min.

Sinopse: Baseado na lenda Ubasuteyama, do Japão antigo. Conta a história sobre o Monte Narayama em cujo sopé, na época de um Japão feudal extremamente pobre, vive uma comunidade de aldeões agricultores. Os velhos, ao completarem setenta anos são levados ao Monte Narayama para morrerem.

Bang, bang você morreu. Direção: Guy Ferland. Estados Unidos. 2002. 87 min.

Sinopse: Trevor é um garoto normal e exemplar, até que um dia virou vítima de uma brincadeira de mau gosto praticada pelos jogadores do time da escola, então seu comportamento muda. Depois de ameaçar a turma a explodir o time com uma bomba caseira, Trevor é chamado de “Louco da Bomba”, e começa a ser rejeitado da sociedade por medo do seu comportamento perante os outros. Seu Professor Val tenta o ajudar o incentivando a participar de uma peça de teatro cujo nome é “Bang Bang, Você Morreu”, porém é impedido pelo conselho da escola dizendo que o nome da peça pode despertar a violência em Trevor.

Banquete de amor. Direção: Robert Berton. Estados Unidos. 2007. 101 min.

Sinopse: Em uma pequena comunidade do Oregon vive Harry Stevenson, professor, que testemunha tudo o que acontece no local. Aos poucos Harry acompanha os movimentos decorrentes nos habitantes da comunidade devido às artimanhas do amor e tenta superar o luto pela perda de seu filho médico.

Batman - o cavaleiro das trevas. Direção: Christopher Nolan. Estados Unidos. 2008. 147 min.

Sinopse: Os criminosos de Gotham City têm muito o que temer com o surgimento de Batman. Batman luta contra o crime organizado e contra os criminosos de Gotham City, para isso obtém ajuda do tenente James Gordon e do promotor público Harvey Dent. Acuados com o combate, os chefes do crime aceitam a proposta feita pelo Coringa e o contratam para combater o Homem-Morcego.

Batteri. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 2007.

Brigada 49. Direção: Jay Russell. Estados Unidos, 2005. 115 min.

Sinopse: Jack é um bombeiro inexperiente, que ingressou na corporação há pouco tempo. Logo faz amizade com os companheiros de tropa, seguindo à risca as ordens de seu chefe, o capitão Mike. Ao mesmo tempo em que se arrisca ao realizar seu trabalho, Jack precisa lidar com as constantes reclamações de sua esposa, Linda, que lhe solicita mais atenção. Quando Jack fica preso no pior incêndio que já enfrentou, ele avalia sua vida.

Castelo animado. Direção: Hayao Miyazaki. Japão. 2004. 119min.

Sinopse: Sofia é uma jovem de dezoito anos e trabalha na chapelaria de seu pai. Em uma de suas raras idas à cidade ela conhece Hauru, um mágico sedutor. Ao confundir a relação existente entre eles, uma feiticeira lança sobre Sofia uma maldição que faz com que ela tenha noventa anos. Desesperada, Sofia foge e encontra o Castelo Animado de Hauru. Escondendo sua identidade, ela é contratada para realizar serviços domésticos no local e se envolve com os demais moradores do castelo.

Chikan. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 1981.

Corações sujos. Direção: Vicente Amorim. Brasil, 2011. 90 min.

Sinopse: O tratado de rendição assinado pelo imperador japonês Hirohito ao general americano Douglas MacArthur marcou o fim da Segunda Guerra Mundial. Entretanto, no Brasil o anúncio não marcou o fim do período de violência. Os imigrantes japoneses que viviam no interior do estado de São Paulo, maior colônia do país fora do Japão, se dividiram em dois grupos. Os que acreditavam na notícia eram chamados de traidores da pátria, apelidados de "corações sujos", e perseguidos por aqueles que endeusavam o imperador e ainda acreditavam na vitória do Japão. Neste contexto Takahashi, dono de uma pequena loja de fotografia e casado com Miyuki, professora primária. O coronel Watanabe o incita e Takahashi se torna vingador daqueles que pregam a supremacia japonesa e passa a atacar todos aqueles que acreditam que o país foi derrotado na guerra.

Corrente do bem. Direção: Mimi Leder. Estados Unidos. 2000. 123 min.

Sinopse: Eugene Simonet, um professor de Estudos Sociais, faz um desafio aos seus alunos em uma de suas aulas: que eles criem algo que possa mudar o mundo. Trevor, um de seus alunos aceita o desafio do professor, cria um novo jogo, chamado "passe adiante", consiste que cada favor recebido você retribui a três outras pessoas, formando uma corrente do bem. A ideia funciona, ajudando o próprio professor a se desvencilhar do passado, e Arlene a mãe de Trevor, a encontrar um novo sentido em sua vida.

Crash no limite. Direção: Paul Haggis. Estados Unidos. 2004. 112 min.

Sinopse: Jean Cabot é a rica e mimada esposa de um promotor, em uma cidade ao sul da Califórnia. Ela tem seu carro de luxo roubado por dois assaltantes negros. O roubo culmina num acidente que aproxima habitantes de diversas origens étnicas e classes sociais de Los Angeles: um veterano policial racista, um detetive negro e seu irmão traficante de drogas, um bem-sucedido diretor de cinema e sua esposa, e um imigrante iraniano e sua filha.

Da rua ao cárcere. Direção: Liliana Sulzbach. Distribuidor: Bilheterias Brasil. Brasil 2004. 80 min.

Sinopse: Cláudia é presidiária mais antiga e respeitada da Penitenciária Madre Pelletier, ela vai deixar o cárcere em breve. Assim como Betânia, que vai para o regime semiaberto. E Daniela recém chegou ao presídio, aguarda julgamento. Enquanto Daniela busca proteção na cadeia, Cláudia e Betânia vão enfrentar as incertezas de quem volta para a rua.

Da servidão moderna. Direção: Jean-François Brient e Victor León Fuentes. 2009. 52 min.

Sinopse: O documentário expõe a condição do escravo moderno desempenhado pelas pessoas nos sistema capitalista e a condição subserviente diante do trabalho. O humano se reduz a condição de trabalhar para consumir denunciando as formas de manipulação.

Encontrando Forrester. Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos. 2000. 136 min.

Sinopse: Jamal Wallace é um jovem adolescente que ganha uma bolsa de estudos em uma escola de elite em Manhattan devido ao seu desempenho nos testes em seu antigo colégio no Bronx e por ser bom jogador de basquete. Após uma aposta com seus amigos, conhece William Forrester, um talentoso e recluso escritor com quem desenvolve uma profunda amizade. Percebendo talento para a escrita em Jamal, Forrester procura incentivá-lo e ajuda-o a seguir este caminho, mas recebe de Jamal algumas lições de vida.

Enjaulados. Direção: Andy Anderson. Estados Unidos. 1998. 86 min.

Sinopse: Walmsley, é um professor substituto encarregado de dar aulas para um grupo de adolescentes desajustados e fora de controle. A escola não tem dinheiro, os professores se preocupam em sobreviver e compromissos ilegais impedem qualquer mudança radical. A todo momento ele é insultado e atacado pelos alunos. Cansado de enfrentar tanta humilhação, ele resolve contra-atacar. Sequestra seus alunos e, em um lugar distante, os prende nus em uma jaula eletrificada para uma nova reeducação.

Ensaio sobre a cegueira. Direção: Fernando Meireles. Brasil, 2008. 121 min.

Sinopse: Uma inédita e inexplicável epidemia de cegueira atinge uma cidade. Chamada de "cegueira branca", já que as pessoas atingidas apenas passam a ver uma superfície leitosa, a doença surge inicialmente em um homem no trânsito e, pouco a pouco, se espalha pelo país. À medida que os afetados são colocados em quarentena e os serviços oferecidos pelo Estado começam a falhar as pessoas passam a lutar por suas necessidades básicas, expondo seus instintos primários. Nesta situação a única pessoa que ainda consegue enxergar é a mulher de um médico que tenta encontrar a humanidade perdida.

Entre os muros da Escola. Direção: Laurent Cantet. França, 2008. 118 min.

Sinopse: François Marin trabalha como professor de língua francesa em uma escola de ensino médio, localizada na periferia de Paris. Ele e seus colegas de ensino buscam apoio mútuo na difícil tarefa de fazer com que os alunos aprendam algo ao longo do ano letivo. François busca estimular seus alunos, mas o descaso e a falta de educação são grandes complicadores.

E.T. o extraterrestre. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos, 1982. 115 min.

Sinopse: Um garoto faz amizade com um ser de outro planeta, que ficou sozinho na Terra, protegendo-o de todas as formas para evitar que ele seja capturado e transformado em cobaia. Uma forte amizade surge entre eles.

Garapa. Direção: José Padilha. Brasil. 2009. 110 min.

Sinopse: Documentário brasileiro aborda o tema da fome no nordeste. O filme é fruto de mais de quarenta e cinco horas de material filmado por uma pequena equipe que, durante quatro semanas, acompanhou o cotidiano de três famílias no estado do Ceará em estado de insegurança alimentar grave.

Hamani: cerejeiras em flor. Direção: Doris Dörrie. Alemanha. 2009. 120 min.

Sinopse: Trudi sabe que seu marido Rudi é portador de doença terminal e o convence a fazer uma última viagem ao Japão, para ver o festival das cerejeiras e ver o filho que mora lá. Os dois decidem viajar e antes passam na Alemanha para reencontrar seus dois filhos, a recepção é decepcionante, a esposa morre e Rudi continua a viagem até o Japão.

Happy feet. Direção: George Miller; Warren Coleman; Judy Morris. Estados Unidos. 2006. 108 min.

Sinopse: Os pinguins imperador são excelentes cantores. Mano, é considerado o pior cantor do mundo, mas é um grande sapateador. Norma Jean, sua mãe, gosta do sapateado do filho mas Memphis, seu pai, acha que "isto não é coisa de pinguim". Além disto seus pais sabem que caso Mano não encontre sua "canção do coração" ele talvez nunca encontre o verdadeiro amor.

Himitsu. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 1999.

Homem Aranha 3. Direção: Sam Raimi. Estados Unidos. 2011. 140 min.

Sinopse: Peter Parker conseguiu encontrar um meio-termo entre seus deveres como o Homem-Aranha e seu relacionamento com Mary Jane. Porém o sucesso como herói e a bajulação dos

fãs, entre eles Gwen Stacy, faz com que Peter se torne autoconfiante demais e passe a negligenciar as pessoas que se importam com ele. Porém a situação muda quando ele precisa enfrentar Flint Marko, mais conhecido como o Homem-Areia, que é responsável pela morte do seu tio Ben. Tendo que lidar com o sentimento de vingança, Peter passa a usar um estranho uniforme negro.

Homem de ferro. Direção: Jon Favreau. Estados Unidos. 2008. 126 min.

Sinopse: Tony Stark é um industrial bilionário e brilhante inventor. Ao ser sequestrado ele é obrigado por terroristas a construir uma arma devastadora mas, ao invés disto, constrói uma armadura com alta tecnologia que permite que fuja de seu cativeiro. A partir de então ele passa a usá-la para combater o crime, sob a denominação de Homem de Ferro.

Inimigo meu. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos. 1985. 108 min.

Sinopse: Dois guerreiros envolvidos em uma selvagem guerra futurística entre a Terra e o planeta Dracon, são abatidos e fazem aterrissagens forçadas em um planeta desolado e inóspito. A princípio, o humano e seu inimigo, um réptil alienígena, estão determinados a destruírem-se mutuamente. Mas após terem que enfrentar as forças da natureza e um ao outro, os dois pilotos perdidos gradualmente percebem que a única maneira de manterem-se vivos é superando o ódio entre eles.

Ironias do amor. Direção: Yann Samuell. Estados Unidos. 2008. 95 min.

Sinopse: Charlie Bellow é uma pessoa realista, que gosta de planejar as coisas antes de realizar algo. Jordan Roark é seu oposto. Logo após se conhecerem, eles se apaixonam. Juntos, enfrentam diversas situações e com o tempo percebem devem estar juntos.

Janelas da alma. Direção: João Jardim; Walter Carvalho. Brasil, 2001.73 min.

Sinopse: Dezenove pessoas com diferentes graus de deficiência visual, da miopia discreta à cegueira total, falam como se veem, como veem os outros e como percebem o mundo. O escritor e prêmio Nobel José Saramago, o músico Hermeto Paschoal, o cineasta Wim Wenders, o fotógrafo cego franco-esloveno Evgen Bavcar, o neurologista Oliver Sacks, a atriz Marieta Severo, o vereador cego Arnaldo Godoy. Revelações pessoais e inesperadas são narradas sobre vários aspectos relativos à visão: o funcionamento fisiológico do olho, o uso de óculos e suas implicações sobre a personalidade, o significado de ver ou não ver em um mundo saturado de imagens.

Kimurake no hitobito. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 1988.

Komikku zasshi nanka iranai! Direção: Yôjirô Takita. Japão.1986.

Madadayo. Direção: Akira Kurosawa. Japão. 1993. 134 min.

Sinopse: Filme baseado em fatos reais e narra a história de um professor que se aposenta após longos anos de trabalho com a educação. Madadayo com frequência recebe visitas de seus ex-alunos e com ele mantém um relacionamento de respeito e de amizade. Os ex-alunos todos os anos comemoram seu aniversário.

Mar adentro. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha. 2004. 165 min.

Sinopse: Baseado em fatos reais narra a história de Ramón Sampedro e sua luta para obter o direito de morrer. Na juventude sofreu um acidente, que o deixou tetraplégico e preso a uma cama por vinte oito anos. Lúcido e extremamente inteligente, Ramón decide lutar na justiça

pelo direito de decidir sobre sua própria vida, o que lhe gera problemas com a igreja, a sociedade e até mesmo com seus familiares.

Marie Humbert l'amour d'une mère. Direção: Marc Angelo. França, 2009. 110 min.

Sinopse: Filme baseado em fatos reais. Em 24 de setembro de 2000, Vincent Humbert ao deixar o quartel onde é bombeiro voluntário sofre um acidente automobilístico. Vincent fica tetraplégico, cego e com baixa audição, sua única forma de comunicação é através do polegar direito e através deste gesto manifesta seu desejo de morrer.

Mary e Martha: unidas pela esperança. Direção: Phillip Noyce (2013). 90 min

Sinopse: Mary vai morar com o filho na África, mas ele contrai malária e morre. Martha é uma mãe que está de passeio na África para elaborar o luto pela perda de seu filho também vitimado pela malária. Elas se conhecem e juntas, tentam com os políticos dinheiro para impedir que outras mães sofram da mesma forma através de ações simples como distribuição de mosquiteiro para proteger as camas do mosquito que transmite a doença.

Menos que nada. Direção: Carlos Gerbase. Produção: Luciana Tomasi. Porto Alegre. 2012. 105 min.

Sinopse: Dante é um doente mental que está internado em um hospital psiquiátrico. Ele foi diagnosticado com esquizofrenia e não fala com ninguém ou recebe visitas a muito tempo. Doutora Paula, uma jovem residente, se interessa por ele e decide tratar dele após acompanhar um de seus surtos no pátio do hospital. Procurando desvendar as relações sociais do paciente, a médica decide colher depoimentos de pessoas que conviviam com Dante antes do tratamento.

Mibu gishi den. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 2003.

Mo, hitori ja nai. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 1993.

Noites de tormenta. Direção: George C. Wolfe. Estados Unidos. 2008. 97 min.

Sinopse: Adrienne Willis se separou e tem dois filhos ela viaja para Rodanthe, uma pequena cidade litorânea na Carolina do Norte. Lá ela fica na pousada de uma amiga, onde espera refletir sobre seus problemas com a filha adolescente, que vive criticando-a, e com seu antigo marido, que pediu para reatar o relacionamento se dizendo arrependido. Chega ao local o doutor Paul Flanner, que enfrenta uma crise de consciência pela morte de uma paciente na sala de cirurgia. Uma violenta tempestade se aproxima, eles se conhecem melhor e, buscando consolo um no outro, têm um fim de semana que muda suas vidas.

Nossa música. Direção: Jean-Luc Godard, França/Suíça. 2003. 80 min.

Sinopse: Um filme em três partes: inferno, purgatório e paraíso. No inferno são apresentadas imagens da guerra. Aviões, tanques e navios, explosões, execuções, populações em fuga, campos e cidades devastados. Imagens silenciosas, quatro frases, quatro peças musicais. No purgatório, a cidade de Sarajevo contemporânea, martirizada. Personagens reais e imaginários. Uma visita à ponte de Mostar enquanto ela é reconstruída representa a passagem da culpa ao perdão. No paraíso, uma jovem mulher, que vimos no purgatório, encontra paz à beira d'água, em uma pequena praia guardada por fuzileiros navais norte-americanos.

O exótico Hotel de Marigold. Direção: John Madden. Reino Unido. 2011. 124 min.

Sinopse: Aposentados Muriel, Douglas, Evelyn, Graham e outros amigos decidem curtir a aposentadoria em lugar diferente na Índia. Encantados com local e com imagens do recém restaurado Hotel Marigold, o grupo viaja são recebidos pelo jovem sonhador Sonny. O único

detalhe é que nada era muito bem como parecia ser, mas as experiências que eles irão viver mudarão para sempre o futuro de todos.

O homem bicentenário. Direção: Chris Columbus. Alemanha/Estados Unidos. 1999. 132 min. Sinopse: Uma família americana compra um novo utensílio doméstico, um robô chamado Andrew. Aos poucos o robô vai apresentando traços característicos de ser humano, como curiosidade, inteligência e personalidade própria. Andrew deseja sua liberdade e ser considerado um humano.

O presente (2006). Direção: Michael O. Sajbel. Distribuição: Vídeo Filmes. 114 min. Sinopse: Jason acabou de perder o avô bilionário com quem não tinha uma relação muito boa estava convencido que não herdaria nada. Mas se enganou: Red Stevens deixou doze tarefas para Jason, ao fim das quais ele será avaliado e, se merecer, terá direito ao maior de todos os presentes. Cada uma dessas tarefas tem o objetivo de promover alguma mudança em Jason, mas nenhuma terá direito ao que Red chama de o maior de todos os presentes. Cada uma dessas tarefas tem o objetivo de promover alguma mudança em Jason. O encontro com Emily e sua mãe vão contribuir com seu amadurecimento.

O-juken. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 1999.

Onmyoji Direção: Yôjirô Takita. Japão. 2001.

Onmyoji II. Direção: Yôjirô Takita. Japão. 2003.

Os meus, os teus e os nossos. Direção: Raja Gosnell. Estados Unidos. 2005. 90 min. Sinopse: Frank Beardsley é um viúvo que tem oito filhos, ele reencontra sua ex-namorada da adolescência, Helen North, após longos trinta anos que não se viam. Helen também é viúva e tem dez filhos. Sem contar a ninguém, eles decidem se casar, mas os filhos não se entendem, principalmente pelas diferenças no modo de criação que cada grupo recebeu. Frank e Helen criam um plano fará com que todos tenham que trabalhar juntos.

Oscar et la Dame Rose. Direção: Eric-Emmanuel Schmitt. França. 2009. 105 min. Sinopse: Ao ouvir uma conversa entre o médico e os pais, Oscar descobre o que ninguém tem a coragem de lhe dizer: ele tem apenas algumas semanas de vida. Furioso, ele se recusa a falar com todos, exceto com a Dona Rosa, a dama de rosa que encontra nas escadas do hospital. A Dona Rosa usa suas experiências fantásticas como lutadora, sua imaginação e inteligência para permitir que Oscar viva da melhor maneira em companhia de seus amigos hospitalizados. Parte de Dona Rosa a ideia de escrever para Deus no período que lhe resta de doze dias.

Por água abaixo. Direção: Sam Fell e David Bowers. Estados Unidos/Reino Unido. 2006. 85 min.

Sinopse: Roddy é um rato de estimação que vive em um luxuoso apartamento em Kensington e tem dois hamsters, Gilbert e Sullivan, como mordomos. Um dia surge no local Sid, um rato sujo, expelido pelo esgoto da pia. Sid acha que tirou a sorte grande, mas Roddy quer se livrar dele o mais rápido possível. Para tanto tenta enganá-lo, dizendo que o vaso sanitário é na verdade uma banheira. Sid e empurra Roddy, dando a descarga em seguida. Roddy passa pelos esgotos e chega à cidade de Ratópolis. Lá encontra Rita, uma ratazana que trabalha com barco, ela é sua única possibilidade de voltar para casa.

Pro dia nascer feliz. Direção: João Jardim. Brasil: Distribuidor: Copacabana Filmes, 2006. 88

min.

Sinopse: Documentário que narra o dia a dia e adentra a subjetividade de alunas e professores de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. As entrevistas são intercaladas com sequências de observação do ambiente das escolas. Sem exercer interferência direta, a câmera flagra salas de aula, esquadrinha corredores, pátios e banheiros, testemunha uma reunião de conselho de classe e o cotidiano da escola pública brasileira entre mazelas e dificuldades.

Quando os dentes caem... Produção da Oficina de Audiovisual em Educação. Faculdade de Educação. Universidade de Brasília (UnB).

Sinopse: Ana sonha que seus dentes estão caindo, comenta com a irmã que lhe diz que sonhar com dentes é morte, mas que isso eram crendices da avó.

Ratatouille. Direção: Brad Bird. Estados Unidos. 2007. 111 min.

Sinopse: Paris. Remy é um rato que sonha se tornar um grande chef. Só que sua família é contra a ideia, além do fato de que, por ser um rato, ele sempre é expulso das cozinhas que visita. Um dia, enquanto estava nos esgotos, ele fica bem embaixo do famoso restaurante de seu herói culinário, Auguste Gusteau. Ele decide visitar a cozinha do lugar e lá conhece Linguini, um atrapalhado ajudante que não sabe cozinhar e precisa manter o emprego a qualquer custo. Remy e Linguini realizam uma parceria. Remy ficará escondido sob o chapéu de Linguini e indicará os ingredientes para cozinhar.

Selvagens. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos: Universal Pictures, 2012. 131 min.

Sinopse: Ben e Chon são grandes amigos que dividem a mesma namorada, Ophelia, e cuidam de um negócio próprio de plantio e distribuição de maconha. A vida do trio segue tranquila até o surgimento de um perigoso cartel mexicano, que oferece sociedade. Ben e Chon não aceitam a proposta, Ophelia é sequestrada e violentada. O resgate equivale a toda a grana que eles ganharam nos últimos cinco anos. Os amigos aceitam pagar, porém elaboram um plano alternativo para ficar com Ophelia e o dinheiro.

Sétimo selo. Direção: Igmar Bergaman. 1956. Suécia. 96 min.

Sinopse: Antonius Block retorna das cruzadas e encontra sua vila destruída pela peste negra. Depois disso passa a refletir sobre o sentido da vida, mas a Morte aparece para levá-lo. Porém, Block se recusa a morrer sem ter entendido o sentido da vida e propõe um jogo de xadrez com a Morte, se ganhar continuará a viver, esse é o trato. Block perde o jogo e a Morte continua prosseguir-lo.

Sonhos. Direção: Akira Kurosawa. Japão e Estados Unidos. 1990. 119 min.

Sinopse: O filme se compõe de oito partes. "A raposa", é o primeiro deles uma criança é avisada pela mãe que não deveria ir à floresta quando há chuva e sol, pois é a época do acasalamento das raposas. Mas ele desobedece e observa as raposas. Na segunda, "O jardim dos pessegueiros", o irmão mais novo serve chá para as irmãs, uma das meninas foge da sala e ele a persegue. Descobre que a menina é uma boneca. Depara-se com os pessegueiros da sua casa cortados. Os espíritos dos pessegueiros surgem para ele e dançam, dizem que as bonecas são colocadas para enfeitar e festejar a florada dos pessegueiros, mas como não existem mais naquela casa não fazia sentido a presença das bonecas. Na terceira, "A nevasca", o líder de uma expedição e seu grupo, estão em meio a uma nevasca. Eles sucumbem a nevasca, mas repentinamente surge uma linda mulher que envolve o líder com sua echarpe. A mulher é a morte que se transforma em uma figura horrenda, entende que está próximo do acampamento, tenta acordar os companheiros, mas estão todos mortos. No quarto, "O túnel", ao entrar em um túnel o capitão de um exército é surpreendido por um cão. Atravessa então o túnel em curtos

passos. Na saída ouve alguém caminhar e se depara com um dos seus soldados morto em combate. No quinto, "Corvos", um jovem pintor em uma exposição, ao observar as pinturas de Van Gogh, entra para dentro dos quadros e se encontra com o pintor, que indaga qual a razão dele não estar pintando se a paisagem é incrível. Na sexta, "Monte Fuji em vermelho", o Fuji entra em erupção ao mesmo tempo ocorre um incêndio em uma usina nuclear, provocado por falha humana. No ar há uma nuvem de radiação. Um homem relata ser um dos responsáveis pela tragédia e diz preferir a morte rápida por afogamento à lenta provocada pela radiação. Na sétima, "O demônio chorão", um viajante encontra um demônio, que lamenta ter sido um homem ganancioso e, como muitos, transformou a terra em um lastimável depósito de resíduos venenosos. E no último, "Povoado dos moinhos", um viajante chega à um lugarejo onde não tem energia elétrica e nem urbanização. Um idoso, ao ser indagado pelo rapaz, relata que os inventos tornam as pessoas infelizes e que o importante para se ter uma vida saudável é ser puro e ter água limpa.

Sou porque somos. Direção: Nathan Rissman. Estados Unidos, 2008. 90 min.

Sinopse: Documentário narrado por Madonna que embarca numa comovente viagem até ao Malawi para acompanhar histórias pessoais de crianças órfãs devido à AIDS, atualmente são mais de um milhão. Depoimentos de políticos, religiosos e especialistas compõem o cenário da tragédia.

Tempos modernos. Direção: Charles Chaplin. Estados Unidos. 1936. 83 min.

Sinopse: Um operário de uma linha de montagem, que testou uma "máquina revolucionária" para evitar a hora do almoço, é levado à loucura pelas engrenagens aceleradas de seu trabalho. Após um longo período em um manicômio, recuperado de sua crise nervosa, mas está desempregado. Ele deixa o hospital para começar sua nova vida, mas encontra uma crise nas ruas e equivocadamente é preso como um agitador comunista, que liderava uma marcha de operários em protesto. Uma jovem rouba comida para salvar suas irmãs famintas. Elas não tem mãe e o pai está desempregado.

Um golpe do destino. Direção: Randa Haines. Estados Unidos. 1991. 122 min.

Sinopse: Jack McKee é um médico bem sucedido, rico e sem problemas na vida. Até receber o diagnóstico de que está com câncer de garganta. Agora ele passa ver a medicina, os hospitais e os médicos sob uma perspectiva como paciente. Conhece June que com ele percorre a experiência de ser portadora de câncer. Entre eles se estabelece uma profunda amizade.

Uma primavera com minha mãe. Direção: Stéphane Brizé. França. 2012. 108 min.

Sinopse: Narra a história de Alain Evrard que, aos quarenta e oito anos, volta a morar com sua mãe. Os dois tem uma complicada relação e a convivência torna-se difícil. Mas a descoberta de que a mãe está com câncer reconfigura a relação entre ambos.

Uma prova de amor. Direção: Nick Cassavetes. Estados Unidos. 2009. 109 min.

Sinopse: Sara e Brian são informados que Kate, sua filha, tem leucemia e possui poucos anos de vida. O médico sugere aos pais que gerem um filho de proveta que seja um doador compatível com Kate. Dispostos a tudo para salvar a filha, eles aceitam a proposta. Assim nasce Anna, que logo ao nascer doa sangue de seu cordão umbilical para a irmã. Anos depois, os médicos decidem fazer um transplante de medula de Anna para Kate. Ao atingir onze anos, Anna precisa doar um rim para a irmã. Cansada dos procedimentos médicos aos quais é submetida, ela decide enfrentar os pais na justiça por emancipação médica, para ter direito de decidir o que fazer com seu próprio corpo.

Valsa com Bashir. Direção: Ari Folman. Israel; França; Alemanha; Estados Unidos; Finlândia; Suíça; Bélgica e Austrália. 2008. 87 min.

Sinopse: Em um bar um amigo conta ao diretor Ari Folman sobre um sonho constante que tem, no qual é perseguido por vinte e seis cães ferozes. Através da conversa eles concluem que a imagem tem ligação com sua missão na Primeira Guerra no Líbano, no início dos anos 80, quando defendia o exército de Israel. Como Ari nada se lembra do evento encontra seus velhos companheiros da época e os entrevista.

Vem dançar. Direção: Liz Friedlander. Estados Unidos. 2006. 108 min.

Sinopse: Pierre Dulaine é um dançarino de salão profissional, que se torna voluntário para dar aulas de dança em uma escola pública de Nova York. Pierre tenta apresentar seus métodos clássicos, mas logo enfrenta resistência dos alunos, mais interessados em hip hop. É quando deste confronto nasce um novo estilo de dança, mesclando os dois estilos de dança.

Viagem de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki Japão. 2001. 122 min.

Sinopse: Chihiro é uma garota de dez anos que acredita que todo o universo deve atender aos seus caprichos. Ao descobrir que vai se mudar de cidade, ela fica furiosa. Na viagem, Chihiro percebe que seu pai se perdeu no caminho para a nova cidade, indo parar defronte um túnel aparentemente sem fim. Curiosos, os pais decidem entrar no túnel e Chihiro os segue. Chegam numa cidade sem nenhum habitante e seus pais decidem comer em uma das casas, enquanto a menina passeia. Ela encontra com Haku, garoto que lhe diz para ir embora o mais rápido possível e reencontrar seus pais. Chihiro fica surpresa ao ver que eles se transformaram em gigantescos porcos. É o início da jornada de Chihiro através da fantasia.

APÊNDICE A - AUTORIZAÇÃO DO CBMDF

APÊNDICE B – AUTORIZAÇÃO DOS CADETES