

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRENNO ALVES PEREIRA SARQUES

**CINEMA E CULTURA MIDIÁTICA:
A Pequena Loja de Suicídios — representações em torno
do mal-estar na modernidade líquida**

GOIÂNIA
2018

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:


Nome completo do autor: Brenno Alves Pereira Sarques

Título do trabalho: CINEMA E CULTURA MIDIÁTICA: A Pequena Loja de Suicídios -- representações em torno do mal-estar na modernidade líquida

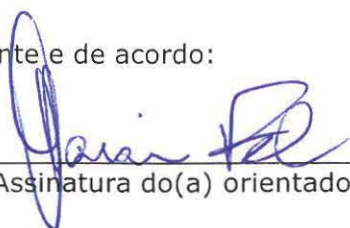
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 26 / 07 / 18

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRENNO ALVES PEREIRA SARQUES

**CINEMA E CULTURA MIDIÁTICA:
A Pequena Loja de Suicídios — representações em torno
do mal-estar na modernidade líquida**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos.

GOIÂNIA
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Sarques, Brenno

CINEMA E CULTURA MIDIÁTICA: [manuscrito] : A Pequena Loja de Suicídios — representações em torno do mal-estar na modernidade líquida / Brenno Sarques. - 2018.

CLVII, 157 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Goiámérico Felício Carneiro dos Santos .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós
Graduação em Comunicação, Goiânia, 2018.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, mapas, fotografias, abreviaturas, gráfico, tabelas,
lista de figuras, lista de tabelas.

1. Cinema. 2. animação. 3. mal-estar. 4. modernidade. 5. suicídio. I. ,
Goiámérico Felício Carneiro dos Santos, orient. II. Título.


CDU 007

ATA 18/2018



ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos trinta dias do mês de maio do ano de dois mil e dezoito, a partir das nove horas, na sala nove da Faculdade de Informação e Comunicação, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de **BRENNO ALVES PEREIRA SARQUES**, intitulada “CINEMA E CULTURA MIDIÁTICA: A pequena loja de suicídios — representações em torno do mal-estar na modernidade líquida”. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (orientador/FIC/UFG), Suely Henrique de Aquino Gomes (FIC/UFG) e Rodrigo Cássio Oliveira (PPGIPC/UFG). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi Aprovada. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr.  (Presidente)
Goiamérico Felício Carneiro dos Santos

Profa. Dra. 
Suely Henrique de Aquino Gomes

Prof. Dr. 
Rodrigo Cássio Oliveira

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás que acreditaram e contribuíram para a realização desta pesquisa. Agradeço meu professor e orientador, Goiamérico Felício dos Santos, pela paciência e por oferecer seus conhecimentos a um neófito das ciências humanas. Agradeço à minha mãe, Eliete de Macedo Alves Pereira, pelo incentivo dado ao longo de todo o período de mestrado. Por fim, agradeço meus filhos, Maria Bento Sarques e Henrique Veloso Sarques, por serem a grande inspiração de todo meu caminhar.

RESUMO

O presente estudo visa analisar a associação existente entre o cinema de animação e o mal-estar na modernidade líquida, período histórico marcado por mudanças nas comunicações, nas relações interpessoais, na identidade de povos e nações, na integração global, na presença do capital internacional e sua interferência em questões locais e nacionais, com reflexos na individualidade do ser humano e no seu comportamento social. O cinema, como representação da realidade, não está alheio a esse fenômeno da modernidade. Assim, a partir da análise fílmica da obra *A Pequena Loja de Suicídios*, este estudo busca traçar quais elementos deste mal-estar estão presentes no filme e como o cinema de animação interpreta essas questões. A partir disso, será possível perceber qual a contribuição do cinema de animação para o debate acerca do mal-estar na modernidade líquida. O método empregado foi a análise fílmica, embasada por um levantamento teórico dos conceitos de mal-estar, modernidade líquida, identidade e cinema de animação. O resultado foi uma análise que apontou uma forte relação entre as abordagens de *A Pequena Loja de Suicídios* sobre o suicídio e o mal-estar na modernidade líquida, com os conceitos da sociologia sobre esses temas. O cinema de animação foi capaz de representar a cultura ocidental marcada pelo mal-estar na modernidade líquida a tal ponto de se colocar como um, cada vez mais, importante meio de comunicação e identificação entre a arte e a sociedade.

Palavras-chave: Mal-estar. Modernidade tardia. Suicídio. Cinema. Animação.

ABSTRACT

This study seeks to analyse the association between the animation film and the malaise in the liquid modern society, an historical period formed by changes in communications, interpersonal relationships, people and nation identities, in global integration, in the presence of international capital and its interference in local and national issues, and its consequences on the human individuality and its social behavior. The cinema, as a representation of reality, is not oblivious to this phenomenon of modernity. So, from the film analysis of the movie *The Suicide Shop*, this research seeks to draw which elements of this malaise are evident in the movie and how the animation film plays these questions. From this point on, it will be possible to see what is the contribution this movie genre gives to the debate about the malaise in the liquid modern society. The employed methodology is the film analysis, supported by a deep theoretical research on concepts of disenchantment, liquid modernity, identity and animation movies. The result of it was an analysis which revealed a strong relationship from *The Suicide Shop* approaches on suicide and the malaise in the liquid modern society to the sociological concepts of these issues. The animation cinema was able to represent the occidental culture hit by the disenchantment of the liquid modern society in such a strong way to set itself as a great communication and identification link between art and society.

Keywords: Malaise. Liquid Modernity. Suicide. Cinema. Animation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
TEMA.....	12
QUESTÃO PROBLEMA.....	12
OBJETIVOS	12
Objetivo Principal.....	12
Objetivos Secundários.....	12
JUSTIFICATIVA.....	13
REFERENCIAL TEÓRICO	15
METODOLOGIA.....	18
A análise fílmica: uma metodologia	22
Análise e decodificação dos sentidos	26
Elementos de análise fílmica	29
Capítulo 1: MAL-ESTAR, SUICÍDIO E A MODERNIDADE LÍQUIDA	32
1.1. O conceito de mal-estar.....	33
1.2. A convergência da pós-modernidade para a modernidade líquida	41
1.3. A dimensão do mal-estar na modernidade-líquida: uma epidemia de suicídios... 42	
1.3.1 Os três tipos sociais de suicídio	43
1.3.2. O cenário das instituições sociais.....	49
1.3.3. A identidade e a luta de classes na modernidade-líquida	50
Capítulo 2: O CINEMA	58
2.1 O cinema de animação	61
2.2 Animação atual no Brasil	73
Capítulo 3: ANÁLISE DE A PEQUENA LOJA DE SUICÍDIOS	76
Fonte: COSGROVE, Ben. 'The Most Beautiful Suicide': A Violent Death, an Immortal Photo. Photography. Time Life. 9 mar. 2014. Disponível em:< https://goo.gl/PPYMzj>. Acesso em: 20 fev. 2018.	91
4: CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
5: REFERÊNCIAS	146
6: APÊNDICE	153
7: ANEXO	155
Animation.....	156
Bande originale du film.....	156

INTRODUÇÃO

A investigação central desta pesquisa é a representação do mal-estar na modernidade líquida pelo cinema a partir da análise do filme *A Pequena Loja de Suicídios*.

As discussões têm como norte a seguinte questão: Como o filme *A Pequena Loja de Suicídios* problematiza o mal-estar na modernidade líquida para criar um ambiente social que justifique o expressivo número de suicídios que apresenta?

O mal-estar na sociedade foi problematizado cientificamente por Sigmund Freud em sua obra *O mal-estar na civilização*, texto que ainda desperta interesse de pesquisadores da psicologia e das ciências sociais. Escrito em 1930, este estudo apresenta as consequências da supressão dos instintos de prazer, promotores da felicidade, em troca da possibilidade da vida em sociedade. Esses desejos, uma vez inibidos em relação à autoridade paterna, à própria consciência e às normas da coletividade, é descrito por Freud como a fonte de frustrações, agressividade, remorsos, sentimento de culpa e o que se chama de mal-estar. O agravo da sociedade moderna é causado por uma pequena possibilidade de liberdade individual em troca da segurança que a modernidade prometia, com suas normativas que pretendiam guiar todos os campos da atividade humana, individual e coletivamente: fossem nas relações do trabalho, do amor, da família e com as outras nações. O avanço tecnológico até então jamais experimentado, culminando no domínio da natureza e do poder de destruição em massa, lança sobre a sociedade a possibilidade do seu aniquilamento total. Diz Freud (2010, p. 108): “Enfim, de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?”.

Foi a partir dessa obra que a questão do suicídio se apresentou sob uma forma descarregada de preconceitos difundidos pelo senso comum e fortemente arraigados na sociedade ocidental cristã. O tema também foi trabalhado em estudos

de Émile Durkheim, Jean Claude Dubar e Zigmunt Bauman, entre outros pesquisadores¹, sobre assuntos como identidade, mal-estar e suicídio sob uma perspectiva sociológica.

Resguardadas as distâncias temporais entre esses autores citados², é de Bauman a abordagem que mais se aproxima dos objetivos desta pesquisa no que tange à sociedade contemporânea. Sua leitura dos fenômenos como a liquidez das relações sociais, da identidade, da desterritorialização, das guerras e de um futuro sem grandes perspectivas de avanços sociais pode ser observada empiricamente à luz das ciências sociais.

A partir desses estudos, os conceitos de mal-estar e de liquidez³ parecem estar intimamente ligados na contemporaneidade, a ponto de se entrelaçarem e constituírem uma condição social que marca o tempo presente. A informação e sua produção e difusão por meios digitais, a participação de novos atores sociais e novas ameaças ao indivíduo em um modelo de sociedade concebido pelo capital, e o domínio e a exclusão social causados por esse capital também são elementos que compõem a realidade de comunidades, povos e nações.

O cinema surge, assim como o trabalho de Freud, na modernidade. Contemporâneo a todo o processo de liquidez e mal-estar abordado por Bauman e os demais autores de seu tempo, o cinema é, paralelamente, uma mídia de massa⁴, uma arte, um entretenimento e um campo de estudos científicos que atravessa áreas do conhecimento como o das ciências sociais, da comunicação e das artes. Neste trabalho, o cinema, representado pelo filme em questão, é o cerne de toda a pesquisa. Nos valem do embasamento teórico das ciências sociais para aprimorar

¹ A partir do momento em que Freud institui os processos inconscientes como reais construtores da identidade do indivíduo, e que essa identidade está constantemente em formação e conflito entre elementos que se contrapõem dentro de cada pessoa, tem-se a identidade não como o conjunto de simbolismos sociais condensados dentro do ser, mas, pelo contrário, da falta de 'inteireza' que é 'preenchida' pelas externalidades recebidas das relações sociais. (grifo do autor)

² O intervalo de oitenta anos entre os estudos de Freud e Bauman possibilita identificar as semelhanças e diferenças que regiram a modernidade e a sua era seguinte.

³ Os conceitos de mal-estar e liquidez serão aprofundados ainda neste trabalho.

⁴ O termo "massa", neste ponto, refere-se simplesmente ao grande alcance de sociedades de diferentes nações e territórios, diferente do que argumenta a Teoria Crítica que, conforme Walter Benjamin, "a cultura de massa, por atravessar as classes sociais e diferentes culturas de forma a homogeneizá-las, tem a característica anestesiadora, pois é estéril em suas ações, não podendo expor as angústias do ser, pois sua preocupação é puramente estética". (BENJAMIN, 1975, grifo do autor). Este não é o enfoque que este trabalho busca priorizar.

o entendimento sobre o que é mostrado na tela, para que a análise fílmica possa extrair, descobrir, verificar e discutir os significados presentes no filme.

Para tanto, o trabalho foi dividido em três partes. A primeira faz uma contextualização do objeto e do problema de pesquisa a partir de duas dimensões. A primeira dimensão é teórica, abordando os conceitos-chave e a presença do mal-estar na modernidade líquida, e a forma como isso surge a partir de elementos presentes na própria sociedade contemporânea, como o desemprego, a precarização do trabalho, o terrorismo, a desterritorialização, e a perda de laços culturais tradicionais, fenômenos que têm afetado as relações sociais. A segunda dimensão é voltada ao cinema e, mais especificamente ao cinema de animação, abordando seu histórico, seu desenvolvimento, sua relação com o espectador e seu papel na sociedade atual.

A segunda parte é a análise do filme *A Pequena Loja de Suicídios*, onde os conceitos e teorias enfocados na primeira etapa serão colocados à luz da imagem fílmica para o entendimento da obra conforme os objetivos da pesquisa. A terceira e última etapa é voltada para as considerações finais.

Faz-se preciso então apresentar os conceitos de mal-estar, identidade e representação na modernidade líquida; três conceitos congruentes que, juntos, podem elucidar parte dos aspectos da sociedade contemporânea que são de interesse da pesquisa. Tais conceitos podem trazer à tona como indivíduos se veem e se relacionam, como constroem suas narrativas de vida e buscam seu espaço na sociedade.

O caminho para se chegar ao objetivo da pesquisa passa também pelo entendimento das diferenças entre os conceitos de modernidade e modernidade líquida, para, a partir daí, saber como essa transição interfere na vida individual e coletiva. A diferença básica, a partir da qual outras particularidades de cada período histórico serão evidenciadas, refere-se à liberdade e segurança.

Os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade. Os mal-estares da modernidade provinham de uma espécie de segurança que tolerava uma liberdade pequena demais na busca da felicidade individual. Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais (BAUMAN, 1998, p.10)

É a partir desta afirmação que se perceberá mudanças em relação às identidades de classe, às grandes ideologias e à imagem do indivíduo na sociedade, entre outros aspectos que serão trabalhados posteriormente.

Visto que o cerne da pesquisa tem como objeto a análise do filme *A Pequena Loja de Suicídios*, os conceitos sobre o cinema serão abordados, com enfoque na análise fílmica, método de pesquisa que melhor se apresenta para este estudo.

Um filme é, antes de tudo, uma obra de ficção. Traz em si uma história, uma narrativa⁵ que busca contar essa história da forma mais verossímil possível, capaz de criar no espectador o *efeito de realidade* e *efeito de real*. Todo o mecanismo de produção de um filme busca a analogia do real, para a identificação do espectador dentro de um universo cultural de símbolos que possibilite o seu envolvimento emocional por meio da linguagem. Desta forma, a analogia que o cinema procura carece também de construções simbólicas para que a narrativa se desenvolva, que o sentido seja apresentado. Assim, “as imagens analógicas, portanto, foram sempre construções que misturavam em proporções variáveis imitação da semelhança natural e produção de signos comunicáveis socialmente” (AUMONT, 1993, p. 203).

A definição de análise fílmica é tida para Jaques Aumont (2013, p. 15) como “uma atividade acima de tudo descritiva e não modeladora, mesmo quando por vezes se torna mais explicativa”. É por meio dessa análise que se poderá “ver” detalhes, simbolismos e referências que muitas vezes passam despercebidos dentro da narrativa. Somente após “ver” o filme em seus pormenores é que se poderá entender como os conceitos de mal-estar que este trabalho se propõe estão presentes na narrativa e qual é o seu papel. A análise fílmica pode mostrar qual a mensagem, qual a moral que a obra pretende evocar, mas que muitas vezes não está explícita a um olhar desatento. Muitas vezes o espectador se volta exclusivamente para aquilo o que vê, mas deixa de lado aquilo que a imagem representa, num apego à denotação que obscurece a importância da conotação da narrativa.

⁵ “A narrativa é definida muito estritamente pela narratologia recente como conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo - tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo.” (AUMONT, 1993, p. 244)

TEMA

Suicídio e modernidade líquida. Nosso foco estará na busca por analisar como o mal-estar está presente na sociedade apresentada pelo filme *A Pequena Loja de Suicídios*, criando um ambiente social onde as relações sociais estão fragilizadas e abrem espaço para o aumento do número de suicídios, e quais os pontos em que esta obra de ficção se assemelha à realidade atual.

QUESTÃO PROBLEMA

Como o filme *A Pequena Loja de Suicídios* emprega o mal-estar na modernidade líquida para criar um ambiente social que justifique o expressivo número de suicídios que apresenta?

OBJETIVOS

Objetivo Principal

Entender como o cinema de animação apresenta o mal-estar na modernidade líquida, a partir do ambiente social do filme *A Pequena Loja de Suicídios*, no qual as relações sociais estão fragilizadas e tantas personagens se matam.

Objetivos Secundários

- 1) Analisar, por meio de uma análise fílmica, os aspectos em que a sociedade apresentada no filme tem paralelo com a teoria do mal-estar na modernidade líquida proposta por Bauman.
- 2) Mostrar como a linguagem do cinema de animação é capaz de abordar o suicídio.

JUSTIFICATIVA

Em um conceito básico, o cinema representa a realidade sob o olhar de seu realizador, sendo este, antes de tudo, um sujeito e ator social, que compartilha o mesmo universo simbólico representacional do meio em que vive (“A imagem é universal, mas sempre particularizada” – AUMONT, 1993, p. 131). Independente dos gêneros cinematográficos, parte significativa dos filmes busca fornecer uma representação da realidade. Edgar Morin (2009) afirma que o cinema possui capacidade representativa ao trabalhar com o imaginário do indivíduo para a construção de sua realidade. A linguagem cinematográfica é, por assim dizer, a linguagem do ser humano. Sobre a representação e a relação cinema-espectador, é importante destacar o trecho escrito por Morin (2009, p. 25):

O imaginário é o fermento do trabalho de si e sobre si sobre a natureza através da qual se constrói e se desenvolve a realidade do homem. [...] o homem sujeito do mundo ainda não é e não será talvez jamais outra coisa que uma representação, um espetáculo: o cinema.

Sua comparação entre cinema e realidade, ambos como uma representação, recai sobre a constante subjetividade que o ser humano vivencia a vida, assim como no cinema. Por mais objetiva que seja a imagem das coisas e pessoas ou sua reprodução na tela, essa imagem sempre será uma porta para o imaginário e por ele será permeada e interpretada. Vale ainda observar a definição que Henri Agel (2005) faz do cinema, ao pontuar que, ao mesmo tempo é intensidade, intimidade e ubiquidade:

Intensidade porque a imagem fílmica, particularmente, o grande plano, tem uma força quase mágica porque dá uma visão absolutamente específica do real e porque a música, pelo seu papel ao mesmo tempo sensorial e lírico, reforça o poder de penetração da imagem; intimidade porque a imagem (ainda devido ao grande plano) faz-nos literalmente penetrar nos seres (por intermédio dos rostos, livros abertos das almas) e nas coisas; ubiquidade porque o cinema transporta-nos livremente através do tempo (tudo parece mais longo na tela) e sobretudo porque recria a própria duração, permitindo ao filme aderir, sem choque, à nossa corrente de consciência pessoal. (AGEL, 2005, p. 7)

Em um contexto tecnológico em que a imagem possui um papel cada vez mais central na formação de identidades, o cinema e o audiovisual, assim como a

fotografia, são produtos culturais de consumo rápido e generalizado. A digitalização de conteúdos, a internet e os dispositivos que dela fazem uso para emissão e recepção de dados ampliou a circulação de imagens a um volume jamais visto na história da humanidade. As TVs digitais com sistemas a cabo e acesso à internet, os gadgets como smartphones e tablets, e agora o que se nomeia “internet das coisas” fez multiplicar o bombardeio de informações em forma de imagens que o indivíduo recebe diariamente.

Roland Barthes (1982) afirmou que a imagem (no caso, a fotográfica, mas o conceito vale também para a imagem em movimento) adquire maior relevância comunicacional quando se toma o sentido conotativo. A conotação é o sentido dado à imagem por meio do texto que a acompanha e dos signos da língua. Mas também pelos sentidos implicados no espaço, tempo e demais circunstâncias em que a foto está presente. Até mesmo a linha editorial do jornal, o tamanho da foto publicada, a manchete, etc, influenciam na interpretação da fotografia. O sentido conotativo é impossível de ser dissociado da fotografia, porque ela sempre está inserida em um contexto socioespacial e temporal. A mesma fotografia pode, inclusive, adquirir um sentido diferente conforme o olhar, o momento e as circunstâncias em que ela é observada. Pode transmitir uma mensagem diferente conforme o texto que a acompanha, a página do jornal em que é publicada, a manchete que a anuncia, a legenda que a acompanha etc.

Os meios de comunicação entenderam bem que a imagem fotográfica tem uma alta capacidade de ser manipulada, e que possui um alto poder de comunicação direta com o receptor, inserindo-o no contexto desejado de forma quase imediata. Ainda conforme Barthes (1982), a imagem possui a capacidade de ser “lida” de imediato e em sua totalidade, sem precisar ser decomposta pelos elementos da língua falada ou escrita. Essa “leitura” da imagem, afirma, ocorre de forma tão naturalizada pelo arcabouço simbólico-cultural que a conotação é vista como uma ressonância natural da denotação fundamentalmente constituída pela analogia.

Dessa forma, a linguagem expressa por imagens obtém um alcance ainda maior, por transmitir uma mensagem de forma direta, não-segmentada como a linguagem verbal ou escrita, carregada de sentidos e conteúdo. Essa sociedade de imagens consome e se comunica por meio de imagens, a exemplo dos gifs e emojis

compartilhados diariamente por milhões de usuários da internet em conversas particulares ou publicações em perfis, sites ou páginas de redes sociais.

Neste contexto, o cinema ganha uma relevância ainda maior quando o assunto é a representação que faz da sociedade. O cinema é a sociedade em um exercício de identificação consigo mesma. Portanto, a análise fílmica de *A Pequena Loja de Suicídios* contribuirá para a discussão de mecanismos de exposição e debate acerca do mal-estar na modernidade líquida por meio do cinema. Com isso, a pesquisa busca contribuir para os estudos da linha de Mídia e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG), ampliando as discussões sobre a relação entre cinema, cultura e sociedade.

REFERENCIAL TEÓRICO

Zigmunt Bauman é o teórico cuja obra serve de referência para o desenvolvimento deste trabalho. O conceito de modernidade líquida trabalhado por Bauman possibilitou o desenvolvimento das reflexões que culminaram na busca pelas representações que o cinema faz da sociedade, sob a ótica da sua produção intelectual a respeito do mal-estar no século XXI. Sua leitura dos fenômenos como a liquidez das relações sociais, da identidade, da desterritorialização, das guerras e de um futuro sem grandes perspectivas de avanços sociais pode ser observada empiricamente à luz das ciências sociais. Desta forma, a obra do teórico polonês é fundamental para a consolidação da base sociológica que este trabalho tem como um de seus pilares.

Para se falar de Bauman, é preciso voltar a atenção para Freud, que escreveu, em 1930, *O mal-estar na civilização*, texto que ainda desperta interesse de pesquisadores da psicologia e das ciências sociais. Este estudo apresenta as consequências da supressão dos instintos de prazer, promotores da felicidade, em troca da possibilidade da vida em sociedade. Esses desejos, uma vez inibidos em relação à autoridade paterna, à própria consciência e às normas da coletividade, é descrito por Freud como a fonte de frustrações, agressividade, remorsos, sentimento de culpa e o que chama de mal-estar. O agravo da sociedade moderna é causado por uma pequena possibilidade de liberdade individual em troca da segurança que a

modernidade prometia, com suas normativas que pretendiam guiar todos os campos da atividade humana, fossem nas relações do trabalho, do amor, da família e com as outras nações. O avanço tecnológico até então jamais experimentado, culminando no domínio da natureza e do poder de destruição em massa, lança sobre a sociedade a possibilidade do seu aniquilamento total. Diz Freud (2010, p. 108): “Enfim, de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?”.

O mal-estar na sociedade provavelmente nunca foi tão discutido quanto nestes tempos atuais. O aumento das taxas de suicídio no Brasil e no mundo colabora para que o mal-estar na sociedade seja observado e debatido com mais atenção e por mais pessoas. Tendo o suicídio como fato extremo ligado ao mal-estar aqui estudado, foi preciso recorrer à Durkheim para aprofundar nas causas e consequências sociais que envolvem o autoflagelo. Sua obra mais relevante para este estudo é *O Suicídio*, de 1897, que passou a analisar este fenômeno em sua perspectiva social.

Outros autores como Jean Claude Dubar, Marcimedes Silva e César Paulo Rouanet também têm contribuições importantes para o desenvolvimento do embasamento teórico sobre o mal-estar e a liquidez na sociedade atual.

Entretanto, este trabalho tem como foco uma análise de como o cinema representa a sociedade, no caso, no que tange ao mal-estar. Desta forma, foi preciso aprofundar os conhecimentos sobre cinema e análise fílmica – método de pesquisa que melhor se propõe para esta pesquisa -, a partir de autores como Laurent Jullier e Michel Marie, que na obra *Lendo as Imagens do Cinema*, publicado no Brasil em 2009, traz a história do cinema e de suas técnicas em cada uma de suas fases para mostrar o que uma análise fílmica deve ter em vista. Outros autores como Martin Marcel, em *A Linguagem Cinematográfica* (2005) e Ismail Xavier, com *A experiência do Cinema* (1983), para citar apenas uma de suas obras, também se propõem a utilizar da análise fílmica como forma de ver e relacionar o cinema com o mundo fora da tela.

Tem-se ainda as contribuições de Jaques Aumont, cuja obra *A Estética do Filme* (1995) também traz os conceitos e técnicas cinematográficas que tornam o cinema uma arte que carrega em si impressão de analogia com o espaço real produzido pela imagem fílmica. Temas como o espaço fílmico, a perspectiva e a

montagem são abordados sempre com ênfase no sentido diegético e extra-diegético, capazes de gerar identificações, sentimentos e sensações no espectador. Outra obra do autor, *A Imagem* (1993) também está presente no que tange à percepção da imagem pelo olho humano, seu valor de representação, de símbolo e de signo, o que faz da imagem o ponto inicial e crucial de toda a análise fílmica.

Stuart Hall também compõe o quadro teórico para o entendimento da representação que o cinema carrega consigo, ao apontar que qualquer som, palavra, imagem ou objeto que funciona como signo e é organizado com outros signos dentro de um sistema o qual é capaz de carregar e expressar significados é, desse ponto de vista, uma linguagem.

Martin Marcel, em *A Linguagem Cinematográfica* (2005), é outro autor que detalha quais pontos devem ser analisados, seja quanto às características essenciais da imagem, o que condiciona sua expressividade, elementos fílmicos, metáforas, símbolos e outros elementos que compõem a linguagem do cinema. Sua contribuição tem caráter objetivo para a conclusão da análise fílmica neste trabalho e será abordada mais à frente.

Um dos mais importantes trabalhos para a realização da análise fílmica que esta pesquisa se propõe é o livro de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété: *Ensaio sobre a análise fílmica* (2002), que compreende os elementos para o desenvolvimento da análise fílmica. Propõe alguns pontos de reflexão geral relativos à história das formas cinematográficas, às ferramentas da narratologia e aos problemas da interpretação. Em seguida, propõe análises do plano isolado ao filme inteiro, para depois apresentar análises práticas que servem para completar as reflexões da primeira parte, operando o encontro entre princípios gerais e o material fílmico real.

Um olhar mais filosófico sobre o cinema é trazido por Edgar Morin, em *La réalité semi-imaginaire de l'homme* (2009), sobre os paralelos existentes entre o cinema e a vida real na modernidade, colocando ambas as esferas no plano de uma representação.

Por fim, o filme sob análise: *A Pequena Loja de Suicídios* (2012), animação francesa dirigida por Patrice Leconte, no qual uma família se aproveita do caos em que a sociedade se insere, para vender artigos cuja finalidade é possibilitar o

suicídio, colocando o assunto em evidência e mostrando o absurdo que este fenômeno representa.

METODOLOGIA

A pesquisa está delineada da seguinte forma:

1) Definir quais aspectos do mal-estar na modernidade líquida estão presentes no filme. » 2) Avaliar como esses aspectos se apresentam como motivadores do suicídio. » 3) Discutir se a relação entre o mal-estar na modernidade líquida e o suicídio, no filme, tem paralelo com a realidade. » 4) Promover um entendimento, por meio do cinema, sobre condição de vida atual que proporciona esse mal-estar e o suicídio como consequência.

A primeira etapa consiste na análise a partir da decupagem do filme para, com base nas teorias já mencionadas, identificar quais aspectos traçados pela teoria sobre o mal-estar na modernidade-líquida estão presentes na obra. Esta etapa é necessária para o prosseguimento da pesquisa pelo fato de afunilar a totalidade da teoria a somente os aspectos presentes no filme, possibilitando uma análise mais acurada.

A segunda etapa tem como objetivo verificar como os aspectos do mal-estar na modernidade líquida identificados no filme agem como causas, motivações e ambientação dos suicídios representados na obra. Para isso, a análise fílmica deverá envolver sua dimensão técnica a respeito das características próprias da linguagem cinematográfica e sua construção (gênero, *mise-en-scène*, trilha sonora, etc). Também deverá envolver sua dimensão simbólica, com enfoque na mensagem que o filme quer transmitir, assim como nas sensações que visa causar no espectador. A pretensão do diretor com a sua obra, o que ele procurou transmitir em relação a valores, sentimentos e visão de mundo também está presente na pesquisa, mas de forma a promover um diálogo entre o diretor e o leitor/espectador, sem a pretensão de que o posicionamento do diretor influencie na pesquisa. A teoria da análise fílmica não pressupõe uma subordinação do analista às intenções do diretor. Conforme Vanoie e Goliot L'été (1994, p. 23), "analisar é desconstruir

(descrição) e reunir (interpretação) os pedaços, elencando os elos existentes entre eles. Todavia, o filme é o ponto de partida e o ponto de chegada da análise. [...] Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história”.

A terceira etapa marca um retorno da análise da representação para a realidade. Depois de partir da teoria sociológica para a análise da obra cinematográfica, é a vez de trazer todas as informações obtidas na análise do filme para o campo social, criando um paralelo entre a vida e a obra de arte. Muito além de um trabalho mecânico de comparação, esta etapa vai envolver um conhecimento da realidade vivida no período entre 2008, início da crise econômica na Europa, e 2014, quando o filme chegou às salas de cinema. Este é o corpus social a ser analisado como objeto representado pelo filme. Essa análise da sociedade será feita com base nos relatórios da Organização Mundial de Saúde (OMS) sobre depressão e suicídio, nos relatórios do Parlamento Europeu acerca das condições econômicas da população habitante da União Europeia e em outras publicações de caráter científico e/ou oficial que possibilitem maior entendimento do quadro social analisado. Com esses dados, será possível traçar um paralelo entre o aumento do desemprego; aumento do risco de pobreza e exclusão social; redução do poder de compra do trabalhador europeu; e países e grupos sociais mais afetados pela crise, com as informações sobre aumento da depressão e do número de suicídios.

No campo social, o relatório sobre as Tendências da Qualidade de Vida na União Europeia 2003–2009 servirá de base para saber da percepção que a população possui sobre a qualidade de vida que possui, sobretudo em relação ao atendimento dos serviços públicos e perspectivas de futuro. O Quarto Inquérito Europeu sobre a Qualidade de Vida poderá trazer dados mais atualizados sobre esses temas. O estudo está previsto para ser concluído “no outono de 2017”. Vale ressaltar que o outono europeu começa no segundo semestre do ano. Diferentemente dos dados econômicos, a percepção popular sobre a qualidade da vida que possui inclui outras variáveis de caráter socioeconômico que não dependem exclusivamente da renda de cada cidadão.

Uma dessas variáveis se refere ao risco de um ataque terrorista nos países europeus. O Eurobarómetro especial do Parlamento Europeu, *Os cidadãos europeus em 2016: percepções e expectativas, combate ao terrorismo e à radicalização* coloca

em evidência as preocupações que este fenômeno exerce na vida dos habitantes do bloco, gerando instabilidade social.

A questão religiosa também entra para compor o panorama da sociedade analisada. O atlas da instituição Valores Europeus mostra um crescimento do número de pessoas que afirmam não acreditar em nenhuma religião entre os anos de 1990 e 2008. Em praticamente todos os 30 países que participaram do estudo em 1990 tiveram crescimento nos índices de pessoas não-religiosas. Outros países que participaram da edição de 2008 da pesquisa, mas que não estiveram presentes no estudo de 1990, ficam fora da comparação.

A questão da participação religiosa tem valor que remonta aos estudos de Durkheim em *O Suicídio*. No livro, o sociólogo coloca a religião como um dos mais importantes fatores de coesão social, fato que, para Durkheim, interfere diretamente na relação entre o indivíduo e a comunidade, podendo enfraquecer os vínculos que ligam o indivíduo a seu meio.

Por outro lado, a religião também é um fator social que pode contribuir para tornar esses vínculos tão fortes a ponto de os excessos de regulamentação pela sociedade exercerem tamanha importância e influência sobre o indivíduo, que ele é capaz de subordinar-se de tal forma a uma causa ou meio coletivo ao ponto de entregar sua vida por ela.

Desta forma, os índices econômicos, sociais, religiosos e de percepção da população poderão ser comparados aos índices de depressão e suicídio, o que poderá formar um quadro da situação atual da sociedade da União Europeia. Só a partir desse quadro será possível traçar um paralelo entre a sociedade europeia de 2008-2014 e a representação que *A Pequena Loja de Suicídios* faz dela.

Por fim, a quarta etapa procura promover o entendimento sobre como o cinema contribui para trazer à tona a percepção, a reflexão e a identificação do indivíduo com esse mal-estar, presente na sociedade, mas despercebido por parte da população. Neste ponto, é importante retomar a discussão sobre o papel do cinema como forma de comunicar e esclarecer a sociedade acerca de problemas e situações da vida atual. O cinema, visto como um meio de comunicação de escala global possui forte poder de transmissão de informações e de contribuir para a formação e/ou mudança da opinião pública.

Um exemplo recente da capacidade que o audiovisual possui de interferir na vida das pessoas foi a notícia publicada pelo portal de notícias UOL, no dia 6 de abril de 2017, de que a série televisiva produzida pela Netflix *13 Reasons Why* fez dobrarem os pedidos de ajuda ao Centro de Valorização da Vida (CVV). A notícia também foi veiculada em todos os grandes portais de notícias do Brasil e mostra que houve uma identificação entre os espectadores da série, na maioria jovens e adolescentes, com o drama vivido na ficção, onde a jovem Hanna Baker se suicida após ser vítima constante de bullying na comunidade escolar que frequentava. Este é apenas um exemplo do que o cinema, o audiovisual e as artes são capazes de causar na sociedade.

Para dimensionar a importância desta etapa da pesquisa, vale ressaltar o que Uwe Flick (2009) considera: que a determinação do tipo de pesquisa está pautada na

escolha adequada de métodos e teorias convenientes; no reconhecimento e análise de diferentes perspectivas; nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento; e na variedade de abordagens e métodos. (FLICK, 2009, p. 23).

Também explanado no início deste trabalho, as categorias dentro do conceito de mal-estar social que melhor parecem conseguir contribuir para a análise do problema são a depressão, individualização (pode ser medida pelo número de unidades habitadas por uma única pessoa), capacidade de consumo (mercado de trabalho), risco à segurança (terrorismo) e acesso a bens e serviços públicos (saúde, educação, segurança). Ainda deve-se buscar dados quanto à participação das religiões no campo social (variação do número de fiéis nas e entre religiões), conflitos de ordem política e militar e perspectiva de futuro.

Quanto ao conceito de liquidez na modernidade, este está centrado na perda de referência histórico-cultural, nas multi-identidades voláteis, na desregulamentação dos mercados, no enfraquecimento dos estados-nação, na precariedade das relações de trabalho, no enfraquecimento dos movimentos sociais, na fragmentação dos grupos de representatividade, na dissolução da luta de classes. No plano individual, as conexões entre indivíduos, consideradas por Bauman (2005) relações superficiais e descartáveis, mas que geram insegurança.

Vale destacar que Bauman traz o conceito de modernidade líquida para escapar da confusão semântica que existe entre pós-modernidade e pós-modernismo. Para ele, não existe “pós”, pois não há superação de um modo de produção que regulamenta a vida dos indivíduos, o que há é uma sequência contínua de modernidade sólida para modernidade líquida, com algumas características diferentes, mas ainda com o núcleo capitalista intocável. Essa mudança seria muito bem adaptável ao capitalismo (ou o capitalismo seria muito bem adaptável a essa mudança), mas dessa vez, ele se torna muito mais voraz que em épocas anteriores (FRAGOSO, 2011).

Desta forma, a liquidez da modernidade surge como um conceito que representa um espectro social generalizado, enquanto o conceito de mal-estar apresenta-se como fruto deste tempo histórico vivenciado atualmente.

A análise fílmica: uma metodologia

A análise fílmica de *A Pequena Loja de Suicídios* consiste no cerne metodológico de toda a pesquisa e servirá para descobrir como a obra representa os conceitos trabalhados na sociedade retratada, tendo o suicídio não como um fato social isolado ou individualizado, mas como consequência das condições sociais vividas.

Segundo Vanoye e Goliot-L'été (2002), a análise fílmica é um processo de desconstrução do filme através da decupagem (processo em que as cenas fílmicas são destrinchadas quadro a quadro e descritas: a imagem e o som) e de sua reconstrução no momento da análise. Os dois processos precisam estar intimamente ligados e um não funciona sem o outro, já que são interdependentes e complementares. Nas palavras dos autores:

Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p. 2)

Percebe-se então a análise como um método que possibilita um exame mais atento aos mecanismos técnicos da construção de cada parte do filme. Para Laurent Jullier e Michel Marie (2009), é preciso analisar um filme sob a perspectiva do plano,

da sequência e da obra em geral. Desta forma é possível reconstruir o filme com o foco no objetivo que se busca alcançar com a questão-problema.

Nesse processo de distanciamento do objeto-fílmico, cujo objetivo é criar uma análise com base nos conhecimentos teóricos adquiridos e com foco na questão-problema, distanciando-se do envolvimento emocional e de um “mergulho” subjetivo no universo simbólico da obra, é necessário fazer uma separação entre analisante e espectador ordinário, visto que o analisante precisa manter certo distanciamento característico da obra. Assim, sua análise dirá mais sobre o filme do que sobre o espectador, o que pode não acontecer caso haja envolvimento e imersão deliberada ao objeto-filme (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2002).

Segundo os autores, existem ainda obstáculos de ordem material, uma vez que o filme é construído com base na imagem, portanto “não é citável”, ou seja, a análise será sempre menor que a obra já que ela só consegue “transportar, transcodificar o que pertence ao visual [...] do fílmico, do sonoro e do audiovisual” (VANOYE; GOLLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 10). Valendo-se da premissa de que o filme, assim como a fotografia, ultrapassa o domínio da “*langue*” (BARTHES, 1982), o filme é impossível de ser descrito porque essa descrição já impõe a necessidade de fragmentá-lo pelo código da *langue*. Assim, por mais que a análise fílmica busque a ontologia da obra, esta nunca será alcançada, seja pelo alcance da escrita, seja pela subjetividade do pesquisador.

Barthes afirma, ainda, que a fotografia (o mesmo vale para o filme) é lida, e isso pressupõe uma codificação, um conjunto de signos que dá a conotação à imagem. Daí surge o paradoxo estrutural e ético: quando se quer ser “neutro, objetivo”, o esforço por copiar minuciosamente o real leva a crer que uma representação análoga ao real seja uma resistência ao investimento de valores. E os valores sempre estarão presentes na análise.

A partir dos estudos de Wilson Gomes (2004), em seu artigo *A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica*, a análise fílmica é um método de pesquisa que busca compreender e dissecar a programação de efeitos que se desdobram na narrativa. O primeiro pode-se chamar de composição estética, na qual os meios e materiais são estruturados para produzir efeitos sensoriais. Há também a composição comunicacional, onde os meios e materiais são organizados para produzir sentido, ou seja, para compor mensagens, transferir ideias ou fazer

pensar em determinadas coisas. Daí surge a necessidade de colocar o cinema como forma própria de gerar sentidos, com sua estética e sua comunicabilidade específicas.

A materialização da representação dos conceitos de modernidade líquida e de mal-estar na modernidade no cinema não emergirá simplesmente das técnicas de animação, iluminação, sonoplastia, enquadramento e demais outras que compõem a produção fílmica. Todavia, das percepções e reações do espectador, da identificação entre a obra e sua vivência, sua cultura, seu meio social, suas relações e sua identidade. Porém, é a linguagem cinematográfica que possibilita tal identificação, daí o enfoque no filme, no momento de sua análise.

O método de análise fílmica consiste em reconhecer as particularidades de uma obra em relação a outros filmes, ou a questões do mundo exterior ao filme, ou mesmo sobre aspectos relacionados o próprio cinema, sua linguagem, técnicas, histórias etc. No caso específico deste trabalho, a análise se dará para desvendar os aspectos presentes no filme que compõem a sociedade líquida e o mal-estar que nela existe. Este é o objetivo. A hipótese quanto à análise do filme é a de que o conjunto de componentes técnicos, ideológicos e culturais compõe uma narrativa capaz de representar características da modernidade líquida e sintomas do mal-estar na modernidade.

A proposta é sair do enfoque exclusivo ao texto e, como afirma Vanoye et Goliot-Lété (2002, p. 23): “Analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história”. A afirmação aponta para a importância de uma cautelosa análise no universo fictício que compõe a obra.

Diz-nos que a história é o significado, o conteúdo narrativo. Cyrano de Bergerac, por exemplo, contaria a história de um poeta e homem de armas feio e talentoso que enfrenta uma busca dupla: o amor de uma mulher preciosa e sua não menos “preciosa” liberdade. O termo Diegese, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo) designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é associado. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2002, p. 40).

Assim, a diegese é todo o universo narrativo que envolve uma história. Mais do que seu roteiro, encenação, figurino e *set*, a diegese está no tempo e no espaço, nos signos visuais e sonoros que formam a narrativa. Ainda conforme os autores:

A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No

filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou rescritas), de ruídos, de música – a materialidade do filme. O lugar de encontro e da associação sutil conteúdo-expressão é evidentemente a narrativa. (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 41).

A partir deste objetivo, a análise deve-se ampliar o caráter analítico, saindo da exclusiva análise de conteúdo e ingressando também na análise cultural da imagem e do som. Um filme, por sua natureza, possui um componente imagético predominante e, no caso do filme a ser analisado - uma animação - os recursos visuais adquirem uma importância dramática, mas também lúdica, no momento em que seu diretor desfaz-se dos atores e opta pela animação. Recursos como o uso do preto-e-branco e das cores apenas em momentos específicos reforçam a necessidade de se analisar a obra sob a ótica do olhar e do som.

Sobre a animação, o princípio sobre efeito de realidade e efeito de real contribui para elucidar o efeito que esse gênero causa no espectador. De um lado, a analogia; do outro, a crença do espectador. Assim, o efeito de realidade designa:

O efeito produzido no espectador pelo conjunto dos índices de analogia em uma imagem representativa (quadro, foto ou filme, indiferentemente). Trata-se no fundo de uma variante, recentrada no espectador, da ideia de que existe um catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imitá-la, a percepção natural. O efeito de realidade será mais ou menos completo, mais ou menos garantido, conforme a imagem respeite convenções de natureza plenamente histórica. [...] Mas trata-se já de um efeito, isto é, de uma reação psicológica do espectador ao que vê. (AUMONT, 1993, p. 111).

O efeito de realidade será maior quanto mais os elementos que compõem o filme puderem evocar os signos que o espectador reconhece na sua bagagem de vida. É mais do que imitar a realidade em sua forma, é a busca pela representação clara de um arcabouço cultural que oferece a sensação de realidade ao espectador. Enquanto o efeito do real significa:

Na base de um efeito de realidade suposto suficientemente forte, o espectador induz um "juízo de existência" sobre as figuras da representação e atribui-lhes um referente no real. Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente, mas, que o que vê existiu, ou pôde existir, no real. [...] o efeito do real é também interpretável como regulação, entre outros possíveis, do investimento do espectador na imagem. (AUMONT, 1993, p. 111).

A decupagem do filme deverá ser feita por completo, pois em vários momentos os aspectos da modernidade líquida emergem. Seja no momento em que, por exemplo, o motorista do ônibus passa tranquilamente por cima de uma pessoa que se joga em frente a ele (indiferença e individualismo), seja quando a matriarca

da família ainda vende produtos para suicídios, mesmo após o fechamento da loja e sua transformação em outro negócio (ganância).

Análise e decodificação dos sentidos

Uma das particularidades da linguagem cinematográfica é a de que o filme, realização concreta do cinema, ao contrário do desenho ou da pintura, não é uma obra unitária; pelo contrário, é o resultado da união de fragmentos fílmicos e técnicos. Uma composição coletiva de atores, diretores, cinegrafistas, roteiristas e diversos outros subgrupos que trabalharam em conjunto. Dessa forma, não se pode analisar uma obra fílmica exclusivamente sob a busca do entendimento ou dos objetivos do diretor, diferentemente da forma como se analisa um quadro, realizado total e exclusivamente por um único artista. Afinal, a intencionalidade do realizador, no cinema, pode não ser plena.

A imaginação deles identifica a ideia cinematográfica com uma representação total e integral da realidade; ela tem em vista, de saída, a restituição de uma ilusão perfeita do mundo exterior, com o som, a cor e o relevo. (BAZIN, 1991, p.29).

A representação vai além do objetivo do diretor de cinema. Sobre essa afirmação, vale retomar a referência de Stuart Hall (2003), que a representação significa usar a linguagem para dizer algo significativo a seu respeito, ou para representar o mundo de forma significativa a outras pessoas. Mas tanto a linguagem, quanto o significado se transformam constantemente e o efeito da representação transmitida na tela do cinema também pode sofrer alterações no espectador-receptor.

Desta forma, a análise fílmica é, por objetivo próprio, a busca minuciosa de sentido que a obra apresenta. O trabalho do analisante, ao contrário do espectador ordinário, é atentar-se para todo e qualquer detalhe diegético e expressivo contido no filme, de modo a “decifrar” seus componentes simbólicos e, a partir deles, reconstruir o todo, mas com o entendimento claro e objetivo do que lhe dá sentido.

A análise fílmica também pode conter objetivos específicos relacionados ao trabalho do analisante. Pode ser usada para corroborar com uma hipótese, para ilustrar um período da história sob estudo, ou mesmo para apontar as

representações dessa arte sobre a vida real. De toda forma, independente do que o analisante procura, está o sentido como pilar de todo o trabalho.

Esse sentido, ou sentidos, que o filme comporta em si, é fruto do espaço e local onde estão inseridos. É a cultura que determina o sentido do filme e sua leitura simbólica, mesmo quando ações e sentimentos apresentados possuem características humanas “universais” (medo, alegria, pavor etc.) que podem ser “lidas” por indivíduos de culturas variadas.

A análise fílmica trabalha sobre técnicas e fragmentos que compõem a obra: encenação, roteiro, trilha sonora, fotografia, atores, enquadramento etc. Todos esses aspectos desempenham funções fundamentais na construção de sentido. Do contrário, o filme seria uma sucessão de imagens desconexas, de leitura confusa com pouca representatividade simbólica.

Todo o conjunto de técnicas cinematográficas está presente na *mise-en-scène*. Nela está toda a representação, o simbolismo, a iluminação, o roteiro, o enquadramento, a duração do plano, os ideais e os esforços do diretor e sua equipe. Todo seu estímulo é voltado ao espectador, que o receberá, decodificará, interpretará e identificar-se-á, ou não, conforme suas vivências, suas experiências, seu arcabouço cultural. Assim:

... A *mise-en-scène* torna significantes escritos em fala, canção e movimentos executados por corpos capazes de se mover, cantar, falar; e esta transcrição é intencionada a outros corpos vivos – os espectadores – capazes de serem afetados por estas canções, movimento, palavras. É esta transcrição feita nos corpos e para os corpos, considerados como potencialidades multi-sensoriais, que constitui o trabalho característico da *mise-en-scène*. Sua unidade elementar é a poliestética, como o corpo humano: capacidade de ver, ouvir, tocar, mover ... a ideia de performance ... mesmo permanecendo vaga, parece ligada à ideia de inscrição no corpo. (LYOTARD, 1977, p. 88 apud DOANE, 1983, p. 472).

Conforme artigo de Wilson Gomes intitulado *A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica* (2004), é que a perspectiva da apreciação do filme pressupõe que o analista deixe em segundo plano os objetivos do diretor e se volte para “o filme enquanto experimentado; na peça cinematográfica enquanto apreciado; no texto enquanto executado”. Isso quer dizer que o filme escapa aos objetivos pré-definidos pelo diretor.

Devemos nos ater ao filme que se aprecia, deixando em plano secundário o filme imaginado ou desejado pelo realizador ou o filme que deveria corresponder aos seus projetos. A instância da realização é secundária diante do que interessa centralmente: a instância da obra, entendida como

uma peça que se realiza enquanto é experimentada, apreciada. (GOMES, 2004, p. 7).

É ainda dentro deste pressuposto metodológico que o analista deve “identificar o ‘lugar da apreciação’, enquanto instância na qual o filme opera, o local produz os seus efeitos e onde se apresenta pela primeira vez como filme” (GOMES, 2004, p. 8). É sob essa afirmação que se faz necessário compreender a sociedade europeia do final da primeira década deste século e início da segunda. Não necessariamente porque esta sociedade esteja representada no filme, mas porque esta sociedade “construiu” a obra e a ela a obra foi construída - se considerarmos que o diretor e toda a equipe participante são, de certa forma, sujeitos dessa sociedade, e que esta mesma sociedade é o público prioritário do filme, o ‘lugar da apreciação’ adquire importância ainda maior para a análise.

Uma vez que a análise em questão se trata de pesquisa qualitativa, o objetivo a ser buscado com o fenômeno estudado e com o objeto é a representação de um pelo outro, por metodologia que leve à maior objetivação possível, mesmo ciente de que tanto uma pesquisa qualitativa quanto uma análise fílmica não são completamente objetivas. Inclusive, a natureza da análise cinematográfica implica uma dificuldade metodológica de objetivação e de aplicação das leis gerais do cinema. Wilson Gomes considera que critério de validade objetivo é estranho. Segundo ele, “bem compreender um filme dificilmente pode coincidir com a identificação de uma lei geral da natureza do filme, à luz da qual, a peça particular nada mais seria do que a ocorrência específica de um caso universal” (GOMES, 2004, p. 4).

Tal afirmação tem fundamento enquanto se considera a análise fílmica um processo eivado de subjetivismo do analisante, mas também do produtor, do diretor, do roteirista e do espectador. Ora, se por um lado, o cinema tem uma forma peculiar e própria de si de gerar efeitos ou transmitir mensagens, é pouco provável que no campo da análise de um discurso apresentado por um filme específico se possa tomar o filme como o discurso geral em si mesmo.

De toda forma, a metodologia científica tem seu espaço e importância na análise fílmica quando se pretende justificar indagações sobre a natureza dos procedimentos e dos percursos analíticos, da prova e da argumentação envolvidos na análise fílmica. Tais indagações também podem ser consideradas questões de

método quando a justificativa do argumento é tecida pela teoria do cinema e pelas teorias de representação aplicadas na análise, como é o caso.

Assim, a análise prevista deve englobar características inerentes à sétima arte, mas também acerca da sociedade que representa. A partir dessa perspectiva, é necessário entender a sociedade europeia do final da primeira década deste milênio, sua situação econômica, os movimentos políticos que ganharam força, sua relação com o restante do mundo, seus anseios e expectativas, para se aproximar do grau de identificação que este espectador teve da obra.

Elementos de análise fílmica

A partir de toda essa conceitualização teórico-metodológica, é importante apontar aqui quais os aspectos técnicos do filme a serem analisados. A primeira especificação traz a segmentação do filme em plano, sequência e a obra por completo. Cada segmento têm aspectos a serem analisados, como afirmam Michel Marie e Laurent Jullier (2009), e a análise fílmica deve ser feita em níveis e utilizar-se de certas ferramentas.

O plano é a unidade mínima de um filme. É a partir dele que toda a história é construída, montada e editada. No nível do plano, as ferramentas para análise (ou os pontos a serem analisados) são:

A – ponto de vista (posicionamento da câmera)

B – tipos de plano

B.1 – geral (relaciona-se com o ambiente)

B.2 – médio e close (este último mais focado no personagem)

B.3 – na lateralidade (centralizar e descentralizar – seguindo ou não a regra dos terços)

B.4 – na verticalidade (câmera alta [plongée], camera baixa [contre-plongée] e “situação” [câmera na altura dos olhos])

C – paralelismo - enquadramento equilibrado entre as linhas verticais e horizontais. Desenquadramento é o não-paralelismo.

D – distância focal (enquadramento dos objetos na lateral – zoom). Profundidade de campo – eixo da objetiva (abertura do diafragma, distorções “flou”

no fora de foco. Quando maior a profundidade de campo, menos “borrado” ficará o segundo plano.

E – os movimentos da câmera – panorâmicos (virar a câmera) e travellings (andar com a câmera)

Nota-se que a posição e os movimentos da câmera são as ferramentas cuja atenção a análise deve se debruçar sobre o plano: é o ponto de vista. Há um outro elemento, a duração do plano, que também requer atenção na análise fílmica, pois esta duração refletirá na velocidade da narrativa.

Em relação à sequência, de acordo com Michel Marie e Laurent Jullier (2009, p. 42):

Não existe definição precisa para o termo “sequência”, nem diferença entre cena e sequência. Mas [...] o nível de observação que nos interessa aqui é aquele de um conjunto de planos que apresenta uma unidade espacial, temporal, espaço-temporal, narrativo (a unidade da ação) ou apenas técnico (planos que se seguem, filmados com algumas regras comuns) [...] A sequência, enfim, deixa o espectador atento a uma boa distância para captar o “discurso oculto” e outros efeitos de sentido figurado.

Neste nível, ressalta-se:

A - transição de planos (plano a, plano b)

B – a cenografia

- a vitrine (raccord de eixo)
- a galeria (travelling lateral e vertical)
- o tribunal (a câmera assume sucessivamente o lugar do acusado, do júri e do juiz, se baseia no campo contracampo)
- o circo (pode ser um travelling circular, ou uma reunião de pontos de vista dirigidos ao mesmo centro)
- o parque (a câmera livre para movimentar-se em todos os sentidos)

Por sua vez, no nível do filme, a análise tem como foco:

A – os recursos da história - (a história nasce de um desequilíbrio na vida do protagonista que deve ser superado e reequilibrar sua vida). Decidido o propósito, falta organizar o trajeto com seus altos e baixos (peripécias, alianças, inimigos e acontecimentos que serão causados por acaso ou necessidade). O desvio entre acaso e necessidade é importante, pois a morte do protagonista por obra do acaso

evoca o azar e o absurdo, enquanto a morte causada pela necessidade (por exemplo: *As Bruxas de Blair* – os personagens queriam fazer uma reportagem) evocam a curiosidade, o desejo e a irresponsabilidade.

B – a distribuição do saber – é a arte da narrativa em apresentar as peças em certa ordem e em certo ritmo. É preciso não confundir o que se passa com o que é mostrado.

coup-de-théâtre – distribuição tardia do saber, que obriga à revisão de uma hipótese de leitura, às vezes no nível do filme quando ele se encerra.

C – gêneros, estilos e dispositivos – gêneros fornecem um esboço de criação a todos que participam da elaboração de um filme, e um horizonte de expectativa ampliado por uma grade de leitura para todos que o veem quando ele é terminado. Não se assiste a uma comédia da mesma forma que se assiste um suspense. Sobre isso:

Não existe nenhuma regra para saber se um filme pertence a determinado gênero. O melhor é compará-lo a um protótipo, ou seja, a um filme do qual todo mundo concorde em dizer que constitui um modelo indiscutível do gênero e buscar em que medida o filme em questão se parece com ele. Toda regra é tão inconcebível quanto os gêneros são etiquetas de uso e não de essência, rótulos que flutuam ao sabor das épocas, das culturas e das tribos de cinéfilos. (MARIE; JULLIER, 2009, p. 65).

D – o jogo com o espectador – a participação; a transgressão; a cumplicidade e a vertigem.

A participação é tida como a forma psicanaliticamente vista de identificação. Todavia, o espectador não se identifica com o personagem (um sádico ou a vítima de uma atrocidade), pois isso lhe causaria um desgaste emocional muito grande. A participação está no espectador se ver inserido em uma situação, tentar desvendar (a partir do que sente e pensa) os sentimentos e pensamentos dos personagens que participam da cena, mas de forma distante e segura.

“A transgressão sacia o desejo de não fazer o que nos parece bom – ‘mas desfrutar livremente’ – quando se está cansado da sociedade gregária e das regras estabelecidas ‘por causa dos outros’” (MARIE; JULLIER, 2009, p. 69, grifo do autor). É a perturbação de uma convenção social. A cumplicidade, por sua vez, é o que une a equipe do filme com o espectador, tendo a cultura em comum. São as alusões que um filme faz a outros filmes, outras obras e outros personagens fora da narrativa, e que levam o público a reconhecer essas alusões, em maior ou menor grau,

dependendo do conhecimento referencial de cada espectador. A vertigem “é a utilização de figuras audiovisuais às quais reagem automaticamente partes do aparelho receptivo humano (especialmente a visão periférica e a orelha interna)” (MARIE; JULLIER, 2009, p. 71). É uma função hipnógena causada por técnicas de filmagem e montagem, seja pela rapidez de cortes ou por um *travelling* no qual a câmera parece não ter obstáculos. É também pelo uso da trilha sonora envolvente, ou que cria um ritmo à sequência, entre outros truques.

Estes são os principais pontos onde a análise da *mis-en-scène*⁶ do filme *A Pequena Loja de Suicídios* deverá se atentar.

Capítulo 1: MAL-ESTAR, SUICÍDIO E A MODERNIDADE LÍQUIDA

Para entender como a sociedade atual é inserida dentro de um contexto de mal-estar, é necessário entender de onde vêm teorias que os sustentam seus conceitos.

⁶ “Mis-en-scène é a natureza e a construção do conteúdo material da imagem. Em animação, as convenções normais do espaço físico e performático estão em movimento, de modo que os eventos animados – uma gag, imagem específica, forma abstrata etc. - ganham destaque” (WELLS, P. 2012, p.78).

Neste capítulo reunimos os pensamentos de alguns importantes teóricos do tema, com a finalidade de dar o embasamento inicial ao nosso trabalho, explorando o significado, as causas e consequências do mal-estar na modernidade líquida.

A vida em sociedade traz restrições à ação do indivíduo na busca de satisfação dos seus desejos. Este é o centro de toda a problemática que envolve o mal-estar na civilização. Basicamente, a civilização surge com a primeira tentativa de regular as relações sociais, tirando o poder da força individual e colocando-o na coletividade. “A substituição do poder do indivíduo pelo poder de uma comunidade constitui o passo decisivo da civilização” (FREUD, 2010, p.115).

Mas até que ponto a perda do poder individual para a coletividade é vantajosa para as duas pontas dessa corda? As análises de Freud e Bauman trazem o mal-estar como consequência dos dois lados desse desequilíbrio. Um na modernidade, com o coletivo sobrepujando o indivíduo, e outro na pós-modernidade, em que a relação entre essas duas esferas se contrabalanceia numa proporção oposta.

1.1. O conceito de mal-estar

Texto originalmente publicado em 1930, *O mal-estar na civilização* teve sua revisão em 1931, quando a ameaça de Hitler começava a se tornar evidente. O sacrifício à realização dos desejos e a negação ao princípio do prazer em troca da segurança que a civilização moderna poderia oferecer é o tema central do estudo de Freud, que remonta ao homem primitivo para dissertar sobre o desenvolvimento das regras que regem a civilização.

A felicidade no homem é fruto da satisfação de seus desejos de prazer, representados por Freud como a estrutura mental denominada id. A partir do momento que em essa satisfação ameaça o outro indivíduo – primeiro o pai, segundo a família e, em terceiro, a comunidade – gera-se uma frustração, um mal-estar. Controlar esses instintos representa a gênese do conflito entre o id e o superego⁷, duas estruturas mentais antagônicas que têm o ego⁸ como mediador entre instinto e consciência.

⁷ O superego é o componente inibidor da mente, atuando de forma contrária ao id. Considerado hipermoral, segue o “princípio do dever” e faz o julgamento das intenções do sujeito sempre agindo

O mal-estar na civilização advém, segundo Freud, à extensão que o desenvolvimento da civilização representa em paralelo ao desenvolvimento do indivíduo. Para explicar melhor esta relação, é preciso voltar as atenções a este indivíduo e ao embate psíquico que carrega consigo.

O mal-estar deriva do sentimento de culpa gerada pela severidade do superego a partir do momento em que os desejos de satisfação do prazer são reprimidos na sua forma exterior, mas que permanecem latentes no ego. Se lá permanecem, são também percebidos pelo superego, que repreende o ego na forma de remorso, causando o sentimento de culpa. Essa repreensão é geradora de agressividade que, ora voltada para o outro, retorna para si, independente se o sujeito causou um ato considerado errado, ou se apenas teve a intenção de fazê-lo. A diferença entre agir e não agir recai somente na exterioridade. Para Freud (2010, p. 161), o sentimento de culpa é:

É a expressão imediata do medo da autoridade externa, um reconhecimento da tensão existente entre o ego e essa autoridade. É o derivado direto do conflito entre a necessidade do amor da autoridade e o impulso no sentido de satisfação instintiva, cuja inibição produz a inclinação para a agressão.

Assim, o superego surge como autoridade interna, derivada do pai, que representa a autoridade externa. O mal-estar gerado pela repreensão do superego em relação à agressividade contra o pai representa a mesma origem do mal-estar na civilização.

Pode-se afirmar que também a comunidade desenvolve um superego sob cuja influência se desenvolve a evolução cultural [...] O superego de uma época de civilização tem origem semelhante à do superego de um indivíduo. Ele se baseia na impressão deixada atrás de si pelas personalidades dos grandes líderes (FREUD, 2010, p. 166).

Tanto o superego individual quanto o cultural estabelecem exigências cuja desobediência é punida pelo medo da consciência. Entre essas exigências culturais, as que tratam das relações interpessoais são chamadas de ética. “As pessoas, em todos os tempos, deram maior valor à ética, como se esperassem que ela, de modo

de acordo com heranças culturais relacionadas a valores e regras de conduta. O superego é, então, componente moral e social da personalidade.

⁸ O ego é a parte consciente da mente, sendo responsável por funções como percepção, memória, sentimentos e pensamentos. É regido pelo “princípio da realidade”, sendo o principal influente na interação entre sujeito e ambiente externo.

específico, produzisse resultados especialmente importantes” (FREUD, 2010, p. 167).

Vale a pena abrir um parêntese aqui. Antes mesmo de Freud se debruçar a entender o conceito de mal-estar na civilização, Durkheim trazia, em 1897, a ideia de que a sociedade serve de moderadora para os desejos individuais:

Na medida em que os apetites não são automaticamente contidos por mecanismos fisiológicos, eles só podem se deter diante de um limite que reconheçam como justo. Os homens não consentiriam em limitar seus desejos se se julgassem no direito de ultrapassar o limite que lhes é designado. [...] Só a sociedade, seja diretamente e em seu conjunto, seja por intermédio de um de seus órgãos, está em condições de desempenhar esse papel moderador, pois ela é o único poder moral superior ao indivíduo, e cuja superioridade este último aceita. Só ela tem autoridade necessária para dizer o direito e para marcar o ponto além do qual não devem ir as paixões. (DURKHEIM, 2000, p. 315).

Entretanto, Durkheim não colocava a sociedade diretamente como a origem do mal-estar. Para ele, o mal-estar estaria ligado prioritariamente ao próprio indivíduo. O desejo humano, a ambição, a sensibilidade sem fim geram uma inquietude e insatisfação constantes:

Nossa sensibilidade é um abismo sem fundo que nada é capaz de preencher. Mas então, se nada vem contê-la de fora, ela só pode ser uma fonte de tormentos para si mesma. Pois desejos ilimitados são insaciáveis por definição e não é sem razão que se considera a insaciabilidade um sinal de morbidez. [...] Depois, para que esse prazer seja sentido e venha atenuar e meio que encobrir a inquietude dolorosa que o acompanha, é preciso pelo menos que esse movimento sem fim se desenvolva sempre à vontade e sem que nada o tolha. Mas, quando ele é entravado, a inquietação permanece só com o mal-estar que traz consigo. (DURKHEIM, 2000, p. 313-314)

Desta forma, o mal-estar seria fruto do impedimento ao atendimento a essa inquietude demonstrada pelo desejo, o que, em princípio, não se diferencia do conceito de Freud. Entretanto, Freud não expressa sobre a inquietude do atendimento ao instinto do prazer, fixando-se na sua negação.

Trazendo de volta o foco para Freud, todo esforço da civilização é voltado para conter a agressividade, força que, se não contida, impossibilitaria o próprio desenvolvimento da civilização. “Que poderoso obstáculo à civilização a agressividade deve ser, se a defesa contra ela pode causar tanta infelicidade quanto à própria agressividade!” (FREUD, 2010, p.168).

A modernidade, diz Freud, representa um estágio de domínio técnico sobre a natureza até então jamais vivido pela humanidade, mas que, contudo, “não

aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes” (FREUD, 2010, p. 107). A afirmação traz em si um agravante: o de que, nas condições técnicas de destruição desenvolvidas na primeira metade do século XX, a não contenção dos instintos de agressividade poderia colocar fim à espécie humana. “Sabem disso, e é daí que provém grande parte de sua atual inquietação, de sua infelicidade e de sua ansiedade” (FREUD, 2010, p. 170). As grandes narrativas que buscavam ditar as formas de vida do indivíduo em sociedade, ao serem confrontadas umas com as outras, geravam uma tensão de proporções tão poderosas cujos resultados foram duas guerras mundiais e o desenvolvimento e utilização de armas atômicas, colocando em uma perspectiva real a aniquilação da humanidade.

A partir disso, Freud põe em questão a necessidade da civilização exigir restrições tão severas aos desejos geradores de felicidade, como as da vida sexual e da seleção natural, para que o desenvolvimento da coletividade siga seu curso evolutivo.

Também estou a par da objeção que pode ser levantada contra isso, objeção segundo a qual, na história da humanidade, tendências como estas, consideradas insuperáveis frequentemente foram relegadas e substituídas por outras. (FREUD, 2010, p. 170).

Tal afirmação soa como uma premonição do tempo que viria depois: a pós-modernidade.

A análise de Bauman sobre a pós-modernidade deriva do entendimento de Freud sobre as relações entre indivíduo e sociedade. Para o sociólogo polonês, a busca de equilíbrio entre liberdade e segurança permanece como o “grande pote de ouro” (BAUMAN, 2011, *on-line*) a ser encontrado. Bauman é categórico ao afirmar que segurança sem liberdade é escravidão. Liberdade sem segurança é o completo caos, a incapacidade de planejar e mesmo de sonhar com isso.

Freud dizia que a civilização é sempre uma troca, ou seja, você dá algo de valor em troca de outra coisa de valor. E ele disse que, nos anos de 1920, o problema daquela geração foi que eles entregaram liberdade demais em prol da segurança. Estou convicto de que, se Freud estivesse aqui, ele diria que o diagnóstico de hoje é completamente oposto, que nós entregamos demais a nossa segurança em prol de mais liberdade. [...] Eu acho que já sinto alguns sinais prodômicos de que este pêndulo começa a voltar para a busca de uma maior segurança. O Estado social vem de novo em favor do público, as pessoas sonham com isso; querem instituições mais poderosas e mais estabilidade. (BAUMAN, 2011, *on-line*).

Cabe aqui abrir um pequeno espaço para comentar o ensaio de *O mal-estar na modernidade* (2003), de Sérgio Paulo Rouanet, como forma de contribuir para a compreensão das transformações que a modernidade sofreu no século XX. Para Rouanet, o mal-estar na modernidade é fruto, entre outros motivos, de uma crise da civilização gerada por uma perversão dos valores do Iluminismo de universalidade, individualidade e autonomia.

A universalidade significa que ele visa todos os seres humanos, independentemente de barreiras nacionais, étnicas ou culturais. A individualidade significa que esses seres humanos são considerados como pessoas concretas e não como integrantes de uma coletividade e que se atribui valor ético positivo à sua crescente individualização. A autonomia significa que esses seres humanos individualizados são aptos a pensarem por si mesmos, sem a tutela da religião ou da ideologia, a agirem no espaço público e a adquirirem pelo seu trabalho bens e serviços necessários à sua sobrevivência material. (ROUANET, 2003, p. 9)

Esses valores se perdem a partir da sabotagem do universalismo por parte de uma série de particularismos nacionais, culturais, raciais e religiosos. Percebe-se ainda uma perversão do sentido de individualidade, suplantado por um individualismo desse sujeito “pós-moderno”⁹ que se expõe por meio de um esforço consciente em conseguir os meios materiais para que possa buscar uma identidade que atenda aos seus anseios de consumo e modelo de felicidade. Diz ainda que:

Os nacionalismos mais virulentos despedaçam antigos impérios e inspiram atrocidades de dar inveja a Gêngis Khan. O racismo e a xenofobia saem do esgoto e ganham as eleições. [...] A individualidade submerge cada vez mais no anonimato do conformismo e da sociedade de consumo: não se trata tanto de pensar os pensamentos que todos pensam, mas de comprar os videocassetes que todos compram, nos aviões charter que todos voam para Miami. (ROUANET, 2003, p. 9)

De acordo com Rouanet, o momento de emancipação do indivíduo, razão do surgimento da modernidade, por meio de sua racionalidade e autonomia, não parece ter alcançado sua plenitude. Enquanto as duas maiores correntes derivadas do pensamento iluminista - o liberalismo e o socialismo – tentaram, cada uma a seu modo, oferecer individualidade e autonomia à sociedade, ambas alcançaram alguns

⁹ Diferentemente dos conceitos do sujeito iluminista, aquele que já nasce dotado de uma identidade baseada na razão de consciência e ação, e que assim sua identidade permanece imutável ao longo da vida, e do sujeito sociológico como aquele que mantém sua essência desde o nascimento, mas que se vê influenciado pela sociedade moderna a partir das relações com pessoas mais próximas de seu convívio, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa. Ela muda conforme as circunstâncias do tempo e do espaço, tornando-se mais volátil conforme as mudanças sociais ocorrem e suas instituições se diversificam e se tornam mais complexas. Para Stuart Hall, a identidade fixa é uma fantasia na pós-modernidade. (HALL, 1992, p. 102).

resultados incompletos e completos fracassos em outras esferas. O liberalismo conseguiu garantir a liberdade e autonomia da livre iniciativa ao indivíduo, mas fracassou em lhe oferecer a segurança material para que pudesse desenvolver-se em plenitude. O socialismo buscou libertar as forças produtivas contidas pela dominação de classe a partir da garantia material para que o indivíduo pudesse se desenvolver, mas no socialismo real isso se deu à custa da liberdade e da autonomia.

Aqui novamente se vê o embate entre liberdade e segurança para o desenvolvimento civilizatório. Entretanto, para Rouanet, a diferença se dá por sistemas de produção e governos contemporâneos um ao outro, enquanto Bauman (1998) analisa a desbalanceada complementariedade entre liberdade e segurança na relação entre modernidade e modernidade líquida.

Voltando a Bauman (1998), o mal-estar da modernidade é a causa motivadora dessa mudança pendular entre segurança e liberdade; e o que define, em parte, a mudança conceitual da civilização para a pós-modernidade é a ideia de que essa renúncia à liberdade em prol da segurança, hoje, “é uma injustiça que as pessoas não querem mais dar como regra a ser aceita, devido ao mal-estar que causa. A liberdade individual reina absoluta na pós-modernidade e a busca do prazer é a regra” (BAUMAN, 1998, p. 9).

Para Bauman (2011), um sintoma que aponta o início da pós-modernidade são as inquietações e experiências individuais, até então de caráter estritamente privado, que começaram a se tornar públicas por vontade própria dos indivíduos. “A *ágora* não foi conquistada por regimes totalitários, mas por elementos que até então eram estritamente privados. Instalamos microfones no confessionário” (BAUMAN, 2011, *on-line*).

Este é um aspecto que até então demonstra o que é a mudança da modernidade para a pós-modernidade. Porém, há outro ponto entre esses dois períodos que parece não ter sofrido grandes alterações em seu conceito, mas em seus alvos, que trata da ideia de ordem e limpeza. Freud (2010) afirmou que a sociedade moderna buscou nas regularidades astronômicas um modelo para a introdução da ordem em sua vida, assim como lhe forneceu os primeiros pontos de partida para proceder desse modo.

A ordem é uma espécie de compulsão a ser repetida, compulsão que, ao se estabelecer um regulamento de uma vez por todas, decide quando, onde e como uma coisa será efetuada, e isso de tal maneira que, em todas as circunstâncias semelhantes, a hesitação e a indecisão nos são poupadas. Os benefícios da ordem são incontestáveis. Ela capacita os homens a utilizarem o espaço e o tempo para seu melhor proveito, conservando ao mesmo tempo as forças psíquicas deles. (FREUD, 2010. p.113).

Por mais que admitisse que essa ordem esbarra na tendência inata para o descuido, a irregularidade e a irresponsabilidade humanos, Freud coloca como incontestável a importância da ordem para a civilização.

O conceito de limpeza ultrapassa o âmbito da higiene pessoal e adquire uma posição simbólica quanto aos outros indivíduos. Nesse sentido, a ordem e a limpeza, no campo da civilização moderna, se veem ameaçadas quando confrontadas com o “outro”, o diferente, aquele que destoa da regra. A sujeira e a desordem são tudo aquilo que não está em seu devido lugar.

Esta estranheza em relação ao diferente é o que permanece entre as análises de Freud sobre a modernidade e de Bauman sobre a pós-modernidade. A definição de Bauman para ordem se assemelha à de Freud quando afirma:

Ordem significa um meio regular e estável para nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita – de modo que certos acontecimentos sejam altamente prováveis, outros menos prováveis, alguns virtualmente impossíveis. Só um meio como esse nós realmente entendemos. (BAUMAN, 1998, p.15).

O estranho e o sujo vêm para ameaçar essa ordem. Enquanto Freud exemplificou essa estranheza com a presença dos judeus na Alemanha¹⁰, Bauman coloca o estranho como aquele incapaz de consumir:

No mundo pós-moderno de estilos e padrões de vida livremente concorrentes, há ainda um severo teste de pureza que se requer seja transposto por todo aquele que solicite ser ali admitido: tem de mostrar-se ser capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. Nem todos podem passar nessa prova. Aqueles que não podem são a “sujeira” da pureza pós-moderna. (BAUMAN, 1998, p. 23).

Ainda conforme Bauman (1998), a própria sociedade produz seus estranhos, incapazes de seguir sua ordem estética, cognitiva e moral, elementos fundamentais

¹⁰ A história mostra o genocídio dos judeus como resultado do que essa intolerância à ameaça contra a ordem moderna pode causar.

para uma vida ordeira e significativa, “sendo acusadas de causar a experiência do mal-estar como a mais dolorosa e menos tolerável” (BAUMAN, 1998, p. 27).

O conceito de mal-estar na pós-modernidade é apresentado por Zigmunt Bauman (1998) como o resultado das mudanças vividas pela sociedade a partir do fim da década de 1960 e início da década de 1970. Essas mudanças confundem-se e entrelaçam-se com o próprio conceito de globalização, de um mundo onde as fronteiras dos estados-nação tornaram-se meros traços em um mapa sem grande utilidade. O enfraquecimento do Estado como provedor do bem-estar social; a presença cada vez maior do capital através das grandes companhias multinacionais; o fluxo migratório crescente; o acesso a informações em tempo real e a uma multiplicidade de emissores individualizados de conteúdo promovido pela internet são alguns dos fatores que marcam a contemporaneidade.

Bauman (1998) se refere à pós-modernidade como um tempo de liquidez nas relações individuais e coletivas. São elas: o fim das grandes ideologias; o fracasso do indivíduo em não alcançar a felicidade prometida; a fragmentação da luta de classes em categorias ou grupos em busca de representatividade; a perda da identidade; e o enfraquecimento do Estado.

O mal-estar na pós-modernidade é resultado de uma situação instalada na consciência do indivíduo como uma angústia; um ser que vive como um peregrino sem rumo histórico. As garantias estabelecidas pelo Estado e demais instituições norteadoras da ordem social à custa de sua liberdade foram-lhe retiradas e agora recaem inteiramente sobre o esforço individual. Por outro lado, a maior liberdade individual se vê contida por fenômenos como a desestruturação do mercado de trabalho, a criminalização da pobreza, a mercantilização de importantes espaços culturais e emocionais como a arte e o amor.

Os cerca de oitenta anos que separam as obras de Freud e Bauman são suficientes para marcar a transição de uma sociedade regulamentada para uma desregulamentada. Apesar de ambos abordarem o mal-estar em seus respectivos períodos históricos, há diferenças fundamentais em suas causas geradoras, como as já citadas. Entretanto, há uma linha histórico-social que une este fenômeno do mal-estar, que são as relações sociais. Seja na modernidade ou em sua versão tardia, o fato é que não se pode falar em mal-estar sem a presença do outro a interferir nos desejos do indivíduo.

É importante ressaltar ainda que ambos eram europeus, viveram na sociedade e testemunharam os acontecimentos ocorridos na Europa em partes distintas do século XX. Freud, ao atualizar *O mal-estar na civilização*, em 1931, já demonstrava sua preocupação com o nazismo na Alemanha e o fascismo em outras partes do continente, enquanto Bauman viveu as consequências da segunda guerra mundial na condição de imigrante polonês. Desta forma, ambas as análises são, prioritariamente, referentes à Europa, e sua aplicação ao Brasil requer que se considere suas particularidades históricas e sociais.

Vale ainda considerar que Freud era médico psiquiatra e que Bauman era um sociólogo. As abordagens sobre o mal-estar em cada um dos autores têm perspectivas diferentes, mesmo com total referência a Freud na construção da obra de Bauman. O resultado é uma atualização sociológica do mal-estar na pós-modernidade, deixando de lado os conflitos psíquicos de ordem edipiana e a formação do mal-estar que acompanha a criação e desenvolvimento da civilização, para um enfoque total nas relações entre indivíduo e sociedade contemporâneos.

1.2. A convergência da pós-modernidade para a modernidade líquida

Por questões de nomenclatura e de coerência com a teoria de maior referência neste trabalho, o termo utilizado passará a ser o de *modernidade líquida*, no lugar de *pós-modernidade*. Esta definição ocorre devido a uma conceituação da contemporaneidade que atende melhor o raciocínio argumentativo desenvolvido nesta obra.

A passagem da fase "sólida" da modernidade para a "líquida" - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam (BAUMAN, 2007, p. 7, grifo do autor).

Em um tempo em que o "derretimento" (BAUMAN, 2007) de instituições e modelos de vida considerados sólidos – ou seja: perenes, monótonos e previsíveis -, o termo "líquido" reflete este período histórico em que a mudança acelerada e

permanente impossibilita qualquer tipo de solidificação de identidades, relações entre pessoas e entidades de ação coletiva. Assim, afirma Bauman (2001, p. 12):

Os sólidos que estão para ser lançados no cadinho e os que estão derretendo neste momento, o momento da modernidade fluida, são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas — os padrões de comunicação e coordenação entre as políticas de vida conduzidas individualmente, de um lado, e as ações políticas de coletividades humanas, de outro.

Conforme Bauman (2001), o contexto líquido-moderno se configura a partir da supervalorização do indivíduo em relação ao Estado. Tal fenômeno é responsável pela separação entre o poder e a política; pela queda de instituições norteadoras da sociedade e fim do planejamento coletivo de longo prazo; pelo enfraquecimento da ideia de comunidade; e pela responsabilização do indivíduo por seu fracasso ou sucesso pessoal.

De certa forma, este é um movimento que começou na modernidade e se acentuou em sua forma atual, sendo este mais um motivo para não se falar em uma pós-modernidade, pois não há uma nova ordem que substitua a antiga; não há uma ruptura, mas uma radicalização dos movimentos sobretudo econômicos.

Há ainda uma confusão semântica que precisava ser esclarecida:

Uma das razões pelas quais passei a falar em “modernidade líquida” e não em “pós-modernidade” [...] é que fiquei cansado de tentar esclarecer uma confusão semântica que não distingue sociologia pós-moderna de sociologia da pós-modernidade, “pós-modernismo” de “pós-modernidade”. No meu vocabulário, “pós-modernidade” significa uma sociedade (ou, se se preferir, um tipo de condição humana), enquanto “pós-modernismo” refere-se a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna. Procurei sempre enfatizar que, do mesmo modo que ser um ornitólogo não significa ser um pássaro, ser um sociólogo da pós-modernidade não significa ser um pós-modernista, o que definitivamente não sou. (BAUMAN, 2004, p. 321, grifo do autor)

1.3. A dimensão do mal-estar na modernidade-líquida: uma epidemia de suicídios

Primeiro é preciso esclarecer a compreensão de Durkheim (2000, p. 14) sobre o suicídio: “chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado”. De acordo com o sociólogo, a modernidade trouxe

consigo um mal-estar social¹¹, e o suicídio é uma das formas pelas quais essa doença se manifesta. É salutar compreender a distância temporal que nos afasta desta análise e perceber que as mudanças socioeconômicas e culturais pelas quais a sociedade passou também afetam a população em relação ao suicídio. Porém, os estudos de Durkheim permanecem atuais no que tange à categorização dos autoflagelos.

1.3.1 Os três tipos sociais de suicídio

Antes de especificar o enquadramento que Durkheim faz de cada tipo de suicídio, é importante salientar que, para o autor, o suicídio é sempre uma questão social. Muito mais do que uma causa individual, o sociólogo percebeu que o suicídio depende do grau que o indivíduo se vê integrado na sociedade. Esses fatores são responsáveis por produzir motivações que fazem com que o indivíduo retire a própria vida e Durkheim defende que os diferentes contextos sociais afetam diretamente as taxas de suicídio.

- **Suicídio anômico**

O suicídio anômico, termo derivado de anomia social, advém da ausência de regras que mantêm a coesão societária. Ocorre quando forças desagregadoras da sociedade levam os indivíduos a se sentirem perdidos ou sozinhos. São grandes mudanças coletivas que provocam um desregramento do indivíduo, como uma crise econômica ou mesmo um período de grande desenvolvimento econômico, para citar dois exemplos. No primeiro, o desemprego e a súbita queda de poder aquisitivo ou *status* social podem desencadear um aumento de suicídios; noutro, acontece o contrário: a possibilidade de alcançar conquistas materiais pode gerar um vácuo de sentido, uma falta de intensidade nas ações da vida cotidiana, um desinteresse por tudo aquilo que pode ser conquistado. Essa anomia ocorre também de forma individualizada: o fim de um relacionamento, o distanciamento da família e a rejeição da pessoa amada são anomias nominadas por Durkheim como conjugais.

¹¹ Freud também descreve com rigor esse mal-estar, mas dentro de um espectro psicológico, o que não cabe aprofundar aqui.

- **Suicídio altruísta**

Durkheim afirma que o suicídio se dá tanto pela ausência de regras sociais, quanto pelo excesso delas. Se o suicídio anômico é fruto de uma desregulamentação social, o suicídio altruísta ocorre quando há excesso de regulamentação dos indivíduos pelas forças sociais. Podemos dizer, inclusive, que a sociedade exerce tamanha importância e influência sobre o indivíduo, que ele é capaz de subordinar-se de tal forma a uma causa ou meio coletivo ao ponto de entregar sua vida por ela. Um exemplo da sociedade atual é o de pessoas que cometem suicídio em nome de um posicionamento político ou religioso, como os homens-bomba frequentemente noticiados nos jornais. O suicídio altruísta também pode carregar uma dosagem de heroísmo, como os monges budistas que ateiam fogo no próprio corpo como forma de protesto contra a ocupação chinesa na Mongólia; ou mesmo de lealdade, como no caso dos camisas da Segunda Guerra Mundial. Nas sociedades contemporâneas ocidentais, esse tipo de suicídio é pouco frequente, mas nem por isso o cinema deixa de tratar do assunto.

- **Suicídio egoísta**

Por fim, o suicídio egoísta. Mais comumente conhecido, acontece quando há uma separação total entre o indivíduo e a sociedade. Essa separação ocorre no plano interior da pessoa, mesmo ela estando em contato físico e institucional com os círculos sociais em que participa (trabalho, família, igreja,). O enfraquecimento dos laços sociais pode ser um fator que leva a esse desprendimento do ser com seu meio. Pessoas idosas que perdem seus parentes mais próximos e que se veem cada vez mais isoladas e suscetíveis a cometerem um suicídio egoísta.

Quanto mais os grupos a que pertence se enfraquecem, menos o indivíduo depende deles e, por conseguinte, mais depende apenas de si mesmo para não reconhecer outras regras de conduta que não as que se baseiam em seus interesses privados. Se, portanto, conviermos chamar de egoísmo esse estado em que o eu individual se afirma excessivamente do eu social e às expensas deste último, poderemos dar o nome de egoísta a este tipo particular de suicídio que resulta de uma individualização descomedida. (DURKHEIM, 2000, p. 258)

Nesse sentido, quando uma sociedade é fortemente integrada, não há espaço para que o indivíduo se distancie dela de tal forma a isolar-se completamente.

Assim, pode-se perceber que as causas de tal distanciamento não estão exclusivamente no suicida, mas na sociedade e suas instituições. Durkheim enumera as sociedades religiosas, domésticas e políticas como integradoras do ser humano com seus semelhantes. A maior ou menor presença dessas instituições na vida da pessoa é decisiva para o desenvolvimento do egoísmo suicida. “Se, nesse caso, o vínculo que liga o homem à vida se solta é porque o próprio vínculo que o liga à sociedade se afrouxou” (DURKHEIM, 2000, p. 266).

O conceito de mal-estar social, quando analisado à luz dos eventos globais do século XXI, busca explicar, dentro da sociologia, as origens de casos de solidão, depressão e suicídio, entre outros fenômenos. No plano individual, essas doenças (para usar um termo da medicina) têm aumentado de tal maneira a serem consideradas epidemias mundiais. O *Relatório Global para Prevenção do Suicídio*, realizado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) e a International Association for Suicide Prevention (IAPS), traz um panorama do suicídio e tem sido reconhecido como fonte de pesquisas empíricas sobre esse fenômeno. O *Relatório Mundial da Saúde*, outro documento publicado pela OMS, coloca a depressão como uma doença global que cresce ano após ano. No Brasil, o *Mapa da Violência*, do Ministério da Saúde, tem sido o documento mais citado quando se trata das estatísticas do suicídio. Todas essas publicações de referência buscam estratégias para frear os efeitos da depressão e do suicídio, relacionando, entre outros motivos para o agravamento desses fenômenos, o desemprego, o luto e traumas psicológicos.

Em 2017, um jogo virtual acendeu a luz de alerta para a questão do suicídio entre jovens. Chamado *Baleia Azul*, o jogo consiste em desafios que o jogador deve cumprir, conforme orientações de “tutores” virtuais e anônimos. Cada vez mais arriscados, esses desafios terminam com o suicídio como meta final para completar o jogo. O *Baleia Azul* tem adeptos majoritariamente jovens, que se encaixam na categoria de suicidas entre 15 e 29 anos¹², e fez vítimas em países como Rússia, onde o jogo foi criado, no Brasil e em outros países. Inquéritos policiais instaurados para investigar a relação entre o jogo e o suicídio indicam que os jovens que

¹² Há relatos de jovens abaixo de 15 anos que agiam sob influência do jogo. Em 2014, 146 adolescentes se mataram antes de completar 15 anos, conforme o Mapa da Violência.

participam desse jogo são, em sua maioria, solitários e passam grande parte do tempo em atividades individuais.

O suicídio na faixa etária de 15 a 29 anos tem aumentado no Brasil e no planeta. Conforme o *Mapa da Violência* publicado em 2014 por Waiselfisz, o maior crescimento da taxa de suicídio no Brasil foi entre os homens jovens, saltando de 5,7 para cada 100 mil habitantes em 1980 para 8,9 em 2012, aumento de 54,1%. Entre as mulheres, esse aumento foi menor.

Em entrevista para o jornal El País (2017), a psiquiatria da infância e adolescência Sheila Cavalcante Caetano, professora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), afirma que existem várias hipóteses associadas a isso, e as que mais concernem a este estudo são as de que há um estilo de vida em que se dorme cada vez menos, o que tem repercussões químicas no cérebro, como o estresse e a depressão. As famílias também estão menores e os jovens passam muito mais tempo em atividades solitárias como o videogame, o que dificulta a criação de vínculos mais efetivos e de redes de apoio nas quais eles possam pedir ajuda.

A afirmação coincide com o que Durkheim (2000) escreveu sobre a participação da família para a redução dos suicídios. O autor aponta a quantidade de filhos como fator que influencia o suicídio. Regiões com maior taxa de natalidade têm menor taxa de suicídios. Mas há outros fatores que também compõem esse argumento, como o nível de participação dos elementos de uma família no próprio contexto familiar. A presença constante dos filhos na casa é um desses fatores. Entretanto, a mera presença física no lar não representa mais integração familiar. É preciso aqui evidenciar que, no final no século XIX, as famílias não possuíam a quantidade de dispositivos de informação, comunicação e entretenimento individualizados que dispõem hoje. Na época em que *O Suicídio* foi escrito, o tempo e o espaço eram indissociáveis, bem ao contrário de hoje. O enfraquecimento da intensidade das relações interpessoais também atinge a família.

Porém, não se pode culpar exclusivamente a família como causa do aumento de suicídios entre jovens, e sim, um panorama geral da desintegração moral da sociedade. Para Durkheim (2000, p. 257), “o suicídio varia em relação inversa ao grau de integração da sociedade religiosa, doméstica e pública”.

Durkheim (2002) afirmou que o suicídio podia ser efeito tanto de uma estruturação social fraca, incapaz de vincular o indivíduo aos outros iguais, quanto de um excesso de estruturação social, que seria, ao contrário, tão presente na vida do indivíduo que o sufocaria. Posição que se encaixa dentro de parâmetros sociais da modernidade apontados por Giddens (2002), quando afirma que ninguém pode se livrar completamente dos sistemas abstratos da modernidade.

[...] essa é uma das conseqüências de viver num mundo de riscos de alta conseqüência. Mas é claro que os estilos de vida e setores do estilo de vida podem ser ajustados para navegar entre as diferentes possibilidades oferecidas num mundo reconstituído pelo impacto dos sistemas abstratos [...] A confiança em alguns ou em muitos dos sistemas que rotineiramente ou de maneira esporádica interferem com a vida do indivíduo pode ser suspensa (GIDDENS, 2002, p.133).

Sendo assim, o suicida apresenta-se como o indivíduo incapaz de se adaptar a qualquer uma dessas possibilidades de vida apresentadas. Mais do que isso, o mal-estar e o suicídio emergem quando as esperanças de emancipação desses sistemas abstratos aparentam-se nulas, independentemente da sua capacidade de flutuar em diferentes identificações sociais.

[...] a modernidade, não se deve esquecer, produz diferença, exclusão e marginalização. Afastando a possibilidade da emancipação, as instituições modernas ao mesmo tempo criam mecanismos de supressão, e não de realização, do eu. (GIDDENS, 2002, p. 12-13).

Ao mesmo tempo, Giddens (2002) também aponta aspectos da tradição pré-moderna que permanecem na modernidade e que têm papel fundamental na construção da autoidentidade, mas que podem se tornar, e de fato se tornam, fatores impossíveis de adaptação a certos indivíduos, podendo levá-los ao ato suicida.

Na medida em que a vida social é organizada segundo a tradição, pelo hábito rotineiro ou pelo ajuste pragmático à natureza exógena, falta-lhe aquela referencialidade interna fundamental à dinâmica da modernidade. A diferença do mero hábito, a tradição sempre tem um caráter normativo "vinculante". "Normativo" por sua vez implica um componente moral — nas práticas tradicionais, a obrigatoriedade das atividades expressa preceitos sobre como as coisas devem ou não ser feitas. As tradições de comportamento têm sua própria carga moral, que resiste especificamente ao poder técnico de introduzir algo novo. (GIDDENS, 2002, p. 136).

O suicídio, segundo Durkheim, reflete a frouxidão das normas sociais e, conseqüentemente, que a coesão nos grupos e a solidariedade estão ausentes. Em sua dissertação de Mestrado em Psicologia Social *Suicídio - Trama da Comunicação*, defendida em 1992 na PUC -SP, Marcimedes Martins da Silva ressalta que é preciso pensar o suicidado (aquele que se suicidou) enquanto indivíduo que contém as múltiplas determinações da complexa estrutura social, as quais se destacam família, Estado e religião. Segundo a pesquisa, o Estado exerce seu controle através de diferentes comunicações nem sempre claras aos indivíduos e que vão desde obrigações como o registro de nascimento, atestado de óbito, declaração do imposto de renda, até a utilização de propagandas subliminares disfarçadas em campanhas educativas ou notícias institucionais. Quanto à religião e à família, elas continuam exercendo controle sobre as consciências, mas, hoje, bastante mediadas por uma forte atuação dos meios de comunicação.

O suicídio como forma de comunicação foi descrito de forma sucinta por Pinguet (1987), que defendia a ideia de que morrer de acidente ou de doença não é senão morrer - mas o suicídio é uma atitude que faz do silêncio mesmo da morte o eco do labirinto. Marcimedes Martins da Silva (1992) coloca o suicídio como forma de comunicação e protesto, uma maneira de ser ouvido pela sociedade, de romper o isolamento em que o indivíduo se encontra. Esse isolamento não deve ser confundido com o período que o suicidando (aquele que pretende se suicidar) passa afastado do convívio social, mesmo estando em meio a outras pessoas, depois que coloca a ideia do suicídio como a única alternativa viável. Esse período de isolamento existencial serviria para que o indivíduo vivenciasse seu suicídio e também para que planejasse seu ato de comunicação, definindo, conforme os parâmetros da cultura e da sociedade em que vive - além das motivações, crenças e pessoas envolvidas -, a forma de dar fim à vida e a mensagem que irá deixar, seja por fotografias, cartas, vídeos ou bilhetes (metamensagens), ou pelo ato em si, o que configura a própria mensagem.

O suicidado entra em [...] um intervalo de ausência de marcação de tempo social que, se aferido por um relógio, pode durar poucos momentos ou se estender durante meses. É o ritual de

marginalidade onde o indivíduo se sente completamente isolado dos outros e já tem como certa sua morte social e psicológica. O indivíduo procura se manter fisicamente afastado das outras pessoas. Ele pode procurar tanto o isolamento em um cômodo quanto no alto de um edifício, mas como se trata, também, de um estado intrapsíquico, a pessoa pode se manter isolada ainda que esteja na presença de outros (SILVA, 1992, p. 95-96).

O aumento do número de suicídios, apesar de ser maior entre os jovens, atinge todas as faixas etárias, em todas as classes sociais. Esse isolamento psíquico por que passa o suicida, não respeita idade, tampouco poder de consumo, apesar de que ambos fatores também podem contribuir para o desencadear dessa situação pessoal. A solidão e o esquecimento dos idosos por suas famílias e a dificuldade física em exercer certas atividades sociais é um agravante para a saúde mental e emocional de muitos idosos. Muitos são os relatos de idosos que se suicidaram por motivos de um isolamento social causado por sua situação. Já entre os jovens, há relatos de suicídios nos quais as mensagens deixadas dão conta de motivações políticas, amorosas e de não aceitação de suas posições por parte da família ou da comunidade. Enfim, por mais variados que sejam os motivos desencadeadores do suicídio, a sociedade está sempre envolvida.

1.3.2. O cenário das instituições sociais

No plano coletivo, o papel das grandes instituições sociais, a destacar a família, o Estado e a Igreja, têm sofrido mudanças estruturais que também sinalizam para uma perda dos referenciais sociais modernos por parte do sujeito. Bauman vê o enfraquecimento moral dessas instituições frente ao capital, não vislumbrando uma forma de reverter esse quadro.

Em seu livro *A Sociedade Individualizada*, Bauman (2001, p. 240) diz:

No cabaré da globalização, o Estado passa por um *strip-tease* e no final da apresentação é deixado apenas com as necessidades nuas: seus poderes de repressão. Com sua base material destruída, sua soberania e independência anuladas, sua classe política apagada, o Estado-nação se torna um simples serviço de segurança para as megacompanhias [...] Os novos senhores do mundo não precisam governar diretamente: os governos nacionais estão encarregados da tarefa de administrar os negócios em nome deles.

A mudança de cenário não aparenta ser uma mera escolha de cada indivíduo. A sociedade líquido-moderna, por si só, não oferece mesma segurança de antes.

Anda conforme Bauman, em *O mal-estar na pós-modernidade* (1998), os sistemas e instituições da coletividade que asseguravam o mínimo de ordem e garantias sociais desapareceram ou se enfraqueceram na contemporaneidade. A angústia da vida líquido-moderna advém da insegurança de um mundo em permanente mudança. As garantias de uma vida sem sobressaltos agora recaem sobre o indivíduo, ditadas pelas leis do mercado.

Os projetos de vida individuais não encontram nenhum terreno estável que acomodem uma âncora, e os esforços de constituição da identidade individual não podem retificar as consequências do “desencaixe”, deter o eu flutuante e à deriva. [...] A imagem do mundo diariamente gerada pelas preocupações da vida atual é destituída da genuína ou suposta solidez e continuidade que costumavam ser a marca das “estruturas” modernas. O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte ou aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. (BAUMAN, 1998, p. 32)

1.3.3. A identidade e a luta de classes na modernidade-líquida

Conforme ressalta Stuart Hall (1992), tratar a identidade como estabilizadora do mundo social não é mais possível ou viável.

A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 1992, p. 7, grifo do autor).

Há, segundo Hall, a partir do final do século XX, um tipo de mudança estrutural diferente que está transformando as sociedades modernas e tais transformações também implicam nas identidades pessoais, o que pode abalar a própria ideia que cada sujeito tem de si mesmo.

Esta perda de um ‘sentido de si’ estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento–descentramento dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade para o indivíduo. (HALL, 1992, p. 9, grifo do autor).

É justamente dessa crise de identidade que, potencialmente, surgem os suicidas – grupo de grande interesse de ciências como a sociologia, psicanálise e psiquiatria, mas ainda pouco pensado nos estudos de comunicação.

A atual condição de fluidez e incerteza sobre o futuro recai na angústia do indivíduo em se situar no meio em que vive. Essa condição instável traz a questão da identidade ao centro do debate sociológico. Dois são os aspectos sobre a identidade que o autor deste trabalho acredita serem chaves para a acentuação do mal-estar na modernidade-líquida: a incessante busca por uma identidade que represente o indivíduo; e a condição de segregação que um mundo de multi-identidades aprofunda, a partir do momento em que parte da sociedade flutua livremente no campo das identidades, enquanto outra parcela da população se vê presa a identidades impostas por sua condição social.

Primeiro, a escolha de uma identidade, ou de identidades, é uma característica moderna e potencializada em sua versão líquida. Antes, a identidade era herdada e, por mais problemas de imobilidade social que ela causasse, retirava do indivíduo o peso de sua construção social¹³. Essa nova responsabilidade traz consigo um mal-estar, uma ansiedade em tentar descobrir e formular qual, ou quais identidades, corresponderão ao ideal de vida que esse indivíduo vislumbra para si. Uma vez que identidades, ou melhor, identificações¹⁴, ascendem e desaparecem num ritmo cada vez maior, e que as possibilidades de se “vestir” essas identidades não são totalmente asseguradas à maioria das pessoas, cria-se um abismo entre desejo e satisfação.

Em sua obra *Identidade* (2005), Bauman aponta como é importante perceber como as mudanças econômicas e do trabalho influenciaram o enfraquecimento das clássicas lutas de classe, transformando-as em lutas por igualdade e representatividade de novos grupos de identidade (gênero, etnia, sexualidade, etc). As lutas só puderam existir e remodelar-se justamente devido a mudanças de empoderamento de novas identidades pelos indivíduos, formando novos grupos.

Como a classe não mais oferecia um seguro para reivindicações discrepantes e difusas, o descontentamento social dissolveu-se em um número indefinido de ressentimentos de grupos ou categorias, cada qual procurando a sua própria âncora social. Gênero, raça e heranças coloniais em comum pareceram ser os mais seguros e promissores. Cada um deles,

¹³ “As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Antes se acreditava que elas eram divinamente estabelecidas; não estavam sujeitas, portanto, a mudanças fundamentais” (HALL, 1992, p. 25).

¹⁴ Stuart Hall prefere cunhar o termo identificação à identidade, para essa forma mutável e transitória que a identidade adquiriu na modernidade líquida. Para ele, alegando que não é possível afirmar que temos uma “identidade”, mas que somos compostos por uma identificação, passível de mudança e transformação (HALL, 1992).

porém, tinha uma luta para rivalizar com os poderes integradores da classe que um dia aspirou ao Status de uma “metaidentidade”, em paridade com aquela proclamada pela nacionalidade na era do Estado-nação: o status de uma supra-identidade, a mais geral, volumosa e onívora de todas, a identidade que emprestaria significado a todas as outras e as reduziria ao papel secundário e dependente de “exemplos” ou “casos especiais. (BAUMAN, 2005, p. 42).

A questão da diversificação da identidade pode ser considerada uma consequência do enfraquecimento das grandes ideologias, como o conceito de classe, que pretendia unir a todos em uma metaidentidade. Esse conceito de uma identidade onde caberiam todos, conforme Bauman, caiu por terra, uma vez que não consegue responder à diversidade das demandas dos grupos fragmentados da atualidade. Sobre a dissolução da identidade de classe, Bauman e Hall têm entendimentos parecidos e compartilhados:

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. (HALL, 1992, p. 21)

Além disso, a possibilidade de manter uma identidade é uma tarefa quase impossível num mundo onde a instabilidade é regra e a mudança se acelera cada vez mais. No atual contexto da modernidade líquida, inclusive, manter uma identidade, fixar-se em um padrão e em um espaço, não corresponde aos objetivos daqueles que podem transitar no universo de possibilidade identitárias disponível:

O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” - ser identificado de modo inflexível e sem alternativa - é algo cada vez mais malvisto. (BAUMAN, 2005, p. 35).

Assim, a mudança é a única coisa que permanece. Talvez seja essa a característica da liquidez identitária. Essa busca constante por descobertas de sentido e prazer confunde-se com a própria liberdade de escolha, desta vez pautada pelos modelos de consumo oferecidos, mas nem sempre ao acesso de todos. Neste

ponto específico, a proliferação de uma variedade inimaginável de identificações tornou-se um fator de segregação social.

A identificação também é um fator poderoso na estratificação, uma de suas dimensões mais divisivas e fortemente diferenciadoras. Num dos polos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam suas identidades mais ou menos à própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplo, de abrangência planetária. No outro polo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm direito a manifestar suas preferências e que no final se veem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades de que eles próprios ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que esteriotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam. (BAUMAN, 2005, p. 44).

Este mesmo conceito é abordado em outra obra de sua autoria, *Vidas Desperdiçadas* (2005). Neste livro, Bauman traz a crise de identidade como fruto de uma desterritorialização às avessas, com a sobreposição de uma cultura estrangeira a um povo sem condições de sair de seu espaço físico. Além de estarem impedidos de se locomover pelo globo, perdem a possibilidade de se apropriarem de suas tradições e cultura local, tornando-se estrangeiros em sua própria terra.

Ainda sobre a identidade:

Com a globalização, a identidade se torna um assunto acalorado. Todos os marcos divisórios são quebrados, as biografias se tornam um quebra-cabeças de soluções difíceis e mutáveis. Entretanto, o problema não são as peças individuais desse mosaico, mas como elas se encaixam umas nas outras. (BAUMAN, 2005, p. 54).

A diferença é que o quebra-cabeças da autobiografia nunca estará completo. Diríamos que a identidade, mais do que um quebra-cabeças, é um amontoado de peças de encaixar com as quais o indivíduo pode decidir, até certo ponto – devido à quantidade e variedade dessas peças –, qual estrutura quer montar. Além disso, não há garantias de que o sujeito da modernidade líquida montará uma estrutura sólida, coesa e perene para chamar de sua identidade. Pelo contrário, permanecerá montando e desmontando essa estrutura conforme as variáveis sociais forem se transformando. Possivelmente a única coisa duradoura será a possibilidade de destruir e reconstruir sua estrutura de encaixe.

Para a parcela da sociedade que se vê presa a identificações, muitas vezes impostas de fora, estigmatizadas e sem perspectiva de mudança, a questão da identidade torna-se um problema ainda maior. Imigrantes, negros, ciganos, homossexuais estão entre os que sofrem um estigmatização identitária, e as novas

bandeiras por representatividade que carregam não poderiam ganhar força em um contexto social que considerava apenas a luta de classes como representativa para as mudanças sociais. Assim como eles, aqueles sem acesso ao consumo, ou seja, os pobres, também sentem a marginalização que os estigmas exteriores lhes impõem.

Não é o propósito deste trabalho focar o mal-estar na modernidade líquida apenas àqueles que não podem desfrutar das possibilidades de representações que o consumo pode oferecer, mas é fato que situação de marginalidade que se encontram essas categorias torna, por várias ocasiões, a vida mais insuportável. Seria confortável considerar essa a causa de suicídios entre representantes desses grupos, o que até pode ser verdade, em certo ponto. Mas então, como explicar os suicídios entre aqueles mais instruídos, com poder de consumo, liberdade de se moverem no espaço e amplo acesso aos mais novos modelos de identidade?

Durkheim (2000) enfatizou que os índices de suicídio eram diretamente proporcionais ao grau de instrução do indivíduo:

A taxa enorme da população que vive de rendas (720 por um milhão) mostra que são os mais afortunados que sofrem mais. É que tudo o que obriga à subordinação atenua os efeitos desse estado. As classes inferiores pelo menos têm o horizonte limitado por aqueles que se sobrepõem a elas e, por isso mesmo, seus desejos são mais definidos. Mas os que acima de si só têm o vazio perdem-se nele quase necessariamente, quando não há força que os segure. (DURKHEIM, 2000, p. 328).

Os mais afortunados, conforme a citação acima, estariam mais propensos ao suicídio anômico, “que tem como causa o fato de sua atividade se desregrar e eles sofrerem com isso” (DURKHEIM, 2000, p. 329). Seu mal-estar seria a falta de limites aos seus desejos, a falta de objetivos e de prazer, o que já foi comentado anteriormente neste estudo.

Mas, passados 120 anos, pode-se observar que esta relação tenha mudado e, dentro do período temporal em que esta pesquisa abrange, 2008-2014, percebe-se o aumento dos suicídios entre a população mais afetada pela crise econômica, principalmente em relação ao desemprego.

Em junho de 2011, o ministro da saúde da Grécia, Andreas Loverdos, declarou que o número de suicídios no país havia aumentado 40%. Apesar de não apresentar uma relação direta com a crise vivenciada à época pelos gregos, a notícia despertou o interesse de se estudar se a crise era a causa de tal aumento.

Nesse período, o Instituto de Pesquisa da Universidade de Saúde Mental implementou um questionário, de Economou et al. (2011), a ser apresentado em todo o país até 1º de maio de 2011. O estudo adotou o mesmo método utilizado entre fevereiro e abril de 2009, que explorava ligações entre sintomas depressivos e variáveis socioeconômicas. Uma amostra de 2256 pessoas foi sorteada via número de telefone. Os resultados mais “alarmantes” foram os que apontaram o aumento de tentativas de suicídio. Houve um crescimento de 36% do número de pessoas que disseram terem tentado cometer suicídio entre a pesquisa de 2009 (24 casos) e a de 2011 (35 casos). Houve ainda aumento do número de pessoas que já haviam pensado em se suicidar. Os resultados acordam com os realizados por Stucker et al. (2011), que apresentam um aumento de 17% dos suicídios na Grécia, e sugere uma relação entre a crise econômica e o aumento dos suicídios.

O estudo de Stucker mostra que até 2009 o desemprego pouco havia aumentado nos antigos e novos países membros da União Europeia. A partir de então, o desemprego cresceu rapidamente, acima de 35% em relação aos índices de 2007. Em 2008, o suicídio aumentou em menos de 1% nos novos países membros, enquanto cresceu quase 7% nos antigos membros. O aumento dos suicídios foi maior para todos em 2009, com taxa de crescimento acima de 5%.

O Gráfico 1 mostra a variação do desemprego e do índice de suicídios na União Europeia:

Gráfico 1 - Efeitos da recessão de 2008 na saúde:
um primeiro olhar nos dados europeus

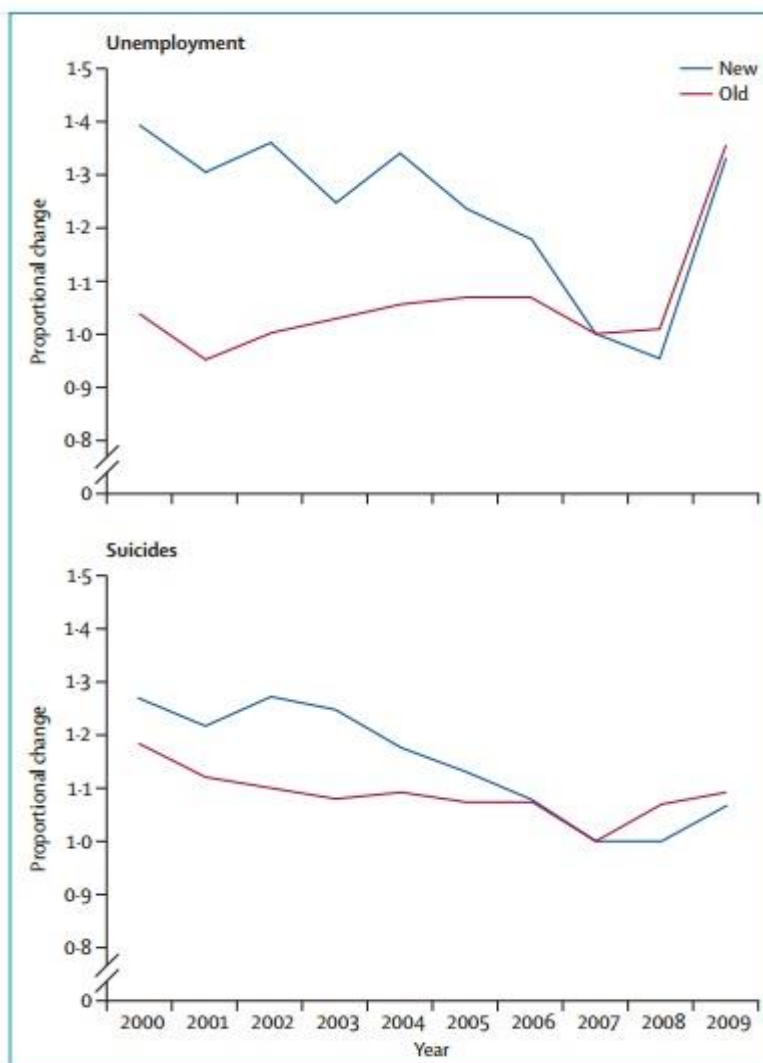


Figure: Indexed changes in adult unemployment and in age-standardised suicide rates (age 0-64 years) in old (pre-2004) and new European Union Member States. 2007 is the index year, and y-axis values represent proportional change relative to that year.

Fonte: STUCKLER et al. (2011).

Essa relação econômica entre o desemprego e o suicídio não foge à questão geral do mal-estar na modernidade líquida. O desemprego não representa apenas a falta de renda - o que pode ser, e geralmente é, temporário - mas, sobretudo, a descrença e a insegurança sobre o futuro. O desmantelamento dos serviços de saúde e de atendimento assistencial sofrido pela Grécia no período da crise parece

ter contribuído para o desespero de muitos de seus habitantes, o que não foi observado, por exemplo, na Islândia, onde medidas de austeridade e cortes orçamentários não foram realizados como estratégia de combate à crise, mantendo a qualidade dos serviços públicos e garantindo um horizonte de esperanças para a população, o que refletiu em uma pequena variação na taxa de suicídios.

A crise de identidade na modernidade líquida não pode ser dissociada da questão econômica, e turbulências de ordem material, ou seja, uma anomia social, tem consequências para o campo da identidade. A crise econômica na Europa traz um parâmetro da situação em que a sociedade daqueles países se encontrava e reflexos na condição em que vivenciam o mal-estar social. Estas informações servem de parâmetro extradiegético à análise do filme *A Pequena Loja de Suicídios*, uma vez que este filme, produzido na Europa e por uma equipe majoritariamente europeia e envolta na situação em que o continente se encontrava.

Capítulo 2: O CINEMA

Após dissertar sobre o mal-estar na modernidade líquida, suas raízes, causas e efeitos sociais (tendo o suicídio como o principal deles), é preciso voltar o olhar para o objeto desta pesquisa, o filme de animação *A Pequena Loja de Suicídios*. Para isso, é imprescindível que o trabalho se aprofunde nesta arte chamada cinema. Ao falar de cinema, um conceito que cabe destacar é o de identificação entre o espectador e a obra cinematográfica. Ismail Xavier, em seu livro *A experiência do cinema*, coloca em evidência o fato de que a identificação é um mecanismo contido na própria origem da percepção cinematográfica.

Um primeiro e elementar processo de projeção-identificação vem, pois, conferir às imagens cinematográficas realidade suficiente para que as projeções-identificações ordinárias possam entrar em jogo. Por outras palavras, há um mecanismo de projeção-identificação na origem da percepção cinematográfica. Por outras palavras ainda, a participação subjetiva aproveita no cinematógrafo o caminho da reconstituição objetiva. (XAVIER, 1983, p. 151).

Em outras palavras, reconstitui-se a objetividade da vida a partir da projeção cinematográfica para que subjetividade do espectador possa entrar em jogo, desde que o cinema consiga carregar em suas imagens um certo nível de analogia com o real. Ainda sobre identificação, Xavier a define que “O cinema é precisamente esta simbiose: um sistema que tende a integrar o espectador no fluxo do filme. Um sistema que tende a integrar o fluxo do filme no fluxo psíquico do espectador” (MORIN, E., em XAVIER, 1983, p.160-161). Essa integração leva o espectador a se identificar com o herói, mas também com o vilão, mesmo que as ações e aspirações deste se contraponham à moral e aos valores do espectador.

Para Silva (2009, p. 213), “o cinema não obedece às leis do mundo exterior, mas obedece às leis da mente”. Daí surge o fato de a identificação se atrelar menos à semelhança objetiva do filme com a realidade e mais a este fluxo psíquico, onde estão inseridas a linguagem falada, as emoções, os sentimentos, as regras de convívio social e outras convenções que fazem o espectador se identificar com o filme, ou seja, as projeções-identificações imaginárias. Daí surge a identificação com aquilo que não é, necessariamente, uma projeção, um *analogon* do real. A identificação subjetiva ultrapassa o visual e se constrói naquilo em que simbolismos da vida real são apresentados na tela.

Jaques Aumont (1995, p. 26, grifo do autor) discorre sobre esse ponto, ao afirmar:

De fato, as fronteiras da narratividade, assim como as da representatividade, muitas vezes são difíceis de traçar. Da mesma maneira que uma caricatura ou um quadro cubista podem representar (ou pelo menos evocar) um espaço tridimensional, existem filmes onde, para ser mais esquematizada ou mais abstrata, nem por isso a representação deixa de ser mais presente e eficaz. É o caso de muitos desenhos animados e até de certos filmes "abstratos".

É possível, a partir dessa proposta, desvendar o porquê a identificação ocorre na animação. Ela não é o real representado, mas um traço dele que se exprime por meio de personagens criados além da semelhança física humana, mas que carregam consigo os simbolismos e as linguagens com as quais os espectadores podem ressignificar. Um exemplo claro disso é a utilização de personagens com forma de animais, mas que carregam consigo linguagem, movimentos, expressões e sentimentos tipicamente humanos (Pato Donald, Gato de Botas, Gato Félix e outros) A polimorfia do cinema não se resume à transformação do tempo e do espaço, os movimentos da câmera, a incessantes mudanças de ângulo de visão que tendem a arrastar os próprios objetos para o circuito afetivo. Ela integra também as formas dos personagens representados, o universo lúdico, o imaginário ilimitado.

Para André Bazin (1991), o que faz do cinema uma arte é a sua capacidade de tudo exprimir sem desagregar o mundo, de revelar o sentido escondido dos seres e das coisas sem quebrar a unidade natural. O que conta na imagem cinematográfica não é o que ela ajunta à realidade, mas o que ela revela. A ilusão não é fundada nas convenções (como no teatro), mas sobre o realismo indescritível do que é mostrado – que se apoia sobre a mesma natureza da fotografia, que lhe é emprestada. A evolução do cinema, após a descoberta das técnicas de montagem pelo cinema mudo, do espetáculo hollywoodiano até as tendências dos anos 50 (que dizer, grosso modo, do campo-contracampo à profundidade de campo), vai no sentido de uma proximidade cada vez mais imediata entre o espectador e o filme.

É nessa busca de realidade que o cinema, por meio da subjetividade do espectador, participa do mundo: “É por lhe dar suplemento de vida subjectiva que ela fortifica a vida real, a verdade convincente, objectiva, das imagens do filme” (MORIN, 2009, p. 136). Ainda conforme Morin, o cinema é uma máquina que registra a existência e a restitui de forma objetiva, entretanto, leva em consideração o

indivíduo. Desta forma, o cinema teria a capacidade de colocar o universo pessoal do espectador na tela, colocando-o como participante ativo. Aí está a subjetividade que compõe o cinema, por provocar no espectador seu imaginário. Porém, a subjetividade do espectador em relação ao filme é apenas uma metade dessa dimensão do cinema. Ao assistir o filme, ele relaciona o conteúdo na tela à sua experiência informacional, simbólica e sensitiva, decorrendo daí o interesse pela imagem fílmica, por ser ela capaz de suscitar emoções. A outra ponta dessa dimensão subjetiva está no criador, sua forma de transpor seu imaginário para a tela. Do contrário, todos os filmes seriam produtos de uma plataforma técnica objetiva e impessoal (MORIN, 2009). Assim, o cinema traz a representação do real e carrega em si todos os simbolismos e discursos presentes na vida real, aliado ao imaginário que, juntos, se complementam para formar a estética do cinema, misturando objetividade e subjetividade, realidade e representação, a técnica e a expressividade, o mundo real e aquele presente na tela.

No cinema, a tela deve significar por si intermediária do real. Basta um verdadeiro detalhe (os cabelos cortados, uma pá de terra, um barulho), para garantir a veracidade do filme. Graça a esses detalhes, um espaço aberto pode se substituir ao universo corrente, um sentimento de espaço (artificial) pode ser construído (e se fazer objeto de crença) sem recorrer a garantias naturais. Em consequência, o cinema moderno tende ao realismo. Ele está mais próximo do romance que da poesia, da pintura ou do teatro.

Todavia, não se deve tomar a imagem pelo real. Apesar de ser um registro objetivo da realidade, seu significado se altera na medida em que esta imagem passa a fazer parte de um quadro circunstancial da narrativa; é tratada, recortada e inserida em um contexto. Como afirma Christian Metz (1980 apud MARTIN, 2005, p. 24), “a duplicação fotográfica [...] arranca ao mutismo do mundo um fragmento de quase realidade para dele fazer um elemento de discurso”. Assim, conforme afirma Marcel Martin (2005), na imagem fílmica, a realismo aparente está lá, mas dinamizado pela visão do realizador. Chega até ao hiper-real, se analisarmos efeitos como o *close*, o plano aberto e o *travelling*, sem contar os recursos adicionais como a trilha sonora, em que a imagem fílmica torna-se capaz de fazer emergir sensações que o real não conseguiria. É justamente com o objetivo de gerar sentimentos que a imagem fílmica é idealizada e criada.

A partir desta constatação, afirma Marcel (2005, p. 35), “a imagem *reproduz* o real, depois, num segundo grau e eventualmente, *afecta* nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma *significação* ideológica e moral”. Esses efeitos causados no espectador são fruto das técnicas e conceitos que elas conseguem transmitir. Mais do que enquadramentos, iluminação, figurino e a montagem, por si só, essas técnicas servem para a construção de efeitos e uma estratégia de gerar sentidos. Cada plano tem um significado narrativo, uma escolha que insere ou exclui informações. Um *close*, por uma fração de segundo, carrega em si um conteúdo simbólico que centenas de palavras não seriam suficientes para descrevê-lo. Um *travelling* pra frente dá a noção de movimento a um objeto estático, o que pode sugerir uma vertigem ou ilusão; um *contre-plongé* pode transformar um menino em gigante, evidenciando sua capacidade de superar obstáculos etc. Estes e outros efeitos também se relacionam ao ponto de vista. O espectador pode ver com os “olhos” do personagem, pode ser o observador onisciente, pode acompanhar sob a perspectiva do narrador ausente. Como um alfabeto, este arcabouço de técnicas da cinematografia são combinados e resultam em uma infinidade de resultados estéticos.

2.1 O cinema de animação

“Animação não é a arte do desenho que se move; ao invés disso, é a arte do movimento que é desenhado. O que acontece entre cada frame é mais importante do que acontece em cada frame”

Norman McLaren

“A palavra “animação”, e outras a ela relacionadas, deriva do verbo latino *animare* (“dar vida a”) e só veio a ser utilizada para descrever imagens em movimento no século XX” (SOLOMON, 1987, p. 10).

O cinema de animação precede o próprio cinema fotográfico. Seja por meio de técnicas originárias do oriente, como o teatro de sombras, ou pelo uso de equipamentos que antecedem a invenção da câmera de cinema, a animação já compunha o universo artístico:

A história do cinema animado tem muitos pontos de contato com a do cinema. Seu nascimento precedeu o do cinema; os primeiros trabalhos, do

francês Emile Reynaud, remontam a 1890. Mas o primeiro filme animado mesmo é de 1908, e de um outro francês: Emile Cohl. Responsável também pelo primeiro filme de bonecos, em 1910. (MIRANDA, 1971, p. 15).

Emile Reynaud pode ser considerado o precursor do filme de animação. Criou o aparelho chamado de praxinoscópio (1877), que continha espelhos no tambor, cada um refletindo uma das imagens da tira de desenhos instalada na circunferência. Utilizando-se de lanternas, o aparelho permitia visualizar a animação de figuras desenhadas em tecido transparente e com furos nas laterais, onde se encaixavam pontos de tração da engrenagem. Seus filmes já apresentavam sincronização com a trilha sonora, eram coloridos e tinham movimentos adaptados ao cenário.

O primeiro filme realizado completamente por Emile Cohl (*Fantasmagorie*) é também o seu primeiro desenho animado de verdade, com seus dois minutos fotografados frame a frame. Utilizando tinta nanquim, permitindo maior flexibilidade; simplificando o traço, mas sem perder a expressividade da linha; e utilizando a caixa de luz, para sobrepor as folhas de papel e visualizar os desenhos anteriores (o que lhe permitiu otimizar a impressão de movimentos e fotografar duas vezes cada desenho, reduzindo o trabalho e o tempo dedicados à animação), os filmes de Cohl trouxeram fluidez e exploraram a profundidade virtual do espaço tridimensional através do jogo ilusório perspectivo. Trouxe também a preocupação com o valor artístico e a narrativa que fugiam ao simples entretenimento, e refletiam sua visão de mundo, estabelecendo condições artísticas que elevassem a animação ao estado de arte.

Entretanto, o primeiro desenho animado é do artista plástico inglês James Stuart Blackton, autor da obra *Humorous Phases of Funny Faces*, em 1906, por meio da técnica de substituição por parada de ação. “Essa técnica se baseava na trucagem de cada fotograma, nos quais técnicas de manipulação de objetos por fios transparentes, por exemplo, davam a impressão de que objetos se moviam sozinhos” (LUCENA JÚNIOR, 2005, p. 41).

Porém, antes de se desdobrar sobre este tipo de cinema, é preciso diferenciá-lo teoricamente do cinema fotográfico. Conforme Carlos Alberto Miranda (1971, p. 14), em seu livro *Cinema de Animação: Arte Nova/Arte Livre*, “a arte da animação é toda criação cinematográfica realizada imagem por imagem”. Desenhos animados

são, antes de tudo, formas visuais que adquirem vida através do movimento. A diferença para o cinema fotográfico está no fato deste

proceder de uma análise mecânica, por meio da fotografia, de fatos semelhantes àqueles que serão reconstituídos na tela, enquanto que o cinema de animação cria os fatos por outros meios além do registro automático. Num filme de animação os fatos têm lugar pela primeira vez na tela.¹⁵

É importante salientar também, que o cinema de animação, dos seus primórdios até o início da evolução da computação gráfica dominante nos dias atuais, tinha como principal ferramenta o desenho à mão livre como pressuposto (há outras formas que serão abordadas à frente). Este fato deixava a criação do filme sob domínio e controle do seu artista criador, diferentemente do cinema direto, que exigia uma equipe técnica muito maior e de atores para sua realização. Esta diferença possibilita uma maior liberdade de criação para o autor de animação, uma vez que a materialização de sua imaginação dependia, em maior parte, se comparado ao cinema fotográfico, do próprio autor. Entretanto, com a criação de empresas voltadas para este setor, a formação de equipes de trabalho cada vez mais segmentadas e prazos mais curtos para a apresentação de filmes e desenhos, o autor foi perdendo parte do domínio de sua própria criação, sem, entretanto, deixar de ser a fonte artística de todo o processo.

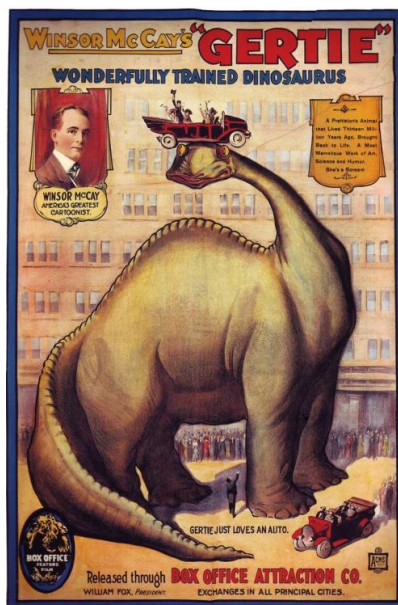
Assim como o cinema direto possui raízes no teatro, o cinema de animação sucede os quadrinhos. Essa ligação com sua origem impressa tornou-se, de certa forma, um obstáculo para o desenvolvimento da linguagem do cinema de animação. A linguagem e temática dos quadrinhos foi “levada” ao cinema de animação pelo público espectador, o que dificultou a quem se dispunha a romper com a forma conteudística e estética que dos quadrinhos derivava. (MIRANDA, 1971). A forte influência dos estúdios Disney contribuiu para esse quadro.

O primeiro desenho animado derivado de um quadrinho data de 1911, quando Winsor McCay traz os personagens das aventuras de *Little Nemo in Slumberland*. McCay tinha traços com grande domínio da tridimensionalidade, cenário e perspectiva. Também passou a enfatizar o aspecto da personalidade de seus

¹⁵ definição adotada pela Association Internationale du Film D'Animation (AFISA), no seu boletim n1 de maio de 1961, p.4, como preâmbulo aos seus estatutos. Disponível em:< <http://www.asifa.net/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

personagens. Seu filme *Gertie the Dinossaur* (1914), (Figura 1), é considerado o primeiro grande marco da história da animação. Nesta obra, o personagem já tinha sua personalidade definida, e McCay desenvolveu movimentos ao personagem que individualizaram seu estilo. Vários personagens como *Batman*, *Tarzan*, *Barbarella* vieram dos quadrinhos para depois chegarem ao cinema de animação. Por um tempo, essa “herança” dos quadrinhos levou o cinema de animação a identificar-se com a temática e o público infantil, também explorando os clássicos da literatura voltada a essa faixa etária. Mesmo assim, houve quem se dedicou a trabalhar com temas e estética mais sofisticados, a exemplo dos pioneiros como Hector Hoppin, Anthony Gross, Hans Richter, Oskar Fischinger e Len Lye, voltados a apresentar os dramas e angústias vividas por adultos e que se mostram ainda atuais, entre outros temas que fogem ao público infantil.

Figura 1 – Cartaz para anunciar o filme em 1914



Fonte: IMDb. s. d.

Disponível em: < <https://goo.gl/4A4Sph> >.

Acesso em: 30 nov. 2017.

Atualmente, a herança estética deixada por McCay está presente em quase toda a totalidade das produções em animação. Personagens nascem com características psicológicas bem definidas, seja ao retratar personagens da literatura (ex. Quasimodo, Notre Dame de Paris, Gato de Botas), ou aqueles já nascidos para o cinema (Shrek, Nemo). Em *A Pequena Loja de Suicídios*, as diferenças de

personalidade entre os personagens são decisivas para o desenrolar da narrativa, uma vez que é no embate entre visões de vida distintas que a trama se desenvolve¹⁶.

Mas como a experiência do público com o cinema de animação vem, em sua maioria, desses desenhos animados infantis, essa leitura dos personagens pode permanecer nos filmes de animação mais elaborados. A luta entre o Bem e o Mal é um exemplo:

Uma variante da dicotomia Bem e Mal aparece em Tom e Jerry, sob a forma de o forte contra o fraco, reduzido também a uma colocação simplificadora: o fraco sempre pode vencer o forte usando de astúcia, inteligência ou malandragem. (pergunta-se, porém: e quando o forte for também inteligente?). Como a massa é formada, em sua maioria, por indivíduos fracos, física e economicamente, Hanna & Barbera, ao criarem a dupla, sabendo que no ratinho estariam concentradas as identificações primárias mais intensas do público, descarregaram nele propositalmente uma dose maior de empatia. [...] o gato representa o poder repressor, enquanto o rato configura o elemento pernicioso que tenta minar o sistema. (MIRANDA, 1971, p. 43).

A linha de artistas mais voltados à experimentação de novas estéticas para o cinema de animação goza de alcance pouco comercial em relação às produções de caráter mais comercial do que artístico. Os desenhos animados experimentais encontraram um contraponto à dualidade e linearidade dos desenhos clássicos infantis, ao enfocarem mais nas características psicológicas dos personagens do que na preocupação com a narrativa linear.

O universo plástico do cinema ficava restrito às imagens capturadas da realidade, ainda que encenadas. A união do desenho e da pintura com a fotografia e o cinema superou essa limitação através do cinema de animação, que podia fazer uso das formas ilimitadas das artes gráficas explorando as características cinematográficas do filme. Retirando os elementos plástico-visuais (pintura, desenho, gravura, escultura, gráfica, etc) da animação, são comuns aos dois tipos de cinema os elementos sonoros (música, sonoplastia), verbais (a palavra, o diálogo), e literários (o roteiro, a técnica narrativa, etc). Outro ponto em comum é que

¹⁶ Para Walt Disney, o personagem de animação tinha de atuar, de representar convincentemente; parecer que pensa, respira; convencer-nos de que é portador de um espírito. E para envolver completamente a audiência, esse personagem tinha, por fim, de estar inserido numa história. (JÚNIOR, 2005).

o cinema de animação também requer um conjunto de recursos cinematográficos, desde o uso da câmera até noções de sequência, de ação, enquadramentos, cortes, etc.

Um fato diferenciador é que o cinema de animação é, por natureza, um cinema da irrealidade. Enquanto o cinema direto, muitas vezes se propõe ao irreal, ao fantástico e ao cósmico, ele sempre tem em si a ancoragem do humano e dos elementos reais da natureza. Enquanto isso, o cinema de animação tem a liberdade de usufruir do fantástico e do absurdo de forma absoluta. A subjetividade do cinema de animação está para a objetividade do cinema direto.¹⁷ Uma contraposição fundamental entre estes dois tipos de cinema está na relação que cada um possui com a música.

A música, que é a última contribuição criativa nos filmes comuns, é uma das primeiras no caso do filme animado. A associação entre o ritmo visual e o ritmo musical dos desenhos é imprescindível.[...] A animação deve, em muitas cenas do filme, refletir o ritmo da música. Os temas, assim, têm que ser compostos antes que o processo da animação comece. (MIRANDA, 1971, p. 26).

Sempre existe a vantagem trazida pela associação direta dos desenhos com o som, englobando a música, o ruído, a fala e os diversos efeitos sonoros que possam advir. O mais exato ajustamento técnico em animação é que permite as estreitas relações entre som e imagens existentes no cinema. O contraponto de som e imagem enfatiza os ritmos do movimento e adiciona uma estilização aural à estilização visual da imagem. O filme *A Pequena Loja de Suicídios* é um claro exemplo disso. Categorizado como gênero musical, as sequências foram criadas ao ritmo das canções interpretadas por seus personagens. Qualquer deslize nestas sequências causaria um desequilíbrio na relação entre imagem e som, com consequências na apreciação do espectador.

Mas o que faz com que o espectador se identifique com o cinema de animação, a ponto de se emocionar tanto quanto se houvessem humanos

¹⁷ Evidentemente, as categorias do real e do irreal modificam-se ao infinito. A referência a irreal deve ser entendida aqui sempre no sentido de mundos específicos da imaginação. Irrealidade conduz à subjetividade; conseqüentemente, pode-se definir o cinema de animação como o domínio absoluto da subjetividade; esta, por sua vez, vai variar de acordo com o grau de informação, vivências, etc, do espectador. (MIRANDA, 1971)

projetados na tela? Para Carlos Alberto Miranda (1971, p. 30), “Nossa imaginação, diante de um filme, é estimulada mais pela sua carga de subjetividade que pelas qualidades intrínsecas de sua forma”. As diferenças visuais vão além da ausência humana projetada.

Os objetos, no mundo da animação, não têm peso nem textura, exceto quando isso é necessário para expressar seus movimentos. As leis da gravidade existem somente para serem desrespeitadas. Altura, largura e profundidade perdem sua atualidade através das demandas do movimento. (MIRANDA, 1971, p. 32).

O cinema de animação é capaz de quebrar tabus até mesmo além do cinema convencional. Como poderia se fazer um filme como *A Pequena Loja de Suicídios* com atores? Qual seria o resultado? Ainda conforme Miranda, o cinema de animação foi e é tão importante porque podem tratar de temas que o cinema direto encontraria dificuldade em abordar:

as amargas experiências da guerra recém-finda e a transferência do homem às novas condições de paz eram tão grandes que não poderiam ser expressas apenas pelo realismo cinematográfico. O filme curto de animação teria forçosamente que se transformar no complemento do filme fotográfico de longa-metragem, posto a afetar o espectador de maneira diferente que a experiência direta do cinema da realidade. Neste, o espectador se identifica com os artistas por serem de carne e osso como ele; naquele, entretanto, é a sua sensibilidade que é atingida mais intensamente. A poesia e o poder de síntese desta forma de expressão cinematográfica permite aos seus autores dizerem coisas inexprimíveis num melodrama, comédia ou thriller policial. (MIRANDA, 1971, p. 82).

Certamente o resultado do filme de animação *A Pequena Loja de Suicídios* seria diferente se fosse filmado com personagens humanos. O tema, ainda considerado controverso quanto à forma de ser abordado, poderia ser interpretado como contendo uma violência maior se mostrasse pessoas em carne e osso comprando instrumentos com o objetivo claro de cometerem suicídio, e suicidando-se! A naturalidade daqueles personagens que vendem tais produtos, ao fazê-lo, poderia mostrar-se de maior crueza sentimental, mostrando uma completa falta de empatia com seus semelhantes, o que, de fato, ocorre, mas de forma mais sutil. O cinema de animação, neste aspecto, vem para amenizar esse quadro ao utilizar-se do irreal, do imaginário e do infantil, fazendo com que o espectador não acredite em

uma sociedade tal qual é apresentada no filme, mas colocando-se ciente da problemática que gera tal situação hipotética e fictícia¹⁸.

O cinema de animação contemporâneo é datado a partir da década de 1940. Nos anos 50, com Henri Gruel, surge uma 'nouvelle vague' da animação francesa.

Diversos países, a exemplo da França, Alemanha, Tchecoslováquia, Rússia, Suíça, Inglaterra, têm produções de destaque, seja pela técnica, temática, roteiro ou traço. O Canadá também surge nesse cenário, tendo Norman McLaren como protagonista. Nos estados Unidos, surge a UPA (United Productions of America) para fazer frente à Disney, que dominava o mercado com sua fórmula de produção e comercial. Os realizadores da UPA, ao se voltarem à arte gráfica europeia, iniciam uma segunda tendência do cinema de animação. Enquanto uma se dedicava à exagerada e cômica simplificação dos seres humanos e animais, a outra, por influência da arte gráfica da década de 20, a partir dos avançados desenhos do *The New Yorker*, buscava uma completa estilização.

Conforme escreveu John Gillett no *Boletim Mensal do Filme (Monthly Film Bulletin* - fevereiro de 1955), "A primeira tentativa importante para usar um filme de desenhos animados como meio de contar uma história séria e adulta" foi o filme *Animal Farm* (1954), (Figura 2), da dupla John Halas e Joy Batchelor. Considerado o primeiro longa-metragem de animação inglesa, significou um marco no panorama mundial da animação.

¹⁸ Volta-se aqui aos conceitos de efeito de real e efeito de realidade, apresentados na página 5.

Figura 2 - Animal Farm



Fonte: Rotten Tomatoes. s. d. Disponível em:< <https://goo.gl/86CFCX>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Foi a partir de produções cada vez mais elaboradas tanto visualmente quanto em seu conteúdo temático que o cinema de animação atingiu sua maioridade narrativa. A libertação da tradição dos quadrinhos, o desenvolvimento tecnológico, narrativas elaboradas e um aprofundamento temático garantiram a evolução dessa arte.

está, agora, plenamente capacitado a expressar a omissão e a perplexidade do homem moderno, não visando a um arrebatamento apenas superficial, seus filmes, entre outros problemas, revelam ao homem os perigos de uma nova guerra, exortando-o a uma tomada de consciência. (MIRANDA,1971, p. 76).

Para se chegar a esse estágio, é imprescindível destacar a produção deixada pelos países do Leste Europeu. Seus filmes experimentais, sob a égide do Estado, abordaram uma temática adulta, expondo de maneira franca seus problemas político-sociais, com uma linguagem rica que possibilitou ao cinema de animação expressar os perigos de uma nova guerra, a omissão e a perplexidade do homem moderno nesse cenário da então guerra fria. Dentro do universo do cinema de animação experimental, surgem na década de 1950, três tendências básicas:

a primeira, muito numerosa, observada principalmente nos filmes da Europa Oriental que descrevem uma força superior, interminável e indeterminável a

ameaçar o homem (como a que se encontra em Kafka ou Ionesco, em Joyce ou Genet), cujos melhores exemplos estão em Jan Lenica (*Senhor Cabeça, A letra A*), Walerian Borowczyk (*Os jogos dos anjos, O dicionário de Joaquim*), Aleksander Marks & Vladimir Jutrisa (*A Mosca*), Borislav Sajtnac (*Nem tudo que voa é pássaro*), Needjik Dragic (*Vai-vém dos dias*); a segunda tendência, igualmente poderosa, se reflete nos filmes que veiculam um caráter facilmente identificável como de advertência ou de contestação a/ou sobre problemas políticos e sociais (*O jogo/Dusan Vukotic; Preto-Branco-Vermelho/Helmut Herbst; Oh dem Watermelons/Robert Nelson, A mão/Jirí Trnka, Uma coisa engraçada aconteceu no meu caminho para Gólgota*, de Grapjos e Robbe de Hert, novamente o já citado *A Mosca*, etc); finalmente, a terceira se refere ao conjunto pouco numeroso dos filmes que apelam para uma participação francamente sensorial, para a adesão a uma espécie de ritual de imagens e sons (*Aos*, de Ioji Kuri, *Semana tranquila na casa*, de Jan Svankmajer e *Invocação de meu irmão diabólico*, de Keneth Anger). ((MIRANDA, 1971, p. 94).

Já na década de 70, o cinema de animação desenvolveu formas de produção e expressão que extrapolaram o que se entende por desenho animado. Entre os principais gêneros da cine-animação estão:

A – o desenho animado clássico (Disney, Fleischer, Grimault e muitos outros), que consiste na filmagem de desenhos colocados sobre uma superfície plana, cujos movimentos são decompostos imagem por imagem e que evoluem sobre um cenário fixo.

B – as silhuetas animadas (Trnk, Bartosh, Collin Low, etc), em que bonecos articulados (de papel, cartolina ou folha de flandres) são movimentados diante de uma câmera, sendo seus movimentos filmados imagem por imagem.

C – as sombras chinesas (Lotte Reiniger Koch) são uma variante das silhuetas e empregam personagens, em preto e branco, em cenários pintados que imitam baixos relevos. No Japão, Noburo Ofuji, retomando a técnica das verdadeiras sombras chinesas (de uso milenar em todo o oriente), utiliza sombras de matéria plástica colorida e iluminada por transparência.

D – animação multiplana (Bartosh, Disney, etc) em que os desenhos, as sombras, as silhuetas, etc, são colocadas não mais num só plano, mas em três ou quatro placas de vidro (ou folhas de celofane), permitindo assim tratar os temas em profundidade e introduzir alguns jogos de luz.

E – os bonecos animados (Cohl, Starevitch, Ptuchko, Trnka, etc) são marionetes articuladas, animadas imagem a imagem, em cenários de três dimensões.

F – as esculturas animadas (Jean Painlevé) produzem um movimento a três dimensões pela modelação e iluminação das figuras plásticas; configuram o que ficou conhecido como plástica animada.

G – o desenho direto sobre a película (Len Lye, McLaren, etc) é gravado num filme utilizado em seguida como negativo, sendo combinado muitas vezes com um som sintético: trilha ótica gravada pelos mesmos processos (ou seja, diretamente sobre a película)

H – as gravuras animadas, segundo a tela de alfinete de Alexander Alexeieff, modulam, com auxílio da luz, uma superfície onde foram dispostos, com base nos processos técnicos da autotipia, milhares de alfinetes que podem estar – uns mais, outros menos – cravados numa tela plástica ou prancha quadrangular.

I – os filmes de truques (Cohl, McLaren, etc) consistem na filmagem de objetos fotografados normalmente, utilizando porém, quer na tomada de vistas, quer na montagem, diversos truques (aceleração, andamento lento, passagem do filme ao contrário, interrupção do registro, etc). Todos estes processos de trucagem podem ser combinados, finalmente, por meio de outros truques, com cenas fotografadas normalmente.

J – as caricaturas animadas, de pessoas famosas, muito exploradas na Alemanha, Suécia ou Áustria; as policromias de Arcady; as colagens (especialmente exploradas por Jan Lenica); o filme de manchas de tinta colorida de Witold Giersz; o filme baseado em desenhos de crianças, como Martin e Gaston, de Henri Cruel; o filme combinado de elementos diversos, como em O Jogo, de Dusan Vukotic, em que distinguimos desenhos, desenhos animados e curta-metragem de ficção; as fotografias animadas; os bonecos de cristal de Karel Zeman, ou os filmes educativos de gráficos animados (McLaren, Francis Redker, Victor Sabel, etc) são outros tipos de filmes que devem ser relacionados. (MIRANDA, 1971, p. 53; 54; 55).

Há ainda outras técnicas utilizadas em pequena escala, que se mostraram ora pouco expressivas, ora demasiado trabalhosas para se chegar a um resultado que equilibrasse expressão, orçamento e prazo. Desde o início do cinema de animação, artistas e empresas de entretenimento voltadas para este setor se desdobram na busca por técnicas que consigam alinhar valor expressivo, redução de custos e diminuição de trabalho. A computação gráfica veio a ser a nova técnica que eliminou os entraves de ter de se criar um desenho novo para cada fragmento de movimento, automatizando o processo, e manteve o controle expressivo do desenho, marcando uma nova era para a animação. Ao mesmo tempo, retirou parte da solidão do artista, uma vez que seu desenho, sua expressividade, pôde ser repassada a toda uma equipe que pudesse dar sequência no desenvolvimento do filme de animação. Entretanto, a participação da informática no cinema de animação não se deu de forma rápida, tampouco unânime. Três décadas foram necessárias para que os obstáculos de ordem tecnológica e conceitual fossem superados e que a tecnologia digital pudesse responder aos anseios artísticos e comerciais que lhe eram esperados. O início do uso da informática como ferramenta gráfica para a animação começa na década de 1960, mas sua “maturidade” chega somente no final da década de 1980.

Mas o que leva tantos tipos diferentes de animação serem enquadrados como animação? O fato de todos eles serem representações do homem, compartilharem linguagem, valores e simbolismos que tornam a animação capaz de se fazer compreender e transmitir uma mensagem. Esta multiplicidade material amplia o potencial expressivo do cinema de animação. Richard Taylor diz que “o autor de filme animado pode diretamente criar suas ideias. O autor de filme (ao) vivo pode apenas insinuá-las através de imagens particulares”¹⁹.

Entretanto, para que o autor de filme animado possa diretamente criar suas ideias, é necessário que disponha de uma técnica capaz de materializar o que imagina. Nesse aspecto, é importante salientar ainda que a relação entre técnica e arte no cinema de animação é mediada por uma linguagem que possibilite a transformação dessa técnica em expressão artística, como afirma Alberto Lucena Júnior (2005, p. 18):

A técnica envolveria tanto o manuseio de instrumentos quanto a formulação de processos que permitem levar a cabo a tarefa de formulação da arte. Mas para que isso aconteça ainda é necessário o emprego de uma linguagem. Interpõe-se entre a técnica e a arte uma linguagem para que a técnica possa viabilizar a expressão artística. Os componentes dessa linguagem são a matéria-prima de toda informação visual, compreendendo o alfabeto básico apenas cinco elementos: linha, superfície, volume, luz e cor. A possibilidade de manipulação desses elementos, a flexibilidade em poder trabalhar cada um individualmente, é fator determinante na qualificação do instrumento utilizado na prática artística.

Mas para a emergência da animação como arte, tornava-se imperativo o deslocamento da técnica de animação do centro de atenção do espectador (isso porque, até então, o fascínio da animação era sua técnica, e não seu conteúdo). Sobretudo nas primeiras décadas do cinema de animação, a atenção dos espectadores estava mais voltada para o fascínio que o resultado final das técnicas de animação gerava em frente a seus olhos do que naquilo que era projetado na tela, o que não impediu que autores se dedicassem a conteúdos bem elaborados e roteiros definidos, mas que também abria espaço para obras com enfoque prioritariamente metalinguístico.

A animação passou a contar com uma linguagem a partir da observação que formulou seus princípios fundamentais de expressão e movimento, que resultaram

¹⁹ In Design and Industries Association, artigo The Funny History of Animation. (MIRANDA, 1971, p. 56)

em conceitos que viabilizaram uma encenação convincente do desenho²⁰. O fato de toda animação ser representação do homem, compartilhar linguagem, valores e simbolismos, torna a animação capaz de se fazer compreender e transmitir uma mensagem.

Mais de um século se passou e o cinema de animação se mostra atualmente presente com produções voltadas para públicos infantil, juvenil e adulto. As temáticas se diversificaram, a televisão há muito tempo tornou-se uma mídia decisiva para a animação, a digitalização atingiu um patamar capaz de produzir um realismo expressivo convincente, a presença da animação em filmes do cinema direto é cada vez maior, e o público tem respondido com audiência tanto no cinema quanto na televisão. É certo que as produções estadunidenses dominam o mercado e as salas de cinema também quanto à animação. Mas há crescimento também na produção brasileira.

2.2 Animação atual no Brasil

A produção de cinema de animação no Brasil começou no início do século XX, tendo no filme *O Kaiser*, o seu primeiro curta-metragem, em 1917, de autoria do cartunista Álvaro Martins (Seth). No mesmo ano, foi exibido o filme *Chiquinho e o Jagunço*, com produção da Kirs Films e o diferencial de trazer para a animação personagens e histórias tipicamente brasileiras, além de também ter sido inspirado nos personagens da revista Tico Tico.

O primeiro longa-metragem de animação brasileiro só veio a ser lançado em 1953. “Sinfonia Amazônica”, de Anélio Latini. O filme, em preto e branco, apresenta sete lendas amazônicas, entre elas a criação da noite e a lenda da lara. Na época, Latini tinha 28 anos e produziu todo o filme. Foram mais de 500 mil desenhos feitos

²⁰ “Os princípios de animação desenvolvidos por Walt Disney vinham proporcionar os recursos plásticos para se trabalhar a ação pretendida sem limitações expressivas, comunicando, na intensidade desejada, toda a gama imaginada de sensações. Aqui está a chave da encenação. Ao animador era permitida a manipulação dos elementos expressivos cuja química tinha o poder de gerar movimentos extraordinariamente convincentes, a ponto de outorgar carisma a um personagem que não é real e só existe no papel, a ponto de emocionar a plateia ou mesmo fazê-la chorar.” (LUCENA JUNIOR, 2005, p. 116). Devemos lembrar que esses princípios não determinam a existência da animação, mas instrumentalizam o artista para sua exploração em toda amplitude expressiva.

à mão, definiu a trilha sonora, realizou a sincronização do som e construiu a narrativa²¹. O 1º Festival Internacional de Cinema de Animação no Brasil vem ocorrer somente em 1960, enquanto a Lei do Curta-Metragem e a criação da Embrafilme são criados na década de 70, o que ofereceu suporte para o crescimento da animação e do cinema brasileiro como um todo. O segundo longa-metragem em animação e o primeiro em cores é lançado somente em 1972: *Presente de Natal* produzido por Álvaro Gonçalves. Em 1990, o fim da Embrafilme fez cair a produção de cinema e de animação, mas em 1994 foi lançado o filme *Rock & Rudson*, animação voltada para o público adulto, e *Cassiopéia* (1996), considerado o primeiro filme de animação nacional feita totalmente por computação gráfica²². O cinema direto iniciou sua recuperação em 1995, com o lançamento de “*Carlota Joaquina*”, de Carla Camurati.

Mas o grande salto na produção dessa arte no Brasil veio a ocorrer somente no século XXI. Até o ano de 2014, o Brasil havia produzido 31 longas de animação. Destes, a metade foi produzida a partir de 2003, quando políticas estatais de fomento ao cinema e ao cinema de animação²³ possibilitaram recursos para essas produções.

Foi também em 2003, ao perceber o potencial que a animação brasileira tinha pela frente, que um grupo de 29 profissionais, oriundos de cinco estados brasileiros (RJ, SP, PB, RS, PR), decidiu fundar Associação Brasileira de Cinema de Animação (ABCA). Com o propósito de contribuir com a pesquisa, fomento, formação profissional, difusão e distribuição, a ABCA busca representar os animadores junto a entidades públicas e privadas; reunir os animadores, incentivando a representação por região; apoiar a formação (acadêmica ou não): cursos, oficinas, literatura

²¹ Trajetória do cinema de animação no Brasil (MARCHETTI, 2017).

²² Existe hoje, quem diga/defenda que *Cassiopéia* é a primeira produção mundial feita inteiramente no computador. Na disputa pelo título, está o sucesso de público "Toy Story". A controvérsia acontece por dois motivos. A favor está o de fato *Toy Story* ter sido lançado um ano antes de *Cassiopéia*, em 1995, e contra pesa o fato de *Toy Story* ter criado o modelo dos personagens primeiramente em argila. No caso de *Cassiopéia*, o filme foi feito inteiramente por meio digital. A Disney, através de uma campanha de marketing, avaliada em US\$ 50 milhões, anunciou o filme como a primeira produção realizada inteiramente em computação gráfica enquanto *Cassiopéia* foi exibido no Brasil em plena Olimpíadas de Los Angeles, quando a frequência dos espectadores era menor e sua atenção totalmente desviada. (ISRAEL; CONTE, 2015).

²³ Projeto de lei (o PL 1821/03); Lei 12.485/11 (Lei da TV Paga); e o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA).

específica e trocas de experiências; apoiar a produção através da criação de concursos específicos para animação, subvenções e estabelecimento de convênios em todos os formatos; e contribuir na formação de políticas públicas para o setor, como a reserva de mercado com cota obrigatória de produção nacional.

Para se ter uma ideia do crescimento do cinema de animação brasileiro no século XXI, 373 filmes foram produzidos entre os anos 2000 e 2004, contra 216 produzidos na década de 1990²⁴. Desta produção, a maioria se destina à TV paga e à publicidade. A animação voltada para o público infantil tem grande participação neste cenário, assim como teve desde a criação da Maurício de Sousa Produções, que, em 1982, lançou seu primeiro longa-metragem *As Aventuras da Turma da Mônica*, inspirado nos quadrinhos da Turma da Mônica, e a partir de então tornou-se a maior produtora de animação do Brasil nos anos 80.

A consagração da animação brasileira veio em 2013, com o filme *Uma História de Amor e Fúria*, ao se tornar a primeira obra nacional a receber o prêmio de melhor animação do 53º Festival de Annecy, na França. Foi também o primeiro filme brasileiro selecionado para a mostra competitiva do festival. Escrito e dirigido por Luiz Bolognesi, *Uma História de Amor e Fúria* tem dublagem de Selton Mello, Camila Pitanga e Rodrigo Santoro, com produção da Buriti Filmes.

Voltado para o público jovem e adulto e inspirado nas histórias em quadrinhos do Japão e Coreia do Sul, o filme retrata períodos marcantes da história do Brasil sob o olhar de um homem vivo há 600 anos. O Brasil ainda tem uma representatividade muito pequena no cenário mundial da animação, o que abre um vasto caminho pronto a ser percorrido. As produções nacionais provam que há capacidade para isso.

²⁴ Associação Brasileira de Animação (ABCA).

Capítulo 3: ANÁLISE DE A PEQUENA LOJA DE SUICÍDIOS

Neste capítulo, o conceito e as técnicas empregadas na análise fílmica oferecem o caminho para dissecar uma obra cinematográfica e evidenciar seu estilo, seu conteúdo, sua simbologia e mensagem a ser transmitida. Já citado no início deste trabalho, Marcel Martin traz os elementos que compõem uma obra cinematográfica e mostram um caminho para a análise de um filme. Para Martin (2005, p. 27), “a imagem constitui o elemento básico da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima fílmica e, simultaneamente, uma realidade particularmente complexa.” Marcel (2005, p. 29) chama de montagem ideológica a sugestão de ideias “com força singular e precisão inequívoca pelo choque das imagens entre si”, ao falar sobre como o cinema consegue transmitir ideias abstratas, fenômeno que o torna um meio de expressão artística com sagaz capacidade de despertar emoções no espectador.

Segundo a etimologia, *aisthesis* significa *sensação* em grego. A partir disto, Marcel (2005, p. 35) coloca como parte dos “sentidos” que um filme oferece. “[...] a imagem reproduz o real, depois, num segundo grau e eventualmente, afecta nossos sentimentos e, finalmente, num terceiro grau e sempre facultativamente, toma uma significação ideológica moral.”

Lançado em 2012, o filme de animação é uma produção dirigida por Patrice Leconte em uma correalização entre França, Canadá e Bélgica. Com 85 minutos de duração, a obra é categorizada pela H2O Films, distribuidora do filme no Brasil, no gênero comédia musical, o que pode soar um pouco estranho quando o suicídio é o pano de fundo de toda a trama.

Le magasin des suicides (nome original) é a adaptação do livro homônimo escrito por Jean Teulé, em 2007. O diretor Patrice Leconte decidiu fazer apenas algumas modificações no texto original, para tornar este filme “praticamente irônico com tanto otimismo”.

Mais do que seus dados técnicos, o filme se diferencia pela abordagem que faz do suicídio, no caso, tomado como uma convulsão social, uma epidemia ou mesmo um traço cultural. Esta pesquisa parte da avaliação de que o suicídio é tratado neste filme de forma epidêmica, diferentemente da maior parte da representação feita pelo cinema, que geralmente aborda casos isolados – dentro da

categorização feita por Durkheim (1897) e apontada anteriormente neste trabalho -, seja no suicídio egoísta (Last Days), anômico (Uma longa queda), ou mesmo altruísta (Paradise now); ou que seja visto como uma representação clássica do romantismo (Romeu e Julieta), entre outros exemplos. Assim, partindo da teoria abordada sobre o mal-estar na modernidade líquida, é possível perceber que o fenômeno do suicídio, visto sob um olhar sociológico, deriva desta condição de isolamento do indivíduo em que a sociedade líquida-moderna se encontra, e caberá a esta pesquisa verificar o quão acurada é a representação do tema em questão neste filme.

Na trama, a Família Tuvache tem uma loja de artigos para suicídio. Quando nasce seu terceiro filho, Alan, seus pais percebem com horror que esta criança carrega consigo uma alegria destoante do restante da família. Enquanto tentam transformá-lo em uma criança triste, Alan se esforça para fazer todos felizes.

Apesar da aparência sombria do filme, em que poucos elementos dos planos são apresentados em cores (a casa/loja dos Tuvache, por exemplo), enquanto todo o restante aparece em tons de cinza, com menor contraste de cores (existem outros elementos que compõem essa estética que induz o espectador a um ambiente triste e melancólico, que será abordado mais a frente), há na obra elementos típicos da comédia, a ressaltar a aparência dos familiares, todos muito estereotipados: o pai, Mishima²⁵, tem um estilo típico do homem de família burguês do início do século XX, veste ternos e coletes listrados e lenços em torno do pescoço, um pouco extravagante, beirando ao brega, com seu fino e impecável bigode. A mãe, Lucrèce²⁶, gorda, com óculos em formato de olho de gato e cabelos ornamentados, com sua voz estridente e trejeitos pouco elegantes. Vincent, o filho mais velho, depressivo, temeroso e solitário, se isola do mundo exterior. Vincent²⁷ parece ser retirado de um colégio do fim da década de noventa. Esquálido, desmotivado, feio,

²⁵ Yukio Mishima era o nome artístico utilizado por Kimitake Hiraoka, escritor japonês nascido em 1925 e conhecido por romances como *O Templo do Pavilhão Dourado*. Mishima se suicidou em 20 de novembro de 1970.

²⁶ Lucrécia é personagem do poema de William Shakespeare *O Estupro de Lucrecia*, de 1594. No poema, Lucrecia era uma bela jovem conhecida como “a casta”, por manter sua virgindade mesmo que casada com Colatino. Após ser violentada por Sexto Tarquínio, filho do rei Lúcio Tarquínio, Lucrecia se vê envergonhada e, para salvar a honra do marido e apartar a dor que sente, comete suicídio.

²⁷ Inspirado em Vincent Van Gogh, pintor pós-impressionista holandês que se suicidou aos 37 anos, em 1890. Van Gogh é autor de obras como *A Noite Estrelada* e *Terraço do Café à Noite*.

com roupas largas, postura decaída, cabelo sobre um olho, ao estilo emo. Fala pouco e tem pouca participação no filme. Sua irmã, Marilyn²⁸, é uma adolescente às voltas com seu corpo e complexada; acima do peso, baixíssima autoestima (assim como o irmão mais velho), mas com um visual um pouco mais moderno, ao estilo neogótica, muito popular no início da década de 2010. Em contraposição a esses quatro personagens, está Alan²⁹, o caçula. Sorridente, otimista, agitado e vívaz, Alan se destoa do restante da família, colocando em questão todo aquele modo de vida que seduz ao suicídio.

O filme abusa das sombras, traz uma narrativa lenta e diálogos extensos para uma animação de circuito comercial. Mostra a diferença entre o mundo triste e desesperançoso dos adultos, em contraposição ao mundo lúdico e alegre do menino Alan que, apesar da pouca idade, parece ser o único com discernimento para ver o absurdo que a banalização do suicídio representa.

Apesar de se apresentar ao público sob a sombra da depressão, do suicídio e do comércio da morte, esse quadro burlesco reduz um pouco a tensão da narrativa apresentada ao longo do filme, que já na primeira cena coloca o espectador de frente a uma sociedade desesperançada, na qual o suicídio tornou-se uma saída banal para os problemas do cotidiano.

O filme se enquadra no pós-modernismo cinematográfico, ao tratar da questão do suicídio de maneira cômica e caricatural (caricatural, neste caso, por ser uma animação). Os personagens e a história se dissociam do melodrama clássico que possui vilões e heróis bem definidos dentro de um arcabouço de valores sociais tipicamente trazidos da modernidade clássica. A definição de comédia musical é descrita na própria sinopse do filme, o que pode parecer estranho logo no momento da leitura do título da obra. Mas como afirmou o próprio diretor Patrice Leconte, “o filme não fala da morte, mas da vida, do absurdo que é o suicídio”³⁰. A trilha sonora

²⁸ Marilyn Monroe, uma das maiores celebridades de Hollywood, suicidou-se em 5 de agosto de 1962, em sua casa na Califórnia, em razão de uma overdose de drogas. Ficou famosa por estrelar filmes como *Quanto Mais Quente Melhor* e *Os Homens Preferem as Loiras*. Apesar das referências literárias, as características dos personagens originais se diferem significativamente de seus homônimos no filme de Patrice Leconte.

²⁹ Alan Mathison Turing, matemático, lógico, criptoanalista e cientista da computação britânico, se suicidou em Londres no dia 7 de junho de 1954, aos 41 anos de idade. Influente no desenvolvimento da ciência da computação e na formalização do conceito de algoritmo e computação com a máquina de Turing.

³⁰ Nota: entrevista exclusiva do diretor para esta pesquisa no APÊNDICE A.

tem um papel importante, pois não serve apenas de pano de fundo ou para realçar a imagem. Por se tratar de um musical, a trilha sonora tem um papel ainda maior: ela atua como parte da composição dramática da cena e dos personagens como forma de expressão verbal e ritmada, onde sentimentos são expressos em forma de versos. Por vezes, a música atua em contraposição à imagem (a canção de abertura *Y'a d'la joie* é uma clara satirização do que é apresentado em imagens, uma melodia alegre e uma letra otimista em meio a um cenário depressivo). Esta é uma função que a trilha sonora age de forma cômica, explicitando tamanha contradição e diminuindo a carga dramática da cena. Em outros momentos a música tem o papel inverso: serve justamente para aumentar a carga dramática ao unir-se com a atuação dos personagens a cantarem suas mazelas.

O suicídio, no filme, é estimulado por parte da família proprietária da loja, que oferece uma morte “elegante”, ou “rápida”, ou mesmo “indolor”. Este é mais um dos aspectos tratados na obra que envolvem toda uma gama de estudos que mostram como os suicidas da vida real planejam sua morte.

Outro ponto que atrai interesse na abordagem do filme é quanto à exploração comercial do suicídio. Mesmo tratando-se de uma obra de ficção, uma loja que vende artigos para quem quer se suicidar suscita questionamentos acerca do individualismo, da identidade na contemporaneidade, da sobreposição das regras do mercado sobre a vida, do papel do Estado na regulamentação do comércio, da visão que tal sociedade possui sobre o suicídio, da ausência de fatores sociais que mantêm seus indivíduos vinculados, da família e vários outros temas sociais.

O filme traz referências a outros ícones das artes e da cultura? Sim, a começar pelas referências a artistas e personagens literários que os integrantes da família Tuvache carregam em seus nomes. Mas as piscadelas, apesar de sutis, não são apenas estéticas. Todas as referências a outros produtos e personagens culturais estão de acordo com a linha temática da narrativa, como a referência ao suicídio coletivo do Monte Carmel, e alguns pontos que remontam a outras obras do cinema, como *O cais das brumas* e a semelhança estética entre o pai, Mishima, e o patriarca da Gomes Addams (Raúl Juliá, em *A Família Addams*, 1991).

Figura 3 – Gomes e Mishima



Fonte: SACIZENTO. *Como estão os membros da Família Addams 24 anos depois*. 2016. Disponível em: < <https://goo.gl/GNK9LT>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Os patriarcas Gomes Addams (*A Família Addams*, 1991) e Mishima Tuvache (*A Pequena Loja de Suicídios*, 2012), da Figura 3: semelhanças no visual e na estética do filme. Ambos tratam a morte de maneira cômica, porém, os Tuvache são apenas um produto comportamental do meio social em que estão inseridos, enquanto a família Addams, possui essa morbidez como uma característica própria, em contraste com a sociedade.

Existem ainda dois aspectos em que essa abordagem do suicídio pode ser comparada a outros filmes. O primeiro aspecto é quanto à discussão sobre o valor da vida e como seguir em frente mesmo não tendo tantos motivos. E nesse ponto o filme possui semelhanças com *Ensina-me a Viver* (1971). O outro aspecto é quanto a abordagem macrossocial do suicídio. Uma abordagem mais ampla nesse sentido é feita pelo filme *A balada de Narayama*, onde, por conta da escassez de alimentos, o povoado de uma aldeia remota localizada na região das montanhas do Japão cria uma política voluntária na qual parentes mais novos carregam seus familiares com mais de 70 anos de idade para o topo da montanha Narayama, onde são deixados para morrer. Em ambos os filmes, a morte é a saída encontrada para fazer frente a uma situação insustentável.

Sequência 1 – Há alegria

A primeira sequência tem 2'44" e traz a abertura do filme, com os nomes dos realizadores, produtores e empresas participantes, em meio à cena de um pombo

que voa sobre a cidade e a observa. O trânsito, os edifícios e as pessoas nas ruas são mostrados pelo olhar do pássaro. Há uma mistura de elementos coloridos e outros em preto e branco que compõem cada imagem. Nesta sequência se contrapõe o conteúdo da canção *Y'a d'la joie* (*Há alegria*, de Charles Trenet), com o que é mostrado na tela. Enquanto se ouve, “*Há alegria. Bom dia, bom dia, andorinhas; Há alegria no céu e sobre os telhados; Há alegria e sol nas ruas*”, o pássaro sobrevoa a cidade e se depara com pessoas saltando das janelas dos edifícios e se enforcando em seus quartos.

São tantos casos ocorrendo que o pássaro precisa se esquivar para não ser atingido por um corpo que cai. Em rasantes que faz, consegue ver a expressão melancólica dos transeuntes, em uma atmosfera fria e poluída, congestionada e impessoal. O campo contra-campo faz o paralelo entre o que o pássaro vê e a expressão que ele vai tomando ao se deparar com tal situação. O passeio da ave termina sobre um poste de luz. Em meio a outros pombos, a ave pousa cansada e deprimida, um sinal de que sofreu forte influência do que acabou de presenciar. Após poucos segundos sobre o poste, a ave se deixa cair sob os carros que passam.

Figura 4 – A cidade do alto



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 5 – Pés suspensos



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Na Figura 4, o pássaro sobrevoa a cidade cinzenta em uma altura que possibilita um plano geral, apresentando um local de grande aglomeração de edifícios, mas impossível de enxergar a presença humana, oferecendo a noção de que, em uma cidade desse porte, as pessoas são invisíveis. Na Figura 5, um contra-campo traz um close dos pés de uma pessoa que acaba de se enforçar. O pássaro está do lado de fora e presencia o exato momento em que o fato acontece. Diferentemente da Figura 4, a presença de um ser humano começa a mostrar o que

acontece com indivíduos em meio a uma metrópole. Na primeira imagem, a massa invisível. Na Figura 5, o indivíduo em sua privacidade.

Figura 6 – Um corpo que cai



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 7 – Citadinos nas ruas



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Na Figura 6, a ave se esquia, assustada, dos corpos que caem das janelas dos edifícios. Em seguida, foge, enquanto pessoas caminham solitárias pelas ruas. Os semblantes dessas pessoas são mais um elemento que compõe o clima em que o filme busca inserir o espectador, juntamente com a luz e o cenário, sempre em contraste com a canção alegre que acompanha a cena.

Figura 8 – Pombos no poste



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 9 – Animal humanizado



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 10 – Suicídio da ave



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Após presenciar um quadro de suicídio coletivo, o pássaro pousa sobre um poste de luz (Figura 8). Visualmente abatido pelo que viu (nota-se que o quadro é de humanização do animal, uma figura de linguagem clássica do cinema de animação que também é utilizada neste caso. Aqui, a expressividade evoca sentimentos humanos, fazendo com que o espectador se identifique com aquilo que o pássaro transmite. Se nas imagens anteriores, o espectador “via” com os olhos do pássaro, agora, ele “sente” o que o pássaro sentiu), o pássaro fecha os olhos e “reflete” sobre as angústias, o sofrimento, a tristeza que levam tantas pessoas a cometerem suicídio. Sua conclusão é de que não vale a pena viver e, influenciado por tal conjunto de fatores, se deixa cair sob os carros que passam na rua abaixo de si (Figura 10).

Esta primeira sequência traz um aspecto já conhecido dos estudos de Durkheim sobre o suicídio, que é a influência que este fenômeno pode causar em comunidades ou sociedades que compartilham a mesma cultura (outros autores também discorrem sobre esse fenômeno, mas atendo-me ao autor de referência abordado neste trabalho). Em *O Suicídio* (1897), Durkheim enumera casos em que locais acabaram se tornando pontos para o suicídio de diversas pessoas. Alguns desses locais foram interditados, destruídos ou tiveram sua arquitetura modificada justamente para impedir ou dificultar que mais pessoas se matassem. Mais do que apenas lugares que atraem os suicidandos, o suicídio por influência é mostrado na primeira sequência do filme como fruto de um ambiente social que favorece a autoimolação. É como se dissesse que ninguém está alheio à sociedade em que se está inserido, e que todos são contaminados, influenciados, envolvidos e reproduzem a cultura em que vivem. Em pouco menos de três minutos, já é possível apresentar ao espectador o ambiente social que servirá de pano de fundo para o desenrolar da narrativa.

Sequência 2 – tentativa de suicídio

Plano geral. Um homem aguarda o sinal verde para atravessar a rua. Ao abrir para os pedestres, ele permanece imóvel. O sinal fecha novamente e os carros começam a passar. Após refletir um pouco, o homem (que em nenhum momento da cena tem seu nome revelado), reflete e avança sobre a avenida movimentada. No

momento em que será atropelado por um caminhão, é puxado por outro homem, que o repreende por tal ação.

Figura 11 – Homem solitário



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 12 – Passo para a morte



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 13 – Salvo por um triz



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 14 – Você quer se suicidar, não é?



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 11 a 14 - Do momento em que o personagem avança para ser atingido por um veículo até o momento em que ele é salvo, não por compaixão à vida, mas para evitar que ele ou sua família sejam penalizados pelo Estado

- *Peguei você! Quería se suicidar, não é?*
- *Mas sim, é claro!*
- *E não sabia que é proibido?*
- *É proibido se suicidar, é isso?*
- *Nas vias públicas, em todo caso. Todo mundo sabe disso. Ainda bem que a polícia não viu, senão seria multado.*
- *E daí? Se eu estivesse debaixo do caminhão pouco importava a multa.*
- *Isso é o que você pensa. Sua família que iria pagar.*
- *De que jeito? Eu não tenho mais família.*

Figura 15 – Caminhada



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 16 – Solitário suicida



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 17 – Conselhos de um velho



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 18 – Na esquina dos Tuvache



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 15 a 18 - Diálogo começa e termina em planos abertos, mas seu desenvolvimento é feito no campo contra-campo fechado.

O diálogo descrito é montado de forma clássica, começando por um plano geral, seguido por planos de campo contra-campo fechados nos personagens e terminando com um plano geral em plongée. Por mais absurdo que pareça a proibição de se suicidar, esta é uma política que existiu por séculos na Europa e noutros continentes. A Inglaterra somente aboliu por completo as penas para o suicídio na década de 1960. Remontar legislações passadas sobre este assunto nos tempos atuais traz à tona o tipo de tratamento que era dado ao suicidado e à sua família, em um total desconhecimento das causas e efeitos que este fenômeno traz consigo. A cena, desta forma, mostra que pouco parece ter mudado a forma de encarar este problema e abre o debate sobre o fato de que a sociedade ainda não aprendeu a lidar com este drama, que continua sendo mal-interpretado e negligenciado pelas autoridades.

A conversa termina com uma “solução” proposta pelo pequeno senhor: suicide-se em casa. Apesar de não dizer claramente essa frase, esta é a deixa

quando, ao dobrar a esquina mostrada na Figura 18, aparece a loja de suicídios da família Tuvache. A sequência termina onde realmente começa a história. Até então, tudo foi uma apresentação do quadro social que servirá ao enredo da trama.

Sequência 3 – a boa solução

A cena apresenta a família Tuvache e sua loja de artigos para o suicídio. A apresentação é feita com os, até então, quatro integrantes da família, cantando a canção *Tentative de suicide* (tentativa de suicídio), onde expõem suas mercadorias cujo único fim é ajudar quem busca se matar. A cena é retratada em forma de videoclipe, com cortes rápidos (média de um segundo por plano) e personagens em planos fechados e semiabertos. Em contraposição à cena de abertura, em que o conteúdo da canção e das imagens eram opostos, a terceira sequência do filme tem a música como elemento descritivo da loja de suicídios, sua filosofia de mercado, seus produtos e tradição. O contraponto neste caso é rítmico: uma sonoridade alegre, veloz, vívida, usada para descrever a morte, o drama do suicídio, da depressão, da crise existencial. A musicalidade do filme, mais uma vez, é capaz de transmitir toda a mensagem, de forma lúdica e atenuando a morbidez que o tema abordado carrega na sociedade ocidental:

“Com a crise que o desilude;

Não há nada mais doce

que uma morte requintada.

Seja lúcido e ousado;

Não há nada a dizer.

Viva o suicídio!”

Em apenas uma estrofe, é possível encontrar elementos que configuram a situação em que os suicidas se encontram. Crise, desilusão, morte, ousadia, lucidez, silêncio. Elementos que levam o espectador a se identificar com a condição emocional em que vivem os suicidandos. A crise, neste contexto, pode compreender tanto a crise existencial do ser humano na modernidade líquida – a dificuldade da formação de uma identidade de si – quanto uma crise social de ordem econômica, ética, moral e de costumes. Este assunto já foi analisado neste trabalho e mostra

que ambas as crises caminham lado a lado, tendo a social como contribuinte para que as individuais se desenvolvam ou se tornem mais latentes.

Figura 19 – Mishima



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 20 – Lucreçe



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 21 – O quarteto



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 22 – No alto da loja



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 23 – Mishima e Vincent



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 24 – Seja bem-vindo



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 19 a 24 – A sequência tem 2'51" e apresenta a família Tuvache e sua loja de artigos para suicídios. A cena é apresentada em forma de videoclipe, com

cortes rápidos, movimentos giratórios e planos em contre-plongée. O clipe tem formato de comercial de televisão, com as vantagens e qualidades que a família Tuvache oferece para este ramo do mercado.

O formato desta sequência, como um comercial de venda de artigos para o suicídio, traz a exploração do capitalismo acerca da morte. Para o mercado, pouco importa se esta será a última compra do cliente, e como afirma a canção: “É uma pena, mas não aceitamos crédito”. Toda essa frieza e desimportância para com a vida alheia, mais uma vez, é atenuada e tornada cômica pelos traços caricaturais da animação, pela canção vivaz e pelo ritmo que a sequência conduz a apresentação da família. Conforme dito no capítulo anterior, essa abordagem sobre o comércio da morte remonta às obras de Bauman acerca da modernidade líquida, em que o indivíduo exerce sua parcela de liberdade exclusivamente enquanto consumidor, pouco importando o vai fazer. É o mercado adaptado e que se beneficia da morte alheia. É a sociedade indiferente aos dramas individuais que se escondem no anonimato, travestida de liberdade de consumo, mascarada pela propaganda, remontando à obra de Oliviero Toscani (1996, p. 56), *A publicidade é um cadáver que nos sorri*³¹, na qual o fotógrafo e publicitário italiano afirma que “a publicidade deve provocar o sonho, não o raciocínio”.

Sequência 4 – o pedestre sobrevivente

Com 5’21”, esta sequência é a continuação da sequência número dois, que termina com os dois personagens na rua da loja de suicídios. Após a apresentação do ambiente social (sequência 1 e 2) e da família Tuvache (sequência 3), é nesta cena que a atividade comercial dos Tuvache realmente é mostrada. A cena se inicia com os dois personagens da segunda sequência (o que tentou saltar na frente de um caminhão e o outro que o salvou) entrando na loja e sendo recebidos por Mishima e Lucrèce. O diálogo se desenvolve com Mishima apresentando os

³¹ TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*, 1996. Para Toscani, as fórmulas que 'vendem' a felicidade nunca fizeram sentido e estão gastas, mas continuam a ser usadas. Diz também que o consumidor do mundo atual é bombardeado com promessas ridículas e slogans repetitivos. “Hoje a publicidade não tem mais essa audácia de ir além do produto que ela promove, sem procurar ganhos rápidos”. (TOSCANI, 1996, p. 130.)

diversos produtos que a loja oferece. A conserva abuse da sátira e do sarcasmo, dos trocadilhos e das contradições entre a palavra dita e o contexto vivido.

- *O que lhes daria prazer?* Pergunta Mishima, mesmo que todos seus produtos tenham a mesma finalidade. A palavra “prazer” assume um papel dicotômico quando se observa o suicídio como a última saída para os “desprazeres” da vida.

- *Temos cordas lisas, boas para enforcamento, e oferecemos com um banco se você não tiver um. Também temos a corda sintética, mais resistente e menos ecológica.* Nota-se nesse trecho mais elementos da comédia e do sarcasmo.

A fala do vendedor não se difere de nenhum outro segmento do comércio comum. São produtos apresentados em suas vantagens e mesmo dentro dos conceitos do consumo consciente, como a sustentabilidade do artigo à venda e a preocupação do vendedor em oferecer um assessorio, no caso, um banco, para que o cliente possa desfrutar de sua experiência da forma mais eficaz, lúdica e clássica, afinal, um banco compõe o imaginário clássico de um suicídio por enforcamento dentro de uma residência. Essa preocupação em construir uma cena para o suicídio conforme o imaginário dos personagens (à imagem e semelhança do imaginário do espectador) remete ao que a tese de Marcimedes Martins da Silva (1992) coloca como ícones, ou seja, uma imagem criada pelo suicidado (aquele que se suicidou) que vai compor uma mensagem totalizada no ato de sua morte.

Cada sucessiva imagem mental do gesto suicida é um ícone. Diferentes ícones são elaborados e se sucedem no imaginário suicida a partir da realidade social sendo que um ou mais destes ícones se concretizarão através de fotografias tiradas no local do suicídio. Estas são ícones - reproduções de imagens mentais - vivenciadas pelo suicidado quando, sozinho, comunicava a si mesmo (em segundos, horas, dias ou meses) que iria se matar por determinado meio, em certo local, com roupa escolhida ou não, etc; e, após ter escrito ou não um bilhete, visto esta ou aquela pessoa, etc. Enfim, o signo suicídio foi escolhido entre tantos outros signos para comunicar ao mundo alguma coisa. O que o suicidado quis comunicar poderá, então, ser procurado no conjunto de suas ações expressivas - mensagens- que revelam representações sociais, constituindo o ato de suicidar a principal mensagem; as fotografias são os ícones e os bilhetes são as metamensagens porque são mensagens a respeito da mensagem principal. (SILVA, 1992, p.27).

O jogo de sentidos e de criação de imagens continua em toda a cena. Consta-se que o suicídio, enquanto fenômeno englobado pelo mercado, é

considerado no filme uma atitude que pode vir carregada de sofisticação. É o que pode ser percebido nos dois trechos a seguir:

– *Revólver com uma só bala, porque a segunda não serve para nada...E ainda, lâmina de barbear: banheira, abertura das veias...um conjunto fotogênico!*

- *É uma tendência da moda*, diz Mishima ao seu cliente, ao oferecer um veneno, informando que este artigo tem sido bastante procurado nos últimos dias.

Mais uma vez, aqui, a ficção toma como referência a realidade em que os suicidados constroem a cena de sua morte, com sua estética e sua poética próprias. Tal afirmação é corroborada com o trecho da obra de Maria da Paz Manhães, *O enigma do suicídio* (1991), onde escreve: “A serenidade mortal do grande suicida é impressionante. Ele julga estar certo e não dispensa o esmero de um certo ritualismo. Veste-se bem, nesse momento, perfuma-se e mostra-se tranqüilo” (MANHÃES, 1991, p. 57). Marcimedes (1992), em sua tese, relata fotos que sugerem que o suicidado se prepara para ser tal oferenda no ritual de passagem, como no caso de uma mulher maquiada e a de um jovem que enfaixou sua cabeça para, segundo o perito, não estragar a beleza do seu rosto.

A estetização do suicídio traz um caso conhecido da fotografia da jovem Evelyn McHale, que na manhã de 1º de maio de 1947, aos 23 anos, saltou do 86º andar do Empire State Building, na cidade de Nova York, caindo sobre um carro estacionado na rua. A imagem foi, no entanto, considerada esteticamente bela. Evelyn parecia ter se deitado sobre o veículo amassado; seu corpo não apresentava nenhum arranhão e seu rosto aparentava a paz e serenidade. Seus pés estavam cruzados e sua mão esquerda segurava um colar. O fotógrafo Robert Wiles fotografou a cena e a revista *Life* publicou o caso com o título *O suicídio mais bonito*. Casos como este criam um modelo de estética para o suicídio que permanece no imaginário social, seja na vestimenta, na trilha sonora, no ambiente em que ocorre o fato. Estes elementos criam uma “aura” em torno do suicídio, e que o filme reproduz ao longo da narrativa.

O caso de Evelyn McHale (Figura 25) se assemelha com o diálogo entre o vendedor e o cliente, ao sugerir uma estética “bela” e fotogênica ao suicídio. O belo,

tanto neste caso, quanto no filme, é uma contradição com o que o suicídio representa, mas está presente no imaginário dos suicidandos.

Figura 25 - Evelyn McHale



Fonte: COSGROVE, Ben. 'The Most Beautiful Suicide': A Violent Death, an Immortal Photo. Photography. Time Life. 9 mar. 2014. Disponível em:< <https://goo.gl/PPYMzj>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

A sequência continua após a escolha do veneno que o cliente decidiu adquirir. Ao partir para usufruir de sua nova aquisição, o cliente é seguido por Vincent e Marilyn que, por ordem de Lucrèce, devem conferir a eficácia do veneno. Mais do que ter a certeza de que o produto cumpre o que promete, há nesta cena o *voyerismo*, a curiosidade em presenciar um ato de intimidade de outrem. Enquanto era silenciosamente perseguido pelas duas crianças, o cliente faz sua última reflexão sobre a vida, relatada em forma de canção. Em *Le piéton rescapé*, o suicidando lamenta que, apesar de ter acreditado que a vida valeria a pena, e de ter dado seu melhor, não havia conseguido alcançar o que queria. Nota-se que, desde a sequência dois, o cliente é anônimo. Sua identidade surge apenas no último frame da sequência quatro, quando um plano fechado em plongée mostra a marca de um carimbo escrito “ok” estampado sobre o nome “David Houzelof”, no livro de clientes dos Tuvache (Figura 31).

Pode parecer apenas um detalhe, mas o anonimato é um dos elementos que compõem o fenômeno social do suicídio. O suicidando permanece anônimo e silencioso até completar seu objetivo, quando seu ato comunicacional é revelado (Silva, 1992).

Figura 26 – Aos clientes



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 27 - Oferta



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 28 – Seguindo o cliente



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 29 – Bebendo veneno



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 30 – Morte súbita



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 31 – Morte carimbada



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 26 a 31 – A sequência tem 5'21" e, ao mesmo tempo que apresenta a forma de trabalho da família Tuvache, aprofunda o drama do indivíduo que busca se matar. Vários elementos na cena têm paralelo com os estudos sobre suicídio na vida real, com destaque para a estetização da morte, e como representá-la sob um modelo de sofisticação e moda.

Sequência 5 – o nascimento de Alan

A problematização de toda a narrativa começa em uma cena de 42 segundos que culmina no nascimento do menino Alan. O sorriso da criança ao nascer insere no filme toda a problemática a ser resolvida. Até então, o filme ocupou-se apenas em apresentar o ambiente do filme; primeiro social e depois o cotidiano da família Tuvache. As pessoas, até então, seguiam a “ordem” natural cotidiana, mas o nascimento de uma criança que sorri, simboliza a quebra do paradigma que

determinará todo o restante da narrativa. Alan é o herói que surge para mudar uma realidade. Neste aspecto, o cinema está repleto de exemplos. Essa é a lógica da narrativa: situação – problematização – solução, e no filme *A Pequena Loja de Suicídios*, o conflito de gerações passa a ser o que move a trama; uma criança que não corresponde ao que a família e a sociedade esperam. Entretanto, visto que a cultura é uma construção social, não se pode esperar que um recém-nascido corresponda ao ideal de um certo comportamento. Todavia, a animação está mais preocupada com o que a imagem em movimento representa do que com o que ela mostra, e o paradigma da diegese está apresentado a partir de um nascimento, fenômeno que representa renovação, mudança e, conseqüentemente, conflito.

Figura 32 – Alan nasceu



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 33 – Mishima na maternidade



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 32 e 33 – A sequência tem 0’42”, e marca o início da problematização que deverá ser resolvida. No caso, um bebê que não corresponde à cultura da família, tampouco da sociedade.

Sequência 6 – Alan sorri

Cena com 1’59” coloca em destaque o problema que o pequeno Alan representa para a família. A cena começa com um plano aberto da loja de suicídios no fundo da rua. Corte para plano semiaberto de uma senhora dentro da loja que pretende comprar algum artigo, quando percebe que o bebê sorri e comenta com a mãe, Lucrece. Os pais de Alan, estupefatos com a imagem, tentam dissuadir a

cliente de que aquilo não é um sorriso, em vão. Mishima oferece uma corda para a cliente como cortesia da loja e a expulsa, mas já é tarde demais. - *Faz bem ao coração ver uma criança que sorri*, diz a senhora, já do lado de fora da loja. A senhora se vira para a rua e sai, carregando a corda, mas não se tem mais certeza de que ela se enforcará. O sorriso da criança a reanimou para a vida. A felicidade é ruim para os negócios dos Tuvache.

Enquanto os pais observam o bebê que sorri, uma elipse leva a cena para a apresentação de Alan já com seus oito anos. A elipse congela a expressão de horror dos pais em um zoom-in, enquanto um plano médio mostra o bebê que cresce e todas as mudanças no seu corpo, para então retornar à imagem dos pais na mesma posição e expressão, em um primeiro plano. O zoom-in tem aqui a função de aumentar a carga expressiva de incredulidade dos pais ao olharem para o filho que cresce. Esta técnica cumpre sua função ao destacar a expressividade do rosto e do olhar. Nem os pais, nem Alan, mudaram suas convicções nesses anos que se passaram. Em menos de 10 segundos, a elipse pode mostrar o que ocorreu durante anos: a decepção dos pais com o desenvolvimento do filho.

Mais uma vez, a cena termina como começou: com um plano geral da loja de suicídios. O plano que abre é o mesmo que fecha uma passagem do filme, definindo um trecho da narrativa e o que ele representa na obra.

Figura 34 – Loja no fundo



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 35 – Olhares para Alan



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 36 – Alan sorri



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 37 – Cliente sai feliz



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 34 a 37 – Com 1'59", a sequência começa com um plano geral e se desenvolve em planos de conjunto, planos médios e planos fechados dentro da loja. Destaque para o campo contra-campo entre os adultos e o bebê, responsável pela mudança nos objetivos da cliente e a preocupação dos pais com o que a atitude do bebê pode representar para os negócios da família.

Figura 38 - Mishima e Lucrece assustados



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 39 – Alan cresceu



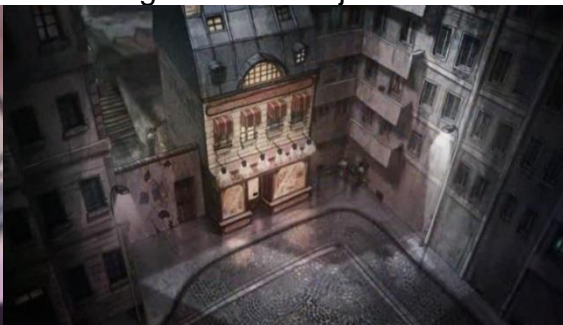
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 40 – Close em Mishima e Lucrece



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 41 – A loja vista de cima



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 38 a 41 – Elipse faz um paralelo em campo contra-campo entre Mishima, Lucrèce e Alan. Os dois primeiros observam, estupefatos, ao desenvolvimento da criança, que cresce e deixa de ser um bebê. Conforme o menino cresce, um zoom-in destaca a expressividade dos rostos e olhares dos pais. A cena termina em um plano geral da loja, assim como no início.

Sequência 7 – uma criança feliz

Uma elipse mostra em plongée a loja dos Tuvache ao longo das estações do ano. Assim como na cena anterior, corta para um plano médio dentro da loja, onde o menino Alan brinca enquanto seus pais trabalham. Travellings e panorâmicas acompanham o menino, que brinca com um avião de papel. A liberdade e a imaginação do garoto se contrapõem ao ambiente acinzentado e a seus parentes depressivos.

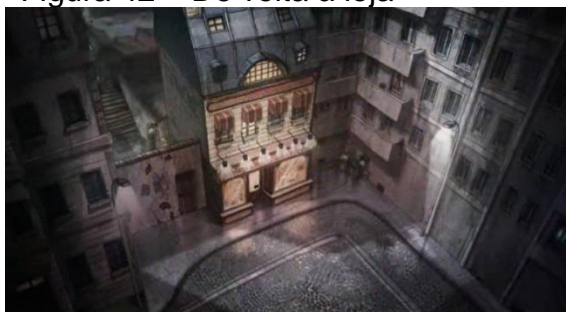
Apesar de curta (2'20"), a cena é significativa. Um casal entra na loja em busca de algum artefato que possam usar juntos. "Gostaríamos de partir juntos", diz a namorada, ao abraçar seu par. Tal ação faz parte do universo real dos suicidandos. Apesar do imaginário popular conhecer histórias de suicídios justamente por conta de amores não correspondidos, relacionamentos fracassados ou pela morte de um dos cônjuges, a história mostra que unir-se na morte em meio ao amor tem relação com a realidade. Há exemplos de casais que se suicidaram por compartilharem um inconformismo em comum com a vida. Outros se mataram para fugirem do sofrimento da velhice (Francis e Anne, Bélgica, 2015); outro casal foi encontrado morto após o suicídio da filha (Marcio e Claudineia, Rio Branco-Acre, 2017). Há ainda os jovens Denis e Katya (Rússia, 2015), que se mataram após abrirem fogo contra um cerco policial e transmitirem toda a ação pela internet; e outro casal que saltou na frente de um trem devido à reprovação do namoro pelos pais da jovem (Charleigh e Mert, Inglaterra, 2014).

Na cena, o pequeno Alan é orientado a não dizer "bom dia" ou "até mais" aos clientes. No lugar disso, deveria dizer "mau dia" e "adeus". Porém, Alan insiste em dizer *au revoir* (até logo) para o casal que sai da loja. Mas, o que parece ser uma

ingenuidade da criança, mostra-se uma tentativa de evitar o suicídio do casal de clientes, que saem da loja sem dar ouvidos à criança. “*Tarde demais*”, diz Alan, desconsolado, em primeiro plano. O trecho da cena também é significativo, mostrando que as crianças não estão alheias ao ambiente em que vivem. Aqui, o paralelo com a realidade pode ser conferido no Mapa da Violência, de 2014, e nos relatórios do The Lancet, que mostram um aumento no índice de suicídios em crianças, dentro e fora do Brasil. Dentro da narrativa, esta fala de Alan também é significativa: é o primeiro momento em que se vê uma tentativa deliberada de evitar que alguém se suicide. Por mais que esconda esse objetivo, Alan percebe o absurdo desdém pela vida em que a sociedade está envolvida e dispara ao espectador qual é o verdadeiro objetivo do filme. Alan não é apenas um menino alienadamente feliz. Pelo contrário, parece ser o único consciente do real estado em que a sociedade se encontra.

A sequência termina novamente como começou, em um plongée aberto sobre a loja dos Tuvache, que recua em zoom-out até o corte. Vê-se aqui um padrão de início e fim para praticamente todas as sequências.

Figura 42 – De volta à loja



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 43 – Alan brinca



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 44 – Casal suicida



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 45 – Alan esganado



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 46 – Tarde demais



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 47 – Saída da loja



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 44 a 47 – Cena começa e termina com plano aberto em plongée, determinando o recorte da ação. Dois temas abordados: o suicídio de um casal e a tentativa de Alan em fazer os suicidandos desistirem por meio da gentileza e do otimismo.

Sequência 8 – A sabotagem

A sequência começa com a câmera posicionada exatamente como termina a sequência anterior, o que leva o espectador a entender há um intervalo curto de tempo na narrativa entre uma cena e outra. Travellings mostram o interior da loja fechada e a câmera avança para o andar de cima onde a família habita. Alan desce escondido para cortar uma corda vendida para enforcamento, quando o alarme de emergência toca e Mishima desce para ver o que se passa. Um cliente busca comprar uma bala para seu revólver. “É urgente, eu não posso mais aguentar”, diz o estranho. Mishima vai buscar o projétil e encontra Alan escondido e o arrasta para seu quarto, após entregar o produto ao cliente, a um preço acima do anunciado.

A discussão sobre o preço do projétil não é o único momento em que o comércio da morte é abordado na cena. Ao voltar para o quarto, Mishima encontra Lucrèce na cama lendo o jornal “Le Joyeux” (O Feliz, em francês), cuja manchete é: “Desta vez, é a crise”. A conversa do casal é sobre as estatísticas de suicídio anuais.

- *Uma tentativa de suicídio a cada quarenta minutos, mas só 20% de sucesso. Diz Lucrèce.*
- *É horrível todas essas pessoas que falham.*
- *Felizmente estamos aqui. E longe de fechar a loja.*
- *Mesmo assim, 20% é uma taxa muito alta.*

Apesar da contradição humorística que o início do trecho da cena apresenta, a partir do nome do jornal (O Feliz), a manchete coloca em evidência uma das hipóteses que esta análise busca traçar a partir do espaço e tempo em que o filme foi produzido, que é a crise econômica europeia e seus efeitos nos índices de suicídio naquele continente. “Desta vez, é a crise” diz o jornal. A crise europeia de 2008 persistiu até o ano de 2014 e abalou as economias de países do bloco, com repercussões na sociedade atingida, e foi apresentada no filme a partir uma manchete que a evidencia.

As estatísticas que o jornal Le Joyeux apresenta sobre tentativas de suicídios são superiores às que trazem os dados da OMS, nos quais as tentativas de suicídio são estimadas em 20 vezes a de suicídios consumados, ou uma tentativa a cada 2 segundos no mundo. No filme, se 20% das tentativas obtêm sucesso, significa que para cada suicídio consumado houve cinco tentativas. “Mesmo assim, 20% é uma taxa muito alta”, diz Mishima, o que é verdade, se comparada aos números reais. Entretanto, a estatística da narrativa não apresenta o raio de abrangência, podendo ser um dado de análise municipal ou nacional, o que retira qualquer necessidade de se fazer um paralelo com os dados reais. No Brasil, de acordo com o Boletim Epidemiológico de 2017, o país registrou, no período de 2011 a 2016, 48.204 tentativas de suicídio, um número subnotificado, se observarmos que, apenas em 2016, mais de onze mil brasileiros retiraram as próprias vidas (BRASIL, 2017).

De volta à sequência, o cliente que comprou o projétil se suicida na rua, a poucos metros da loja. Mishima se revolta, pois a proibição de suicídios em uma via pública próxima à loja pode acarretar no fechamento de seu comércio. Alan se

levanta assustado com o barulho do tiro e vê pela janela um carro da polícia que para ao lado do corpo e apenas lavra uma multa ao suicidado pela infração que cometeu.

Esta sequência tem, ao menos, três trechos em que o valor econômico se sobrepõe à vida. A discussão sobre o preço da bala, a conversa sobre o índice de tentativas frustradas de suicídio e a multa por se suicidar em via pública se conectam como a denúncia que Bauman reitera em sua teoria: a de que o mal-estar na modernidade líquida, seja pela ausência das instituições norteadoras da vida em sociedade, seja pela dificuldade do indivíduo se identificar com a comunidade que vive, faz com que a vida perca seu valor e passe a ser mais um elemento de um mercado. Se Bauman afirma que o desregramento das normas sociais que garantiam a ordem e a segurança foi deixado de lado para a possibilidade de maior liberdade individual, essa liberdade não foi capaz de gerar mais felicidade ao indivíduo, acarretando nele uma situação de insegurança e isolamento capaz de gerar transtornos como o aumento da ansiedade, solidão e suicídios. A discussão sobre dinheiro tem a ver com isso, uma vez que a busca pelo poder de consumo assumiu o papel da busca pela felicidade, e a insegurança outrora atenuada pelo Estado agora varia conforme a capacidade de “comprar” um futuro mais tranquilo.

Dentro da cinematografia que trabalha com o surgimento de um problema a ser solucionado pelo herói, para que a vida volte ao normal, é nesta cena que Alan começa a executar seus planos para conter essa condição em que a sociedade se encontra. Ainda não se sabe como ele fará isso, mas o fato de agir às escuras leva o espectador a entender que algo está para ser feito. A sequência não termina com a já repetida imagem de fora da loja em plongée de conjunto, mas com um zoom-out de Alan, de costas, em seu quarto, suspirando em lamento por mais um suicídio.

Figura 48 – A viela



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 49 – Alan e a corda



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 50 - O cliente desesperado



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 51 – Alan escondido



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 52 – Le joyeux



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 53 – Multa por suicídio



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 48 a 53 – Com 3'03", a cena começa com a mesma posição de câmera que encerra a cena anterior. Destaque para as pupilas de Alan na Figura 51, que se transformam em caveiras quando ele está perto de ser descoberto por seu pai. A especulação financeira sobre o suicídio é evidenciada mais uma vez, e a figura 49 mostra o desdém que a sociedade tem pela vida humana.

Sequência 9 – Uma manhã na casa dos Tuvache

Nesta sequência de 2'49", tem-se pela primeira vez uma referência a alguma atividade que não seja o trabalho na loja. A cena começa com as crianças que tomam café da manhã antes de partirem à escola. Neste momento, o desânimo de Marilyn e Vincent são notáveis (como geralmente ocorre com adolescentes que se levantam cedo para irem à escola), e Marilyn pergunta à mãe porque os Tuvache não podem se suicidar. A mãe responde que a família tem que dar continuidade ao comércio. Nesta hora, percebe-se que o alto índice de suicídios não é um fenômeno recente, pois a loja foi fundada há três gerações, em 1854. Ao apontar para o fundador da loja, Célestin³² Tuvache, Lucrèce faz um sinal da cruz. Um gesto rápido, mas que significa que a religião ainda está presente na organização familiar. Nos estudos sobre o suicídio, Durkheim alega que a religião é um dos grandes pilares de sociabilidade, ao lado da família e do Estado, e que presença estes pilares na vida do indivíduo reduz as chances de suicídio. Este talvez seja o verdadeiro motivo pelo qual os Tuvache não se matam. O gesto é completado por uma frase de Lucrèce que soa como uma mensagem encorajadora de vida, uma contradição ao que vendem: *“A vida é insuportável, mas devemos enfrentá-la”*. Seriam os Tuvache uma família que, mesmo promovendo o suicídio a seus clientes, seria contra essa prática devido ao fato de ser considerada um grande pecado para a religião cristã?

Um corte na imagem leva a um plano semiaberto da entrada da loja, onde um homem baixo entre e caminha em direção ao interior. Ele passa por Mishima e diz apenas *“bom dia, sou eu de novo”*, recebendo apenas um “bom dia” de Mishima. Nessa altura do filme, não se sabe ao certo quem é esse homem, que frequenta a loja, mas que não se trata de um funcionário. Neste momento, Mishima se volta para um cliente e, impressionado com seu porte atlético, e sugere que seu suicídio seja por meio de um seppuku³³. Essa sugestão tem um sentido que ultrapassa a diegese:

³² Co-roteirista do filme *O nascimento de uma nação*, Jean McGianni Celestin, foi acusado de estupro de uma mulher quando estava na universidade. Celestin foi julgado culpado, mas a pena foi anulada. Em 2012, a Celestin cometeu suicídio.

³³ Seppuku é o nome de um tradicional ritual japonês de suicídio, praticado principalmente pelos guerreiros e samurais. O seppuku faz parte do código de honra dos samurais japoneses, chamado de Bushido. Consistia na única alternativa para manter a honra do samurai, caso este fosse capturado por inimigos ou como sinal de extrema lealdade ao seu mestre. Na língua japonesa, seppuku significa

foi por meio de um seppuku que o escritor Yukio Mishima, figura histórica na literatura japonesa e que inspirou o personagem patriarca deste filme, se suicidou. A cena traz essa referência em homenagem ao escritor não apenas pela sugestão a este tipo de suicídio, mas por toda uma conceitualização histórica deste ato no Japão narrada por Mishima, que apresenta as características da espada que tenta vender, além dos golpes que ensaia e de uma faixa com a bandeira do Japão na cabeça.

- *Você não vai se arrepender. Nossos suicídios são garantidos. Morte ou reembolso é nosso lema. E, como sempre digo, “só se morre uma vez”³⁴, então que seja um momento inesquecível*”. Encerra Mishima, ao computar a venda da espada.

A cena termina com um plano de conjunto das três crianças no ponto de ônibus. O ambiente externo à loja de suicídios é sempre apresentado como um lugar cinzento, frio, chuvoso e sem nenhuma interação entre os cidadãos. Nota-se que os planos que abrem e fecham essa sequência se diferem do padrão das sequências anteriores. Isso se dá porque o foco da narrativa se distancia um pouco da loja, já bastante conhecida e adaptada pelo espectador, e busca outros focos para o seu desenrolar.

literalmente “corte no ventre” ou “corte estomacal”, uma referência direta de como este tipo de suicídio era executado. Originalmente, o seppuku surgiu no Japão em meados do século XII, como uma demonstração da lealdade dos guerreiros aos seus senhores feudais e permaneceu até 1868 como uma prática oficial entre os guerreiros japoneses. Após a purificação do corpo e de escrever um último poema, por exemplo, o samurai devia perfurar o abdômen com uma pequena espada (wakizashi), cortando a barriga da esquerda para a direita. Quando o corte atingia o centro do corpo, o guerreiro fazia um golpe brusco para cima. Com este ato, os samurais acreditavam que estavam cortando o centro de suas almas, lugar onde concentravam-se as emoções e o espírito das pessoas.

³⁴ *Só se morre uma vez* é o nome do livro de Jean-Denis Bredin sobre a vida de Charlotte Corday, que entrou para a história ao assassinar um dos mais importantes defensores da Revolução Francesa, Jean-Paul Marat, em 1793. Charlotte morreu na guilhotina quatro dias depois de cometer o crime.

Figura 54 – Torrada smile



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 55 – Café da manhã



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 56 – Cliente misterioso



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 57 – Tuvache 1854



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 58 - Katana



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 59 – Ponto de ônibus



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 54 a 59 – Com 2'49", a cena começa a envolver novas ações além do trabalho na loja (no caso, a escola das crianças). A sequência foge do plano de conjunto em plongée da fachada da loja para começar e terminar o trecho da narrativa, como vinha ocorrendo nas cenas anteriores. Rica em detalhes diegéticos e extradiegéticos, a sequência traz referências à presença da religião, da importância

da linhagem familiar e da necessidade de se manter o negócio da família. Extradiegeticamente, faz referência sobre o seppuku, método de suicídio utilizado pelo escritor japonês Yukio Mishima; a Jean McGianni Celestin, roteirista que se suicidou após se considerado culpado por um estupro, e a Charlotte Corday, que confessou ter assassinado um líder da Revolução Francesa.

Sequência 10 – morte à morte

Com 2'53" de duração, esta sequência marca uma reviravolta na narrativa. A cena começa no mesmo plano de conjunto em que termina a cena anterior e se passa dentro do ônibus escolar que leva as crianças para a escola. Enquanto as crianças maiores estão moribundas em seus assentos, as mais novas fazem algazarra no fundo do veículo. Vestem roupas coloridas, sobem nos bancos, ouvem música, brincam. Elas ainda não foram contaminadas pelo mal-estar que recai sobre a sociedade. O motorista do ônibus não respeita os sinais de trânsito, pouco se importando com a possibilidade de incorrer em um acidente. Enquanto pessoas aguardam na calçada para atravessar a rua, um homem toma a iniciativa e se coloca em frente ao ônibus que avança em sua direção. O motorista buzina para alertá-lo, mas o sujeito não se move. Então o motorista simplesmente passa por cima do sujeito. As crianças sentem o solavanco e Alan olha para trás e vê o corpo no chão. A polícia chega logo em seguida e aplica ao suicidado uma multa..

Este é um momento crucial no filme. Os sinais de que Alan agia contra essa onda depressiva e melancólica se transformam em uma missão de vida: acabar com os suicídios. Alan assume essa postura em meio à canção *À mort la mort* (À morte, a morte).

“De que adianta, em resumo, estarmos vivos, se só pensamos em suicídio? Morra a morte, sejamos espertos ou terminaremos todos órfãos.”

Alan canta em meio à apatia dos outros alunos. É quando todos começam a cantar em coro. A música entra como um fator sensibilizador, estimulante, influenciador e gerador de um convencimento:

“É verdade que não tem graça, mas não podemos fazer nada...somos apenas crianças. Tanta vida ainda, para nada”.

A canção termina com uma ideia, um plano de Alan, que se vê apoiado pelos colegas do fundo do ônibus. A cena é dividida em planos médios e fechados. Alan vai a cada criança ou adolescente que se encontra no ônibus e também anda pelo corredor. Os cortes são rápidos, de cerca de dois segundos. Um plano aberto mostra uma praça com um grande elo de corrente partido ao meio. Este é o símbolo de que a corrente de suicídios foi quebrada e que, a partir daí, a narrativa tomará outro rumo. Tudo o que foi apresentado até este momento serviu para situar o espectador na história, fazê-lo se identificar com esse mal-estar extremado, se colocar nessa sociedade e se indignar com a insignificância da vida; poder criar relações com a sociedade real e perceber o absurdo que é o suicídio. Agora, é a hora de Alan reagir, e o espectador espera que ele obtenha sucesso. Alan é o herói.

A cena termina com um plano de conjunto de uma praça cercada de veículos que se espremem em um trânsito denso e lento. O dia é chuvoso. No centro da praça, espreme-se uma igreja.

Esta igreja tem seu significado: no lugar onde antes devia haver uma praça grande com uma igreja ao centro, hoje mal há como um pedestre acessá-la. A igreja está vazia, e serve mais como um obstáculo ao trânsito do que como um símbolo religioso e um lugar de oração. As pessoas perderam a fé e, conforme os estudos de Durkheim (1897), a religião é um dos pilares que, se não evitam, dificultam levar a cabo a decisão do indivíduo se matar. Assim, mostra a cena, a falta de fé contribui para o suicídio. O filme compreendeu esta assertiva e conseguiu evidenciá-la em uma só imagem.

Figura 60 – Crianças no ônibus



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 61 – No meio da rua



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 62 – Mais uma multa



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 63 – Decepção de Alan



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 64 – A praça do elo rompido



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 65 – Cantando no ônibus



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 66 – Igreja sitiada



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 62 a 66 – A sequência marca uma virada na narrativa. O atropelamento de um homem gera revolta e comoção em Alan, que decide acabar com a onda de suicídios. Enquanto canta, ganha a simpatia de outras crianças. A figura 60 traz um plano aberto e simboliza essa quebra de paradigma. A sua ideia contra esse mal-estar social não foi revelada, o que gera curiosidade e vai marcar o restante da narrativa.

Sequência 11 – os clientes hesitantes

A cena ocorre na loja dos Tuvache enquanto as crianças estão na escola. É um paralelismo temporal comum no cinema, e tem a função clara de mostrar a ação de dois ou mais personagens ao mesmo tempo, em espaços distintos. A loja está cheia, e uma senhora segura seu cachorro enquanto tenta decidir o que vai escolher. Mishima, então, chama Lucrèce para atender a cliente. A matriarca chega do laboratório usando uma máscara de gás. A câmera em primeiro plano coloca o espectador a enxergar pelos olhos da personagem: as lentes verdes da máscara, a respiração dificultada e o som do ar que entra e sai da válvula de proteção, um efeito que leva o espectador a uma sensação claustrofóbica de estar em um ambiente contaminado.

Outro casal analisa os produtos. Interpelados por Lucrèce, o marido pergunta o que há num pote, cujo conteúdo é inodoro. “*Amanita phalloides* liofilizados³⁵. Resultado garantido”, responde Lucrèce. Em meio à conversa, inicia-se a canção *Les Clients Hésitants* (Os clientes indecisos), que trata das diferentes formas e sensações que cada tipo de suicídio pode oferecer. Mais do que uma conversa despreziosa, a cena aborda a estética por trás do suicídio, assunto bem abordado por Marcimedes Silva (1992), ao analisar cartas, bilhetes e cenários de suicídio. Nota-se novamente nesta sequência a presença do cliente anônimo das sequências número 2 e 9, que perambula pela loja, ajuntando materiais em seus braços. Ele canta: “*Morrer sem ter inchaços, sem náuseas nem queimaduras. Produto garantido puro, granulado ou cianeto*”.

Enquanto isso, a cliente indecisa complementa: “*Uma arma de fogo eu desaconselho, é barulhento, faz sujeira, não é uma maravilha*”. Há um detalhe curioso nesta personagem: seu pequeno cão levado a tiracolo rosna a cada artefato que sua dona toca. Ele entende o objetivo que está em vista e, como “o melhor amigo de seu dono”, não quer que ele se mate.

A canção trata justamente da estética, das sensações e do receio de sofrer que os suicidandos têm ao se matarem. Ao contrário do cliente da sequência 8, que

³⁵ A *Amanita phalloides*, conhecida em português pelo nome comum de cicuta verde, é uma espécie de cogumelo altamente venenosa que pode causar a morte se eventualmente consumida. A espécie é originária da Europa, mas pode também ser encontrada na Américas, Austrália e Ásia.

aparece à noite em uma busca desesperada por munição para seu revólver (é sabido que existem casos de suicídios executados de maneira súbita e sem planejamento ou reflexão consciente), os estudos de Marcimedes Silva (1992) mostram que o suicidando passa por um ritual de marginalidade social, seja de forma física ou intrapsíquica. Neste período, o indivíduo começa a planejar a forma como encerrará sua vida e a mensagem que deixará. Como já foi abordado nos capítulos anteriores, há uma mensagem a ser deixada, uma imagem a ser guardada pelos parentes e amigos que ficam. Há todo um simbolismo que envolve o ato do suicídio. Qual seria a preocupação do cliente em não ficar inchado, a não ser a sua apresentação aos que permanecem vivos? Qual o motivo de não fazer barulho nem sujeira, a não ser o cuidado com o ambiente em que o corpo será encontrado? O filme trata com cuidado essas nuances, revelando uma profundidade da narrativa com o tema, uma informação a mais sobre como os suicidandos organizam seus planos, um alerta e mais um elemento de identificação entre a obra e o espectador.

A cena termina com um plano de conjunto do interior da loja, com clientes a escolher seus meios para executarem-se.

Figura 67 – Madame e seu cão



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 68 – Loja cheia



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 69 – Mulher com a cobra



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 70 - Espada no pulso



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 71 – Cliente misterioso



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 72 – Senhora com revólver



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 67 a 72 – Com 2'53", a sequência explora os diferentes métodos de suicídio e como os suicidandos planejam se matar. Os planos são majoritariamente americanos e mostram apenas um personagem por vez, evidenciando diferentes subjetividades. Cada um possui seus receios de não conseguirem realizar seus suicídios da forma que mais lhes apraz. Mais uma vez, o cliente anônimo aparece, analisando produtos e tentando decidir qual suicídio lhe trará menos sofrimento. Este personagem, após três cenas em que aparece, começa a dar sinais de seu papel: alguém incerto sobre seu suicídio, um indivíduo que flerta com a morte, mas não tem coragem de executá-la. A Figura 68 mostra a loja dos Tuvache aos 1'30" com diversos clientes. Curiosamente, a sequência se encerra neste mesmo ponto de vista.

Sequência 12 – a morte do senhor Carmel

A sequência é longa se comparada com as demais. Possui 6'11", e pela primeira vez, apresenta uma montagem de cenas paralelas dentro da mesma sequência. Enquanto a cliente indecisa continua na loja, Mishima está a caminho da residência do senhor Calmel (Carmel³⁶, em português) para lhe entregar uma encomenda. O cliente mora no último andar de um edifício que possui um grande relógio no topo. Mishima entra, atravessa um longo corredor e encontra Calmel deitado em uma cama, num quarto enorme e vazio. Planos abertos em plongée dão uma dimensão da amplitude do espaço vazio. O grande relógio funciona como uma janela do quarto de Calmel. A fotografia deixa o cenário o mais sombrio e busca retratar a solidão e o vazio existencial de quem busca se suicidar.

É também nesta sequência que o diálogo mais franco sobre o desejo de suicidar-se é mostrado. Calmel é velho, frágil, sozinho e doente, e expõe a sua visão sobre o suicídio:

- *Enfim, se você soubesse o quanto estou farto dessa merda.*
- *Que merda?*
- *A vida.*
- *A, sim, a vida.*
- *Pode acreditar, Tuvache, passar para o lado de lá é a única solução. É o fim das preocupações, o sono eterno, o êxtase...*
- *De fato, aqui não é muito divertido.*
- *São os que ficam que entristecem, nem todos, e mais, note que quando morrer, não estará mais aqui para sentir falta de si mesmo. Pense nisso, meu velho.*
- *Sim, com certeza. Onde ponho isto? (a sacola com venenos)*
- *Aqui. Dá isso aqui! (toma a sacola e a abre). Vai acabar, vai acabar!*

³⁶ O Sr. Carmel não faz referência a um personagem homônimo na vida real, mas sim a um evento de suicídio coletivo ocorrido em 1993, em Mount Carmel Center, no Texas-EUA. Um grupo denominado Ramo dos Davidianos, liderado por David Koresh se fechou em Mount Carmel com armas e suprimentos. A execução de mandados de prisão e busca pelo Departamento de Álcool, Tabaco e Armas de Fogo dos Estados Unidos (ATF) como parte de uma investigação sobre a posse ilegal de armas de fogo e explosivos resultou na morte de quatro agentes da ATF e seis davidianos durante o tiroteio de duas horas. O fato provocou a histórica invasão de 1993 no centro. O cerco do FBI durou 51 dias terminou com o centro incendiado. Koresh e 79 outros foram encontrados mortos.

- *Sim, e a fatura?*

- *Peque debaixo da cama...vai acabar, vai acabar!*

Mishima se abaixa e encontra uma enorme quantidade de dinheiro debaixo da cama. Enquanto isso, Calmel abre e ingere os venenos dos diversos frascos que encomendou. A cada frasco utilizado, lança-o em umas das fotos que estão penduradas na parede. São fotos da sua juventude, de momentos felizes com sua esposa e seus filhos. A cena é clara: Calmel foi feliz um dia. É rico e se viu abandonado pela família. Este abandono e a enorme solidão em que vive são os motivos que o levam a se suicidar³⁷. No instante em que morre, ouve-se as badaladas do relógio. Este é um artifício bastante explorado no cinema que aumenta o efeito emocional da morte. O relógio serviu para contar o tempo de vida do personagem em seus últimos momentos e as badaladas marcaram o encerramento de um tempo. Ao sair do quarto, Mishima pisa sobre um porta-retratos e observa a foto de Calmel, jovem, com sua família.

Do outro lado da cidade, na loja dos Tuvache, a cliente indecisa pergunta a Lucrèce o que ela levaria em seu lugar. Esta é a primeira vez em que a matriarca revela seus sentimentos sobre a vida e a morte. Assim como havia dito a seus filhos na sequência 9, Lucrèce afirma que não pode se dar ao luxo de morrer. A tensão dramática aumenta com a trilha sonora, que traz *Le Duo* de Lucrèce e Mishima, no qual cada um, em diferentes lugares da cidade, canta seus lamentos, remorsos e o arrependimento de não poderem morrer justamente para que continuem a tradição familiar de vender a morte aos outros.

Neste momento, o filme foge de seu padrão de planos sequenciais e apresenta o casal em um videoclipe, com imagens surrealistas que evocam o sentimento de desencontro entre a vida e a morte. Por se tratar de um videoclipe, a

³⁷ A maioria dos estudos encontrados em uma revisão narrativa menciona as doenças graves e degenerativas, a dependência física, distúrbios e, principalmente, a depressão severa, como fatores desencadeadores do fenômeno nos idosos (MINAYO; CAVALCANTE, 2010). Todavia, estudo realizado no Canadá aponta que o suicídio em idosos está associado a características individuais e sociais e, por isso, as políticas que visam trabalhar apenas os fatores individuais são menos propensas a influenciar significativamente o risco de suicídio nessa população (NGUI; VASILADIS; PRÉVILLE; 2015). Por isso, ao se pensar no enfrentamento do suicídio, é importante considerar as múltiplas determinações envolvidas no fenômeno, e não somente as questões biológicas individuais. (BRASIL, 2017).

faixa-som se sobrepõe à faixa-imagem e esta lhe serve de complemento, em uma inversão de importância narrativa. No clipe, ainda, como afirmam Laurent Jullier e Michel Marie (2009, p. 55), “a canção é vendida sob sua forma sonora, a imagem, apresentada como “algo a mais” (um bônus) e nenhum ruído proveniente dos objetos fílmicos é autorizado a ser introduzido.

Um imagem resume esta passagem: Lucrèce está em uma banheira de sangue, em uma estação de trem. A casa/loja dos Tuvache está em segundo plano, e a cidade em terceiro. Há sobre os trilhos o desenho de um corpo que se jogou na frente de um trem. Enquanto cantam suas dores, caminham e saltam sobre edifícios que se movem do sentido horizontal para o vertical, andam em meio a frascos de veneno gigantes e imaginam seus suicídios de formas variadas. Esta também é uma forma muito utilizada no cinema para apresentar devaneios: imagens distorcidas, cenários desconstruídos, objetos inanimados que se movem, rotações de eixo da câmera, desfoques, etc.

A sequência tem uma dramaticidade que ainda não havia sido explorada no filme. Pela primeira vez se vê Lucrèce e Mishima exporem seus sentimentos e suas lágrimas. O preço de viverem da morte e não poderem experimentá-la lhes custa caro. A sequência termina com um *raccord* em zoom-out do interior da loja, com a cliente indecisa pagando por uma espingarda que escolhera.

Figura 73 – O grande relógio



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 74 – Senhor Calmel



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 75 – Dinheiro debaixo da cama Figura 76 – Veneno nas paredes

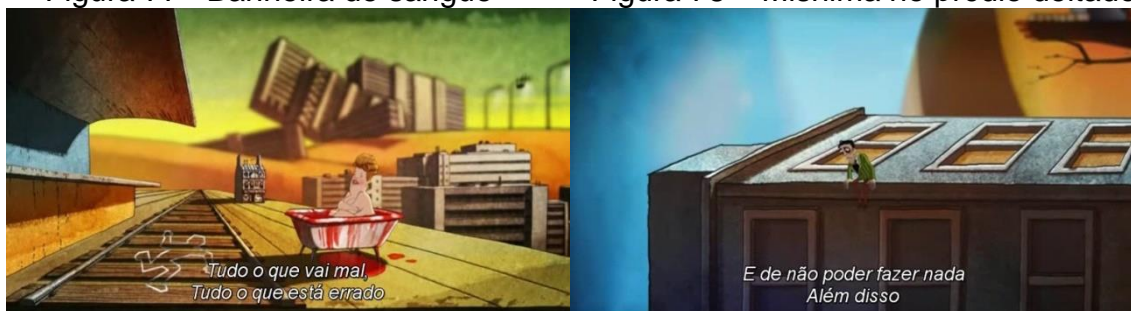


Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 77– Banheira de sangue

Figura 78 – Mishima no prédio deitado



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 79 – Cogumelos gigantes

Figura 80 – Mishima triste



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 81 – A mulher escolhe espingarda



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 73 a 81– A sequência tem um papel importante no desenrolar da narrativa. Pela primeira vez, os personagens adultos da família Tuvache compartilham seus sentimentos acerca da vida em que levam e da sociedade em que vivem. Demonstram remorso por venderem a morte, mas não poderem desfrutá-la. A conversa entre Mishima e Sr. Calmel traz à tona o sentimento de abandono que leva milhares de idosos a se suicidarem todos os anos, fazendo deles um grupo social com altos índices de suicídio, como foi demonstrado pelas estatísticas apresentadas neste trabalho. Dentro da diegese, esta sequência vem a corroborar com o plano que começa a ser arquitetado por Alan, um sinal de que a narrativa caminha para seu desfecho.

Sequência 13 – triste aniversário

A cena começa com um plano fechado em plongée em que mostra um mapa com os passos do plano que Alan e seus colegas discutem. Mishima continua sua caminhada de volta do apartamento de Sr. Calmel e encontra seu filho, que passa a acompanhá-lo no caminho para casa. Nota-se uma insistência de Alan em sorrir, assobiar e demonstrar alegria a seu pai. Essas ações irritam Mishima. Neste momento há uma fusão narrativa: o narrador extradiegético impessoal se transforma em narrador intradieético, ou seja, a mudança de um narrador que não participa da diegese para um que está inserido como personagem (CARDOSO, 2003), função ocupada pela imaginação de Mishima, que ataca violentamente Alan, enforca-o e o joga para longe. Neste momento, a imagem recebe um filtro vermelho como recurso para diferenciar essa mudança de narrador, mas principalmente para simbolizar o

estado emocional de raiva sentido por Mishima. Este recurso da fotografia não expõe uma transição clara entre os diferentes narradores e gera espanto no espectador ao ver o pai subitamente atacar seu filho. Somente após esse ataque e o clareamento da imagem que se percebe que tudo não passou de um devaneio de Mishima.

Essa exposição do estado psicológico de Mishima mostra que a pretensa alegria de Alan gerou resultado. Após esse descontrole emocional de Mishima, Alan segura na sua mão, em uma tentativa de evocar afeto do pai. Entretanto, Mishima oferece um cigarro a seu filho, induzindo-o a fumar e exaltando os benefícios desse hábito conhecidamente maléfico à saúde. Este trecho da cena menos tem a ver com questões de saúde, do que com a indução de Mishima a inserir na vida de Alan um elemento estética e simbolicamente ligado a personagens depressivos e suicidas. Existem estudos que comprovam que pessoas depressivas têm mais propensão a serem fumantes³⁸, o que mostra mais um paralelo com a identificação do espectador entre ficção e realidade..

De volta à sequência, Mishima e Alan chegam em casa e o restante da família se espanta ao ver o caçula fumando. Quem poderia acreditar que o personagem mais alegre do filme teria se rendido a um elemento tão ligado à morte?

A cena seguinte mostra a comemoração do aniversário de Marilyn, com toda a família sentada à mesa. O bolo de aniversário tem a forma de um caixão com a imagem de Marilyn ao centro e velas acesas espalhadas ao redor. A família não canta a canção de parabéns, o que seria uma incoerência grotesca para o contexto do filme, tampouco há uma versão mórbida que sirva de paródia para essa canção. Mas a cena possui simbolismos que orientam o espectador para o momento da

³⁸ Relatório do governo norteamericano mostra que há relação entre depressão e fumo. Pessoas a partir de 20 anos com depressão têm duas vezes mais chances de serem fumantes, descobriram os pesquisadores dos Centros de Controle e Prevenção de Doenças dos EUA (CDC). A pesquisa apontou que cerca de 43% dos adultos depressivos com 20 anos ou mais fumavam, em comparação a 22% dos não depressivos na mesma faixa etária, e que, com a piora do quadro depressivo, a porcentagem de adultos fumantes crescia. Fumantes depressivos fumavam mais do que fumantes sem depressão. Disponível em:< <https://bit.ly/2rAAODY>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

trama. O soprar das velas simboliza o fim de um ciclo para Marilyn e aponta que algo na sua vida está para mudar.

Marilyn recebe os presentes. Todos de acordo com a temática da morte: um colar de caveiras, um boneco de vodu e uma camiseta com a estampa de um caixão com asas. Como era de se esperar, o presente de Alan se destoa dessa estética. Ele oferece um lenço rosa e um CD com músicas orientais. Em meio ao espanto da família, Alan explica que o lenço serve para acariciar o pescoço e flunar ao som da música do CD. Mishima se irrita com a cena do menino dançando, mas Marilyn demonstra ter gostado do presente e, pela primeira vez, executa um gesto suave de assoprar o lenço que encosta na ponta de seu nariz. A jovem, que tanto pedia para morrer, parece começar a gozar de outros sentimentos. Essa peripécia é sutil, mas significativa para o desenlace da trama. Mais uma vez, a estratégia de Alan parece surtir efeito.

Há um elemento nesta sequência que atua em paralelo ao aniversário de Marilyn. Um mendigo foi à loja à noite e, sem condições de comprar nada, ganha uma sacola de Lucrece para se asfixiar. Ele recebe pouca atenção da matriarca e é conduzido para fora do estabelecimento. O mendigo segue para o cemitério onde executa seu desejo. Ao encerrar sua vida, a câmera realiza uma panorâmica que termina com a fusão da imagem do cemitério para a fachada da loja dos Tuvache. Este efeito tem um sentido claro: os Tuvache são responsáveis pelo suicídio do mendigo.

Assim como o velho abandonado, o casal depressivo, o jovem desesperado e tantos outros personagens que passam pela loja dos Tuvache, o mendigo é o representante de um grupo social de risco de suicídio. Este personagem é solitário, desprezado e “invisível” à sociedade. Estas características também são elementos que compõem um modelo de suicidando, presente tanto nas artes quanto nos estudos sobre o suicídio. A miséria, a fome e a indiferença da sociedade são fatores geradores de depressão que levam pessoas a se matarem. No estudo intitulado *Quem vocês pensam que (elas) são Representações sobre as pessoas em situação de rua*, os autores Ricardo Mendes Mattos e Ricardo Franklin Ferreira abordam a situação deste grupo social a tratam o suicídio como a consumação material da morte simbólica em curso. Os moradores de rua são ainda mais simbolicamente

Figura 86 – Aniversário de Marilyn



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 87 – Mendigo se mata



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 82 a 87 – Com 5'42", esta é uma das sequências mais longas do filme. Entretanto, a velocidade dos cortes se mantém em relação ao restante das cenas, com cerca de dois segundos por cada plano, em média. Entretanto, concentra uma intensidade diegética maior para o desenrolar da narrativa. A caracterização de personagens suicidas continua com o mendigo, mas, ao mesmo tempo, outros pontos de interesse ocorrem, como as atitudes propositadas de Alan para mudar o cenário de sua família e da sociedade, e os resultados que começa a obter a partir disso. Extradiegeticamente, começa-se a perceber nas ações de Alan, o valor da alegria, da dança, do elogio, do carinho e do contato humano. Tais ações competem com a morbidez do estilo de vida que os Tuvache levam, e geram empatia no espectador.

Sequência 14 – A dança de Marilyn

Com 2'54", a cena começa com o término da fusão de planos que encerra a cena anterior, entre o cemitério e a casa/loja dos Tuvache, e, em um plano sequência, mostra Alan fugindo pela janela de seu quarto para encontrar seus amigos enquanto Mishima e Lucrèce dormem. A câmera se volta para Marilyn em seu quarto, se preparando para dormir. Alan e seus amigos colocam em prática o plano que planejavam na cena em que são flagrados na rua por Mishima (sequência 13). As crianças se encontram numa área vizinha à casa/loja dos Tuvache para observarem Marilyn em seu quarto. Eles colocam pra tocar o CD igual ao que Alan havia presenteado sua irmã, o que, de fato, não têm o papel de fazê-la ouvir a

música, mas de criar um de paralelismo musical entre o que ocorre dentro e fora do quarto de Marilyn, que também escuta o cd. A jovem começa a se despir e, ouvindo o CD que ganhou, inicia uma dança sensual com o lenço que Alan lhe dera. Os meninos sobem num telhado e observam, maravilhados, a sombra de uma jovem nua.

A cena mostra um despertar de Marilyn para a sexualidade. A adolescente que sempre carregou consigo o estigma ruim de sua aparência, que se mostrava insatisfeita com seu corpo, encontra na dança sua sensualidade. O lenço passa pelo seu corpo como um artefato erótico, e o prazer sexual transpõe da jovem por meio das feições que ela exhibe, para deleite dos amigos de Alan. Em menos de três minutos de cena, Marilyn tem uma guinada em sua personalidade. A cena explora o campo contra-campo em planos gerais, de conjunto e planos fechados, e a música que se ouve cria uma relação integradora entre todos os personagens envolvidos que, no caso, estão em ambientes distintos. Esta integração pela música aproxima os personagens, causando intensidade dramática à cena.

É também nesta cena que a tentativa de Mishima de tornar Alan um fumante termina. Ao acender um cigarro perto de seus amigos, Alan é repreendido e informado sobre os malefícios do tabagismo. Ele tem seu cigarro arrancado de sua boca e o assunto acaba. Este trecho da narrativa foi pouco desenvolvido e rasamente elaborado. Mesmo com um objetivo narrativo, pouco contribuiu para o desenvolvimento da história e para a relação entre pai e filho.

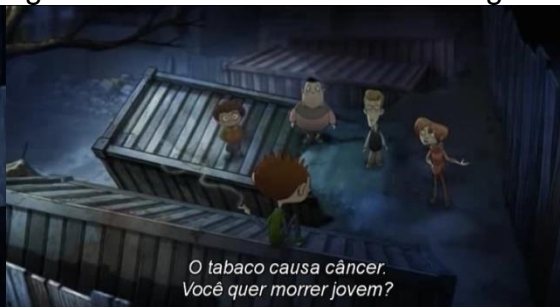
A cena apresenta mais uma peripécia. Não há nenhuma alusão à tristeza, à melancolia e à depressão. O suicídio se distancia da fala e das intenções dos personagens. A história está mais próxima de seu desenlace,

Figura 88 – Alan na janela



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 89 – Alan fuma com os amigos



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 90 – Marilyn no espelho



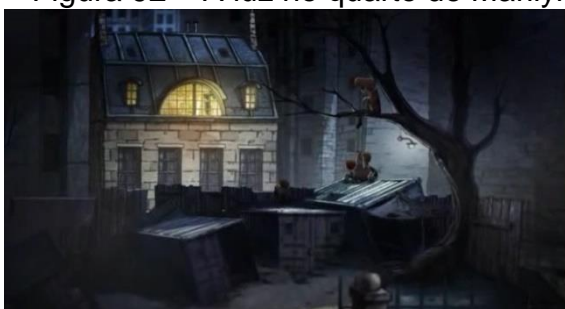
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 91 – Meninos observam Marilyn



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 92 – A luz no quarto de Marilyn



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 93 – Marilyn sensual



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 88 a 93 – A transformação de Marilyn representa uma guinada na narrativa. O plano de Alan mais uma vez surte efeito e, aos poucos, a morbidez da família Tuvache cede espaço para a vividez de Alan. Para Marilyn, a descoberta da sexualidade tem um efeito transformador em sua personalidade. Para os amigos de Alan, esse “strip-tease” desperta o sonho e a imaginação sexual, fatores ligados à

vida e às paixões. A cena se destoa do restante anterior por trazer uma carga dramática positiva, de aventura, prazer e descoberta, diferente do que vinha sendo mostrado até então.

Sequência 15 – no psicólogo

A sequência mostra um aprofundamento da angústia de Mishima que foi apresentada na sequência 12. Lucrece acorda no meio da noite e não vê seu marido ao seu lado. Ela desce para a loja para procurá-lo e o flagra prestes a se envenenar. Ao interpelá-lo e impedi-lo de se matar, Lucrece pergunta o que está acontecendo com seu marido. Mishima não saber responder e desaba em prantos.

A cena termina com o consolo da esposa a seu marido. Corte seco para Alan e seu amigos, que chegam à oficina do Tio Dom, parente de um dos meninos. Este é o primeiro personagem fora da família Tuvache cujo nome é pronunciado fora de um contexto de suicídio. As crianças lhe pedem um favor, mas a cena não diz qual, tampouco se o Tio Dom vai aceitá-lo. Sabe-se somente que se trata de “um grande favor. Um muito grande”. Esta ferramenta de não explicitar o que está por vir tem sido usada em todas as ações executadas por Alan, depois que ele decide mudar a realidade de sua família. Este suspense tem um papel bem conhecido no cinema, que é gerar curiosidade no espectador e mantê-lo atento à história. Conforme afirmou Michel Marie e Laurent Jullier (2009), o espectador participa no papel de observador. Ele se vê inserido na situação, falta-lhe saber o que está por vir, quais são as estratégias de ação, os pensamentos e os próximos passos das personagens. De toda forma, neste caso, o espectador sabe apenas que outro plano está em gestação, o que também lhe assegura que Alan não desistiu, que a história ainda guarda algum mistério.

Encerrada a cena de Alan, a câmera se volta para Mishima, agora em um consultório psicológico. Ao ser questionado sobre o que o levou à terapia, Mishima começa a falar sobre sua atividade comercial, mas seus dramas e angústias são mostrados por imagens, e não palavras. A cena se coloca novamente na posição narrativa da imaginação de Mishima, em uma sucessão de 30 segundos de fusões de imagens em preto e branco, nas quais se vê os principais momentos em que

acarretaram na crise emocional do personagem. Essas imagens são acompanhadas de falas de outros personagens e uma sonoplastia cujo efeito é simbolizar uma desordem mental, um turbilhão de fantasmas e pensamentos angustiantes que se passam na mente do personagem. Ouve-se a voz do velho Carmel, dizendo que está cansado da vida; vê-se a imagem de Alan, seguida por um disparo de revólver; tem-se ainda a imagem do Próprio Mishima a envenenar-se. As fusões ocorrem em meio a uma fumaça que cria figuras que fazem alusão ao teste de Rorschach³⁹ e se transformam em ícones da morte: caveiras, faces demoníacas, frascos de veneno, etc.

O psicólogo então dá o seu diagnóstico, cantando na canção *Chez le psy* (consultório do psicólogo). A canção começa com uma referência a Freud: “Eins, swei, três, quatro”, a contagem iniciada em alemão leva o espectador a relacionar o personagem do psicólogo à raiz da psicanálise. Seu semblante e todo o ambiente da cena também remetem à figura clássica do psicanalista: divã, bloco de notas, estande cheia de livros, óculos pequenos e redondos. É por meio da música que o psicólogo afirma que o contato com suicidas e o fato de ajuda-los a morrer leva Mishima à depressão. Mas que, além disso, o excesso de trabalho, o cansaço e a analogia à escravidão que a dedicação à loja gera, são fatores que levam o seu paciente a desenvolver distúrbios emocionais. Por outro lado, o psicólogo se coloca na posição de aliviar os estragos e salvar os passageiros do “naufrágio”. Conclusão, Mishima sofre de esquizofrenia e precisa ficar de cama por suas semanas. Por fim, cobre 250 euros pela consulta.

Essa cobrança direta coloca um fim abrupto na conversa e tem um efeito específico, pois esta é a forma como Mishima e Lucrèce cobram de seus clientes na sua loja. Quem pouco se importa com a efemeridade de seus consumidores, passou a ser tratado do mesmo modo. A cena termina fazendo com que o casal sinta um pouco do que o mercado, impessoal e voltado ao lucro a todo custo, pode oferecer em momentos de dificuldade emocional.

³⁹ O teste Rorschach é um teste psicológico projetivo composto por 10 manchas de tinta impressas em cartões (cinco em preto e branco, cinco em cores), criado em 1921 por Hermann Rorschach (daí o nome). A ideia básica é: tais manchas de tinta são mostradas as pessoas uma a uma, e sua mente trabalha bastante para dar um significado a este estímulo, e tal atribuição de sentido é gerada pela mente. (EXNER JR, 1986).

Diferentemente do clipe, a cena do psicólogo é um número cantado e se baseia em “um equilíbrio som-imagem bem mais claro: a canção pode ser interrompida, os ruídos podem se imiscuir e a dança se funde tanto com ela que não se sabe mais se os passos seguem a música ou se é o inverso” (JULLIER; MARIE, 2009, p. 55). Nos dois casos, tanto no clipe quanto na cena cantada, o verso toma o lugar da prosa na transmissão da mensagem, com uma configuração emocional onde a musicalidade tem um papel realçado, protagonizando o ritmo da montagem e da duração da cena..

Em nenhum momento é revelado o nome do psicólogo. Entretanto, a cena da consulta levanta a questão sobre as causas relacionadas ao trabalho que levam pessoas à depressão e ao suicídio. Jornadas extenuantes, preocupações no trabalho e um mal-estar causado pela função que ocupa não são exclusividade de Mishima. Muitos são os casos de suicídios decorrentes do excesso e das condições de trabalho. Além disso, os trabalhos que envolvem a vida e a morte de pessoas, como no caso de médicos e outros profissionais da saúde, por exemplo, requerem atenção quanto ao quadro psicológico desses profissionais⁴⁰. Há ainda um ponto de conversão com os estudos sobre o tratamento de suicidandos, que é fazer com que o paciente reconheça que sofre de um problema psíquico⁴¹. O fato de o psicólogo se apresentar como “salvador do naufrágio”, por mais cômico e superestimado que o personagem possa aparentar-se, é uma mensagem sobre a importância de se buscar apoio profissional para pessoas que idealizam o suicídio.

⁴⁰ Um estudo americano detectou que a mortalidade por suicídio entre médicos é 70% maior do que entre outras profissões. (FRANK; BIOLA; BURNETT, 2000).

⁴¹ “A tentativa de suicídio é a expressão de um processo de crise, que se desenvolve de forma gradual. Portanto, intervir precoce e adequadamente na situação, envolvendo a pessoa e seu conjunto de relações, é uma estratégia de prevenção do suicídio”. (BRASIL, 2017, p. 11).

Figura 94 – Mishima quer suicidar



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 95 – Oficina do tio Dom



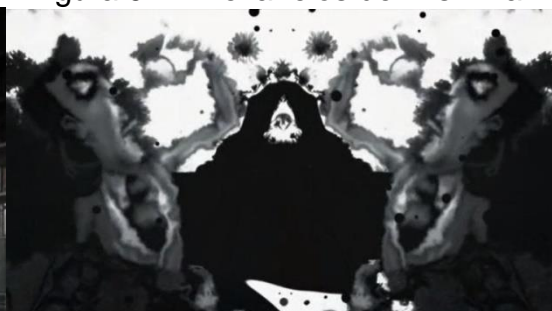
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 96 – Mishima no psicólogo



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 97 – Devaneios de Mishima



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 98 – Psicólogo que canta



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 99 – Diagnóstico de esquizofrenia



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 94 a 99 – A tentativa de Mishima se suicidar evidencia que o trabalho de promover o suicídio alheio tem consequências emocionais para os Tuvache. A figura do psicólogo é bastante estereotipada, mas serve para desvendar a seu cliente o mal que ele sofre devido ao seu trabalho. Este é mais um passo para o

desenrolar da trama e tem respaldo nos estudos de saúde sobre prevenção e combate ao suicídio: saber que possui um problema é o primeiro passo para resolvê-lo.

Sequência 16 – as crianças conspiradoras

Com 12'46" esta é a mais longa sequência do filme, e traz o maior desenlace até agora. Mishima está acamado e sob os cuidados de Vincent. Lucrece, Alan e Marilyn estão na loja. É possível perceber claramente a mudança de comportamento da garota, que está com seu novo lenço envolto no pescoço e, despretensiosamente, brinca de fazer bolhas de sabão. Alan desenha e sua mãe tenta vender um bloco de concreto com uma corrente. O cliente compra o bloco e Alan acompanha-o com um carrinho de mão que leva o bloco até a beirada da ponte onde o cliente tentará se suicidar. Alan está sorridente e assobia, como se buscasse atenção do cliente, que nada diz. Quando chega a hora de colocar fim à sua vida, esse cliente amarra em si a corrente presa no bloco, sobe na mureta e, após alguns segundos de reflexão, joga o bloco ponte abaixo. Um movimento de câmera em *zoom-in* realça a expressão do suicidando que, extremamente tenso, aguarda ser puxado pela corrente, o que não ocorre. Depois de chegar tão perto da morte, o cliente recompõe sua postura e, sem entender o que ocorreu, vê que a corrente foi cortada. Alan mostra a serra usada para isso e vai embora. O cliente desiste de pular da ponte. Mais uma vez, a estratégia de Alan surtiu o efeito desejado. O cliente passou pela experiência de chegar a um ponto de onde, aparentemente, não haveria mais volta, mas não obteve sucesso. Uma vida foi salva, pelo menos por enquanto, pois, em média, para cada suicídio cometido no Brasil, por exemplo, há dez tentativas frustradas, de acordo com o Mapa da Violência 2014, (os dados variam em outros países, mas não se diferenciam muito). Caso não haja acompanhamento e tratamento profissional, um suicidando, assim como o personagem, voltará a tentar por fim à sua vida.

Enquanto Alan evita mais um suicídio, Lucrece e Marilyn estão na loja. Há nesta cena um efeito metalinguístico que vale a pena ser destacado. Quando Alan sai com o cliente, Lucrece pega o caderno de desenhos do garoto e, ao abri-lo se

depara com desenhos de sua filha, Marilyn, dançando nua com o lenço que ganhara de aniversário. A cada página, um outro desenho de Marilyn. Conforme aumenta a velocidade da mudança de páginas do caderno, a sucessão de desenhos se transforma em uma animação, repetindo os movimentos da dança de Marilyn em seu quarto. Desta forma, Lucrèce, por meio dessa animação, pode entender o que ocorreu com sua filha e porque ela estava agindo diferente. Esse trecho metalinguístico traz em si um pouco da capacidade lúdica que o cinema de animação possui em suscitar sentimentos, ao utilizar uma animação dentro de outra animação para gerar uma identificação com o espectador. Esta percepção traz à tona o conceito de efeito de realidade e efeito de real, de Jaques Aumont (1993), ao trazer elementos significantes da realidade com tal força que gera no espectador o sentimento de que tal fato realmente existiu, ou que pode existir.

De volta à sequência, Alan corre pela cidade com o carrinho de mão que carregava o bloco de concreto e encontra seus amigos para colocar em prática o grande plano que prepararam. Eles saem sobre o carrinho pela cidade, cantando a canção *Les enfants conspirateurs* (as crianças conspiradoras), até chegarem à casa do tio Dom. No caminho, cantam:

*“É hoje, como eu disse.
Ou ganhamos ou perdemos.
Esta tarde, nada é proibido,
Elevés vão cair de costas
Não temos nada a perder...”*

Ao chegarem, é revelado o favor que pediram: um automóvel. Dom entrega-lhes as chaves e um corte leva o espectador de volta para a loja dos Tuvache.

Marilyn enche a loja com bolhas de sabão. Vincent está no quarto, cuidando de Mishima, quando uma bolha invade o cômodo. Desajeitadamente, ele tenta estourá-la, e acaba acertando o rosto do pai, que acorda sem saber o que ocorreu, mas volta a dormir. Vincent abre a porta do quarto e vê o corredor repleto de bolhas. O garoto se desespera. As bolhas de sabão costumam representar leveza, descontração e divertimento. Mas para Vincent, parecem um ataque, uma invasão, algo com o que ele não sabe lidar. O desespero de Vincent mostra o quão

despreparado o adolescente está para vivenciar um simples símbolo da felicidade que Marilyn transpõe.

Um corte leva a uma panorâmica em plongée da rua de acesso à loja. Alan e seus amigos empurram o veículo que o Tio Dom os emprestou. Eles estacionam o carro em frente à loja e se escondem atrás de lixeiras. Alan sai do carro, se esconde e liga no último volume o poderoso equipamento de som do veículo. O barulho é tamanho que faz a loja inteira tremer. Os produtos à venda começam a cair das prateleiras, os clientes não imaginam o que está acontecendo. Lucrèce sai da loja e se depara com o veículo, olha para trás e encontra Alan e seus amigos. Alan tenta fugir com a chave do carro, mas é apanhado por Lucrèce. A chave cai debaixo do veículo e é apanhada por Vincent, que desliga o som.

A loja está destruída. Os clientes são colocados pra fora. O cliente misterioso está novamente na loja e sai com uma corda escondida. Enquanto o “terremoto sonoro” destruíra os produtos, Marilyn pouco se preocupou e começou a dançar. Foi quando um jovem cliente se aproximou e a acompanhou na dança. Forma-se neste momento um casal. Quando Lucrèce volta para a loja, o jovem casal se beija. Ao perceberem a presença da matriarca, o jovem pede a mão de Marilyn em casamento. Lucrèce aceita com a condição de que o jovem ajude a arrumar a loja. Imediatamente, ela recebe um abraço de sua filha, que logo é acompanhada de seus irmãos.

- *“Eu te amo, mãe”, diz Marilyn.*

- *“Eu também te amo”, repete Vincent, abraçando-as.*

Esta é a maior peripécia do filme até então. Alan já havia conseguido “libertar” sua irmã da depressão, e agora foi a vez de mudar Vincent e Lucrèce. Falta apenas Mishima.

O amor está no ar. O jovem então começa a canção *Le Joli garçon et Marilyn* (o belo rapaz e Marilyn), onde canta que sua tristeza e o desejo de morrer se foram ao se deparar com a garota. Planos de conjunto se intercalam com planos primeiros em um clipe que transpõe a narrativa linear e cria espectros do jovem noivo que arrumam toda a loja enquanto a canção avança. Ao fim, a loja está arrumada.

Figura 100 – Desenho de Marilyn



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 101 – Lucrece suspira



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 102 – A ponto de morrer



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 103 – Crianças correm pelas ruas



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 104 – Marilyn dança com rapaz



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 105 – Loja destruída



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 106 – Abraço em família



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 107 – Noivo que canta



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 100 a 107 – A sequência marca o início do desenlace da história. Há na sequência um paralelismo entre o que ocorre dentro e fora da loja, até que as ações paralelas se encontram, culminando na realização do plano de Alan. A loja destruída e o nascimento de um amor marcam o fim de uma fase e o início de outra. Porém, assim como na narrativa clássica do cinema, ainda existe uma batalha a ser travada e um inimigo a ser vencido: Mishima. A transformação do patriarca será o grande triunfo de Alan sobre o suicídio, simbolizando a vida sobre a morte.

Sequência 17 – A corrida do filicídio

A cena começa com um pique-nique dentro da loja, que não conta com mais nenhum instrumento de suicídio, visto que tudo foi perdido devido ao abalo sonoro que a loja sofreu. Vê-se Lucrèce, Alan, Vincent, Marilyn e seu noivo, cujo nome não foi apresentado, comendo crepes preparados pelo novo integrante da família. Eles discutem o futuro da loja e Lucrèce se anima com a sugestão de transformar o local em uma creperia. Enquanto isso, Mishima acorda e desce para a loja, onde se depara com a cena. Imediatamente é tomado por raiva e incredulidade. Aos gritos, pergunta o que ocorreu, e todos começam a dar explicações, mas Mishima nada ouve, pois está usando tapa-ouvidos (daí o motivo de gritar tão alto). Quando se dá conta disso, retira-os e ouve Alan dizer que a culpa é toda dele. Imediatamente, Mishima pega uma espada que havia caído da prateleira e permanecera fincada no chão, e parte atrás de seu filho para matá-lo. Ambos saem em disparada pelas ruas da cidade, passando sobre automóveis, atropelando quem estivesse no caminho.

Entretanto, essa fuga faz parte do plano de Alan. Ele e seus amigos já sabem onde devem ir. Alan entra em um prédio (só dentro dele se percebe que estão em um cinema) e sobe as escadas até o topo, seguido por seu pai, que o encurrala. Há sobre a mureta do terraço um enorme letreiro com as letras V.O.X. (vox, ou voz, em português – Figura 117)⁴² e Alan sobe e se posiciona dentro da letra O. O restante da família chega ao terraço. Lucrèce pede para que seu marido não cometa um filicídio e que, caso isso ocorra, ela se matará.

Neste momento, Alan faz um discurso sobre sua relação e o que sente por seu pai:

- *Eu porponho um acordo, um acordo sério.* Diz Alan.
 - *Você é um pai formidável. Eu não poderia sonhar com um melhor. Mas você é muito sério, sério demais. Aliás, todo mundo é sério demais. Eu nunca te vi rir, nem mesmo sorrir. Então, se hoje, agora mesmo, eu conseguir te fazer rir, você me perdoa?*

Neste momento, o garoto salta do topo do prédio, para desespero de todos. Mishima entra em choque. *“A morte desta criança ficará em sua consciência. Assassino!”* Exclama Lucrèce.

Enquanto Mishima se vira para sua esposa e tenta encontrar palavras para o que aconteceu, vê-se Alan aparecer ao fundo por uma fração de segundo. É aí que se percebe o grande final de seu plano: seus amigos estenderam um tecido para segurar a queda de Alan e lança-lo de volta para cima, fazendo assim uma cama elástica. Planos médios em plongée vão se aproximando até fechar nesse tecido, onde é possível perceber que se trata do cartaz do filme *Le Quai des Brumes* (Cais das Brumas – Figura 116)⁴³. Em suas quedas e subidas, Alan narra toda a trajetória do pai durante o filme; seus trejeitos, suas poses com venenos, sua simulação do

⁴² Trata-se do prédio do cinema Vox, uma rede de internacional cinemas instalada na França e em outros países. O Cinema Vox também foi uma sala de cinema em Tangier, Marrocos, aberta em 1935. Foi a maior sala de cinema da África naquele ano, com 2 mil cadeiras e um teto retrátil. O bar deste cinema serviu de inspiração para o Rick's Café Américain no filme Casablanca.

⁴³ Cais das Sombras é um dos clássicos do cinema francês do final da década de 30 (1938). Realizado pelo cineasta Marcel Carné, o filme é uma adaptação para o cinema da obra de Pierre MacOrlan, executada por ele e por seu colaborador e roteirista, Jacques Prévert. Sua trama gira em torno de um soldado desertor do exército colonial francês, que chega a Le Havre com a esperança de conseguir embarcar em algum navio que o leve para longe de seu País. O protagonista conta com a ajuda do pintor Michel Krauss, que se suicida e doa parte de suas posses ao desertor.

seppuku, etc. O desespero de Mishima se transforma em espanto e, depois, em gargalhadas. A cena termina com todos sorrindo.

Esta cena é decisiva para o desenlace do filme. A tensão dramática se eleva a tal ponto que os personagens não podem passar incólumes. Assim como na cena anterior, na qual foi preciso fazer com que um suicidando sentisse como é estar no limiar entre a vida e a morte para que pudesse renovar (mesmo que temporariamente) sua esperança de viver, foi preciso fazer com que os Tuvache sentissem a dor da perda de um de seus familiares para que pudessem dar valor às próprias vidas. As gargalhadas representam mais do que a reação às imitações de Alan, mas uma catarse, a libertação de um ciclo depressivo causado por gerações dedicadas à morte alheia. As imitações dos trejeitos de Mishima feitos pelo jovem garoto servem para ridicularizar essa estética da melancolia, mostrando que não há beleza na depressão e no suicídio.

Figura 108 – Crepes do noivo



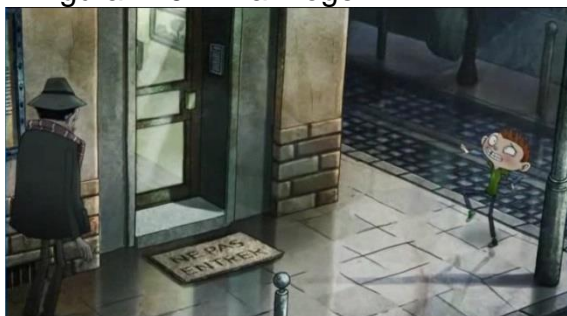
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 109 – Mishima acorda furioso



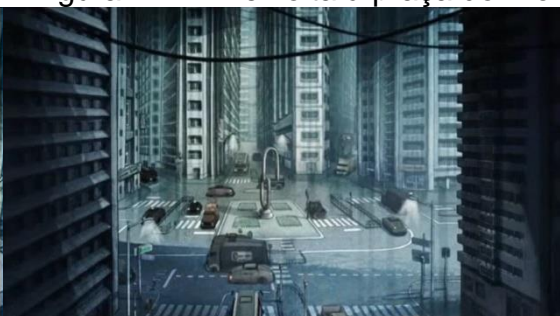
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 110 – Alan foge



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 111 – De volta à praça do Elo



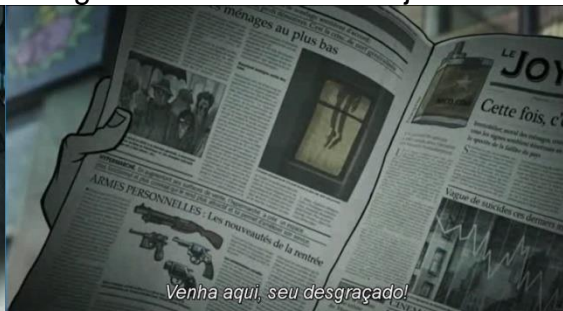
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 112 – Correndo sobre carros



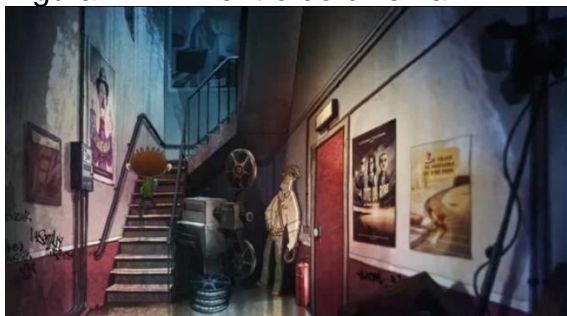
Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 113 – Notícias de jornal



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 114 – Dentro do cinema



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 115 – Alan salta do cinema



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 116 – Alan surge no céu



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 117 – Le quai des brumes



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 118 – Alan imita Mishima



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 119 – Abraço no telhado do cinema



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 108 a 119 – A cena é ainda repleta de piscadelas que fazem referência ao cinema e ao próprio filme. A Figura 110 mostra a entrada de um hotel cujo capacho está estrito “ne pas entrer” (não entre). A Figura 111 mostra novamente a praça com o elo da corrente quebrado, simbolizando a ruptura de um modelo de vida de Mishima e sua família. A Figura 112 mostra um veículo com o adesivo escrito “2012” no para-brisas, em referência ao ano de lançamento do filme. A Figura 113 mostra um homem cujo jornal “Le Joyeux” foi cortado pela katana de Mishima. O jornal traz entre as notícias um gráfico sobre a diminuição da “vague de suicides” (onda de suicídios), mostrando que, assim como os Tuvache estão passando por grandes transformações, o contexto social também está mudando – apesar de tal informação não refletir a realidade, ela compõe a mensagem do filme, de um despertar para a vida. Os elementos da Figura 114 trazem uma conotação cognitiva (BARTHES, 1982) indicando que a perseguição ocorre dentro de um cinema.

Sequência 18 – A creperia do bon vivant

A cena anterior termina com a fusão da imagem do casal Tuvache com a do cliente misterioso, que tantas vezes foi visto na loja de suicídios ao longo do filme. Ele está prestes a se enforcar com a corda que roubou da loja durante o abalo sonoro. Um plano de conjunto vai se fechando em zoom-in e mostra o quarto onde o personagem vai se enforcar. O mistério está desvendado. A constante presença desse personagem na loja dos Tuvache mostra que este cliente idealizou sua morte de várias formas ao longo do filme, como de fato ocorre com os suicidandos. É o

período em que Marcimedes Silva (1992) coloca como um isolamento existencial que serve para que o indivíduo vivencie seu suicídio e planeje seu ato de comunicação, além da forma de dar fim à vida e a mensagem que irá deixar.

O personagem então passa a corda no pescoço e se deixa cair do banco que o sustenta. Entretanto, a corda se rompe. O cliente vai até a loja dos Tuvache e se espanta ao ver o cenário diferente. A conjunção de elementos visuais e sonoros mostra que, além da atividade comercial, todo o ambiente está diferente. A rua, antes cinza e vazia, está ensolarada, colorida e repleta de pessoas que comem e se divertem nas mesas colocadas do lado de fora. Até os transeuntes que dobram a esquina estão coloridamente vívidos e satisfeitos, diferentemente do restante da população. As conversas deixam de lado o pessimismo com a vida e passam para as boas experiências gastronômicas que os crepes proporcionam e saúdam a boa vida. Do lado de dentro, clientes em todas as mesas e a família trabalhando unida, cada um com uma função definida.

O cliente suicida entra e é atendido por Mishima. Ele pergunta, em voz baixa, se há um crepe de cianeto. Mishima sussurra que vai ajudá-lo e traz, às escondidas, o pedido, mas deixa claro que sua esposa não pode saber disso. O cliente sai e, ao chegar no fim da rua, se despede da loja. Ele se vira e começa a comer. Poucos segundos depois, ouve-se seus gemidos de morte por envenenamento.

Este trecho mostra que Mishima ainda guarda resquícios de seu passado. Entretanto, não se trata um apelo comercial, pois ele não vendeu o cianeto, mas deu-lhe, como forma de agradecimento pelo tempo em que foi seu cliente – o único que foi à loja mais de uma vez. Apesar da morbidez da cena, há um elemento de reconhecimento por este que é o último cliente de um tempo que terminou para os Tuvache. A morte do último suicidando é o fechamento de um ciclo da narrativa.

O chapéu do cliente está caído no chão, e o vento o leva para a porta da loja. Do lado de dentro, Mishima e Lucrèce olha para a rua e começam a última canção do filme, *“La valse des sourires”* (A valsa dos sorrisos), onde toda a mensagem do filme é apresentada em forma de música. A canção é cantada em coro por todos os clientes, que saem em fila da loja. Os planos se estendem por mais de cinco segundos, nos quais cada membro dos Tuvache canta suas vitórias e transformações. Já na rua, espíritos dos ex-clientes começam a sair do chão e subir

ao céu, enquanto lamentam terem sucumbido ao suicídio. A rua é tomada por uma festa, com balões e uma multidão que comemora a vida. O filme termina com um plano de conjunto dos Tuvache unidos e vai se distanciando em zoom-out até chegar a um plano geral da cidade, ainda cinza, mas com um foco de luz em um de seus becos centrais.

Figura 120 – Viela ensolarada



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 121 – Dentro da creperia



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 122 – O cliente misterioso



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 123 - Espíritos



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 124 – Festa dos Tuvache



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figura 125 – Luz no centro da cidade



Fonte: A PEQUENA..., 2012.

Figuras 120 a 125 – O encerramento do filme se destoa do restante do filme. O contraste entre os tons de cinza e as cores do beco e da loja ressalta a mudança de paradigma, assim como o comportamento da família e dos clientes. O fim de uma “era” – pois a loja de suicídios perdurava há gerações – termina com o último cliente suicida. Os espíritos que saem do chão representam a responsabilidade que os Tuvache tinham sobre cada morte facilitada, ao mesmo tempo que significa a redenção ou, na doutrina cristã, a entrada no paraíso para quem cometeu suicídio, considerado o pior dos crimes. O filme termina com um plano geral da cidade, assim como no início da trama.

As metonímias cinematográficas são uma figura essencial para a caracterização dos diferentes grupos de suicidandos dentro do filme. Cada personagem que entra na loja tem características bem definidas e servem como exemplo para retratar seus grupos de risco. Idosos, mendigos, senhoras ricas, homens de meia idade, etc, todos correspondem a características que os estudos, desde Durkheim, passando por Jean Claude Dubar, até Marcimedes Silva, apontam como nichos sociais com índices elevados de suicídio. Esses grupos sociais também têm outro aspecto em comum, que é o mal-estar na modernidade líquida. Os diálogos, a fotografia, os cenários e a caracterização dos personagens vão ao encontro do que Bauman coloca como sintomas deste fenômeno: a indiferença para com o outro, a solidão e a falta de sentido para a vida. Este conjunto de fatores criou nos personagens uma característica em comum que é o desejo de se suicidarem, mas isso não configura uma identidade suicida, pelo contrário, reforça a dificuldade que os indivíduos têm em se situarem na sociedade. Não há nenhuma referência à luta de classes tradicional da modernidade. Também não há referências acerca das lutas por representatividade política e social de quaisquer grupos - o que também é tema dos estudos de Bauman (2005). No filme, a única luta mostrada é pela felicidade (sequência 4), um conceito que não está no cerne desta pesquisa, mas que transpassa toda esta discussão.

Outro ponto que vale observar acerca da questão da identidade no filme é a ausência de nomes para a maioria dos personagens. Poucos são aqueles que têm o nome apresentado, sobretudo entre os suicidandos. O anonimato desses personagens contribui para entender a forma como os suicidandos são vistos

socialmente: um grupo heterogêneo, de difícil identificação e pouca visibilidade. A pouca atenção dada ao suicídio pela sociedade e pela imprensa, que muitas vezes ainda consideram o tema como de difícil exposição comunicacional, contribui para acentuar o anonimato das vítimas desse mal.

A quebra de uma tradição é outro elemento que tem paralelo entre o filme e a obra de Bauman sobre o ma-estar na modernidade tardia. O fim das tradições é um dos pontos abordados pelo autor que caracterizam o tempo atual. As tradições, assim como as grandes narrativas, se tornaram incapazes de atender à demanda por identidade e representatividade dos indivíduos, dentro do leque de possibilidades de identificação que flutuam na sociedade. No filme, a tradição familiar dos Tuvache na venda de artigos para o suicídio se mostrou o grande entrave para a evolução social e a saúde mental da família. Os Tuvache se viam presos a essa identidade, e essa prisão social foi causadora de grande desconforto para todos. Apesar de impedi-los de se suicidarem, essa identidade da família também os impedia de evoluir. Essa presença extremamente forte da instituição familiar é considerada por Durkeim (1897) tão perigosa quando a sua ausência, podendo gerar distúrbios e levar indivíduos ao suicídio. Estar preso dentro de uma instituição pode ser tão ruim quanto estar preso fora dela.

A narrativa é linear e traz apenas duas elipses: uma para o crescimento de Alan, no início, e outra no final, com a transformação da loja de suicídios em uma creperia. O restante do filme é apresentado em um curto espaço de tempo, em um encadeamento de cenas praticamente sem intervalos. Os paralelismos ocorrem após a sequência 8, e passam a aumentar sua frequência conforme o filme se aproxima do final. As referências a artistas, personagens, personalidades e acontecimentos relacionados ao suicídio no mundo real são elementos que enriquecem a narrativa, tanto em sua representatividade com o tema, assim como em relação à construção dos personagens. Vincent é um desenhista, assim como seu homônimo inspirador Van Gogh. Mishima tem habilidades em artes marciais e com a espada samurai, aproximando o personagem do poeta japonês que se matou com um seppuku, e Marilyn se descobre mulher a partir da dança, uma arte que a aproxima de Marilyn Monroe.

O paralelo que o filme faz com a realidade se aprofunda com a caracterização dos personagens, nos diálogos, nas estatísticas e nas notícias de jornais. Entretanto, após a análise desta obra, sua reconstrução poderia ser feita de modo invertido. Enquanto o desenrolar da narrativa apresenta uma progressiva vitória da vida sobre o autoflagelo, as estatísticas sobre o suicídio apresentam o inverso: os índices têm aumentado em âmbito global, apesar das iniciativas de contenção de governos e entidades sociais. Entretanto, não cabe ao filme ser uma reprodução dessa realidade, pelo contrário, ele vai além: o filme toma este cenário de suicídio epidêmico e o expande a níveis que só a ficção é capaz de mostrar. E, a partir disso, desenvolve sua mensagem, levando, primeiro, o espectador a se identificar com o contexto e a relacioná-lo com a realidade em que vive. É por isso que mais da metade do filme se ocupa de apresentar uma série de diferentes tipos de suicidandos. Só depois disso é que o herói começa a agir para “consertar” o desequilíbrio da trama.

Vale destacar o narrador oculto que tudo vê. O filme não é narrado sob o olhar da criança, tampouco de nenhum personagem. O olhar é distanciado para que haja a diferenciação entre o ambiente apresentado na obra e o mundo real. Colocar o narrador como personagem presente no filme reduziria o choque e o desconforto causado pela trama, pois este narrador estaria enquadrado na cultura apresentada. Foi preciso então fazer com que o espectador fosse esse narrador extradiegético impessoal que carregasse consigo o olhar do espectador.

Poucas são as referências que o filme traz em relação à crise europeia de 2008. Implicitamente, o adesivo do para-brisas do carro escrito “2012” coloca a narrativa em seu tempo e traz consigo a representação social da época. Da mesma forma, o ano de 2012 já apontava para um crescimento econômico da União Europeia e a saída da crise, também representada pela queda nos índices de suicídio no filme.

Analisados estes aspectos, percebe-se uma estreita relação entre a temática do filme, sua fotografia, sua cenografia, sua trilha sonora e a apresentação de seus personagens, e o mal-estar na modernidade líquida. Ao longo da análise, foi possível apontar diversos aspectos desse mal-estar presentes no filme. A composição visual do filme é o primeiro elemento que traz essa relação. A cidade

cinza, o caos no trânsito, a sujeira espalhada pelas ruas; essa configuração traz ao espectador o sentimento de abandono e indiferença dos personagens com o ambiente em que vivem. Em segundo, estão os personagens que atuam como clientes da loja. Este é o mais aprofundado elemento dessa relação. Suas caracterizações e histórias de vida, suas motivações para suicidarem-se e a forma como encaram a vida são pontualmente relacionados com o que os estudos acerca do suicídio apresentam. Os grupos de risco, representados por mendigos, idosos, pessoas sem vínculos familiares e religiosos e desconectados das instituições sociais que compõem a sociabilidade (estado, associações, sindicatos, etc), são apresentados como personagens bem caracterizados, causando uma identificação maior com o espectador em relação àquilo que vê na vida real.

Sobre o fim das tradições, vale ainda voltar a este ponto e destacar que, para Bauman (1998), este também é norteador da modernidade líquida. O sociólogo é taxativo quanto ao fato de que a liquidez do século XXI também atingiu o discurso da tradição. No filme, esta questão é apresentada como o *modus vivendi* da família, e o embate entre manter a tradição ou romper com ela é a grande tônica da narrativa. O rompimento dessa tradição no núcleo familiar representou o rompimento em nível social, de forma que a esfera familiar, no filme, está intimamente ligada à esfera da sociedade, como se a família fosse o reflexo da sociedade, e vice-versa. Tal alegação também tem referência na literatura de Bauman. Para ele, a ação da modernidade líquida saiu das estruturas para atingir as ações de cunho pessoal.

Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” — ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social. A nossa é, como resultado, uma versão individualizada e privatizada da modernidade, e o peso da trama dos padrões e a responsabilidade pelo fracasso caem principalmente sobre os ombros dos indivíduos. (BAUMAN, 2001, p.14, grifo do autor).

Esta relação entre o macro e o microcosmo das inter-relações humanas leva ao espectador a discussão sobre sua individualidade e seu papel no meio social. Enfim, a pesquisa considera o filme *A Pequena Loja de Suicídios* um amplo reflexo do mal-estar na modernidade líquida, concentrando, em pouco mais de setenta minutos, uma extensa parte das condições em que a sociedade se encontra. Assistir ao filme é um exercício sociológico em que o espectador é capaz de identificar uma relação de diversos elementos da narrativa com a realidade, suscitando nele o

questionamento sobre as condições do mundo atual e propondo uma alternativa para questões como a crise de identidade, a individualização do ser social e a banalização da vida.

4: CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema tem uma presença cada vez mais forte na cultura de uma sociedade midiaticizada. Ilimitado em sua capacidade de representação, o cinema não se furta às questões sociais nem aos dramas pessoais. Seja pelo documentário, pelo filme direto ou por meio da animação, o cinema tem levado multidões a compartilhar histórias, evocar sentimentos e promover reflexões sobre o mundo e a humanidade. A partir disso, esta pesquisa se empenhou no aprofundamento da capacidade de identificação que o cinema de animação tem de suscitar questões de difícil trato social, a exemplo do suicídio.

Entretanto, o suicídio não foi observado como um fenômeno isolado das relações interpessoais e entre o indivíduo e seu meio, seu tempo e sua cultura. Assim, foi preciso buscar elementos que explicassem as relações existentes na sociedade que pudessem exercer influência na decisão de levar uma pessoa a por fim à própria vida. Foi então que o mal-estar na sociedade surgiu como fonte de inquietações, receios e insegurança para parte da população mundial. O suicídio, por essa ótica, representa o estágio final da crise causada por esse mal-estar, tendo suas causas indubitavelmente associadas, mas não exclusivas, à sociedade. A fonte primária dos estudos sobre o mal-estar na sociedade veio da obra de Freud e Durkheim, mas o recorte temporal aprofundou a temática para as mudanças ocorridas no final do século XX e início do século XXI. Para isso, a obra de Bauman foi fundamental para entender questões acerca da identidade, da fluidez das relações interpessoais, dos temores da insegurança material e da desterritorialização física e cultural pela qual povos e nações se veem inseridos. A esse conjunto de fenômenos, Bauman nomeou de modernidade líquida. Autores como Dubar e Rouanet também tiveram forte participação para o entendimento dessa questão.

Definido o recorte temporal e a problemática estabelecida, o objeto de estudo que esta pesquisa considera que melhor se enquadrava foi o filme de animação *A Pequena Loja de Suicídios*. A obra carrega em si os elementos diegéticos e extradiegéticos capazes de representar a crise em que vive o indivíduo moderno.

Diegéticos pela temática abertamente voltada para o mal-estar na modernidade líquida, a partir do afrouxamento dos vínculos entre o indivíduo e as instituições normatizadoras da sociedade. Extradiegético pelo fato de o cinema ser uma arte exclusiva da modernidade, fazendo com que *A Pequena Loja de Suicídios* possibilitasse uma análise da modernidade por meio de um instrumento da própria modernidade. Desta forma, foi possível elaborar a pergunta de partida: Como o filme *A Pequena Loja de Suicídios* emprega o mal-estar na modernidade líquida para criar um ambiente social que justifique o expressivo número de suicídios que apresenta?

A evolução narrativa do cinema de animação foi fundamental para entender como esta arte pode desenvolver sua comunicabilidade com o espectador. Neste aspecto, as obras de Carlos Alberto Miranda e Alberto Lucena Júnior foram imprescindíveis. O que, em um primeiro momento, tinha seu fascínio causado pela forma de gerar a ilusão de movimento em figuras estáticas, evoluiu com o uso de tecnologias capazes de imprimir uma analogia estética muito mais semelhante ao real, ao mesmo tempo em que aprimorou sua narratividade a ponto de gerar identificações tão profundas com o espectador quanto o filme direto. Esta evolução possibilitou ao cinema de animação oferecer sua contribuição para o debate das grandes questões da humanidade.

O entendimento acerca do cinema e, mais especificamente, do cinema de animação, possibilitou abrir o caminho para compreender como o mal-estar na modernidade líquida pode ser representado na tela. Os estudos de Marcel Martin, Edgar Morin e Christian Metz trouxeram à luz contribuições sobre o olhar do espectador, sua participação no filme, seu posicionamento na narrativa e sua identificação com o que lhe é exposto.

A partir desta pesquisa bibliográfica, partiu-se para a análise fílmica de *A Pequena Loja de Suicídios*. A análise foi necessária para desmontar a obra e observar cada detalhe, cada referência, cada símbolo que o filme apresenta. A análise fílmica possibilitou verificar como a maneira em que os elementos que compõem a *mise-en-scène* resultaram no conjunto da obra e puderam transmitir sua mensagem. No decorrer da análise, foi possível perceber nuances que passariam despercebidas a um olhar menos atento. Também possibilitou observar a

profundidade em que o mal-estar na modernidade líquida foi apresentado ao espectador. A partir da análise, também foi possível perceber como a animação é capaz de envolver o espectador em um tema ainda considerado tabu por parte da sociedade e dos meios de comunicação, de forma em que o espanto e a repulsa pelo suicídio pudessem ser atenuados ao ponto de promover entretenimento engajado no esclarecimento da condição em que a sociedade se encontra. O exagero, a caricatura, a trilha sonora, o traço, o figurino e a fotografia são alguns dos elementos capazes de equilibrar a carga dramática do filme, possibilitando um diálogo sobre o mal-estar na modernidade líquida com um grande público.

A *Pequena Loja de Suicídios*, corpus desta pesquisa, é uma metáfora da modernidade líquida. Entretanto, não se limita a ser uma representação dessa condição em que a sociedade se encontra. A obra aponta saídas para evitar o agravamento desse mal-estar e do suicídio, seja pela valorização dos laços familiares, seja pelo reforço nos vínculos sociais. Mais uma vez, o filme mostra que o mal-estar é uma condição social que atinge o indivíduo, e que a quebra desse paradigma também é social, mas que, por sua vez, parte do indivíduo. Os elementos individuais apresentados para essa mudança paradigmática são a sexualidade, a música, a arte, o amor, a empatia e a espontaneidade da infância. A arte da animação cinematográfica mostra que é capaz de tornar a ilusão um mecanismo de identificação do espectador com sua própria realidade. Desta forma, o filme analisado coloca em evidência um tema pouco discutido nos meios de comunicação. A arte vem para ocupar seu espaço nas inquietações humanas, e o cinema, como arte tipicamente moderna, tem um papel ainda mais importante em tempos de modernidade líquida.

5: REFERÊNCIAS

AGEL, H. Le Cinéma a-t-il um Âme? In: MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

ATLAS EUROPEAN VALUES. *Cartes de L'Europe*. s.d. Disponível em:<<http://www.atlasofeuropeanvalues.eu/new/schaal1rubriek.php>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

AUMONT, Jacques. *A análise do filme*. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2013.

_____. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

_____; et al. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. LIMA, Luis Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BAUMAN, Zygmunt. *A sociedade individualizada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Conferência Fronteiras do Pensamento*. São Paulo, 2011. Disponível em:<<https://www.frenteiras.com/videos/conferencistas/zygmunt-bauman>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

_____. *Identidade – Entrevista a Bennedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAZIN, André. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BEDINELLI, Talita; MARTÍN, Maria. Baleia Azul: o misterioso jogo que escancarou o tabu do suicídio juvenil. *El País*, São Paulo, Rio de Janeiro, 2 maio 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/1MrYZD>>. Acesso em: 18 ago. 2017

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. 1. ed. São Paulo: Ed. Abril S/A Cultural e Industrial, 1975.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papirus, 2008.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Perfil epidemiológico das tentativas e óbitos por suicídio no Brasil e a rede de atenção à saúde. *Boletim Epidemiológico*, v. 48, n. 30, 2017. Disponível em :< <https://goo.gl/b4ByJh>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

CARDOSO, Luís Miguel. A problemática do narrador: Da literatura ao cinema. *Lumina*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003.

CHANG, Shu-Sen ; STUCKLER, David; YIP, Paul; GUNNELL, David. Impact of 2008 global economic crisis on suicide: time trend study in 54 countries. *The BMJ*, 2013. Disponível em:< <http://www.bmj.com/content/bmj/347/bmj.f5239.full.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

DOANE, Mary Ann. A voz no cinema: a articulação de corpo e espaço. Tradução Luciano Figueiredo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal,1983.

DUBAR, Claude. *A crise das identidades: A interpretação de uma mutação*. Porto: Edições Afrontamento, 2006.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECONOMOU, Marina; MADIANOS, Michael ; THELERITIS, Christos ; PEPOU, Lily E ; STEFANIS Costas. Increased suicidality amid economic crisis in Greece. *The Lancet*, v. 378, n. 9801, 2011. Disponível em :<
<https://goo.gl/yXd8TC>>. Acesso em: 15 set. 2017.

EXNER JR; John E. *The Rorschach, Basic Foundations and Principles of Interpretation*. New Jersey: John Wiley & Sons, 1986.

FLICK, Uwe. *Introdução a Pesquisa Qualitativa*. 3. ed. Tradução Joice E. Costa. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FRAGOSO, Tiago de Oliveira. Modernidade líquida e liberdade consumidora: o pensamento crítico de Zygmunt Bauman. *Revista Perspectivas Sociais*, Pelotas, ano 1, n. 1, p. 109-124, mar. 2011.

FRANK, E.; BIOLA, H.; BURNETT, C. A. Mortality rates and causes among U.S. physicians. *Am. J. Prev. Med*, v. 19, n. 3, p.155-159, 2000.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias e outros textos (1930-1936)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras Completas volume 18).

GILLET, John. *Monthly Film Bulletin*, v. 22, n. 252-253, p. 18, fev. 1955. Disponível em:<
<http://digitalcollections.oscars.org/cdm/compoundobject/collection/p15759coll24/id/167/rec/4>>. Acesso em: 8 ago. 2017.

GOMES, Wilson. *A Poética do Cinema e a questão do método em análise fílmica*. Salvador: Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, 2001.

Disponível em :< www.antigomoodle.ufba.br/mod/resource/view.php?id=23742>.

Acesso em: 10 jan. 2017.

GUTFREIND, Cristiane. Freitas. O filme e a representação do real. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, v. 12, n. 2, ago. 2006.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 10. ed. São Paulo: Pd&A Editora, 1992.

_____. The Work of Representation. In: _____. *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications Lmted, 2003.

ISRAEL, Daniela; CONTE, Daniel. O Cinema de Animação Nacional: O trânsito entre experiências cinematográficas, séries para televisão e a expectativa dos consumidores brasileiros. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2015. Disponível em:< <https://goo.gl/EmoC3r>>. Acesso em: 8 maio 2017.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as Imagens do Cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

JÚNIOR; Alberto Lucena Barbosa. *Arte da Animação - Técnica e estética através da história*. São Paulo: 2ª Edição, Ed-Senac, 2005.

LECERF, Marie. La pauvreté dans l'Union européenne: la crise et ses conséquences. *Parlement européen*. 2016. Disponível em:< <https://goo.gl/TXpv7F>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

LUCENA JÚNIOR, Alberto. *Arte da Animação - Técnica e estética através da história*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2005.

LYOTARD, Jean François. The Unconscious as Mise en Scene. In: BENAMOU, Miehel; CARAMELLO, Charles. *Performance in Postmodern Culture*. Madison: Coda Press, Inc., 1977. p. 88.

MANHÃES, Maria da Paz. *O enigma do suicídio*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARCHETI, Ana Flávia. *Trajetória do cinema de animação no Brasil*. São Paulo: Catarse, 2017.

MATTOS, Ricardo Mendes e FERREIRA, Ricardo Franklin. *Quem vocês pensam que (elas) são? Representações sobre as pessoas em situação de rua*. Universidade São Marcos. 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

METZ, Christian. *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980

MINAYO, Maria Cecília de Souza; CAVALCANTE, Fátima Gonçalves. Suicídio entre pessoas idosas: revisão da literatura. *Rev. Saúde Pública*, v. 44, n. 4, p. 750-757, ago. 2010.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. *Mapa da violência 2014: os jovens do Brasil*. 2015

MIRANDA, Carlos Alberto. *Cinema de animação: arte nova/arte livre*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1971

MORIN, Edgar. *La réalité semi-imaginaire de l'homme. L'Observatoire: Projections, Recherche, Cinema, France*, 2009.

_____. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*: essai d'anthropologie. France: Les éditions de minuit, 1978.

NGUI; André Ngamini; VASILADIS; Helen-Maria; PRÉVILLE, Michel. Individual and area-level factors correlated with death by suicide in older adults. *Preventive Medicine*, v. 75, p. 44-48, jun. 2015.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Entrevista com Zigmunt Bauman. *Tempo social*, São Paulo, v.16, n. 1, jun. 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/T6j1LT>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

PARLAMENTO EUROPEU. Sondagens de opinião do Parlamento Europeu. Eurobarómetro. *Os cidadãos europeus em 2016: percepções e expectativas, combate ao terrorismo e à radicalização*. 2016. Disponível em:< <https://goo.gl/HKXL9o>>. Acesso em: 7 jan. 2018.

PARLAMENTO EUROPEU. A pobreza na União Europeia: a crise e suas consequências:
[http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2016/579099/EPRS_IDA\(2016\)579099_FR.pdf](http://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/IDAN/2016/579099/EPRS_IDA(2016)579099_FR.pdf) março 2016.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT; Luc Van. *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva, 2005.

RENEHAN, Teresa. Qualidade de vida na Europa, 2003-2007. *Fundação Europeia para a Melhoria das Condições de Vida e de Trabalho*, 2010. Disponível em:< <https://goo.gl/eVWmKA>>. Acesso em: 6 abr. 2017.

ROUANET; Sergio Paulo. O mal-estar na modernidade – *Ensaio*. São Paulo: 2ª edição. Companhia das Letras, 2003.

SILVA; Marcimedes Martins da. *Suicídio - Trama da Comunicação*. 1992. 135 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1992.

SILVA, Odair José Moreira da. Das origens do cinema às teorias da linguagem cinematográfica: um breve panorama sobre os modos de abordagem do texto fílmico. *Visualidades*, Goiânia, v. 7, n. 2, 2009.

SOLOMON, Charles (Org.). *The art of animated image: an Anthology*. Los Angeles : The American Film Institute, 1987.

STUCKLER, David; BASU, Sanjay; SUHRCKE, Marc; COUTTS, Adam; MCKEE, Martin. Effects of the 2008 recession on health: a first look at European data. *The Lancet*, v. 378, n. 9.786, p. 124-125, jul. 2011. Disponível em:< <https://goo.gl/AmJWZM>>. Acesso em: 19 ago. 2017.

TOSCANI, Oliviero. *A publicidade é um cadáver que nos sorri*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a Análise Fílmica*. 2. ed. Campinas: Ed. Papyrus, 2002.

WASELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da violência 2014: os jovens do Brasil*. Rio de Janeiro: FLACSO BRASIL, 2014. Disponível em:< <https://goo.gl/vEQbKi>>. Acesso em: 4 abr. 2017.

WELLS, Paul. *Desenho para Animação*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

6: APÊNDICE

APÊNDICE A - Entrevista com Patrice Leconte

Aos 65 anos de idade e com mais de 30 longas-metragens no currículo, o diretor francês Patrice Leconte decidiu experimentar pela primeira vez a animação: "Para alguém em fim de carreira, a animação é perfeita. Sem encheção de saco, os atores sabem o texto de cor, não existem problemas com o clima, é ótimo".

Pergunta n.1: *A Pequena Loja de Suicídios* foi escrito por Jean Teulé quatro anos antes do filme. Quais aspectos tiveram influência na decisão de fazer um filme a partir desse livro?

Eu conheço bem Jean Teulé, que é um amigo e do qual eu li todos os seus livros. Esse livro, *A Pequena Loja de Suicídios*, ele me havia proposto, mas eu recusei a oferta, pois eu achava que seria muito difícil escalonar as coisas para deixá-las "suportáveis". Então, mais tarde, Gilles Podesta, que havia recuperado os direitos do romance, me refez a mesma proposta me dizendo que sua ideia era fazer um filme de animação, e eu disse "sim" na hora. Por que com a animação, nós não estamos na "vida verdadeira", e a gente pode então ir mais longe no humor negro. E então foi pra mim uma nova aventura, totalmente inesperada, e eu amei essa proposta que me envolveu em outra coisa.

Pergunta n.2: Há alguma relação entre a crise econômica vivida pela Europa no final da última década e o filme?

Eu nunca pensei na crise atual, nem de outra época, nem a nada. Eu sei bem que as "pessoas" estão desencantadas, tristes, e que algumas não creem em mais nada. Eu quis me libertar desta atualidade tão pesada para fazer um filme *noir* e leve, que não seja, sobretudo, um filme testemunha de seu tempo, nem mesmo um filme moralizador ou doador de uma lição (mesmo que, por trás das imagens, a "mensagem" é clara)

Pergunta n.3: Quais são suas convicções em relação à sociedade francesa e europeia à época da produção e lançamento do filme?

A ideia do suicídio dá medo em todo mundo, o que é totalmente normal, visto que o suicídio é um projeto terrível. É sem dúvida por isso que o filme não foi tão longe quanto desejávamos. Na França, no caso.

Pergunta n.4: Qual mensagem você quis levar à sua audiência e como ela e a crítica receberam o filme?

Eu não me sinto legítimo, tampouco acreditável, para comunicar uma mensagem. Mas é verdade, apesar de tudo, que, apesar da minha idade, eu me sinto próximo da personagem do Alan, aquele menino que acha que os adultos são enfadonhos e tristes, e que quer, da sua forma, acordá-los e lhes dizer que a vida é bela.

Pergunta n.5: A Pequena Loja de Suicídios é um filme sobre o suicídio?

A Pequena Loja de Suicídios não é um filme sobre o suicídio, mas sobre o absurdo do suicídio. É um filme *noir otimista*, que é singular, concordo, mas real.

Pergunta n.6: Na sua filmografia, podemos ver uma variedade de gêneros, da comédia ao documentário. Existem outros filmes na sua filmografia que se aproximam do olhar que *A Pequena Loja de Suicídios* tem da sociedade?

Esse filme, *A Pequena Loja de Suicídios*, não se parece com nenhuma outra obra da minha filmografia, e não unicamente porque se tratar de uma animação. Mas isso não é surpreendente: eu passei minha vida fazendo filmes diferentes, filmes que fogem a toda classificação.

Pergunta n.7: Como você percebeu a repercussão do seu filme fora da Europa? O que os espectadores te disseram? Houve uma identificação das pessoas com a sua abordagem?

O filme, na França, não obteve o sucesso que esperávamos. Mas em outros países, nos quais a aproximação da noção do suicídio é muito diferente - o Japão, por exemplo -, o filme foi um sucesso.

Pergunta n.8: Há algum outro aspecto de seu interesse que acredita ser interessante compartilhar? Sinta-se livre para sugestões, comentários e críticas.

A única coisa que posso complementar é que este filme é um filme resolutivamente otimista. Mas ele está “numa sinuca de bico”, não sendo um filme nem para crianças, nem para adultos. De modo que organizei projeções para crianças da idade da personagem do Alan e eles adoraram o filme e entenderam tudo.

7: ANEXO

ANEXO A – NOTAS TÉCNICAS

Título original Le Magasin des Suicides

Distribuidor H2O Films

Ano de produção 2012

Tipo de filme longa-metragem

Curiosidades 2 curiosidades

Orçamento- 11 600 000 €

Idiomas - Francês

Formato de produção - Cor Colorido

Formato de áudio - Dolby SRD

Formato de projeção - 1.85 : 1

Atores/dubladores

Bernard Alane: Mishima Tuvache

Isabelle Spade: Lucrece Tuvache

Kacey Mottet Klein: Alan Tuvache

Isabelle Giami: Marilyn Tuvache

Laurent Gendron: Vincent Tuvache

Pierre-François Martin-Laval: le joli garçon

Éric Métayer: le psy, le SDF

Jacques Mathou: monsieur Calmel, monsieur Dead Two

Juliette Poissonnier: madame Dead for Two, la femme

Urbain Cancelier: le gynécologue, le neurasthénique

Pascal Parmentier: l'oncle Dom, le prof de gym

Edouard Pretet: le désespéré

Jean-Paul Comart: le sauveteur, le suicidaire du pont

Nathalie Perrot: la petite dame 1

Annick Alane: la petite dame âgée, la petit dame 2

Philippe Du Janerand: l'homme fébrile, le mari

Isabelle Petit-Jacques: la bourgeoise

Dados técnicos

Titre original: Le Magasin des suicides

Réalisation: Patrice Leconte

Scénario: Patrice Leconte, d'après le roman *Le Magasin des suicides* de Jean Teulé

Musique originale: Étienne Perruchon

Production: Thomas Langmann, Emmanuel Montamat, Gilles Podesta, André Rouleau

Sociétés de production: ARP Sélection, Caramel Film, Diabolo Films, Entre Chien et Loup, Kaibou Productions, La Petite Reine

Distribution: ARP Sélection (France, sortie en salles)

Pays: France, Canada, Belgique

Langue: français

Budget: 11 610 000 euros¹

Format: couleur

Genre: Animation, film musical, comédie

Date de sortie:

Drapeau de la France France: 26 septembre 2012

Drapeau de la Belgique Belgique: 3 octobre 2012

Animation

Le film emploie la technique du dessin animé traditionnel en deux dimensions. Production

Le réalisateur Patrice Leconte, connu pour ses films en prises de vue réelles, annonce en juin 2009 son intention de réaliser un film d'animation adapté du roman de Jean Teulé *Le Magasin des suicides*. Il s'associe pour cela avec Arthur Qwak, coréalisateur du long métrage animé *Chasseurs de dragons*, au sein du studio Diabolo Films⁵.

Bande originale du film

La musique originale est d'Étienne Perruchon, et la bande originale du film a été distribuée chez Play It Again, Sam en 2012.

1. *Y'a d'la joie* (Charles Trenet)
2. *Tentative de suicide*
3. *La Bonne solution*
4. *Chanson des Tuvache*
5. *Le Piéton rescapé*
6. *La Naissance d'Alan*
7. *Alan sourit*
8. *Alan grandit*

9. *Un enfant joyeux*
10. *Death for two*
11. *Le Sabotage*
12. *Petit matin chez les Tuvache*
13. *À mort la mort*
14. *Les Parfums de la mort*
15. *Les Clients hésitants*
16. *Mr. Calmel*
17. *La Mort de Mr Calmel*
18. *Le Duo de Lucrece et Mishima*
19. *Alan fume*
20. *Alan fume encore*
21. *Sad birthday*
22. *La Danse de Marilyn*
23. *Mishima déprime*
24. *Chez le psy*
25. *Le Psy*
26. *Les Enfants conspirateurs*
27. *Les Bulles de bonheur*
28. *Invasions de bulles*
29. *Shake your body*
30. *Le Désastre*
31. *Le Joli garçon et Marilyn*
32. *Fillicide run*
33. *Vox face à face*
34. *La Marche des fou-rires*
35. *La Crêperie au bon vivant*
36. *La Vie vaut mieux que la mort : final*
37. *Vive Alan ! : générique fin*
38. *La Valse des sourires*