

O suicídio no cinema brasileiro

Uma análise das representações da morte voluntária nos filmes
produzidos no Brasil

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Universität zu Köln
im Fachbereich Regionalstudien Lateinamerika

vorgelegt von
Rodrigo Gomes Ferrari Cesar

geb. am 18. April, 1970
in Rio de Janeiro, Brasilien

Betreuer: Prof. Dr. Peter W. Schulze
Zweitbetreuerin: Prof. Dr. Kathrin Saringen

promoviert am 26. Januar 2024

Von der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln angenommene
Dissertation mit dem Prädikat "magna cum laude – sehr gut (1,0)".

Agradecimentos

Assim como não se faz sozinho um filme, esta tese de doutorado não teria sido possível sem a ajuda de várias pessoas, direta ou indiretamente.

Agradeço primeiramente à minha mulher, parceira, amiga Priscila, que topou encarar essa montanha-russa que é mudar de país, ainda mais com um bebê recém-nascido no colo. Meu agradecimento se estende a ele, claro, meu amado filho Pedro, pois mal chegado ao mundo, teve que encarar a mudança e os desafios de uma vida em dois idiomas.

Esta tese começou a ser delineada em outubro de 2018, um mês depois que ele nasceu, durante as eleições no Brasil. No primeiro turno, fui votar munido de “Com armas sonolentas”, livro que a escritora e amiga Carola Saavedra acabara de lançar. Dias depois, por sugestão do David França Mendes, parceiro de tantos roteiros, conversei com a autora e foi por intermédio dela que entrei em contato com quem viria a ser meu orientador, o Prof. Dr. Peter Schulze. Carola, David e Peter foram fundamentais durante meu doutorado na Alemanha. Sem Carola, eu dificilmente teria conseguido alugar um apartamento no mercado imobiliário coloniense, nem teria participado do projeto “O pensamento nas margens” na Universität zu Köln. David foi meu amigo mais próximo nesses últimos quatro anos. E Peter, um orientador sempre sagaz, presente e afetuoso.

Mas a verdade é que nada disso teria sequer começado se a Fiocruz não tivesse me liberado para este doutorado. Agradeço, portanto, a Manoel Barral e Paula Xavier que assinaram minha liberação e também aos outros colegas da VPEIC, especialmente os da sala 112, que seguraram a barra nesse período.

Imigrar não é fácil. Em vários momentos, estabelecer-me em outro país, com suas regras e burocracia me pareceu mais difícil do que avançar com a minha pesquisa. E talvez tivesse sido impossível se eu não tivesse encontrado algumas pessoas no meio do caminho, especialmente Luci Sängler e Paul Hecker.

Além disso, registro aqui um especial obrigado à professora Dra. Kathrin Saringen, que aceitou coorientar meu doutorado, ao diretor Cristiano Burlan, que me deu acesso ao seu filme, e ao pesquisador Dr. Marcel Vejmelka, que

colaborou com valiosas informações.

E, *last but not least*, sou imensamente grato à equipe do Portugiesisch-Brasilianischen Institut e aos colegas dos *Forschungskolloquiums*, por sempre estarem dispostos a ajudar e pelos agradáveis encontros presenciais.

Für Pedro

Que ainda tem tanta vida e tantos filmes pela frente

Sumário

Agradecimentos.....	ii
1. Introdução.....	9
Parte I - Uma história do suicídio.....	20
2. Entre a ponte e o riacho, a faca e a garganta.....	21
2.1. Doença do século.....	32
3. Depressão e suicídio.....	39
4. Brasil: ame-o ou deixe-o.....	46
4.1. Suicídio indígena.....	46
4.2. Suicídio fatalista.....	53
4.2.1. Enganando o executor.....	55
5. Suicídio e situação geracional.....	62
5.1. Suicídio na velhice.....	62
5.2. <i>Growing up dead</i>	63
6. Suicídio, gênero e sexualidade.....	66
6.1. Efeito Lucrecia.....	68
6.2. Homofobia e suicídio.....	73
7. Efeito Werther.....	74
8. Arte como objeto e como sujeito.....	77
Parte II - Representações do suicídio no cinema brasileiro.....	81
9. Metodologia.....	82
9.1. Levantamento dos filmes.....	82
9.2. Decupagem das cenas.....	86
9.3. Pré-análise das representações fílmicas.....	88
9.4. Análise fílmica.....	89
10. Uma análise dos filmes.....	91
10.1. Suicídio indígena.....	95
10.1.1. Tekoha.....	99
10.1.2. Jejuvy.....	102
10.1.3. Angwe.....	103
10.2. Suicídio de escravizados.....	110
10.3. Suicídio adolescente.....	116
10.4. Suicídio na velhice.....	170
10.4.1. Sobre o suicídio entre idosos.....	170
10.5. Suicídio e política.....	178

10.6.	Suicídio e gênero.....	203
10.6.1.	Estupro seguido de suicídio.....	205
10.6.2.	Feminicídio-suicídio.....	211
10.6.3.	Suicídio e homofobia.....	225
10.7.	Depressão e suicídio.....	237
11.	Análise geral dos filmes.....	256
11.1.	Causas internas e externas.....	256
11.2.	O 'bom' e o 'mau' suicídio.....	259
11.3.	Representação do ato suicida.....	261
11.4.	Métodos.....	265
11.5.	Locais.....	265
12.	Clusters.....	266
12.1.	Enforcamento.....	266
12.2.	Suicídio de nipo-brasileiros.....	268
12.3.	Por que?.....	273
12.4.	Sugestão.....	275
12.5.	Vazio.....	278
12.6.	Suicídio complexo.....	279
12.7.	Caixões.....	279
12.8.	Espelhos.....	284
12.9.	Bilhetes suicidas.....	289
12.10.	Pornochanchada.....	292
13.	Considerações finais.....	303
13.1.	Levantamento dos filmes.....	308
13.2.	Aspectos sociais e individuais.....	314
13.3.	Eixos centrais.....	316
13.4.	“Você nem tem idade para saber o quanto a vida pode se tornar ruim”.....	318
14.	Anexos.....	321
14.1.	Anexo 1.....	321
14.2.	Anexo 2.....	326
15.	Referências bibliográficas.....	341
16.	Referências artísticas.....	352
16.1.	Obras literárias.....	352
16.2.	Pinturas.....	352

16.3.	Músicas e óperas	353
17.	Filmografia	354
17.1.	Filmes brasileiros.....	354
17.2.	Filmes estrangeiros	357
17.3.	Série.....	357

1. Introdução

Durante a nossa existência, a maioria de nós pensa sobre a própria morte, muitos refletem sobre o tempo que resta até ela e alguns cogitam encurtá-lo. Na maior parte das vezes, a ideia de que a vida não vale (mais) à pena ser vivida é fortuita sem que nos detenhamos de fato sobre isso; em outras, esse pensamento é significativamente elaborado. As ideias suicidas figuram de diferentes formas e intensidades, desde um vago desejo de não se estar vivo até um comportamento suicida que atenta contra a própria vida. Não querer mais existir não é necessariamente querer morrer ou estar disposto a se matar. Para muitos, o “morrer” e especialmente o “se matar” é uma barreira que não se quer transpor, mas, parafraseando Nietzsche, a ideia do suicídio pode servir como artifício que conforta e permite que se supere muitas noites más¹.

Ainda que não se avance ao estágio de planejar o ato em si, o aventar situações de como ele poderia ocorrer ou o que isso acarretaria é construído também por meio de imagens. Imagens estas que vêm de lugares e situações não totalmente identificáveis, mas que podem ser influenciadas pela morte de pessoas próximas, pelos noticiários de suicídios ou pelos filmes nos quais o tema da morte voluntária aparece.

Quando parentes, amigos ou pessoas próximas se suicidam, descrições detalhadas desses trágicos eventos podem surgir vindas não se sabe bem de onde, depoimentos do sofrimento de seus familiares, a tentativa de entender o que os levaram ao ponto de não-retorno e não raro pensamos no que poderíamos ter dito ou feito que supostamente poderia tê-los desviado desse caminho.

Além disso, volta e meia, a imprensa noticia o suicídio de alguém que não conhecemos pessoalmente; celebridades, como músicos ou atores, ou indivíduos não tão famosos, mas cujos meios escolhidos para se matarem impactaram significativamente a vida de um coletivo, como quando ocorre um suicídio no ambiente de trabalho ou uma tentativa de suicídio na ponte Rio-Niterói, por exemplo, que costuma impactar o trânsito nas duas cidades

¹ A citação exata é: “A ideia do suicídio é um potente meio de conforto: com ela superamos muitas noites más” (Nietzsche, 2001a, p. 91).

fluminenses. Apesar do noticiário usualmente não detalhar métodos, nas redes sociais há o compartilhamento de vídeos, fotos e informações sobre o evento, nem sempre fidedignos.

Tudo isso propicia o desenvolvimento de um conjunto imagético acerca da morte voluntária, que é pessoal mas também social. No entanto, provavelmente a maior parte das imagens desse aglomerado de retratos e ideias advenha dos filmes. A ficção tem a capacidade de se aproximar o tanto quanto queira de um objeto, de nos permitir tanto entrarmos em um vulcão em erupção sem nos queimarmos, quanto de estarmos juntos com um suicida durante o ato, ouvirmos seus pensamentos, de sabermos se ele cogitou o que seria de seus filhos e netos enquanto tirava cada comprimido da cartela, qual foi a última palavra que leu no computador antes de correr para a janela ou se se arrependeu durante a queda da ponte.

Sem o intuito de necessariamente respondê-las, veremos que vários filmes fazem essas perguntas. A princípio, poderíamos dizer que o cinema brasileiro, quando representa o suicídio, atua como um espelho no qual nos vemos refletidos nas telas, nos personagens com as mesmas dúvidas que temos. Mas então percebemos que isso só vale se, diante desse espelho, estiver uma pessoa branca, não muito idosa, de classe média e moradora de um centro urbano. Os filmes produzidos no Brasil que retratam suicídios pouco o fazem com personagens pretos ou indígenas apesar do desespero de milhões de escravizados e povos originários sequestrados ou expulsos de suas terras.

Negligenciado também é o próprio cinema. Apesar de ser uma das formas de arte mais consumidas no último século, a atenção dada ao cinema é comparativamente menor a de outros estudos sobre o suicídio artístico (Stack; Lester, 2009, p. 2), embora haja literatura científica relevante sobre a representação do suicídio em filmes norte-americanos e europeus. Steven Stack e Barbara Bowman (2011) realizaram o mais extenso levantamento de filmes estadunidenses que representam o suicídio, identificando 1377 personagens suicidas em 1158 longas-metragens produzidos nos EUA. A partir daí, esses mesmos autores publicaram alguns artigos que orbitam esse estudo seminal,

analisando diferentes aspectos sobre o tema, como o suicídio *by cop*² ou sobre as locações onde os suicídios ocorrem nos filmes (Stack; Bowman, 2011; 2017; Stack et al., 2012).

Diversos outros autores buscaram entender como o suicídio é retratado nas telas, desde a eutanásia de personagens (Schmidt, 2017) até um possível efeito imitador³ gerado por esses retratos no público que os assiste (Phillips, 1982; Kessler, 1984; Pirkis; Blood, 2001; Westerlund et al., 2009). Apesar deste efeito ser um dos temas com grande número de publicações (Jamieson; Romer, 2011; Stack, Kral e Borowski, 2014), há indícios de que um filme também pode ter um efeito preventivo ao suicídio naqueles que o assistiram (Niederkrotenthaler et al., 2010).

No entanto, não há estudos abrangentes sobre a representação do suicídio no cinema brasileiro. Mesmo quando são pesquisadores brasileiros a analisar filmes ou séries de TV que retratam a morte voluntária, os estudos se referem apenas a produções estrangeiras (Luz et al., 2021, por exemplo) ou com filmes brasileiros arrolados a outros filmes estrangeiros (Scalco et al., 2016). Inclusive este que vos escreve. Em minha dissertação (Cesar, 2017) fiz uma análise comparativa entre um filme iraniano e um canadense sem me deter nas películas produzidas no Brasil. Ou ainda um capítulo de livro onde analisei um filme estadunidense (Cesar, 2014).

Evidencia-se assim uma lacuna de estudos no que se refere especificamente à produção audiovisual brasileira — e em língua portuguesa como um todo, arrisco dizer — que abordam o tema. Em parte, talvez porque a “presença maciça e agressiva” do filme estrangeiro no mercado interno brasileiro limite “as possibilidades de afirmação de uma cinematografia nacional” (Bernardet, 2009, p. 21).

Um dos objetivos desta tese de doutorado é lançar alguma luz sobre esse campo ainda não explorado, identificando quais longas-metragens de ficção produzidos no Brasil retratam o suicídio, nos moldes do que foi feito pela dupla Stack e Bowman (2011) com o cinema norte-americano e, a partir daí, fazer uma

² Método de suicídio no qual um indivíduo se comporta deliberadamente com a intenção de provocar uma resposta letal por parte de um policial ou agente da lei.

³ Conhecido também como “Efeito Werther”.

etiologia do suicídio nesses filmes, aprofundando o estudo sobre as causas e origens da morte voluntária nas produções cinematográficas brasileiras.

Apesar de não ser papel da arte “edificar e melhorar os homens” (Nietzsche, 2001b, p. 70) nem de resolver seus dilemas (Kracauer, 2009, p. 24), ela não deve “carecer em absoluto dum fim, duma aspiração e dum sentido” (Nietzsche, 2001b, p. 70). Mesmo não tendo o dever de representar “desta ou daquela maneira” (Rancière, 2012, p. 140), a arte nos permite ver o que não percebemos naturalmente (Bergson, 2006) e o cinema nos fornece “insights sobre a natureza e as causas do suicídio” (Stack; Lester, 2009, p. 1).

As formas narrativas transmitem um *pathos* que não se esgota (Butler, 2016, p. 107) e, algumas delas, como as tragédias gregas, fazem o público experimentar “uma emoção quase tão poderosa quanto aquela despertada por um evento real” e “o *pathos* se torna visível” (Munteanu, 2012, p. 99), o que poderia nos ajudar a compreendê-lo. Além disso, “no reino da ficção encontramos a pluralidade de vidas de que temos necessidade. Morremos na identificação com um herói, mas sobrevivemos a ele e já estamos prontos a morrer uma segunda vez com outro, igualmente incólumes” (Freud, 2010, p. 173).

Frequentemente, Albert Camus é citado nas introduções ao tema do suicídio. Ao afirmar que a morte voluntária é “o único problema filosófico verdadeiramente sério⁴” (Camus, 2019, localização Kindle 112), o franco-argelino coloca a experiência do suicídio como central para a filosofia. Mas, em se tratando de uma pergunta sobre a vida, ela interessa a muitos outros ramos do conhecimento, desde a sociologia, fundada a partir do estudo de Émile Durkheim (2000) sobre o assunto, até a psicanálise, e se relaciona com temas tão diversos quanto desarmamento e uso de agrotóxicos, apenas para citar dois que estão na pauta do dia na agenda política brasileira.

Estima-se que, em 2019, ano em que esta tese começou a ser escrita, 703 mil pessoas se suicidaram no mundo (WHO, 2021, pp. 4-5), isto é, nove em cada cem mil pessoas tiraram a própria vida, o que coloca o suicídio como uma das

⁴ Em uma entrevista, o escritor Ariano Suassuna (2014) disse considerar que, “apesar da frase ser muito bonita”, Albert Camus “estava errado”. “Porque o suicídio é uma coisa muito grave. A pessoa avalia o mundo, avalia ele mesmo e acha que não vale a pena”. Para o intelectual paraibano, “o problema filosófico realmente não é o do suicídio. O suicídio é apenas um aspecto do problema. Mais grave é o problema do mal e do sofrimento humano”.

principais causas de morte no planeta, à frente de malária, aids, câncer de mama, guerras e homicídios. Sim, as pessoas tiram mais as próprias vidas do que as perdem guerreando ou sendo assassinadas.

Essa taxa global de suicídios ajustada por idade⁵ não é uniforme, variando de acordo com sexo, faixa etária, cor/raça e também de país para país.⁶ No mesmo período, mais de 13 mil pessoas se suicidaram no Brasil (Ministério da Saúde, 2021, pp. 3-4), perfazendo uma taxa de 6,25. Embora esta, em comparação com a mundial, possa ser considerada uma taxa baixa, as estatísticas apresentam uma curva ascendente ao longo dos anos (um acréscimo de quase 27% nos anos 2010). Este aumento pode ter sido causado por diversos fatores⁷, dentre eles, uma melhora nas notificações dessas mortes, ainda que haja uma considerável quantidade de óbitos não-especificados.

Quando esse projeto foi apresentado à Universität zu Köln, o segundo turno das eleições no Brasil estava a franco vapor e acabaria por eleger uma candidatura que dava declarações depreciativas contra indígenas e afrodescendentes e anunciava ser contra a política de demarcação de terras e de cotas para reparação histórica. Durante os quatro anos em que esta tese foi escrita, a questão indígena, já urgente, se tornou dramática, com os territórios dos povos originários sofrendo ainda mais pressão do agronegócio e do garimpo irregular, inclusive sendo vítimas de uma grave crise humanitária e sanitária. Além disso, movimentos sociais negros e políticas de ação afirmativa não tiveram apoio do governo federal neste período.

Na área da cultura, o setor enfrentou cortes e o ministério foi extinto logo no primeiro dia do novo governo, sendo rebaixado a uma secretaria. O cinema brasileiro sofreu um duro golpe, com a drástica redução das estruturas de fomento e sob críticas quanto ao aporte de recursos públicos para projetos

⁵ A padronização etária é aplicada para que se possa comparar estatísticas quando os perfis etários das populações são bastante diferentes.

⁶ Em 2019, 1,3% de todas as mortes no mundo resultaram de suicídio. Alguns países contabilizaram menos de duas mortes por suicídio em um grupo de cem mil pessoas enquanto, em outros, essa taxa ficou acima de 80 suicídios.

⁷ Entre 1964 e 1985, vários presos políticos foram torturados e assassinados pelos órgãos de repressão da ditadura. No entanto, estando sob sua guarda, o governo militar notificava esses assassinatos como suicídios. Essa falsa atribuição de suicídios para homicídios cometidos pelo terrorismo de Estado é um tenebroso exemplo de que devemos olhar as estatísticas com cautela.

voltados para as pautas identitárias, em especial os conteúdos LGBTQIA+.

Diante desse quadro, nosso estudo se propõe aproximar-se de algumas dessas questões, analisando como elas se apresentam nos filmes brasileiros em suas intersecções com o suicídio.

Ao final da primeira parte desta tese, apresentaremos algumas questões que envolvem o impacto da publicação da obra *Os sofrimentos do jovem Werther*⁸ (Goethe, 2010), de Johann Wolfgang von Goethe. A maioria dos leitores do romance epistolar imputa a um amor não correspondido o passo drástico dado por Werther. No entanto, Ignace Feuerlicht (1978) aponta uma série de outros motivos levantados por estudiosos para o jovem se suicidar: uma infância infeliz, uma tentativa de perpetuar seu amor por Lotte, uma desordem mental do personagem, uma consequência de sua religião, dentre outros.

Embora nos ajudem a pensar, acreditamos que nenhum desses estudos — os citados por Feuerlicht e os porvir — encontrará uma única resposta correta. Não há ‘o’ motivo para alguém pôr fim a própria vida. O suicídio é um trágico resultado que se apresenta dentro de uma complexa constelação de aspectos psicodinâmicos, socioculturais, filosófico-existenciais, ambientais e genéticos, sem que um fator possa ser apontado como único responsável por uma tentativa ou por um suicídio.

Mas, em que medida o cinema nacional reflete o que se sabe sobre o suicídio? Uma de nossas premissas é que os filmes brasileiros, assim como os estadunidenses, tendem a promover uma explicação social. Sendo este um aspecto menos investigado pela ciência, isso significa que os filmes produzidos no Brasil subrepresentam o entendimento da sociedade brasileira contemporânea quanto às causas do suicídio? Ou, quem sabe, as construções audiovisuais do suicídio refletem e retratam aspectos ainda não documentados pela ciência.

Precisávamos organizar minimamente alguns desses aspectos em tópicos os quais nos permitiriam abordar, de diferentes ângulos, a representação do suicídio no cinema ficcional brasileiro. E o fizemos cientes de que qualquer estratégia que adotássemos para categorizar os suicídios deixaria outros

⁸ *Die Leiden des jungen Werther* (1774).

aspectos de fora ou em segundo plano. Essa divisão nos permitiu não apenas contemplar um maior número de produções, mas, principalmente, discutir aspectos fundantes, fundamentais da sociedade brasileira e que ainda estão, infelizmente, na ordem do dia.

Essa escolha é também uma escolha política. Para nós não é possível falar de cinema e de cultura brasileira sem sujar as mãos com o sangue derramado dos negros escravizados, sem cavar as terras arrancadas dos indígenas, sem meter a colher⁹ nas relações de opressão em que vivem as mulheres. Aos negros, indígenas e mulheres que encontram no suicídio uma saída violenta aos séculos de violência unem-se milhares de jovens, héteros ou não — mas principalmente os LGBTQIA+ —, que se matam nessa espécie de eterno retorno que foram esses primeiros 523 anos de Brasil.

Para isso, dividimos essa tese em duas grandes partes. Na primeira, procuramos dar uma visão abrangente sobre como as sociedades e as artes produzidas por elas se relacionaram com o suicídio ao longo do tempo, cientes que o fazemos com pronunciado enfoque ocidental. Nosso intuito é que essa Parte I municie o leitor para o segundo bloco da tese, quando analisaremos filmes brasileiros, e que assim se aproxime tendo um entendimento, ainda que geral, sobre a complexidade e a importância do tema e suas relações com os eixos a partir dos quais organizamos as produções brasileiras.

Como na Parte II trataremos do cinema, arte que reúne música, texto e imagem, ilustramos essa primeira parte com diversas expressões artísticas — trechos de canções, de roteiros e de peças teatrais, pinturas e gravuras — que dialogam com os aspectos que estão sendo tratados, para que elas nos ajudem a organizar e compreender um “desfecho eminentemente multifatorial, com evidente polimorfia transcultural” (Estellita-Lins, 2021, p. 251).

No capítulo “Depressão e suicídio”, procuramos traçar as representações de personagens com comportamento suicida entendidas dentro de um quadro de distúrbio mental, vítimas da melancolia.

Nos capítulos “Suicídio indígena” e “Suicídio fatalista”, destacamos dois grupos

⁹ O dito popular “Em briga de marido e mulher não se mete a colher”, além de ser prova de que se tenta lavar as mãos para a violência doméstica, ainda a perpetua.

aos quais é dada pouca atenção na cinematografia brasileira — povos originários e escravizados —, apesar de sua importância política e histórica.

Um pouco depois deste capítulo trazemos também outras representações do suicídio que se relacionam com o suicídio fatalista, segundo categoria de Durkheim (2000), entendendo-os como um ato libertatório. Rotulados (por nós) como “Enganando o executor”, verificamos sua presença nas artes desde a antiguidade aos quais atribuíam-se heroísmo ou nobreza.

Sendo o grupo etário com a maior taxa de suicídios no Brasil, no capítulo “Suicídio adolescente” abordamos também a adolescência em sua interface com o tema e buscamos um contraponto com os idosos, cujas motivações suicidas parecem ser de outra ordem.

Finalizamos os eixos temáticos com algumas questões de gênero e suas intersecções com a morte voluntária, como o suicídio de homossexuais sob preconceito e mulheres após abuso sexual, com destaque para a morte de Lucrecia.

Como nosso objeto de estudo são retratos suicidas divulgados por um meio com ampla capacidade de propagação, precisamos falar do efeito de contágio que a divulgação de imagens pode acarretar, também conhecido como “Efeito Werther”. Encerramos essa primeira parte contextualizando o que seria esse gatilho que geraria outros suicídios por imitação.

Na Parte II, explicamos a metodologia que utilizamos para a identificação dos longas-metragens brasileiros que retratam o suicídio para, então, avançarmos aos filmes ou cenas de filmes, nos servindo dos eixos desenvolvidos na primeira parte da tese como ‘régua’ segundo a qual analisaremos as produções brasileiras.

Iniciamos com os dois únicos filmes que retratam suicídios de indígenas e de escravizados. Logo adiante, trataremos de representações do suicídio com uma motivação política. Esses três eixos de análise nos permitem contar a história brasileira a partir do suicídio, desde a invasão portuguesa, em 1500, até os anos de chumbo da ditadura civil-militar, passando pelos mais de 300 anos de escravidão, pela Inconfidência Mineira e pela Revolução de 1930, além do pós-Segunda Guerra Mundial, com destaque para a influência do nazismo e para a

imigração japonesa no Brasil.

Depois passamos para o suicídio de personagens em extremos geracionais — adolescência e velhice, sendo que muitos dos filmes com essa temática foram quase que produzidos simultaneamente.

Com relação aos aspectos de gênero determinantes para o comportamento suicida de personagens, nos aprofundamos em três deles: “Efeito Lucrecia”, “Femicídio-suicídio” — quando um personagem masculino se mata após assassinar uma mulher —, e “Suicídio e homofobia”, onde analisamos filmes nos quais o preconceito sofrido por personagens homoafetivos tem forte influência em suas intenções de se suicidarem.

Finalizamos as análises com o capítulo “Depressão e suicídio”. Nele, buscamos entender os aspectos psiquiátricos do suicídio ficcional, especialmente a depressão, e como se dá a representação de questões internas aos personagens em um meio como o filme, que tem pronunciado apelo visual.

Ainda que organizemos os filmes dentro desses eixos, o suicídio é um evento decorrente de uma combinação de fatores e não pretendemos que essa organização seja entendida como compartimentos estanques dentro dos quais conseguimos acondicionar os filmes sem que haja correlações entre eles. Há aspectos relacionados aos suicídios que extrapolam essa categorização, assim como existem características fílmicas que são transversais a vários títulos, inclusive de longas-metragens que retratam o autoextermínio mas que não fazem parte de nenhum dos eixos tratados nesta tese. Assim, ao final do capítulo “Uma análise de filmes”, algumas cenas são agrupadas por esses elementos — os quais chamamos de “*clusters*” —, abordadas em chave comparativa e submetidas a um *close reading*.

Não acredito que a morte leve a algum lugar senão ao fim. Em geral, entendo que não há solução a não ser na vida mas compreendo que esta pode nos apresentar alguns dilemas onde o suicídio seja levado em consideração, como acontece com muitos dos personagens que acompanharemos mais adiante.

Ninguém nunca voltou da morte, seja esta decorrente de um suicídio ou de outra causa qualquer. Se aqueles que a experimentaram não podem dar seus testemunhos, a morte se transforma na mais singular e irrepitível experiência

humana e sua representação só pode se dar por meio dos rastros deixados por aqueles que optaram por ela.

Além disso, os que se dispõem a retratá-la no cinema o fazem — ou deveriam fazê-lo — sabendo que nem o roteirista tem a última palavra sobre o que escreve, nem o diretor pelo que filme que dirige. As narrativas cinematográficas sobre suicídio oferecem algumas dentre as inúmeras interpretações culturais sobre o suicídio e contém implícita ou explicitamente avaliações, julgamentos e premissas sobre seu significado.

Se a interpretação e encenação do suicídio não são tarefas fáceis de realizar, tampouco é escrever sobre como ela se dá em um meio audiovisual. Apesar de ser um assunto que desperta atenção e interesse, ler as páginas desta tese também pode ser um difícil percurso emocional, especialmente em alguns momentos. Usaremos trechos de diálogos incisivos, descreveremos detalhadamente cenas e faremos uso de *still frames* (capturas de quadro) a fim de ilustrar algumas análises e, mesmo que estas sejam sobre mortes autoinfligidas (e temas correlatos) ficcionais, as descrições e imagens podem evocar sentimentos de insegurança emocional ou disparar gatilhos mentais. Caso isso ocorra, procure ajuda. No Brasil, o Sistema Único de Saúde (SUS) oferece atendimento gratuito na Rede de Apoio Psicossocial. Consulte o site da campanha Setembro Amarelo¹⁰ para encontrar locais que o realizam. Além disso, o Centro de Valorização da Vida¹¹ (CVV) atende sem custo e sigilosamente a qualquer hora ou dia.

Antes de prosseguirmos, informamos que, nesta tese, utilizaremos o termo simples “suicídio” ao invés de expressões como “suicídio consumado” ou “tentativa bem-sucedida” pois estas pressupõem que se obtém um resultado almejado, o que nos parece ser, no mínimo, reducionista pois o que observamos, em sua imensa maioria, são personagens circunstancialmente impelidos ao ato. Da mesma forma, entendemos que “tentativa de suicídio” seria mais adequado do que adjetivá-la como “tentativa fracassada”, por exemplo. Também evitamos expressões como “cometer suicídio” e preferimos “tirar a própria vida”, “morrer por suicídio”, dentre outras, pois o verbo “cometer” dá uma

¹⁰ www.setembroamarelo.com

¹¹ www.cvv.org.br

ideia de atividade criminosa.¹² Por fim, fazemos uso da expressão “comportamento suicida” não apenas para a ação que busca ou resulta deliberadamente em ferimento, mas também sua ideação.

¹² O código penal brasileiro não pune aquele que tenta o suicídio, mas sim quem induz ou auxilia outra pessoa a se suicidar (Brasil, 2019).

Parte I - Uma história do suicídio

Em algum estágio da nossa evolução, o homem deve ter descoberto que podia matar não só animais e outros homens, mas também a si próprio. Pode-se supor que a vida a partir daí nunca mais tenha sido a mesma para ele¹³ (Stengel, 1965, p. 14).

¹³ *“At some stage of evolution man must have discovered that he can kill not only animals and fellow-men but also himself. It can be assumed that life has never since been the same to him”.*

2. Entre a ponte e o riacho, a faca e a garganta

Quando Pero Vaz de Caminha escreveu a carta na qual informava à coroa portuguesa que haviam aportado na terra nomeada “Ilha de Vera Cruz”, ainda não existia uma palavra para designar o suicídio. O vocábulo “suicídio” foi usado pela primeira vez em meados do século XVII. Alguns atribuem o neologismo ao teólogo espanhol Juan Caramuel (1652, p. 464) ao grafar *suicidium*¹⁴ e classificar o ato como um “problema sério”¹⁵ (Caramuel, 1652, p. 560). Outros apontam que a palavra é de autoria do escritor inglês Sir Thomas Browne¹⁶ em 1643 (Hooff, 1990, p. 137).

Independentemente de quem tenha tido a primazia de nomeá-lo, o suicídio, então designado por termos como “morte de si mesmo” (Minois, 2018, p. 4), “auto-assassinato”¹⁷ (Krysinska, 2009, p. 17) ou “auto-destruição” (Alvarez, 1999, p. 64), já era familiar “a todas as culturas em todos os tempos” (Gupta, 2005, p. 85), tanto como ideia quanto como ação.

O mundo greco-romano testemunhou o suicídio de vários filósofos desde o século VII a.C. (Hooff, 1990, pp. 198-232) e encenou dezenas de suicídios ficcionais, apesar de, no drama antigo, a maioria dos casos ser de intenções expressas de se matar (Hooff, 1990, p. 144). A tragédia grega não oferecia guarita aos personagens que, recorrentemente, se viam diante de situações para as quais não havia uma saída ou cujas alternativas não eram evidentes. Confrontados com enigmas capciosos ou indecifráveis, o autoextermínio acabava sendo um desfecho frequente, ainda que não houvesse um nome para designá-lo. Não importa que decisão tomassem, os heróis gregos se moviam inexoravelmente em direção ao seu destino quase sempre fatal. Escritas há mais de dois mil e quinhentos anos, peças como as de Sófocles contêm várias configurações determinantes, como o luto pela perda da pessoa amada, a vergonha por algum comportamento considerado imoral, como o incesto, ou

¹⁴ Derivada do latim (*sui* = de si próprio; *cidium* (forma combinante de *caedere*) = “bater, golpear, matar”). Na obra *Theologia moralis fundamentalis* (“Teologia moral fundamental”, em tradução livre).

¹⁵ “*Quaestio gravis*”. É de nossa inteira responsabilidade esta e demais traduções para o português de todas as citações de fontes secundárias feitas nesta tese.

¹⁶ Em sua obra *Religio Medici* (“A religião de um médico”, em tradução livre).

¹⁷ *Self-killing*.

ainda a humilhação diante de sua comunidade (Stack; Lester, 2009, pp. 1 e 165).

O número de representações¹⁸ do suicídio na antiguidade, comparado a épocas posteriores, é limitado. Ainda que as imagens possam simplesmente ter desaparecido ou se destruído, sua pouca frequência parece indicar que a representação visual da morte voluntária era um tabu. Esse “silêncio prolongado” (Brown, 2001, p. 49) perdura até a Renascença, embora possamos encontrá-lo, na Idade Média, em narrativas bíblicas.

Assim como as palavras usadas para designar o suicídio, seus significados e as formas de representá-lo mudaram ao longo dos séculos. No desabrochar da civilização ocidental, o suicídio era tolerado; em seguida, foi até mesmo admirado, inclusive sendo considerado uma prova de devoção, para transformar-se depois em “objeto de extrema repulsa moral” (Alvarez, 1999, p. 83). Embora, ao longo da história, persista o fato de que as mortes suicidas dos pobres sempre foram “repreendidas” e consideradas “deploráveis” (Brown, 2001, p. 49), essa trajetória reflete uma “evolução da compreensão cultural e filosófica dos comportamentos e atitudes em relação a ele” (Krysinska, 2009, p. 17) e revela valores fundamentais das sociedades.

Em *Antônio e Cleópatra*¹⁹, de William Shakespeare, a rainha egípcia questiona: “Será pecado então correr pra morte / Antes que ela nos busque?”²⁰

¹⁸ No contexto deste estudo, entendemos representação como uma “operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz às vezes dela. Esse substituto pode ser uma imagem (representação pictórica, fotográfica, cinematográfica), uma performance em um palco (representação teatral) etc.” (Kracauer, 2009, pp. 32-33). Dessa forma, a representação nos permitiria ver o “objeto ausente” (Chartier, 2011, p. 17), seja ele uma coisa, um conceito ou uma pessoa, que existe ou que se imagina, substituindo-o e exteriorizando-o por meio de uma imagem (visual ou não). Devemos estar cientes, no entanto, que um filme é construído dentro de um específico contexto social, histórico e cultural. As representações cinematográficas ficcionais podem sugerir que as imagens e as narrativas apresentadas na tela correspondam diretamente à realidade e criar uma falsa ideia de transparência e objetividade, uma “ilusão referencial” (Chartier, 2011, p. 22). Veremos ao longo desta tese, vários retratos de personagens e eventos históricos. A forma como eles são retratados é influenciada, por exemplo, pelas perspectivas do roteirista e do cineasta que dispõem de elementos — como trilha sonora e técnicas de edição e de fotografia — para criar uma determinada experiência emocional no espectador. O filósofo esloveno Slavoj Žižek (2011, p. 36) supõe que o papel da ficção seria possibilitar ao sujeito “distinguir qual parte da realidade é ‘transfuncionalizada’ pela fantasia, de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional”. Assim, mais difícil do que denunciar ou desmascarar a realidade como ficção (o que parece ser) seria reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’.

¹⁹ *Antony and Cleopatra* (ca. 1607).

²⁰ Tradução de Barbara Heliodora para “*then is it sin / To rush into the secret house of death, / Ere death dare come to us?*” Original em: <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=antonycleo&Act

(Shakespeare, 2018a, p. 1740)

Cinquenta e sete anos depois da peça ser encenada pela primeira vez, Caramuel (1664, p. 58) responderá afirmativamente a essa pergunta com uma outra pergunta: “O filósofo pode ignorar que o suicídio é um pecado?”. Mas, muito antes disso, o suicídio já era uma questão moral.

Apesar da morte voluntária depender somente de nossa própria vontade (diferentemente da vida, que está intrinsecamente subordinada à “vontade dos outros”) (Montaigne, 1595, p. 144)²¹, Sócrates (470 a.C. - 399 a.C.) acreditava que, enquanto propriedade de Deus, não teríamos o direito de tirar a vida daquilo que não nos pertence. Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) via o suicídio como um ato ilegítimo “contra o Estado” (Gupta, 2005, p. 85), porque este se enfraqueceria quando um de seus cidadãos — os cidadãos ‘úteis’, deixemos claro — se matava, além de poluir a cidade (Alvarez, 1999, p. 71). Aurélio Agostinho de Hipona (354 - 430), também conhecido como Santo Agostinho, se valeu do sexto²² mandamento (“não matarás”) para condenar o suicídio, considerando-o uma forma de assassinato, um “auto-homicídio” (Gupta, 2005, p. 85). Na mesma linha, Tomás de Aquino (1225 - 1274) via o suicídio como uma “violação da lei natural” (Gupta, 2005, p. 85) estabelecida por Deus.

Entretanto, Aristóteles narra a história de um cavalo que fora posto para se acasalar com uma égua que estava encoberta por uma manta. Após a cópula, quando a coberta foi retirada, o cavalo teria percebido que a égua era sua mãe. Ao ver “o que foi feito” (Aristóteles, 1883, p. 274), o animal “fugiu e atirou-se em um precipício” (Aristóteles, 1883, p. 274). O filósofo grego dá a entender que “o suicídio pode ser eticamente permissível (até mesmo encorajado?) quando segue um ato que é percebido como uma violação da natureza” (Gupta, 2005, pp. 85-86). Nessa fábula edipiana, o incesto é apresentado como uma transgressão ainda maior que o suicídio, o que autorizaria o indivíduo a tirar a própria vida, assim como Jocasta o faz, enforcando-se pelo mesmo motivo. O suicídio da mãe de Édipo, “primeiro de todos os suicídios literários” (Alvarez,

=4&Scene=15&Scope=scene&LineHighlight=3255#3255> Acesso em: 10 de outubro de 2021.

²¹ “*La plus volontaire mort, c'est la plus belle. La vie despend de la volonté d'autrui, la mort de la nostre*” (Montaigne, 1595, p. 144).

²² Na ordem original talmúdica.

1999, p. 70), é louvado como “uma saída honrosa para uma situação intolerável” (Alvarez, 1999, p. 70).

Na antiguidade greco-romana, a discussão filosófica sobre o suicídio parece ter sido “equilibrada e desapaixonada” (Alvarez, 1999, p. 71; Botega, 2015, p. 15) e a morte autoinfligida era vista sob uma “perspectiva estritamente moral, na medida em que certas situações não só desculpavam o ato, mas quase o exigiam como a única resposta possível, caso se quisesse reter ou recuperar a dignidade” (Gupta, 2005, p. 86). Morrer “digna, racionalmente e no momento certo” (Alvarez, 1999, p. 78) poderia ser uma maneira nobre de concluir um “viver de forma nobre” (Alvarez, 1999, p. 75). Para Platão (entre 423 a.C. e 428 a.C. - 348 a.C.), a dor provocada por uma doença ou uma “coibição intolerável” (Alvarez, 1999, p. 72) eram razões suficientes para se morrer e o suicídio passava a ser “um ato racional e justificável” (Alvarez, 1999, p. 72).

No entanto, se um suicídio fosse considerado um “desrespeito gratuito aos deuses” (Botega, 2015, p. 16), as sepulturas eram lacradas e a mão do cadáver decepada e enterrada separadamente (Retterstøl, 1993).

Nos primeiros séculos do cristianismo, a Igreja pregava que a vida era intolerável e o mundo um “vale de lágrimas, pecados e tentações” (Alvarez, 1999, p. 78) incutindo em seus fiéis a crença de que o suicídio poderia ser um atalho mais rápido para “a felicidade celestial” (Alvarez, 1999, p. 78) e até mesmo os incentivando a se tornarem mártires ao acenar-lhes com a “glória póstuma” (Alvarez, 1999, p. 79). Ávidos pela redenção, muitos batizavam seus recém-nascidos já pensando na imolação. Assim, “o batismo purgava o pecado original” e “o martírio apagava todas as transgressões posteriores” (Alvarez, 1999, p. 79).

Não é exagero, por esse prisma, afirmar que o suicídio foi a “pedra sobre a qual a Igreja se fundou” (Alvarez, 1999, p. 82). Para resolver esse “dilema lógico” que transformou o suicídio por meio do martírio em um “passatempo diário” (Alvarez, 1999, p. 80), Agostinho forja argumentos para que o suicídio se torne uma “detestável e condenável perversão” (Alvarez, 1999, p. 80), “um pecado mortal maior do que qualquer outro que se pudesse cometer entre o batismo e a morte divinamente ordenada” (Alvarez, 1999, p. 80). E enreda os cristãos em um novo dilema: é preciso suportar pacientemente nossos sofrimentos pois estes são

ordenados por Deus e não é possível abreviá-los posto que a vida é uma dádiva divina. É como se tivessem trocado o segredo da fechadura da porta do paraíso e o suicídio, que nos primeiros trezentos anos da era cristã havia sido sua chave, agora não a abria mais. Os suicidas passam a vagar pelo mundo como fantasmas, “condenados para sempre do mundo dos vivos e com poucas chances de entrar no céu” (Gupta, 2005, p. 87).

Tendo vivido nos últimos anos da Idade Antiga, o pensamento de Agostinho influenciará a opinião pública e a ética cristã em torno do suicídio a partir da Idade Média. A morte autoinfligida passa a ser representada principalmente como *desperatio*, um ato de desespero inspirado pelo diabo, e, como tal, uma falha moral, um pecado, uma rebelião contra um deus que promete a salvação eterna e, portanto, uma renúncia à fé cristã. Para Tomás de Aquino, o suicídio era o “pior de todos os pecados” (Minois, 2018, p. 86), um “atentado contra a natureza e o amor-próprio, o Estado e a sociedade, e contra Deus, que nos deu a vida” (Minois, 2018, p. 86). Dentro dessa nova lógica cristã, Judas Iscariotes, por exemplo, seria “mais condenável por ter se suicidado do que por ter traído Cristo” (Alvarez, 1999, p. 83).

Muitas religiões, ao mesmo tempo que reforçam o estigma em relação à morte voluntária, parecem exercer, por meio de seus sistemas de crenças, “uma ação profilática sobre o suicídio” (Durkheim, 2000, p. 202). O mandamento “não matarás” sobre o qual Agostinho alicerça sua tese católica contra o suicídio é compartilhado pelo judaísmo e este não especifica se ele se aplica à própria vida. Mas, assim como o Alcorão²³, livro sagrado do islamismo, o Talmude condena o suicídio, não sendo permitidos rituais fúnebres para um suicida, apesar de haver exceções, como em casos de doença mental, tortura, honra e castidade (Botega, 2015, p. 31).

Embora até o final do século XIX não fosse incomum na Índia a esposa atirar-se à pira funerária do marido para acompanhá-lo ao outro mundo, o Bhagavad Gita, um dos livros sagrados do hinduísmo, também condena o suicídio e afirma que o carma causará um sofrimento ainda maior do que se a pessoa permanecesse viva, crença semelhante à reencarnação kardecista.

²³ Os muçulmanos percebem o suicídio como uma revolta contra a vontade de Alá.

Se seguirmos ao pé da letra, a Bíblia não condena explicitamente o suicídio. No Antigo Testamento, nenhum dos quatro suicídios representados é reprovado: Aitofel se enforca ao ver que seus conselhos não eram levados à sério; Abimeleque, ferido mortalmente, pede ao rapaz que segurava suas armas para matá-lo para que sua morte não fosse atribuída a uma mulher; Saul se joga sobre sua própria lança ao ver seus filhos serem assassinados; e Sansão, traído por sua amante Dalila, derruba as colunas do templo, matando a si mesmo e aos seus inimigos. Já o Novo Testamento não aborda diretamente o suicídio, mas várias passagens dos evangelhos transmitem a ideia de que a vida na terra é “um exílio que deveria ser o mais curto possível” (Botega, 2015, p. 19). Mesmo o suicídio de Judas é relatado com concisão, sem ser claramente tachado de pecado (Alvarez, 1999, p. 81).

Ainda assim, a partir do século V, em meio às crises econômica e demográfica pelas quais passava, o Estado romano decide penalizar o suicídio. Com as epidemias, como a da peste bubônica, e as guerras, faltavam mão de obra e alimentos e o indivíduo comum perde o direito de dispor da própria vida pois, sendo a vida de colonos e escravos “um certo investimento de capital” (Alvarez, 1999, p. 76) do seu senhor, o suicida passou a ser culpabilizado e os bens de seus familiares eram confiscados (Botega, 2015, p. 18).

Inspirada no direito canônico, a legislação civil transformou o suicídio em um negócio lucrativo para as autoridades ao acrescentar, em qualquer caso de morte suspeita, penas materiais às penas religiosas. Responsável por seu ato e declarado culpado de felonía²⁴, o suicida tinha seu nome e memória difamados, seus bens confiscados, e seus familiares eram privados da herança. Se fosse nobre, perdia o título, “seu bosque era cortado e seu castelo demolido” (Alvarez, 1999, p. 61).

Muito por isso, mas provavelmente também pela forte influência que o catolicismo exercia sobre as elites, por mais de mil anos não se registraram “suicídios célebres” (Botega, 2015, p. 20). A quota de mortes voluntárias por parte das elites talvez ocorresse como suicídios indiretos, ao sucumbirem em torneios, duelos ou campos de batalha. Matando-se dessa maneira, havia o

²⁴ Rebelião de vassalo contra o senhor feudal, perfídia, traição.

“enaltecimento da forma cavaleiresca de morrer e da fé inabalável do mártir cristão” (Botega, 2015, p. 20) em oposição ao suicídio do homem vulgar (Minois, 2018).

A cada concílio, a repressão contra o suicídio ia recrudescendo, transformando-o em “um ultraje oficial e [...] um desespero não oficial” (Alvarez, 1999, pp. 59-60). No século IV, o suicídio foi proclamado um crime decorrente da fúria demoníaca. No século seguinte, os suicidas deixaram de ser honrados com missa e o cântico dos salmos parou de acompanhar a descida do corpo à sepultura (Durkheim, 2000; Minois, 2018). E no século VII, os sobreviventes de uma tentativa de suicídio eram excomungados e, aos suicidas, lhes era negado um enterro normal (Botega, 2015).

A morte voluntária continuou sendo considerada um crime grave e frequentemente punido ainda no século XVI (MacDonald; Murphy, 1990, p. 16), não muito diferente do tratamento dado no Japão, onde o governo japonês proibirá, no século seguinte, os funerais dos suicidas. Ainda que, neste caso, a justificativa fosse a preocupação com o “efeito Kabuki” (como veremos adiante), os corpos dos suicidas eram deixados à vista do público por três dias e, se um dos amantes sobrevivesse, este era julgado por assassinato (Krysinska; Lester, 2009).

Na tentativa de impedir errâncias fantasmagóricas, na Europa, nunca se enterrava o suicida no cemitério dos povoados (Minois, 2018), optando-se por enterrá-lo longe dos outros túmulos, em uma estrada, geralmente uma encruzilhada, com uma estaca atravessada no corpo ou enfiada em seu peito (Alvarez, 1999, p. 60; Gupta, 2005, p. 87) “como se não houvesse diferença entre um suicida e um vampiro” (Alvarez, 1999, p. 60). Uma pedra era posta sobre o rosto do suicida (Minois, 2018) para garantir que o fantasma do morto “não se ergueria [...] para assombrar os vivos” (Alvarez, 1999, p. 60). Reviviam com isso práticas de “uma Europa pré-cristã, onde vítimas eram sacrificadas em altares montados nessas mesmas encruzilhadas” (Alvarez, 1999, p. 62). Se antes optava-se por um cruzamento de ruas para “confundir o fantasma” (Alvarez, 1999, p. 62) e dificultar sua volta para casa, com o cristianismo, a cruz formada pela interseção das estradas seria “capaz de dispersar a energia do mal concentrada no cadáver” (Alvarez, 1999, p. 62).

Em algumas partes da Europa, o cadáver do suicida não podia ser retirado de casa pela porta. Então passavam-no por uma janela cujo batente e peitoril eram depois queimados. Em outras, o cadáver do suicida era pendurado pelos pés, arrastado por um cavalo até “o lugar da punição e da vergonha” (Alvarez, 1999, p. 60). Lá, punham-no numa forca e ninguém podia descer o corpo a não ser por ordem de um magistrado. Ou o cadáver era levado pelas ruas até um local onde era queimado. Algumas vezes optavam por desová-lo no depósito de lixo público; outras, decepavam-lhe as mãos e as enterravam-nas separadamente (Botega, 2015, p. 18). Ou ainda lançavam o cadáver ao rio dentro de um barril para que as águas o levassem para bem longe e ele não pudesse voltar para assombrar (Alvarez, 1999, p. 60). Em suma, as degradações com os corpos dos que tiravam a própria vida variavam dependendo das normas específicas de cada localidade, mas aconteciam em todo o continente europeu.

Dadas as atitudes morais em torno do suicídio, este acabava muitas vezes sendo notificado²⁵ como “morte acidental” para não profanar o status da pessoa e da família.²⁶ Ser acusado de morte por suicídio na Inglaterra vitoriana (1837-1901) ainda acarretava punições póstumas, tais como ser negado um enterro na igreja e ter um seguro de vida declarado nulo e sem efeito, muitas vezes desgraçando toda a família. Até 1882, o enterro de um suicida, quando havia enterro, só podia ser feito privadamente pela polícia nas últimas três horas do dia (MacDonald; Murry, 1990; Gupta, 2005). Já os corpos não reclamados de suicidas pobres eram dissecados nas aulas de anatomia (Alvarez, 1999).

Quando a tentativa de suicídio não se consumava, o acusado estava vivo para receber sua sentença, punindo-se, de certa forma, pela falta de habilidade de tirar a própria vida. Em casos fatais, punir os membros da família do suicida era uma opção considerada. Ficava a cargo dos jornais da época, de tachar o suicídio de um “ato covarde” decorrente de “uma redução da coragem²⁷ e da

²⁵ Ou, como no caso da morte de Zumbi dos Palmares, a qual Rocha Pitta (1730) atribui a um suicídio, mas que é notificada como assassinato para que sirva de exemplo e para que não se transforme em mártir.

²⁶ Esse receio é retratado no filme *A casa assassinada* (Saraceni, 1971). Após Valdo tentar se matar com um tiro, seu irmão Demétrio tenta convencer o médico que lhe presta socorro, que Valdo estava limpando a arma.

²⁷ Na direção contrária, em *Amor, Palavra Prostituta* (Reichenbach, 1981), *Álbum de Família* (Chediak, 1981) e tantos outros filmes brasileiros, praticar o ato suicida pressupõe uma “coragem”.

virilidade” (Gupta, 2005, p. 87) causada pela segurança da vida moderna.

Um pouco antes de Édouard Manet, do outro lado do Canal da Mancha, começar a dar suas primeiras pinceladas num quadro que apresentaremos a seguir, o poeta russo Nikolay Ogarev escrevera uma carta à sua amante Mary Sutherland, onde relatava uma notícia que havia lido em um jornal londrino:

Enforcaram um homem que tinha cortado a própria garganta, mas que fora trazido de volta à vida. Enforcaram-no por ter cometido suicídio. O médico avisara que seria impossível enforcá-lo, pois o rasgo na garganta abriria e o homem então respiraria pela abertura. Porém não lhe deram ouvidos, e puseram o homem no laço. A ferida do pescoço abriu imediatamente, e o homem voltou à vida novamente, embora estivesse enforcado. Levou tempo para convocarem os magistrados para que decidissem a questão do que deveria ser feito. Por fim, os magistrados se juntaram e cingiram-lhe o pescoço abaixo da ferida até que o homem morresse. Ah, minha Mary, que sociedade louca e que civilização estúpida. (Alvarez, 1999, p. 59)

A bárbara execução pública relatada por Ogarev havia sido noticiada pelo jornal como “um mero e inesperado revés” (Alvarez, 1999, p. 59), “curioso o bastante para valer uma notícia, mas não chocante ou impressionante a ponto de merecer comentários” (Alvarez, 1999, p. 59). No entanto, ao condenar “um homem à morte pelo crime de ter se condenado à morte” (Alvarez, 1999, p. 59) os magistrados de Londres estavam simplesmente seguindo “uma venerável tradição, consagrada tanto pela Igreja como pelo Estado” (Alvarez, 1999, p. 59), na qual a punição parece ser “proporcional ao medo que o ato infunde” (Alvarez, 1999, p. 62).

Quando decide criminalizar o suicídio, a igreja parece querer traçar uma linha demarcatória, deixando clara “a distância moral” (Alvarez, 1999, p. 65) entre ela e os povos pagãos, para os quais o ato “não só era comum, como até louvado” (Alvarez, 1999, p. 65): para os vikings, somente os que tinham morrido violentamente podiam entrar no paraíso e participar do banquete presidido pelo deus Odin — que, aliás, se suicidara²⁸ (Alvarez, 1999) —; para os celtas, existia um outro mundo onde aqueles que se matavam para acompanhar seus amigos lá viveriam com eles (Alvarez, 1999); para os esquimós iglulik, os que morriam pacificamente é que eram condenados à “claustrofobia eterna” (Alvarez, 1999, p. 68).

²⁸ Odin teria se ferido com sua espada antes de ser queimado em ritual.

Não por acaso, esses exemplos se enquadram no tipo de suicídio que Durkheim (2000, p. 269) denominou “altruísta”, como veremos adiante. Mas, a partir do momento que toda uma mitologia está estabelecida e um sistema moral faz crer que morrer pelas próprias mãos é um dos meios para se alcançar uma vida melhor, os motivos dos que se matam podem passar a ser, em alguns casos, narcisistas: o suicídio, de heroico, transmuta-se em “ato frívolo” (Alvarez, 1999, p. 69) que visa sacrificar-se para “banquetear-se eternamente com os deuses” (Alvarez, 1999, p. 69) no pós-morte.

De todo modo, a ideia cristã do suicídio como crime acabou legitimando e consagrando as atrocidades narradas acima. Essa “invenção tardia e relativamente sofisticada do cristianismo” (Alvarez, 1999, p. 65) com ares de “delicadeza moral e esclarecimento” católicos projetou-se como uma sombra por sobre toda a Europa justamente porque “sua força advinha de superstições, preconceitos e medos primitivos” (Alvarez, 1999, p. 65).

Não obstante ainda fosse visto como pecado no século XIX, nos últimos três séculos da Idade Média, o ponto de vista religioso começou a dividir espaço com uma perspectiva mais humana acerca da morte voluntária: do *desperatio* para a *melancholia*. Mesmo um comportamento considerado estranho ou incomum podia ser prova de que o suicida sofria de “alienação mental” (Botega, 2015, p. 20).

Não sejamos ingênuos, entretanto: a expressão “suicídio num momento de desequilíbrio das faculdades mentais” foi criada por advogados para proteger o suicida e sua família dos “disparates da lei” (Alvarez, 1999, p. 61). Livre do veredito de felonía, a família podia dar um enterro religioso ao suicida e ter acesso à herança do falecido. De toda forma, ainda que justificado, o suicídio continuava sendo condenado, ou como um ato atribuído ao diabo ou como um “desarranjo mental”. Não existia, portanto, um suicídio considerado sadio (Minois, 2018).

A mais antiga representação de uma morte autoinfligida de que se tem registro é sobre o suicídio de Ajax. De lá até o início do período moderno, os significados do suicídio sofreram uma lenta mutação que se acelerou após a virada para o

século XVII. Shakespeare o inaugurou com sua peça *Hamlet*²⁹ antes mesmo que Caramuel (ou Browne) criasse o termo “suicídio”. Mas isso não impediu que o dramaturgo inglês expusesse, “com uma simplicidade terrível” (Minois, 2018, p. 3), o dilema humano da morte voluntária, quando Hamlet declama seu solilóquio que se inicia com uma das mais famosas frases da literatura mundial:

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
Será mais nobre suportar na mente
As flechadas da trágica fortuna,
Ou tomar armas contra um mar de escolhos
E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,
Nada mais; e dizer que pelo sono
Findam-se as dores, como os mil abalos
Inerentes à carne — é a conclusão
Que devemos buscar. Morrer — dormir³⁰ (Shakespeare, 2018b, p. 260)

No monólogo se agrupam várias das questões em torno do tema do auto-extermínio. Nessa primeira cena do terceiro ato, o príncipe dinamarquês nos leva a refletir sobre a existência “de um momento em que a vida, o mais precioso dos bens humanos, se torna um fardo demasiado pesado para ser suportado” (Brown, 2001, p. 7). Sendo assim, a pessoa teria “o direito de procurar seu próprio repouso?” (Brown, 2001, p. 7).³¹

Hamlet, já na segunda cena do primeiro ato, responde a essa questão ao lamentar a lei divina que o impede de fazê-lo:

Oh, se esta carne rude derretesse,
E se desvanecesse em fino orvalho!
Ou que o Eterno não tivesse oposto
Seu gesto contra a própria destruição!³² (Shakespeare, 2018b, p. 198)

²⁹ A peça teatral *The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke* foi escrita por William Shakespeare entre 1599 e 1601.

³⁰ Tradução de Barbara Heliodora para: “*To be, or not to be- that is the question: / Whether 'tis nobler in the mind to suffer / The slings and arrows of outrageous fortune / Or to take arms against a sea of troubles, / And by opposing end them. To die- to sleep- / No more; and by a sleep to say we end / The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to. 'Tis a consummation / Devoutly to be wish'd. To die- to sleep.*” Original em: <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Act=3&Scene=1&Scope=scene> Acesso em: 2 de setembro de 2021.

³¹ Brown (2001) se apropria do verso “*When he himself might his quietus make*”, na continuação do mesmo monólogo da cena. Optamos por compor a frase entre aspas utilizando a tradução de Barbara Heliodora.

³² Tradução de Barbara Heliodora para o termo “*self-slaughter*”, afinal, lembremos, o termo suicídio ainda não havia sido criado quando Shakespeare escreveu a peça. Original em: <https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Act=1&Scene=2&Scope=scene&LineHighlight=333#333> Acesso em: 2 de setembro de 2021.

Duas forças contrárias tensionam essa decisão: de um lado, o “medo da dor, do esquecimento, de uma vida desconhecida após a morte, da perdição eterna” (Brown, 2001, p. 7) agindo no sentido de desencorajar uma pessoa a se matar; do outro, “a coragem, o desespero ou a loucura” (Brown, 2001, p. 7) podendo motivá-la.

Essa tensão ecoa um conflito que perdura desde a antiguidade, colocando o suicídio ou como heroico ou como pecaminoso; e o suicida, ou como um “sujeito racional dotado do derradeiro livre arbítrio até a morte” (Brown, 2001, p. 7), ou como “um prisioneiro preso em uma teia, tecida igualmente de dúvida e proibição, da qual somente a loucura pode oferecer a libertação” (Brown, 2001, p. 7).

2.1. Doença do século

Até o final do século XIX, as pinturas tradicionais irão representar o suicídio como o “auto-sacrifício de um idealista incorruptível que tinha de transmitir uma mensagem ética ao espectador” (Ilg, 2002, p. 181). As representações renascentistas deixam de ter uma referência exclusivamente bíblica, mas a morte voluntária continua a ser “uma instância para agir de acordo com princípios éticos ou por ideais e, portanto, poderia também assumir um significado positivo” (Ilg, 2002, p. 182). No final da Renascença, filósofos desafiaram a estrutura de fé e da moral cristã ao trazer novamente à tona a questão de o indivíduo ter direito a dar cabo à própria vida, ainda que alguns desses pensadores, como Voltaire e Diderot, não vissem o suicídio com bons olhos. Mas, apesar de contrários ao suicídio, defendiam a liberdade individual de cometê-lo (Minois, 2018). Entretanto, seus argumentos racionais não chegam a abalar “a convicção moral” (Alvarez, 1999, p. 83) dos detratores do suicídio que se amparavam no “peso gigantesco da autoridade da Igreja” (Alvarez, 1999, p. 83). Apenas com a revolução científica é que esse quadro irá se modificar.

O deslocamento do foco do indivíduo para a sociedade, da moral para os problemas sociais traz ganhos enormes nesse sentido: as penas judiciais foram aos poucos abolidas e as famílias, não mais “deserdadas e infamadas pela suspeita de loucura hereditária” (Alvarez, 1999, p. 83), podiam finalmente viver o seu luto.

Novas abordagens tentam explicar o suicídio. A medicina busca analisar o comportamento suicida a partir de um ponto de vista fisiológico ou bioquímico (Lester, 1988, p. 3). Já a sociologia e a psicologia abordam a questão entendendo o indivíduo “compreendido dentro de uma rede social” (Gupta, 2005, p. 91), seja ela societal ou em um contexto mais restrito, como o familiar.

Uma perspectiva que foi tomando corpo é a de que o suicídio era um sintoma da civilização moderna, cuja característica mais notável seria o declínio da religião. Ausente nas sociedades ditas “primitivas” (Stengel, 1965, p. 43), o suicídio seria a “doença do nosso século” (Gupta, 2005, p. 87), um fenômeno de massa característico da cultura moderna, na qual a pessoa está em desarmonia com o ambiente. O “velho dilema entre civilização e natureza, típico do pensamento romântico” (Gupta, 2005, p. 87): a civilização, ou pelo menos alguns aspectos dela, levaria à doença, ao contrário da natureza que, por meio de existência mais primitiva, ofereceria a liberdade. O suicídio aparece como produto nefasto da desintegração social gerada pela “marcha do progresso tecnológico” (Gupta, 2005, p. 87), ainda que com um componente psiquiátrico que abordaremos a seguir.

A ideia do suicídio como fruto de um problema social germinará e, menos de duas décadas depois, Émile Durkheim (2000) publicará sua famosa pesquisa sobre a etiologia do suicídio. Nela, o sociólogo francês propõe uma tipologia do suicídio entendido como expressão individual atravessada pelas dimensões sociais “integração” e “regulação”:

- 1) o suicídio egoísta, “que seria motivado por um isolamento exagerado do indivíduo com relação à sociedade” (Cardim, 2000, p. XXVI), “falta de integração social causada pelo relaxamento dos laços sociais, seja religioso, familiar ou político” (Tosti, 1898, p. 425) que o deixa “abandonado a seus próprios recursos” (Alvarez, 1999, p. 101);
- 2) o suicídio altruísta, oposto ao egoísta, ou seja, quando o indivíduo está demasiadamente ligado (Cardim, 2000, p. XXVI) à sociedade, “completamente absorvido pelo grupo” (Alvarez, 1999, p. 102), e manifesta-se na “absorção do indivíduo pela comunidade, a ponto de destruir a consciência de sua própria personalidade” (Tosti, 1898, p. 425)

e “os objetivos do grupo tornam-se também os dele” (Alvarez, 1999, p. 102);

- 3) o suicídio anômico³³ resulta de uma mudança “tão súbita de posição social que o indivíduo se vê incapaz de lidar com a sua nova situação” (Alvarez, 1999, p. 102). Perturbações na organização coletiva rompem subitamente com o controle social sobre desejos individuais (Tosti, 1898) e o indivíduo, “que tem demandas muito acima de suas possibilidades reais”, cai no “desespero” (Cardim, 2000, p. XXVI).

Em suma: “no suicídio egoísta, ocorre individuação excessiva face ao *socius* desagregador; no suicídio altruísta, há um dever impessoal por extrema subordinação do indivíduo aos fins sociais; e, no suicídio anômico, ocorre desregramento, crises e modificações oriundas do enfraquecimento da malha social” (Estellita-Lins, 2021, p. 231).

Durkheim indica ainda, ao pé de página, um quarto tipo de suicídio segundo suas causas, que se opõe ao anômico:

- 4) o suicídio fatalista, resultado de “um excesso de regulamentação” e cometido por aqueles “cujo futuro está implacavelmente barrado” e “cujas paixões são violentamente reprimidas por uma disciplina opressiva” (Durkheim, 2000, p. 353).

O autor parece dar uma importância menor a esse último alegando dificuldade em “encontrar exemplos” (Durkheim, 2000, p. 353), apesar dos suicídios de escravizados se enquadrarem nesse tipo. No entanto, essa tese irá analisar filmes produzidos no Brasil, país onde o tráfico negreiro praticamente funda a nação e cuja abolição ocorre apenas nove anos antes da publicação do estudo durkheimiano. Como o seu passado escravagista repercute fortemente nos dias atuais, na discriminação racial e na desigualdade social que cindem o país, não podemos relegar o suicídio fatalista a uma breve nota de rodapé, como fez Durkheim, e, portanto, o trataremos separadamente adiante.

De qualquer forma, *O suicídio*³⁴ é considerada a obra fundadora da sociologia moderna, tendo sido o primeiro estudo exaustivo do ponto de vista sociológico

³³ Relativo à anomia, a ausência de normas, leis, regras.

³⁴ *Le Suicide: Étude de sociologie* (1897).

sobre o assunto. A partir das estatísticas de suicídio do século retrasado, Durkheim demonstrou que um certo número de suicídios pode ser esperado em um determinado ano, e mesmo estratificados por método, idade e sexo. Hoje podemos ‘prever’ que no próximo ano no Brasil haverá cerca de dez mil suicídios, dos quais a imensa maioria ocorrerá em casa, por envenenamento; que 80% dos suicidas serão de pessoas do sexo masculino; que no norte do país, a maioria será de jovens entre 15 e 19 anos, e assim por diante (Ministério da Saúde, 2021).

A capacidade de predição de maneira relativamente confiável dessas estatísticas faz do suicídio “um fenômeno sociológico estabelecido, um fato independentemente válido, ano após ano, grupo por grupo, região por região” (Hillman, 1964, p. 26). O fato de que “cada sociedade se predispõe a fornecer um contingente determinado de mortes voluntárias” (Durkheim, 2000, p. 24) não pode ser explicado pela sociologia, apenas verificado, apesar de certas conjunturas sociais contribuírem para um maior ou menor número de casos. O suicídio é “uma tendência coletiva do corpo social” o qual cobra, anualmente, um “certo pedágio” (Hillman, 1964, p. 26).

Por esse viés, por estar o indivíduo enredado nessas ‘correntes suicidógenas’, o ato suicida “não pode ser moral ou imoral” (Hillman, 1964, p. 26). Durkheim (2000, p. 393) chega a afirmar que “acontecimentos individuais, embora geralmente precedam os suicídios, não são realmente suas causas”. Para o sociólogo francês, não “há desgraças na vida que determinem necessariamente o homem a se matar, se ele não tiver alguma outra inclinação para isso” (Durkheim, 2000, p. 393). O que Durkheim (2000) argumenta é que, ainda que isso fosse verdade, ainda que essas situações de desespero ocorram e ainda que fossem capazes de fazer algumas pessoas optarem por tirar a própria vida, essas situações continuariam ocorrendo de forma mais ou menos parecida a cada ano e não explicariam as diferenças nas estatísticas de um lugar para outro. Assim, o suicídio seria antes um problema sociológico, que diz algo sobre a condição de uma sociedade: “um afrouxamento da estrutura social, um enfraquecimento dos vínculos grupais, uma desintegração” (Hillman, 1964, p. 26), “um inimigo [...] [a ser] combatido e impedido” (Hillman, 1964, p. 26). O que deve ser prevenido não é mais o suicídio, mas “a influência desintegradora da

individualidade” (Hillman, 1964, p. 31). A questão não é mais “a moralidade do ato mas as condições sociais” (Alvarez, 1999, p. 89) que levam o indivíduo a se matar.

Desde então, “os sociólogos tendem a usar a integração social — compreendida como acordo mútuo entre o indivíduo e seu grupo sobre necessidades, aspirações, atitudes e valores — como o fator central para explicar os males sociais” (Gupta, 2005, p. 88). Se compartilhamos de uma visão comum com a nossa comunidade, estaríamos integrados a ela, senão, se estivermos radicalmente em desacordo com esta comunidade, essa anomia seria um fator relevante na composição das taxas de suicídio, de acordo com Durkheim.

Entendido como um ato determinado não apenas por fatores individuais, mas essencialmente sociais, o suicídio deixa de ser “um crime moral irredimível” (Alvarez, 1999, p. 102) e se torna um fato com causas sociais “subordinadas a leis discerníveis [...] [que] podiam ser discutidas e analisadas racionalmente” (Alvarez, 1999, p. 103) e, portanto, solucionáveis por meio de ações sociais.

A obra durkheimiana, alimentada por estatísticas de mortes autoinduzidas, fomenta uma abordagem positivista do suicídio a ser prevenido enquanto sintoma de uma doença social. No entanto, essas estatísticas podem estar distorcidas em decorrência de subnotificações. É possível que os verdadeiros números sejam bem maiores.³⁵ O estigma e preconceito que o suicídio carrega podem levar a um certo negligenciamento, involuntário ou não, na geração de indicadores mais acurados, mantendo submerso o que não se quer trazer à tona. Uma série de aspectos contribuem para que não tenhamos a noção exata da extensão de como o suicídio permeia a sociedade, dentre eles: “sensibilidade familiar” (Alvarez, 1999, p. 95), falta de um padrão nos procedimentos e autópsias após uma morte suspeita, “nebulosa distinção entre suicídio e acidente” (Alvarez, 1999, p. 95); em outras palavras: “relutâncias pessoais, oficiais e tradicionais em reconhecer o ato pelo que ele é” (Alvarez, 1999, p. 95).

Já no início da Inglaterra moderna, um médico legista recebia a notificação de um suicídio de diferentes fontes, estas não necessariamente confiáveis, que talvez tivessem interesses próprios a proteger, como familiares do suicida que

³⁵ 25% a 50% maiores cf. Alvarez (1999, p. 95).

queriam omitir um suicídio de um dos seus membros como forma de se preservarem perante a comunidade; ou psiquiatras visando manter suas reputações. Uma pessoa encontrada afogada, por exemplo, podia facilmente engrossar as estatísticas de afogamentos acidentais, e assim por diante.

Apesar disso, buscava-se todo tipo de padrão nas taxas de suicídio. Na geografia, tentou-se relacionar número de suicídios com o clima e o terreno e notaram que a taxa seria menor em regiões montanhosas e áreas com climas extremos e maior em áreas planas e férteis com rios, apesar de haver outras tantas possíveis explicações para isso, como, por exemplo, que o terreno por si só influencia em sua ocupação o que, por sua vez, impactaria nas taxas de suicídio (Gupta, 2005, p. 88). As relações traçadas entre ocupações (agrícolas-rurais/industriais-urbanas)³⁶ e mortes autoinfligidas realimentaram a visão romântica do século XVIII de que o suicídio era “uma das consequências inevitáveis do progresso civilizatório” (Gupta, 2005, p. 88) e “do afastamento da natureza” (Gupta, 2005, p. 88).

Há quem procurasse retomar uma relação entre taxa de suicídios e “grau de sofisticação cultural” (Alvarez, 1999, p. 69), atribuindo aos suicídios “um índice de grande civilização” (Alvarez, 1999, p. 69). Por trás desse raciocínio está a crença de que o ato suicida vai contra o instinto de autopreservação. No entanto, podemos buscar alguns contraexemplos em culturas como a dos aborígenes da Tasmânia que cometiam suicídio enquanto povo, recusando-se a procriar pois, “caçados como cangurus para preencher uma tarde de recreação” (Alvarez, 1999, p. 69), não valia a pena continuarem existindo em um mundo em que esse tipo de coisa acontecia.

Talvez possamos relacionar esse comportamento a suicídios que, segundo uma de tantas taxonomias de motivos existentes, podem ser rotulados como “enganando o executor” (Stack; Bowman, 2009, p. 114). Esses seriam motivados pelo desejo de evitar ser morto pelos seus adversários, como parece ter sido o caso dos judeus encurralados em Massada. Assim como os habitantes nativos do continente americano que, perante o genocídio promovido pelos espanhóis preferiam morrer “aos milhares” (Alvarez, 1999, p. 69) a submeterem-

³⁶ Nos parece que as consequências deste projeto civilizatório são a violência colonial e o terricídio.

se à cruel violência que lhes era imposta. Homens, mulheres e crianças saltavam de penhascos, matavam-se uns aos outros, suicidavam-se por inanição ou se enforcavam.

De todo modo, o suicídio continuou a ser um problema, agora um problema social que “exigia o descobrimento da verdade por trás dele” (Gupta, 2005, p. 89) o que resultou em práticas diferentes das utilizadas pelas escolas teológicas. Entretanto, apesar de serem pontos de vista divergentes, o suicida parece continuar sendo “tão tenazmente rejeitado pelos cientistas sociais quanto era pelos mais dogmáticos teólogos cristãos” (Alvarez, 1999, p. 84).

Em uma busca positivista pela “verdade do suicídio” (Gupta, 2005, p. 88), desviou-se o foco de sua dimensão moral para uma análise médico-científica. Enquanto fenômeno social, o suicídio podia — ou tinha que — ser explicado. A adoção de uma metodologia científica “gerou a esperança de revelar as causas do suicídio” (Gupta, 2005, p. 89) deslocando a produção de conhecimento acerca da morte voluntária “do governo do regime (cristão) ético-religioso de poder durante a Idade Média” (Gupta, 2005, p. 89) para a comunidade médico-científica. O suicídio passa a ser do interesse dos sociólogos acima de tudo como “sintoma do que há de errado com a sociedade” (Alvarez, 1999, p. 104), servindo como pista para ajudá-los a compreender não a natureza humana, mas a natureza da sociedade.

Já para alguns psiquiatras, a situação suicida seria “uma condição experimental extrema e única para a observação da conduta humana” (Alvarez, 1999, p. 106). A partir de então, é notável o crescimento do campo da suicidologia, do qual surge o entendimento de que as doenças depressivas e psiquiátricas são “críticas para a decisão suicida” (Barry, 1994, p. 82). Estudos indicam que mais de 93% das pessoas que se suicidaram haviam manifestado doenças psiquiátricas graves, geralmente uma doença depressiva ou alcoolismo, antes de seu suicídio (Barry, 1994). Apesar disso, uma abordagem que considere o suicídio uma questão a ser tratada exclusivamente no âmbito das doenças mentais pode retirá-lo do “mundo vulnerável e volátil dos seres humanos” (Alvarez, 1999, p. 84) para trancafiá-lo na segurança dos “pavilhões de isolamento da ciência” (Alvarez, 1999, p. 84).

Ainda que se possa traçar um perfil epidemiológico, o suicídio não é uma doença. Ele é um fenômeno complexo, “multidimensional” (Botega, 2015, p. 11), um desfecho decorrente da interação de diversos aspectos, experiências e determinações. Schopenhauer sugeriu que o suicídio fosse “um experimento”³⁷,

uma pergunta que o homem lança à Natureza, tentando forçá-la a responder. A pergunta é esta: que mudança a morte produzirá na existência de um homem e na sua compreensão da natureza das coisas? É um experimento canhestro, sem dúvida, pois envolve a destruição da própria consciência que lança a pergunta e aguarda a resposta (Schopenhauer, 1862, p. 325).

Hillman (1964, p. 16) acreditava que o suicídio era um problema “fundamentalmente insolúvel porque não é um problema de vida, mas de vida e morte, trazendo consigo toda a imponderabilidade da morte”. Alvarez (1999, p. 105) pensava parecido, considerando a morte voluntária “uma característica humana que nem mesmo a mais perfeita sociedade pode eliminar”. Mas, ainda que humano, efetivamente, “o suicídio não é [...] um fenômeno universal, transcultural, mas um ato a que múltiplos significados são atribuídos, em todo o mundo” (Hertzman, 2019, p. 3).

Por mais impulsivo que seja este ato, por mais nebulosos que os motivos pareçam, o suicídio é uma opção, um gesto que “se prepara no silêncio do coração, da mesma maneira que uma grande obra” (Camus, 2019, localização Kindle 130). Se por um lado muitos o encaram como uma “espécie de declaração de falência que condena a vida da pessoa” (Alvarez, 1999, p. 96), por outro, a liberdade de morrer na hora e do jeito que se escolheu morrer parece irromper por entre os destroços que muitos chamam de fracasso e tentar impedir que sua história seja vista como uma ruína total.

3. Depressão e suicídio

O século XVII, embalado pela heresia heliocêntrica de Nicolau Copérnico (1473-1543) e Giordano Bruno (1548-1600), vê surgirem vozes que, se não podem ser consideradas defesas do suicídio, procuram encontrar justificativas para o ato e reconhecem que “não devemos ser tão precipitados e rigorosos em nossas

³⁷ Utilizamos tradução de Alvarez (1999, p. 143) para: “*Der Selbstmord kann auch angesehen werden als ein Experiment, eine Frage, die man an die Natur stellt und die Antwort darauf erzwingen will: nämlich, welche Änderung das Dasein und die Erkenntnis durch den Tod erfahre*”.

censuras, como alguns são” (Burton, 1638, part. I, sec. 4, mem. 1). Surgem visões conflitantes onde o suicídio poderia ser consequência de uma perturbação mental como também uma questão de escolha moral feita “entre a ponte e o riacho, a faca e a garganta”³⁸ (Burton, 1638, I.4.1). Os suicidas deixam de ser assassinos e se tornam vítimas da melancolia, posto que, “se há um inferno na terra, este deve ser encontrado no coração de um homem melancólico” (Burton, 1638, I.4.1), mas ainda assim aguardam Deus julgar “o que será de suas almas” (Burton, 1638, I.4.1).

Observemos *Chatterton* (Figura 1), tela à óleo pintada por Henry Wallis em 1856, na qual a figura do poeta que dá nome à obra repousa sem vida em sua cama, no sótão onde morou aos 17 anos, idade com que tirou a própria vida. A cabeça de Thomas Chatterton pende para fora do colchão junto a seus manuscritos rasgados e jogados no assoalho de madeira. Próximo à sua mão direita, está o frasco vazio de arsênico, método com qual o jovem poeta interrompeu sua breve vida.



Figura 1 – *Chatterton* (1856) por Henry Wallis. Óleo sobre tela. Tate Modern, Londres.

A pintura não é apenas uma representação do suicídio romântico, mas “um dos marcos artísticos que contribuiram para a noção romântica de suicídio na literatura” (Krysinska, 2009, p. 18) e na relação do público em geral com a morte autoinfligida. A morte de Chatterton serviu como veículo para discussões sobre as causas de seu suicídio, desde o “clima”³⁹ até a loucura (ainda que temporária) e “o frenesi [...] [de um] cérebro torturado” (Brown, 2001, pp. 138-139). Na

³⁸ “*Betwixt the bridge and the brook, the knife and the throat.*”

³⁹ Como sugere Mary Dawes Blackett (1789) no prefácio de seu *Suicide. A poem.*

época, se difundia a opinião de que o luxo e a depravação estariam provocando uma onda de suicídios na Inglaterra. A morte do poeta deslocou o debate sobre o tema para outra direção.

Duas décadas mais tarde, um outro homem estará deitado em outra cama igualmente desarrumada. Este homem também não está vestido como quem acaba de acordar. Ele calça sapatos de couro preto que se apoiam no chão do pequeno cômodo e veste uma distinta calça cinza vincada, uma camisa social branca de manga comprida e uma pequena gravata preta sob seu colarinho, mas falta-lhe o terno para completar a elegante vestimenta. A luz que entra por uma janela fora de quadro à direita reluz nos sapatos lustrados do homem. Ao fundo, na parede atrás da cama, há um retrato, do que parece ser de um monge encapuzado, pendurado próximo às barras de metal verticais da cabeceira da cama. Na frente dela, à esquerda, o criado-mudo de madeira escura talvez guardasse o revólver que o homem ainda segura após ter dado fim à própria vida. A arma parece estar escorregando de sua mão, sugerindo que o suicida teria morrido há pouco tempo ou até mesmo naquele exato momento. Numa pintura onde predominam tons de cinza, o vermelho do sangue que mancha a camisa do homem na altura do peito se sobressai, no centro da figura.

As dimensões do quadro *Le suicidé* (Figura 2) são relativamente pequenas (38 centímetros de altura por 46 cm de largura) mas Édouard Manet, ao captar nessa diminuta pintura toda a solidão da morte autoinfligida, rompe com o padrão artístico vigente até então: o do suicídio romantizado.



Figura 2 – *Le suicidé* (1877-1881) por Édouard Manet. Óleo sobre tela. Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich

Até o final do século XIX, as pinturas tradicionais do suicídio não eram simplesmente a rendição do indivíduo frente à realidade, mas o “auto-sacrifício de um idealista incorruptível que tinha de transmitir uma mensagem ética ao espectador” (Ilg, 2002, p. 181). Na Renascença, as representações deixam de ter uma referência exclusivamente bíblica e o “suicídio torna-se uma instância para agir de acordo com princípios éticos ou ideais e, portanto, poderia também assumir um significado positivo” (Ilg, 2002, p. 182).

Le suicidé irá se contrapor a essa vertente, destituindo qualquer conotação heroica do autoextermínio. Com detalhes realistas e sem fornecer “nenhuma pista para a pergunta ‘por quê?’”, Édouard Manet desafiou o público “acostumado a ver suicídios heroicos em pinturas históricas” (Ilg, 2002, p. 182). O pintor desfaz esse modelo ao representar, de maneira simples e sem adornos, um tema que antes era carregado de ideologia e moralidade. O suicídio deixa de ser um auto-sacrifício em prol de um ideal superior, mas “um auto-abandono final que não faz nenhum sentido” (Ilg, 2002, p. 182). Em *Le suicidé*, o pintor modernista francês recusa-se a dar qualquer explicação para o ato, abstém-se de justificar ou de condenar o homem morto sobre a cama e renuncia a impor-lhe uma moral. O suicida de Manet é uma pessoa “que falhou completamente” (Ilg, 2002, p. 182) e que recusa o papel de herói. Este homem, que jaz sozinho em um quarto de mobília austera, se tornou “um paradigma da solidão humana contemporânea” (Ilg, 2002, p. 182), vítima da desumanização do “mundo racional/técnico” do *fin-de-siècle* (Brown, 2001, pp. 188-189).

Na virada para o século XX, Sigmund Freud, um dos primeiros teóricos sobre as causas do suicídio, irá explicar o jogo de forças pelo qual uma intenção suicida, espécie de “hostilidade deslocada” (Alvarez, 1999, p. 112), pode ser posta em ação a partir da análise dessa melancolia (Freud, 2011, p. 182), “equivalente patológico do luto” (Alvarez, 1999, p. 112). Além disso, Maurice Halbwachs, em 1930, reavaliará as posições de Durkheim no campo médico e o suicídio passa a ser reconhecido também como desfecho de agravos à saúde (Estellita-Lins, 2021, p. 231).

A abordagem psicológica almeja rastrear a causa do suicídio “até a mente” (Gupta, 2005, p. 91) entendendo o suicídio como consequência derradeira de “certos estados mentais” (Gupta, 2005, p. 93), patológicos ou não. No entanto,

as teorias psicanalíticas mostram que os processos que levam uma pessoa a pôr fim à própria vida são “no mínimo tão complexos e difíceis quanto aqueles através dos quais ela continua a viver”, delineando “a profunda ambiguidade do desejo de morrer” (Alvarez, 1999, p. 127).

Como grande parte dos suicídios ocorre dentro de um quadro de depressão profunda, as pesquisas sobre os aspectos neurológicos desse distúrbio psíquico levaram à investigação de uma causa fisiológica, e até mesmo genética, para o suicídio.⁴⁰ Este modelo médico toma a doença como base para discutir o que é considerado um “comportamento anormal” (Gupta, 2005, p. 92) a ser curado.

Uma abordagem, nos parece, um tanto quanto rígida. Ao tratarem saúde e doença como entidades “que disputam o organismo vivo”, transformam-no em um “campo de batalha” (Claude Bernard apud Nietzsche, 1972, p. 42) apesar de não serem “essencialmente diferentes” (Claude Bernard apud Nietzsche, 1972, p. 42). Mas mais que isso: o normal não é e não deveria ser visto como um “fato coercitivo coletivo” (Canguilhem, 2009, p. 71), e sim como uma norma flexível “que se transforma em sua relação com condições individuais” (Canguilhem, 2009, p. 71). Dito de outra forma, não é possível demarcar a “fronteira entre o normal e o patológico” (Canguilhem, 2009, p. 71) quando consideramos diversos indivíduos simultaneamente, posto que a saúde é algo fundamentalmente individual. Resumidamente: “o anormal é simplesmente o diferente” (Canguilhem, 2009, p. 174). Em si, “o suicídio não é nem síndrome nem sintoma” (Hillman, 1964, p. 16), podendo aparecer no curso de qualquer vida, até mesmo como um ato essencialmente “positivo [...] para resolver um problema existencial” (Baechler, 1979, p. 50).

Antes do surgimento da psiquiatria, artistas já retratavam a depressão e o uso abusivo de substâncias como alguns dos motivos psiquiátricos modernos que estariam por detrás de um suicídio. Em *Um Jogador*⁴¹, por exemplo, Fiódor Dostoievsky retratou o suicídio de um personagem viciado em jogar⁴² “quase

⁴⁰ Há quem sugira que o suicídio serviria para extirpar o elemento mais fraco da sociedade ou minimizar o problema de escassez. No entanto, se houvesse um “gene suicida” este se extinguiria. Além disso, o suicídio não é, quando comparado a uma população total, um fator que exerça influência significativa nos recursos (Gupta, 2005, p. 124).

⁴¹ *Игрок* (1866). Utilizamos o título traduzido pelo excelente Boris Schnaiderman.

⁴² Jogo patológico.

cem anos antes da Associação Americana de Psiquiatria declarar a ludomania um transtorno psiquiátrico” (Stack; Lester, 2009, p. 1). A história shakespeariana de Ofélia também parece ter se antecipado à psiquiatria moderna e “à visão medicalizada que o suicídio teria no século XIX” (Brown, 2001, p. 106), período em que a imagem de Ofélia se torna popular.

Freud diz ter sido significativamente influenciado pela arte. Em cartas a um amigo artista vienense, ele declara que tudo o que tinha aprendido se encontrava nas camadas de significados na obra do seu correspondente, um produto da “profunda intuição” do amigo (Freud, 1961, pp. 344-345).

Apesar da literatura ser “uma rica fonte de materiais para o estudo do suicídio” (Lester, 2009, p. 153), estabelecer uma reciprocidade direta entre psicologia e literatura requer cautela, pois quando uma obra literária é concebida, ela serve “à intenção do escritor” (Lester, 2009, p. 152). Se uma estrutura literária força o personagem a agir e se portar de determinada forma, podemos aprender sobre pessoas de carne e osso a partir de um estudo de personagens literários? Afinal, as respostas dadas na literatura “não são apenas respostas *per se*, são respostas a estímulos que foram inseridos [...] a fim de despertá-los. É precisamente isto que não é verdade na vida” (Jaffe, 1967, p. 7).

Em *O Processo*⁴³, de Franz Kafka (2005), o personagem K afasta a ideia de se matar, conforme a seguinte passagem do romance:

Surpreendia K. — pelo menos do ponto de vista dos guardas isso o surpreendia — que o tivessem metido no quarto e o deixado ali sozinho, onde sem dúvida tinha dezenas de possibilidades de se matar. Ao mesmo tempo, porém, se perguntou — dessa vez do seu próprio ponto de vista — que motivo poderia ter para fazer isso. Acaso porque os dois estavam sentados na sala ao lado e haviam interceptado o seu café da manhã? Seria tão sem sentido se matar que, mesmo que desejasse fazê-lo, não seria capaz, por causa dessa falta de sentido. (Kafka, 2005, p. 13)

Esse trecho, segundo Lester (2009, pp. 152-153), não indicaria “um sinal de força ou de fraqueza” de K já que K não existe como pessoa. K opta por não se matar pois o ‘não-suicídio’ tem uma função na história. A experiência ‘suicídio de verdade’, seja ela uma ideação ou uma tentativa, postula valores e requer um agente que os compreenda. K não poderia ser um agente, pois não pode

⁴³ *Der Prozess* (1925).

assimilar a experiência já que, no texto, “ele é a própria experiência” (Lester, 2009, p. 152).

AmarElo, álbum lançado em 2019 por Emicida⁴⁴, conta com faixas que dão voz aos que sofrem com o racismo, com o preconceito e com uma das mais desiguais distribuições de renda do mundo. Na música que dá nome ao disco, o rapper fala de ideação suicida nos versos:

Só eu e Deus sabe o que é não ter nada, ser expulso
Ponho linhas no mundo, mas já quis pôr no pulso

“Não ter nada” e “ser expulso” apontam para a desigualdade e a segregação social brasileira como fatores a serem considerados em uma ideação suicida (“já quis pôr no pulso”).

O clipe da música (Emicida, 2019) começa com o áudio de uma mensagem de voz que um amigo enviou para Emicida:

E aí, tio? Desculpa aí mano eu [...] a essa hora da madrugada, tá ligado? Ah, eu... Sei lá, véio, eu não tô conseguindo dormir essa última semana aí, tá ligado? E eu não queria incomodar ninguém também. Acho que eu já dei peso demais pra todo mundo, tá ligado? Quem gosta de mim, mano. E eu odeio essa coisa de me colocar no papel de vítima, porque eu não sou vítima de porra nenhuma, tá ligado? Mas às vezes não dá véio, às vezes tem que falar, mano. Guardo muita coisa pra mim, tá ligado? Demonstro pra todo mundo que eu tô bem o tempo inteiro. Parece que depois daquela merda lá, tio, eu tenho que demonstrar que eu tô bem todo dia e nenhum ser humano consegue estar bem todo dia, tá ligado? Sei lá, tio. Você é um moleque cheio de responsa, você venceu na vida, tá ligado? E mais que vencer na vida, você fez várias pessoas vencer na vida também, tá ligado? Tu fez uma parada muito importante. E eu ainda tô travado, moleque. Eu não me sinto realizado, tá ligado? Como ser humano, tá ligado mano? Como filho. Ainda não consigo me encaixar, tá ligado? Nesse plano aqui, tio. Minha cobrança espiritual é muito louca dentro de mim, tá ligado? Às vezes eu me sinto muito mal, mano. Eu sinto medo de ter feito escolhas erradas a ponto de não poder mudar mais, tá ligado? Mas às vezes eu fico pensando que essa porra tá na minha cabeça, tá ligado mano? E tipo, é foda irmão, é tipo uma doença essa porra, mano. Parece que essas porra de remédio não adianta merda nenhuma, mais de um ano, quase dois anos tomando essa porra. Sei lá, mano. Eu só precisava falar alguma coisa para alguém mesmo, mano. Ah... É isso tio.⁴⁵

O desabafo é de alguém que luta contra a depressão (“essas porras de remédio”, “quase dois anos tomando essa porra”) e que já havia tentado

⁴⁴ Nome artístico do cantor e compositor Leandro Roque de Oliveira.

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acesso em: 15 de setembro de 2022.

suicídio⁴⁶ (“depois daquela merda lá”) (Lichote, 2019). Apenas pelo áudio, não é possível saber se ele é discriminado pela cor de sua pele ou por sua orientação sexual, e essa tese não pretende especular nem incorrer em um biografismo. Mas o autor da mensagem fala de “não se sentir realizado”, sofrer uma “cobrança espiritual” interna e sentir medo de ter feito “escolhas erradas” irremediáveis. É um tocante e poderoso depoimento sobre questões que o motivaram a tentar o suicídio.

Músicas que falam de suicídio não faltam. O próprio Emicida tem pelo menos mais uma (“Hoje cedo”). Em “Essa noite, não”, faixa do álbum *Sob o Sol de Parador* (1989), o roqueiro Lobão⁴⁷ não deixa dúvidas:

A maior expressão da angústia pode ser a depressão
Algo que você presente, indefinível
Mas não tente se matar, pelo menos essa noite, não.

Sob o curioso subtítulo “Marcha a ré em Paquetá”, a música novamente relaciona distúrbio psíquico e suicídio. Veremos, na segunda parte desta tese, que o binômio depressão-suicídio está presente não apenas na literatura, na pintura e na música, mas também no cinema brasileiro.

4. Brasil: ame-o ou deixe-o⁴⁸

4.1. Suicídio indígena

Em *O suicídio: estudo de sociologia*, Durkheim (2000, p. 353) define o suicídio fatalista como um ato praticado por aqueles cujas aspirações futuras lhe são negadas por meio de um violento regime de submissão. Esta categoria, a qual pertencem os suicídios de escravizados, nem sempre é citada quando se fala da obra do sociólogo francês pois o próprio autor a apresenta em separado, em uma breve nota ao pé de página, alegando não ter encontrado muitos exemplos que se enquadrem nesse tipo de suicídio. Infelizmente, na história do Brasil,

⁴⁶ Segundo entrevista dada ao jornal O Globo. ‘Não dá pra lutar pela liberdade pela metade’ diz Emicida sobre clipe com Pablo Vittar e Majur. <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/nao-da-pra-lutar-pela-liberdade-pela-metade-diz-emicida-sobre-clipe-com-pablo-vittar-majur-23760576> Acesso em: 26 de junho de 2019.

⁴⁷ Nome artístico do cantor e compositor João Luiz Woerdenbag Filho.

⁴⁸ “Brasil: ame-o ou deixe-o” era um dos vários slogans ufanistas das propagandas veiculadas pela ditadura militar brasileira, sugerindo uma falsa dicotomia na qual quem era contrário ao regime ditatorial era contra o próprio país e não deveria nele viver.

exemplos de suicídios fatalistas não nos faltam.

Em 2020, José Cláudio Souza Alves⁴⁹, sociólogo que estuda a milícia fluminense há três décadas, ministrou uma palestra online para um grupo de sindicalistas metalúrgicos.⁵⁰ Em determinado momento, o palestrante desferiu a seguinte fala: “Nós não somos uma nação. Somos um estupro seguido de uma execução sumária”. Alves certamente se referia à colonização portuguesa, isto é, ao processo exploratório que se seguiu à chegada das caravelas ao “Novo Mundo”. Apesar das imagens idílicas da carta de Pero Vaz de Caminha, um elevado número de indígenas e negros se suicidaram durante este longo e violento período.

Os indígenas que habitavam o território que viria a ser denominado “brasileiro” foram, por muito tempo, vistos pela historiografia como observadores passivos frente à invasão e exploração europeia, meros coadjuvantes “à disposição dos europeus, que se serviam deles conforme seus interesses” (Almeida, 2010, localização Kindle 142). Segundo essa ideia amplamente difundida, a expansão da América portuguesa teria ‘fagocitado’ os habitantes originários, fundindo-os ao restante da população, em um processo inexorável de aculturação e perda da identidade étnica.

Mas a historiografia mais recente entende que, após o “achamento do Brasil” (Ribeiro, 1995, p. 39), os indígenas defenderam “até o limite possível seu modo de ser e de viver” (Ribeiro, 1995, p. 49) contra invasores que, no entanto, mais bem armados, acabaram por escravizá-los ou entregá-los aos missionários.

A escravidão indígena predominou nos primeiros cem anos que se seguiram ao desembarque das embarcações portuguesas pioneiras, só sendo superada pela escravidão negra a partir do século XVII. Ainda assim, os autóctones continuaram servindo de mão-de-obra escrava barata em funções auxiliares (Ribeiro, 1995, p. 98). Exercido por meio de violência e crueldade — torturas, mutilações, estupros —, o subjugo de seres humanos como se fossem animais de carga (muitas vezes, inclusive, marcados à ferro em brasa) atuou “como uma

⁴⁹ José Cláudio Souza Alves é autor do livro “Dos barões ao extermínio: uma história da violência na Baixada Fluminense”.

⁵⁰ “Violência, milícias e poder político na Baixada Fluminense do Rio de Janeiro”. Plataforma virtual, 04.07.2020.

mó desumanizadora e deculturadora de eficácia incomparável” (Ribeiro, 1995, p. 118).

O espantoso é que os índios como os pretos, postos nesse engenho deculturativo, consigam permanecer humanos. Só o conseguem, porém, mediante um esforço inaudito de auto-reconstrução no fluxo do seu processo de desfazimento. Não têm outra saída, entretanto, uma vez que da condição de escravo, só se sai pela porta da morte ou da fuga. Portas estreitas, pelas quais, entretanto, muitos índios e muitos negros saíram; seja pela fuga voluntarista do suicídio, que era muito frequente, ou da fuga, mais frequente ainda, que era tão temerária porque quase sempre resultava mortal (Ribeiro, 1995, p. 118).

O antropólogo Darcy Ribeiro (2006, p. 30) também nos lembra que, deste período, “só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor. [...] É ele também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador”.

Como o relato do historiador luso-brasileiro Sebastião da Rocha Pitta em sua obra *História da América Portuguesa*, onde dá sua versão para a batalha final entre o governo colonial português e o Quilombo dos Palmares, a mais famosa comunidade de escravos fugitivos e o mais emblemático símbolo de resistência negra à escravidão. Rocha Pitta (1730, p. 485) narra que Zumbi e seus “mais esforçados guerreiros e leais súditos”, resistindo à recaptura e “desprezando morrerem ao nosso ferro”, atiraram-se de uma grande altura e, “com aquele gênero de morte, mostraram não amar a vida na escravidão e não querer perdê-la aos nossos golpes”.⁵¹

Embora hoje haja uma sólida literatura científica brasileira relacionando escravidão e suicídio nas populações ameríndia e africana no período colonial português (Venâncio, 1990; Ferreira, 2004; Lopes, 2008; Estellita-Lins, 2021), — o que nos permite uma compreensão fundamental acerca do tema —, não há um “entendimento qualitativo ou coeso do papel do suicídio no massacre” (Hertzman, 2019, p. 6). É incerto o número de negros e indígenas que se mataram, assim como suas intenções porque o fizeram. O suicídio, nessas circunstâncias, pode ser entendido como último ato de resistência, forma de

⁵¹ Com alterações para a norma ortográfica contemporânea.

'enganar o executor' (como visto no capítulo anterior), mas convém irmos além desse "modelo de resistência" (Snyder, 2010, p. 42) e examinar a morte voluntária escrava através do que a historiadora Terri Snyder (2010, 42) chama de "ecologia do suicídio de escravos": "as condições emocionais, psicológicas e materiais que a promoveram", não descartando, claro, a resistência como um agente precipitante para os escravizados se suicidarem. Essa abordagem nos permite um exame mais "sutil" dos escravos enquanto indivíduos e "encoraja uma análise mais cuidadosa do papel do poder em atos de autodestruição" (Snyder, 2010, p. 42). "[S]equestro, migração forçada, estupro, brutalidade, fome, alienação natal e separação familiar" são motivos facilmente identificáveis para reações suicidas, mas podemos incluir outros menos óbvios em uma primeira visada, tais como "crenças religiosas, direitos de gênero, composição familiar e doméstica, dor física, revolta e encarceramento iminente" (Snyder, 2010, p. 42).

Menos de 140 anos após Princesa Isabel sancionar a lei que extinguiu, no papel, a escravidão no Brasil, outras configurações se constituíram para manter um *apartheid* social que, dentre outras coisas, alija uma parcela significativa de pretos e pardos à periferia e às favelas, espécie de nova senzala a céu aberto que escancara uma abolição inacabada.

Além disso, mais de quinhentos anos depois dos europeus atracarem suas naus do outro lado do Atlântico, as sociedades ameríndias, especialmente a amazônica e do planalto central, continuam sob pressão e em atrito com a cultura ocidental europeia, além de terem suas terras invadidas por garimpeiros, grileiros, fazendeiros, madeireiras, quando não são inundadas por barragens.

Carlos Eduardo Freire Estellita-Lins (2021, p. 236) acredita que muitas causas do sofrimento que podemos associar à epidemia de suicídios de indígenas estão relacionadas às interações destes com os não-indígenas e ao deslocamento de comunidades e etnias de seu território, sendo que a destruição do meio ambiente parece atingi-los de forma mais contundente por se tratar "de seu jardim e de seu mundo", do *tekoha*. Além dos invasores transformarem-no, devastando matas, poluindo rios, inviabilizando a caça e a pesca, "esses vizinhos civilizados lançam sobre os índios toda a brutalidade de um consenso unânime sobre sua inferioridade insanável, que acaba sendo interiorizada por

eles, dando lugar às ondas de suicídios” (Ribeiro, 1995, p. 332). Darcy Ribeiro aqui se aproxima do conceito de “solastalgia”, um neologismo — ainda inexistente quando o antropólogo escreveu seu livro *O povo brasileiro* — que procura descrever e aferir o impacto de uma mudança ambiental crônica e de um estresse climático no bem-estar e na saúde mental. Confinadas territorialmente em aldeias superpopulosas em uma região em constante conflito pela terra com o agronegócio, outros elementos precisam ser levados em conta ao se pensar o suicídio nestas sociedades, além dos já consagrados transtornos mentais e aspectos socioeconômicos urbanos.

Estellita-Lins (2021, p. 235) chama a atenção para a “imensa diversidade cultural e de experiências de adoecimento e saúde” das sociedades ameríndias brasileiras, com suas oito famílias linguísticas e mais de uma centena de etnias indígenas. Cabe, segundo ele, “evitar o etnocentrismo” e não tratar homogeneamente sociedades “cuja complexidade dispensa a oposição corpo-alma ou transforma profundamente seu sentido”. Isso também se aplica ao estudo do suicídio indígena, considerando que este “expresse crenças culturais e espirituais distintas daquelas típicas sociedades ocidentais, incluindo o espectro de crenças na ciência ocidental” (Estellita-Lins, 2021, p. 235).

Como certos comportamentos suicidas, costumes e atitudes nos povos indígenas desafiam teorias tradicionais de suicídio ocidentais, o pesquisador questiona se “o suicídio é igualmente suicídio para os indígenas” (Estellita-Lins, 2021, p. 236). Seria necessário, portanto,

explicitar melhor os acordos ou traduções pois mal-estar, feitiço, possessão ou dor, entre si e dentro de cada cultura já são muito diferentes. As etnografias indicam que estas experiências arrastam consigo saberes, práticas materiais, ritos e mitos que podem eventualmente se estabilizar em práticas xamânicas. Se entendidas por cientistas desavisados como puramente “curativas” ou “resolutivas”, serão ainda mais enigmáticas pois são evidentemente diferentes da construção da morte por causas externas, classificadas como suicídio. (Estellita-Lins, 2021, p. 236)

Se as taxas brasileiras de suicídios permanecem abaixo da média mundial, no caso de várias etnias indígenas essa situação se inverte.⁵² No Amazonas, por exemplo, a taxa de mortalidade por suicídio em municípios com alta proporção

⁵² Este contraste também é observado em outros países, como EUA e Canadá.

de população indígena chega a ser até nove vezes maior que a taxa de suicídios na população geral do estado (Estellita-Lins, 2021, p. 241). O problema se agrava ao observarmos cada etnia em seu território. Entre os indígenas aldeados, o suicídio entre os Guarani-Apapokuva, Urubu-Kaapor, Paresi, Ticuna e Yanomami apresenta “números estrondosos” (Estellita-Lins, 2021, p. 242).

O suicídio aparece também nas artes plásticas que buscaram retratar a história do Brasil. É o caso do quadro *Lindóia* que ilustra um episódio do poema épico “O Uruguai”⁵³ (1769). No poema, José Basílio da Gama narra a guerra dos jesuítas espanhóis contra portugueses e a resistência indígena, liderada pelo guarani Sepé Tiajuru, aos invasores europeus. A indígena Lindóia se suicida ao descobrir que seu marido Cacambo fora envenenado.

A pintura de José Maria de Medeiros (1849-1925) ilustra o momento em que Caitutu, irmão de Lindóia, acerta com uma flechada a serpente que sua irmã usara para se suicidar (Figura 3), como narram os versos do poeta português:

Cansada de viver, tinha escolhido
Para morrer a mísera Lindóia.
Lá reclinada, como que dormia,
Na branda relva e nas mimosas flores,
Tinha a face na mão, e a mão no tronco
De um fúnebre cipreste, que espalhava
Melancólica sombra.
Mais de perto
Descobrem que se enrola no seu corpo
Verde serpente, e lhe passeia, e cinge
Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.
Fogem de a ver assim, sobressaltados,
E param cheios de temor ao longe;
E nem se atrevem a chamá-la, e temem
Que desperte assustada, e irrite o monstro,
E fuja, e apresse no fugir a morte.
Porém o destro Caitutu, que treme
Do perigo da irmã, sem mais demora
Dobrou as pontas do arco, e quis três vezes
Soltar o tiro, e vacilou três vezes
Entre a ira e o temor. Enfim sacode
O arco e faz voar a aguda seta,
Que toca o peito de Lindóia, e fere
A serpente na testa, e a boca e os dentes
Deixou cravados no vizinho tronco. (Gama, 1895, pp. 49-50)

⁵³ “Rio dos pássaros pintados”, em guarani.



Figura 3 – *Lindóia* (1882) por José Maria de Medeiros. Óleo sobre tela. Instituto Ricardo Brennand, Recife.

O método que Lindóia utiliza para pôr fim à própria vida é similar ao do suicídio de Cleópatra, apesar de terem motivações diferentes, como veremos logo adiante.

Não é a única representação de um suicídio indígena durante a invasão europeia. No poema *A Confederação dos Tamoyos* (1856), Domingos José Gonçalves de Magalhães narra o evento histórico ocorrido em 1555 no Rio de Janeiro e em São Paulo, quando um grupo de tamoios se une aos franceses na luta contra os portugueses. Na batalha final, na qual os portugueses os expulsam da Baía de Guanabara, Iguassu é ferida no coração e morre aos pés do cacique Aimbire, que se vinga flechando mortalmente Estácio de Sá. Furioso, Aimbire coloca o cadáver da esposa sobre o ombro, empunha a maça e brada, feroz (Magalhães, 1856, p. 338):

Tamoyo sou, Tamoyo morrer quero,
E livre morrerrei. Comigo morra
O último Tamoyo; e nenhum fique
Para escravo do Luso: a nenhum deles
Darei a glória de tirar-me a vida.

Rabido e cego, meneando a maça,
Foi abrindo uma estrada de cadáveres
Por entre o inimigo, e ao mar lançou-se.

Do século XVI para os dias atuais, os *tekoha* dos povos originários continuam sendo invadidos, roubados e destruídos, aspectos determinantes nas altíssimas

taxas de suicídio de indígenas no Brasil. No entanto, o número de representações artísticas de suicídios de indígenas permanece baixo. Enquanto há vários documentários que buscam lançar alguma luz sobre a questão indígena — alguns que tratam especificamente do suicídio nessa população —, entre os longas-metragens ficcionais brasileiros, identificamos apenas um — *Terra vermelha* (Bechis, 2008) — que trata da questão indígena e tem o suicídio como tema central. Na segunda parte desta tese, analisaremos este único filme desse importante tema de saúde indígena e que se mantém atual desde o início da constituição da sociedade brasileira.

4.2. Suicídio fatalista

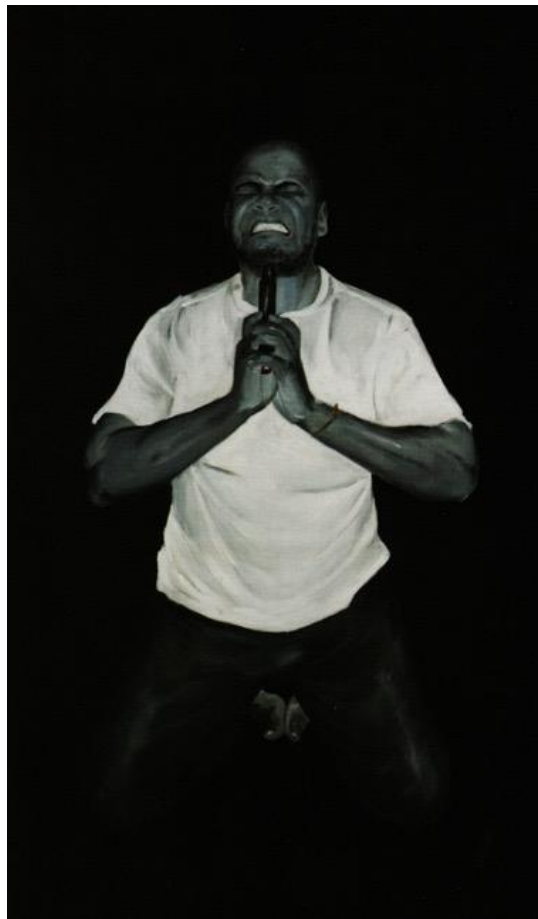


Figura 4 – *Imolação* (2009/2014) por Sidney Amaral. Acrílica sobre tela. Coleção particular.

Na obra *Imolação* (Amaral, 2009/2014) (Figura 4), o artista visual Sidney Amaral retrata a si mesmo, de joelhos, segurando com as duas mãos um revólver apontado, de cima para baixo, sob o queixo. Os dentes cerrados, os braços e mãos retesados e o esgar do seu rosto refletem a tensão que precede o apertar

do gatilho. O próprio artista analisa a obra:

Ao ver no meio da tela um homem com uma arma apontada para a cabeça a primeira coisa que se pensa é que a pessoa representada no quadro quer se matar. Mas não é verdade. Justamente por isso eu coloco o nome de Imolação. Imolação é aquilo que se faz por uma coisa maior. Você não está se matando por ser um deprimido. Você está se matando porque não quer ser escravo, não quer perder sua identidade, sua liberdade. (Nabor Jr., 2015)

Se a pistola em suas mãos não fosse uma arma de fogo moderna, essa poderia ser uma representação de um escravizado negro prestes a tirar a própria vida em algum momento entre 1530 e 1888. No cinema brasileiro, as únicas representações fílmicas de escravizados ocorre em *Quilombo* (Diegues, 1984), como veremos na segunda parte desta tese.

Apesar da extensa história da escravidão no Brasil, que perdurou por mais de 350 anos, o suicídio, quando citado, é quase sempre feito *en passant*, embora relatos mencionem que esta era prática muito comum dos escravizados (Oliveira; Oda, 2008, p. 372). Muitas vezes relacionado ao banzo e à crença de um retorno espiritual ao continente africano⁵⁴ do qual foram brutalmente arrancados, as formas de se cometer o suicídio variavam: recusando-se a se alimentarem, enforcando-se, envenenando-se, afogando-se, usando armas brancas ou atirando-se de um lugar alto.

Os relatos de vários estrangeiros que observaram a escravidão no Brasil do século XIX geralmente atribuem o desinteresse pela vida, a apatia extrema e o desejo de morrer a reações nostálgicas decorrentes da perda da liberdade e dos vínculos com a terra e com grupo social de origem, e ainda aos castigos excessivos impostos pelos senhores (Oliveira; Oda, 2008). Apesar disso, o suicídio do escravizado não pode ser considerado unicamente como uma forma de protesto ou de fuga da situação de cativo, haja vista que a experiência da escravidão é complexa e a capacidade humana insiste em encontrar formas de viver em condições adversas. Ainda assim, não nos surpreende a estimativa de que, proporcionalmente, tenha havido mais suicídios de escravos do que de

⁵⁴ Milhares de homens e mulheres africanas morreram durante as travessias do Atlântico. Foram atirados ao mar por traficantes europeus ou lançavam-se por contra própria. Muitos desses escravizados tinham a crença de que o oceano separava o mundo dos vivos do mundo dos mortos e, nesse sentido, a própria travessia atlântica já era considerada uma morte em vida. Acreditando já estarem mortos, é possível que, ao pularem no mar, buscassem fazer o caminho de volta à sua terra natal (Oliveira; Oda, 2008).

colonizadores (Botega, 2015).

Segundo o psiquiatra Neury José Botega (2015, p. 15), “sob condições extremas, como na escravidão, o mecanismo psíquico de autopreservação inverte-se para pôr fim ao suplício de uma nação inteira”. Foi o que se observou entre os aborígenes da América meridional, onde a conquista espanhola foi “um genocídio deliberado” (Alvares, 1999, p. 69):

O tratamento que recebiam nas mãos dos espanhóis era de tal forma cruel que os índios se matavam aos milhares para não ter de passar por aquilo. [...] No final, os espanhóis, confrontados com uma constrangedora escassez de mão-de-obra, deram fim à epidemia de suicídios convencendo os índios de que eles próprios [os espanhóis] também iriam se matar só para persegui-los no outro mundo com crueldades ainda piores (Alvares, 1999, pp. 69-70).

Obviamente, eles não se importavam com a saúde dos indígenas, mas sim com redução de sua capacidade de produção, posto que os escravizados eram considerados ‘máquinas’ de propriedade dos senhores ou do Estado, negociados para exercer alguma função.

Preocupação semelhante já existia entre os antigos romanos: a “de como o Estado seria afetado pelos suicídios, principalmente o Tesouro” e, por isso, “o ato não era permitido a escravos, soldados ou criminosos” (Botega, 2015, p. 16). Em *Fédon*, Sócrates afirma que “os deuses ficam tão zangados com o suicídio de um homem quanto ficaríamos nós se nossos escravos começassem a se matar” (Botega, 2015, p. 16). Em outras palavras, os homens não deveriam se matar pois suas vidas seriam propriedade de Deus, e os escravizados — que nem homens eram considerados — não teriam o direito de se suicidar pois suas vidas pertenciam a alguns homens.

4.2.1. Enganando o executor

Na antiguidade clássica, ao indivíduo já se reconhecia um valor social, “ainda que esse valor pertencesse ao Estado” (Botega, 2015, p. 16). Para ser um suicídio “legitimado” (Alvarez, 1999, p. 73), as pessoas que desejassem morrer precisavam obter previamente uma permissão oficial, cujas leis eram expressas nos seguintes termos:

Aquele que não deseja viver por mais tempo deve expor suas razões ao Senado e, depois de ter obtido dispensa, deixar a vida. Se a existência te é

odiosa, morre; se estás oprimido pela fortuna, bebe cicuta. Se estás arqueado pela dor, abandona a vida. Que o infeliz conte seu infortúnio, que o magistrado lhe forneça remédio e sua miséria terá fim (Libânio apud Durkheim, 2000, p. 427).

Para os casos em que as autoridades consentissem o suicídio, os magistrados mantinham um estoque de cicuta⁵⁵ disponível. Apesar de repudiar o suicídio “com seu raciocínio sensato e seu tom sereno” (Alvarez, 1999, p. 72), Sócrates se utilizou desse método — envenenamento — para se matar. E bebeu o veneno “com tanto entusiasmo” que fez com que a morte parecesse “algo extraordinariamente desejável” (Alvarez, 1999, p. 72), tornando-se um exemplo para os que viriam depois. É o caso, acreditam alguns, do político romano Catão, o Jovem, que se matou enterrando sua espada no próprio peito na noite em que lera duas vezes o *Fédon*.⁵⁶ Catão teria se matado pois não suportaria “viver sob o jugo de [Júlio] César” (Zadorojnyi, 2007, p. 216), que acabara de vencer uma das principais batalhas contra as forças republicanas.

Além dos motivos, certos métodos de suicídio eram considerados mais nobres do que outros, como atirar-se sobre uma espada, forma escolhida por Catão. E também por Lancelot quando o cavaleiro “tenta atravessar o corpo com sua espada” (Minois, 2018, p. 16), mas é salvo pela chegada de uma mensageira da Dama do Lago. Método semelhante era utilizado nos suicídios por honra do Japão feudal⁵⁷, onde os samurais, na iminência da derrota, cortavam o próprio ventre.

Se a honra estivesse em jogo, poder-se-ia dizer que o estadista ou soldado tinha o dever de cometer suicídio. Em um estado militarista como Roma, por exemplo, o suicídio era “a expressão última da obediência à sociedade” (Gupta, 2005, p. 87) e “a morte por suicídio era uma questão de honra para o soldado ou escravo”

⁵⁵ O veneno provoca convulsões, náuseas, vômitos, dores abdominais, tremores e confusão mental. A morte, em geral, é causada por insuficiência respiratória, devido a atonia muscular, ou por arritmia cardíaca.

⁵⁶ Ao lado de *A República* e *O Banquete*, *Fédon* (escritos provavelmente entre 387 a.C. e 368 a.C.) é considerado um dos grandes diálogos de Platão. Tendo como tema a imortalidade da alma, a obra retrata a morte de Sócrates.

⁵⁷ Séculos depois do feudalismo japonês, veremos (na segunda parte desta tese) esse método de suicídio (*seppuku*) reaparecendo na ‘proposta’ dada a três personagens de *Corações Sujos* (Amorim, 2011) permitindo-lhes morrerem honradamente, nos moldes do gênero cinematográfico e teatral *chanbara*.

(Gupta, 2005, p. 87).⁵⁸

O suicídio de Ajax enquadra-se neste tipo. A morte autoinfligida do guerreiro grego foi cunhada em um selo corintiano de dois centímetros de diâmetro datado por volta de 700 a.C. (Brown, 2001) no qual ele, nu, curva-se sobre sua própria espada fazendo-a transpassá-lo mortalmente (Figura 5).



Figura 5 – *A morte de Ajax* (c. 700 a.C.). Selo. Musée du Louvre, Paris (Brown, 2001, p. 26)

Cerca de cem anos depois, no primeiro trimestre do século VI a.C.,⁵⁹ o suicídio de Ajax foi novamente retratado na *Eurytios Krater*⁶⁰ (“Cratera de Êurito”). Diferentemente do pequeno selo, que contém poucos detalhes narrativos, a pintura do guerreiro se matando, abaixo das alças do vaso de argila, retrata outras pessoas (aqueles que ‘ficaram para trás’, os ‘sobreviventes’⁶¹) testemunhando alguém tirar a própria vida. Uma delas é Diomedes que observa, de pé, Ajax se suicidar. Consternado, ele segura a própria nuca, em um claro gesto que sinaliza “tanto desespero quanto descrença” (Brown, 2001, p. 29) e uma evidente “expressão de dor e sofrimento de um amigo enlutado pelo suicídio” (Krysinska, 2009, p. 20).

Dos 104 objetos de arte da antiguidade recuperados que retratam o autoextermínio, 45 deles são sobre o “*moment suprême*” (Hooff, 1990, p. 176)

⁵⁸ O suicídio por enforcamento ou salto era, no entanto, considerado ignóbil e vulgar por transmitir desespero e ferir a integridade do corpo.

⁵⁹ Provavelmente entre os anos 590 a.C. e 600 a.C.

⁶⁰ “Recipiente de mistura”, em tradução literal do grego.

⁶¹ Utilizaremos o termo “sobreviventes” tanto para designar familiares e amigos impactados pelo suicídio (ou pela tentativa de suicídio) de um ente querido, quanto àqueles que tentaram se matar, mas que, por algum motivo, não consumaram o ato.

de Ajax, fazendo deste o suicídio mais retratado no período (Stack, 2009, p. 50). Consequência de um “fracasso militar” (Krysinska, 2009, p. 18), ele pertence à categoria de suicídios míticos e heroicos, mas também pode ser entendido como resultado de uma pressão ocupacional, já que era oficial de alto escalão militar e, embora tenha ocorrido há mais de três milênios, a “percepção contida nele pode se aplicar a qualquer ocupação em qualquer momento no tempo” (Stack, 2009, p. 50).

No caso de Catão, diante da derrota militar daqueles que compartilhavam dos valores republicanos aos quais é leal, seu suicídio é tanto um “feito de virtude política [...] como filosófica” (Zadorojnyi, 2007, p. 216). Catão não poderia aceitar viver sob uma tirania pois isso não seria consistente com seus princípios estoicos — “a vida de acordo com a natureza” (Alvarez, 1999, p. 72) — e prejudicaria sua liberdade de fazer as “honrosas escolhas morais” (Zadorojnyi, 2007, p. 216). Além disso, Catão transforma sua morte em um “intertexto filosófico” (Zadorojnyi, 2007, p. 217) ao passar suas últimas horas lendo a obra de Platão e assim “assemelhar-se a Sócrates” (Zadorojnyi, 2007, p. 217).

A “melindrosa” (Alvarez, 1999, p. 141) Cleópatra teria cometido suicídio por motivos semelhantes ao de Catão: a fim de evitar a humilhação de ser exposta como prisioneira em um desfile triunfal de Augusto, o governante romano que a derrotara militarmente. A causa da morte da rainha do Egito não é consenso entre os historiadores. Alguns especulam que ela tenha — assim como a indígena Lindóia, como vimos anteriormente — se deixado picar por uma víbora, hipótese retratada na pintura impressionista *Morte de Cleópatra* (Visconti, 1895), de autoria do artista ítalo-brasileiro Eliseu Visconti (1866-1944) (Figura 6).



Figura 6 – *Morte de Cleópatra* (1895) por Eliseu Visconti. Óleo sobre madeira. Louise Visconti

Em muitos casos, o suicídio se confunde com um ato político, determinado pela honra ou pela vergonha.

Lucrécia, caso que iremos analisar separadamente adiante, se mata na frente de seu marido e de seu pai depois de revelar-lhes ter sofrido um estupro. Arthur Schopenhauer (2002, p. 83) não aplaude “os feitos exagerados de Lucrecia”, “degenerados em farsas trágicas”, embora reconheça o princípio da honra feminina como “um *esprit de corps* salutar” (Schopenhauer, 2002, p. 83) e até mesmo necessário. No entanto, apesar de ter um grande valor, para o filósofo alemão este não ultrapassaria o valor da vida e a morte seria um preço muito alto a se pagar. Entretanto, o suicídio de Lucrecia força seus parentes a vingarem-na o que acaba por incitar a revolução republicana romana que irá derrubar o regime monárquico.

Não é o único suicídio que interfere nos rumos políticos de uma nação. Licurgo de Esparta fez seu povo jurar que cumpriria suas leis até que ele voltasse de Delfos para então matar-se de fome obrigando os espartanos a nunca mais se livrarem do juramento que haviam feito (Alvarez, 1999, p. 70). Cerca de vinte séculos depois, Getúlio Vargas (1882-1954) irá lançar mão de estratégia semelhante. Com um tiro no coração, o presidente enluta o povo brasileiro e adia por dez anos o iminente golpe militar, como veremos mais detalhadamente ao analisarmos o filme biográfico que conta a história do político gaúcho.

Tertuliano, “um dos mais ferozes Padres da Igreja” (Alvarez, 1999, p. 64),

considera a morte de Jesus Cristo uma espécie de suicídio já que abre mão de permanecer vivo quando se dirige voluntariamente para Jerusalém. Um suicídio diferenciado se analisado sob a perspectiva de Jesus ser — ou considerar-se ser — o enviado de Deus, mas ainda assim, um suicídio. O Evangelho de São Mateus vai além e parece incentivá-lo: “quem perde a sua vida por causa de mim vai encontrá-la” (Mateus 10:39⁶²). Os mártires eram anualmente celebrados pelo calendário da Igreja; alguns eram canonizados e suas relíquias, adoradas. O cristianismo, que nasceu como uma religião para os pobres e rejeitados, combinou a “sede de sangue das classes populares” com o “hábito do suicídio” e transformou o passatempo romano de lançar os cristãos aos leões em “um instrumento de glória e salvação” (Alvarez, 1999, p. 77). Há passagens no Antigo Testamento onde o suicídio heroico é exortado, como quando mais de mil judeus teriam se suicidado para não serem capturados pelos romanos que haviam cercado a fortaleza de Massada. Também na iminência da derrota, ocorriam os suicídios por honra do Japão feudal, onde os samurais cortavam o próprio ventre. O suicídio era a “suprema evasão daqueles que não podiam fugir” (Pinguet, 1987, p. 119), para que não lhes fosse roubada “a glória adquirida nesse último momento” (Pinguet, 1987, p. 119) ao mesmo tempo que poupava seus adversários “a odiosa tarefa de matar o inimigo desarmado” (Pinguet, 1987, p. 119). Na Parte II analisaremos *Corações Sujos*, filme no qual este ritual suicida está presente.

Matar-se a fim de evitar agressões por parte de invasores era uma das situações nas quais considerava-se o suicídio um “ato nobre” (Gupta, 2005, p. 86). Carlos Marighella, por exemplo, andava com uma cápsula de cianeto de potássio para o caso de ser capturado. Expoente na luta armada contra o regime ditatorial durante os anos de chumbo no Brasil, ele estava decidido a morrer se fosse preso para não ser torturado, enganando seus algozes e evitando com isso revelar informações aos militares, como retrata *Marighella* (Moura, 2019), um dos vários filmes nos quais ocorrem “suicídios com motivação política”, os quais analisaremos adiante.

Outros revolucionários, no entanto, foram ‘suicidados’ pelo terrorismo de Estado

⁶² Há variações dessa passagem dependendo da tradução utilizada, mas todas mantêm a mesma ideia.

que combatiam, como o jornalista Vladimir Herzog, enforcado dentro da própria cela seis anos depois do assassinato de Marighella.

Alguns historiadores acreditam que, durante a Inconfidência Mineira, movimento separatista contra o domínio português, Cláudio Manuel da Costa, amigo de Aleijadinho e Tiradentes, teria se suicidado na cela onde estava preso após delatar seus companheiros. Outros, entretanto atribuem à Coroa portuguesa seu assassinato. Na Parte II analisaremos alguns filmes brasileiros que tratam desses personagens.

Durkheim (2000, p. 11) cita que “uma simples abstenção” pode ser um ato suicida tanto quanto um golpe mortal desferido. O sociólogo francês dá como exemplo um indivíduo que comete um crime de “lesa-majestade” propositalmente para que seja punido com execução pública, esperando com isso “conquistar os louros do martírio”.

Essas definições reforçam a possibilidade da morte de Cristo se enquadrar como um suicídio, apesar da igreja que ele próprio teria fundado condenar o ato suicida (após aquelas argumentações de Santo Agostinho elaboradas a partir do mandamento “não matarás”). Jesus sabe que será preso, mas aguarda o curso dos acontecimentos: não apresenta defesa, é condenado pelos judeus, tem sua morte decretada por Pôncio Pilatos e é crucificado.

Poderíamos considerar este um exemplo de “suicídio pelas mãos de outrem”⁶³, mais especificamente um “*suicide by cop*” (com os soldados romanos fazendo o papel de *cop*). Em muitos casos — que não parece ser o caso bíblico acima — este acontece quando o suicida não tem outra saída a não ser se render (e estar sujeito às consequências dessa rendição) ou partir para o confronto, ciente de que não há como vencer o embate, em um evidente suicídio frente a um cerco.

As mortes dos norte-americanos Robert LeRoy Parker e Harry Longabaugh,

⁶³ Considerado um pecado no início da Europa moderna, um indivíduo cristão atormentado com a ideia do suicídio se deparava também com o medo de enfrentar a eternidade no inferno. Alguns encontraram uma solução terrivelmente engenhosa: cometer um assassinato para que, condenados, fossem executados. Padrão entre protestantes, geralmente mulheres, no Sacro Império Romano-Germânico desde o início do século XVII até meados do XIX, os juristas alemães denominaram esse ‘artifício’ de “*mittelbarer Selbstmord*”, mas a historiadora Kathy Stuart (2008, p. 414) sugere o termo “*suicide by proxy*” (que poderia ser traduzido como “suicídio por procuração”), uma variação do “suicídio pelas mãos de outrem”. Levado à execução pública, nesse momento o condenado tinha a oportunidade de se arrepender e receber a absolvição do sacerdote, livrando-o do castigo eterno.

famosos assaltantes de trem na virada para o século XIX, se enquadrariam nessa categoria. Eles fogem para a Bolívia, mas são emboscados e mortos pela polícia local. A história da dupla fora-da-lei virou filme — *Butch Cassidy and the Sundance Kid / Butch Cassidy* (Hill, 1969) —, protagonizado por Paul Newman e Robert Redford. Na cena final, encurralados dentro de uma casa cercada por dezenas de policiais bolivianos, eles fazem planos para um futuro improvável. Seriamente feridos, os dois carregam suas armas antes de saírem e enfrentarem a tiros a numerosa tropa que o aguarda de tocaia. Fica evidente a escolha dos dois criminosos por não se entregarem, optando por morrerem em intenso tiroteio a serem presos e condenados. O filme termina com a imagem congelada dos dois se lançando para fora de seu esconderijo e o som das rajadas de bala que dão fim às vidas dos dois fugitivos.

No cinema brasileiro, temos o longa-metragem *O bandido da luz vermelha* (Sganzerla, 1968) que reescreve a morte do criminoso de mesma alcunha, fazendo-o preferir eletrocutar-se a ser detido pelos policiais que o perseguiram (como de fato aconteceu).

Steven Stack e Barbara Bowman (2009), para filmes com suicídios dessa natureza, sugerem a etiqueta “enganando o executor”. Analisaremos filmes que representam suicídios similares nas análises fílmicas que faremos adiante.

5. Suicídio e situação geracional

5.1. Suicídio na velhice

Para os citas, antigo povo nômade iraniano, matar-se quando se chegava à velhice era “um ato de suprema honra” (Alvarez, 1999, p. 68). Tornar-se velho era incompatível com seu modo de vida errante, pois acarretava uma perda de mobilidade para os integrantes de uma tribo e sobrecarregava os membros mais jovens.

Embora Sêneca (4-65 d.C.) considerasse uma derrota se matar perante a dor tratável e “fraco e covarde” quem morre por causa da dor (Sêneca, 2016, p. 80), em diversos momentos o estoico “exortou o suicídio quando as circunstâncias não mais permitissem uma vida natural” (Botega, 2015, p. 17). O filósofo

acreditava que nem sempre é o caso de preservar a vida, “pois viver não é um bem, mas viver bem. Desse modo, viverá o sábio o quanto considerar que deve, não o quanto puder” (Sêneca, 2016, p. 98).

Em cartas que visavam orientar a formação espiritual de seu amigo Lucílio, Sêneca escreve:

Se uma morte é tormentosa e outra é simples e rápida, por que não se apoderar desta última? Do mesmo modo que posso escolher o navio em que planejo viajar e a casa na qual pretendo morar, também a minha morte quando pronto a deixar a vida (Sêneca, 2016, p. 99).

[...] se o corpo está inútil para atividades, por que não convirá expurgar o espírito sofredor? E talvez se deva fazê-lo um pouco antes do que o necessário para que não sejas incapaz de fazê-lo quando houver necessidade (Sêneca, 2016, p. 80).

[...] não abrirei mão da velhice se ela me preservar integralmente, íntegro, contudo, naquela que é a melhor parte de mim. Mas se ela começar a abalar minha mente, se afetar partes dela, se não me deixar a vida, mas a alma, abandonarei o edifício pútrido e em ruínas (Sêneca, 2016, p. 81).

Essas três epístolas de Sêneca dialogam diretamente com o aforismo nietzschiano “Muitos morrem tarde demais, e alguns morrem cedo demais. Ainda parece estranho o ensinamento: ‘Morre no tempo certo!’. Morre no tempo certo: assim ensina Zaratustra” (Nietzsche, 2011, p. 69). Esses argumentos também estão presentes no filme *Antes do fim* (Burlan, 2018) que analisaremos na segunda parte desta tese.

5.2. Growing up dead⁶⁴

Na adolescência, importante período da vida que marca a transição da infância para a vida adulta, o jovem experimenta uma série de mudanças — físicas, psicológicas e sociais — que podem causar grande estresse. O amadurecimento sexual traz consigo alterações no corpo do adolescente que podem afetar sua autoestima. Os impulsos sexuais tendem a se intensificar durante este período e o indivíduo precisa lidar com eles, satisfazendo-os ou controlando-os. Este é também um período importante para a formação da identidade sexual e que pode, em uma sociedade heteronormativa, gerar ainda mais pressão sobre o jovem. Principalmente nessa época é que passamos a questionar e reavaliar os valores da sociedade e da própria família, cobrando

⁶⁴ Título do livro de Brenda Rabkin (1979).

por mais liberdade, respeito e direitos. Nesse percurso pela sua própria individuação, o adolescente se depara com percalços que podem frustrá-lo e deprimi-lo. Essa montanha-russa de emoções, sentimentos como solidão, raiva, vazio existencial ou impotência podem levar o adolescente a procurar “soluções disfuncionais” (Sevim, 2009, p. 80) que podem prejudicá-lo, como o uso abusivo de drogas, e até mesmo destruí-lo, como o suicídio.

A morte voluntária na adolescência seria, segundo a psicóloga Burcu Sevim (2009), semelhante ao suicídio categorizado por Durkheim como “anômico”, isto é, quando ocorrem mudanças rápidas na ordem social, conforme vimos no início desta primeira parte. Na adolescência, ao se deparar com toda uma sorte de mudanças na vida às quais terá que se adaptar e não sabendo exatamente o que se espera dele ou dela, o indivíduo experimenta um estado de anomia.

Em conformidade com o fenômeno geral do suicídio, as meninas tentam cometer mais suicídio do que os meninos⁶⁵, mas são estes que logram em levar a cabo o suicídio. Em geral, as tentativas se utilizam de ingestão de comprimidos e overdose, mas são as armas de fogo, especialmente entre homens jovens, o meio mais utilizado. Enforcamento e asfixia por gás são, em seguida, os métodos mais comuns para homens e mulheres, respectivamente (Sevim, 2009).

Este último é a forma escolhida, por exemplo, por duas personagens do romance *As virgens suicidas* (Eugenides, 2013). Há um diálogo no início do livro que aparece *ipsis litteris* também em sua adaptação cinematográfica — *The Virgin Suicides / As virgens suicidas* (Coppola, 1999) — dirigida pela estreante Sofia Coppola. A cena ocorre logo após Cecilia (Hanna Hall), a filha mais nova do casal Lisbon, ser salva de sua primeira tentativa de suicídio. Ainda no leito do hospital, o médico a confronta perguntando-lhe — “O que você está fazendo aqui, meu bem? Você nem tem idade para saber o quanto a vida pode se tornar ruim”. Ao que Cecilia responde, de pronto: “— É óbvio, doutor, você nunca foi uma menina de treze anos”.

A caçula irá se matar, não muito tempo depois, empalada na cerca da frente da

⁶⁵ Na ficção cinematográfica brasileira, também há mais filmes com suicídios de adolescentes mulheres que adolescentes homens.

casa após jogar-se da janela do seu quarto. Ao final da história, suas irmãs Lux (Kirsten Dunst), de 14 anos, Bonnie (Chelse Swain), de 15, Mary (A. J. Cook), 16, e Therese (Leslie Hayman), a mais velha, com 17 anos, têm destinos semelhantes aos de Cecília, suicidando-se todas ao mesmo tempo: Lux morre na garagem, asfixiada pelo gás que sai pelo cano de descarga do carro ligado. Mary também morre asfixiada, com a cabeça dentro do forno. Bonnie se enforca e Therese toma uma overdose de pílulas para dormir.

No filme, a ultraconservadora senhora Lisbon (Kathleen Turner) depõe dizendo sempre ter havido muito amor em sua casa e não entende o porquê de as filhas terem feito o que fizeram. Entretanto, após Lux perder a virgindade no campo de futebol da escola, ela impede às quatro irmãs de continuarem frequentando as aulas. Tanto no livro quanto no filme, o pai das jovens não interfere na rígida educação que sua mulher impõe às meninas que as força a perderem os vínculos afetivos com seus colegas e com a comunidade escolar.

O movimento emancipatório realizado por Lux é característico da adolescência. Apesar dele, a família continua tendo uma influência considerável sobre o adolescente e, dependendo de quão hostil ou não solidário for esse ambiente familiar, isso pode desempenhar um papel determinante na ideação suicida do jovem. Além disso, “a rebeldia e as necessidades individuais do adolescente podem causar conflitos com os pais, levando a um aumento dos sentimentos de solidão e falta de apoio familiar” (Sevim, 2009, p. 81), que é exatamente o que acontece em *As virgens suicidas*.

Além desses, certamente existem outros fatores de risco para adolescentes, como ter uma doença psiquiátrica ou uma doença física crônica, ter uma experiência vergonhosa ou humilhante e, realidade de milhões de jovens brasileiros, estar exposto à violência comunitária.

O suicídio é a segunda maior causa de morte de pessoas entre 15 e 29 anos (WHO, 2014), sendo que nos Estados Unidos da América (EUA) é a terceira principal *causa mortis* entre jovens de 10 a 24 anos (Siegel; McCabe, 2009, p. 1; Jamieson; Romer, 2011). No período de um ano, aproximadamente 19% dos adolescentes estadunidenses consideram seriamente a tentativa de suicídio, 15% chegam a formular um plano suicida e 9% tentam suicídio (Siegel; McCabe,

2009, p. 1). Isso equivale, em números absolutos, a cerca de duas milhões de tentativas de suicídio de adolescentes por ano somente nos EUA.

Assim como em outros países, a maior taxa de mortalidade por suicídio situa-se entre os mais idosos. No entanto, comparativamente, destaca-se o crescimento mais acelerado entre as populações mais jovens (Ribeiro; Moreira, 2018, p. 2825-2829). Entre 1996 e 2015, 30,5% de todos os suicídios no Brasil foram cometidos por jovens entre 15 e 29 anos de idade. No período de duas décadas (1980 a 2000), a taxa de suicídio de pessoas entre 14 e 24 anos aumentou 1900% (Lovisi et al., 2009, p. S-87).

Iniciamos esse capítulo falando do suicídio indígena e de como, nessas populações, as taxas de suicídio explodem. Estudos correlacionam estados brasileiros com maior proporção de população indígena a taxas estaduais mais altas de suicídio (Fernandes et al., 2020, p. 6). No estado do Mato Grosso do Sul, os números oficiais indicam que 410 indígenas Guarani-Kaiowá tiraram a própria vida nos primeiros oito anos deste século. O problema se torna ainda maior quando estratificado por faixa etária: 65% desses indígenas que se suicidaram tinham entre 15 e 29 anos (Ribeiro; Moreira, 2018, p. 2830).

Desde 1980, tem havido um aumento sustentado das taxas de mortalidade por suicídio e as variações mais expressivas acontecem entre os mais jovens (Ribeiro; Moreira, 2018, p. 2827). Estudos revelam alguns fatores de risco associados a população entre 18 e 24 anos que exigem atenção especial, tais como: abuso sexual, violência, uso de drogas, depressão e “questões de gênero de caráter homoafetivo” (Ribeiro; Moreira, 2018, p. 2828).

6. Suicídio, gênero e sexualidade

Na peça shakespeariana *Hamlet* (1599-1601), duas mortes se opõem: trágico *versus* patético. Hamlet, ao escolher o confronto, busca um fim que, embora voluntário, não é autoinfligido e, assim, evita o estigma do suicídio. Já Ofélia, reitera a perspectiva da sensibilidade feminina, onde seu suicídio “deriva da perda, da fragilidade e da desintegração da razão, o que avilta o ato e a diminui” (Brown, 2001, p. 7).

Três séculos adiante, o suicídio feminino ainda aparece como consequência da

loucura e do ‘desvario’, como no poema *Ismália*, do poeta brasileiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921):

Quando Ismália enlouqueceu,
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.

No sonho em que se perdeu,
Banhrou-se toda em luar...
Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...

E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...

E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...
As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar... (Guimaraens, 2001, p. 45).

A visualização do autoextermínio recebeu, ao longo da história, diferentes atribuições dependendo do gênero de quem o cometia. Aos suicídios dos homens eram atribuídas mortes mais ativas. Já o suicídio por afogamento, método utilizado por Ofélia, e por enforcamento tinham uma conotação “feminina”, sendo considerado uma “morte má, de coração fraco” (Brown, 2001, p. 25), mesmo antes do suicídio de Judas Iscariotes (que, coincidentemente — ou exatamente por esse motivo —, tirou a própria vida se enforcando). No entanto, ao longo da história, observa-se uma constante e fluida discordância entre “boas e más mortes” (Brown, 2001, p. 25) que variava tanto do motivo quanto do método.

Tolerava-se o suicídio como forma de evitar a apostasia⁶⁶ ou a perda da virgindade (Botega, 2015, p. 19; Minois, 2018). Mesmo Santo Agostinho, teólogo que daria o tom às visões morais e às leis canônicas da igreja, foi um dos que

⁶⁶ Abandono do estado religioso ou sacerdotal.

se empenhou em justificá-lo no caso das mulheres que procuravam evitar a violação.

O suicídio de uma mulher incapaz de “cumprir” seu papel no casamento⁶⁷ era considerado um “ato nobre” (Gupta, 2005, p. 86) assim como quando uma mulher, por pudor, se suicidava após ter sido estuprada.

6.1. Efeito Lucrecia

É o caso do suicídio de Lucrecia, que tira a própria vida na frente de seu marido e de seu pai depois de lhes contar sobre o estupro que sofrera. Ao se matar, Lucrecia obtém “poderes e vantagens que não tinha enquanto viva” (Brown, 2001, p. 98) pois perpetua sua memória. Com seu suicídio, ela controla “não apenas o futuro, a morte e a vida” (Brown, 2001, p. 98) mas preserva uma “reputação que era casta” (Brown, 2001, p. 98), como reforça a fala de Lucrecia em *O Estupro de Lucrecia* (Shakespeare, 1864, 1.2.1235):

Minha honra lego à lâmina afiada
Que fere esta tão desonrada carcaça.
É honra abreviar a vida desonrada;
Uma viverá, se a outra ao além passa.
Das cinzas da vergonha minha fama nasce,
Pois mata a censura meu fatal desenlace;
Morto meu opróbrio, minha honra renasce.⁶⁸

Dessa forma, ela “não morre tanto quanto deixa de viver” (Brown, 2001, p. 98) posto que se canoniza ao preferir morrer a viver como uma “mulher contaminada” (Brown, 2001, p. 98), assim como Leucoteia, que atirou-se de um penhasco após ser estuprada por seus filhos (Siculus, 1933) ou Aspalis, que enforcou-se para não ser estuprada por Tártaro (Liberalis, 1992, p. 66). Essa “metáfora da castidade” (Brown, 2001, p. 98), compatível com os valores cristãos renascentistas e da Reforma, assegurará popularidade à imagem de Lucrecia. Embora a morte de Lucrecia tenha sido muito discutida nos primeiros quatro séculos cristãos — seu suicídio ocorreu por volta de 509 a.C. — nenhuma

⁶⁷ O oposto ao que acontece no filme *A mulher do desejo/A casa das sombras* (Christensen, 1977) no qual Lígia se mata para evitar um casamento arranjado.

⁶⁸ “*My honour I'll bequeath unto the knife / That wounds my body so dishonoured. / 'Tis honour to deprive dishonour'd life; / The one will live, the other being dead: / So of shame's ashes shall my fame be bred; / For in my death I murder shameful scorn: / My shame so dead, mine honour is new-born*”. Tradução disponível em: <<https://shakespearebrasileiro.org/o-estupro-de-lucrecia-completo/>> Acesso em: 2 de outubro de 2021.

imagem desse período foi encontrada. Nas imagens da antiguidade, a morte voluntária é predominantemente masculina, enquanto na literatura do mesmo período ela é abundantemente feminina. Lucrecia se tornará extremamente popular por volta do século XIV (Brown, 2001, p. 42). É com o advento da Renascença, que traz consigo uma deferência artística à beleza do corpo feminino, e também pelo resultado destrutivo do ato suicida em si, que essa representação se popularizou.

Uma iluminura de Pierre Remiet mostra Lucrecia, diante de um grupo de espectadores, cravar no próprio peito uma adaga. À sua frente está seu estuprador, Sexto Tarquínio, que observa o suicídio de braços cruzados. Essa imagem condena a mulher estuprada, “questiona a virtude de Lucrecia e viola a convenção de sua morte como heroica” (Brown, 2001, p. 81), reforçando a visão de Santo Agostinho de que Lucrecia se matou por culpa⁶⁹ e serve até mesmo como um “aviso contra a infidelidade” (Brown, 2001, p. 99). Apesar disso, o heroísmo de Lucrecia sobrevive à Idade Média, embora a ele seja atribuída “uma alma masculina em um corpo feminino” (Brown, 2001, p. 81).

A crescente percepção do suicídio como fraqueza, aliada ao fascínio dos artistas homens em pintar o corpo de belas mulheres, imprimiu características femininas à representação do autoextermínio (Brown, 2001), com evidente componente erótico, indicando que, mesmo na morte, a mulher está “destinada a ser consumida” (Brown, 2001, p. 154). A “beleza trágica” retratada em quase todas as imagens renascentistas da morte de Lucrecia atestam esse padrão⁷⁰, como podemos observar nas pinturas de Francesco Francia (Figura 7) e Joos van Cleve (Figura 8).

⁶⁹ Para o filósofo e teólogo, Lucrecia teria desejado e consentido o estupro.

⁷⁰ Uma exceção seria *O suicídio de Lucrecia* (1518), de Albrecht Dürer, que não enfatiza a sensualidade.



Figura 7 – *Lucretia* (1510) por Francesco Francia. Óleo sobre madeira. York Art Gallery, York.



Figura 8 – *A morte de Lucrécia* (1520-1525) por Joos van Cleve. Óleo sobre madeira.
Kunsthistorische Museum, Wien.

Nesses quadros, a beleza de Lucrécia parece atuar no sentido de sustentar seu heroísmo e sua nobreza. Na história, o corpo (contaminado) e a mente (pura) estão separados, mas na pintura isso não é possível (Brown, 2001, p. 102). Para manter as nobres/belas características de Lucrécia a fim de simbolizar sua castidade, a maioria das pinturas retrata o momento em que o ato suicida se

inicia. Como podemos ver nos dois quadros acima, nos atendo a apenas dois exemplos, o corpo de Lucrecia permanece intacto posto que a lâmina está iniciando sua perfuração. Os pintores evitam mostrar a ferida que a adaga irá causar, momento que pontua o início da decadência e morte da dama romana. Brown (2001, p. 103) entende que, dessa forma, essas representações visuais aliviam a ansiedade e o sentimento de culpa do espectador masculino.

Em 1644, Rembrandt van Rijn também representou Lucrecia dessa forma. Nessa obra (Figura 9), o pintor holandês evita até mesmo o contato da ponta da adaga com a pele alva da vítima, mantendo a arma longe do peito. O semblante de Lucrecia transmite resignação e talvez tristeza mas, decidida a renunciar à vida, ela olha fixo para a mão que segura a adaga antes de enterrá-la no próprio corpo.



Figura 9 – *Lucretia* (1664) por Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela. National Gallery of Art, Washington.

Um par de anos mais tarde, Rembrandt nos surpreenderá com uma pintura diferente das outras imagens sobre a morte autoinfligida de Lucrecia (Figura 10). A imagem anterior já era incomum, pois ela aparece totalmente vestida, mas o pintor vai além e, dessa vez, a representa *após* a punhalada fatal. Ainda com a mão direita, Lucrecia segura a arma enquanto, com a esquerda, sustenta-se agarrada a, talvez, um puxador de cortina. Com seu vestido aberto, como se tivesse sido rasgado e, sob ele, a peça de roupa branca manchada de sangue, a Lucrecia de Rembrandt de 1666 “evoca a violência do estupro” (Brown, 2001,

p. 102).



Figura 10 – *Lucretia* (1666) por Rembrandt van Rijn. Óleo sobre tela. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

Este suicídio também foi retratado por artistas mulheres, como é o caso da pintora italiana Elizabetta Sirani, que apresenta Lucrecia em sua cama, olhando para cima, como que deliberando sobre sua premente escolha, enquanto sua mão direita descansa sobre a adaga (Figura 11). O quarto de dormir, para Brown (2001, p. 108) sugere uma certa “privacidade” que nos remete tanto ao estupro de Lucrecia quanto à “morte tranquila” que ela almeja. Sirani, uma mulher retratando outra mulher, opta por captar o limiar entre a ideação suicida e a tomada de decisão.



Figura 11 – *Lucretia* (ca. 1650) por Elisabetta Sirani. Óleo sobre tela. Nationalmuseum, Stockholm.

Em última instância, o suicídio de Lucrecia é também um ato político pois incita a revolução contra o regime. Seu sangue, “erradamente derramado” (Alvarez, 1999, pp. 62-63), força seus parentes a vingarem-na. Na segunda parte desta tese, trataremos das representações da morte de Lucrecia em uma chave comparativa com outros dois suicídios de personagens femininas após estupro representados nos filmes brasileiros.

6.2. Homofobia e suicídio

Estudos no Brasil e no exterior indicam que a orientação sexual e a identidade de gênero podem ser fatores de risco de ideação suicida (Verdier; Firdion, 2003; Teixeira-Filho; Rondini; Bessa, 2011; Dorais; Lajeunesse, 2003; entre outros). Pesquisas sugerem uma relação entre cultura homofóbica e sofrimento psíquico, que impactaria nos índices de suicídio entre gays, lésbicas, bissexuais e transexuais. Pessoas LGBTQIA+ utilizam métodos mais letais, ou seja, não apenas a intenção de morrer é maior entre não-heterossexuais como também a letalidade no ato suicida, o que explicaria uma maior taxa de suicídios quando comparada com a de heterossexuais.

Na música “Mar e Lua” (Buarque, 1980), do álbum *Vida* (1980) de Chico Buarque, a homofobia é o aspecto que se sobressai no suicídio de duas moças

de alguma cidade do interior “que não tem luar”. As duas teriam provavelmente optado por se afogar pois “amavam um amor proibido”.

Gilberto de Carvalho (1982, p. 95) atenta para um detalhe importante no próprio título: na oposição das palavras “mar” (masculino) e “lua” (feminino), que configuraria não só o contraste na relação amorosa das duas moças como também transpareceria a forte atração dessa relação, comparável à do mar em relação à lua (e vice-versa), uma atração, podemos acrescentar, que, apesar de todo o preconceito, parece inexorável como a força da gravidade, responsável tanto pelas marés quanto por manter a Lua orbitando.

7. Efeito Werther

Quando o médico chegou até onde estava o infeliz, achou-o prostrado ao chão, sem salvação. O pulso ainda batia, os membros estavam todos paralisados. Por sobre o olho direito, a bala lhe atravessara a cabeça, arrancando os miolos. De mais a mais, aplicou-se-lhe uma sangria, o sangue correu, ele ainda buscava ar.

Pelo sangue no espaldar da poltrona podia-se deduzir que efetivou o ato sentado à escrivaninha, deslizando ao chão em seguida e rolando convulsivamente em volta da cadeira. Estava estendido perto da janela, imóvel e de costas, todo vestido e calçado, de casaca azul e colete amarelo (Goethe, 2010, p. 84).

Eis o desenlace trágico do romance *Os sofrimentos do jovem Werther*. A estas linhas, credita-se uma onda de suicídios de pessoas que teriam imitado a maneira como o personagem Werther dá fim à própria vida. A obra de Goethe, amplamente lida na Europa na época, é um romance epistolar em que Werther troca cartas com seu amigo Wilhelm e narra seu amor impossível por Charlotte, prometida em casamento a outro. Supostamente o romance teria levado jovens amantes a cometer suicídio por imitação (Krysinska; Lester, 2009), utilizando-se de uma pistola e vestindo roupas parecidas com as do protagonista. O episódio gerou um “debate de alto nível” (Brown, 2001, p. 134) que fez crescer a crença na natureza social do suicídio.

O termo “Efeito Werther” foi usado pela primeira vez em meados dos anos 1970 pelo sociólogo quantitativo David P. Phillips (1974, p. 341) para referir-se a uma possível influência de sugestão ou estímulo ao ato suicida. Há indícios de que, em determinadas circunstâncias e contextos, uma representação artística do

suicídio pode desencadear suicídios imitativos, também denominados *copycat*.⁷¹

Esse é um terreno no qual precisamos pisar com cautela pois muitas variáveis estão envolvidas. De fato, quando um suicídio real é apresentado, especialmente em jornais impressos e televisivos, o número de suicídios tende a aumentar (Phillips, 1974) especialmente entre indivíduos vulneráveis, como adolescentes, idosos, pacientes em tratamento e em estado terminal (Westerlund et al., 2009). Crianças e adolescentes parecem ser particularmente suscetíveis a influências externas, incluindo a mídia. Em comparação com outras faixas etárias, o risco relativo de suicídio após a exposição ao suicídio de outra pessoa era de 2 a 4 vezes maior entre crianças de 15 a 19 anos. Os adolescentes apresentam taxas muito mais altas de ideação suicida do que os indivíduos mais velhos (Jamieson; Romer, 2011; Siegel; McCabe, 2009).

Entretanto, a associação entre representações ficcionais de suicídio, isto é, filmes de cinema e televisão, músicas e peças de teatro que contém mortes voluntárias, e suicídios subsequentes não é conclusiva (Pirkis; Blood, 2001). Geralmente é possível verificar que a veiculação de um filme no cinema ou na televisão, de uma música na rádio ou de uma peça em um teatro precede um suicídio. Contudo, é difícil afirmar que o suicídio se deve a uma exposição específica.

Tomemos como exemplo uma suposta onda de suicídios que foi atribuída à música *Szomorú Vasárnap* (“Gloomy Sunday”) ⁷², também conhecida como “canção húngara do suicídio” (Stack et al., 2009, p. 247). Alguns creditam-lhe esse título porque ela teria inspirado suicídios, razão pelo qual a canção teria sido banida na Hungria (Stack et al., 2009, p. 247). Na versão interpretada por Billie Holiday em 1941, escrita por Sam M. Lewis, a letra se refere a um suicídio⁷³, como podemos ver na segunda estrofe:

*Gloomy is Sunday, with shadows I spend it all
My heart and I have decided to end it all
Soon there'll be candles and prayers that are sad I know*

⁷¹ O efeito *copycat* ocorre quando um determinado suicídio dispara suicídios em situações similares.

⁷² Que em português pode ser traduzida como “Domingo Sombrio” ou “Domingo Lúgubre”.

⁷³ Em versão cinematográfica, *Ein Lied von Liebe und Tod / Gloomy Sunday - Uma trágica canção* (Schübel, 1999) inclusive retrata o suicídio do compositor da canção.

*Let them not weep let them know that I'm glad to go*⁷⁴

Evidências sugerem que houve um aumento na taxa de suicídios no período em que a popularidade da canção estava em alta, mas é difícil isolá-lo do seu contexto histórico. Ele pode ter se dado em decorrência da crise vivida pela Europa na década de 1930, durante a Grande Depressão, a qual foi associado um considerável número de pessoas deprimidas, o que caracterizaria, de acordo com a tipologia de Durkheim, um suicídio anômico.

De todo modo, efeitos de contágio parecem ter ocorrido bem antes de Goethe escrever seu romance epistolar. Como, aparentemente, os suicídios que imitavam suicídios representados em peças de teatro em casas de prostituição no Japão, denominadas *kabuki* (Krysinska; Lester, 2009, pp. 253-254).

O *kabuki* tem origem no Japão no início do século XVII, a princípio, como um estilo de dança executado por mulheres que também se dispunham à prostituição. O drama é introduzido no *kabuki* a partir do momento em que o governo bane as mulheres do palco e os homens assumem todos os papéis. Com a evolução do *kabuki* para uma forma mais estilizada de drama, suas tramas passam a envolver frequentemente um amor frustrado seguido dos suicídios dos amantes (Krysinska; Lester, 2009). Os enredos seguiam muitas vezes a 'fórmula': "um comerciante de classe média se apaixona por uma prostituta, arruína sua vida e comete suicídio com ela" (Krysinska; Lester, 2009). A estes duplos suicídios apresentados no palco foi atribuída uma epidemia de suicídios de jovens. Muitas vezes sendo baseadas em suicídios duplos da vida real que eram relatados nos jornais, as peças de *kabuki* e os suicídios reais se reforçavam mutuamente. O governo japonês, preocupado com esses suicídios, proibiu as apresentações dessas peças, assim como os funerais dos suicidas (Krysinska; Lester, 2009, pp. 253-254). Notemos, entretanto, que não parece haver registros de uma epidemia de duplos suicídios após a primeira apresentação de *Romeu e Julieta*⁷⁵ de Shakespeare, indicando que este é um campo aberto a um estudo mais rigoroso.

⁷⁴ "Sombrio é domingo, com sombras eu gasto tudo / Meu coração e eu decidimos acabar com tudo isso / Em breve haverá velas e orações tristes que eu conheço. / Que não chorem, que saibam que estou feliz por ir".

⁷⁵ *Romeo and Juliet* (1597).

Por outro lado, se uma representação do autoextermínio pode gerar um contágio suicida, há estudos que apontam para seus possíveis efeitos preventivos como, por exemplo, proporcionar mais informação quanto aos serviços disponíveis para acolhimento às pessoas com ideações suicidas ou sobre o impacto que o uso abusivo de medicamentos pode acarretar (Westerlund et al., 2009). Esses efeitos preventivos, em contraposição ao termo “Efeito Werther”, são também conhecidos como “Efeito Papageno” (Niederkrötenenthaler et al., 2010, p. 241). O termo se refere à superação do personagem Papageno na ópera *A Flauta Mágica*⁷⁶ (Mozart, 1791) de Wolfgang Amadeus Mozart. No segundo ato da ópera, Papageno é acometido por uma crise suicida ao temer pela perda de sua amada, mas três jovens gênios demovem-no da ideia, aconselhando-o a tocar seu carrilhão⁷⁷ mágico para chamá-la. Na peça, outra personagem, Pamina, pressionada por sua mãe a assassinar o bruxo que a raptara e, por acreditar que o príncipe Tamino a abandonara, também é convencida pelos gênios a não se suicidar.

8. Arte como objeto e como sujeito

Responder se a vida vale a pena ser vivida nos parece, assim como para Camus (2019), uma questão filosófica profundamente relevante e

as artes visuais incluindo pinturas, esboços, iluminuras⁷⁸, xilogravuras, fotografias, gravuras, esculturas, e outras, assim como formas literárias, incluindo romances, peças de teatro, poemas, diários, autobiografias e contos, podem oferecer *insights* sobre a natureza e as causas do suicídio (Stack, 2009, p. 1).

Fred Nolte (1942, pp. 37-38) entende que a arte não tem a função, nem a literatura a missão, de “servir [...] à política, sociologia e economia”. Embora muitos artistas estejam genuinamente preocupados com o sofrimento humano, pintá-lo, cantá-lo ou escrever sobre ele não irá, necessariamente, aliviá-lo ou eliminá-lo.

Estamos cientes de que analisar as imagens buscando somente revelar como

⁷⁶ *Die Zauberflöte* (1791).

⁷⁷ Conjunto de sinos afinados em vários tons.

⁷⁸ Arte ou técnica de ornar livros e outros manuscritos com figuras, grafismos e ornatos miniatúrais.

os traços culturais em relação ao suicídio nelas se refletem, “nega às imagens um papel criativo” (Brown, 2001, p. 9). É uma relação biunívoca entre as representações do suicídio e seus significados sociais e culturais, colocando uma obra de arte tanto como um objeto de estudo como também um sujeito de estudo, especialmente a partir do final do século XIX, quando o espectador, arrancado da plateia, é ele próprio colocado no quadro e a ‘arte do suicídio’ passa a falar pelo autor. Mieke Bal (2001) defende que a percepção visual não é um processo passivo, mas um ato de criação ativa que envolve a interação entre o espectador, a obra de arte e o contexto cultural no qual ela é exibida. Nesse sentido, a obra de arte é entendida como um objeto que pode ser estudado e analisado, mas também como um sujeito que pode desafiar e transformar nossas formas de ver e compreender o mundo.

Imagens de suicídio “podem convidar o sujeito a se conformar, resistir ou negociar” (Brown, 2001, p. 9) assim como sublinhar e reforçar valores morais e ideologias políticas dos locais e das épocas em que foram retratadas. Durante a Revolução Francesa, por exemplo, imagens icônicas de suicídios de antigos revolucionários e patriotas tornaram-se sacrifícios exemplares de “virtude republicana” (Krysinska, 2009, p. 18) e de liberdade a serem louvadas. No Romantismo, a arte visual sobre suicídio ajudou a construir uma certa mitologia acerca dos “artistas coroados pela morte” (Kosonen, 2015, p. 28), transformando agentes, métodos e causas do suicídio em “verdades eternas” (Kosonen, 2015, p. 28) e provendo modelos para as futuras gerações de “fazedores de imagens” (Kosonen, 2015, p. 28). Mas, acima de tudo, o que as imagens do suicídio reforçam é que “esta estranha morte nunca teve um significado fixo” (Brown, 2001, p. 221).

Embora possamos inferir muitas das questões que levam alguém a tirar a própria vida, o nível de entendimento dos aspectos que envolvem o suicídio varia. As representações artísticas do autoextermínio podem lançar luz sobre comportamentos e percursos suicidas, além de auxiliar na construção de arquétipos e fornecer pistas sobre a cultura de determinada região e de determinado período histórico (Lester, 2009, pp. 153-154). Elas dispõem de meios poderosos para expressar um motivo ou um conjunto de elementos determinantes ao suicídio e são capazes de apresentar toda uma gama de

reações dos sobreviventes ao evento, nos revelando mais sobre a natureza do suicídio e suas causas, embora, da mesma forma, possam também aumentar os mal-entendidos sobre ela. Além disso, a arte pode ser usada como uma espécie de indicador do entendimento popular sobre o autoextermínio, assim como das atitudes relativas à conveniência e às causas do suicídio. Mais que isso: a arte pode mudar, e até mesmo moldar, a opinião pública a respeito do assunto.

Desde que foi cunhado em um selo corintiano há mais de dois mil e setecentos anos, o suicídio tornou-se parte do mundo da arte e impregnou-se na cultura ocidental “como uma tintura que não se deixa remover” (Alvarez, 1999, p. 212). Essa presença constante criou uma “tolerância ao ato” (Alvarez, 1999, p. 212) e o público, mais complacente, deixou de ver o suicida como um criminoso. À medida que o suicídio passa de ato nobre ou transgressão religiosa a um fato comum da sociedade, a arte, em busca de lançar alguma luz sobre a vida em seus momentos extremos, dele se apropria. Não que a morte fosse algo novo para a arte, mas sim o ângulo do qual é retratada: a maneira como se morre não mais determina como o indivíduo irá passar a eternidade, mas sinaliza o modo como ele viveu até ali (Alvarez, 1999, p. 214). O suicídio poderia ser “uma reação terrível, mas absolutamente natural às necessidades forçadas, estreitas e antinaturais que nós às vezes criamos para nós mesmos” (Alvarez, 1999, p. 275).

A transição para o modernismo e para o pós-modernismo revelou um aumento no número de representações visuais do suicídio. As convenções sobre suicídio migraram para a cultura visual atual da arte, do cinema e da televisão, e os modelos históricos imagéticos do suicídio foram reincorporados em novos modelos na esfera visual. No entanto, “os estereótipos e mitos relativos aos personagens suicidas persistem” (Kosonen, 2015, p. 149), reciclando desde amantes de um amor impossível, como Romeu e Julieta, a artistas melancólicos, como o jovem poeta Chatterton.

Com a invenção do cinematógrafo, a representação do suicídio transpõe das pinturas para a película, dos museus para as salas de projeção, dos palcos para a grande e ubíqua tela da Sétima Arte, única delas que congrega todos os outros tipos de arte, uma das principais formas de lazer do mundo moderno e, segundo

Kracauer (2009, pp. 32-33), o vínculo final “em direção à representação completa da realidade humana”.

Parte II - Representações do suicídio no cinema brasileiro

O cinema é um dos tantos produtos culturais gerados por uma sociedade e a única dentre as artes a congregar todas as suas formas: imagem, texto, som. Ter uma melhor compreensão sobre ele nos ajuda a entender a sociedade que a produz. Em uma pesquisa preliminar (Cesar, 2017), identificamos que filmes podem variar muito, estética e narrativamente, de uma cultura para outra, de um país para outro, mas também dentro de uma mesma sociedade. Apesar da universalidade do tema suicídio, os filmes brasileiros apresentam suas particularidades na busca por respostas a um problema que é universal e, analisá-los nos permite aprofundar nosso conhecimento sobre a cultura e, conseqüentemente, sobre a própria sociedade brasileira perante a morte autoprovocada.

Stack e Bowman (2011) realizaram um extenso levantamento e análise de filmes que representam o suicídio, mas este restringe-se ao cinema norte-americano. Identificamos uma lacuna no que se refere a estudos similares sobre filmes brasileiros — assim como em língua portuguesa em geral — que abordassem o tema. Sendo assim, nesta segunda parte, nos propomos a olhar as representações do suicídio no Brasil nos debruçando mais detalhadamente sobre a perspectiva do autoextermínio na produção cinematográfica ficcional no Brasil, produção esta que se inicia no apagar das luzes do século XIX.

9. Metodologia

9.1. Levantamento dos filmes

Cinco características foram consideradas na seleção de filmes 'sobre' suicídios. Para ser incluído na presente análise, um filme deveria atender às seguintes condições:

- 1) Ser uma ficção, mesmo que esta fosse biográfica ou baseada em fatos históricos. Animações e documentários foram descartados.
- 2) Ter sido produzido no Brasil ou em coprodução com outros países. Não restringimos se os filmes foram ou não exibidos no cinema ou se apenas na televisão (telefilmes).
- 3) Conter pelo menos um dos seguintes eventos: um suicídio; uma tentativa de suicídio; um personagem com ideação suicida; um personagem que ameaça se suicidar; um personagem sugerindo ou propondo que outro se suicide; ou descrições de um plano de suicídio mesmo que este não se realize.
- 4) Os personagens envolvidos em um ou mais dos eventos do item anterior não precisariam ser humanos. Portanto, filmes de ficção, de terror ou outro gênero nos quais ocorresse, por exemplo, algum suicídio de robôs ou monstros, deste ou de outro planeta, seriam adicionados ao nosso levantamento.
- 5) A duração dos filmes deveria ser acima de 60 minutos, isto é, consideramos apenas longas-metragens. Curtas e médias-metragens foram descartados.

Duas obras catalográficas serviram de ponto de partida e como principais referências no levantamento dos longas-metragens produzidos no Brasil que retratam suicídios: o *Dicionário de Filmes Brasileiros*, de Antônio Leão da Silva Neto (2002), que contém sinopses detalhadas e fichas técnicas de praticamente todos os filmes brasileiros produzidos até 2002; e o *Dicionário de Filmes Brasileiros: Longa-metragem*, de autoria de Mauro Baladi (2019), dividido em 3 volumes, cada um contemplando um período de tempo: 1909-1970, 1971-1985

e 1986-2007.

Tendo os dois livros em formato digital, foi possível buscar as sinopses que continham em seu texto o termo “suicídio” (com e sem acento, caso houvesse erros tipográficos) e variações como “suicida”, “suicidou-se” ou qualquer palavra iniciada com o prefixo “suic”. Após isso, outros termos correlatos foram pesquisados, como “matar-se” (e variações como “se mata” e “matou-se”) e “própria vida” (para frases como: “tirou a própria vida” ou “deu fim a própria vida”). Todo filme cuja sinopse indicava a existência de uma ou mais mortes voluntárias na trama era catalogado. O uso concomitante dos dois dicionários nos permitiu uma busca mais minuciosa e identificarmos uma quantidade maior de filmes contendo retratos de suicídios. Estávamos cientes, entretanto, que poderia haver, nos filmes, suicídios que não foram citados nas sinopses escritas tanto por Antônio Leão quanto por Mauro Baladi. Pesquisamos títulos nacionais sem restrição do ano em que foram produzidos, buscando, com isso, levantar toda a produção cinematográfica brasileira que contivesse algo sobre suicídio. No entanto, as duas publicações não contemplam as produções a partir de 2002 ou 2007, respectivamente.

O mesmo processo foi feito com toda a bibliografia em formato digital⁷⁹ estudada ao longo da pesquisa de doutorado. Foi o caso, por exemplo, do filme *O primeiro dia* (Salles; Thomas, 1999), citado no livro *The New Brazilian Cinema*, de Lúcia Nagib (2006). Duas frases indicam uma ideação suicida por parte de uma personagem — Maria (Fernanda Torres): “Uma jovem mulher vê seu casamento quebrado e mergulha em uma crise pessoal aguda. Ela vai até o topo do prédio para cometer suicídio. Um fugitivo [...] entra no mesmo edifício e sobe ao topo para se esconder e sobreviver.”⁸⁰ (Nagib, 2006, p. 52). Embora essa breve descrição do filme de Walter Salles e Daniela Thomas não retrate um ato suicida, ela sugere que um encontro entre duas pessoas pode ser capaz de evitá-lo. Além disso, ela aponta o rompimento de um relacionamento como motivo principal para a personagem ter a intenção de se matar.

⁷⁹ Arquivos no formato PDF com possibilidade de busca dentro do texto, por exemplo.

⁸⁰ “A young woman sees her marriage broken and plunges into an acute personal crisis. She goes to the top of the building to commit suicide. “A fugitive [...] enters the same building and goes to the top to hide and survive.””

Parte da bibliografia utilizada nesta tese foi incorporada a partir dos resultados obtidos sob os termos de busca acima mencionados, tanto no SciELO⁸¹ (Scientific Electronic Library Online) quanto no Periódicos Capes⁸² (Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), refinando com outros campos de busca como “cinema”, “filmes”, “Brasil”, “brasileiro” e termos afins (adicionados por operador booleano AND).

A fim de fazer um segundo rastreio e contemplar filmes mais recentes, foi necessário buscar em bases de dados online sobre cinema. A mais completa é a da Cinemateca Brasileira⁸³ que, em sua *Filmografia Brasileira*⁸⁴, disponibiliza, segundo os organizadores, informações sobre toda a produção audiovisual produzida no país desde 1897 até os dias atuais. Ainda que menor, há também o acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo⁸⁵. Utilizando, para essas bases, as mesmas estratégias de busca utilizadas nos dois dicionários e restringindo os resultados apenas aos longas-metragens, vários outros títulos foram arrolados.

Ainda assim, um filme pode ser descrito de diferentes formas. Uma sinopse, por sua brevidade, pode deixar de lado o suicídio de um personagem menos central, por exemplo, ou se deter em um ponto que, para o autor da sinopse, lhe parece mais relevante. Para tentar detectar algum filme ‘desgarrado’, o próximo passo foi partir para bases de dados internacionais. As mais abrangentes são a colaborativa The Movie Database⁸⁶ e a IMDb⁸⁷. As duas bases não permitem uma pesquisa tão refinada, mas a estratégia de busca foi mantida, agora utilizando-se termos em inglês. A IMDb serviu também, posteriormente, para dupla checagem dos dados técnicos apresentados no *Dicionário de Filmes Brasileiros* de Leão da Silva Neto.

Após isso, buscou-se filmes brasileiros que retratassem suicídios em

⁸¹ scielo.org e scielo.br

⁸² periodicos.capes.gov.br

⁸³ cinemateca.org.br

⁸⁴ bases.cinemateca.gov.br/cgi-

bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p

⁸⁵ acervo.mis-sp.org.br/filme

⁸⁶ themoviedb.org

⁸⁷ Outrora conhecida como “Internet Movie Database”, hoje uma empresa do grupo Amazon que se autointitula “a fonte mais popular e autorizada do mundo para informações sobre filmes”. URL: imdb.com

plataformas provedoras de streaming e filmes *on demand*, desde aquelas com conteúdo exclusivamente nacional (Canal Brasil⁸⁸), passando por aquelas com uma curadoria mais ‘cult’ (Mubi⁸⁹ e Belas Artes⁹⁰), até as com filmes considerados mais comerciais (Apple TV⁹¹, Netflix⁹² e Looke⁹³).

Esgotados os ambientes com informações mais estruturadas sobre filmes, partiu-se para o ubíquo Google⁹⁴ (e também seu concorrente direto, o Bing⁹⁵) à procura de sinopses, críticas ou descrições de filmes brasileiros com cenas de suicídio, o que nos levou a blogs pessoais (como “Estranho Encontro”⁹⁶ e “Cine Brazil”⁹⁷) e sites especializados em cinema (como o “Portal Brasileiro de Cinema”⁹⁸). Por meio das buscas internas desses sites, os quais contém uma quantidade razoável de resenhas, quase mais uma dezena de filmes pôde ser incorporada à lista.

Finalmente foram buscados, no Twitter⁹⁹, comentários de usuários sobre filmes brasileiros. E, mesmo já tendo sido percorrida toda a trajetória descrita acima, nessa rede social foram identificados alguns filmes mais recentes que não citavam suicídio em nenhuma de suas sinopses, mas que, de fato, o retratavam, ainda que minimamente.

Houve uma esperada sobreposição dos filmes de suicídio cobertos por essas fontes. No entanto, mais de uma vez, uma fonte revelou filmes que não haviam sido incluídos nas demais.

A maior parte dos longas-metragens brasileiros que retratam suicídios foi identificada no primeiro quarto do doutorado, mas, com o decorrer da pesquisa, outros títulos foram, posteriormente, acrescentados à lista, como foi o caso do

⁸⁸ canaisglobo.globo.com/c/canal-brasil

⁸⁹ mubi.com

⁹⁰ <https://www.belasartosalacarte.com.br>

⁹¹ tv.apple.com/br

⁹² netflix.com

⁹³ looke.com.br

⁹⁴ google.com

⁹⁵ bing.com. No início de 2023, ao motor de buscas da Microsoft foi integrado um modelo de linguagem semelhante ao do ChatGPT. Por meio desta nova versão, obtivemos sugestões de outros filmes brasileiros mais recentes sobre suicídio ou temas relacionados. No entanto, todos os filmes indicados não continham suicídios.

⁹⁶ estranhoencontro.blogspot.com

⁹⁷ cinebrazil.blogspot.com

⁹⁸ portalbrasileirodecinema.com.br

⁹⁹ twitter.com

suicídio por *seppuku*, que nos levou a três produções brasileiras sobre a imigração japonesa.

Essa estratégia permitiu a identificação de 126 produções (ou coproduções) brasileiras de longas-metragens de ficção (não-animação), as quais compilamos em um software com suas fichas técnicas, contendo ano de produção, direção, roteiro, produtora, local de produção, cartaz de divulgação, duração, informações acerca de se foi adaptada, baseada ou inspirada em alguma obra, uma sinopse e nomes dos personagens e dos respectivos atores e atrizes (que seriam depois utilizados na descrição de cenas e na parte das análises) (ver tabela simplificada de todos os filmes no Anexo 1).

9.2. Decupagem das cenas

A maioria dos filmes identificados estava acessível em plataformas de streaming, gratuitamente, por aluguel ou à venda. Alguns títulos foram solicitados diretamente às produtoras, parte sendo gentilmente cedida para a pesquisa, perfazendo um total de 87 títulos (cerca de 68% do corpus) adquiridos. Todos esses foram decupados. Os outros 39 filmes não estavam disponíveis online e alguns foram destruídos, perdidos ou não há mais cópias.

Entendido o suicídio como um desfecho multifatorial decorrente de um entrecruzamento de diversos aspectos, a decupagem¹⁰⁰ de cada filme era feita identificando a minutagem e pormenorizando as cenas (ou sequência de cenas) relevantes no escopo deste projeto, isto é, que nos forneciam alguma informação acerca de quatro pontos chaves:

- 1) possíveis ‘causas’ ou ‘motivos’, ou melhor dizendo, os aspectos sociais e/ou individuais aos quais um personagem estaria sujeito e que teriam-no levado a um comportamento suicida;
- 2) métodos de suicídio, isto é, o meio que um personagem teria utilizado (ou planejado) para tirar a própria vida;
- 3) impacto do suicídio na vida de quem fica — amigos, parentes, parceiros — ou no próprio suicida, no caso de uma ideia suicida e/ou uma tentativa

¹⁰⁰ Nesta tese estamos considerando decupagem a identificação, descrição e/ou transcrição total ou parcial de determinadas cenas, sequências e planos.

de suicídio à qual um personagem sobreviveu;

- 4) tentativas de dissuasão ou de incentivo ao suicídio, isto é, argumentos que outros personagens teriam utilizado, ou para dissuadir um personagem de sua intenção suicida, ou para incitá-lo a tirar a própria vida.

Essas ‘informações’ foram anotadas assim como os elementos filmicos por meio dos quais elas eram retratadas na tela: uma fala, um trecho de uma música, um enquadramento, um som e até mesmo a ausência de algum elemento. *Insights*, reflexões, conexões com outras cenas (do mesmo ou de filmes diferentes) também eram indicadas.

Cada cena, foi ‘etiquetada’ com uma ou mais palavras-chaves, as quais nos permitiria, durante as análises dos filmes, fazer cruzamentos além dos quatro pontos listados acima — ‘motivo(s)’, método(s), impacto, prevenção/sugestão.

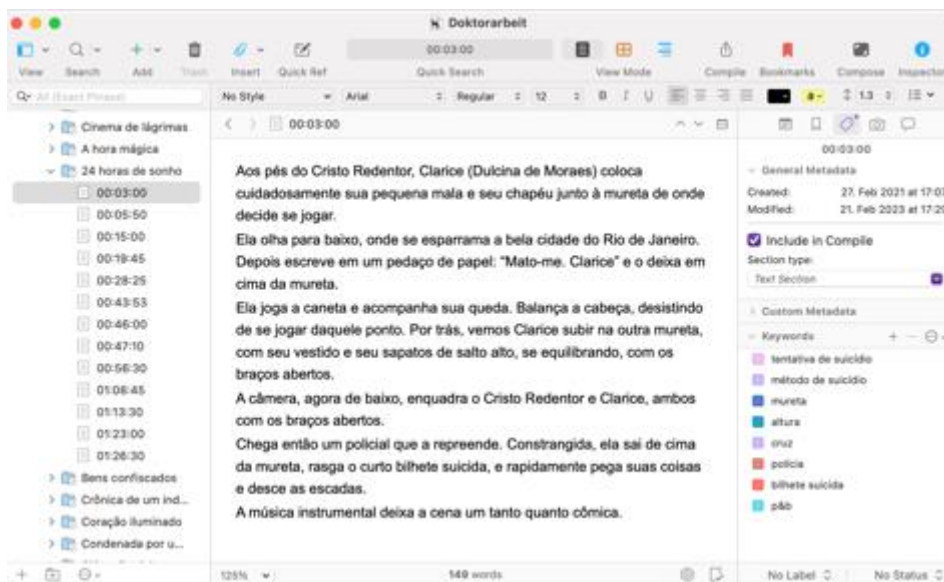


Figura 12 – Ficha de decupagem da primeira cena do filme *24 horas de sonho* (Garcia, 1941).

Fonte: Elaboração própria

O uso livre de palavras-chaves sem uma distribuição hierárquica — como pode ser visto no canto inferior direito da Figura 12 (“Keywords”) — nos deu maior liberdade para alinhar os filmes. Todas as palavras-chaves foram inseridas em um software de mapa mental (*mind mapping*) o que nos auxiliou em traçar relações entre os filmes e montar a estrutura desta tese.

Optamos por essa organização descentralizada também pela própria conformação rizomática dos aspectos envolvidos em um comportamento

suicida.

Nessa etapa, os (poucos) filmes que não continham qualquer referência a um suicídio¹⁰¹ foram descartados. A decupagem permitiu uma pré-análise dos filmes, com a identificação de 164 personagens e se estes consideravam se suicidar, se chegavam a tentar se suicidar ou se de fato se suicidavam, assim como características demográficas como gênero e ocupação desses personagens, e principalmente os aspectos sociais e individuais que poderiam ser determinantes para a ideação suicida, para a tentativa de suicídio ou para o suicídio consumado (ver Anexo 2).

9.3. Pré-análise das representações fílmicas

Embora tenhamos priorizado o uso de palavras-chaves no ‘calor’ da decupagem, quando terminávamos de decupar um filme, adicionávamos a uma outra tabela cada personagem com comportamento suicida, na qual indicávamos as possíveis ‘causas’ sociais/culturais e/ou individuais/psiquiátricas envolvidas, seguindo as categorias propostas por Stack e Bowman (2011). Os autores agruparam as determinações sociais para o autoextermínio representado no audiovisual ficcional em três categorias:

- 1) Questões de ordem econômica, como desemprego, falência, pobreza e demissão;
- 2) Problemas de relacionamento, tais como separação, desapontamento e ciúmes, discriminação social, como a homofobia, racismo, antissemitismo e *bullying*, e conflitos familiares; e
- 3) Luto, entendido como o sofrimento pela morte de familiar, amigo, amante ou cônjuge.

Anteriormente, Stack e Bowman (2009) haviam proposto uma outra taxonomia de motivos, a qual também foi utilizada por nós em determinadas representações:

- 1) Em benefício do grupo, que equivale ao suicídio altruísta da tipologia de

¹⁰¹ Alguns filmes foram descartados porque as sinopses continham informações equivocadas, indicando um suicídio que o filme não continha. Outras sinopses continham expressões como “plano suicida de vingança”, isto é, não havia um suicídio propriamente dito.

Durkheim, como vimos anteriormente;

- 2) “Enganando o executor”, no qual o suicídio poderia ser motivado pelo desejo de evitar ser morto por seus adversários;
- 3) Morte de um ente querido, como o de Ofélia;
- 4) Pressões econômicas como o desemprego ou perda extrema de poder aquisitivo;
- 5) Motivos psiquiátricos, que compreendem distúrbios mentais e dependência de drogas; e
- 6) Problemas de relacionamento, como rejeição no amor.

Além desse conjunto de categorias, as quais detalharemos no próximo capítulo, no fichamento de cada filme criamos dois campos onde tentávamos indicar¹⁰²: os tipos de suicídio, segundo a tipologia de Durkheim (2000) e os temas do suicídio na arte¹⁰³ consolidados por Cutter (1983).

9.4. Análise fílmica

O quadro produzido a partir da pré-análise nos permitiu ter uma visão geral de sob quais tensões os personagens com comportamento suicida estão submetidos e organizar de que forma estruturaríamos a tese. Tendo identificado 164 personagens com ideação suicida ou que tentaram ou que se suicidaram, entendemos que não seria possível analisar, em profundidade, todos os aspectos aos quais eles estão expostos e que são retratados nos filmes.

¹⁰² Fazemos questão de utilizar “tentávamos indicar” ao invés de “indicávamos”. A complexidade inerente ao tema reflete-se em uma dificuldade de identificar, nos filmes, o que estaria por trás do comportamento suicida dos personagens.

¹⁰³ Os seis temas da representação do suicídio na arte ocidental pós-renascentista seriam: (1) heroico: suicídio como solução racional e virtuosa para os dilemas (onde se enquadraria o suicídio de Lucrecia, por exemplo) e que geraria, nos espectadores, admiração encorajando-os a seguir seu virtuoso exemplo; (2) ato estigmatizado: suicídio como um fim perverso condizente com uma vida na qual se buscou objetivos imorais, gerando rejeição e desprezo nos espectadores; (3) irracional: suicídio como um meio insensato para um fim desejado, gerando reações de simpatia ou piedade; (4) depressivo: onde suicídio é retratado de forma moralmente neutra sendo a apatia sua principal causa, causando um sentimento de pesar e tristeza nos espectadores; (5) ambivalente: também apresentado de forma moralmente neutra, esse suicídio não teria um motivo explicável, o que geraria reações mistas diante da infelicidade dos desejos de viver misturado ao de morrer; e (6) “um grito de socorro”: também seria um suicídio moralmente neutro, mas por uma motivação obscura, o que confundiria os espectadores. (Cutter, 1983; Krynska, 2009).

Além disso, o nível de detalhamento e de importância dessas questões nos filmes é extremamente variado. Há filmes em que o suicídio é o tema central envolvendo personagens principais, enquanto, em outros, o assunto é periférico e se resume a uma fala de um personagem secundário. Então elencamos aqueles filmes nos quais pontos pertinentes à história e à realidade contemporânea brasileira estavam em evidência, a saber: questão indígena; escravidão; adolescência; envelhecimento; política; violência contra a mulher; homoafetividade; e depressão.

Na introdução de cada capítulo de análise, apresentaremos como esses temas podem estar relacionados com a morte voluntária. Como sabemos, comportamentos suicidas não estão continentais a apenas uma dessas questões e, com os personagens ficcionais isso não é diferente. Então, quando esses aspectos se associavam, buscávamos correlacioná-los, mesmo que entre análises de temas diversos. Alguns deles, quando transversais a vários filmes, agrupamos em “*clusters*”, maneira que utilizamos para nos aproximar de um determinado aspecto ou objeto sem perdermos a visão do todo, e que se encontram no final da tese.

Na Parte I, apresentamos uma breve história do suicídio em algumas sociedades, suas representações nas artes ao longo dos séculos e uma visão geral de algumas relações entre determinantes sociais, aspectos individuais e suicídio. Não tentamos ser exaustivos, primeiro porque não é o objetivo desta pesquisa e segundo porque provavelmente não é possível sê-lo, mas, antevendo a forma como organizaríamos as análises fílmicas, consideramos importante que o leitor já tivesse sido apresentado ao que agora analisaremos nas representações cinematográficas: o suicídio de indígenas, de escravizados e de adolescentes; o autoextermínio onde a velhice exerce um papel relevante; a morte voluntária quando há questões de gênero envolvidas; e o suicídio dentro de um quadro depressivo.

10. Uma análise dos filmes

Conforme dissemos na “Metodologia”, cada um dos capítulos seguintes de análises de filmes versa sobre um tema sensível ao Brasil. Tão sensível que, não por acaso, o suicídio se manifesta. Arriscamos dizer que boa parte dos longas-metragens sobre os quais nos debruçaremos a seguir trata, por ângulos e em proporções diferentes, de aspectos que precisam ser enfrentados e solucionados por — e para — toda a sociedade brasileira.

Em todos os filmes que analisaremos abaixo, o suicídio está presente. Em alguns, a morte voluntária aparece de passagem, de forma circunstancial, em outros, é um evento fundamental sobre o qual toda obra cinematográfica se sustenta. Para os filmes paradigmáticos sobre o tema, isto é, aqueles que, caso o suicídio fosse retirado de sua trama, seu tecido dramático se esgarçaria, aprofundamos as análises e naturalmente o destaque acontece. Para os filmes nos quais o autoextermínio ocorre de forma menos proeminente dentro da narrativa, optamos por citá-los dentro do corpo do texto, em relações e chaves comparativas com outras películas. Além disso, como já foi dito, quando algum aspecto ou elemento fílmico do retrato suicida — seja ele narrativo, imagético, sonoro — está presente transversalmente em outras obras, o trazemos à tona nos ‘clusters’ ao final das análises.

Outra maneira de nos aproximarmos do nosso objeto, foi fazer uso de *still frames* de algumas cenas para apresentar graficamente elementos visuais da representação do suicídio ou de determinado aspecto que o envolva. Optamos também por transcrever alguns diálogos, quando estes iluminavam algum ponto importante.

A análise não reconstrói um filme. Em certo sentido, ela o reduz, posto que “é sempre apenas um ‘texto secundário’ em comparação com o ‘texto primário’ do filme” (Hickethier, 2012, p. 28). Por outro lado, é a partir dela que obtemos *insights* e realizamos descobertas sobre suas estruturas estéticas, que nos sensibiliza para refletirmos sobre um filme (Hickethier, 2012).

Intitulamos esse capítulo com o artigo indefinido “uma” pois entendemos que são inúmeras as análises que podem ser feitas sobre um determinado filme. Jacques Aumont e Michel Marie (2013) afirmam que não existe uma

metodologia universal para analisar filmes e qualquer que seja a que se use, uma análise nunca será exaustiva, pois seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, sobrarão sempre algo a ser analisado.

Além disso, apesar do valor histórico da análise de um filme, posto que cada um deles é um documento de sua própria produção, uma representação do período em que foi feito, dificilmente uma análise nos permite restituir o processo de criação. Pode, no entanto, “levar a colocar questões semelhantes às que um cineasta coloca”, em especial, “a análise dos elementos da realização” (Aumont; Marie, 2013, p. 269). Ela não nos oferece, por exemplo, os motivos de determinado enquadramento, a razão de certo movimento de câmera, o porquê de a edição decidir por um corte específico, mas, ainda assim, uma análise nos permite encontrar algumas respostas possíveis. De qualquer forma, “em alguns casos, os sinais lidos são apenas possibilidades”, “fluídos e abertos à interpretação”, inclusive “interpretações concorrentes” (Brown, 2001, p. 189). Seus significados podem, até mesmo, “residir com o espectador” e, portanto, “são ambivalentes, pois convidam à especulação, em vez de tentar resolver método e motivo em representação” (Brown, 2001, p. 208).

Isso posto, analisar como o cinema brasileiro representa o suicídio não é só analisar as cenas dos filmes em que o ato suicida acontece. O suicídio encerra vários fatores e, se estes estão presentes no filme, é preciso identificá-los.¹⁰⁴ Devemos buscar respostas para algumas perguntas que nos guiaram durante cada filme que assistimos:

- 1) Que elementos, de alguma forma, ‘pastoreiam’ o personagem até que ele tire a própria vida? Há algum evento que se sobressaia, isto é, que seja a ‘gota d’água’ para o personagem ter a intenção de se suicidar? Quais são as causas, motivos, determinantes, catalizadores, gatilhos e/ou estopins para os suicídios retratados nos filmes brasileiros?
- 2) Como é a representação do ato do suicídio em si? O ato é mostrado, ocultado, elipsado ou fica subentendido? Alguma música toca durante o

¹⁰⁴ O suicídio não é um evento pontual, e sim um processo que se dá no decorrer de um tempo, que, a bem da verdade, se estende por toda a existência do sujeito. Acompanhamos, portanto, a trilha, não apenas a última pegada.

ato? Como a câmera se comporta, qual é o enquadramento?¹⁰⁵ Onde o suicídio ocorre? Os métodos utilizados para um personagem tirar a própria vida são apresentados? Quais são eles? Como ele é executado?

- 3) Qual é o impacto¹⁰⁶ que o ato (ou a sua ideação) tem nos demais personagens? O suicida deixa alguma mensagem como um bilhete, uma carta, uma fita gravada? O suicídio altera significativamente a trama? Ele é cometido por um protagonista, por um coadjuvante ou por um personagem periférico? Como amigos e familiares dos personagens que se matam encaram o suicídio? Os ‘sobreviventes’ têm alguma voz, antes ou depois de praticado o ato? O suicídio é reprovado ou exaltado? O personagem suicida é condenado por outros personagens ou pelo próprio filme — por tentar se suicidar? É visto como inaceitável ou pode fazer algum sentido para os personagens? O suicídio traz somente desespero e dor ou pode fomentar algum discurso de afirmação à vida? Se estão presentes no filme, quais são os argumentos a favor ou contra o autoextermínio e quais os valores envolvidos na dissuasão do — ou na sugestão ao — suicídio?

Além disso, buscamos observar outros recursos fílmicos ao se retratar o suicídio (ou um dos aspectos envolvidos) se os entendermos como relevantes dentro do nosso escopo, como, por exemplo: o uso de um determinado gênero cinematográfico — mesmo que como artifício momentâneo, como uma cena em preto-e-branco ou uma trama ‘docudrama’; uma quebra da quarta parede; uma cena onírica como alucinação ou sonho; dentre outros.

Para a primeira pergunta-guia que elencamos acima — que aspectos levam um personagem a tirar a própria vida? —, Stack e Bowman (2011) separam as ‘motivações’ por trás do suicídio de personagens nos filmes estadunidenses em

¹⁰⁵ Esse enquadramento, que podemos chamar de campo, age de forma a parecer uma porção limitada — em sua extensão pelo quadro — de um espaço mais amplo existente, um fragmento de um universo diegético que excede o que está sendo captado pela câmera (Aumont et al., 1994, p. 21).

¹⁰⁶ Importante localizarmos temporalmente o suicídio na trama, dentre as seguintes possibilidades: (1) A morte já ocorreu e: (1a) há dúvida se ela foi suicídio de fato ou assassinato; (1b) não há dúvida de que foi suicídio; (2) A morte não ocorreu e acompanhamos a narrativa e os aspectos que afetam o personagem até seu suicídio; (3) A tentativa de suicídio já ocorreu e veremos o impacto disso na história; (4) A tentativa de suicídio ocorre durante o desenrolar da história. O momento em que o suicídio ocorre altera como o espectador absorve essas informações e sua percepção sobre o suicídio? De que forma?

dois grandes conjuntos: causas sociais e individuais.

Como causas sociais, os autores entendem:

- 1) Morte de alguém significativo, como cônjuge, filhos, amantes, amigos e parentes;
- 2) Tensões nas relações sociais, conjunto bastante amplo no qual estariam as rupturas de relacionamento (separações conjugais, perda da guarda de uma criança, perda de reputação), desapontamento em decorrência de resultados abaixo do esperado ou injustiça, exposição recorrente a *Noxious Stimuli*¹⁰⁷ (Stack; Bowman, 2011, p. 143) — como o *bullying*, antecipação de algum problema e estar sob discriminação ou preconceito (homofobia, racismo, antissemitismo e classismo). Esta última categoria, contemplaria também o efeito Lucrécia.
- 3) Pressões econômicas, subdivididas em: problemas financeiros (pobreza, despejo, perda drástica de padrão de vida); e problemas no trabalho (desemprego, tensões no trabalho, perda de habilidades, aspirações bloqueadas).

Esses aspectos se enquadram no que Durkheim denominou de suicídio egoísta, visto anteriormente. Stack e Bowman (2011) indicam ainda causas sociais, agora para a tipologia suicídio altruísta. No ambiente militar, identificam-se, por exemplo, os suicídios visando salvar vidas, pela honra¹⁰⁸ ou os cometidos por homens-bomba. Na esfera civil, os suicídios altruístas podem ser uma forma de protesto político ou também para salvar vidas (de personagens não-militares). O suicídio de um personagem envolvido em um triângulo amoroso¹⁰⁹ também aparece aqui, ato visando poupar um dos outros dois amantes a fazer uma difícil escolha.

Para Stack e Bowman (2011), as causas individuais seriam:

¹⁰⁷ Estímulos nocivos decorrentes de relações negativas com esposo/a, amante, vizinho, colega de escola ou de trabalho ou filho. Recorrente abuso verbal, gritos, fofocas, abuso físico e ameaças.

¹⁰⁸ Como o *seppuku*, o qual analisamos no *cluster* “Suicídio de nipo-brasileiros”.

¹⁰⁹ Esse talvez seja o motivo do palhaço Mandarin ter se matado em *Onde anda você* (Rezende, 2003). Embora não analisemos o suicídio do personagem nesta tese, ele está citado no *cluster* “Por que?”.

- 1) Motivos psiquiátricos tradicionais, como depressão profunda, distímia¹¹⁰, transtornos bipolares e de personalidade e abuso de substâncias;
- 2) Psicopatia, com o personagem com esse distúrbio mental se suicidando para evitar ser preso ou punição, ou ainda por altruísmo¹¹¹;
- 3) Fisicalidade, na qual o personagem sofre de alguma dor crônica, tem alguma doença como câncer ou alguma deficiência física¹¹², como cegueira, perda de membros e castração.

Todas essas tensões listadas acima não são mutuamente excludentes e muitas vezes ocorrem simultaneamente.

Embora não utilizemos *ipsis litteris* a nomenclatura dos autores norte-americanos, nem a forma como os dois estruturaram o livro *Suicide movies: Social patterns, 1900-2009*, ‘rotular’ as causas para os comportamentos suicidas de todos os personagens durante a pré-análise dos filmes brasileiros se mostrou um exercício exegético poderoso que nos permitiu traçar relações entre filmes arrolados em diferentes capítulos temáticos, os quais tratamos a seguir.

10.1. Suicídio indígena

Adolescentes que são tristes e andam calados costumam tentar se suicidar¹¹³ (Chamorro, 2022, p. 224).

Antes de se tornar o que hoje conhecemos como Brasil, essa terra era habitada por homens “pardos, [...] avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos”, como documenta Pero Vaz de Caminha (Brasil, [s.d]) em uma “clara rejeição da subjetividade” indígena, “particularmente na descrição minuciosa de

¹¹⁰ Depressão não tão severa quanto a depressão profunda, um humor cronicamente depressivo.

¹¹¹ Na filmografia brasileira, há pelo menos um personagem que se suicida em decorrência dessa causa: *O matador sexual* (Vieira, 1979) (ver capítulo “Feminicídio-suicídio”).

¹¹² Segundo Stack e Bowman (2011, p. 93), cegueira e perda de membro seriam motivos para o suicídio, apesar de não haver muitos casos no cinema norte-americano. O mesmo parece ocorrer no cinema brasileiro pois encontramos apenas dois filmes com esse aspecto. Em *Condenada por um desejo* (Vieira, 1981), filme que não analisamos nesta tese, após ser castrado, Pablo se mata com um tiro na cabeça, afirmando que não poderia “viver assim”. Há um outro filme — *Amadas e violentadas* (Garrett, 1976) — no qual o pai de Leandro, que sofre de impotência, mata a esposa, como veremos no capítulo “Feminicídio-suicídio”. Apesar de destacarmos que seu suicídio ocorre imediatamente após ele ter assassinado sua mulher, a disfunção erétil do personagem é também relevante.

¹¹³ “*Mitārusu ndovy’áiva ha ikiriríva ojejuvyse*”.

seus hábitos e de seus corpos” (Silva; Cunha, 2017, p. 6).

O escritor português aportara na terra dos homens vermelhos ou *La terra degli uomini rossi*, título da versão italiana do filme ítalo-brasileiro *Terra vermelha* (2008). Se em italiano, dá-se ênfase aos povos originários, o título em português opta por um duplo sentido que tanto se refere ao tom de pele indígena quanto à terra encharcada pelo sangue dos aborígenes assassinados.¹¹⁴ Mais de cinco séculos após aquela manhã de quinta-feira, quando os portugueses lançaram âncora, batéis e esquifes junto à “terra nova” (Brasil, [s.d]), esse sangue continua a ser derramado.

O filme de Marco Bechis acompanha a tentativa de um grupo de indígenas Guarani-Kaiowá de recuperar suas terras tradicionais ocupadas por um fazendeiro do agronegócio. A história se passa nos dias atuais, na cidade de Dourados, situada no estado de Mato Grosso do Sul, tendo como pano de fundo os suicídios de alguns de seus integrantes. Ao entrelaçar as tramas de alguns personagens, com ênfase no ponto de vista indígena, o filme consegue abordar a questão dos povos originários na região por diferentes ângulos até confluírem ao *grand finale*.

De forma esquemática, cada uma das tramas dos personagens, alguns interpretados pelos próprios indígenas da etnia guarani-kaiowá (Abos, 2008)¹¹⁵, desenvolve um dos tantos componentes que envolvem a luta pela sobrevivência física e cultural dos povos originários, não apenas localmente, mas em boa parte do território brasileiro.

Terra vermelha inicia de maneira semelhante ao “achamento” do Brasil, segundo Vaz de Caminha: com brancos chegando em um pequeno barco. O bote leva

¹¹⁴ Já o título em inglês (*Birdwatchers* — “observadores de pássaros”) evita qualquer menção à terra ou aos povos indígenas. Em vez disso, como bem nota Frey (2016), funciona como uma metáfora do olhar externo que a maioria das pessoas tem em relação aos povos indígenas. A prática da ornitologia, que não envolve uma interação direta com as aves, se assemelha ao olhar etnocêntrico do turista: “curioso, mas distante” (Frey, 2016, p. 158).

¹¹⁵ Ainda que a questão da memória possa ficar enfraquecida por ser um filme dirigido por um branco, ao ser encenado por indígenas da região retratada, *Terra vermelha* tende a ter mais ‘chancela’ do que teria, por exemplo, Cacá Diegues ao retratar a escravidão em *Quilombo*, filme que analisaremos a seguir. O evidente lugar de fala dos atores envolvidos em *Terra vermelha* fortalece essa memória enquanto *Quilombo* é uma escolha histórica, afastada emocionalmente da escravidão e da luta contra ela. Nesse sentido, os dois filmes de Tizuka Yamasaki que trataremos em “Suicídios de nipo-brasileiros” seriam ‘mais autoficcionais’ por carregarem, a princípio, uma memória, mesmo que de seus antepassados.

turistas que percorrem um rio no meio do Pantanal, em uma espécie de safari moderno. Com seus binóculos, avistam indígenas às margens do rio. Estão vestidos como os turistas esperam que se vistam¹¹⁶: “nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse suas vergonhas. Nas mãos traziam arcos com suas setas” (Brasil, [s.d]). Agem de acordo com o que se espera de “índios” selvagens: lançam suas flechas em direção ao grupo de turistas. O guia liga o motor da lancha e se afasta, levando os turistas com seus estereótipos para longe.

Os indígenas saem da beira do rio e adentram a mata. Logo eles chegam a um descampado onde uma camionete os aguarda. Lá, recebem seu pagamento e entendemos então que estão sendo pagos pela encenação de momentos atrás, são remunerados para serem “*spectacle of the ‘other’*” (Hall, 1997, p. 225).

Longe do “*imperial gaze*” (Kaplan, 1997, p. xii) dos turistas, os indígenas se despem dos estereótipos que lhes são imputados, mas, ao mesmo tempo, parecem fadados a perpetuá-los a fim de obterem seu sustento, em um perverso círculo vicioso.

Embora não haja um personagem principal *stricto sensu*, o indígena Osvaldo (Abrísio da Silva Pedro — nome guarani: Chirivy Poty’i) é o que tem o arco dramático mais complexo. É ele quem sonha com o suicídio de Elma (Camila Caetano Ferreira). Na manhã seguinte, ele e Irineu (Ademilson Concianza Verga) partem para caçar, mas se deparam com o corpo dela e de outra indígena, ambas enforcadas em uma árvore.

¹¹⁶ A cena explicita uma diferenciação racial por parte dos turistas. Seus olhares estereotipam os indígenas, designando-os como ‘primitivos’ e não como indivíduos.



Figura 13 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

Irineu corre para avisar o restante da reserva enquanto Osvaldo tenta dar conforto aos dois corpos pendurados: “— Agora vocês irão para onde fica tudo bem” (Bechis, 2008, 07:23 – 07:27).

Outros indígenas chegam e retiram os dois corpos de cima das árvores. Osvaldo, que assiste ao sepultamento, sente a presença de *angwe*¹¹⁷.



Figura 14 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

As duas são enterradas de bruços, com os rostos voltados para baixo, junto com seus pertences: roupas, sapatos, pulseira de plástico e seu celular, o qual a mãe

¹¹⁷ “Espírito do mal”, segundo *ñanderu* (líder espiritual, xamã), no filme. Falaremos mais sobre ele a seguir.

joga para dentro da cova de Elma (Figura 14); objetos que podem ser interpretados como “sinais da influência da sociedade não indígena sobre a vida dos adolescentes indígenas e os possíveis efeitos negativos sobre eles” (Frey, 2016, p. 158).

Não é possível saber as idades exatas das duas indígenas suicidas, mas a aparência juvenil e o uniforme de colégio municipal que Elma vestia no momento do enforcamento nos leva a crer que eram adolescentes, um aspecto relevante — que trataremos mais adiante — na intrincada conjuntura que é o suicídio indígena.

Os suicídios das duas jovens são o incidente incitante¹¹⁸ do filme. Por seu sonho premonitório, Osvaldo recebe os primeiros ensinamentos para se tornar um xamã: a aprender a reconhecer as vozes boas e se defender de *angwe*, o espírito do mal. É também a partir das duas mortes que Nádio (Ambrósio Vilhalva — nome Guarani: Kunumi Taperendi), chefe do grupo, conclama os indígenas a deixarem a reserva e retornar à terra deles, ao seu “*tekoha*”, senão vão “todos morrer”.

10.1.1. Tekoha

Para os guaranis, *tekoha* é um território sagrado, um local memorial inestimável onde seus ancestrais foram enterrados e onde as gerações presentes e futuras também devem repousar. No entanto, não é somente o local onde estão sepultados seus antepassados, nem um mero lugar de origem ou residência: “tem um papel fundamental em dar significado aos aspectos sociais, econômicos, políticos, religiosos e culturais da comunidade” (Frey, 2016, p. 152).

Dessa forma, um *tekoha* não inclui apenas o espaço físico, os objetos e seres vivos; não se limita às terras, águas, plantas e animais com os quais os guaranis têm ou tiveram contato. É uma extensão da própria comunidade, das gerações passadas às gerações futuras, na qual os povos e as terras estarão para sempre unidos e que precisa ser cuidada, pois permite que eles “cumpram seu modo de

¹¹⁸ O “incidente incitante”, primeiro grande evento em uma narrativa, é a causa principal de tudo o que se segue, pois perturba radicalmente o equilíbrio de forças na vida do protagonista (McKee, 1997, p. 181).

vida” (Frey, 2016, p. 152) — física, mental e espiritualmente.

A opção de se mudar para reservas indígenas, mesmo que próximas geograficamente, é, portanto, do ponto de vista guarani-kaiowá, uma oferta inexchangeável pois as terras tradicionais de seus ancestrais são fundamentais para a existência dos povos indígenas, um pré-requisito para a continuidade de suas práticas econômicas, sociais e religiosas. Ainda assim, os povos originários foram deslocados de seu *tekoha*, inicialmente por colonos portugueses e, atualmente, por grandes agricultores que seguem um modelo de desenvolvimento baseado na exploração máxima dos recursos naturais (Frey, 2016).

No filme, essa forma de entender e pertencer a um território fica evidente na cena após Nádio comandar a retomada da terra próxima ao acampamento. Moreira — na escritura, proprietário daquele latifúndio — chega acompanhado do procurador e de vários carros da polícia. O fazendeiro considera uma injustiça a invasão de suas terras pelo grupo indígena, “uma terra legalmente titulada em cartório”. Nádio diz não se interessar por aquele linguajar jurídico pois a terra é deles e eles não têm “mais mato, mais outras coisas pra nós sobreviver e nós estamos aqui e nós vamos ficar aqui”.

Moreira se agacha e pega um punhado de terra:

— Essa terra aqui. O meu pai chegou aqui há mais de 60 anos. São três gerações. Eu nasci aqui, a minha filha foi criada aqui, eu trabalho nessa terra de sol a sol pra fazer disso aqui um lugar produtivo. Eu planto comida pras pessoas comerem. (Bechis, 2008, 01:23:03 – 01:23:38)

É a vez de Nádio se agachar e apanhar com a mão uma porção de solo vermelho. Impassível, encarando os brancos à sua frente e sem dizer uma única palavra, o chefe indígena começa então a mastigar e engolir a terra.

Para Aline Frey (2016, p. 159):

[a]través desse gesto inesperado, ele sublinha uma diferença entre a relação dos povos indígenas de serem intrinsecamente parte da terra versus a relação distante e exploradora do agricultor com sua propriedade. A ação silenciosa do líder indígena pode ser interpretada como uma forma de gritar ao agricultor: enquanto você afirma ser o proprietário da terra, eu sou a terra. A terra não é minha propriedade. Ela é uma extensão do meu corpo.

Visando retornar ao “lugar do *teko*, lugar onde se pode viver ‘do nosso próprio jeito” (Estellita-Lins, 2021, p. 242), os indígenas acampam no acostamento à beira da estrada, junto ao arame farpado que cerca “a terra do Moreira”. Osvaldo é contrário a essa mudança, por achar que vão morrer de fome e porque “*angwe* está lá”.

Boa parte dos diálogos se dá na língua nativa dos guaranis, o que reforça, em um plano simbólico, uma tentativa do grupo de preservar a própria cultura e fortalecer sua identidade ainda que circundada por uma sociedade tão diferente da sua. Apesar disso e ainda que busquem reconquistar parte do espaço tomado, no filme a comunidade indígena não rejeita o contato e se relaciona com os brancos ao seu redor.

Nesse relacionamento, no entanto, as pessoas à sua volta tentam impor outros limites não apenas territoriais aos indígenas. Como quando, dentro de um galpão, amontoaram-se vários indígenas que foram trabalhar por uma semana em uma fazenda de cana-de-açúcar.¹¹⁹ Durante a noite, Irineu entoou um canto indígena, mas logo um capataz o manda calar a boca porque não quer ouvir “música de bugre” ali dentro.

É a música sertaneja que impera no filme, presente em praticamente todas as cenas em que os rádios estão ligados, evidenciando qual a cultura dominante onde os indígenas estão imersos. A música é como um fluido que invade viscosamente os ambientes, que se infiltra por cada fresta, que abafa os sons da mata cada vez mais escassa. Não é possível conter as ondas sonoras e, nesse sentido, é uma escolha acertada para apresentar um ambiente diuturnamente sufocante para os indígenas.

As linhas demarcatórias não se impõem somente nas cercas da fazenda ou da reserva indígena. Estão no cartaz na mercearia de Dimas (Matheus Nachtergaele) que alerta para — e descumpra — a lei que proíbe vender bebidas alcoólicas para os “índios”¹²⁰, tratando-os todos como se fossem

¹¹⁹ Embora não possamos dizer que os indígenas estejam sendo forçados a isso, certamente que as circunstâncias inexoravelmente empurram-nos para condições trabalhistas degradantes. No filme, Dimas chega com seu caminhão no acampamento indígena para arrebatar mão de obra para a lavoura de um fazendeiro local. Não há como não traçar uma relação entre esse ato e o “descimento”, expedição que os bandeirantes, no Brasil colonial, realizavam com o objetivo de capturar e escravizar indígenas para trabalharem na agricultura.

¹²⁰ Não que o alcoolismo não seja um problema de saúde indígena, inclusive entre os jovens. A

menores de idade incapazes de fazer suas próprias escolhas. São traçadas também pelo monomotor que tenta expulsá-los despejando agrotóxico sobre o acampamento e pela dívida na mercearia¹²¹ que lhes vende fiado.

10.1.2. Jejuvy

Talvez a tradução mais apropriada para *jejuvy* seja “aperto na garganta, sufocação” (Foti, 2004, p. 53). Típico entre os índios de língua guarani da faixa meridional do Mato Grosso do Sul, ele consiste geralmente no ato de se matar enforcando-se com uma corda ou, mais raramente, fazendo-se uso de veneno (o qual atinge igualmente a garganta). Entretanto, essa ação não pode ser entendida univocamente como “suicídio por enforcamento” ou “suicídio por envenenamento”, pois,

jejuvy é um ato complexo, um ato individual, individualizante, mas que obedece a uma forte motivação cultural, um exemplo da marca do coletivo na experiência mais íntima dos indivíduos, mesmo tratando-se, por hipótese, de um ato anti-social, em volta do qual se observa muita dor e consternação. (Foti, 2004, p. 54)

Existe um significado subjacente ao ato suicida, pois, na concepção guarani, ao nascer, o indígena ganha a companhia de dois pássaros sagrados que o protegem, garantindo a ele uma boa vida e uma morte tranquila. Entretanto, certas coisas podem afugentar os pássaros protetores durante a vida do indígena, tais como violência, sentimentos de desesperança ou a ausência do *tekoha*. Na falta desses pássaros, espíritos malignos como o *angwe* podem assumir o controle das ações de uma pessoa e levarem-na a cometer o *jejuvy* (Staliano; Mondardo; Lopes, 2019).

Uma vez no *tekoha*, esse espírito “contagia” outras pessoas, em uma onda de *jejuvy* que espalha sofrimento e a qual os curandeiros e líderes religiosos tentam barrar com rituais de proteção (Staliano; Mondardo; Lopes, 2019, pp. 16-17), também ilustrados em *Terra vermelha*.

existência de uma lei proibindo a aquisição, uso e disseminação de bebidas alcoólicas aos indígenas é um indicador disso. No filme, o número da lei (176237) é fictício. <https://jus.com.br/artigos/73594/a-proibicao-de-aquisicao-uso-e-disseminacao-de-bebidas-alcoolicas-aos-povos-indigenas>.

¹²¹ Em uma cena, Nádio entrega uma lista de compras pra Dimas, mas este se recusa a vender pois o indígena não teria dinheiro para pagar. Nádio então oferece, em troca dos alimentos, o pangaré e a carroça.

Trata-se, portanto, de “um modo de morrer culturalmente prescrito, relacionado às concepções que cercam a produção da pessoa, a convivência social e práticas da feitiçaria” (Estellita-Lins, 2021, p. 242). O reconhecimento de uma escolha do suicida, entendida como opção individual, frequentemente coexiste com a suspeita de feitiço negando ao ato mortal a possibilidade de que este tenha sido obra do próprio morto e atribuindo a seres sobrenaturais a responsabilidade pela morte (Estellita-Lins, 2021).

10.1.3. Angwe¹²²

No acampamento, Irineu pede para a indígena Mami (Eliane Juca da Silva) namorar com ele, mas ela o rejeita por considerá-lo muito novo para ela. Mais adiante, gasta em um par de tênis Nike o dinheiro ganho na lavoura e que deveria ir para a compra de alimentos para a comunidade indígena. Nádio, seu pai e chefe do grupo, briga com ele e o expulsa do acampamento. *Ñanderu*¹²³ (Nelson Conciánza) pede que Nádio reconsidere, mas ele não volta atrás.

Na manhã seguinte, Lia acorda Osvaldo que novamente presente a presença de *angwe*. Duas indígenas voltam correndo da floresta, segurando o tênis que Irineu havia comprado. Ao ver o filho enforcado, Nádio desmaia. Para Frey (2016, p. 158), esta cena e a do celular jogado na cova da indígena suicida, “chamam a atenção para os efeitos negativos do estilo de vida ocidental sobre as sociedades indígenas, como o individualismo e o consumismo”. Estellita-Lins (2021, p. 245) aponta um outro aspecto importante sobre suicídios como o de Irineu:

Entre os jovens Guarani-Kaiowá que vão à força existem “estados emocionais” percebidos por familiares e próximos. Estar *nhemyro*, termo polissêmico e peculiar é um sentimento ligado à contrariedade, geralmente em conflitos familiares, que envolvem relações amorosas. Poderia ser traduzido por “pirraça”, mas significa raiva, ira, tristeza. Admite vagamente uma influência espiritual e frequentemente é ampliado ou catalisado pelo álcool. Compreende-se que ir à força é estar *nhemyro*. Este estado pode ser engendrado pelos pais, que não sabem o que fazer com as dificuldades do confinamento territorial e se tornam ríspidos com as crianças.

A imagem de Irineu agora sem vida faz a música estridente ao fundo dar lugar

¹²² Assombração, fantasma (Chamorro, l 2022, p. 224).

¹²³ Termo nativo usual para “nosso pai” descrevendo xamãs kaiowá, também chamados de “rezadores”. (Estellita-Lins, 2021, p. 243).

ao som produzido pela floresta, pelos animais, pelas aves e pelo barulho do galho da árvore rangendo com o peso do corpo sem vida do jovem indígena. A ausência de qualquer música deixando apenas o som ambiente nos permite ouvir esse ranger que indica dois “pesares”: um pesar físico, material, gravitacional de cada grama da matéria morta que agora é Irineu, e um pesar enquanto sentimento de tristeza, de dor — mas também de respeito — diante de evento tão brutal. Reforça ainda ideia de um retorno à natureza e de uma certa paz alcançada pelos indígenas que se mataram.



Figura 15 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

Seus pés pendulam (Figura 15), imagem que está presente na imensa maioria dos enforcamentos suicidas retratados em filmes brasileiros. Mas, o *take* seguinte é de um ponto de vista incomum: de baixo, como se Oswaldo estivesse olhando para o alto: a cabeça tombada de Irineu, seu corpo emoldurado pelo tronco e pela copa da árvore ao fundo (Figura 16).



Figura 16 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

Ñanderu alerta para que “não chorem. Vamos embora senão *angwe* vai entrar em vocês” (Bechis, 2008, 01:12:13 – 01:12:20). Os demais se afastam e voltam ao acampamento, enquanto, do alto da árvore, Osvaldo chora a morte do amigo.

O suicídio de Irineu é o estopim para o grupo indígena invadir a plantação de Moreira. Naquela noite, os indígenas se preparam para a guerra: pintam seus rostos e corpos de preto e vermelho e Osvaldo toma para si o comando da reza, rito de passagem que marca sua transformação em um xamã.

Ficam claras as diferenças entre os percursos trilhados por ele e por Irineu, apesar de serem próximos. Osvaldo considera que o amigo ‘se vendeu’ ao fazendeiro quando foi trabalhar no campo, enquanto ele recusou-se a colher cana-de-açúcar a pretexto de seguir com sua iniciação xamânica. Mas isso não impede Osvaldo de passear de moto com Maria (Fabiane Pereira da Silva), a filha do fazendeiro, com quem acaba se relacionando, inclusive com algum nível de interação sexual. Apesar de frequentar ‘o outro lado’, Osvaldo não é totalmente permeável a ele, mantendo sua identidade cultural preservada.

Mas quando, em represália à invasão da plantação, Nádio é assassinado, então dor, raiva, luto atravessam mais de cinco séculos de subjugo colonial e perfuram essa membrana que protege e preserva Osvaldo. Revoltado e alcoolizado, ele vai até a casa de Moreira tirar satisfação. Encontra o fazendeiro de partida com a família, para “passar um tempo fora” até que a “situação se resolva” (Bechis, 2008, 01:28:58 – 01:29:06). Osvaldo grita, de forma catártica, que sabe que foi

Moreira quem mandou matar Nádio. Os capangas da fazenda expulsam-no de volta para à escuridão da floresta.

Oswaldo então se senta junto a uma árvore, pega uma corda e decide se enforcar. Ele amarra a corda no galho. A câmera acompanha tudo, movendo-se da mesma forma que quando Oswaldo pressente o espírito do mal, como se *angwe* estivesse ali, sugerindo o suicídio ao índio (Figura 17). Não é uma força como as dos demais filmes brasileiros com suicídios por enforcamento. Essa é menos planejada: a corda fica próxima ao tronco. É uma força feita no impulso.



Figura 17 – Still frame de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

Oswaldo passa o laço da força ao redor do pescoço e solta o corpo. Ele está prestes a sucumbir assim como os outros três jovens indígenas suicidas se renderam à presença de *angwe*. Mas, no instante derradeiro, Oswaldo resiste.



Figura 18 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

Ele solta um grito e retira o laço do pescoço (Figura 18). Sorrindo, olha para a câmera, olha para *angwe*, e diz, descendo da árvore (Figura 19):

— Eu ganhei, e você perdeu! (Bechis, 2008, 01:32:18 – 01:32:24)

Para Frey (2016) com essa frase, Osvaldo está afirmando que ainda é forte o suficiente para sobreviver.

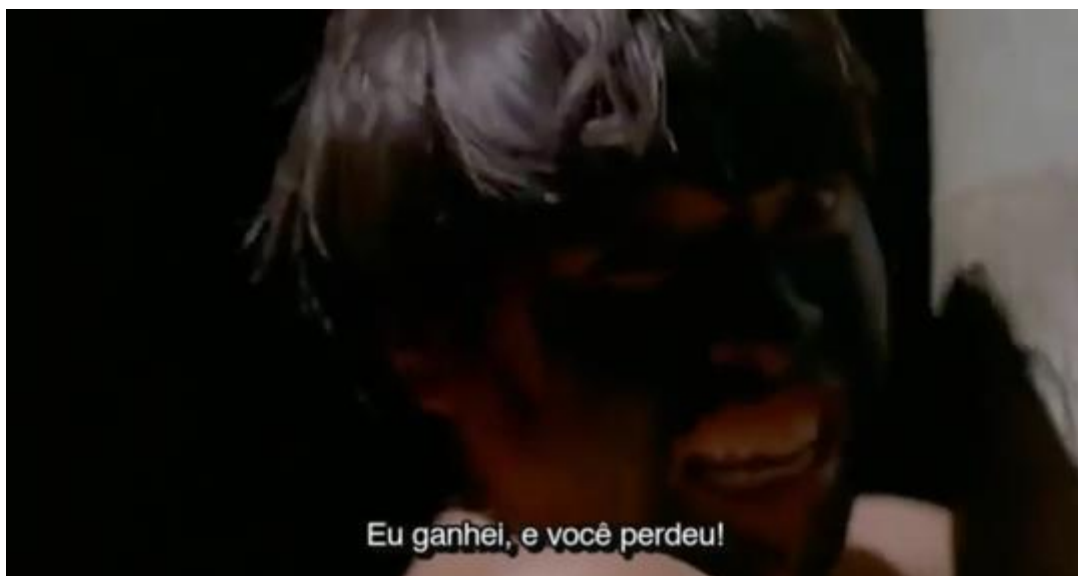


Figura 19 – *Still frame* de *Terra vermelha* (Bechis, 2008). Fonte: Elaboração própria.

A presença de *angwe*, sempre rondando as cenas em que se dão os suicídios (ou o quase suicídio, no caso de Osvaldo), é representada com uma câmera na mão, 'nervosa', que enquadra os personagens girando em torno deles

acompanhado de uma música de tensão com sons tribais e de animais. É o ponto de vista de *angwe*, e, portanto, é como se ocupássemos seu lugar. Se considerarmos que a maioria do público desse filme é de pessoas com sobrenomes europeus, há uma certa verdade nisso. Isso fica mais evidente durante o enterro das duas indígenas e na cena final da ideação suicida, quando Osvaldo quebra a quarta parede e olha diretamente para a câmera. Ele está olhando para *angwe* mas está também olhando para todos nós.

Quando a câmera faz seu último sobrevoo da floresta até a plantação, já não é mais noite, mas os gritos de Osvaldo, que poderiam ser os gritos de todos os guarani-kaiowá, continuam ecoando lá embaixo.

Nessa última cena, vemos agora do alto o solo desértico da monocultura se alastrando por sobre o que resta da mata. Essa paisagem estéril, presente em todo o filme,

contrasta significativamente com as mundialmente famosas imagens de cartão postal das coloridas e vibrantes fauna e flora da floresta tropical brasileira. O cenário ao longo de todo o filme é intencionalmente monótono e árido, e os únicos animais constantemente capturados pelas câmeras são o gado onipresente. No filme, as terras tradicionais indígenas, outrora luxuosas e biodiversas, são reduzidas a um deserto ocupado por rebanhos de vacas alimentadas com capim (Frey, 2016, p. 159).

À questão do *tekoha* — central tanto para o filme quanto para a cosmogonia dos povos Guarani —, *Terra vermelha* adiciona vários outros fatores que podem ter relação com os suicídios dos indígenas como o alcoolismo, a “aculturação”, a proximidade das cidades, o “confinamento territorial compulsório”, a “monocultura em extensões gigantescas, a cultura alienígena de cana-de-açúcar, pulverização aérea ofensiva de agrotóxicos, transformação rápida do ecossistema” (Estellita-Lins, 2021, p. 242), e o preconceito que fica evidente, por exemplo, na forma pejorativa como Dimas chama os indígenas: “bugre”. O termo “contém desprezo destilado e racismo puro, vigorando no planalto central nos últimos dois séculos. Significa a recusa em reconhecer sua existência, surpreende-se agora com o retorno daquilo que não poderia existir” (Estellita-Lins, 2021, p. 238).

Outros aspectos não foram abordados no filme, como a “chegada de igrejas evangélicas” (Estellita-Lins, 2021, p. 242). Também não é retratado que

“transitam por áreas ou tem seu território habitado por brancos (mestiços ou não-indígenas casados com indígenas), *karaí*, marcado por tráfico de drogas, conflitos por atividades não-tradicionais sem fiscalização, violência sexual contra crianças, *bullying* em escolas não-indígenas” (Estellita-Lins, 2021, p. 242). Para esse último ponto, Bechis nos dá uma pista, ao vestir uma das indígenas suicidas com um uniforme escolar.

Estellita-Lins (2021, p. 243) considera o filme “bastante questionável sob o aspecto da espetacularização do sofrimento e divulgação dos meios de suicídio”. O pesquisador se refere a duas das recomendações da Organização Mundial da Saúde (OMS) aos profissionais dos meios de comunicação buscando “melhorar o noticiário sobre o suicídio e reduzir sua imitação” (WHO, 2014, p. 35) — como vimos na Parte I, em “Efeito Werther”. Apesar de identificarem séries e novelas de TV, filmes de ficção e peças de teatro como áreas que justificam uma maior atenção (WHO, 2008, p. 12), devido à “relativa falta de atenção da pesquisa sobre retratos de suicídio em filmes, não foram desenvolvidas diretrizes específicas para a indústria cinematográfica” (Stack; Lester, 2009, pp. 3-4). Há quem as considere medidas necessárias, como Stack e Lester (2009, p. 1), para minimizar possíveis efeitos de imitação de suicídios em longas-metragens e outras exposições artísticas de suicídio.

No entanto, os aspectos apresentados em *Terra vermelha* estão em consonância com um rigoroso estudo epidemiológico de autoria de pesquisadores do estadunidense Centers for Disease Control and Prevention (CDC) que, baseado em dados do Distrito Sanitário Especial Indígena (DSEI) e percorrendo a cosmologia guarani, fornece uma análise com dois pontos principais: (1) “a rápida ‘transculturação’ rompe normas e faz anomia entre jovens” (Estellita-Lins, 2021, p. 245); e (2) “mudanças estruturais, sociológicas, envolvendo emprego trazem conflitos familiares, geracionais e de autoridade” (Estellita-Lins, 2021, p. 246).

Terra vermelha se encerra com o seguinte texto em italiano:

Quando os europeus chegaram no Brasil havia 5 milhões de índios. Cinco séculos de massacre, exploração e doenças aniquilaram grande parte da população indígena. De centenas de tribos não restaram nem vestígios. Hoje, o genocídio continua. O povo Guarani-Kaiowá do Mato Grosso do Sul está lutando para sobreviver e reconquistar a sua terra e a própria vida. (Bechis,

2008, 01:33:22 – 01:33:44)

O povo guarani é o maior grupo étnico indígena no Brasil, com cerca de 45 mil indígenas. Além dos assassinatos que ocorrem na disputa pela terra, a taxa de suicídio entre os guaranis é 12 vezes maior que a taxa de suicídios entre todos os brasileiros (UN, 2014). Essa tendência de aumento da taxa de suicídios é observada em outras sociedades que estão expostas e subjugadas pela “civilização”. “Sob condições extremas, como na escravidão, o mecanismo psíquico de autopreservação inverte-se para pôr fim ao suplício de uma nação inteira” (Botega, 2015, p. 14). Esse é um dos aspectos retratados em *Quilombo*, filme que analisaremos a seguir.

10.2. Suicídio de escravizados

Na música *Quilombo, o el Dorado Negro*, Gilberto Gil (1984) narra, nas primeiras duas estrofes:

Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Como o clarão que o sol da liberdade produziu
Refletiu
A luz da divindade, o fogo santo de Olorum
Reviveu
A utopia um por todos e todos por um

Quilombo
Que todos fizeram com todos os santos zelando
Quilombo
Que todos regaram com todas as águas do pranto
Quilombo
Que todos tiveram de tombar amando e lutando

Esse último verso se refere ao episódio no qual as tropas coloniais invadem o Quilombo dos Palmares, também representado em *Quilombo* (1984), de Carlos Diegues.

O filme retrata que, apesar de lutarem para tentar resistir à invasão, os palmaristas não são capazes de impedir um massacre pelo exército liderado pelo bandeirante paulista Domingos Jorge Velho (Maurício do Valle). Ao ver

seus guerreiros sendo trucidados, Zumbi (Antônio Pompêo) clama a Acotirene¹²⁴ (Alaide Santos), protestando:

— Você não disse que Palmares era eterno? (Diegues, 1984, 01:47:26 – 01:47:28)

Nesse momento, Zumbi tem a visão de Ganga Zumba¹²⁵ (Tony Tornado) que calmamente conversa em iorubá com o atual líder do mocambo, local na mata onde escravizados foragidos buscavam abrigo. Zumbi compreende então que: “Nós nunca mais vamos voltar a ser escravos de novo”. Em seus versos finais, a música de Gilberto Gil reitera as palavras do líder guerreiro:

Quilombo
Que todos nós ainda hoje desejamos tanto

Existiu
Um eldorado negro no Brasil
Existiu
Viveu, lutou, tombou, morreu, de novo ressurgiu
Ressurgiu
Pavão de tantas cores, carnaval do sonho meu
Renasceu
Quilombo, agora, sim, você e eu

Tanto a canção, que compõe a trilha sonora do filme, quanto o filme reforçam o ideal de liberdade de Palmares, que se torna símbolo do movimento negro brasileiro a partir dos anos 1970. Numa época em que o país se sufocava sob uma forte repressão ao livre pensamento e à liberdade de reunião, o sujeito afrodescendente se apresenta como importante ator político na luta contra a ditadura civil-militar.¹²⁶

Mas já no final do século XIX, como aponta a historiadora Beatriz Nascimento (1985, p. 46), os quilombos foram ressignificados como um “instrumento ideológico contra as forças de opressão”. Tendo sido, durante três séculos, uma instituição livre que existiu paralelamente ao sistema dominante e que alimentou “o sonho de liberdade de milhares de escravos”, sua mística fomentará os

¹²⁴ No filme, Acotirene é apresentada como uma sábia e mítica anciã, primeira líder do quilombo.

¹²⁵ Ganga Zumba, príncipe africano, torna-se o novo líder do Quilombo dos Palmares, sucessor de Acotirene, quando esta se retira para a floresta.

¹²⁶ Cinco anos depois do golpe de 1964, organiza-se a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária), que tinha entre seus fundadores Carlos Lamarca e cujo nome foi uma evidente homenagem ao Quilombo de Palmares.

anseios libertários nacionais.

No entanto, mesmo após a abolição da escravatura, raramente o negro brasileiro conseguiu “expressar-se por sua voz na luta pelo reconhecimento de sua participação social” (Nascimento, 1985, p. 47). Após o golpe militar, os negros inauguram um movimento social “baseado na verbalização ou discurso veiculado à necessidade de autoafirmação e recuperação da identidade cultural” (Nascimento, 1985, p. 47).

Os princípios do quilombo como sistema alternativo serviu de símbolo principal para a trajetória deste movimento, apontado por Nascimento (1985, p. 47) como “correção da nacionalidade”. Sem poderem exercer plenamente sua cidadania, na ausência de canais reivindicatórios eficazes e diante da fragilidade de uma consciência brasileira popular, os negros rejeitam o que é considerado “nacional” e este movimento dirige-se para “a identificação da historicidade heroica do passado” (Nascimento, 1985, p. 47). Antes reação ao “colonialismo de fato”, o quilombo retorna, nos anos 1970, “como código que reage ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica” (Nascimento, 1985, p. 47).

Na cena seguinte a de Ganga Zumba ter aparecido em uma visão para Zumbi, já é dia e a fumaça do quilombo incendiado sobe ao céu. No alto do penhasco, Dandara dos Palmares (Zezé Motta) e Lua (Paulão) estão cercados pela tropa. Um plano americano mostra os dois palmaristas acuados, sem ter para onde fugir: à sua frente, os soldados armados; às suas costas, a ribanceira.

Bernardo (Swami Leeladhar), que comanda a operação de recaptura dos dois, exige que eles “se entreguem”, pois “não adianta resistir”, eles “não têm mais saída” (Diegues, 1984, 01:49:26 – 01:49:33).

Dandara olha para Lua, depois olha para o comandante. Uma música triste toca ao fundo enquanto ela caminha até a beira do precipício. Com sua roupa esvoaçante, a guerreira negra então lança-se do alto do grande rochedo, optando por se suicidar a ser novamente escravizada (Figura 20). O sistema escravocrata não lhe oferece opções senão os extremos: ou se submete aos maus tratos e ao cativeiro, ou se rebela de forma violenta, matando ou matando-se.



Figura 20 – *Still frame* de *Quilombo* (Diegues, 1984). Fonte: Elaboração própria.

Um plano aberto, visto de baixo, acompanha a queda de Dandara que vai resvalando na encosta da pedra maciça (Figura 21).



Figura 21 – *Still frame* de *Quilombo* (Diegues, 1984). Fonte: Elaboração própria.

Agora Lua está sozinho. Portando apenas uma arma de fogo numa mão e uma lança na outra, não é páreo para o grupamento militar diante de si. Ele então, gritando, corre e se joga do mesmo lugar de onde Dandara saltara para a morte (Figura 22).



Figura 22 – *Still frame* de *Quilombo* (Diegues, 1984). Fonte: Elaboração própria.

Os dois suicidas têm seus saltos¹²⁷ registrados pelas costas, emoldurados pela borda do despenhadeiro de onde a dupla palmarista se joga, com as montanhas ao fundo, do outro lado do abismo.

Nas produções brasileiras muitos suicídios são filmados como os de Dandara e Lua, mas geralmente ocorrem a partir de uma janela ou parapeito. Durante nossa pesquisa, por questões metodológicas, rotulamos de ‘Kuhle Wampe’¹²⁸ as cenas de suicídios que seguem um ‘script’ semelhante: câmera atrás do personagem enquanto este se dirige até o local, salta e cai até que esteja fora de quadro.

No entanto, em *Kuhle Wampe ou: A quem pertence o mundo?* (1932), embora de costas para nós, estamos próximo a Bönike, o personagem que, desempregado, se joga pela janela. A câmera enfoca seus gestos, cada detalhe: ele se dando conta que está de relógio (um objeto valioso para aquela família com dificuldades financeiras), tirando-o e colocando-o na mesa, afastando

¹²⁷ O suicídio de Dandara representado no filme *Quilombo* é idêntico ao relato do historiador Rocha Pitta (1730, p. 485) sobre a morte de Zumbi dos Palmares. Mas no filme, assim como na maioria hegemônica das fontes históricas, Zumbi é morto a tiros.

¹²⁸ Em referência ao filme alemão *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt / Kuhle Wampe ou: A quem pertence o mundo?* (Dudow, 1932), de Slatan Dudow. Há uma cena neste filme em que Bönike se suicida saltando pela janela de seu apartamento. De dentro do aposento, a câmera acompanha o suicida defenestrar-se e, na tomada seguinte, ela está filmando, do alto dessa janela, o corpo estatelado no chão lá embaixo. Estamos vendo a partir do último ponto de vista de Bönike antes de se atirar pela janela.

depois o vaso de plantas no peitoral e a mão se apoiando na guilhotina da janela antes de saltar.

Em *Quilombo* — assim como em tantos outros filmes, não apenas brasileiros —, há uma distância que se toma do suicida nessa hora, como se desse ao personagem um ‘espaço’ para que ele faça o que decidiu fazer. Essa distância, esse não se aproximar, pode ser interpretada como um gesto respeitoso diante de tamanha decisão, mas também como um certo ‘lavar as mãos’. A câmera nos mantém distantes, como se não houvesse jeito de impedir o personagem de realizar seu salto mortal, nem de nos colocarmos no lugar dele ou pelo menos, junto a ele, como acontece na cena do suicídio de Bönike.

Além disso, estando o suicida de costas para nós, isso não nos permite ver sua derradeira expressão facial. O que seu semblante nos diria? Nos revelaria algo? Veremos no próximo capítulo que, em *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2009), Mr. Tamborine Man confessa que gostaria de tirar uma foto “bem na hora em que eles se jogam”, “pra ver a cara deles, pra saber qual é a cara das pessoas quando elas não podem mais voltar atrás”. E completa: “pra saber se na última hora eles [os suicidas] se arrependem ou se pensam nos outros” (Esmir Filho, 2009, 01:01:13 – 01:02:04). Uma dúvida que o cinema brasileiro, ao que tudo indica, não se atreve a responder.

Ao não se entregarem, Dandara e Lua resistem e ludibriam seus algozes optando pela morte a viverem encarcerados e torturados por eles. No filme, o suicídio da mulher mais importante de Quilombo dos Palmares é representado, em um primeiro momento, como um voo. Suas roupas que se agitam ao vento, apesar de terem uma certa “estética carnalizante” (Eiras, 2020, p. 127), nos remetem a asas que se abrem para uma silenciosa decolagem. No entanto, a tomada seguinte opta por mostrar a queda, o corpo quicando nas pedras enquanto cai. Não há espaço para o lírico aqui, pelo contrário: assistimos de longe, sem cortes, as pancadas secas de um corpo que vai se desfazendo nas escarpas do penhasco. Dandara se torna mais um corpo negro que morre, em um morro — como muitos pretos morrem atualmente nas favelas¹²⁹ — distante

¹²⁹ As inúmeras incursões policiais às comunidades das grandes cidades brasileiras invariavelmente acabam por fazer vítimas fatais pardas ou pretas, o que pode sugerir a existência de um viés racial nessas ações.

da elite — intelectual, inclusive — da qual Carlos Diegues, um cineasta branco de classe média, faz parte. Já o suicídio de Lua não é silencioso como o de Dandara e o guerreiro salta para o despenhadeiro berrando, um irrevogável grito de guerra.

O tratamento dado à morte de Dandara é oposta à de Zumbi, que acontece logo a seguir. Com o líder quilombola, a violência da cena se apresenta de forma simbólica. Os ferimentos mortais nele infligidos não são mostrados explicitamente, sendo intercalados por *close-ups* de elementos da mata (onde a emboscada acontece) nos quais o sangue de Zumbi é derramado. Ao não mostrar o personagem recebendo um tiro derradeiro, o espectador não testemunha de fato sua morte. É o inverso do que acontece na cena do suicídio de Dandara, na qual testificamos em plano aberto toda a queda da guerreira, cada pancada do corpo nas rochas, até que não reste dúvida de seu trágico destino.

Apesar de se encerrar com o suicídio dos dois palmaristas e o assassinato de Zumbi, Eiras (2020, p. 132) acredita que as mortes no filme não representam o fim. Os orixás e os espíritos dos mortos retratados em *Quilombo* não permitiriam que os ideais de liberdade e resistência que Palmares representa morressem, permanecendo vivos na cultura negra. Para Eiras (2020, p. 132), “apesar de a desejada revolução não ter acontecido, a utopia ainda estava viva em forma de experiência estética e cultural negra, em que o Brasil poderia experimentar outro mundo, cordial e justo, de acordo com a visão proposta pelo filme”.

10.3. Suicídio adolescente

Como vimos na Parte I, além dos indígenas, um outro grupo demográfico se destaca quando analisamos as taxas de suicídio por faixa etária: os adolescentes. Mas, se há pouca menção a suicídios indígenas e de escravos na cinematografia brasileira, o suicídio adolescente tem forte presença. Se considerarmos apenas a idade dos suicidas, a lista de filmes é longa. No entanto, alguns desses filmes não tratam especificamente das questões que envolvem a transição da puberdade para a idade adulta, ainda que este se coloque como um aspecto relevante.

Em *Matou a família e foi ao cinema* (Bressane, 1969; e o *remake* de Almeida, 1991), o preconceito por causa de sua orientação sexual é determinante para Glorinha e Aninha firmarem um pacto suicida. Em outros filmes, o aspecto psiquiátrico é o que sobressai, como acontece com os adolescentes *Cleo e Daniel* (Freire, 1970) que dão nome ao título do filme. Encontramos ainda uma ideia suicida 'rodrigueana' de Nair, em *Perdoa-me por me traíres* (Chediak, 1980).

No entanto, alguns filmes tratam do suicídio de personagens que decidem se matar por estarem sob as pressões típicas da adolescência. Nesse aspecto, *Polaroides urbanas* (Falabella, 2006) guarda semelhanças com *Trama familiar* (Ribeiro, 1986). Mas, embora Melanie, personagem do filme de Miguel Falabella, seja filha de uma profissional de saúde mental, é Cacá quem, no longa-metragem de Emiliano Ribeiro, faz terapia familiar após uma tentativa de suicídio. *O vendedor de sonhos* (Monjardim, 2018) também apresenta uma conturbada relação pais-filhos como determinante na ideia do adolescente João de saltar da janela do consultório do pai, psicólogo como a mãe de Melanie. Em *Ferrugem* (Muritiba, 2018) e *Luna* (Azzi, 2018), as adolescentes sofrem *bullying* na escola, aspecto importante e que pode ter crescido com as redes sociais, o que explicaria, em parte, o aumento de retratos de suicídios adolescentes no cinema brasileiro.

Em *Cleo e Daniel* (1970), os dois adolescentes que dão seus nomes ao título do filme se suicidam juntos, em uma espécie de Romeu e Julieta moderno, apesar de por motivos outros.

Os famosos e os duendes da morte (2009) e *Yonlu* (Montanari, 2018) completam a lista dos filmes brasileiros com suicídios de adolescentes que identificamos em nosso levantamento. Com exceção de um, todos esses filmes foram produzidos nas duas últimas décadas, sendo que quatro deles entraram em cartaz no mesmo ano de 2018.

De acordo com o nosso levantamento, a primeira produção brasileira a retratar um suicídio adolescente foi *Matou a família e foi ao cinema*, de 1969. A morte de um personagem mais jovem só irá reaparecer 11 anos depois, na adaptação *Perdoa-me por me traíres* (1980). No entanto, como dissemos anteriormente,

embora envolvam (três) adolescentes, os aspectos principais que os motivam a pensarem em se matar não são especificamente referentes à adolescência. Nas duas versões de *Matou a família e foi ao cinema* — as de 1969 e 1991 —, as enamoradas Glorinha e Aninha prometem uma à outra se jogarem na frente do trem antes que o bairro saiba da relação homoerótica entre elas. Portanto, a ‘principal’ causa social por trás dessa decisão seria a homofobia que elas anteveem que irão sofrer. Já em *Perdoa-me por me traíres*, a estudante grávida Nair ameaça matar-se caso a amiga não a acompanhe até uma clínica clandestina de aborto. Nesse caso, a falta do apoio da amiga frente ao medo da dor de uma intervenção cirúrgica seria determinante para ela se suicidar.

Em *Trama familiar* (1986), uma semana após o jovem Carlos Alberto (Janser Barreto) — ou Cacá — tentar suicídio, sua mãe Helena (Thaís Portinho) o leva para a primeira sessão da terapia em família. Lúcio Milosky (Bernardo Jablonski) realiza uma terapia pouco convencional, mas promete que a tentativa de suicídio do jovem “não vai ser em vão” (Ribeiro, 1986, 03:13 – 03:17). Para o psicólogo, o ato de Cacá evidencia os problemas que não são apenas dele. Ao acompanharmos as sessões que acontecem no consultório, vamos sendo apresentados a uma família disfuncional, mas não muito diferente da maioria das famílias que conhecemos.

Segundo relato de sua mãe, a tentativa de suicídio acontece na manhã em que Cacá deveria prestar vestibular para engenharia, mas por ter dormido até tarde, perdeu a hora e a prova. O pai, o coronel Medeiros (Jonas Mello), acordou o filho “aos tapas”, “um escândalo” na frente de todos. Então, “o menino pegou a navalha do avô e passou no pescoço” (Ribeiro, 1986, 26:27 – 26:40). Medeiros concorda que é “um pouco duro” com o filho, mas o faz porque “a vida exige mais do homem” (Ribeiro, 1986, 25:44 – 25:50). Lúcio acha paradoxal que o pai exija que Cacá seja homem, mas como ele “vai ser homem se não se deixa conhecer?” (Ribeiro, 1986, 25:26 – 25:32) Para o psicólogo, “Carlos Alberto tentou o suicídio por falta de espaço pra crescer, pra se identificar. Foi uma tentativa de conquistar a liberdade” (Ribeiro, 1986, 34:58 – 35:09). A cicatriz no pescoço de Cacá, resquício do corte com a navalha, marcaria também sua dramática estreia no mundo adulto.

No dia do suicídio, depois que Medeiros saiu do quarto carregando o filho todo

ensanguentado, Helena conta ter achado o bilhete suicida na cabeceira dele, para ser entregue ao “querido amigo” (Ribeiro, 1986, 46:23 – 46:31). Aqui fica implícita a homossexualidade de Cacá que tanto incomoda seu pai, que acha o jeito do filho “muito esquisito” (Ribeiro, 1986, 55:14 – 55:17). Ao fim do filme, numa das últimas sessões terapêuticas, quando o pai pergunta “quem é o João? Aquele da carta” (Ribeiro, 1986, 55:22 - 55:26), Cacá responde que ele é seu namorado. Apesar do pai considerar a resposta uma afronta e a mãe se dizer envergonhada, sua irmã Tânia (Betty Gofman) acha que ambos estão fazendo drama, pois “todo mundo já sabia disso” (Ribeiro, 1986, 56:20 – 56:23).

O psicólogo sintetiza:

— O Carlos Alberto nunca quis se matar. Basta ver o corte que ele fez no pescoço. O que ele quis, e conseguiu, foi denunciar uma situação familiar, uma situação familiar que estava ficando insuportável. A maneira que ele conseguiu foi essa. (Ribeiro, 1986, 42:45 – 43:02)

Esse pensamento está em conformidade com Brenda Rabkin (1979, p. 51) que acredita que “[c]om a família estendida despedaçada e sua família nuclear possivelmente se deteriorando, eles [os adolescentes] têm pouco senso de pertencimento, de tradição e do papel que eles desempenharão na sociedade”. Esse parece ser não só o caso de Cacá, mas também de outros personagens adolescentes que analisaremos a seguir como Melanie (em *Polaroides urbanas*), Luana (em *Luna*) e Diego (em *Os famosos e os duendes da morte*). E talvez também de Vinícius (*Yonlu*) e Cléo (*Cleo e Daniel*).

O diretor Emiliano Ribeiro optou por filmar toda a história dentro de um consultório. Sem recorrer a cenas fora daquele espaço, *Trama familiar* sustenta-se nos diálogos que apresentam método de suicídio — automutilação com corte no pescoço —, a “motivação” de Cacá — a não aceitação, por parte dos pais, de sua homoafetividade — e o impacto que a tentativa de suicídio causa nos familiares.

Há também uma importante questão sobre o papel do profissional de saúde mental na prevenção do suicídio. Em uma das primeiras sessões, o pai mostra preocupação por ter tirado Cacá da clínica onde ele estava internado e acredita que melhor seria se o filho voltasse para a clínica (onde “tinha todos os recursos”) “até sair bom” (Ribeiro, 1986, 09:15 – 09:25). Para o terapeuta, no

entanto, se assim o fizesse, Medeiros estaria se eximindo de sua responsabilidade. Sobre esse aspecto, importante frisar que *Trama familiar* foi produzido no mesmo ano da criação do Dia de Luta Antimanicomial, marco da Reforma Psiquiátrica brasileira iniciada no final dos anos 1970, na esteira da luta pela redemocratização. Nesse sentido, é possível estabelecer conexão entre o filme de Ribeiro e o movimento pelo fim dos manicômios, pois ambos questionam o modelo de intervenção médica e institucionalização forçada, muitas vezes excludente e marginalizante.

Outros filmes abordam, de diferentes maneiras, a ideação suicida e a psicoterapia. Em dois deles, o conflito pais-filhos — sendo um dos pais psicólogo, inclusive — é um dos aspectos determinantes na decisão do adolescente de tirar a própria vida. Em *Polaroides urbanas*, a psicóloga Paula (Natália do Valle) não consegue se conectar com a filha Melanie (Ana Roberta Gualda). O mesmo acontece em *O vendedor de sonhos* (2016), onde tanto o psicólogo Júlio César (Dan Stulbach) quanto seu filho João (Guilherme Prates) escolhem o parapeito do consultório como local de onde saltarão. Em *Yonlu*, o consultório do psicanalista é um dos cenários usados para se contar a história de Vinícius (Thalles Cabral), nome artístico de Yonlu. Por meio de uma entrevista, o psicanalista aborda o papel que as redes sociais tiveram no desfecho trágico de seu jovem paciente. A ubíqua internet também está presente em *Ferrugem* e em *Luna*, histórias nas quais as adolescentes sofrem *cyberbullying* por meio de suas redes sociais. Em *Cleo e Daniel*, o psiquiatra Rudolf é central na trama: manipula Daniel, seu paciente, estupra Cléo e fornece o meio (barbitúricos) para o suicídio dos dois jovens.

Completando a lista de longas-metragens brasileiros que representam suicídios adolescentes, *Os famosos e os duendes da morte* aborda o tema de uma forma diferente dos demais, como poderemos verificar adiante.

***Polaroides urbanas* (2006)**

Em *Polaroides urbanas*, além da ideação suicida de Valdeci (que não trataremos nesta tese), há uma tentativa de suicídio da personagem Melanie, em torno da qual a trama principal se desenvolve. A adolescente ingere uma grande quantidade de comprimidos de remédio que sua mãe guarda trancados em

casa. Embora filha de Paula, Melanie tem uma ligação afetiva mais forte com Crioula (Neuza Borges), sua “mãe de leite” e atual empregada doméstica da casa.

O primeiro aviso que Melanie dá sobre sua ideação suicida é ao falar com a mãe, pelo telefone, por meio de uma alegoria: “— Você sabia que se colocar uma rã numa panela e colocar essa panela no fogo essa rã não vai pular?” (Falabella, 2006, 13:50 – 13:55). Questionada por Paula se ela tem tomado sua medicação, Melanie diz que não vai mais fazê-lo. A mãe diz que conversarão assim que chegar em casa, mas a filha responde que já vai “estar longe, longe” (Falabella, 2008, 14:10 – 14:13). Enquanto Paula sai apressadamente do consultório para ir para casa, Melanie arromba a gaveta de remédios da mãe e pega várias caixas tarja preta.¹³⁰

Por Crioula sabemos que Melanie “não sai mais de casa”. Paula reclama que deveria ter sido avisada quando a filha “estivesse se comportando de maneira estranha” e quer saber se ela tem tomado a medicação. Crioula e Paula discordam da melhor maneira de conduzir o tratamento de Melanie. Para Crioula, “não é remédio que essa menina precisa”, pois o “remédio não está mais fazendo efeito”. O que elas precisam, na opinião da empregada, é cuidar mais de Melanie. Para Paula, o que a filha precisa é “de rédeas” e que tome os remédios, em casa ou numa clínica. (Falabella, 2008, 16:50 – 17:11)

Para Melanie, não faz diferença ser ou não medicada pois, retomando a alegoria da rã na panela quente, “todos nós estamos sendo cozidos lentamente. E nenhum de nós tem coragem de pular da panela” (Falabella, 2008, 17:46 – 17:51). Paula não sabe mais o que fazer pois acredita que a filha tem consciência de seus problemas e mesmo assim não quer se ajudar.

Melanie sugere ir morar com o pai, mas Paula acha que ele não quer isso, “pelo menos não no estado em que você está” (Falabella, 2008, 17:58 – 18:06). Veremos logo adiante que *Luna* trata da ausência da figura paterna de forma semelhante. Como Melanie não aceita ter uma enfermeira e Paula diz não poder

¹³⁰ No Brasil, alguns remédios contêm em suas embalagens uma tarja vermelha ou preta para indicar visualmente o risco que sua ingestão pode causar. É o caso dos medicamentos que agem no sistema nervoso central, como os ansiolíticos, antidepressivos e antipsicóticos. Além da tarja preta, há ainda os dizeres “Venda sob prescrição médica. Atenção: pode causar dependência física ou psíquica”.

largar o consultório para cuidar dela, a filha sugere uma saída: “pular da panela” (Falabella, 2008, 18:13 – 18:15). Paula não acha que é isso que ela realmente quer e propõe que ela seja internada.

Na academia, Melanie conversa com Vanessa (Juliana Baroni) enquanto a olha de um jeito que pode dar a entender que existe um desejo homoerótico. Questões envolvendo sua sexualidade poderiam ser um dos pontos de tensão que levariam a adolescente à ideação suicida. Essa impressão é reforçada pela cena seguinte, na qual Melanie vê e admira a amiga tomando banho e pergunta se é “bom ser bonita assim” (Falabella, 2008, 24:40 – 24:42).

No entanto, esse olhar pode ser não de desejo — ou pelo menos, não apenas de desejo — pela amiga, mas um querer se parecer com ela, de querer se encaixar em um modelo de beleza do qual não faz — ou acredita não fazer — parte. Não sendo capaz de alcançar esse padrão, Melanie parece não se preocupar tanto com a aparência, sem “passar um pente no cabelo” (Falabella, 2008, 25:40 – 25:44), mas também pode ser um indicativo de um desleixo com seu asseio, condizente com um quadro depressivo.

A outra ponta dessa trama se desenha dentro de um ônibus, onde Dulce (Stella Miranda) distribui folhetos explicativos sobre o C.A.S.A., centro fictício onde trabalha como voluntária atendendo, por telefone, pessoas com ideações suicidas. Para uma das passageiras ela explica o seu trabalho: “confortar, ouvir, tentar entender porque alguns de vocês desistiu de viver” (Falabella, 2008, 28:57 – 29:04).

Crioula recebe um telefonema de Melanie dizendo que vai “pular da panela” (Falabella, 2008, 30:08 – 30:11). A música de fundo acentua o suspense, o que “aguça a percepção do que está acontecendo na tela”, aumenta o “envolvimento emocional com o espectador” e “intensifica os humores” (Hickethier, 2012, p. 96) criados até então. Desesperada, Crioula tenta entrar em contato com Paula. Nesse ínterim, Melanie é assaltada, adicionando um outro aspecto — a violência urbana — ao momento pelo qual ela está passando. Ao se sentar à beira da lagoa, uma música clássica toca, imponente. De dentro d’água, em ângulo *contra-plongée*, vemos o rosto distorcido da adolescente com os girinos nadando na água (Figura 23). Melanie pega vários comprimidos de uma caixa

de remédios que roubou da gaveta da mãe. Ela toma tudo que tinha na mão e pega um pouco de água para ajudar a engolir. A música chega ao seu ápice com o sol se pondo e Melanie molhando o rosto com a água da lagoa.



Figura 23 – *Still frame* de *Polaroides urbanas* (Falabella, 2006). Fonte: Elaboração própria.

No centro de atendimento a suicidas, Dulce atende à ligação de Melanie pedindo ajuda e dizendo que foi assaltada (“sofreu violência”) e que tomara uma overdose de comprimidos. Melanie desmaia. A câmera de longe mostra a cabine telefônica de onde ela havia ligado e o corpo desfalecido no centro inferior da tela.

Dulce consegue chegar ao local e leva a adolescente ao hospital, se questionando “por que que elas fazem uma coisa dessas” (Falabella, 2008, 41:34 – 41:38):

— Um belo dia elas acordam e decidem que viver não vale mais à pena. São tantas, tantas. Nunca eu vou entender o porquê. (Falabella, 2008, 41:47 – 41:57)

Adiante saberemos que a filha de Dulce também havia feito “uma loucura dessas”: tomara veneno de rato¹³¹ por causa de “uma bobagem, uma coisinha à

¹³¹ O autoenvenenamento é um dos métodos mais usados por pessoas do sexo feminino. Entre tentativas atendidas em serviços de emergência no Brasil, predominam casos de ingestão excessiva de medicamentos — método utilizado por Melanie — ou de venenos, dentre eles, o chumbinho, um composto de pesticidas vendido ilegalmente como raticida (Botega, 2015) e que teria sido o meio pelo qual o casal Zweig se suicida, como veremos mais adiante.

toa”, “uma briguinha besta”: foi impedida de participar de um concurso de beleza porque a mãe não a deixou desfilando de biquíni. Por isso, completa Dulce, “— Cada vez que eu atendo um chamado de uma mocinha dessas, o meu coração morre outra vez” (Falabella, 2008, 43:30 – 44:21).

Paula entra no quarto onde Melanie está internada e diz que vão conversar sobre o ocorrido depois. É com Crioula, que entra em seguida, que outro impacto provocado por uma tentativa de suicídio é exposto, quando ela diz ter ficado “desesperada”. Melanie tem a explicação para o ato: a dor que surge do “se importar”. Segundo Crioula, “o segredo da vida era não se importar”, pois “se a gente não se importasse, nada doía” (Falabella, 2008, 53:24 – 54:15).

Com a parábola do sapo sendo cozido vivo dentro de uma panela cheia de água cuja temperatura vai subindo sem que ele perceba, Melanie nos apresenta alegoricamente o motivo que está por trás de seu desejo de se matar. Adolescente, Melanie se depara com um mundo onde adultos agem como o sapo metafórico e nada fazem para fugir do seu destino fatal. É uma espécie de “obstrução de objetivo” (Stack; Bowman, 2011, pp. 138-139), um desapontamento gerado por uma lacuna entre expectativa e realidade. Além disso, filha de pais separados, Melanie sofre a ausência da figura paterna, aspecto social importante para a ideação suicida. Se a mãe está presente, esta não lhe provê a empatia e o carinho que só a empregada oferece.

Segundo a categorização proposta por Stack e Bowman (2011, pp. 134-135), a tensão nas relações sociais apresentadas em *Polaroides urbanas* se enquadram como “problemas entre pais e filhos”. Os autores apontam que há uma maior chance de comportamento suicida, especialmente nos mais jovens, quando as relações entre pais e filhos são conturbadas. No aspecto individual, há uma clara perspectiva psiquiátrica, com recorrentes menções a uma depressão da personagem. Esta, propositalmente ou não, decide se matar com a única arma com a qual a mãe tenta tratá-la: com uma overdose de antidepressivos. Melanie ingere os comprimidos com o auxílio da água na beira da lagoa onde girinos nadam, reforçando o *Leitmotiv* — água — que permeia o filme. O ponto de vista da câmera dentro da d’água invoca a fábula da imersão na água fervendo na qual Melanie acredita viver.

O único jeito que Melanie vê de sair dessa situação mortal¹³² é se matando. Ela opta por ser o agente de sua própria morte a ser passivamente cozinhada. Embora haja um aspecto afirmativo nessa tentativa de suicídio, o ato de Melanie não se apresenta como positivo, mas um ato de desespero frente a uma situação da qual não consegue fugir. A saúde mental de Melanie e sua capacidade de tomar decisões são postas em xeque por meio do diagnóstico de uma profissional de saúde mental: sua própria mãe. Mas se Paula tem a resposta técnica e a solução psiquiátrica, Crioula oferece a solução que vem do peito, que guarda tanto o coração, quanto os seios que amamentaram-na, ambos representando o afeto que entende faltar à Melanie.

Miguel Falabella aposta em uma dicotomia entre medicação e afeto, colocando aspecto psiquiátrico *versus* aspecto social, apesar de não serem excludentes. No filme, o tratamento por meio de medicamentos e internação é defendido pela psicóloga Paula enquanto Crioula intercede por mais atenção e carinho à adolescente. Evidente também que este antagonismo é protagonizado por estereótipos das classes sociais em que cada 'lado' está situado: a patroa branca munida de sua asséptica tecnologia medicamentosa e a negra subalterna com sua afetuosa sabedoria popular; a relação entre Crioula e a família Monteverchio nos remetem à perpétua escravidão brasileira.

Notemos que Melanie não toma um remédio qualquer, mas medicamentos de tarja preta que alteram o humor, talvez atuem como sedativos e acabem por fazê-la não se importar tanto. As duas mães — a psicóloga e a mãe-do-peito — chegam, por sentidos opostos, a uma mesma (e questionável, se este for o caso) compreensão do que é preciso para se impedir o suicídio: importar-se menos para que não haja dor, principal motivo dado por Melanie para tentar se matar.

Há algumas pontas que ficaram soltas no roteiro de *Polaroides urbanas* e que poderiam, se aprofundadas, dar mais tridimensionalidade à situação vivida pela personagem: (1) quando Crioula afirma que os remédios não estão mais surtindo efeito, pode estar se referindo à uma possível tolerância de Melanie à medicação para combater a depressão; (2) a fala de Crioula de que Melanie não sai de casa e a reclamação da própria Melanie de que já está internada não se

¹³² A morte de sua vida *bios*. Aprofundaremos isso no próximo capítulo.

encaixam no que vemos na tela: a ida à academia e a escolha de tomar a overdose fora de casa; (3) o sentimento que Melanie tem de estar fora dos padrões de beleza impostos pela sociedade é exposto apenas em um único diálogo, com Vanessa; e, (4) ainda com relação à amiga, há ou não um desejo homoerótico não manifesto de Melanie por Vanessa?

A tentativa de suicídio de Melanie gera comoção em Paula e Crioula, mas não sabemos os impactos do ato da adolescente a partir daí, quando ela voltar para casa. A 'sobrevivente' no filme é então personificada por Dulce que conta para Crioula a dor de ter perdido uma filha da mesma idade.

O pedido de socorro de Melanie, por meio dos telefonemas de despedida, surte efeito nos que o recebem. Importante ressaltar que o movimento de buscar ajuda e interromper o suicídio é feito pela própria suicida. É Melanie quem liga para o C.A.S.A. a tempo de ser salva. Nesse sentido, há uma certa semelhança com uma outra tentativa que não chega a se concretizar: a do adolescente indígena Osvaldo em *Terra vermelha*. Ele sobe na árvore, faz a própria força e a coloca em volta do pescoço, mas é também ele quem salva a si mesmo.

O vendedor de sonhos (2016)

Mas voltemos ao binômio pais psicólogos-filhos suicidas. Em *O vendedor de sonhos*, não apenas o adolescente faz o movimento de se matar, mas também o pai dele. O filme se inicia com o psicólogo Júlio César (Dan Stulbach) caminhando em direção ao prédio onde tem seu consultório. Seu trajeto é refletido por janelas espelhadas dos edifícios, em um mosaico de imagens que não se ajustam totalmente, criando uma espécie de caleidoscópio do protagonista. Uma música melancólica toca enquanto ele sobe até sua sala, no imponente prédio onde trabalha. Lá, Júlio César vai para o lado de fora da janela e se posta de pé no parapeito.

De cima, podemos ter uma visão privilegiada da altura em que ele se encontra, em um *take* que remete àquela tomada 'Kuhle Wampe', que comentamos anteriormente. No entanto, aqui não vemos o corpo do suicida lá embaixo a partir da janela de onde ele teria se atirado, apenas imaginamos a queda antes que ela ocorra. É uma sensação de vertigem que não encontramos, por exemplo, na cena inicial do filme *Bens confiscados* (Reichenbach, 2004), onde Isabela

(Fernanda Carvalho Leite), amante do senador corrupto, se suicida. Temos uma noção da altura em que o psicólogo está, reforça a magnitude do ato e nos leva a querer saber o que levou — trouxe, pois estamos ali com ele — Júlio César até aquele parapeito. Ele fecha os olhos, como se tomasse coragem para dar um passo à frente.

Mellon (César Troncoso) irá demover Júlio de sua ideação suicida e o filme transcorre como um livro de autoajuda — do qual o filme foi adaptado — até que, como dito antes, o psicólogo é confrontado sobre seu desejo de se matar. Então o psicólogo aponta a relação com seu filho João como determinante para sua ideação suicida:

— [...] Eu sempre achava, eu sempre quis que ele fosse o melhor, sabe assim? No colégio, no futebol, em tudo, o melhor. E ele tentava, tentava e não era o suficiente pra mim, nunca era o suficiente pra mim. Meu filho não entendia. Era um menino, não tinha como entender. Agora ele cresceu e desistiu de mim. Ou eu desisti dele, não sei. A verdade é que a gente desistiu um do outro. E eu não sei mais quem é o meu filho. (Monjardim, 2016, 47:48 – 48:45)

No final do filme, é João quem sobe no mesmo parapeito. Da aglomeração de pessoas na calçada em frente ao prédio, uma delas vaticina: “deve ser maluco” (Monjardim, 2016, 01:25:10 – 01:25:12). Não é incomum associarem loucura a suicídio. Para Gavin Fairbairn (2005, p. 27) é “a crença mais comum”: a de que “qualquer um que mate ou tente se matar deve estar louco, porque ninguém que fosse são poderia querer acabar com sua vida”. Fairbairn (2005) considera suficientemente bem estabelecida a ideia de que, acometido por uma doença ou enfermidade, o suicida seria incapaz de pensar racionalmente e que é forçado por sua doença a tentar se matar. No entanto, para Fairbairn (2005, p. 72), assumir

que qualquer pessoa que aja de forma suicida teria sido tão irracional a ponto de torná-lo não-autônomo, simplesmente por causa da maneira de agir, parece errado. Isso nos faria supor que nunca é possível desejar racionalmente estar morto em vez de vivo, e eu não acredito nisso. Só porque a racionalidade de uma pessoa é prejudicada como resultado de uma perturbação emocional ou psicológica, não significa que ela seja incapaz de se suicidar; Ofélia pode muito bem ter se suicidado quando Hamlet a rejeitou, por mais perturbada que esteja com o pensamento da vida em um convento.

De volta à cena, Júlio César sobe no parapeito para falar com o filho. Ele diz

saber o que João está sentindo, mas o filho acha que não e ameaça se jogar: “— Você acha que eu não tenho coragem?” (Monjardim, 2016, 01:26:28 – 01:26:30). O pai tenta se aproximar, mas João diz não ligar para mais nada, que quer ir embora, quer sumir.

Júlio César estende-lhe a mão, mas o filho o rechaça e diz que não quer ser um peso para os pais.

— Você não ia pular? Você não ia? Pular? Não, você não ia. Você é um homem perfeito. Um homem perfeito não se permitiria uma falha tão grotesca. É isso o que eu sou pra você: uma falha, um erro. (Monjardim, 2016, 01:26:53 – 01:27:33)

O pai nega que o filho tenha sido um peso, um erro e sugere que saiam dali. No entanto, João prefere continuar falando sobre a relação.

— Eu te decepcionei todas as vezes, não é pai? Pode ficar tranquilo que dessa vez não vai ser diferente. (Monjardim, 2016, 01:27:51 – 01:27:58)

Júlio César pede perdão e uma chance, mas como João parece decidido a se jogar, o pai se adianta e diz, então, que vai se jogar primeiro pois não saberia viver sem o filho. Os pés de Júlio César vão escorregando para fora do parapeito, mas João o impede, abraçando-o.

— A gente só precisa de tempo, filho. Me deixa eu te ajudar.
— Não tem nada que você possa fazer por mim.
— Tem: uma vírgula. Eu posso te vender uma vírgula. Para que você possa continuar a escrever a sua história mesmo quando o mundo desaba sobre você. Eu comprei uma vírgula. (Monjardim, 2016, 01:29:10 – 01:29:51)

Gostaríamos de destacar dois pontos nesse diálogo. O primeiro é quando João atribui “coragem” ao ato de se jogar do parapeito, um termo com forte carga positiva, ligado a uma determinação, a uma firmeza em realizá-lo. Por outro lado, o mesmo personagem, logo em seguida, considera o suicídio, nas mesmas condições, uma falha “grotesca”.

Como vimos na primeira parte dessa tese, a compreensão e os significados do suicídio se transformaram ao longo dos séculos, diferindo não apenas no tempo, mas também de uma sociedade para outra. A cena completa traz três dos vários atributos com os quais a morte voluntária já foi rotulada: como loucura, como ato de coragem e como imperfeição.

Yonlu (2018)

Yonlu acompanha os últimos dias de Vinícius (Thalles Cabral), um talentoso adolescente que desenhava, escrevia, compunha e cantava e que aos 16 anos de idade suicidou-se com o apoio de usuários de um fórum na internet.

O diretor Hique Montanari optou por uma narrativa que alterna entre quatro tramas bem definidas: a relação de Vinícius com os pais e colegas; as questões de ordem psíquica do personagem, com cenas mais sensoriais e, algumas vezes, com elementos surreais, amparadas pelas músicas e desenhos de autoria do próprio personagem; as conversas que o protagonista trava em fóruns de discussão na web; e a entrevista que o terapeuta de Yonlu (nome artístico de Vinícius) dá a uma jornalista, em um momento que ocorre após a morte de seu paciente.

Logo no começo do filme, por meio de uma repórter (Mirna Spritzer) entrevistando o terapeuta (Nélson Diniz), o evento biográfico é explicado: o adolescente “planejou tudo com o auxílio de sites e transmitiu em tempo real pela internet incentivado por participantes de um fórum virtual, de um chat” (Montanari, 2018, 04:06 – 04:18).

Apesar de não ser comum um terapeuta falar sobre casos como esse, ele diz ter decidido dar a entrevista pois

devemos denunciar pra que mais suicídios como esse não aconteçam. Esse tipo de comportamento pode continuar vitimando pessoas fragilizadas se não alertamos de uma forma mais contundente. (Montanari, 2018, 04:47 – 05:03)

Ainda segundo o terapeuta, Vinícius se suicida por ter sido incitado “por um grupo de pessoas da internet. Pessoas anônimas, irresponsáveis” (Montanari, 2018, 05:07 – 05:12).

Como vimos na primeira parte dessa tese, a morte voluntária foi, em diferentes épocas e lugares, considerada crime, passível de punição àqueles que não faleciam no ato suicida ou aos seus familiares. Aqui, o suicida é entendido, pelo psiquiatra, como vítima de um crime ao qual é atribuído aos que auxiliaram o personagem a tirar a própria vida.

Ainda de acordo com o entrevistado, “em função da pouca idade, era difícil pra

ele suportar o mundo que ele via. Sofria muito, se sentia parte de tudo que acontecia e não tinha defesas seguras contra essa invasão. Era como se fosse uma espécie de caixa de ressonância do mundo, como se ele vivesse a história de outras pessoas” (Montanari, 2018, 43:32 – 44:01). Talvez por isso Vinícius diga que “— Queria ir para uma ilha. Queria encontrar um lugar” (Montanari, 2018, 44:06 – 44:10). O terapeuta explica ainda que

muitos adolescentes namoram o suicídio, brincam com ele, como se fossem uma espécie de porta de incêndio. Se der tudo errado, eu saio por ali. Todo mundo tem momentos de desespero que é quando essa ideia de suicídio ocorre, mas fica no plano da fantasia. Um que outro é mais radical e ensaia cenários reais. Mas aqueles que chegam ao ato mesmo são em número bem menor. Acontece que a internet, ela criou um diálogo sobre esses projetos suicidas com outras pessoas que estão numa situação parecida. Essas pessoas têm os piores conselhos. Quantas vezes um suicida sai de seu transe e pede ajuda? Muitas vezes, muitas. Pra que o ato aconteça é preciso haver uma energia negativa, extra que venha de fora. Existe em nós uma força vital, positiva, que nos retém, que nos dá sustento, que nos ajuda a suportar a vida. (Montanari, 2018, 49:37 – 51:01)

Com relação a Vinícius, ele afirma que houve crises que eles conseguiram reverter:

— Eu lembro de uma que ele sentou na mureta da cobertura e me ligou perguntando se ele pulava ou não. Que eu lhe desse razões para que sim e para que não. Ele não se jogou porque ele ouviu uma voz que lhe disse como ele se conectava com a vida, com os amigos, com a família. Só que dessa última vez ele montou uma cena semelhante, mas do outro lado alguém disse pra ele se matar (Montanari, 2018, 35:46 – 36:23).

No final das análises de filmes, no *cluster* “Sugestão”, apresentaremos outros filmes em que personagens incentivam outros a se suicidarem.

Além da repórter, o psiquiatra também interage com o próprio paciente. Dessa forma, além de expor seus vereditos profissionais, a figura do terapeuta permite que Vinícius diga diretamente o que o aflige, como a autossabotagem, a submissão ao peso do olhar do outro, o medo que o paralisa, a falta de autonomia na presença de outras pessoas, sua dificuldade em se socializar, sua busca por refúgio na internet. O descontentamento por não atender um padrão de beleza, presente como vimos anteriormente em *Polaroides urbanas*, também aparece em *Yonlu*. Vinícius diz ao terapeuta que se considera feio, que não está satisfeito com sua imagem: “nariz grande demais”, “perfil não é bonito”

(Montanari, 2018, 22:21 – 22:28). Apesar de saber que “tem pessoas que são feias e conseguem levar uma vida feliz”, para ele, “é o fim” (Montanari, 2018, 22:30 – 22:35).

Outro aspecto neste filme comum a outros títulos brasileiros que retratam suicídios adolescentes é uma certa ausência ou distanciamento dos pais, que parecem à margem da vida de seus filhos adolescentes, incapazes de se conectarem e de dialogarem com eles. O pai de Yonlu, por exemplo, só vai aparecer no último terço do filme. Uma cena que aparece em outros dois filmes analisados é o da mãe entrando no quarto quando o filho não está presente e ‘vasculhando’ suas coisas. Entendemos essa invasão de privacidade como uma tentativa de encontrar pistas que elucidem, para os pais, quem é próprio filho ou quem ele se tornou, na esperança de melhor compreendê-lo.

Quando Vinícius está decidido de como irá se suicidar, ele finge aos pais que o pior já passou: pede ao pai para que compre ingressos para um show que, sabemos, nunca vai assistir; e, para a mãe, diz que o tratamento da pele dele está melhorando e as espinhas estão sumindo, o que retoma a questão da autoestima do adolescente: “— Eu tenho que cuidar do meu corpo. Afinal, eu dependo dele e ele de mim, né?” (Montanari, 2018, 54:38 – 54:43).

Yonlu age dessa forma para despreocupá-los, para que seus pais ‘baixem a guarda’ e deixem-no com mais liberdade para seguir com seu plano suicida.

Vinícius também articula para afastar os pais de casa no dia em que irá se matar, para poder ficar sozinho e executar seu suicídio complexo. O adolescente diz que vai organizar uma festa para o pessoal da escola. Ele ainda diz que uma menina que está interessada nele vai à festa.

O bilhete suicida que Vinícius deixará para os pais explica: “Para garantir uma boa margem de tempo eu inventei a história do encontro com os amigos aqui pedindo que vocês saíssem de casa durante todo o dia. Isso fez com que parecesse um grande progresso na minha condição psíquica quando, na verdade, era o contrário” (Montanari, 2018, 01:09:28 – 01:09:57). Ou seja, Vinícius tem total clareza do que seus pais entendem como aspectos que preveniriam o comportamento suicida do filho, tais como uma rede de amigos ou um relacionamento afetivo com outra garota.

O mundo estranho aos pais que Vinícius habita é retratado em uma cena com ares oníricos, soniais, na qual ele veste um traje espacial (Figura 24). Essa espécie de escafandro, equipamento projetado para manter viva a pessoa que o veste, apesar do exterior invivível no qual está imerso, indica também um não pertencimento àquele lugar, um estrangeiro. Ouvimos a respiração de Yonlu, típica de quem está dentro desses trajes: difícil, pesada, inatural, nos transmitindo uma sensação de claustro, de confinamento.



Figura 24 – Still frame de *Yonlu* (Montanari, 2018). Fonte: Elaboração própria.

O filme também se utiliza de trechos de várias músicas compostas pelo próprio Yonlu, espécie de *voice over* musical por meio da qual aprofundamos nossa compreensão de como Vinícius se sentia e as questões com as quais se debatia e que configuram os tais rastros que citamos na introdução desta tese. As músicas que Yonlu compôs permitem dar uma voz mais fidedigna ao personagem e aos seus sentimentos. Em muitos versos ele expõe abertamente aspectos que motivam sua ideia suicida como se sentir rejeitado e não ser correspondido no amor. Esse *pot-pourri* de canções compostas por Yonlu, vão formando o mosaico de questões determinantes para o suicídio que ocorrerá no final do filme.

São versos como “a dor ficou do tamanho do mundo”, “eu percebi que a vida é perder amigos”, “why does it always have to end with humiliation for me?”¹³³, “I wanna die”¹³⁴, ou o trecho da música “Polyalphabetical Cypher”

Não sei mais onde estou. Perdi minha visão periférica. Mas isso não vai

¹³³ “Por que sempre tem que terminar com humilhação para mim?”

¹³⁴ “Eu quero morrer”.

impedir de desaparecer sob os olhos deles. Apenas fico me perguntando o que aconteceu naquela fração de segundo em que eu envelheci duzentos anos (Montanari, 2018, 27:22 – 27:37).

Verso no qual Yonlu atribui o desejo de “desaparecer” a um se sentir velho. No próximo capítulo (“Suicídio na velhice”) abordaremos o aspecto do envelhecer como motivador para um personagem apresentar um comportamento suicida.

Vinícius canta também suas decepções amorosas. Cerca de 15% de todos os suicídios retratados no cinema brasileiro têm como causa social principal uma ruptura de relacionamento ou um amor não correspondido, aspecto abordado em várias músicas compostas por Yonlu, como a que contém o verso “*I know what it's like / when your wanksock's found and worn by another guy*”¹³⁵ (Montanari, 2018, 37:00 – 37:11), ou na canção “Luana” cujo título leva o nome da colega da escola de quem ele gostava.

Vinícius conta ao terapeuta que a risada de Luana (Lorena Lorenzo) servia como “uma morfina instantânea para algumas” (Montanari, 2018, 40:32 – 40:41) de suas angústias e que o dia em que a conheceu teria sido o “começo do fim” (Montanari, 2018, 41:10 – 41:12) do tormento dele (“— E eu sempre serei assim até que eu ache a cura”) (Montanari, 2018, 41:23 – 41:31) e que depois de uma noite conversando com Luana ele havia “acordado de bem com a vida”, “disposto”, seguro que nada podia tirá-lo “daquele estado de alegria” (Montanari, 2018, 47:57 – 48:07):

— A melancolia foi embora e eu senti a esperança e a felicidade. (Montanari, 2018, 49:00 – 49:09)

Paralelamente às diversas expressões artísticas de Yonlu, que trazem à tela suas batalhas internas, as publicações do adolescente nos fóruns indicavam que ele já iniciara o planejamento de como iria se suicidar. Ouvimos Vinícius tecendo seus *posts* — em inglês, idioma com o qual se comunica com os demais usuários — e o que ele digita muitas vezes se transforma em uma cena. O ambiente virtual dos fóruns é representado por pessoas desfocadas, com seus rostos escondidos e anonimizados atrás de avatares, em um amplo e impessoal galpão. Nesses momentos, as imagens na tela estão sob um filtro de lente esverdeado, em referência aos primeiros monitores de computador cuja cor das

¹³⁵ “Eu sei como é / quando sua meia de punheta é encontrada e usada por outro cara”

letras era, em sua maioria, fósforo-verde (Figura 25). Os textos das postagens que aparecem no filme são, majoritariamente, originais e as animações foram baseadas nos desenhos de Yonlu.

Vinícius busca informações sobre métodos para se suicidar: “— Onde atirar na cabeça? O que poderia dar errado?” (Montanari, 2018, 18:08 – 18:09). Alguns usuários estão ali com o mesmo intuito de Yonlu: “— Quantas pílulas devo tomar? Quanto tempo leva até eu morrer? Quantos membros desta comunidade se matam realmente?” (Montanari, 2018, 18:10 – 18:17), “— Onde comprar barbitúricos sem receita médica?” (Montanari, 2018, 20:30 – 20:33) e “— Preciso de informações sobre se enforcar” (Montanari, 2018, 20:38 – 20:41), outros incentivam esses usuários a se matarem: “— Mergulhe até o fundo. Descanse em paz.” (Montanari, 2018, 20:44 – 20:47).



Figura 25 – *Still frame* de *Yonlu* (Montanari, 2018). Fonte: Elaboração própria.

As trocas de mensagens nas comunidades virtuais entre Yonlu e outras pessoas evoluirão depois para informações sobre métodos de como se matar: “— O corpo humano é difícil de matar” (Montanari, 2018, 32:00 – 32:02), “— Pergunta sobre corda para se enforcar” (Montanari, 2018, 33:10 – 33:13) e bilhetes-suicidas: “— Deixar uma carta ou fitas de áudio?” (Montanari, 2018, 32:10 – 32:13). Vinícius busca mais informações sobre o método que adiante será o que ele usará para o seu suicídio: “— Uma pergunta para aqueles que já testaram o método monóxido de carbono” (Montanari, 2018, 33:14 – 33:18). As mensagens não são apenas sobre aspectos práticos, mas também sobre como os usuários do fórum se sentem.

Menos de dois meses antes do suicídio de Vinícius, um homem posta:

— Não sei como explicar como estou me sentindo. Por isso já peço desculpas se for incompreensível. Se não dou importância à minha vida, por que fico tão angustiado quando as coisas não acontecem do meu jeito? Mas se eu dou mesmo importância à minha vida, por que quero tanto me matar? (Montanari, 2018, 33:42 – 34:06)

Uma outra integrante do fórum, abaixando a imagem de seu avatar e revelando seu rosto, diz entendê-lo: “— Eu sei... A pergunta definitiva é: isso é tão ruim que eu não possa superar, que quero desistir agora? Não consigo superar e uma grande parte de mim quer desistir” (Montanari, 2018, 34:07 – 34:23) e dirá depois que queria “tanto que tudo acabe. Como capitão da minha própria vida, eu certamente sinto que estou lendo o mapa errado. Não estou indo a lugar nenhum” e que quer abandonar o próprio “barco” (Montanari, 2018, 34:59 - 35:13). Os usuários do fórum revelam seus rostos no momento em que deixam de falar de técnicas de suicídio e expõe seus sentimentos, quando se abrem e mostram seus medos, suas dores. Sendo textos extraídos dos fóruns frequentados por Yonlu, tais depoimentos são fonte preciosa para uma melhor compreensão do que se passa com aqueles que planejam ou pensam em se suicidar.

Outro homem, também de rosto descoberto, fala com Yonlu:

— Mas eu não sei se agora é o momento certo. Tempo, mais tempo, estou adiando, protelando essa decisão. Me odeio por ser tão covarde. Queria ter a determinação para acabar logo com isso. Ou apenas prosseguir com minha vida, em vez de ficar em cima do muro. (Montanari, 2018, 34:23 – 34:45)

Yonlu lhe responde que ele não é um covarde, pois “não há dor maior do que tocar o vazio da existência, que é aquilo que eu e você achamos que todo mundo aqui está passando” (Montanari, 2018, 35:24 – 35:34).

O método utilizado por Vinícius para se matar — intoxicação por monóxido de carbono — é explicado com detalhes, mas o ato suicida não é mostrado na tela. Na cena em que o suicídio do jovem acontece, a câmera permanece no quarto dele, enquadrando o computador por meio do qual Yonlu troca mensagens com outros integrantes do fórum, enquanto o protagonista vai e volta do banheiro, local onde ocorre a preparação para sua morte. De certa forma, assistimos ao suicídio do personagem da mesma forma que os demais participantes do fórum

com os quais Vinícius se comunicava: por meio das mensagens postadas pelo adolescente.

No início do mês em que ocorre o suicídio, Yonlu entra no fórum e pede que o ajudem a escolher entre dois métodos, que ele considera como sendo mais fáceis e acessíveis para ele, e revisem o “roteiro” (Montanari, 2018, 37:26) que ele havia preparado. O adolescente enumera (Montanari, 2018, 57:31 – 58:40):

- Primeiro: monóxido de carbono. Queimar carvão em uma pequena churrasqueira do lado de fora, depois levar a churrasqueira para um banheiro pequeno e me trancar lá vedando a porta com fita. Acho que as pílulas para dormir poderiam ser úteis neste caso. Minhas dúvidas: como saber quando levar a churrasqueira para dentro? Como devo calcular o momento de ingerir as pílulas para dormir de forma a adormecer no momento certo? Algum comentário? O que poderia dar errado?
- Segundo: água mais pílulas para dormir.

No fórum, respondem:

- Eu estava pensando, talvez se você colocasse alguns pesos nos pés e braços e se segurasse em algumas boias, para se manter flutuando e então dobrar a dose de pílulas para dormir. Você acabará ficando inconsciente, cairá no sono e se deixará afundar. (Montanari, 2018, 58:40 – 58:59)

Yonlu pergunta:

- Posso estar esquecendo algum problema óbvio. Isso precisa ser feito em uma grande massa de água, ou uma piscina simples funcionaria? (Montanari, 2018, 59:03 – 59:15)

No fatídico dia, Vinícius vai e volta do banheiro, onde faz os preparativos para seu suicídio, para o computador em seu quarto, onde tira dúvidas de última hora no fórum (Montanari, 2018, 01:13:11 – 01:14:30):

- Preciso de ajuda urgente. Estou usando o método do monóxido de carbono neste exato momento e estou com duas churrasqueiras queimando no banheiro. Alguém poderia me dizer se estou queimando carvão suficiente e quando posso entrar no banheiro e me deitar? Por favor. Por favor, me ajude. Eu não tenho muito tempo. Vou verificar esse fórum daqui a pouco.
- Como você está indo? Espero que tenha conseguido o que queria. Talvez você esteja de volta daqui a pouco tossindo e cuspiendo. Desculpe, não conheço este método, mas também estou pensando no monóxido de carbono.
- Você leu sobre quando você deve levar as churrasqueiras para dentro? Eu poderia experimentar, pois tenho uma banheira de ferro fundido para colocar 3 ou 4 dentro.

As respostas seguintes dos usuários às dúvidas de Vinícius esboçam uma

tentativa de fazê-lo repensar, mas ele parece não dar mais atenção, focado em resolver questões técnicas quanto aos métodos de suicídio escolhidos (Montanari, 2018, 01:14:31 – 01:14:47):

- Só acho que leva tempo para tomar decisões tão sérias e definitivas como esta.
- Se você está se debatendo freneticamente e implorando desesperadamente por conselhos, talvez isso seja um grande letreiro de neon avisando que esta pode não ser a coisa certa para você neste momento.

Na última cena em que retorna ao quarto, suado e tenso, Vinícius digita:

- O que eu posso fazer? Não consigo aguentar o calor. Está quente demais naquele espaço. O que eu devo usar para tornar isso mais suportável? Pelo amor de Deus, alguém me ajude, por favor. (Montanari, 2018, 01:15:20 – 01:15:48)

No fórum, alguns usuários tentam demovê-lo da ideia, pelo menos temporariamente (Montanari, 2018, 01:15:50 – 01:16:38):

- Parece meio loucura para mim. Você tem certeza de que as coisas estão tão ruins assim?
- Não consegue pensar em outra coisa?
- Isso poderia afetar seus vizinhos.
- Você provavelmente deve desistir da tentativa. Falta de planejamento parece uma receita de desastre. Respire fundo algumas vezes e leve as churrasqueiras para fora. Relaxe por um momento. Se você realmente quer se matar, gaste tempo planejando de forma apropriada, para não acabar, por exemplo, queimando a si mesmo até a morte.
- Espero que você encontre uma forma bem-sucedida de morrer tão logo seja possível. Espero que você encontre uma forma de se matar que não envolva colocar em perigo todos ao seu redor.

A partir daí, Yonlu não aparece mais e os *letterings* contam o desfecho fatal. No fórum, como Yonlu não “fez mais contato” (Montanari, 2018, 01:18:15 – 01:18:17), os participantes chegam à conclusão de que a tentativa de suicídio de Vinícius havia se consumado. Os integrantes do fórum vão saindo um a um. Vinícius, trajando seu traje espacial, também sai de cena.

Agora o chão ocupa a parte de cima da tela, com o mundo de cabeça para baixo, enquanto Vinícius lê em *voice over* o restante do bilhete suicida que ele deixou para os pais:

- Não teve encontro com colegas, nem guria que gostava de mim. Peço desculpas pela maneira trapaceira com que eu arranjei meu suicídio. Peço desculpas também pela maneira assustadora com que a notícia vai chegar em

vocês. Foi o jeito que eu dei pra ter o dia inteiro sozinho e fazer as coisas da maneira mais segura. Não pensem que eu quis que vocês se sentissem culpados. Não havia nada que pudesse ser feito para me impedir. Deixei na mesa do computador um CD com algumas das minhas músicas. O computador tá cheio de material sobre mim para vocês lerem se quiserem. Todas as minhas músicas estão salvas. Se conseguirem enxergar além da ótica da paternidade verão que nada de especial aconteceu no dia de hoje. O mundo continuou igual. Espero que não tenha ficado nada pendente. Yonlu, 26 de julho de 2006. (Montanari, 2018, 01:20:35 – 01:21:44)

Como *Yonlu* é um filme que narra os últimos dias de um suicida, o suicídio é tema central na história e é esperado que os aspectos que o cercam sejam colocados em evidência. O terapeuta de Vinícius é, no filme, uma espécie de porta-voz oficial na prevenção do suicídio, apontando para elementos que são consensualmente relevantes. O uso do formato de entrevista permite que essa fala seja mais estruturada, embora mais expositiva. Inserida ao longo do filme, a entrevista com o terapeuta assemelha-se ao gênero docudrama, aproveitando diálogos que de fato foram ditos quando o caso foi noticiado na imprensa, alterando-os ou ainda criando novos.

O filme utiliza das habilidades do biografado para compor elementos estéticos e narrativos, com destaque para as animações que transformam em clipes várias das músicas compostas por ele, cujas letras são como bilhetes suicidas que exteriorizam os sentimentos com os quais Yonlu lidava. Ainda assim, o jovem deixou ainda um bilhete suicida endereçado aos pais onde esclarece outros pontos.

As cenas internas, em ambientes fechados, acontecem em um cenário único, como em um palco de teatro. A câmera vai, por exemplo, do quarto de Yonlu para o consultório do terapeuta sem cortes, evidenciando o espaço cênico teatral.

Como vimos acima, um dos interlocutores de Vinícius na internet levanta uma importante questão: se a vida não vale a própria vida, por que se angustiar? No entanto, se, ao contrário, ela de fato for tão importante assim, por que querer se matar? Nos filmes nos quais há tentativas de dissuasão, isto é, quando personagens tentam convencer outro personagem a abdicar de sua ideia suicida, elas se dão principalmente dentro de uma lógica delimitada por dois argumentos antagônicos. Um é o da valorização da experiência da vida, de

colocá-la como algo tão especial, tão único que não seria aceitável deixar de vivê-la por meio de um suicídio. No extremo oposto, há a tentativa de esvaziar essa vida de algum propósito, sugerindo que não deveríamos levá-la tão a sério, de mostrá-la tão trivial que nem valeria a pena se matar por isso. Grosso modo, no primeiro caso, a forma como a vida é experimentada, afetada por fatores sociais, culturais, econômicos — a *bios* (Agamben, 2000) — é elevada a uma condição superior a da vida regida pelas leis naturais e biológicas — a *zoé* (Agamben, 2000), como se esta estivesse sujeita aos sublimes propósitos de *bios*. Já o primeiro argumento busca reduzir a importância da *bios* a fim de esvaziar a angústia dos personagens que pensam exterminar sua *zoé*. Essa discussão será retomada no próximo filme que analisaremos.

Ao fim, ao dizer à entrevistadora que o autoextermínio é tabu porque “o único discurso real sobre o suicídio é de quem foi até o fim”, o psiquiatra de Vinícius elenca a história de seu paciente, fartamente registrada pelo próprio suicida, como uma das raras manifestações genuínas sobre suicídio produzidas pelo cinema brasileiro.

***Ferrugem* (2018)**

Já desde o início, *Ferrugem* mostra o intenso uso que os alunos de um colégio de classe média alta em Curitiba, região sul do Brasil, fazem de seus smartphones: tiram fotos na visita da turma a um aquário, colocam a *playlist* da festa, gravam vídeos, se comunicam com seus familiares e entre si.

Na noite em que Tati Cavesin (Tiffany Dopke) fica com Renet (Giovanni de Lorenzi), ela perde o seu celular. No dia seguinte, um vídeo íntimo dela com o ex-namorado Nando (Gustavo Piaskoski) viraliza¹³⁶ — no que parece ser um clássico caso de “*revenge porn*”¹³⁷ — e ela passa a sofrer *bullying* na escola.

No caminho do extenso corredor que leva Tati do portão da entrada do colégio

¹³⁶ Um vídeo, uma imagem ou um texto “viraliza” quando é compartilhado por muitas pessoas, em redes sociais ou em aplicativos de troca de mensagens, espalhando-se rapidamente na internet.

¹³⁷ *Revenge porn* (termo em inglês para “pornografia de vingança”) é o compartilhamento de fotos ou vídeos íntimos de outra pessoa, sem seu consentimento, mesmo que esta tenha permitido ser fotografada ou filmada no âmbito privado. Geralmente ocorre após o fim de um relacionamento amoroso, quando um dos envolvidos divulga cenas íntimas do outro, a fim de expor o antigo parceiro.

até a sala de aula, uma série de comentários maldosos feitos por alunos vão sendo desferidos contra a jovem. Tati, que entrara na escola com uma expressão de confiança, vai ficando com o semblante preocupado à medida que percebe olhares e risos maliciosos e ouve assobios e expressões como “aí mina, tá famosa, eihh?” (Muritiba, 2018, 15:17 – 15:21). Até que as amigas Dani (Nathalia Garcia) e Juliana (Giovanna Negrelli) a abordam, uma delas resumindo: “Tati, [...] fudeu” (Muritiba, 2018, 15:40 – 15:43).

É uma cena transformadora: dos passos confiantes da altiva Tati até a privada onde a personagem chora, encolhida. Do céu ao inferno: do alto da passarela a caminho da escola sob os primeiros raios de sol até o fundo de um banheiro com paredes pichadas. Voltaremos a esta cena mais adiante.

Dani e Juliana tentam consolar a amiga desesperada dizendo que apenas a “galera da sala” tem o vídeo, mas ela não concorda: “todo mundo tem esse vídeo” (Muritiba, 2018, 16:52 – 16:59). Tati entende que, a partir do momento em que um vídeo, uma imagem ou um texto que está armazenado em um dispositivo eletrônico é compartilhado com outra pessoa, não é mais possível controlar de que forma esse conteúdo é difundido. A partir de então, Tati é bombardeada por *bullying* e *cyberbullying*: seus colegas fazem piadas de duplo sentido, mostrando a todo momento, uns aos outros, as telas de seus smartphones. Não vemos o que os personagens veem, mas não é preciso: é evidente que mostram fotos ou vídeos que Tati gostaria que nunca tivessem deixado seu espaço privado. A cena da sala de aula com os colegas de Tati vendo essas imagens, lançando olhares à personagem e mostrando as telas de seus smartphones para outros alunos é muito parecida com a cena do primeiro episódio da série *13 reasons why* (McCarthy, 2017), quando os colegas da também adolescente Hannah Baker recebem fotos de seu encontro íntimo com um outro aluno. É também análoga a uma cena de *Luna*, filme que iremos analisar a seguir.

Quando, durante uma apresentação de um trabalho escolar, uma foto de uma piranha é projetada no quadro-negro, um aluno diz ser “a *selfie* da Tati” (Muritiba, 2018, 19:18 – 19:22). Nas redes sociais, Tati se depara com comentários sexistas ao vídeo postado com ela fazendo sexo oral em Nando: “Quem mandou filmar? Todo mundo sabe que o homem é o mais safado que existe. É bem feito

mesmo”, “não é porque ela fez coisa errada que todo mundo pode ficar avacalhando! Ahuahuhua na real, podia faze em mim hauHuahuAHuahA” e “não se dá resPEITO e inda que resPEITO” (Muritiba, 2018, 21:08 – 22:00).

Tati vai atrás de Renet e de Nando, dois dos suspeitos de vazar o vídeo, o que ambos negam. Nando, argumenta que sua intimidade também está sendo exposta no vídeo. No entanto, o impacto da exposição da intimidade de Nando é muito menor (se não o oposto) que o de Tati. Uma sociedade machista como a brasileira, contraditoriamente, estimula os jovens homens a viverem a maior quantidade possível de experiências sexuais enquanto espera que as adolescentes mulheres se mantenham virgens. Ela diz para Nando que “queria sumir” (Muritiba, 2018, 24:43 – 24:48).

Notemos que “eu queria sumir” é o mesmo que João fala para o pai quando ambos estão no parapeito do prédio, em *O vendedor de sonhos*. É também o que Ananias diz à mulher, em *Tudo azul* (Fenelon, 1951). Querer sumir pode não ser o mesmo que querer morrer. E querer morrer não significa necessariamente vontade de se matar (como sugeri na Introdução). Sumir pode ser um desejo de desaparecer sem que isso traga sofrimento para os demais, posto que, como aponta Fairbairn (2005, p. 24), é improvável que um indivíduo se mate sem afetar os outros.

Essa expressão de desaparecer certamente não se resume aos filmes brasileiros e muitas vezes não se expressa por meio de um diálogo.

Em *Leaving Las Vegas / Despedida em Las Vegas* (Figgis, 1995), para citar apenas um exemplo, Ben (Nicolas Cage) decide beber até morrer, literalmente. Na última cena do filme de Mike Figgis, Sera (Elisabeth Shue) reencontra-o em um quarto barato de motel onde Ben está hospedado. Deitado, já à beira da morte, eles transam pela última vez até que *la petite mort* se encontre com a morte definitiva do personagem. Ao fundo, a canção composta por Sting (1995) se despede com o último verso: “*Excuse me while I disappear*”¹³⁸.

Embora não desapareça por completo, Tati tem um atestado médico que a libera de voltar à escola por uns dias e ela “nem ferrando volta antes praquela bosta” (Muritiba, 2018, 27:38 – 27:42). No entanto, se consegue afastar-se do assédio

¹³⁸ “Peço licença enquanto desapareço” (Sting, 1995).

na escola¹³⁹, a internet a alcança dentro de casa, onde vê que o vídeo dela foi parar em um site pornô. Debaixo do chuveiro, Tati chora. Quando sai do banho, já é noite. Ao procurar por cigarro na bolsa da mãe, Tati encontra uma carta do colégio convocando os pais, provavelmente para discutir o caso do vídeo. Na varanda, Tati fuma enquanto chove a cântaros lá fora. Ela acessa o site pornô (“Porn Novinhas”) onde o vídeo dela está publicado com o título “Novinha cai no Zap Zap e faz sucesso”. Abaixo do vídeo, alguns comentários depreciativos anônimos: “Adorador de Xupeta: Firstei com o pau na mão! E com JOINHA!”, “FDBocas: Essa putinha vive ficando peladinha no zap... mas adora um drama! Postou o video e agora quer [...]” (Muritiba, 2018, 33:33 – 33:42).

Em seguida, Tati vai até o quarto dos pais. É a primeira aparição dos pais dela (Otavio Linhares e Giovana Soar), depois de 34 minutos de filme. Não é o primeiro filme brasileiro a mostrar esse distanciamento entre pais e adolescente, apresentando-os após o filme ter decorrido bastante tempo, como vimos em *Yonlu*. Os pais de Tati estão dormindo, ou seja, existem, mas permanecem alheios ao que acontece com a filha. Tati pega a arma que o pai tem guardada e a coloca na mochila.

No dia seguinte, os pais deixam-na de carro no colégio. É a última vez que a verão. Na entrada, estão confiscando, até o final da aula, os *smartphones* de todos os alunos.

Tati encontra com Renet no corredor e diz estar decepcionada por ele não responder às mensagens dela.

No banheiro, Tati tira o revólver da mochila, vai até o corredor do colégio e, olhando para a câmera do circuito interno de segurança, se suicida com um tiro na cabeça (Figuras 26 e 27). Sexo e morte, antigos parceiros de tabu, agora igualmente registrados.

¹³⁹ No próximo filme que analisaremos, Luana irá pedir à mãe para mudar de colégio.



Figura 26 – Still frame de *Ferrugem* (Muritiba, 2018). Fonte: Elaboração própria.



Figura 27 – Still frame de *Ferrugem* (Muritiba, 2018). Fonte: Elaboração própria.

A história de Tati finda antes da metade do filme. A partir daí, acompanharemos o impacto causado pelo suicídio da adolescente, não tanto do luto vivido por seus familiares, mas como Renet lida com isso. Com essa opção, Aly Muritiba mantém o foco no universo adolescente, ainda que os pais de Renet ganhem força numa queda de braço entre o pai de Renet, que tenta afastar o filho das investigações, e sua mãe, que o aconselha a encarar as consequências pelo crime de ter vazado o vídeo e por sua responsabilidade no suicídio da colega.

No entanto, a morte de Tati não faz a personagem desaparecer por completo¹⁴⁰. Para Renet, o chamado dela está gravado em seu celular, onde ele ouve a voz

¹⁴⁰ Assim como as chamas de uma lareira que, segundo Vincent van Gogh, ao “nascerem, subirem, piscarem e suplantarem umas às outras como se desejassem lamber a panela com suas línguas de fogo”, se assemelham à vida humana: “nascer, trabalhar, amar, crescer, desaparecer.” Mas este não seria o fim, pelo menos para o pintor holandês, pois a fumaça sobe até uma estrela no céu, “uma estrela que envia seus raios através da abertura na chaminé” como se o chamasse (Pompili, 2009, p. 210).

de Tati em um áudio antigo que a jovem havia deixado pra ele.

Um telejornal local noticia os desdobramentos do suicídio da adolescente, considerando-o uma “tragédia em colégio de alto padrão” que “chocou a cidade de Curitiba”. A história, segundo a imprensa, todos conhecem: “jovens mulheres filmam relações sexuais, confiam nos parceiros e acabam humilhadas por eles e por milhares de pessoas na internet”. E explica que “o que era para ser registro de um momento íntimo de uma jovem acabou virando caso de polícia. O pivô: um vídeo sexual compartilhado em grupo de WhatsApp” (Muritiba, 2018, 46:45 – 47:15). O primo de Renet não entende o porquê de envolver a polícia em um caso de suicídio: “— A menina se matou. Ponto. Vão pesquisar o que? Pô. Suicídio?” (Muritiba, 2018, 47:28 – 47:37).

Enquanto os alunos do colégio que compartilharam o vídeo tentam apagar os rastros, destruindo celulares e apagando mensagens, a imprensa sensacionalista obtém acesso à câmera de segurança da escola e o registro do ato suicida de Tati acaba também viralizando na internet. O primo pergunta a Renet se ele está preparado para ver ela se matando. Depois de assistirem à Tati matar-se com um tiro na cabeça, Renet sugere ao primo que delete o vídeo. Não é possível saber como se sente Renet, o responsável direto pela morte de Tati a quem ele dizia gostar. A própria irmã dele diz que o irmão é “autista”, “um mistério” (Muritiba, 2018, 50:35 – 50:42). As cenas mostram um Renet pensativo, talvez apreensivo, mas difícil inferir muito mais que isso.

Na cena seguinte fica claro que ele havia enviado o vídeo para o primo e que este compartilhou-o para outras pessoas. Após seu primo se livrar do celular atirando-o ao mar, ele tenta minimizar sua própria responsabilidade, culpabilizando a vítima:

— Quem que ia imaginar que a menina ia fazer uma cagada dessa? Se matar por causa de videozinho besta? Vai dizer? A mina faz a merda e os outros é que se ferram. Mina doida¹⁴¹ do caralho. (Muritiba, 2018, 54:41 – 54:56)

Renet agora tenta defender a colega morta, enquanto o primo teme que eles vão “se foder por causa dessa merda” (Muritiba, 2018, 55:09 – 55:11). Os dois trocam acusações até partirem para o confronto físico. O comportamento de

¹⁴¹ Novamente o suicídio aparece relacionado à loucura.

tentar se redimir por ter vazado um vídeo íntimo também ocorre em *Luna*, próximo filme que iremos analisar.

Renet assiste à gravação do circuito interno com o suicídio de Tati, mas pausa o vídeo antes da arma ser disparada (Figura 28). Tati olha para a câmera, olha para Renet, de certa forma.



Figura 28 – Still frame de *Ferrugem* (Muritiba, 2018). Fonte: Elaboração própria.

Ele liga para o número do celular de Tati e, depois de ouvir a mensagem na secretária eletrônica com a voz dela, deixa um recado pedindo desculpas.

Raquel (Clarissa Kiste), mãe de Renet, convence o filho a prestar o depoimento pois “fingir que [...] não fez nada não está resolvendo” (Muritiba, 2018, 01:23:06 – 01:23:11). Davi, pai de Renet, e o primo tentam, sem sucesso, demovê-lo da ideia de se expor. A caminho da polícia, Renet passa antes na casa dos pais da Tati. Na parede, uma enorme foto emoldurada da suicida em preto e branco. Para a mãe dela, ele explica que eles eram amigos e que foi ele quem espalhou o vídeo. A mãe de Tati dá um tapa no rosto de Renet, que novamente se desculpa, mas ela se recusa em perdoá-lo, abrindo a porta para que eles saiam. No carro, Renet chora em silêncio, pois sua mãe dirige sem falar nada.

Ferrugem pode ser dividido em duas grandes partes. A primeira — que transcorre desde o vazamento do vídeo de Tati fazendo sexo com seu ex-namorado até ela se suicidando com um tiro na cabeça — trata das pressões sob as quais Tati está sujeita, especialmente o *bullying*, a partir de sua intimidade exposta, até o suicídio da personagem. A segunda — que segue até a confissão de Renet — acompanha o impacto causado pelo suicídio da

adolescente nos pais e amigos, tanto de seus lutos como da investigação em busca do perpetrador do crime cibernético.

Em ambas as partes, a internet (redes sociais, dispositivos móveis, computadores) se apresenta onipresente, espaço onde o *bullying* se espalha como fogo. Os adolescentes estão imersos nesse meio, diuturnamente conectados. O ato erótico de Tati e Nando precisa ser registrado para que se realize por completo. Renet expõe Tati pelo machismo que não aceita a liberação sexual da mulher e a repreende por suas experiências sexuais (“piranha”, “vagabunda”).

A resposta que Tati encontra para a agressividade sistemática que sofre é o suicídio. Ela opta por se suicidar em frente à câmera do circuito interno de vigilância do colégio, tirando a vida também dentro do registro audiovisual que impera, como se esse suicídio também só pudesse ser completo se registrado por uma câmera e assistido por todos. Além disso, ao postar-se perante a câmera, olhar diretamente para ela, colocar o cano na arma em sua têmpora e puxar o gatilho, Tati deixa seu bilhete suicida ao colégio e seus alunos.

Enquanto os pais de Tati se ausentam no filme, os de Renan buscam tomar as rédeas da vida do filho. No entanto, se o pai procura escondê-lo da investigação policial após a morte de Tati, serão duas mulheres — maiores vítimas de um sistema que trata o corpo feminino como objeto sexual a ser exposto (e a punilo quando ele se expõe) —, a buscarem alguma reparação pela tragédia causada pelo adolescente. Ao final do filme, a mãe de Renan traz o filho de volta à cidade para que enfrente seus crimes e a mãe de Tati o pune desferindo-lhe um tapa na cara e não aceitando suas desculpas.

A questão do *cyberbullying* entre adolescentes, grupo no qual o suicídio alcança taxas acima da população em geral, tanto no Brasil quanto no mundo, é central no filme de Muritiba. Tati e Renet, embora a princípio possam parecer personagens antagônicos — um responsável pelo vazamento do vídeo e outro vítima da viralização desse vídeo —, atuam dentro de padrões sistêmicos: tentam resolver suas questões internas, seus problemas, dentro do mundo adolescente. Tati não se abre com os pais sobre o que está passando. Ao invés de acioná-los para ajudarem-na a superar essa dificuldade, ela os vê como parte

do problema pois se preocupa com o que seus pais vão pensar quando souberem do vazamento do vídeo. Tati parece submergir nesse mundo cibernético. Afogada sob uma enxurrada de comentários agressivos e intimidadores que se multiplicam em uma velocidade muito acima de sua capacidade de revidar, a personagem não consegue pedir socorro e se cala.

Não por acaso, seu bilhete-suicida, por assim dizer, chance derradeira de Tati se expressar, se dá para uma câmera que não capta som. Uma câmera que faz parte do *milieu* onde ocorrem os assédios que tensionam a personagem e a fazem optar por morrer por suicídio. Cabe ressaltar que o local escolhido por Tati para se matar não é uma escolha comum. Estatísticas compiladas pelo CDC norte-americano indicam que, nos EUA¹⁴², uma parcela ínfima (0,05%) dos suicídios ocorre no ambiente escolar (jardim de infância, escolas, universidades ou ônibus escolares) (Stack, 2015b).

Jermaine Martinez (2015) sugere que vejamos o suicídio como uma ação não apenas comunicativa como também dramática e aponta que um número significativo de suicídios tem raízes na impossibilidade de se lidar com sentimentos profundos de isolamento ou de estar sozinho. O suicídio de Tati poderia ser, nessa intersecção, entendido tanto como uma intenção consciente de se comunicar, como também uma forma de produzir condições para que uma comunicação se estabeleça. Além disso, encará-lo como um ato dramático significa entendê-lo essencialmente como comunicação expressiva e uma maneira de falar.

Ao fazer com que a câmera do circuito interno da escola registre seu suicídio, seu ato continuará a se comunicar. Tati se impõe na conversa, a partir de sua morte. Obviamente, a adolescente não será capaz de receber uma resposta e de participar dessa conversação, mas estabelece um ponto de inflexão para ela. Para Martinez (2015), a morte por suicídio “materializa esses sentimentos de isolamento e desconexão em uma expressão trágica final que remove toda a possibilidade de participação em um diálogo com os outros, de se sentir ouvido”. O bilhete deixado — seja ele escrito, gravado, filmado — é como um monólogo

¹⁴² Nos últimos anos, pelo menos dois assassinatos em massa seguidos de suicídios dos perpetradores ocorreram também em escolas brasileiras, um em Realengo, zona oeste do Rio de Janeiro, outro em Suzano, na Grande São Paulo.

endereçado a um público idealizado, metafísico que nos entenderia ‘corretamente’, ainda que talvez nem mesmo Tati seja capaz de enunciar uma resposta adequada ao seu sofrimento.

Nosso levantamento de todos os longas-metragens ficcionais brasileiros com suicídios não encontrou nenhum outro filme no qual um personagem se suicida dentro de um estabelecimento de ensino. Em *Terra vermelha*, filmes que analisamos anteriormente, embora as duas jovens se suicidem vestindo uniforme escolar, elas optam por se enforcar próximo à terra indígena onde vivem. Mas, há por exemplo, o filme canadense *Monsieur Lazhar / O Que Traz Boas Novas* (Falardeau, 2011), onde Martine Lachance (Hélène Laliberté), professora de uma escola primária, se enforca dentro de uma das salas de aula durante o fim de semana. Na segunda-feira, quando as aulas recomeçam, três pessoas se deparam com o corpo pendurado da professora, dentre eles os pré-adolescentes Simon (Émilien Néron) e Alice (Sophie Nélisse). A partir daí, acompanharemos o desenrolar de como o suicídio da professora afeta aquela comunidade, principalmente os jovens alunos. Em uma redação de dever de casa, Alice escreve sobre o suicídio e questiona se sua professora Martine não queria enviar uma mensagem violenta¹⁴³ ao se enforcar. Com o decorrer do filme, descobriremos que o pequeno Simon se sente – e é visto pelos colegas como — responsável pelo suicídio, pois havia acusado a professora de tê-lo beijado, conduta que não seria considerada apropriada. A acusação de ter molestado sexualmente um aluno poderia ter sido determinante para que ela tomasse a drástica atitude.

Nesse aspecto, tanto a aluna brasileira Tati quanto a professora canadense Martine optam por tirar a vida no local onde são geradas as tensões que as levam a se matarem, como se endereçassem aos seus respectivos colégios seus corpos mortos. Dessa forma, a escola precisará lidar com o cadáver, esteja ele em um corredor ou dentro de uma sala de aula. Não apenas em termos práticos, como chamar a polícia e estar implicada como cena de um crime, mas

¹⁴³ Para Christophe de Dejours, psiquiatra que estuda a relação entre trabalho e doença mental, “o fato de as pessoas irem suicidar-se no local de trabalho tem obviamente um significado. É uma mensagem extremamente brutal, a pior do que se possa imaginar – mas não é uma chantagem, porque essas pessoas não ganham nada com o seu suicídio. É dirigida à comunidade de trabalho, aos colegas, ao chefe, aos subalternos, à empresa. Toda a questão reside em decodificar essa mensagem” (Gerschenfeld, 2010).

também encarar o evento e enfrentar, alunos e professores, as questões que possam advir de um suicídio, como culpa, expiação ou luto.

Talvez Renet sinta tudo isso, mas, levado pelo pai para fora da cidade, o adolescente pouco fala sobre, apesar de conectado às redes sociais. No final, sua mãe consegue 'resgatá-lo' para que enfrente as consequências. Se vai ser punido pela morte prematura da colega, não saberemos, mas sua tentativa de se desculpar com a mãe de Tati, confessando ter vazado o vídeo íntimo de Tati, de certa forma, o redime eticamente.

Por fim, mas não menos importante, *Ferrugem* acena também para a necessidade de o país retomar a questão do desarmamento, ainda mais quando, no ano seguinte a da primeira exibição do filme, um decreto federal tenha flexibilizado a posse de armas. Se Tati não tivesse fácil acesso a um revólver, essa história poderia ter tido um fim menos trágico.

Luna (2018)

Luana (Eduarda Fernandes) sai no meio da aula e vai ao banheiro onde assiste, no seu celular, parte de um vídeo. Leva a mão à cabeça, em um claro gesto de desespero (Figura 29).



Figura 29 – *Still frame* de *Luna* (Azzi, 2018). Fonte: Elaboração própria.

A cena de um banheiro como último refúgio de uma mulher contra o assédio masculino se assemelha ao momento em que, em *Ferrugem*, Tati fica sabendo do vazamento do seu vídeo (Figura 30).



Figura 30 – Still frame de *Ferrugem* (Muritiba, 2018). Fonte: Elaboração própria.

Retratá-las sentadas em uma privada, curvadas dentro de um cubículo, nos provoca a sensação de acumamento, como se as personagens estivessem sendo perseguidas (e de fato estão). É razoável representar um banheiro como esse espaço onde a intimidade é preservada pois é um ambiente indevassável: do lado de fora não é possível ver o seu interior e, mesmo sendo um banheiro público, está resguardado pela segmentação por sexo (homens/mulheres). Ponto importante, pois fora dali, Tati e Luana são atacadas exatamente por causa de seu gênero. Por serem mulheres com uma vida sexual ativa, são agredidas por uma sociedade machista que busca, também por intimidação e assédio, minar seus desejos e controlar seus corpos.

Isso fica evidente quando, voltando para casa, Luana acessa uma rede social e rola rapidamente a tela¹⁴⁴ por alguns dos mais de 70 comentários agressivos. Além dos xingamentos com os quais ela se depara (“vagaba”, “cachorra”, “vadia”, “nojo”), destaca-se a objetificação do corpo da mulher, central na cultura do estupro: “DEPOSITO DE PORRA”, “depois não quer que ninguém fale nada”, “vou te comer inteira sua vadia, cada buraco seu vou encher de porra!”, “depois é estuprada e a culpa ainda é do homem”, “VC VAI VER OQ TE AGUARDA”, “VAI FICAR IGUAL AQUELAS FEMINAZO N MERECO SER ESTUPRADA” (Azzi, 2018, 03:45 – 04:06).

Desnorteada, Luana pega sua bicicleta e sai pedalando pela rua ladeada por

¹⁴⁴ Não é possível ler a maioria dos comentários ao assistir o filme, a não ser pausando-o e avançando *frame a frame*. Mas no tempo natural do filme, entende-se que ela está sofrendo um forte ataque decorrente da exposição do vídeo.

moradias modestas, muitas ainda em construção com os tijolos aparentes, bastante comum em comunidades e bairros de classes sociais mais baixas. O entorno mostra que ela mora na periferia, em um bairro industrial, próximo a uma rodovia, provavelmente uma vila de trabalhadores. Esse é o primeiro aspecto que opõe Luana à Tati, de *Ferrugem*: as classes sociais que ocupam. Não apenas onde moram, mas também onde estudam. A primeira imagem que temos em *Luna* é a de um professor debatendo se o impeachment sofrido por Dilma Rousseff havido sido ou não um golpe parlamentar, o que pode indicar que é um colégio menos conservador.

Luana chega a um local repleto de containers. Beatriz (Lira Ribas), sua mãe, está operando uma máquina e, com um protetor auricular, não consegue ouvir os berros da filha chamando-a. Luana chora. Aqui uma segunda diferença crucial entre as personagens de *Ferrugem* e de *Luna*: enquanto Tati não comenta nada com os pais sobre o vídeo íntimo vazado, a primeira atitude de Luana é correr ao encontro da mãe. Sem conseguir falar com ela, Luana volta para casa e grava um vídeo de despedida:

— Oi mãe. Queria dizer que eu estou com muito medo, mas... Eu acho que é isso. Eu não vou mais ser um estorvo pra senhora. Desculpa não ser a filha perfeita. Desculpa não ter dado conta. Mas dizer que eu te amo muito. É isso. Muito obrigada por ter sido forte, ter segurado a barra sozinha. Te pedir desculpas. Eu não queria que nada disso tivesse acontecido. Estou com medo, mas acho que não tem mais volta. Te amo muito. Mesmo. Desculpa. Desculpa. (Azzi, 2018, 05:54 – 08:11)

O filme então volta no tempo, para o início das aulas daquele último ano do ensino médio. Luana vende brigadeiros na escola enquanto um grupo de alunas discute sororidade¹⁴⁵. Aqui talvez o filme evidencie o fosso que separa as classes sociais, não apenas entre Tati e Luana, mas dentro de um grupo de alunos de uma mesma escola. Pois enquanto Luana está se desdobrando para conseguir pagar suas contas, absorva com zoé, isto é, a vida regida pelas leis naturais e que regula a vida do corpo, seus instintos, desejos e necessidades fisiológicas, outras colegas suas discutem algo de outro tipo de vida, a *bios*, vida historicamente elaborada que se desenvolve a partir da potencialidade criativa humana e é construída pela práxis dos sujeitos (Agamben, 2000). Essa vida

¹⁴⁵ Relação de apoio mútuo estabelecida entre mulheres que compartilham ideais e propósitos, geralmente de teor feminista.

“boa”, como Aristóteles a denominava, seria “boa” exatamente porque, segundo Hannah Arendt (2007, p. 46),

tendo dominado as necessidades do mero viver, tendo-se libertado do labor e do trabalho, e tendo superado o anseio inato de sobrevivência comum a todas as criaturas vivas, deixava de ser limitada ao processo biológico da vida.

De qualquer forma, Luana se envolve com a nova (e rica) aluna do colégio, Emília (Ana Clara Ligeiro).¹⁴⁶ Em determinado momento, elas se mascaram e brincam na webcam em um site estilo Chatroulette¹⁴⁷. Ao chegar em casa, Luana faz o mesmo, sozinha. Depois, é a vez de Emília ir à casa de Luana, reforçando a diferença entre os mundos que cada uma habita.

Quando Luana entra novamente no site de chamadas aleatórias por webcam, escondida sob uma máscara feita com uma meia calça e sob o codinome Luna, ela acaba encontrando, por acaso, Emília para quem então ela se despe. E no dia do aniversário de Luana, as duas finalmente se beijam.

Um tempo depois, após uma festa, é o pai de Emília (Paulo André) quem tenta beijar Luana, apesar de ela não ter dado sinais de que tinha interesse. Talvez não por acaso, na noite seguinte, Luana diz para a mãe que quer conhecer o pai, mas a mãe diz não valer a pena.

Por uma rede social, Luana manda uma mensagem para Emília e, em resposta, esta envia a gravação do *striptease* que Luana fez para ela, mas afirma não ter mostrado o vídeo para ninguém. No entanto, logo mais, enquanto filma Luana com o celular dela, o colega Chicão (Hewrison Ken) consegue acesso ao vídeo com as cenas íntimas. E, com isso, novamente retornamos ao início do filme, quando, durante a aula, Luana toma conhecimento, no banheiro da escola, de que seu vídeo íntimo havia vazado.

No muro da escola, está a pichação: “Luna puta” com um desenho de uma mulher nua. A frase, que por si só já explicitaria o machismo, aspecto importante deste e do filme anterior, deixa-o ainda mais evidente quando a confrontamos com o comportamento do pai de Emília que assedia Luana. Duas expressões

¹⁴⁶ Apesar de, nesse momento do filme, não ter havido sexo, há um claro interesse sexual por parte das duas. Mais adiante, em uma conversa delas, saberemos que ambas ainda não haviam tido uma relação homossexual, mas têm curiosidade.

¹⁴⁷ Site de bate-papo que conecta aleatoriamente dois usuários online para conversarem por meio de *webcam*.

de uma sociedade machista que recusa a igualdade de direitos entre os dois gêneros. O sexo masculino, representado na cena anterior pelo pai de Emília que deseja Luana, é também autor da pichação que condena Luana por também desejar. E, se soubesse que Luana deseja uma outra mulher, a esse machismo se somaria a homofobia, outro aspecto social que se sobressai dentre as pressões que levam um personagem a se suicidar, como veremos posteriormente.

Em pé na cozinha, Luana enche sua mão com comprimidos e os ingere. Depois, sob chuva, ela vai até a floresta de araucárias atrás de sua casa. Tonta, ela se escora nas árvores e uma sucessão de imagens, como se ela estivesse tendo visões ou alucinações, tem início.

Dois entes correm entre as árvores. Um parece ser do sexo masculino e outro do feminino, mas não é possível afirmar isso. Os seres, com máscaras feitas de palha e cascas de árvores e cobertos de lama, espreitam-na. Eles grunhem e olham para a câmera quando do ponto de vista de Luana (Figuras 31 e 32). É difícil não comparar essa cena com as cenas de *Terra vermelha* quando *angwe* está à espreita. Aqui, como lá, a câmera (na mão) se move em círculos, trêmula, como se Luana estivesse sendo assediada por esses espíritos. Tanto Luana quanto Osvaldo estão na floresta, local onde os adolescentes travam — e vencem — suas batalhas contra o suicídio. Vale notar que enquanto Tati sucumbe ao suicídio estando na cidade, dentro de um prédio (a escola) e monitorada por um aparato eletrônico (câmera de segurança), Luana e Osvaldo saem vitoriosos estando em um ambiente selvagem, sem sinais do ‘progresso’. Por esse viés, se a princípio, os seres que assombram podem assustar, ao estarem presentes, eles se apresentam como adversários que Luana e Osvaldo podem confrontar.



Figura 31 – *Still frame* de *Luna* (Azzi, 2018). Fonte: Elaboração própria.



Figura 32 – *Still frame* de *Luna* (Azzi, 2018). Fonte: Elaboração própria.

Além dessa, Luana tem outras visões:

- Ela e a mãe numa espécie de balé no qual seus corpos se enredam com ternura;
- Um homem de camisa social com um capuz na cabeça; provavelmente o pai que Luana não conhece;
- Luana, de forma sensual, lambe e come uma gosma vermelha que sai da árvore. Ela se lambuzava e suja seu rosto com essa gosma enquanto a imagem perde um pouco do foco.

Essas três cenas representam aspectos sociais que se relacionam com o suicídio. A ausência paterna é um deles, como falamos acima. O outro aspecto é uma correlação entre desejo (lamber sensualmente a gosma) e morte (a cor

vermelha da gosma).¹⁴⁸ Esses dois aspectos novamente apontam para a centralidade do gênero nesta obra. A relação amorosa com a mãe se apresenta como contraponto e como elemento preventivo, que mantém Luana conectada à vida. Tanto que é a cena subsequente a dos seres atormentando-a. Para reforçar isso, é a mãe de Luana que chega junto à cerca e grita pelo seu nome, salvando-a. Luana não morre. Sentadas à mesa do quintal, a mãe a coloca em seu colo, lhe faz carinho e pinta as unhas da filha. Esta então diz que quer mudar de escola.

Tempos depois, em um terraço, Luana e uma amiga conversam sobre o ocorrido. A adolescente “queria um tempo”, “não queria ver ninguém” (Azzi, 2018, 01:16:24 – 01:16:29) e que às vezes não queria ver nem a si mesma. Obviamente que Luana não está se referindo à visão. E também por isso não é um desejo de se esconder, pois ainda assim não é possível esconder-se de si mesma. Esse termo — não ver ninguém nem a si mesmo — está diretamente relacionado a desaparecer, deixar de estar à vista, sumir. Querer sumir é um desejo que aparece também nos filmes *Ferrugem* (com Tati), *O vendedor de sonhos* (com João) e *Tudo azul* (com Ananias). Talvez o suicídio se apresente aos personagens como resposta possível a esse anseio, como uma forma de não ver a si mesmo. Tati opta pela arma de fogo; João pensa em se jogar de um prédio alto; Ananias toma veneno (ou sonha que toma); e Luana ingere vários comprimidos de remédio.

Das quatro tentativas de suicídio, apenas uma incorre em morte (a de Tati): João faz as pazes com o pai e decide viver; Ananias acorda do sonho mortal; e Luana não ingere uma quantidade mortal (ou é salva a tempo pela mãe; não há como saber). Isso nos apresenta uma outra questão que não aprofundaremos aqui: a da importância de proteger essas pessoas dos meios de autodestruição. Isso significa, não apenas limitar o acesso a armas, como já havíamos apontado para o caso de Tati, mas também uma arquitetura mais segura, no caso de João, e de medicamentos, no caso de Luana.

Se Tati fala querer sumir *antes* de se suicidar, Luana fala *depois* de tentar pôr fim à própria vida. Se em *Ferrugem*, Tati está morta e o vídeo da câmera do

¹⁴⁸ Assim como vimos em *Despedida em Las Vegas*, aqui, de novo, *la petite mort* (expressão francesa bastante poética para designar o orgasmo) e *la mort* estão próximas.

circuito interno é sua última expressão, em *Luna*, o filme permite que Luana sobreviva à overdose e que possa reescrever — ou melhor, sobrescrever, como um palimpsesto — o bilhete/vídeo suicida que gravara para a mãe (que talvez nem o tenha assistido).

Se Tati vai atrás de Nando e Renet antes do tiro, Luana confronta Chicão depois da overdose. Quando ele pede desculpas, Luana cospe na cara dele, semelhante ao tapa que a mãe de Tati dá em Renet. Ambas não os desculpam.

Luana volta ao colégio. Thales a chama de “Luna” e diz, de forma pejorativa, que ela “é bem corajosa de voltar”. E depois, alisando seu cabelo, diz que se ela “precisar de qualquer coisa”, pode contar com ele. Uma colega, em *off screen*, diz que ele é “escroto”. A situação abala Luana, que fica calada por um tempo, enquanto os colegas comentam o ocorrido, ao fundo. Depois, ela parte para cima de Thales, chamando-o de idiota e batendo nele. A briga, apartada, vira um bate-boca com frases como: “vem chupar minha rola”, “mostra os seus peitinhos pra gente aí” e “tira a roupa. Você não gosta de fazer isso? Tira a roupa pra todo mundo” (Azzi, 2018, 01:23:16 – 01:23:30). Luana aceita a provocação, tira a blusa e o sutiã e confronta a pequena multidão que se aglomerou ao redor dela:

— “Luna puta”. “Vagabunda”. Fala pra mim agora, eu tô aqui. Fala na minha cara. (Azzi, 2018, 01:24:01 – 01:24:23)

Emília então tira a própria camisa e fica com os seios de fora também. Várias outras colegas, apoiando Luana/Luna, fazem o mesmo. Acolhida pela sororidade, Luana sorri.

Apesar de serem duas produções da mesma região do país (Sul), produzidas no mesmo ano (2018), do tema e ambiente serem semelhantes (*cyberbullying* na escola com suicídio de adolescente) e haver uma evidente questão de gênero (o corpo feminino pertence a quem?)¹⁴⁹, *Luna* se distingue de *Ferrugem* em vários aspectos, alguns já apontados acima:

- 1) Métodos de suicídio: Luana tem uma overdose de remédios e Tati usa uma

¹⁴⁹ Não é à toa que o filme começa com uma cena na sala de aula onde o professor (Eugênio Raggi) debate com alunos sobre a deposição de Dilma Rousseff, em 2016. À época, muitas manifestações populares e parlamentares, contrárias à permanência da então presidenta, tinham cunho misógino e atrelavam suas críticas ao fato dela ser mulher.

arma de fogo;

- 2) Classes sociais das protagonistas: Luana não tem uma vida muito abastada e Tati é de classe média alta;
- 3) Apoio parental: a presença materna na vida de Luana e a ausência dos pais de Tati;
- 4) Bilhete suicida: Luana grava um vídeo para a mãe e Tati ‘grava’ um vídeo para o colégio;
- 5) Local: Luana toma os comprimidos dentro de casa e Tati se mata dentro da escola;
- 6) Desfecho: Luana consegue dar a volta por cima após a tentativa de suicídio e Tati morre.

Um ponto em comum importante entre os dois filmes é a ênfase no feminino como alicerce moral. Os dois filmes — dirigidos por homens, convém assinalar — retratam personagens masculinos com condutas eticamente discutíveis, para se dizer o mínimo. São homens — Renet e Chicão — que vazam a intimidade das adolescentes; é o pai de Renet quem foge com o filho para tentar livrá-lo das consequências de seus atos; é o pai de Luana quem está ausente; é o pai de sua amiga Emília que dá em cima dela, apesar de Luana não ter dado qualquer espaço para isso; são *haters* homens que postam comentários misóginos e machistas nas redes sociais.

Já as personagens femininas não fazem concessões a esse assédio, enfrentando o machismo e tomando para si as rédeas da narrativa. Tanto Tati quanto Luana vão atrás daqueles que compartilharam os vídeos e os enfrentam. São as mães, o esteio de suas famílias: a mãe de Renet o convence a enfrentar seus erros; a mãe de Luana cria a filha sozinha com um emprego operando máquinas, trabalho braçal geralmente associado a homens; e a mãe de Tati é quem enfrenta Renet, desferindo-lhe um tapa ao invés de aceitar suas desculpas.

Na voz de uma mulher, a música que encerra o filme *Luna* é “Eu já venci” de Lupe de Lupe. O último verso dessa canção é “Chegar aqui já diz que eu já venci”. De fato, Luana, mais que uma sobrevivente, é uma vencedora.

Cleo e Daniel (1970)

Adaptado do romance de Roberto Freire, o filme *Cleo e Daniel* narra a história de dois jovens na descoberta do amor e do sexo em uma clara tentativa de traçar um paralelo com o romance grego *Dáfnis e Cloé* escrito no século V. A trama de Daniel corre lado a lado com a de Cléo até que, por intermédio de Rudolf, os dois se aproximam, se apaixonam, se amam e se suicidam.

Apesar de ambos os personagens serem adolescentes, neste capítulo daremos maior atenção ao suicídio de Cléo, deixando para o capítulo “Depressão e suicídio” um olhar mais atento para o de Daniel. Se os aspectos psiquiátricos — terapia escalando para uso abusivo de barbitúricos, internação em sanatório e sessões de eletrochoque — são evidentemente a causa central para o suicídio de Daniel por overdose de remédios, no suicídio de Cléo se destacam um aborto recente e um conflito com seus pais que haviam ‘terceirizado’ sua criação.¹⁵⁰ Como pano de fundo, uma espécie de desesperança de uma humanidade em desamor. Há um terceiro suicídio, neste filme, de uma prostituta.¹⁵¹

Além disso, não menos importante, os dois jovens estão, durante todo o filme, sob o assédio sexual de pessoas adultas: Marcos deseja Daniel, mas como tem suas investidas pederastas repelidas, transa com Cléo, enquanto Daniel transa com a adulta Sandra (Sonia Braga). Mais tarde, Daniel e Cléo transarão ciceroneados pela proxeneta Gaby. E Rudolf, tirando proveito da transferência, exerce forte influência sobre os dois, inclusive facilitando o suicídio de ambos.

Ainda se recuperando de um aborto imposto por sua mãe (Beatriz Segall), Cléo (Irene Stefânia) é levada por ela para uma consulta com o psiquiatra Rudolf Fluegel (John Herbert). Após uma conversa a sós com ela, o profissional considera que Cléo “não precisa da psicanálise” (Freire, 1970, 06:05 – 06:10). Mas eles manterão contato e será por meio dele que Cléo conhecerá Daniel, um dos pacientes do psiquiatra. A mãe de Cléo fica revoltada porque Rudolf se recusou a tratar dela, porque “ele acha que ela é perfeitamente normal” (Freire, 1970, 21:53 – 21:57), e o pai de Cléo (Fernando Baleroni) conclui

¹⁵⁰ De certa forma, em *Polaroides urbanas*, o afeto maternal que Melanie recebe também foi deixado a cargo de terceiros, no caso, Crioula.

¹⁵¹ Apresentada a Rudolf (“babá de loucos”), a cafetina Gaby (Myrian Muniz) explica ao psiquiatra que se veste toda de preto porque está de luto pelo “suicide” de Norminha que se matou tomando “formicide, com cachaça”.

sarcasticamente que então eles é que são “os anormais” (Freire, 1970, 21:58 – 22:00).

— Você disse a ele que estamos dispostos a tudo agora para ajudar Cléo?

— Não, não disse. Não disse por que eu sei que é tarde e que isso não é verdade. (Freire, 1970, 22:12 – 22:20)

Depois completa:

— Primeiro a enfermeira, depois a babá, depois as freiras no colégio, depois os professores particulares, depois quando já era tarde, o médico. Nós sempre tivemos alguém competente, bem pago, para fazer por Cléo o que de fato era a nossa função. (Freire, 1970, 22:46 – 23:05)

Além disso, Cléo vai a casa de Rudolf no anseio de rever Daniel, mas apesar de ela não querer transar, Rudolf a violenta. Após o estupro, Cléo acaba por encontrar Daniel na rua e se beijam apaixonadamente em praça pública. As pessoas se aglomeram para ver Daniel e Cléo, incentivando outro casal a ficarem juntos, como previra Benjamin: Dáfnis e Cloé modernos, “dois adolescentes ressuscitando o amor aqui, agora” (Freire, 1970, 19:33 – 19:40).

Daniel e Cléo vão ao bordel de Gaby. A cafetina os leva para o quarto dela e oferece sua cama para o casal. Depois, os dois saem do prostíbulo, pulam o muro de um convento e se banham nus na cachoeira que há dentro da propriedade. Após transarem novamente, eles tomam os comprimidos que Rudolf havia dado para Daniel e morrem no meio da rua.

Os famosos e os duendes da morte (2009)

Os famosos e os duendes da morte é outro filme produzido no sul do Brasil. Alguns aspectos regionais se destacam no longa-metragem, além das evidentes baixas temperaturas. É central a questão da história se passar em uma pequena cidade rural, sem opções culturais. Há apenas um ‘grande’ evento, que mobiliza toda a cidade: uma modesta festa junina. Sem nada para fazer, a jovem dupla de protagonistas do filme tem até uma brincadeira recorrente: a de chamar a cidade de “cu do mundo” (Esmir Filho, 2009, 26:17 - 26:21).

Os habitantes mais velhos ainda falam e cantam em um dialeto do século XIX da extinta região da Pomerânia, situada na fronteira onde hoje estão a Alemanha e a Polônia. Isso reforça o sentimento de solidão e de deslocamento frente ao mundo, como se estivessem em uma hermética cápsula no sentido contrário ao

do tempo.

É nessa cidade, encrustada na região com a mais alta taxa de suicídios do país (Lovisi et al., 2009, pp. 89-91), que vivem Diego (Samuel Reginatto) e Mr. Tamborine Man (Henrique Larré). Apesar de dois suicídios e uma tentativa de suicídio serem retratados, o filme é mais sobre como os ‘sobreviventes’ — irmãos, amigos, parentes — seguem a vida após a morte dos entes queridos do que sobre os suicidas.

Não é dada voz a Jingle Jangle (Tuane Eggers), a adolescente que salta da ponte junto com seu namorado Julian (Ismael Caneppele) antes do tempo no qual a história se passa. Só a vemos por meio de *inserts* de filmes caseiros sem diálogos¹⁵² que teriam sido feitos por seu namorado. Esses pequenos vídeos têm uma textura etérea, quase onírica. Essa aura de sonho reforça uma sensação de pesar frente a abrupta interrupção da jovem vida de Jingle Jangle. Sua morte, inatural, cessa toda uma infinidade de planos e possibilidades futuras dessa e das outras vidas adolescentes que se findam súbitas e voluntariamente.

Jingle Jangle parece ser um pouco mais velha que os demais adolescentes suicidas nos filmes brasileiros, mas não aparenta ter mais de 24 anos, idade limite da última das três fases que compreendem a adolescência, de acordo com a OMS. Já para o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), a adolescência vai até os 18 anos de idade completos. É possível que a idade de Jingle Jangle esteja na faixa entre os limites superiores da ECA e da OMS. Isso não nos parece ser um problema, pois em *Os famosos e os duendes da morte* o ponto de vista é de Mr. Tamborine Man. Ele e Diego, seu amigo confidente e irmão de Jingle Jangle, têm 16 anos.

Após assistir um dos vídeos de Jingle Jangle — um no qual ela e Julian estão em um campo aberto onde, em um determinado momento, o namorado coloca um saco plástico na cabeça dela —, Mr. Tamborine Man publica um post intitulado “*Geheimnis*” (“segredo”, em alemão) onde ele escreve:

Naquela cidade, cada um sonhava em segredo. O menino sem nome conheceu a garota sem pernas. Ela não tinha pernas, mas, mesmo assim, não precisava de ninguém para ir embora. E eles tentaram. A garota sem pernas mostrou a ele o mundo como conhecia. Ele, que não tinha nome, embarcou.

¹⁵² Tais filmes são vídeos produzidos pela própria atriz e artista Tuane Eggers.

Como quem nunca mais quer voltar. Por um tempo, olharam pra mesma direção. Ela nunca lhe deu um nome. Ele nunca lhe trouxe as pernas. O que pra um era sina, pro outro era o mistério. Eles poderiam andar juntos sobre o mesmo trilho, mas nunca seriam esmagados pelo mesmo trem. (Esmir Filho, 2009, 01:58 – 03:15)

Depois de fumarem um baseado na linha férrea, ele e Diego se deparam com Julian a quem Diego, irmão de Jingle Jangle, xinga em voz baixa de “colono filho da puta” (Esmir Filho, 2009, 15:53 – 15:57). Na volta para casa, Mr. Tamborine Man atravessa a ponte de onde Jingle Jangle e Julian saltaram. No extremo oposto, ele vê a imagem da jovem suicida, que some e reaparece na escuridão. O apito e o som de um trem se aproximando em alta velocidade rasgam o silêncio da noite. Com a respiração ofegante, Jingle Jangle e Julian andam apressados nessa mesma ponte, em algum tempo do passado. A textura e os enquadramentos são similares aos outros trechos que retratam momentos da vida de Jingle Jangle e Julian. No momento presente, Mr. Tamborine Man vai andando para o meio da ponte. Tenso, ele olha repetidas vezes para trás, como se tivesse medo de estar sendo perseguido pelo ‘fantasma’ do suicídio. Ou talvez por algo equivalente a *angwe* de *Terra vermelha* ou aos seres da floresta de araucárias de *Luna*. Essa relação é reforçada pois nas cenas em que esse sobrenatural se manifesta, a presença do som de elementos da natureza é marcante. Em *Os famosos e os duendes da morte*, enquanto Mr. Tamborine Man anda apressado e temeroso, grilos e cigarras cantam e sapos coaxam ao fundo. Em *Luna*, o barulho da chuva e dos trovões tomam a cena enquanto Luana vagueia por entre as araucárias. Em *Terra vermelha*, Osvaldo está rodeado apenas pelos sons de animais noturnos da floresta.

Essas três cenas assinalam a existência de algo sobre-humano ao mesmo tempo que sublinham a essência natural dos três personagens, resgatando-lhes o que de vital precisa aflorar. Além disso, esses sons isolam Osvaldo, Luana e Mr. Tamborine Man dentro de uma redoma sonora não restando outra opção senão encararem seus próprios medos. Não por acaso, os três personagens conseguem superar as dificuldades e seguir adiante após essas cenas.

Da água vemos Jingle Jangle na ponte, junto ao guarda-corpo. Ela veste um vestido branco, esvoaçante. É um ponto de vista diametralmente oposto, por exemplo, ao ângulo zenital em *Kuhle Wampe ou: A quem pertence o mundo?*

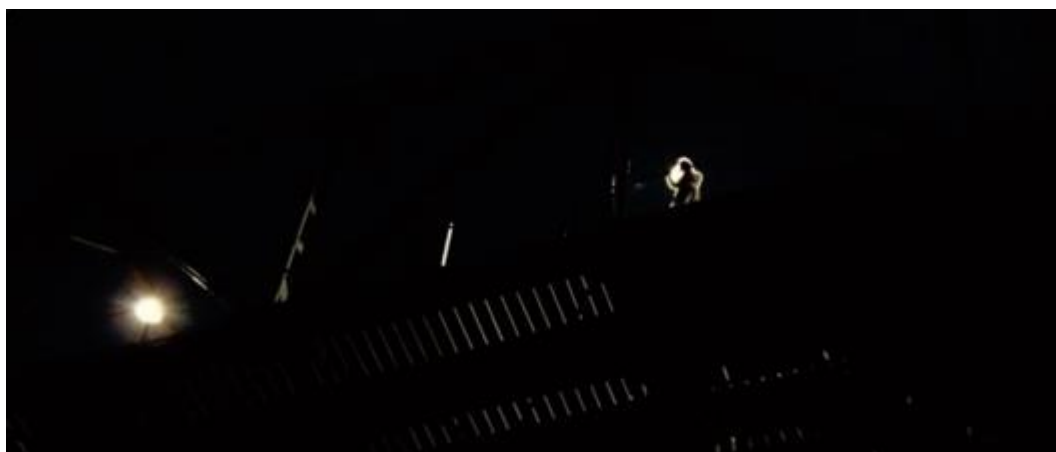


Figura 33 – *Still frame* de *Os famosos e dos duendes da morte* (Esmir Filho, 2009). Fonte: Elaboração própria.

Nesse caso, estamos onde a suicida terminou seu salto e não de onde ele partiu (Figura 33). Observamos essa tomada por um ângulo contra-zenital também em *Os condenados* (Vianna, 1973), outro filme brasileiro no qual ocorre uma morte por suicídio decorrente de um salto de uma grande altura; no caso, de cima de um viaduto (Figura 34). Ambos ocorrem à noite, iluminados apenas pelas poucas luzes dos postes de iluminação pública.



Figura 34 – *Still frame* de *Os condenados* (Vianna, 1973). Fonte: Elaboração própria.

No colégio, Mr. Tamborine Man faz a prova de química, ou tenta fazer. Ao invés disso, ele observa a professora, Marlene, mãe de Diego e de Jingle Jangle, a filha que se suicidou. Marlene tem um olhar vago e triste que acaba por se

encontrar com o de seu aluno. Quando ele entrega a prova, esta está cheia de desenhos e a frase “esqueça do hoje, pelo menos até amanhã”.

Em *voice over*, ele declama o post que está escrevendo no blog, explicando a troca de olhares entre aluno e professora:

— A tua mãe me olhando como se fosse tu. Teu rosto no meu rosto. Eu sinto em mim todas as marcas da tua face. Tua boca se abrindo é o meu sorriso querendo surgir. Os teus olhos chorando são as minhas vontades que tu também sentiu. Estar perto não é físico. (Esmir Filho, 2009, 30:57 – 31:27)

Enquanto Mr. Tamborine Man navega por fotos e vídeos postados por Jingle Jangle em sua página, vamos montando uma imagem dos últimos dias dela antes do suicídio. Mas não é uma reconstrução dos aspectos que envolviam a vida de Jingle Jangle e que teriam sido determinantes para sua decisão de saltar da ponte. O que obtemos é menos um quebra-cabeça com informações e mais um caleidoscópio de sensações.

Depois de Mr. Tamborine Man se masturbar, inspirado por imagens mais íntimas de Jingle Jangle com Julian, no chat de uma rede social ele diz para um outro usuário (“E.F.”) que às vezes ele tem nojo de si mesmo e que “queria que tudo acabasse de uma vez” (Esmir Filho, 2009, 43:30 – 43:36). Questionado por seu interlocutor “— Como? A ponte??” (Esmir Filho, 2009, 43:37 – 43:39), Mr. Tamborine Man coloca nas mãos do outro seu destino: “— Tu é quem manda!” (Esmir Filho, 2009, 43:40 – 43:44). Do outro lado da tela, no entanto, a resposta “— Voe para longe!” (Esmir Filho, 2009, 43:46 – 43:50) parece ser um conselho para o jovem sair daquela cidade e alçar voo maiores.

Não saberemos, no filme, quem é E.F.¹⁵³ Embora haja algumas semelhanças entre ele e os usuários do fórum onde Yonlu foi planejando seu suicídio, parecem ser casos distintos. Nós não sabemos quem é a pessoa que está se comunicando remotamente com Mr. Tamborine Man, mas é provável que ele saiba, pois estão dentro de um aplicativo de mensagens — MSN, bastante comum há alguns anos — e não em um fórum na internet. Além disso, o adolescente de *Os famosos e os duendes da morte* não está pedindo orientações de métodos de suicídio e E.F. tampouco o incentiva a se suicidar. O ato de voar aqui não se refere a saltar para a morte, mas de alçar voo e viver

¹⁵³ Notemos que são as iniciais de Esmir Filho, diretor e um dos roteiristas do filme.

(viver a *bios*, aliás). Observemos que é o oposto do que, em *Yonlu*, um usuário do fórum sugere que Vinícius faça (“Mergulhe até o fundo”). Já em *Quilombo*, parece que temos mergulho e voo em um mesmo enquadramento: Dandara e Lua de fato mergulham para morte, mas é também um voo que os liberta (ou que não permite que sejam novamente escravizados).

Notemos que “queria que tudo acabasse de uma vez” é comparável a “querer sumir” ou “não querer ver ninguém”. E pode ser diferente do “eu quero morrer”, presente em uma música que Yonlu compôs. Não se trata aqui de buscarmos uma hipotética escala de risco de suicídio para personagens ficticiais (embora tal exercício não pareça ser de todo improdutivo), mesmo porque, se Yonlu fala com todas as letras em “morte”, Tati, em *Ferrugem*, diz “sumir”, mas ambos se suicidam. No entanto, todas essas falas são, a princípio, desabafos dos personagens, e, em última instância, pedidos de ajuda. Em todos os filmes brasileiros que identificamos que há personagens adolescentes com intenção de se suicidar no decorrer da trama¹⁵⁴, estes¹⁵⁵ acenam para alguém, dão sinais de que estão pensando em se matar.

Um outro suicídio ocorre em *Os famosos e os duendes da morte*. Não é um suicídio adolescente, mas acreditamos que seja importante analisarmos como ele é retratado aqui porque, além de ocorrer no mesmo local (a ponte), por meio do impacto causado por essa segunda morte entenderemos melhor o impacto causado pelo suicídio de Jingle Jangle nos dois personagens adolescentes centrais dessa história.

Mr. Tamborine Man chega à ponte. Várias pessoas pesarosas conversam baixo ou sussurram. Alguns jovens com roupa do colégio sentados no chão de madeira da ponte, tristes, se consolam.

Enquanto Mr. Tamborine Man avança até o outro lado da ponte, vamos ouvindo trechos das conversas entre essas pessoas (Esmir Filho, 2009, 55:53 – 56:45):

— E causar a própria morte, deixar um filho, né?

¹⁵⁴ Em *Trama familiar*, o filme se passa depois da tentativa de suicídio de Cacá. Mas o terapeuta acredita que a cicatriz superficial no pescoço indica que o adolescente queria chamar a atenção dos pais. Por esse lado, seria também um pedido de ajuda. No entanto, é consagrado na suicidologia que a uma tentativa de suicídio outras tentativas se sucedem e que, portanto, nunca deve ter sua importância minimizada.

¹⁵⁵ Não se está considerando aqui os suicídios dos adolescentes em *Terra vermelha*, posto que, neste filme, a questão indígena eclipsa qualquer outro aspecto.

- Não pensou.
- Na normalidade do dia a gente não descobre.
- Sozinha.
- Depressão violenta.
- Muito depressiva ela tava.
- Com certeza ela vai carregar isso pro resto da vida.
- O menino é quem vai sofrer com isso, muito muito.
- Não tem explicação.
- A gente não pode entender.

Um ponto a ser destacado nessas frases soltas que o protagonista capta ao passar perto dos vários grupos de moradores daquela comunidade é a ênfase em um quadro depressivo que teria levado a mãe de Paulinho a se suicidar. A cena retrata com fidelidade o que se dá fora das telas: pesquisas acadêmicas e políticas públicas abordam acentuadamente os aspectos psiquiátricos acerca do suicídio.¹⁵⁶ Trataremos disso no capítulo final das análises.

Ao chegar do outro lado da ponte, Mr. Tamborine Man encontra Diego que está recostado no guarda-corpo, olhando para a água. Ele pergunta se o amigo sabe como foi o suicídio. Enquanto Diego conta a história, vemos *inserts* de cenas da mãe do Paulinho (Adriana Seiffert) em seus minutos finais: ela colocando uma planta na água na cozinha; a casa toda branca e ela vestindo tons claros; ela no meio da ponte.

A princípio, a câmera olha de cima, em um plano azimutal. Ao se mover, a sombra da mulher aparece primeiro no enquadramento. Quando o movimento de câmera para, estamos de frente para a mãe. Seria o oposto da escolha feita em *Kuhle Wampe ou: A quem pertence o mundo?* e na maioria dos filmes nos quais ocorre uma defenestração ou salto de altura — como em *Bens confiscados* (2004) ou em *Quilombo* (1984), que, como vimos anteriormente, é filmada estando os suicidas de costas para a câmera. No entanto, a câmera de frente para o personagem no ato suicida é o enquadramento mais comum para os demais métodos de suicídio. É o caso dos suicídios com arma de fogo —

¹⁵⁶ Em parte, porque a presença de um transtorno psiquiátrico, especialmente depressão, costuma ser identificada em mais de 90% dos casos de suicídio na Europa e nos EUA, de acordo com Botega (2015). No entanto, não se deve, a princípio, traçar uma relação unívoca de causalidade pois é bastante provável que outros aspectos se relacionem com este. Indivíduos em risco que habitam localidades com predomínio do isolamento social — como parece ser o caso de uma cidade considerada pelos adolescentes como “cu do mundo” —, por exemplo, podem ter sua situação agravada por fatores de risco como depressão.

como em *Ferrugem* (2018) mas também em *Bonitinha, mas ordinária* ou *Otto Lara Rezende* (Chediak, 1981), apesar do corte antes do tiro ser dado; suicídios por *overdose* — como em *Ferrugem*; ou por enforcamento — como em *Batismo de sangue* (Ratton, 2006).

Diego diz que quando Paulinho chegou na ponte não tinha ninguém lá, só o sapato da mãe dele na beirada. No *insert*, a câmera rente ao chão da ponte, mostra a mulher subindo no rodapé do guarda-corpo, deixando os sapatos no chão. Um deles tomba de lado, simbolizando não somente a queda porvir, mas a desarmonia em sua vida (Figura 35).



Figura 35 – *Still frame* de *Os famosos e dos duendes da morte* (Esmir Filho, 2009). Fonte: Elaboração própria.

Se na representação fílmica de um suicídio por enforcamento geralmente os pés do suicida são enquadrados balançando, indicando a cessação de vida naquele corpo por um suicídio que acabara de ocorrer, aqui os pés da mãe de Paulinho são o último ponto de contato que ela tem, viva, com o mundo e seu enquadramento indica a iminência de seu suicídio. Ocorre algo parecido em *Kuhle Wampe ou: A quem pertence o mundo?* no qual o último enquadramento do corpo vivo de Bönike é sua mão segurando a janela. De novo, é o último ponto de contato, em vida, do suicida com o mundo.



Figura 36 – Still frame de *Kuhle Wampe* ou: *A quem pertence o mundo?* (Dudow, 1932). Fonte: Elaboração própria.

Voltemos para o momento presente, com Diego e com Mr. Tamborine Man, que se debruça no guarda-corpo e pede para que Diego olhe para baixo. Ele assim o faz.

- Parece que tem alguma coisa que te puxa.
- Não viaja, guri. (Esmir Filho, 2009, 01:00:47 – 01:00:53)

Logo adiante ele confessa (Esmir Filho, 2009, 01:01:14 – 01:01:38):

- Se eu pudesse, eu tirava uma foto bem na hora em que eles se jogam.
- Pra que?
- Pra ver a cara deles. Pra saber qual é a cara das pessoas quando elas não podem mais voltar atrás.

Agora é o *insert* da cena de suicídio de Jingle Jangle, ela e Julian nesta mesma ponte. Ela de bota cano alto e uma saia branca de tecido fino, encostada no guarda-corpo. Julian está do outro lado, também no guarda-corpo. Ambos olham para baixo.

- Saber se na última hora eles se arrependem. Ou se pensam nos outros. (Esmir Filho, 2009, 01:01:51 – 01:02:04)

Certamente que uma fotografia de Jingle Jangle durante o salto não seria capaz de responder às dúvidas de Diego (e muito provavelmente nem mesmo o vídeo da câmera do circuito interno da escola de Tati). Por si só, uma fotografia não

oferece, segundo Susan Sontag (2004), uma interpretação. Ela nos afetaria, mas não nos muniria de uma compreensão do que estamos vendo.¹⁵⁷ Seria uma impressão parcial da realidade, ainda que seletiva. No entanto, Judith Butler (2016, p. 105) sustenta que, “ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo”, como o são, potencialmente, efeitos de ângulo, foco ou luz, que podem, inclusive, acontecer alheios à nossa vontade ou mesmo a despeito dela. Nesse exercício mental, Diego já determinou o que subjetivamente enquadraria: arrependimento e empatia por parte da irmã suicida.

No *insert*, antes de saltar para a morte, Jingle Jangle ao lado de Julian, na parte externa do guarda-corpo, se beijam. O único som é o barulho da água do rio lá embaixo. A câmera, localizada abaixo do piso da ponte, aponta para o rio no qual a ponte está refletida. E, então, pelo reflexo da água, vemos os dois corpos caindo.

De volta para os dois amigos na ponte, no presente, Mr. Tamborine Man capta o que está por trás do desejo do amigo de capturar com uma foto o que passava pela cabeça de Jingle Jangle (Esmir Filho, 2009, 01:03:53 – 01:04:19):

- Tu tem raiva dela?
- Sei lá. É foda. Ela fodeu com toda a minha família, saca?
- E tu não tem saudade?
- Ela era minha irmã, né?

Logo depois, Mr. Tamborine Man reflete sobre o depoimento do amigo ‘sobrevivente’:

- Sabe o que é mais foda? É que depois dali, ó, não tem mais nada. (Esmir Filho, 2009, 01:05:16 – 01:05:31)

Na noite da festa que envolve toda a cidade, Mr. Tamborine Man encontra Julian. Depois de tomarem o que tem dentro da garrafa de bebida — “felicidade” (Esmir Filho, 2009, 01:20:24 – 01:20:27) –, segundo Julian, adicionando o aspecto do abuso do álcool — e fumarem maconha, eles invadem uma estação de energia elétrica. Lá dentro, eles se dão as mãos. Uma terceira mão, a de Jingle Jangle,

¹⁵⁷ Anos depois, Sontag (apud Butler, 2016) afirmaria que a fotografia pode (e deve) representar o sofrimento humano e que, através do enquadramento visual, se poderia estabelecer uma proximidade que nos mantivesse alertas para o custo humano.

se une às deles. Mr. Tamborine Man chora. Do ponto de vista (POV) de Mr. Tamborine Man, é Jingle Jangle que está na frente dele. Do POV de Julian, idem. Julian beija Jingle Jangle através dos lábios de Mr. Tamborine Man. Mr. Tamborine Man beija Jingle Jangle pelos lábios de Julian. Mas também os dois a beijam ao mesmo tempo. Um beijo triplo quando visto do ponto de vista deles, um beijo entre Julian e Mr. Tamborine, se visto de fora. É quando a luz acaba na cidade inteira, mas depois retorna. Podemos entender isso como uma espécie de 'reset', pelo menos para Mr. Tamborine Man, que volta à festa junina, dança com a mãe e chora. Ela não sabe, mas é uma despedida. Ele então volta à ponte e decide ir embora.

Os famosos e os duendes da morte retrata uma série de aspectos sociais envolvendo os adolescentes. O aspecto central é o luto gerado pelo suicídio de Jingle Jangle. Mr. Tamborine Man vive, além da dor pela morte do pai, o luto pela morte precoce e voluntária de Jingle Jangle por quem nutria amor e desejo. Diego também sofre pelo suicídio da irmã, com sentimentos que transitam da tristeza à raiva. A ponte de madeira situa-se na linha demarcatória entre duas escolhas possíveis para os habitantes da pequena cidade: conformar-se em viver isolado ou ir embora. Para essa segunda opção, suicidar-se é a forma escolhida por Jingle Jangle e pela mãe de Paulinho. E também por Julian. No entanto, sobrevivente improvável e incapaz de encarar seus limites externos, ele retorna à cidade na qual irá suportar sua sina bebendo doses de "felicidade". Podemos inferir que se suicidaram aqueles que não queriam mais viver naquela cidade, tampouco não conseguiam atravessar a ponte. Nesse sentido, o rio que corre embaixo da estrutura de madeira e ferro separa *zoé* de *bios*. Na impossibilidade de continuar vivendo aquela vida, ou se cruza a ponte (e vive-se a "vida 'boa'") ou atira-se dela. Mr. Tamborine Man opta por atravessá-la.

Interessante notar que a proporção de suicídios de personagens adolescentes por gênero no cinema brasileiro é equilibrada: três suicídios do sexo masculino (Daniel, Irineu e Vinícius) contra quatro de personagens do sexo feminino (Cléo, Tati, Elma e sua amiga indígena). Tal equilíbrio não é observado nas estatísticas brasileiras de suicídio adolescente, com o predomínio de óbitos do sexo masculino (quase 68%) (Fernandes et al., 2020).

10.4. Suicídio na velhice

Enquanto identificamos um número considerável de produções brasileiras envolvendo suicídio de adolescentes, o mesmo não acontece quando fazemos o levantamento de suicídios e tentativas de suicídio de personagens idosos em longas-metragens produzidos no Brasil.

Convém fazermos aqui o mesmo aparte feito no capítulo anterior: nos interessa analisar, ao menos nesse capítulo, não exatamente os filmes nos quais personagens idosos se suicidam, mas sim aqueles em que a velhice — ou as questões decorrentes dela — se apresenta como aspecto determinante na intenção de um personagem se suicidar. Portanto, apesar de Getúlio Vargas ter se matado com um tiro no peito aos 72 anos de idade, acreditamos que o ‘motivo’ principal pelo qual o ex-presidente decide se suicidar não se relaciona diretamente com a idade dele e sim com a conjuntura política daquele momento. O mesmo parece se aplicar ao suicídio do escritor e jornalista austríaco Stefan Zweig que, durante o Estado Novo da Era Vargas, se matou aos 60 anos — limite inferior da faixa etária para idosos segundo divisão da OMS. Neste capítulo trataremos de alguns pontos específicos das representações dos suicídios de Vargas e de Zweig, retratados nos filmes *Getúlio* (Jardim, 2014) e *Lost Zweig* (Back, 2002), e as analisaremos com mais profundidade no próximo capítulo (“Suicídio e política”).

10.4.1. Sobre o suicídio entre idosos

O suicídio entre pessoas idosas constitui hoje um grave problema de saúde pública em diversos países. No Brasil, a taxa de suicídio referente à população com mais de 60 anos é o dobro das que a população em geral apresenta, principalmente devido ao aumento crescente das taxas relativas ao grupo de homens idosos (Minayo; Cavalcante, 2010, p. 751). Além de os dados sobre autodestruição em idosos serem muito elevados, a razão entre tentativas e suicídios consumados é muito próxima (2 para 1, isto é, a cada duas tentativas, uma resulta em morte) (Minayo; Cavalcante, 2010, p. 751).

A cinematografia estadunidense privilegia histórias de personagens mais jovens. Para Stack e Bowman (2011, p. 100), isso se deve às “normas de

Hollywood de longa data, que enfatizam estrelas jovens e fisicamente atraentes”. A partir de nosso levantamento, observamos que algo semelhante acontece no cinema brasileiro. Embora geralmente as idades dos personagens não estejam explicitadas, é possível estimar que, dos 164 personagens que identificamos ter ideação suicida ou que tentaram suicídio ou se suicidaram em filmes brasileiros, cerca de 12% são adolescentes, 5% são idosos e o restante são personagens adultos ou jovens adultos.

Scalco et al. (2016) analisaram 19 longas-metragens de diferentes nacionalidades, entre 1950 e 2014, que abordam a temática do suicídio em personagens idosos e fatores relacionados, dentre eles, *Getúlio* (2014), única produção brasileira desse estudo. Os autores assinalam “depressão e desesperança” (Scalco et al., 2016, p. 911) como um fator binomial que leva a um comportamento suicida. Embora a depressão em idosos esteja frequentemente associada a suicídios, esse não parece ser, nos dois filmes anteriormente comentados, o aspecto determinante para as mortes tanto de Getúlio Vargas quanto de Stefan Zweig. Mas uma “variável psicológica-chave” (Scalco et al., 2016, p. 911) que não apenas pode estar relacionada à ideação suicida, mas também ser um preditor do suicídio é a desesperança. No filme *Getúlio*, Scalco et al. (2016, p. 911) entendem, assim como nós, que, Getúlio “não enxerga mais possibilidades em sua carreira presidencial”.

Em *Lost Zweig* (2002) observamos que, embora não tenha um peso central em sua decisão de se suicidar, a idade de Stefan Zweig o faz pensar que o tempo de vida que lhe restava seria insuficiente para reverter a situação em que se encontrava. Acreditando não ser jovem o bastante para poder vivenciar o ocaso do nazismo, ele encurta o que lhe resta de vida. Decerto, sempre é bom assinalar, outros aspectos estão envolvidos na decisão de um personagem se suicidar, e com Getúlio e com Stefan ocorre o mesmo. Scalco et al. (2016, p. 912) apontam para um “autoconceito negativo” de Getúlio, talvez não exatamente — ou não somente — do personagem cinematográfico, ocasionado por um “rechaço que o presidente sofria das multidões” que “passa a atingi-lo como algo muito pior do que simples rejeição popular”. Os autores mencionam ainda que o apoio da religião seria “fundamental para superação de pensamentos suicidas” (Scalco et al., 2016, p. 912). Mas em *Lost Zweig*, o

contato de Zweig com a umbanda não parece surtir esse efeito. Pelo contrário, como veremos no próximo capítulo, o encontro metafísico do personagem com uma religião para a qual a morte do corpo físico não é o fim da vida o permite ver a morte voluntária em outros termos.

Além disso, Scalco et al. (2016, p. 913) consideram que “suicidas apresentam dificuldades para produzir novas ideias, identificar soluções e gerar alternativas”, mas o que se observa tanto em *Getúlio* quanto em *Lost Zweig* — e, como veremos logo mais, também em *Antes do fim* (2018) —, são personagens com uma visão crítica de suas situações e cientes de suas ações. Getúlio tenta antes impedir sua destituição para só então fazer de seu suicídio um ato político que mobiliza todo um país e frustra os planos de seus adversários; Stefan Zweig se mantém intelectualmente produtivo e tenta ajudar amigos judeus a escaparem do nazismo.

Outro fator para comportamento suicida, segundo Scalco et al. (2016, p. 913), é a falta de apoio familiar e social. Mas observamos que, em *Getúlio*, o presidente tem, até o final, o suporte de seus filhos e de sua mulher. E se Stefan Zweig está exilado, ele conta com uma esposa próxima e um sólido círculo de amigos.

Finalmente, assim como observado nos filmes analisados por Scalco et al. (2016), nosso levantamento também indica que a cinematografia brasileira espelha a prevalência do gênero masculino nos casos de personagens idosos suicidas, caso também de Jean, protagonista de *Antes do fim*.

***Antes do fim* (2018)**

Antes do fim acompanha, em preto e branco, os últimos dias de Jean (Jean-Claude Bernardet) e sua companheira Helena (Helena Ignez) que, juntos, estão decididos a pôr fim às próprias vidas. Inicialmente, o acordo mútuo é de ambos se suicidarem, em um suicídio duplo como o de Stefan e Lotte Zweig. No entanto, Helena desiste¹⁵⁸ de se matar, mas se prontifica a dar assistência ao marido. Os diálogos entre os dois são francos, abertos, tanto sobre o direito ao suicídio, defendido por Jean, como em defesa da vida, cujos argumentos cabem

¹⁵⁸ Segundo o diretor Cristiano Burlan, em sua concepção, *Antes do fim* seria sobre um casal de suicidas, mas a atriz Helena Ignez “rejeitou a ideia” (Merten, 2018).

à Helena.

O filme alterna entre três formatos: (1) encenações marcadamente teatrais; (2) cenas clássicas de cinema ficcional, com enquadramento e roteiro mais estruturados; e (3) docudrama, ao acompanhar Jean e Helena com câmera na mão pelas ruas da cidade ou entrevistando os dois personagens. Como quando, por exemplo, Jean e Helena entram na farmácia e compram um medicamento para disfunção erétil. Comprar Viagra ou Cialis — dois dos mais conhecidos fármacos para esse fim — indica que o casal tem ainda uma vida sexual ativa e que a velhice não lhes tirou o desejo um pelo outro.

Como havíamos abordado em capítulo anterior, a busca pelo ‘porquê’ uma pessoa decide tirar a própria vida também aparece aqui, especialmente na resposta que Jean dá a Helena quando ela lhe pergunta o motivo dele querer se matar:

— Porque eu não quero entrar em decadência. Eu quero morrer ainda em um bom período da minha vida. Tenho medo de como pode chegar à morte, a decrepitude, as doenças, o derrame cerebral, paralisias. Então eu prefiro acabar bem. E... um pouco de onipotência nisso, né? [...] tem essa possibilidade de dispor do corpo. Mas evidentemente isso tem que ser um pacto entre nós porque se eu me matar sozinho mesmo que você me ajude talvez seja um ato de egoísmo, mas eu acho que é um direito que cada ser humano tem de poder decidir do fim da própria vida. Devia estar na lista dos direitos do homem. (Burlan, 2018, 24:19 – 27:23)

Dentre os filmes brasileiros sobre suicídio, *Antes do fim* (2018) é um dos que mais diretamente aborda o assunto, juntamente com *Yonlu* (2018), *Luna* (2018), *Ferrugem* (2018) e *Canção da volta* (2016) que também têm o suicídio como tema central.

Assim como em *Yonlu*, o formato de docudrama permite aos personagens falas mais extensas e estruturadas. Embora *Yonlu*/Vinícius tenha existido de fato, enquanto Jean é um personagem ficcional, este se confunde com o próprio Jean-Claude Bernardet, que o interpreta e interpreta a si próprio.

Além de se debruçar formalmente sobre o tema, o filme trabalha também em um nível não verbal, um ‘infratexto’ que se apresenta especialmente por meio de representações artísticas. Quando, por exemplo, Jean e Helena dançam uma

ária que está sendo executada em *Quando voam as cegonhas*¹⁵⁹ (Kalatozov, 1957), filme soviético que eles estão assistindo. A história se passa durante a Segunda Guerra Mundial e a personagem principal, Veronika, está prestes a se jogar de uma ponte quando vê um menino em apuros e o ajuda, desistindo de se suicidar.

Deitados na cama, Jean e Helena leem. Ele lê *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, e ela lê *Carta a D.*, de André Gorz. Desde o início dos anos 1990, Gorz vivia em retiro com Dorine que sofria de uma doença degenerativa. Como a mulher dele vai morrer e o autor, que está há mais de 60 anos com ela, não pode viver sem ela, Helena sugere um paralelo entre o livro — uma declaração de amor, “de fidelidade do amor, da dependência amorosa” (Burlan, 2018, 33:12 – 33:18) — almejando fazer com que Jean repense sua decisão. Já Jean tem Camus: “o absurdo do suicídio, o absurdo da liberdade, a vida sem sentido” (Burlan, 2018, 33:34 – 33:47). No entanto, para Jean, “a vida sem sentido, não quer dizer que ela não deva ser vivida. Não é porque a vida não tem sentido que você tem que morrer ou se matar, não é isso. Inclusive o fato de a vida não ter sentido é até um estímulo para vivê-la” (Burlan, 2018, 33:48 – 34:12).

Helena está também lendo um outro livro: *A sociedade do cansaço*, de Byung-Chul Han — cujo título nos remete à queixa de Getúlio e de Stefan (“cansaço”). O autor, sul-coreano formado na Alemanha, questiona o excesso da positividade, de se trabalhar o tempo todo, de sempre se estar fazendo algo, quando, no entanto, a criação acontece no ócio. “Ele não prega o ócio”, explica Helena, “ele vê [o ócio] como um estimulante” (Burlan, 2018, 36:04 – 36:11).

É nesse ponto que Helena avisa a Jean que não irá se suicidar junto com ele, pois acha “que o suicídio não cabe dentro disso” e que é diferente de André Gorz, “que não pode viver sem seu amor” (Burlan, 2018, 36:41 – 36:57). Jean quer ter certeza de que, se ele se matar, ela vai ajudá-lo, ao que ela confirma. Não sendo mais um suicídio duplo, ele agora se preocupa que sua amada seja considerada “uma assassina”, “uma cúmplice” (Burlan, 2018, 37:17 – 37:26). De toda forma, decididos os termos do acordo, Helena confessa um receio, não na morte em si, mas “dessa coisa da morte”, “o medo de desaparecer, de não ser

¹⁵⁹ *Летят журавли* (1957).

mais” (Burlan, 2018, 41:46 – 42:10).

Helena lembra que Kazuo Ohno, dançarino e coreógrafo japonês que se apresentou três vezes no Brasil, era “imensamente cristão” (Burlan, 2018, 42:54 – 43:00) e morreu no Japão aos 103 anos de idade. Jean diz que gostava muito de Kazuo Ohno e também de [Samuel] Beckett. “É um bom casamento” (Burlan, 2018, 43:27 – 43:39). E se recorda de uma performance de Ohno em que este dança “com as mãos” (Burlan, 2018, 44:28 – 44:30), na cadeira de rodas. Sempre que assiste a esse vídeo, Jean diz chorar. E depois confessa ter medo de ficar paraplégico. Helena não perde, então, a deixa para tentar demovê-lo de sua ideia suicida: “— Então, ele foi até a última energia vital. Acho tão bacana” (Burlan, 2018, 44:37 – 44:45).

Dois aspectos importantes aparecem aqui: além de se manter (cri)ativo na velhice e continuar dançando apesar da idade ou de seu estado de saúde física (deficiência com perda de movimento). Recordemos que, no início do filme, Jean deixa escapar a frase “por acaso eu sou bailarino; ou pelo menos eu fui, não é?” (Burlan, 2018, 34:26 – 34:31). Helena retoma esse aspecto aqui tentando convencer Jean que ele poderia continuar produzindo em sua arte, entendendo que este argumento poderia demovê-lo de sua intenção de se suicidar. Curioso é que Helena atribui a Ohno uma certa virtude cristã por não desistir de sua carreira.

Agora é a vez de Jean ser entrevistado. “— Somos o produto da máquina médica. Com os seus remédios, suas farmácias, seus hospitais, seus diagnósticos por imagem. Somos o produto e a fonte de riqueza”. Ele continua: “A máquina médica não está interessada na qualidade das nossas vidas. Ela só está interessada na ‘bio’, de que somos portadores. Ela lucra com a nossa ‘bio’.” “Como resistir a essa máquina lucrativa? Tirando a sua fonte de riqueza, tirando o nosso corpo. A resistência radical é o suicídio consciente e lúcido” (Burlan, 2018, 47:46 – 49:33). A “bio” a qual Jean aqui parece se referir não deve ser confundida com a *bios* e sim com a *zoé*, a vida do corpo regido pelas leis naturais e pelas necessidades fisiológicas (Agamben, 2000, pp. 2 e 19-20).

O diretor Cristiano Burlan opta por inserir uma cena de *Copacabana mon amour* (Sganzerla, 1970), filme brasileiro no qual a personagem Sônia Silk, interpretada

pela então jovem atriz Helena Ignez, grita: “— Pior que eu tenho pavor da velhice. Pavor da velhice”. “Olha o fantasma, o fantasma! É um pesadelo ao vivo”, grita um homem coberto com um lençol branco. “Pavor da velhice”, Silk repete (Burlan, 2018, 51:11 – 51:34).

Ao som de estática de rádio, Jean e Helena, jovens, sobem uma colina (ou um rochedo) até se sentarem no alto da elevação (Figura 37). Essa imagem de um personagem que irá se suicidar caminhando em um lugar alto e descampado nos remete a *Yonlu* (2018), quando Vinícius, vestindo seu traje espacial, caminha sozinho. Os efeitos sonoros também se assemelham e nos indicam um deslocamento — a retirada de algo ou de alguém de um lugar onde estava. A respiração pesada dentro do capacete de Vinícius indica que ele não se sente em um ambiente acolhedor, um exterior ao qual ele não se adapta. O ruído de um rádio não sintonizado indica uma comunicação que não acontece — ou que já não acontece — de forma tão fluida, clara, pois há um certo deslocamento de frequências, de ondas fora de fase; em outras palavras, defasado, o que pode ser um sentimento daqueles que envelhecem.



Figura 37 – *Still frame* de *Antes do fim* (Burlan, 2018). Fonte: Elaboração própria.

Logo depois, serão os ‘atuais’ Jean e Helena que descem o mesmo rochedo, dançando e sentindo o vento forte. Uma música com piano e cordas, de Schubert, os acompanha, ao fundo. Se, em cena anterior, Jean lia *O mito de Sísifo*, agora ele parece encarnar o próprio Sísifo, subindo e descendo a colina.

Na história de Camus (2019) um paralelo entre o absurdo da vida e a situação vivida por Sísifo é traçado. Na mitologia grega, Sísifo é condenado a empurrar eternamente uma pedra até o topo de uma montanha. Antes de alcançar o cume, a pedra volta a rolar até o sopé da montanha fazendo com que ele tenha que novamente empurrar a pedra morro acima. A montanha encerra também o simbolismo do sagrado, da transcendência, onde a terra alcança o céu, morada de deuses. É numa montanha que, para citar apenas duas passagens bíblicas, Moisés recebe os dez mandamentos e onde Jesus discursa a seus discípulos. É também para as montanhas que o Zaratustra de Nietzsche (2011, pp. 11-12) se dirige para gozar “do seu espírito e da sua solidão”. Quando seu coração muda e ele decide descer dessa montanha, “assim começa o seu declínio”.

Após Helena ajudar Jean a raspar o cabelo, ele nu e careca, dança. Ao fundo, uma projeção de alguns filmes de apresentações de Kazuo Ohno — como *The Written Face* (Schmid, 1999) onde o dançarino performatiza Butô. A luz é difusa e a imagem que vemos é toda em tons de cinza claro, quase sem conseguirmos ver os contornos, como se estivéssemos em uma sauna a vapor. Uma cena etérea. A música transita de uma ópera (*La Mamma Morta*) para outra (*L'incoronazione di Poppea*). Quando Kazuo Ohno sai de cena, o filme acaba.

Tendo Helena desistido do pacto de se suicidar junto com Jean, mas ainda oferecendo-lhe ajuda ao seu intento, ela assim se mantém próxima ao seu parceiro e se aproveita dessa proximidade para tentar convencê-lo a não prosseguir com seu plano. Essa configuração permite que dois discursos se manifestem. O dele, baseado em argumentos lógicos, com pretensa lucidez, recusa o prolongamento artificial da vida — e de sua degeneração física e mental — imposto pela indústria médico-farmacêutica e defende o direito inalienável de decidir quando e como partir. Já ela busca contrapô-los com argumentos da ordem das emoções, da valorização da vida e da virtude de se dar um sentido a ela.

Se não temos controle sobre a flecha temporal, inexorável e que arrasta a todos na mesma toada, o suicídio aqui aparece como elemento que, senão de controle sobre o tempo, ao menos com capacidade para interrompê-lo. E, dessa forma, tenta tocar algo que é da essência do próprio cinema, que é a sua capacidade

de compactar, parar e estender o tempo¹⁶⁰ de acordo com as necessidades de cada filme. Em *Antes do fim*, o fim — a morte anunciada do protagonista — está dado desde o início, mas a progressão narrativa se dá em blocos que captam momentos da vida de Jean e Helena que não estão necessariamente conectados cronologicamente entre si.

10.5. Suicídio e política

Apesar das idades de Getúlio Vargas (72 anos) e de Stefan Zweig (60) estarem estritamente dentro da faixa etária na qual a OMS considera um indivíduo “idoso”¹⁶¹ e esses personagens atribuírem, como vimos, um “cansaço” aos seus comportamentos suicidas, no nosso entendimento, os filmes *Getúlio* (2014) e *Lost Zweig* (2002) retratam suicídios onde há um aspecto político em destaque, esteja ele circunscrito por uma disputa ideológica em torno do poder, como no caso do ex-presidente gaúcho, ou como forma de protesto, como parece ser o do jornalista austríaco.

Dentro dessa acepção, nosso mapeamento de suicídios de personagens com motivação política identificou onze filmes produzidos no Brasil que traçam uma linha do tempo que nos permite contar eventos importantes da história política brasileira:

- Dois ocorrem durante a Inconfidência Mineira de 1789 — *Cristo de lama* (Silva, 1968), de Wilson Silva; e *O Aleijadinho — paixão, glória e suplício* (Pereira, 2000), de Geraldo Santos Pereira;
- Um se passa durante a época da secessão temporária do estado da Paraíba, nos anos 1930 — *Parahyba, mulher macho* (Yamasaki, 1983), de Tizuka Yamasaki;
- Seis estão sob a sombra do nazismo ou dos impactos diretos da Segunda Guerra Mundial — *A hora mágica* (Prado, 1998) de Guilherme de Almeida Prado; *Lost Zweig*, de Sylvio Back; *Getúlio*, de João Jardim; *Corações*

¹⁶⁰ Fato que fica evidente na cena na qual Jean compra um caixão para si mesmo, que comentaremos no *cluster* “Caixões”.

¹⁶¹ Em diversos documentos sobre velhice disponíveis no site da organização, 60 anos é a idade a partir da qual o limite inferior para a “velhice”. No entanto, encontramos (WHO, 2020) a idade de 65 anos como início da faixa etária dos idosos.

sujos (2011), de Vicente Amorim; e *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Yamasaki, 1980), também de Tizuka Yamasaki;

- E, finalmente, dois filmes estão diretamente relacionados à ditadura civil-militar no Brasil, compreendida entre 1964 e 1985 — *Batismo de sangue* (2006), de Helvécio Ratton, e *Marighella* (2019), de Wagner Moura.

Há ainda quatro produções brasileiras que merecem menção, apesar dos suicídios neles representados não estarem intrinsecamente ligados a questões políticas: *Sambando nas brasas, morô?* (Ewald, 2006), de Elizeu Ewald; *Crônica de um industrial* (Rosemberg Filho, 1978), de Luiz Rosemberg Filho; *Edu, coração de ouro* (Oliveira, 1968), de Domingos de Oliveira; e *Bens confiscados* (2004), de Carlos Reichenbach.

***Cristo de lama* (1968) e *O Aleijadinho — paixão, glória e suplício* (2000)**

Tanto *Cristo de lama* quanto *O Aleijadinho — paixão, glória e suplício* se passam no Brasil colonial e narram a história do mineiro Antonio Francisco Lisboa, filho de um arquiteto português com uma escravizada negra, conhecido como “Aleijadinho”, célebre escultor barroco marcado por uma doença degenerativa.

Adaptação do romance homônimo de João Felício dos Santos, *Cristo de lama* lança a tese de que o suicídio da sua madrinha (Maria Della Costa), reação à consumação do ato sexual com Aleijadinho (Geraldo Del Rey), é elemento fundamental na constituição deste que foi um dos maiores artistas brasileiros. Já na *biopic* mais recente de Aleijadinho não há qualquer menção nem à madrinha nem ao suicídio dela. Por outro lado, contém uma cena na qual, em sua cama, à beira da morte, o escultor mineiro reza aos céus para que morra:

— Jesus, Jesus. Entendi. Piedade de mim. Tende compaixão. Levai-me daqui, Senhor. Levai-me pelo amor de Deus. Levai-me. Tende piedade de mim. Pousai Vossos divinos pés sobre mim. Jesus. (Pereira, 2000, 01:25:53 – 01:26:52)

Embora não possa ser considerada uma ideação suicida, essa fala nos remete à vontade de morrer frente ao sofrimento.

No entanto, o que nos interessa nesse capítulo é outro (suposto) suicídio: o de Cláudio Manoel da Costa, poeta e advogado que participou da Inconfidência Mineira, movimento separatista da então capitania de Minas Gerais deflagrado

no final do século XVIII contra a coroa portuguesa. Ambos os filmes apostam que o inconfidente teria sido assassinado dentro da cela onde estava preso, versão razoavelmente aceita pela historiografia brasileira. Em *Cristo de lama*, a cena da morte de Cláudio Manoel da Costa se desenrola tendo como fundo as sombras das grades. As pernas do inconfidente, encontrado enforcado em sua cela, balançam, sem vida (Figura 38). É uma imagem recorrente, como podemos ver no *cluster* “Enforcamento”, ao final desta tese.



Figura 38 – *Still frame* de *Cristo de lama* (Silva, 1968). Fonte: Elaboração própria.

Mesquita tem certeza de que “o homem não se matou” (Silva, 1968, 01:15:26 – 01:15:29). Para ele, o inconfidente não teria se enforcado pois “não era homem disso” (Silva, 1968, 01:16:54 – 01:16:57) e “ninguém se enforca de madrugada e antes do sol nascer” (Silva, 1968, 01:18:23 – 01:18:32). Portanto, teria sido assassinado pelo governador Barbacena pois sabia demais. O filme *O Aleijadinho — paixão, glória e suplício* sustenta essa narrativa. Joana Lopes (Ruth de Souza), nora de Aleijadinho (Maurício Gonçalves), confabula com o professor Rodrigo Bretas (Antonio Naddeo) sobre a morte do inconfidente (Carlos Vereza) e chegam à conclusão de que Cláudio Manoel da Costa fora assassinado desmentindo todas as outras versões.

Não há unanimidade entre os historiadores acerca do evento. Os que acreditam

no suicídio do inconfidente, argumentam que Claudio estava deprimido na véspera de sua morte, fato confirmado pelo frade que o confessava. Isso não seria importante dentro do escopo desta tese se o laudo pericial não indicasse improváveis circunstâncias: enforcamento com os cadarços do calção, amarrados numa prateleira, contra a qual ele teria apertado o laço, forçando-o com um braço e um joelho. Sendo assim, a imagem dos pés balançando, inexecutável segundo a descrição dessa perícia, está a serviço mais de uma estética fotográfica de *Cristo de lama* do que de um rigor histórico.

Parahyba, mulher macho (1983)

Anayde Beiriz foi uma improvável feminista na machista Paraíba dos anos 1930. O Brasil vivia um momento pré-revolucionário, com políticos, militares e latifundiários disputando o poder. Na Parahyba — como, à época, o nome do estado era grafado —, essa disputa tinha, de um lado, João Pessoa, governador do estado e do outro, Zé Pereira, do Partido Republicano. Neste cenário, explica o filme logo no início, “uma anônima cidadã (...) vivia uma outra revolução: queria amar, expor seu pensamento e ter o direito de escolher sua própria vida” (Yamasaki, 1983, 00:11 – 00:20).

Essa ‘ousadia’ por buscar sua liberdade — não apenas sexual — é punida por meio de estupro e, vejam só, também pela exposição de fotos íntimas suas, ‘versão analógica’ de um mecanismo de coação que será utilizado, oito décadas depois, contra Luana, em *Luna* (2018), e Tati, em *Ferrugem* (2018). Anayde (Tânia Alves) não se intimida. Entra em uma barbearia, um espaço essencialmente masculino e ordena ao relutante barbeiro que corte seu cabelo *a la garçonne*, um corte bem curto, “igual de homem” (Yamasaki, 1983, 15:33 – 15:37), como diz alguém dentre as várias pessoas que vão se aglomerando do lado de fora do estabelecimento. Ali, ela e um casado João Dantas (Cláudio Marzo) se conhecem e se apaixonam à primeira vista.

A partir de então, eles vivem uma relação de amor e sexo tendo como pano de fundo a situação política paraibana — e nacional, com Getúlio Vargas convidando João Pessoa (Walmor Chagas), inimigo político de Dantas, para ser seu vice. Ao mesmo tempo em que se entrega à sua paixão, Anayde trabalha como professora e escreve artigos para jornais nos quais defende, dentre outras

coisas, os direitos eleitorais às mulheres, não se conforma por não haver voto secreto e nem voto feminino. Anayde tem opinião política contrária à de seu amante e lamenta que ele se alinhe ao voto de cabresto, com a ajuda de cangaceiros, o que incomoda Dantas. Quando ela o confronta, dizendo ter opinião própria e que não precisa de coronel nenhum dizendo a ela o que deve fazer, Dantas a agride fisicamente.

Apesar disso, eles irão retomar a tórrida relação. Anayde segue escrevendo textos cada vez mais eróticos, acompanhando a efervescência política na Paraíba e questionando o “compromisso” de sangue de Dantas com o político Zé Pereira, que não lhe traria felicidade. Com a intervenção federal à Paraíba cada vez mais iminente, a polícia invade e revista o sobrado onde mora, expondo a vida íntima dele e de Anayde. Em reação à prisão de seu irmão, Dantas mata João Pessoa e é preso. Quando Anayde vai visitá-lo na cadeia, João Dantas pede que ela lhe traga um objeto cortante com o qual possa se matar.

Ela se revolta dele pedir isso a ela mas Dantas está decidido (Yamasaki, 1983, 01:12:44 – 01:13:45):

— Bichinha, nosso amor é grande demais. Aqui não tem espaço pra ele. É por isso, cobrinha que você precisa trazer pra mim.

— Você não pode pedir isso. Cangaceiro.

— É o instrumento da minha libertação. A única saída. Eu não posso entregar o meu corpo para que assassinem e queimem. Eles estão preparando uma fogueira para nos queimar vivos. E se você não me ajudar eles vão fazer isso.

— João, ainda resta uma esperança. O coronel Zé Pereira... Ele conseguirá, eu tenho certeza.

— Não, cobrinha. Não tem tempo para mais nada. O coronel Zé Pereira e os perrepistas¹⁶² não têm mais poder nenhum. A revolução está chegando. Eu fiz o que eu tinha que fazer. Mas eu fiz um herói que vai trazer a revolução. E ela está vindo. Me ajude cobrinha.

À noite, já em casa, Anayde vê, no reflexo do espelho de sua penteadeira João Dantas, de pé, vestido com seu paletó e gravata e decide ajudá-lo a se suicidar. Ela pega uma navalha e a coloca na bolsa. Comentaremos sobre essa cena no *cluster* “Espelhos”, no qual listamos as cenas que envolvem espelhos e suicídio.

¹⁶² Adeptos do Partido Republicano Paulista (PRP), partido de Júlio Prestes, recém-eleito presidente da República, mas que não tomou posse, impedido pela Revolução de 1930, que depôs o ainda presidente Washington Luís e levou ao poder Getúlio Vargas.

Aqui, como em vários outros filmes, o espelho é agente predecessor do suicídio. É perante ele que acontece a difícil decisão de Anayde ajudar seu amado a tirar a própria vida.

Desviando do intenso tiroteio e dos escombros da luta armada em João Pessoa, Anayde vai até a prisão levar a arma à Dantas. Escondida dentro de um pacote com roupas, ele encontra a navalha, mas não tem tempo de se suicidar, pois logo em seguida a polícia invade a cela e o mata, cortando sua jugular. Em seguida, o filme termina com a cartela “Anayde Beiriz foi encontrada morta 16 dias depois no asilo Bom Pastor em Recife, Pernambuco, 22 de outubro de 1930” (Yamasaki, 1983, 01:18:48 – 01:18:56). Embora a *causa mortis* tenha sido suicídio por envenenamento, as circunstâncias permanecem obscuras.

A hora mágica (1998)

Inspirado no conto *Cambio de Luces* (1977), de Julio Cortázar, e marcadamente do gênero policial, *A hora mágica* narra a história de Tito Balcárcel (Raul Gazolla), um ator de radionovelas e dublador de cinema que se envolve com Lúcia (Júlia Lemmertz), uma misteriosa fã apaixonada por sua voz. Ao mesmo tempo, uma série de supostos suicídios agita a cidade. Ao investigá-los, entretanto, a polícia descobre que as mortes eram queima de arquivo cometidas por Hilário Borges (José Lewgoy), fugitivo nazista e chefe de uma quadrilha especializada em esconder criminosos de guerra. Palhaço do Circo Caligari, Hilário ocultava suas ações se valendo das viagens internacionais do grupo circense.

O diretor Guilherme de Almeida Prado optou pelo estilo *noir*¹⁶³ que faz uso de recursos de iluminação para criar uma tensão no espectador. E se o termo italiano *chiaroscuro* (claro-escuro) é geralmente usado para descrever esse tipo de fotografia, aqui gostaria de emprestar a expressão alemã *hell-dunkel* utilizada por Lotte H. Eisner para apontar “os contrastes do preto e branco, os choques de luz e sombra e todos os elementos clássicos do cinema alemão” (Eisner, 1985, p. 47) que marcaram o expressionismo alemão no início do século

¹⁶³ Robert McKee define o filme *noir* como um subgênero do “mega-gênero” crime, no qual o ponto de vista é de um protagonista que pode ser parte criminoso, parte detetive, parte vítima de uma mulher fatal (McKee, 1997, p. 82).

passado. Não por acaso, *A hora mágica* presta homenagem a dois personagens marcantes do cinema mudo alemão: Caligari e Mabuse. Em uma cena em que dois policiais revistam o apartamento de um suposto suicida, vizinho do personagem principal, há dois cartazes. Em um deles, um mágico faz levitar uma mulher até os dizeres “Mabuse — O mágico de mil olhos”, óbvia referência aos três filmes dirigidos por Fritz Lang. No outro cartaz, um palhaço aparece à frente do título “Circo Caligari”, certamente uma alusão a *Das Cabinet des Dr. Caligari* / *O Gabinete do Dr. Caligari* (Wiene, 1920), de Robert Wiene.

O diretor de *A hora mágica* faz forte uso da escuridão, “atributo tipicamente germânico” (Eisner, 1985, p. 48) para a trama policial, mas prefere o marrom, “a cor da alma” (Eisner, 1985, p. 47) para as cenas de Tito Balcárcel e sua *femme fatale* Lúcia.

Em *De Caligari a Hitler* (1966), Siegfried Kracauer buscou significados simbólicos em filmes mudos de terror alemães anteriores à guerra tais como o já citado *O Gabinete do Dr. Caligari* e *Metropolis* (Lang, 1927), de Fritz Lang e o que encontrou em seu subtexto parecia ressoar as ansiedades da nação alemã, uma preocupação com o “anti-semitismo e a ascensão do fascismo” (Fleming, 2017, p. 145). Embora essa interpretação contextual e histórica de Kracauer não seja aceita por todos, parece razoável entender os filmes como produtos culturais significativos que expressam algo essencial sobre a conjuntura da sociedade que os produz. Ou, quem sabe, os filmes de uma sociedade ofereçam um caminho para um “inconsciente cultural mais amplo” (Fleming, 2017, p. 145).

Intencionalmente ou não, eis que o suicídio representado em *A hora mágica* é cometido por um adepto do nazismo. O ato ocorre ao vivo, na frente das câmeras, durante a primeira transmissão de televisão no Brasil. Hilário Borges está no palco apresentando seu show como palhaço quando vê a movimentação dos policiais cercando as saídas do teatro para prendê-lo. Num passe de mágica, faz aparecer um revólver em sua mão. Cercado, com o cano da arma ele ainda toca no piano os primeiros acordes da *Quinta Sinfonia* de Beethoven¹⁶⁴, antes se despedir do público com um aceno (Figura 39) e dar um tiro na própria boca.

¹⁶⁴ Também conhecida como “sinfonia do destino” (*Schicksalssinfonie*).



Figura 39 – Still frame de *A hora mágica* (Prado, 1999). Fonte: Elaboração própria.

O palhaço tomba morto no chão enquanto o público ri e aplaude entusiasticamente, acreditando que tudo isso faz parte do espetáculo. Enquanto cai o pano, vemos do alto, provavelmente da varanda de manobra¹⁶⁵, o corpo sem vida do nazista em cima de uma poça de sangue. É um suicídio espetaculoso: ao vivo, na televisão, com um tiro na boca. Veremos que o catártico suicídio do nazista Hilário difere bastante dos suicídios de Stefan e Lotte Zweig, vítimas desse nazismo com o qual o palhaço colaborou: morrem na bucólica casa na região serrana do Rio de Janeiro deitados, lado a lado, em seu quarto. Convém, no entanto, lembrar que Hilário é um personagem ficcional enquanto o casal Zweig não.

***Getúlio* (2014)**

Getúlio é uma *biopic*¹⁶⁶ que retrata os últimos dezenove dias de vida do ex-presidente da república Getúlio Dornelles Vargas, desde a tentativa de assassinato de seu desafeto político Carlos Lacerda até o seu suicídio com um

¹⁶⁵ No teatro, lugar atrás do palco onde ficam os freios, as barras de malaguetas e de afinação e trabalham os maquinistas.

¹⁶⁶ Fusão dos termos ingleses “biographical motion picture” para se referir a filmes ficcionais e biográficos.

tiro no coração.

A pressão por sua renúncia, com o risco de Getúlio ser preso após ela, e a proximidade do aniversário da morte de seu segundo filho (“Getulinho”) se apresentam como os principais aspectos sociais que o levam a se suicidar. De acordo com o filme, Getúlio preparou seu suicídio ao longo das últimas semanas, elaborando sua famosa carta suicida e buscando informações de sua fisiologia para saber onde atirar com seu revólver no local exato de seu coração.

No dia 24 de agosto de 1954, dia em que se completam onze anos da morte de seu filho, Getúlio (Tony Ramos) se prepara para dormir com seu pijama listrado. Ele recebe as visitas de sua mulher, de seu irmão e de sua filha Alzira (Drica Moraes), que ainda acredita que é possível reverter a situação prendendo os que lideram o levante contra o pai. Desiludido, Getúlio sabe que não há como escapar, pois as cartas para o novo governo já estão lançadas, e pede que ela o deixe dormir, pois está cansado e que “tudo acaba como começa” (Jardim, 2014, 01:23:13 – 01:23:24).

Ao acordar, Getúlio toma conhecimento de que as forças armadas não aceitam que ele tire uma licença temporária. Ele então afirma ao irmão que vivo ele não de entrega.

Ainda de pijama, Getúlio se levanta e guarda alguns pertences no cofre. Depois se olha por um instante no espelho, coloca a carta em cima da mesinha de cabeceira, pega seu revólver e volta a se sentar na beirada da cama. A câmera alterna entre observá-lo de longe e um *close* com Getúlio segurando a arma e levando a arma até o peito, exatamente no ponto onde agora sabe que se localiza o coração. Quando a arma está apontada e pressionando seu peito, a câmera se fixa no rosto de Getúlio, em sua luta interna, só voltando para a arma quando o tambor do revólver gira à pressão do gatilho. Quando o tiro ecoa, a câmera volta a ficar de longe. Com Getúlio quase de costas, observamos seu corpo arquear ao impacto da bala (Figura 40).



Figura 40 – *Still frame* de *Getúlio* (Jardim, 2014). Fonte: Elaboração própria.

Essa alternância entre um plano aberto a partir de um dos cantos do quarto amplo, com Getúlio no outro extremo, e um plano fechado em seu semblante, acentua a solidão e o isolamento do personagem e o conflito que vive consigo.

O lustre do teto gira até que o corpo de Getúlio caia sem vida na cama, os olhos esbugalhados, quase em terror. Em câmera lenta, Alzira se levanta ao escutar o tiro, caminha até o quarto do pai, mas titubeia em girar a maçaneta. Quando o faz e abre a porta, vê o corpo do pai e o pijama manchado de sangue. Junto ao corpo, ela, o filho e a esposa choram a morte de Getúlio.

Em seguida, enquanto vemos cenas documentais do velório e da multidão carregando o caixão do até então presidente, em *voice over*, Getúlio lê sua carta, seu bilhete suicida:

— Aos que pensam que me derrotam, respondo com a minha vitória. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram meu ânimo. Eu vos dei a minha vida, agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente, dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na história. (Jardim, 2014, 01:31:03 – 01:31:45)

Ainda que se possa debater se o tiro no peito dado por Getúlio foi um ato “altruísta” ou uma tentativa de “enganar o executor” (Stack; Bowman, 2011), é incontestável que seu suicídio freia um avanço político adversário e alça Vargas à “eternidade” que ele confere a si mesmo. Mesmo assim, tratar da iminente deposição como ‘o motivo’ é desconsiderar toda a constelação de outros aspectos que teceram o furo no pijama do ex-presidente, como honra, velhice e luto.

Lost Zweig (2002)

Há uma cena em *Lost Zweig* na qual Getúlio, almoçando com o casal Zweig no Palácio do Catete, pergunta a Stefan se ele “já sonhou que estava morto? Ou de estar se matando? É terrível, acredite-me” (Back, 2002, 47:49 – 48:04).

Em *Lost Zweig*, após o suicídio do casal Zweig, o filme volta no tempo e nos revela que o austríaco não apenas já havia sugerido à sua ex-companheira Friderike um suicídio aos moldes do que consuma com Lotte (Ruth Rieser), como também demonstrava interesse intelectual no tema. Stefan Zweig (Rüdiger Vogler) vinha trabalhando em um projeto envolvendo os *Ensaíos* de Montaigne, que preconiza a “morte voluntária em vez de ser submetido à servidão, à escravidão moral e ideológica” que, de certa forma, espelha sua relação com Getúlio Vargas. Além disso, evidencia que o exílio do casal Zweig não os protege do antissemitismo que já atravessara o Atlântico. Em uma cerimônia onde está sendo homenageado (pelo seu livro *Joseph Fouché*), uma pessoa na plateia grita, em alemão: “— Jude, raus!”¹⁶⁷ (Back, 2002, 32:50 – 32:53).

Radicados em Petrópolis (“quem sabe a nossa casa para sempre”) e apesar de não ser “Salzburgo, nem Londres”, estão vivos (Back, 2002, 23:37 – 23:48). Mas não totalmente livres, já que sua correspondência (“único elo que me restou com o resto do mundo”) é censurada pelo governo antes de ser entregue (Back, 2002, 38:31 – 38:50).

No mar, tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra, tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade aborrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano?
Onde terá segura a curta vida
Que não se arme e se indigne o céu sereno
Contra um bicho-da-terra tão pequeno?¹⁶⁸ (Back, 2002, 24:25 – 25:14)

O verso acima (de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões), recitado por Zweig, traduz-se na cena na qual, após ‘falhar’ na cama com a prostituta Yolanda, esta

¹⁶⁷ “Judeu, fora!”

¹⁶⁸ *Lusíadas*, Canto I, Estrofe CVI, de Luís Vaz de Camões. Este verso foi traduzido para o alemão por Stefan Zweig. É também parte do CD *Onqotô*, trilha sonora do espetáculo do grupo Corpo feita por Caetano Veloso e José Miguel Wisnik. https://casastefanzweig.org.br/mus_cae.html (Acesso em: 02.01.2023).

tenta consolá-lo cobrindo-o de “lindos” selos — do mundo dele, “o mundo além do Brasil”. Um mundo que ele “jamais verá de novo. Nunca mais” (Back, 2002, 01:16:51 - 01:17:00), como profetiza a prostituta, pois de fato, Stefan não pode voltar para sua terra natal, mas também não se sente acolhido no Brasil. Vive numa espécie de limbo que o atormenta:

— Nada sobre a terra traz mais pressão ao espírito humano do que o vácuo.
(Back, 2002, 13:03 – 13:10)

Stefan busca na umbanda a saída que não encontra no mundo físico. No terreiro, a mãe-de-santo resume o que se passa com Zweig:

— Tanta fuga, tanta fuga, moço, de você mesmo, da tua gente. E mesmo assim os teus demônios não te largam. Você precisa curar tua alma dos pensamentos ruins. A tua dor não está aí. Do outro lado da terra, é lá onde moram os teus demônios. (Back, 2002, 51:12 – 51:44)

A ialorixá também fala de uma mulher mais velha que “fica rondando a cabeça” dele, chamando-o, enquanto uma outra virou “um calvário”, se referindo a Friderike e Lotte. Mas a mãe-de-santo vai mais longe e diz que a cabeça dele está cheia de “pensamentos negros” e que Zweig deveria dar as costas para tudo isso e encontrar uma nova direção pra sua vida.

— Depois da morte você entra num tempo que já existia antes de você nascer. Então, que importância pode ter a morte? Ninguém morre antes da hora.
(Back, 2002, 52:20 – 52:54)

Zweig se surpreende pois acha que a ialorixá está citando *Ensaio* de Montaigne, os mesmos que ele estava pesquisando e não entende como ela poderia saber do seu passado mais íntimo.

Alberto brinda a “Stefan Zweig, o judeu macumbeiro do Brasil” (Back, 2002, 55:59 – 56:08). Ele dá um gole “pro santo” enquanto a câmera sobe e enquadra o Cristo Redentor. Na cena seguinte, Stefan questionará “— Deus, por que você nos abandonou?” (Back, 2002, 01:23:10 – 01:23:22), pergunta semelhante à atribuída a esse Cristo no momento de sua crucificação. Stefan diz isso ao saber que “os alemães se recusam a reconhecer os vistos”, que “não permitirão o embarque de seus amigos para o Brasil” e que não há mais nada a fazer (Back, 2002, 01:21:19 – 01:21:44). Ele percebe então que seus amigos judeus “estão mortos. Estão todos mortos” e que “é o fim para eles” (Back, 2002, 01:23:54 – 01:24:46) e que, para Vargas, ele e Lotte também não existem mais.

À esposa ele se diz “acabado”, mas que, para ela, “ainda há tempo” pois ela é “jovem e tem esperança”, algo que ele não possui mais (Back, 2002, 01:27:30 – 01:27:43). Lotte diz amá-lo mais que a si mesma e abraça para si o destino que Stefan decidiu tomar:

— Não há outra saída? Estamos condenados? É isso que você deseja realmente? (Back, 2002, 01:28:04 – 01:28:31)

Decisão tomada, o casal Zweig inicia seus preparativos para o suicídio duplo, se despedindo dos amigos — dizendo estarem partindo para uma “viagem” — e os presenteando com joias de família ou com a obra completa de Montaigne (que fora enviada por Friderike “como um aviso dos céus”).¹⁶⁹ Zweig abre um dos volumes e lê trecho que citamos na primeira parte dessa tese: “Quanto mais voluntária é a morte, mais bonita ela é. A vida depende da vontade dos outros, a morte, da nossa própria vontade”.¹⁷⁰ (Back, 2002, 01:37:44 – 01:38:03)

Os amigos ficam intrigados com a tal “viagem misteriosa”. Um deles quer saber o que Zweig fará com os projetos que tem trabalhado (a biografia de Montaigne e *Uma partida de xadrez*)¹⁷¹ e quando voltariam, ao que o austríaco responde que seus planos “são um pouco nebulosos. Lotte está doente e eu estou exausto” (Back, 2002, 01:29:17 – 01:29:21).

Questionado se não estariam “simplesmente fugindo”, Stefan responde:

— Não são só as plantas e os dentes que não podem viver sem raízes. Os homens também não. (Back, 2002, 01:29:26 – 01:29:42)

Essa fala evidencia tanto um sentimento de exílio quanto não se sentir propriamente conectado ao país que o acolhera. Apesar de Stefan concordar “que esta guerra não vai durar para sempre”, ele acredita que “todas as coisas têm que ter um fim” (Back, 2002, 01:29:44 – 01:29:51).

Outro amigo quer saber se Stefan acha que eles deveriam ter permanecido na Europa e lutado na resistência “como todo mundo”.

¹⁶⁹ Aqui ele se refere ao capítulo 3 do livro II dos *Ensaíos*, um dos mais célebres textos filosóficos sobre a morte voluntária (Vaz, 2012).

¹⁷⁰ Segundo Beck (2017), em um período depressivo durante a Segunda Guerra Mundial, Stefan Zweig encontrou conforto nas palavras de Montaigne: “A morte mais voluntária é a mais bela. A vida depende da vontade dos outros – a morte depende da nossa” (“*Der freiwilligste Tod ist der schönste. Das Leben hängt vom Willen der andern ab – der Tod von unserem*”).

¹⁷¹ Dias depois, Stefan irá enviar para sua editora o manuscrito de *Schachnovelle*, livro que ele considera o melhor que já escreveu.

— Às vezes, me sinto esmagado pela culpa. Outras, acho que não adianta sentir culpa pelo que já está dito e feito. É um permanente conflito, algo insolúvel. (Back, 2002, 01:36:37 – 01:36:51)

O amigo acha que, no caso de Stefan, ele “fez bem em sair”, pois “já não é mais jovem” e “já fez tanto” (Back, 2002, 01:36:54 – 01:37:06). Essa linha sinaliza a questão etária.

O filme apresenta os bilhetes suicidas deixados pelo casal Zweig utilizando imagens deles se preparando para o fatídico dia enquanto leem suas cartas em *voice over*. Stefan também se despede da ex-mulher:

Querida Friderike, quando você receber esta carta, já estarei me sentindo bem melhor. Ainda que eu esteja escrevendo em minhas últimas horas você não pode imaginar como estou feliz. Por favor, não se entristeça por mim. Alegresse sabendo que estou feliz e em paz. Há muitos anos não me sentia tão bem, tão vital e tão cheio de propósitos. A minha decisão é um alívio e uma libertação. Por favor, aceite o meu amor e amizade. Eternamente seu, Stefan (Back, 2002, 01:29:52 – 01:30:41)

Na noite anterior ao suicídio dos dois, os Zweig fazem os últimos preparativos. Ela cuida das plantas, ele afia os lápis. Em carta endereçada aos amigos, Stefan diz considerar melhor “pôr um fim em boa hora e sem humilhação, a uma vida em que o trabalho intelectual foi sempre uma alegria e a liberdade pessoal o bem mais precioso da terra”. E deseja a seus amigos “que eles vivam para contemplar a aurora ao final desta longa noite”. Se dizendo “impaciente”, ele encerra a carta e a vida (Back, 2002, 01:41:54 – 01:42:40).

De acordo com as palavras de Zweig, ele se suicida por não vislumbrar, em um futuro próximo, o fim do nazismo que, inclusive, estendia seus tentáculos até o Brasil, até Stefan, franqueado pelo próprio Vargas. Para um escritor como ele, para quem o “mundo da língua alemã” havia se afundado e se perdido (Back, 2002, 01:41:13 – 01:41:18), isso é devastador. Esse sentimento se reflete na escolha do diretor Sylvio Back de colocar Stefan Zweig lendo a carta suicida em *voice over* enquanto assistimos ele e Lotte queimarem seus documentos e passaportes em uma fogueira acesa na parte de trás da casa. A cena nos remete a uma *Bücherverbrennung*, queima de livros que ocorria em praças públicas durante a Alemanha nazista.

Lotte também deixa dois bilhetes, que ela lê em *voice over*, enquanto a câmera passeia pela casa vazia e um telefone toca, insistente. À Lourdes, pede que

cuide das orquídeas, e para Dorothea, ela diz estar se sentindo feliz, sem medo, libertando-se “da tortura da piedade e da autocomiseração” (Back, 2002, 01:43:26 – 01:43:40). Essa leitura emenda com o *voice over* de Stefan, acompanhado de uma música triste, na qual ele diz não esperar que sua obra sobreviva e que seu “último olhar abraça a suprema beleza do paraíso perdido” (Back, 2002, 01:43:42 – 01:44:00).

Em frente ao espelho, de camisola, Lotte se penteia, coloca brincos e veste um vestido comum. Ela olha a parede cheia de quadros com fotografias e alimenta o canário que está na gaiola. Parece estar verificando se falta algo, como quando estamos prestes a viajar e fazemos uma ronda pela casa à procura de algo que possamos estar esquecendo. Lotte vai até a cama dela e a empurra, juntando-a com a de Stefan. Ele já está deitado, com as mãos cruzadas junto à barriga, provavelmente morto. Ela se deita junto a ele (Figura 41).

Embora o método utilizado pelos dois não seja apresentado no filme, uma conversa entre dois amigos indicará que ambos haviam ingerido raticida.¹⁷²



Figura 41 – Still frame de *Lost Zweig* (Back, 2002). Fonte: Elaboração própria.

Em *voice over*, Lotte diz ter conhecido o “verdadeiro Stefan Zweig” quando leu

¹⁷² A reação provocada pela ingestão de veneno de rato geralmente é mais agressiva do que a retratada no filme, onde ambos se deitam e adormecem calmamente. De acordo com Botega (2015, p. 51), o “quadro de intoxicação inclui salivação e sudorese abundantes, miose (pupila pequena) e expectoração”.

a sua biografia “daquele poeta suicida, Kleist.”¹⁷³ Fiquei pensando: este homem deve ter morrido alguma vez para ser capaz de tanta compreensão e empatia. É uma benção estarmos os dois agora juntos” (Back, 2002, 01:02:50 – 01:03:07).

Enquanto o caixão de Zweig é fechado e levado para o cemitério, em *voice over* ouvimos a voz de Stefan:

— Agora está tudo em ordem. A eterna intranquilidade está em paz. O que é destruído encontra-se em total união com o mundo. Porque somente aquele que é feito em pedaços anseia pela perfeição. (Back, 2002, 01:03:46 – 01:04:12)

Baseado no livro *Morte no paraíso* (1981), de Alberto Dines e com som original em inglês, *Lost Zweig* apresenta uma série de questões com as quais o protagonista está lidando, dentre elas: uma relação conflituosa com Vargas: ao mesmo tempo em que Zweig tenta pressionar o governo para obter vistos para outros judeus fugidos do nazismo, é pressionado para escrever livros ‘chapa branca’¹⁷⁴ e acaba criticado por seus pares por não denunciar a ditadura varguista; e o preconceito que sofre por ser judeu (“saco de pancadas do mundo”) (Back, 2002, 01:10:59 – 01:11:03). Além dessas, outras se colocam como aspectos relevantes para a decisão de Zweig se suicidar: uma doença de Lotte, talvez terminal (não há como saber pelo filme), apresentada *en passant* em algumas cenas onde ela se sente indisposta; um casamento protocolar apesar do carinho entre eles; e um possível desejo homossexual não levado adiante.¹⁷⁵ Se, por um lado, Stefan se encontra tensionado por todas essas questões, por outro, ele descobre os rituais da umbanda e se impressiona especialmente pela capacidade de predição da mãe-de-santo do terreiro. Esse encontro o permite flertar com o conceito da reencarnação, que, como judeu, nunca se aprofundou e o faz vislumbrar a possibilidade de vida após a morte.

¹⁷³ Stefan Zweig (1925) escreveu a biografia *Der Kampf mit dem Dämon* (“A luta contra o demônio”) sobre Heinrich von Kleist, escritor alemão que cometeu suicídio junto com uma amiga próxima que estava muito doente.

¹⁷⁴ A expressão originada da cor (branca) das placas dos carros oficiais indica um texto alinhado ideologicamente com o governo vigente, que não apresenta um olhar crítico e sendo, muitas vezes, bajulatório.

¹⁷⁵ Notemos que algo semelhante acontece em *Polaroides urbanas*. Nos dois filmes, acontecem situações que deixam no ar uma homoafetividade dos personagens suicidas, mas isso não é aprofundado.

Se Getúlio Vargas deixa uma única carta de despedida endereçada a toda a população brasileira, em uma espécie de ‘discurso suicida’, Stefan Zweig e sua esposa Lotte escrevem vários bilhetes para os amigos mais íntimos. De acordo com *Lost Zweig*, em um deles, Stefan afirma que decidiu se suicidar desgostoso com os rumos nazistas que sua Alemanha tomara e que “seriam necessárias forças especiais para recomeçar. Agora que tenho 60 anos minhas reservas se esgotaram após tantos anos vivendo como errante sem pátria”. Há semelhanças entre essas linhas de Stefan e o que Getúlio diz, em determinado momento do filme *Getúlio* (2014), para Alzira:

— Minha filha, se eu tivesse certeza de que minha renúncia ia trazer tranquilidade e que eu teria absoluta tranquilidade para os meus dias de sossego, eu renunciaria. Estou farto, cansado, velho demais para aceitar essas injustiças que pretendem me atingir. (Jardim, 2014, 55:17 – 55:43)

Apesar da idade ser um aspecto que não pode ser descartado, atribuir à velhice o principal determinante¹⁷⁶ para os suicídios de Getúlio e de Stefan Zweig seria exagerado, como pudemos acompanhar acima, pois diversas outras questões se apresentavam como mais notáveis para os dois personagens contemporâneos. Vimos isso mais nitidamente em *Antes do fim* (2017), único filme brasileiro onde a temática da velhice é central para ideação suicida.

***Corações Sujos* (2011)**

Como descrito no início do filme de Vicente Amorim, ao final da Segunda Guerra Mundial, o Brasil era o lar da maior população de japoneses imigrantes no mundo e poucos deles acreditavam que o Japão havia perdido a guerra. Baseado no livro de mesmo título de Fernando Morais, *Corações Sujos* se passa em uma das cidades da colonização japonesa no Brasil onde o coronel Noboru Watanabe (Eiji Okuda), antigo oficial do exército imperial japonês, lidera os *kachigumi* (“vitoristas”), grupo de imigrantes que se recusa a acreditar na rendição do Japão.

O fotógrafo Takahashi (Tsuyoshi Ihara) é cooptado por esse grupo com a incumbência de assassinar aqueles que tinham o “coração sujo”, isto é, os

¹⁷⁶ Nunca é demais lembrarmos que este é um termo reducionista, pois o suicídio não é consequência de um único fator. No entanto, geralmente, nos filmes, um desses fatores se sobressai dentre uma constelação de aspectos (sociais e individuais) que tensionam o personagem suicida.

japoneses daquela comunidade que aceitavam a derrota — os *makegumi* (“derrotistas”). Watanabe prega que “o caminho do samurai é a morte. Quando chega a hora de escolher entre a vida e a morte, deve escolher a morte. Nada mais importa.”

Aoki (Issamu Yazaki) é um dos imigrantes tachado de traidor e o primeiro a receber a visita de Takahashi que lhe entrega uma catana¹⁷⁷ para que ele, com a espada, tome “a única atitude honrosa”. Aoki se recusa a se suicidar e Takahashi o confronta dizendo que ele não é brasileiro, não é *gaijin*. Aoki concorda, diz que nunca foi e nunca será. No entanto, para Takahashi, se ele é japonês, “sabe que errou. Sabe também que só tem uma atitude a tomar” e então oferece o cabo da espada a Aoki que novamente a rejeita: (“— Não vou me matar. Não fiz nada de errado”). Aoki diz também não gostar de saber que o Japão se rendeu e preferiria que fosse diferente, mas que, apesar de ser “um pesadelo”, é “a verdade”. Para Takahashi, não faz sentido “viver assim, nessa desgraça” e não entende como Aoki pode acreditar nisso e ainda assim desejar viver. Para ele “japonês nenhum ia querer viver nessa vergonha” e o acusa de ter um “coração sujo”. Como Aoki se nega a fazer o *seppuku*, Takahashi então usa a espada para matá-lo (Amorim, 2011, 38:50 – 42:41).

O segundo a ser confrontado por Takahashi é Sasaki, que havia ousado enfrentar Watanabe. Assim como fez com Aoki, Takahashi lhe oferece a ‘oportunidade’ de tirar a própria vida de forma honrada, de acordo com ele. Mas Sasaki também se recusa a se suicidar: “— Eu não vou me matar. E nem vou deixar que você me mate” (Amorim, 2011, 01:09:23 – 01:09:34). No entanto, Takahashi acaba também ferindo mortalmente o “derrotista”.

Na parte final do filme, quando finalmente Takahashi se dá conta de que foi enganado e que o Japão de fato havia perdido a guerra, ele vai atrás de Watanabe, que o enganara, e pela terceira vez oferece a espada, agora para o coronel, para que ele se suicide seguindo os rituais feudais japoneses. Watanabe questiona essa ordem pois “não tem motivo para se matar”, que não fez algo sério a ponto de precisar limpar sua “honra, como homem, como soldado”. No entanto, o discurso de Watanabe não demove Takahashi, que

¹⁷⁷ Uma espécie de espada japonesa, curva e larga, também usada no *seppuku*, suicídio ritualístico japonês.

pega a espada e, com um único golpe, corta-lhe o pescoço (Amorim, 2011, 01:31:38 – 01:34:35).

Embora o militar recuse o suicídio ritualístico, Watanabe se ajoelha, curva-se e oferece o pescoço a Takahashi para que este lhe corte a cabeça com a catana. A cena retrata um gesto idêntico ao previsto no *seppuku*, onde o *kaishakunin* (o encarregado de auxiliar o suicida durante o ritual) aplica o golpe de misericórdia decapitando a vítima a fim de encurtar seu sofrimento após terem sido cumpridos todos os procedimentos anteriores: corte horizontal no abdômen e depois puxando a lâmina para cima, na vertical.

Depois de matar o coronel, Takahashi vai à delegacia se entregar à polícia. Naito (Ken Kaneko), um imigrante japonês que está ali para traduzir a confissão de Takahashi, pergunta-lhe por que ele próprio não se mata e Takahashi responde:

— Eu não posso. Eu não sou digno disso. Viver sozinho com esta desonra é o castigo que mereço. (Amorim, 2011, 01:36:31 – 01:36:55)

***Marighella* (2019)**

Em 1964, por meio de um golpe organizado pelos militares e chancelado por parlamentares, instaura-se no Brasil uma ditadura civil-militar que irá se arrastar até meados dos anos 1980. Antes disso, no entanto, em 1968, tendo como justificativa a intensificação das manifestações de oposição, o regime ditatorial emite o infame Ato Institucional número 5 (AI-5) que resulta na perda de mandatos dos parlamentares contrários ao governo e na institucionalização da tortura, que já vinha sendo usada como instrumento de repressão àqueles que lutavam por valores democráticos. Com o endurecimento do regime e com a impossibilidade de manifestar-se pacificamente, grupos da sociedade civil lançam-se à resistência armada e realizam uma série de ações, como atentados, assaltos e sequestros. Um dos nomes que se destaca nessa resistência é o de Carlos Marighella, cuja trajetória nesse período é retratada no filme cujo título leva seu sobrenome.

Em *Marighella*, Rafael (Rafael Lozano) é torturado pelos órgãos de repressão e acaba informando o esconderijo do grupo de Marighella. Levado para o local onde a polícia arma a emboscada, ele presencia a morte e a prisão de vários companheiros seus. O policial Lúcio (Bruno Gagliasso), que, na vida real, foi

Sérgio Paranhos Fleury, delegado do DOPS¹⁷⁸, espezinha Rafael, agradecendo-o porque seus “amigos se fuderam” (Moura, 2019, 01:14:10 – 01:14:40). Mesmo ferido e algemado, Rafael se levanta, corre até o parapeito da janela e se joga. O *take* seguinte é o da câmera junto ao chão da rua, o corpo caindo seco no asfalto, observado por quatro policiais que se surpreendem com a cena. Além de vítima do hediondo crime que é a tortura e, indiretamente, ser responsável pela morte de companheiros de luta, Rafael havia participado do atentado do americano Wilson Chandler (Brian Townes), morto a tiros na frente de seu filho pequeno. Há, portanto, uma série de fatores que vão se acumulando e pesam na decisão de Rafael se matar.

Quando o filme se encaminha para o final, o tema suicídio novamente aparece, quando Branco, codinome de Almir (Luiz Carlos Vasconcelos) — que, historicamente foi Joaquim Câmara Ferreira — entrega a Marighella (Seu Jorge) duas cápsulas de cianeto para o caso de ser capturado. É a cena de despedida dos dois companheiros de resistência: Branco será preso e torturado e Marighella morrerá baleado em uma emboscada.

Batismo de sangue (2006)

Nos anos 1960, Frei Tito colaborou com a Aliança Libertadora Nacional (ALN), um dos grupos de resistência contrários à ditadura militar. Preso no famigerado DOI-CODI,¹⁷⁹ o frade dominicano foi torturado — prática institucional daquele governo. Agentes da repressão, liderados por Sergio Fleury, emboscaram e executaram Marighella, líder da ALN e uma das principais figuras da guerrilha urbana de oposição, cuja trajetória acompanhamos anteriormente. Exilado no Convento de La Tourette, na França, Frei Tito se suicidou em 1973.

Adaptado do livro homônimo de Frei Betto, *Batismo de sangue* começa pelo fim, isto é, pelo suicídio de Frei Tito (Caio Blat). E começa de cima, da copa das árvores. A câmera em uma grua desce até o frade que caminha decidido por uma bucólica trilha e chega a uma árvore. Tito sobe no muro próximo a ela e alcança o galho onde amarra uma corda. Sentado no galho, ele relembra pela última vez a imagem de Fleury (Cássio Gabus Mendes), seu torturador, o que

¹⁷⁸ Departamento de Ordem Política e Social.

¹⁷⁹ Destacamento de Operações de Informação — Centro de Operações de Defesa Interna.

Ihe causa calafrios. Tito então coloca o laço em volta de seu pescoço e o aperta. Ele olha para baixo por um breve momento e então se joga.

Não acompanhamos a queda do corpo. Permanecemos vendo o galho onde a corda foi presa. E então os óculos se quebram no chão. Só então a câmera sobe até os pés de Tito que balançam sem vida.

Sem fundo musical, ouvimos claramente o som dos passos firmes de Tito no caminho de terra, o roçar da corda no galho da árvore, o estilhaçar da lente dos óculos, o galho rangendo sob o peso do corpo inerte do frade.

Um plano aberto, distante, mostra o corpo, no centro da tela, dependurado na árvore. Esse distanciamento remete à solidão do personagem, ao seu exílio forçado, longe de sua gente, como ele mesmo irá reclamar.



Figura 42 – *Still frame de Batismo de sangue* (Ratton, 2006). Fonte: Elaboração própria.

A partir daí, a trajetória de Frei Tito é reconstruída desde o momento em que, junto com outros frades dominicanos, ele é apresentado a Marighella (Marku Ribas). Com isso, o filme busca explicar os motivos que levaram Frei Tito a se matar.

A primeira cena já apresenta a tese: o trauma de ser vítima do terrorismo de Estado encarnado na figura de Fleury, de ter sido levado para “fazer um passeio” até a “sucursal do inferno” (Ratton, 2006, 01:19:34 – 01:20:02) nas palavras de seu torturador. É depois dessa sessão de tortura que Tito tenta cortar seus

pulsos afiando uma lata no chão da cela onde está preso. Ele consegue uma gilete, corta seu braço na altura do cotovelo, mas é socorrido e, recuperado, volta ao presídio. Tito está vivo, mas, quando perguntando “onde dói?” feita por um médico preso na mesma cela, ele responde que dói “tudo. Peito, nos ombros, perna” (Ratton, 2006, 01:23:38 – 01:23:46).

Em troca da liberdade do embaixador suíço, sequestrado pela resistência, Tito é libertado, mas leva consigo na memória a imagem de seu torturador que, em suas recorrentes lembranças, o acusa de “traidor da igreja, traidor do Brasil” (Ratton, 2006, 01:33:08 – 01:33:16). Tito é banido de seu país, indo para Roma. Mas como lá o tratam como um padre terrorista, vai para Paris em 1971 onde começa a fazer terapia.

No Convento de La Tourette, as orações não o afastam das dolorosas lembranças. A hóstia o lembra dos choques que recebeu na boca. Tito acredita que seu carrasco está dentro do convento, prestes a torturá-lo novamente. Em parte, é verdade; seu carrasco está em toda parte: aonde quer que Frei Tito vá, ele o carrega dentro das suas piores memórias. Um dos frades o aconselha a retomar o tratamento com o psiquiatra. Encostado no muro com as mãos para cima, Tito diz estar “esperando para ser fuzilado” por ter traído “os dominicanos e o Brasil”.

Quando Frei Oswaldo (Angelo Antônio) o visita, Tito lamenta não ter feito muita coisa, não ter feito “nada, nada de nada. Uma vida em vão”. Oswaldo rechaça esse pensamento, argumentando que ele havia ajudado “tanta gente no Brasil, foi preso, foi torturado, foi banido”, e como ele “sempre foi tão forte, tem que resistir”, mas Tito entende que “talvez seja melhor morrer que perder a vida”. O amigo propõe a Tito que rezem, mas Tito parece ter perdido a fé: “— Não rezo mais, [...] não acredito em mais nada. Cristo, Marx, Freud. Nada”. (Ratton, 2006, 01:41:01 – 01:42:00)

Para sua irmã Nildes (Marcélia Cartaxo), Tito desabafa:

— Eu não aguento mais isso daqui, Nildes. Preciso voltar pra o Brasil. Eu morro de saudade da minha terra, da minha gente. Eu fico tão sozinho aqui. Eu quero minha raiz de volta, sabe? Minha língua, meu povo. Meu povo, Nildes. Foi pra ele que eu lutei, que eu dei minha vida, Nildes. Eu preciso encontrar uma força, eu preciso. (Ratton, 2006, 01:44:58 – 01:45:36)

Na fala de Tito evidencia-se a questão do exílio, aspecto que também observamos em *Lost Zweig* (2002). Notemos que em ambos os casos, o uso do termo “raiz”, para designar a importância de se criar vínculos e de se ter um porto seguro. Outro ponto em comum é a relevância que os dois personagens dão especificamente à língua, ao idioma. Frei Tito quer de volta a sua língua, Stefan sente a perda da “língua alemã”.

E então, o filme termina como começa, com Tito subindo na árvore, agora tendo como música de fundo o som de um órgão, comum em igrejas. Em *voice over*, Tito declama os versos que datilografara pouco antes:

Quando os regatos límpidos de meu ser secarem, minha alma perderá sua força.
Buscarei, então, pastagens distantes.
Lá onde o ódio não tem teto para repousar.
Nos dias primaveris, colherei flores para meu jardim da saudade.
Assim, exterminarei a lembrança de um passado sombrio. (Ratton, 2006, 01:47:18 – 01:47:46)

***Edu, coração de ouro* (1968)**

Apesar de o colocarmos *Edu, coração de ouro* como um filme à parte da lista que propusemos no início desse capítulo, gostaríamos de nos debruçar sobre ele, cuja história também se passa durante a ditadura no Brasil, e no qual ocorre um suicídio.

Eduardo (Paulo José), personagem é um *bon vivant* de classe média alta da zona sul do Rio de Janeiro que vive a vida alienado do momento político por qual passa o Brasil (e o mundo) do final dos anos 1960, até o suicídio de seu amigo Castor (Amilton Fernandes). Solteirão convicto, Edu talvez seja a antítese de Castor, o marido traído. Se Castor se consome na busca por um sentido para as coisas, Edu parece não dar a mínima para isso e prefere “não ler jornal” e se manter alheio à reação de parte da sociedade civil brasileira ao recrudescimento da ditadura militar. Edu é desinibido, espontâneo, passional, caótico. Castor ao contrário, teria, se visto por ‘lentes nietzscheanas’, uma característica apolínea, por seu impulso à lógica e ao conceito (Nietzsche, 2001b). O diálogo em que Castor calcula o “percentual de Deus” é um bom exemplo disso. Entretanto, o apolíneo transfiguraria o sofrimento humano e tornaria a vida possível, na medida em que esta pressupõe a construção de uma subjetividade equilibrada

e estável. O que não é o caso de Castor, que parece não ter conseguido fazer essa transmutação.

Domingos de Oliveira nos apresenta um estereótipo do carioca preconceituoso para quem a ideia de humor é “uma piada de homossexualismo genial” que termina com um dos personagens se suicidando. Vive a casa grande e senzala urbana moderna: à mesa, no almoço em família, é servido pela empregada negra e no fim da noite, bêbado, dela se serve.

Edu parece também desprovido de empatia quando comenta sobre Castor,

um amigo [que] vive dizendo que vai se suicidar por causa da mulher. Por que não se suicida logo, né? Assim deixava mais uma mulher boa no mundo. [...] Eu se tivesse que me matar, não fazia como todo mundo. Não metia uma bala na cabeça, não tomava veneno, não me atirava de um edifício, não me jogava debaixo de um carro, nem nada. Você sabe o que eu fazia? Eu ia pra avenida Rio Branco na hora de maior movimento e me jogava contra as pessoas. Me jogava de cabeça. Vinha vindo um cara e eu, pá, o cara voava longe, vinha outro cara e eu pá o cara voava longe. (Oliveira, 1968, 22:11 – 23:00)

Edu reconhece não entender como o amigo “consegue ficar na fossa” pois “tá todo mundo aí [...] gente como a gente. Além disso [...] tá tudo bem. Até o que tá mal, tá bem. Tá na cara que só pode estar tudo bem” (Oliveira, 1968, 44:01 – 44:15). Essa fala é uma evidente crítica ao posicionamento de parte da população frente ao momento político que o Brasil vivia, com prisões arbitrárias, torturas e assassinatos daqueles contrários ao governo ditatorial. Essa postura de Edu parece se relacionar com a que Crioula sugere à Melanie, em *Polaroides urbanas* (2006): a de que, se as pessoas não se importarem, não há dor. O que os olhos não veem, o coração não sente, prega o ditado. Nesse sentido, a incapacidade — ou a não-vontade — de setores da sociedade brasileira de se revoltar pelo que se passava no país durante a ditadura se assemelha a alegoria do sapo que vai sendo cozinhado em fogo lento.

Durante todo o filme Castor busca, sem sucesso, a atenção do individualista Edu, tentando mostrar-lhe um poema em que está trabalhando e que só conseguiremos ouvi-lo declamar no epílogo da história:

Nesta hora de ócio eu prezo o nu
Nesta hora do ócio eu prezo a cal.
Em verdade vos digo. É um mau poema. (Oliveira, 1968, 01:11:37 – 01:12:03)

Edu, fantasiado para o carnaval¹⁸⁰, o encontra sentado no meio de um mar de telhados e chaminés onde Castor se aquartela. Edu percebe que o amigo está diferente, mas não sabe bem precisar o que. Castor confirma que mudou desde a última vez que os dois se viram, na semana passada. Diz que andou pensando muito e compreendeu tudo. Edu não entende o que ele quer dizer e Castor diz que faz parte de seus “planos para o futuro” explicar-lhe. É possível que, nas entrelinhas, ele esteja indicando que seu suicídio será a forma como essa explicação se dará. Mesmo assim, Castor dá uma pista ao dizer que finalmente compreendeu “sua posição no universo” e que, sendo “todo lugar [...] um centro” não há sentido nomenclaturas como “exterior ou interior”, “direita” ou “esquerda” (Oliveira, 1968, 01:12:06 – 01:14:46).



Figura 43 – Still frame de *Edu, coração de ouro* (Oliveira, 1968). Fonte: Elaboração própria.

E talvez também por isso, Castor decida se suicidar se enforcando. Suspenso no ar, seu corpo flutuará no centro do universo, como um pêndulo de Foucault.¹⁸¹

¹⁸⁰ O nome dado por Edu à fantasia é “Deus e o diabo na terra do sol”, título do filme dirigido por Glauber Rocha em 1964, marco do Cinema Novo.

¹⁸¹ Um “pêndulo de Foucault” é um experimento utilizado para demonstrar a rotação da Terra. Quando o pêndulo é colocado em movimento, ele oscila em um plano fixo. No entanto, como a Terra está girando, o plano de oscilação do pêndulo parece mudar ao longo do tempo. Isso acontece porque o pêndulo está se movendo em relação à Terra, mas o plano de oscilação do pêndulo permanece fixo em relação às estrelas distantes. Assim, pode-se dizer, com uma dose de lirismo, que a bola do pêndulo e o corpo de Castor estão suspensos como se ocupassem o

Na cena final, Castor vai até uma praça onde prepara seu suicídio. Uma pequena multidão observa a movimentação de Castor, que coloca a forca em seu pescoço e ajeita pela última vez sua camisa. A escada serve de apoio aos pés de Castor (Figura 43), até que eles a empurram-na, tombando-a, enquanto, em outra parte da cidade, também na rua, acontece a celebração de Edu. Sobre essa imagem, sobe o texto: “Se muito esforço custa ter com a vida um compromisso também custa muito esforço nada ter a ver com isso” (Oliveira, 1968, 01:20:05 – 01:20:27), texto que faz ruir o que Edu e Crioula acreditam.

Assim como em fizemos com Frei Tito em *Batismo de sangue*, acompanhamos todos os movimentos que Castor realiza na preparação de sua forca. Ambas acontecem ao ar livre, em uma árvore e são procedimentos que duram um tempo relativamente longo; não é um impulso. Embora as cenas dos enforcamentos de Frei Tito e Castor se assemelhem em vários aspectos, desde a confecção de suas forcas (o passar da corda no galho, o laço sendo apertado junto ao pescoço) até o momento decisivo, ponto de não retorno do autoextermínio (os pés soltos no ar), o suicídio do frade é um momento solitário dentro de um silencioso convento, o de Castor vira atração para as pessoas que se amontoam na praça pública.

Os motivos que levam Castor a se enforcar podem ser diferentes dos de Tito, mas seus suicídios são contemporâneos: acontecem durante o regime militar que se instaurou a partir de 1964. Mas não apenas eles. A maior parte dos suicídios discutidos neste capítulo se dá com indivíduos tensionados por regimes autoritários, como a ditadura, o nazismo e a Era Vargas – apesar de, em *Getúlio*, o presidente estar de volta ao poder eleito democraticamente. Por conseguinte, observamos nestes filmes um predomínio de suicídios anômicos e altruístas, segundo a tipologia de Durkheim (2000).

10.6. Suicídio e gênero

De todos os personagens para os quais é possível que haja uma motivação política por trás de seu suicídio, apenas uma é uma mulher (Lotte Zweig) e, ainda assim, esta parece ser uma decisão tomada sob influência de seu marido. Nos

centro do universo.

demais filmes, quando elas o fazem, parecem impulsionadas por outras tensões: a madrinha de Aleijadinho se mata afogada pela culpa de transar com seu afilhado; a senhora Nakano, veremos adiante, se enforca quando não tem mais qualquer esperança de retornar ao Japão; e o provável suicídio de Anayde Beiriz que ocorre na vida real não é retratado no filme sobre ela, apesar dela ser a personagem principal da história.

As diferenças nos padrões epidemiológicos do comportamento suicida de acordo com o gênero observadas no Brasil (Ministério da Saúde, 2021) e também em outros países, como nos EUA (Canetto, 1993), podem fornecer pistas importantes sobre a etiologia do suicídio. Verifica-se um número maior de ações suicidas por parte de mulheres, mas as taxas de mortalidade por suicídio são maiores entre homens; mulheres se suicidam mais na juventude, homens na velhice.

Não raro, para explicar essas variações nas estatísticas que relacionam gênero e comportamento suicida lança-se mão de hipóteses que sugerem que as motivações das mulheres e dos homens são intrinsecamente diferentes por serem de “naturezas” diferentes (Canetto, 1993). Segundo essas explicações, “mulheres cometem gestos e (...) homens cometem ações”; “mulheres agem por amor, os homens por orgulho” (Canetto, 1993, p. 12). No entanto, essas suposições podem ser influenciadas por crenças e expectativas sobre cada gênero, pois tanto homens e mulheres parecem ser igualmente capazes de se sensibilizar frente às diversas questões de suas vidas afetiva e profissional assim como de serem suscetíveis a comportamentos suicidas letais e não letais. Uma hipótese mais razoável para as diferenças comportamentais entre os dois gêneros pode ser a socialização que, influenciada por concepções culturais de feminilidade e masculinidade, expõe mulheres e homens a regras diferentes (Canetto, 1993)¹⁸².

¹⁸² Silvia Canetto (1993, p. 13) sugere que alguém cuja identidade de gênero é altamente convencional teria maior probabilidade de apresentar um comportamento suicida convencional para este gênero. Por esta teoria, os altos índices de comportamento suicida das mulheres na idade adulta jovem estariam em conformidade com as expectativas tradicionais de gênero. Da mesma forma, viúvos ou divorciados que dedicaram todo seu tempo e energia às suas carreiras, delegando as tarefas emocionais e de relacionamento às mulheres, teriam maior probabilidade de se matar por suicídio. Por outro lado, indivíduos idosos cuja identidade de gênero é definida de forma mais ampla, por terem adquirido uma “amplitude suficiente de experiências” (Canetto, 1993, p. 13) teriam um risco menor para comportamento suicida. Outra possibilidade aventada

Dentre as várias dinâmicas sociais envolvendo questões de gênero, propomos verificar três aspectos sobre identidade, violência e sexualidade que se relacionam com suicídios representados em filmes brasileiros.

10.6.1. Estupro seguido de suicídio

Na primeira parte desta tese, vimos que se chegou a atribuir uma certa elevação moral a uma mulher que se matava após ter sido estuprada. O ato do suicídio revelaria uma ‘nobreza’ e a morte voluntária de Lucrecia talvez seja seu exemplo mais conhecido. No entanto, ao cravar uma adaga em seu próprio peito, Lucrecia transforma seu pudor em combustível que incendeia a monarquia romana e derruba o imperador, pai de Tarquínio, seu estuprador.

À meia-noite levarei sua alma (Marins, 1964)

Essa vingança *post mortem* é observada também no filme *À meia-noite levarei sua alma*. Incapaz de ter direito sobre seu próprio corpo, Terezinha de Oliveira (Magda Mei) entende, assim como Lucrecia, que a única forma de retomar a posse dele é matando-o.

Terezinha ainda está de luto pela morte de Antônio (Nivaldo de Lima), seu noivo, assassinado por Zé do Caixão (José Mojica Marins) quando esse mesmo Zé do Caixão, vai então à casa dela e a estupra.¹⁸³

Terezinha diz que ele a desgraçou e que, por isso, não pode continuar vivendo e vai se matar. Zé do Caixão faz pouco caso da dor dela (“— É sempre assim. Toda mulher diz a mesma coisa, depois se arrepende”). Ele acha que “a vida é muito boa” para “trocá-la pela morte” (Marins, 1964, 46:40 – 47:32).

Ainda deitada no sofá onde ocorreu o estupro, ela repete:

— Eu vou me matar, Zé. Mas juro que você não terá paz. À meia-noite foi enterrado Antônio que você matou. E à meia-noite, Zé, você sentirá medo porque virei buscar sua alma. (Marins, 1964, 47:42 – 48:00)

E, como prometido, Terezinha se mata. A cena inicia-se com o *close* do rosto

por Canetto é a de que indivíduos cuja identidade de gênero seja menos convencionalmente definida teriam comportamentos suicidas menos convencionais.

¹⁸³ Para Serravalle de Sá (2017), a violência nos filmes de terror de José Mojica Marins está vinculada à ditadura instaurada no mesmo ano do lançamento de *À meia-noite levarei sua alma*, com as imagens de brutalidade e tortura na tela se intensificando à medida que a repressão aumentava na vida real.

de uma das moradoras da cidade soltando um grito de terror ao ver, pela janela, o corpo pendurado. Depois a câmera vai subindo, dos pés balançando, ao lado do sofá onde Zé do Caixão a estuprara, até o rosto contorcido de Terezinha, com a boca e os olhos abertos (Figura 44). Também nos filmes *Terra vermelha* e *Amor, palavra prostituta*, o plano fechado na expressão dos rostos dos que se deparam com o morto antecede a apresentação do corpo enforcado.¹⁸⁴



Figura 44 – Still frame de *À meia-noite levarei sua alma* (Marins, 1964). Fonte: Elaboração própria

A expressão do rosto de Terezinha se opõe diametralmente às representações de Lucrecia no ato de seu suicídio feitas na arte ao longo dos séculos, como vimos na Parte I, no capítulo “Suicídio e gênero”. A beleza trágica das imagens renascentistas de Lucrecia contrasta com o horror estampado no semblante de Terezinha. Nem mesmo o mais recente quadro de Lucrecia pintado por Rembrandt, no qual o sangue no vestido nos remete à violência sexual sofrida por ela, se compara ao ‘quadro’ que José Mojica Marins pinta de Terezinha. Não é permitido a ela nem mesmo ter a privacidade que a maioria das obras de arte dão à Lucrecia durante o ato suicida, pois sua intimidade é violada por outra personagem que vê seu cadáver através da janela, de fora (espaço público) para

¹⁸⁴ Ver mais sobre a representação do suicídio por enforcamento nos filmes brasileiros no *cluster* “Enforcamento”.

dentro da casa (espaço privado).

No entanto, Marins dá a sua personagem total protagonismo na punição de seu violador. Se Lucrecia faz com que pai, marido e irmão jurem vingá-la depois que ela tiver morrido, Terezinha jura a vingar-se ela mesma após sua morte. Embora com características diferentes, ambos os suicídios buscam obter algum benefício o qual não pode ser alcançado enquanto elas estiverem vivas. No caso da nobre romana, ela transforma os “sobreviventes em vingadores” (Stack; Bowman, 2009, p. 71) posto que é razoável que os sobreviventes tenham uma probabilidade maior de desejar vingança após um suicídio decorrente de um crime terrível como o estupro.¹⁸⁵ Já Terezinha se mata para sobreviver não mais como corpo feminino, o qual entende não ter poder, mas para viver novamente, agora como assombração, pois, enquanto monstro, é capaz de sobrepujar o patriarcado. Além disso, ao se suicidar ela impede que um filho, quiçá fruto do estupro, seja gerado.

Terezinha deixa um bilhete suicida onde não aponta o culpado — agindo de forma oposta à Lucrecia embora ambas tenham o mesmo objetivo — pois deseja vingar-se ela própria:

Com estas poucas linhas, peço perdão aos meus pais pelo meu ato condenável. Não há ninguém para culpar nesta tragédia, não aguentei o peso em meus ombros. Se tiver que ter uma sentença pelo motivo da minha morte, eu serei o juiz, e onde quer que eu esteja, a justiça será feita. Terezinha (Marins, 1964, 51:31 – 51:36)

Zé do Caixão considera o suicídio de Terezinha um ato de “coragem”, mas a acusa de tê-lo abandonado:

— Não me destes um filho. Condenaste ao extermínio a minha geração. Eu quero um filho! Maldita, maldita! Seja sua sina! Terezinha! Venho do nada e pune o crime de minha paixão¹⁸⁶! Torture a minha carne! Leve a minha alma! Por que não vens? És um fantasma do passado. No entanto, o sangue que me queima nas minhas veias. Eu estou vivo! Vivo, entendeu? Vocês estão mortos,

¹⁸⁵ Cabe, entretanto, questionar se, para o patriarcado, o estupro é visto como um crime terrível por causa da violência perpetrada contra a mulher, ou porque é uma violação àquilo que o homem considera como sua propriedade. Assim, o estupro seria um mecanismo cultural e histórico ligado às relações de poder entre masculinidades. Rita Segato (2010) vê a violência sexual composta por dois eixos: um eixo vertical, que envolve o estuprador e sua vítima; e um eixo horizontal, de uma relação de competição do estuprador com seus pares, na qual o estuprador busca demonstrar capacidade de dominação.

¹⁸⁶ Até bem pouco tempo atrás, “crime passionnal” era um termo machista bastante empregado cuja função principal seria atenuar o ignominioso feminicídio. Voltaremos a ele logo adiante, no item “Femicídio-suicídio”.

decompostos! Alimento dos vermes! Céu! Inferno! Reencarnação! (Marins, 1964, 57:22 – 59:10)

O Dia dos Mortos chega e, durante procissão à meia-noite, o espírito de Terezinha aparece para assombrar Zé do Caixão, em uma imagem bastante diferente da que tinha quando viva. Do luto — Terezinha veste uma roupa escura ao se enforcar — à redenção — o vestido branco reluzente com que reaparece para Zé do Caixão; das feições retorcidas da enforcada às risadas da assombração; dela encolhida no sofá após o estupro aos braços abertos que fazem-na ocupar toda a tela (Figura 45).



Figura 45 – Still frame de *À meia-noite levarei sua alma* (Marins, 1964). Fonte: Elaboração própria

Zé do Caixão foge até o cemitério e acaba no jazigo onde estão os caixões dela e de Antônio. Ao abrir os caixões, ele verifica, para seu espanto, que Terezinha está realmente morta, com o corpo já em decomposição. Os gritos do estuprador chamam a atenção de moradores da cidade que vão ao cemitério munidos de tochas e encontram-no morto, com os olhos arregalados de pavor. Zé do Caixão morre aterrorizado pela assombração de Terezinha, pelo monstro que ela precisou se tornar para se contrapor ao homem que a subjugara. E, com isso, conforme planejado por Terezinha, seu suicídio logra vingança: Zé do Caixão morre sem deixar descendentes.

O voyeurismo sádico do olhar masculino sobre a mulher no cinema (Mulvey, 1999, p. 842) puniu, em *À meia-noite levarei sua alma*, Terezinha com o estupro. Ela precisará deixar de ser mulher e se tornar monstro — ou “uma criatura cuja diferença lhe dá poder sobre os outros” (Williams, 1983, p. 65) — para que deixe de ser exibida/vista como objeto sexual e, com a capacidade de mutilar, agora ser temida por Zé do Caixão.

Ao se deslocar do papel de “leit-motiff do espetáculo erótico” (Mulvey, 1999, p. 837), Terezinha castiga Zé do Caixão com as mesmas armas usadas pelo gênero terror ao subjugar a mulher, tanto que ele morre com os olhos esbugalhados¹⁸⁷, quase para fora das órbitas oculares, com o mesmo olhar aterrorizado atribuído às mulheres sobre o corpo hediondo do monstro.

O suicídio de Terezinha não pode ser entendido *stricto sensu* como um “efeito Lucrécia”. Um estudo de Stack e Bowman (2009) sobre filmes nos quais ocorre um suicídio pós-estupro considera que é preciso haver, além da supracitada transformação dos “sobreviventes em vingadores”, mais dois elementos narrativos para que este possa ser considerado uma morte nos moldes do de Lucrécia. Um deles é um conflito comunitário pré-existente: o estupro de Lucrécia seguido de seu suicídio é o estopim, mas, por si só, não teria sido suficiente para a deposição dos governantes. Já havia um conflito de longa data entre a tirânica classe dominante romana e o povo comum, o que tornava o governo extremamente impopular. Esse ponto é verificado em *À meia-noite levarei sua alma* pois o *outsider* Zé do Caixão vai ganhando desafetos durante sua estadia na cidade. No entanto, há um outro elemento que não é evidente no filme de Marins: a desigualdade de status entre infrator e vítima. Lucrécia, apesar de não ser pobre, não faz parte da classe dominante à qual Tarquínio pertence.

Os tarados (1983)

Além de *À meia-noite levarei sua alma* (1964), apenas um outro filme brasileiro — *Os tarados* (Cavalcanti, 1983) — retrata uma personagem feminina se suicidando após ser estuprada. O aspecto que mais se destaca aqui não é um

¹⁸⁷ Talvez sob “o medo arcaico de que o sangue erradamente derramado pudesse vir buscar vingança” (Alvarez, 1999, p. 62-63).

“Efeito Lucrécia”, nem mesmo um “Enganando o executor”: há fundamentalmente uma reação a estímulos nocivos, a uma humilhante e degradante experiência.

Imediatamente após ser violentada sexualmente por um de seus sequestradores, Lídia (Ilmara Moreno) diz, em prantos — e se vestindo — que quer morrer, que não quer mais viver. Ela sai da cama, vai até a varanda do quarto e passa pelo guarda-corpo. Lá embaixo, vemos, do ponto de vista de Lídia, uma multidão apreensiva olhar para cima. Nela, o porteiro, que está envolvido no sequestro, a rotula como “louca” antes que ela salte. É uma cena sem elipses. Primeiro vemos o salto de baixo, como se fôssemos um dos transeuntes que assistem ao salto. Depois, do POV da varanda, de cima para baixo, a queda de Lídia.¹⁸⁸ E, finalmente, ao nível da rua, afastado da multidão, vemos o corpo se espatifar na calçada e a multidão cercá-lo.

A representação do suicídio de Lídia é diferente de todas as demais cenas em filmes brasileiros onde um personagem se atira de um prédio. O diretor Francisco Cavalcanti opta por mostrar cada uma das etapas. Da decisão — expressada em voz alta — até o cadáver. Lídia se veste enquanto chora e diz que quer morrer; se levanta da cama, abre a janela e passa pelo guarda-corpo. Agora, de fora do edifício, na rua, vemos Lídia debruçada na grade. Quando ela se lança no ar, acompanhamos a queda do local de onde Lídia saltou. Depois, do nível da rua, seguimos a parte final da queda até o impacto do corpo na calçada. E finalmente, vemos Lídia morta e ensanguentada rodeada pelos curiosos.

Na confusão, o documento de identidade da suicida é trocado, propositalmente, pelo de outra personagem, também sequestrada — Míriam (Marly Machado). Seu pai, Ferreira (Ruy Leal), ao receber a notícia da suposta morte da filha, diz que vai se vingar, como o fizera o pai de Lucrécia. Além disso, o porteiro entende que, se não tivesse havido estupro, Lídia não teria se matado. Ele então sobe ao apartamento e mata, com as próprias mãos, o estuprador, o que sugere uma relação de competição entre estuprador e seus pares apontada por Rita Segato

¹⁸⁸ Esse *take* é diferente do que aqui chamamos anteriormente de ‘POV Kuhle Wampe’, pois o corpo ainda está em movimento de queda, ainda está vivo, e não, com é no caso do filme alemão, um corpo morto estatelado no chão.

(2010). A cena do porteiro esganando-o é intercalada com a imagem do corpo de Lídia na calçada. Embora esteja morta, o suicídio de Lídia reconfigura o andamento do sequestro.

Toda nudez será castigada (Jabor, 1972)

Há um terceiro filme que devemos citar, apesar do personagem estuprado não se suicidar. Em *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, Serginho (Paulo Sacks) cogita o suicídio por causa da vergonha que sente por ter sido estuprado e isso se tornar do conhecimento de todos.

Tendo sido violentado por um “ladrão boliviano” na cela em que ficou preso, Serginho avisa Geni (Darlene Glória) que irá viajar, mas ela suplica-lhe para que não vá pois não vive sem ele. Aliás, ela é a personagem que se suicida no filme — em frente ao espelho, como veremos no *cluster* “Espelhos”. Serginho pede que Geni compreenda.

— Você quer que eu fique louco? Meta uma bala na cabeça? Eu não aguento mais. Eu tenho que ir, vê se me entende. Eu não aguento mais viver num lugar onde todos sabem o que aconteceu comigo na prisão. Eu preciso sair, fugir, ver gente nova nas ruas, gente que não sabe de nada. Você entende agora? Eu quero me salvar. Não é só você que chora, eu também choro. (Jabor, 1972, 01:35:23 – 01:35:51)

Na cena seguinte, eles se despedem no aeroporto. Serginho entra no avião acompanhado de seu estuprador, atual namorado. E Geni volta para casa para cortar os pulsos.

10.6.2. Femicídio-suicídio

Como vimos na Parte I (“Uma história do suicídio”), até não muito tempo atrás, muitas esposas indianas se suicidavam incinerando-se junto ao marido morto, para acompanhá-lo no além. Há menos tempo ainda, no Brasil, utilizava-se a expressão “crime passionai”, maneira pela qual se tentava amenizar o hediondo e recorrente¹⁸⁹ feminicídio, tipologia¹⁹⁰ para o assassinato motivado pelo fato da vítima ser mulher.

Não foi exatamente uma surpresa, portanto, quando nossa pesquisa se

¹⁸⁹ Em 2022, o Brasil viu o número de casos de feminicídios superar todas as estatísticas anteriores (Cerqueira, 2021).

¹⁹⁰ Incorporada ao Código Penal em 2015 (Cerqueira, 2021).

defrontou com uma quantidade não desprezível de personagens homens que antes de se suicidarem, tiraram a vida de personagens mulheres — muitas vezes esposas ou amantes —, uma espécie de avesso do que acontecia na Índia no século retrasado.

A indústria cinematográfica, não apenas hollywoodiana mas também a sul-americana, desempenhou, por meio de seus filmes, um diligente papel no estabelecimento de uma maniqueísta diferenciação sexual. O cinema é capaz de reproduzir e de ressignificar discursos, valores e percepções por meio do olhar construído pela câmera — “olhar que tem o poder de produzir corpos, mas que não pertence a nenhum corpo” (Butler, 2002, p. 198) — e é exatamente essa intangibilidade que assegura o seu efeito discursivo.

A mulher, exibida como objeto, é a imagem a ser vista e o homem, o portador do olhar sobre ela. Essa pedagogia do olhar sustenta tanto uma distinção quanto uma objetificação sexual do corpo feminino e acaba por forjar relações de gênero baseadas na violência. Violência que observamos no *bullying* sofrido pelas adolescentes Luana e Tati, no estupro de Terezinha e Lídia e nos feminicídios analisados a seguir.

Nosso levantamento indica que, de todos os suicídios representados em filmes brasileiros que identificamos, pouco mais 6% são de homens que se suicidam após matar (ou tentar matar) uma mulher com quem tinham (ou pretendiam ter) algum relacionamento (Tabela 1). São maridos, noivos, amantes que não só decidem tirar suas próprias vidas como a das mulheres com quem se relacionavam.

Em *Amadas e violentadas* (1976), os pais de Leandro (David Cardoso) estão com problemas sexuais. A esposa reclama da impotência do marido (Francisco Cúrcio) e diz que precisa aproveitar a vida enquanto ele pede que ela tenha “um pouco mais de pudor”. Um dia, ao flagrá-la na cama com outro homem, ele a mata e depois se suicida, com um tiro na boca.

Embora não tenhamos tido acesso ao filme *Amor de perversão* (Sternheim, 1982), a sinopse de Silva Neto (2002, p. 52) indica que depois de um tempo separado de Lívia, Ronaldo volta ao apartamento dela e “a surpreende em relação amorosa com Otávio. Desvairado, Ronaldo golpeia os dois corpos” e

depois se suicida com a mesma faca.

Filme	Personagem	Aspectos	Métodos de suicídio	Local
<i>Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária</i> (1964)	Peixoto	Adulterio	Arma de fogo: tiro na cabeça	Quarto
<i>Amadas e violentadas</i> (1976)	Pai de Leandro	Ruptura de relacionamento, adultério	Arma de fogo: tiro na boca	Interior de casa, quarto
<i>O matador sexual</i> (1979)	Renê	Psicopatia	N/A	N/A
<i>O médium: a verdade sobre a reencarnação</i> (1980)	Igor	Adulterio	Automutilação: corte na barriga (seppuku)	
<i>Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende</i> (1981)	Peixoto	Adulterio	Automutilação: corte no pescoço	Quarto, em cima da cama
<i>Amor de perversão</i> (1982)	Ronaldo	Ruptura de relacionamento	Automutilação	Acampamento cigano
<i>Perdoa-me por me traíres</i> (1983)	Raul	Ruptura de relacionamento	Envenenamento: veneno diluído em água	Sala
<i>Até que a vida nos separe</i> (1999)	Padrasto de João	Abuso de substâncias: alcoolismo	Saltar de altura: defenestração	Sala do apartamento de João

Tabela 1 – Personagens que cometem homicídio feminino/feminicídio e depois se suicidam

Em *Até que a vida nos separe* (Zaragoza, 1999), o homofóbico e racista padrasto (Luis Serra) de João (Alexandre Borges) esfaqueia mortalmente a mãe dele (Darlene Glória), tenta matá-lo e depois se atira pela janela.

Na adaptação *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende* (1981), Peixoto (Milton Moraes) entende que nem ele nem Maria Cecília (Lucélia Santos) devem continuar vivos. Com a fala “— Eu não mereço viver. Nem você. Eu vou acabar com a tua cara”, ele retalha o rosto da mulher que diz amar, apesar dela suplicar-lhe que não quer morrer. Depois, o assassino corta o próprio pescoço e cai morto

por sobre Maria Cecília, ambos na cama. A primeira adaptação da peça de Nelson Rodrigues é levemente diferente, mas guarda a mesma questão de um homem considerar uma mulher como posse sua, cabendo a ele decidir sobre o destino dela. Em *Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária* (Carvalho¹⁹¹, 1964), após transarem, Peixoto (André Villon) se aproxima de Maria Cecília (Lia Ross) que ajeita seu cabelo sentada em frente à penteadeira. Depois de sentenciar: “— Essa foi a última vez. Eu não mereço viver. Nem você”, Peixoto quebra uma garrafa e anuncia que vai “acabar com a [...] cara” dela. Maria Cecília implora por sua vida, em vão. Ele a desfigura e depois leva uma arma à cabeça, dando cabo à própria vida. Diferentemente das outras duas versões, na adaptação mais recente — *Bonitinha, mas ordinária* (Góes, 2013) — Peixoto (Leon Goes) não se mata, mas continua traçando o destino de Maria Cecília (Letícia Colin). Enquanto nas adaptações anteriores o assassinato ocorre na intimidade do quarto dela, dessa vez ele a mata do lado de fora da casa, na menos intimista piscina.

Outra adaptação cinematográfica de uma peça rodrigueana onde há suicídio é *Perdoa-me por me traíres* (1983). Raul confessa à sobrinha Glorinha ter matado sua mãe. Depois, ele a força a contar com detalhes sua experiência no prostíbulo e finalmente entrega a ela um copo d'água com veneno: “— Ou você morre pelas próprias mãos ou eu te mato” (Chediak, 1983, 01:33:03 – 01:33:09), ameaça o tio. Ela então sugere que ambos se suicidem: “— Morre comigo, junto comigo” e “— Seria lindo. E eu sei que você me ama, não ama?” (Chediak, 1983, 01:34:58 – 01:35:28). Raul, imagina uma morte shakespeariana; ele, Romeu, ela, Julieta, mas Glorinha o engana e não bebe a água envenenada. Não é um feminicídio-suicídio como os anteriores, onde o suicídio do homem se segue imediatamente após ele ter matado uma mulher, mas a ideia de ‘levar consigo’ uma mulher está presente.

Uma outra variação desse binômio acontece em *O matador sexual*, onde Renê mata várias prostitutas como forma de compensar “uma série de carências, resultantes de uma infância privada de amor e afeto”. Ao encontrar “uma moça que lhe traz à lembrança a imagem de sua mãe”, Renê encontra “a razão de

¹⁹¹ Pseudônimo de Billy Davis.

seus atos” e se suicida (Silva Neto, 2002, p. 509).

Amadas e violentadas (1976)

Leandro (David Cardoso), o personagem principal de *Amadas e violentadas*, é um escritor e *serial killer*. O filme credita ao comportamento assassino de Leandro o violento desfecho dado ao comportamento sexual materno fora dos padrões socialmente estabelecidos: seu pai mata sua mãe e, em seguida, se suicida.

Carmen (Márcia Real), a mãe adotiva de Leandro, relembra que ele era “um garoto intranquilo, nervoso, com uma profunda ferida no coração deixada por seus pais” (Garrett, 1976, 01:22:01 – 01:22:09). Para ela, os pais de Leandro se casaram por interesse, sem amor, e que o feminicídio e o suicídio subsequente teriam sido “apenas a consequência de um casamento injustificado”. E que, ao longo de todos esses anos Leandro teria carregado “injustamente o peso de um erro que eles cometeram” (Garrett, 1976, 01:22:38 – 01:22:49).

Essa relação de causa-efeito é apresentada cada vez que Leandro mata uma mulher, quando um pouco da relação dos pais é mostrado: ele vendo a mãe levar amantes para casa; a discussão entre os pais; o pai atirando na mãe flagrada na cama com outro homem; até a cena do suicídio do pai. Leandro não consegue romper com o círculo vicioso e terá o mesmo fim do pai: um tiro na cabeça.

Ao flagrar a esposa o traindo, na cama deles, com o próprio sobrinho, o pai (Francisco Cúrcio) acusa a mãe de Leandro de ser “uma indecente, uma imoral” que “não respeita nem a própria casa”. A esposa rebate, culpando-o por “pensar mais em seus negócios” do que nela e atribuindo à impotência sexual do marido a incapacidade dele de “ser um homem”. E, como está “ficando velha”, diz que precisa “aproveitar agora” a vida, vida que a do marido, segundo ela, “já acabou há muito e não percebeu”. O marido comenta que ela “devia ter um pouco mais de pudor” (Garrett, 1976, 46:10 – 46:58).

Quando se depara novamente com a mulher transando com outro homem na própria cama, o pai de Leandro mata os dois. Na cena seguinte, o corpo do pai já aparece sem vida, na cama, morto com um tiro no ouvido em uma posição que nos remete ao quadro *Le Suicidé* de Édouard Manet, o qual tivemos a

oportunidade de apresentar na Parte I. Apenas o ângulo escolhido pelo diretor Jean Garrett é diferente do retratado pelo pintor modernista francês, mas a palheta e a iluminação se assemelham. Além disso, no pequeno quarto, jaz o corpo sem vida do suicida, também vestido com calça social e de gravata, também de barriga para cima em uma cama de solteiro de cabeceira alta encostada junto à parede. Sua mão direita ainda segura a arma com a qual tirou a própria vida — e a de sua esposa (Figura 46).



Figura 46 – *Still frame* de *Amadas e violentadas* (Garrett, 1976). Fonte: Elaboração própria

Apesar do aspecto da fisicalidade — sua disfunção erétil — estar presente na decisão do pai de Leandro se matar, o assassinato da esposa outrora teria sido considerado um “crime passionnal”. O pai de Leandro parece entender que, da mesma forma que pode se suicidar — pois, em última instância, pode dar o destino que quiser à própria vida; ele também teria o direito de tirar a vida de sua esposa, por talvez considerá-la como sua propriedade e, sendo assim, com poder de decisão sobre ela.

Há também um possível componente sádico no prazer do assassino de ver, uma última vez, a mulher subjugada. Poder estampar o horror no rosto da mãe de Leandro diante da morte iminente (Figura 47), já que o prazer, ela diz, ele não tem a capacidade de lhe dar.



Figura 47 – *Still frame* de *Amadas e violentadas* (Garrett, 1976). Fonte: Elaboração própria

Bonitinhas, mas ordinárias

A primeira adaptação da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* chegou aos cinemas em 1963, apenas dois anos após ter sido escrita por Nelson Rodrigues e no ano que antecede o golpe militar. A censura que até então apenas classificava os filmes por faixa etária, passa a ser mecanismo de estruturação e sustentação da ditadura. O Cinema Novo, movimento cinematográfico iniciado em meados da década anterior, perde força a partir da segunda metade dos anos 1970 e as produtoras brasileiras apostam suas fichas na erotização para levar o público às salas de projeção. Surge então no cinema nacional um gênero ignorado pela censura e rejeitado pelos cineastas contrários ao regime ditatorial: a pornochanchada¹⁹². É nesse — ou em decorrência desse — caldeirão que, em 1981, acontece a segunda adaptação cinematográfica da peça de Nelson Rodrigues. Na época do lançamento da adaptação de Braz Chediak, os anúncios de jornal reforçavam a presença de sexo explícito no filme. Se entre a primeira e a segunda adaptação transcorreram dezessete anos, mais de trinta separam a segunda da mais recente adaptação. As três são razoavelmente fiéis ao texto original, mas há diferenças interessantes que

¹⁹² Ver *cluster* “Pornochanchada”.

gostaríamos de analisar aqui, em especial nas representações do suicídio.

A história: o empresário Heitor Werneck ordena ao genro e empregado Peixoto que encontre dentre seus funcionários alguém para se casar com sua filha Maria Cecília, “impura” por ter sido estuprada por vários homens. Peixoto escolhe Edgar que, entre idas e vindas, acaba atraído por Maria Cecília e aceita o acordo e o cheque de Werneck. Mas ele também gosta de Rita, sua vizinha que sustenta e cuida de três irmãs menores e da mãe doente. Enquanto Edgar luta para provar para si mesmo que não se vendeu, ele descobrirá que Rita se prostitui e que Maria Cecília, junto com Peixoto, organizou a própria curra. Peixoto desfigura e mata Maria Cecília e depois se suicida. Edgar fica com Rita e rasga o cheque milionário, libertando-se.

Na peça, há três passagens com referência direta a suicídio, todas no terceiro ato. As duas primeiras são referências verbais ao autoextermínio (uma ameaça — da qual não trataremos nesta tese — e uma sugestão) e a última, a qual se relaciona com o tema deste capítulo, o ato em si após o assassinato de uma personagem feminina.

Após Ritinha ameaçar se jogar debaixo de uma lotação — na versão original para o teatro e na primeira adaptação para o cinema — e de um ônibus — no filme mais recente —, a peça retoma o tema do suicídio na cena XII. Entretanto, não há essa cena nos roteiros das duas primeiras adaptações, tanto na película dirigida por Billy Davis, de 1963, quanto no filme de 1981, de Braz Chediak. Apenas a adaptação mais recente, de Moacyr Góes (2013), a recupera. Eles (João Miguel e Leandra Leal) estão no interior de uma garagem descoberta, onde Edgar estaciona o seu carro. Ele guarda uma caixa de ferramentas e fecha o capô do velho jipe. É dia e algumas pessoas passam ao fundo, algumas delas carregando móveis. A cena tem, portanto, como pano de fundo, conserto e mudança. Mas se Edgar tenta resolver o defeito de seu carro, para Ritinha ele propõe uma solução drástica (“— Seria melhor que você se matasse de uma vez, tá?” (Góes, 2013, 01:13:01 – 01:13:04). No arco dramático do personagem, Edgar vai se deteriorando diante de nossos olhos, se esgarçando sob a força que a frase de Otto Lara Resende (“O mineiro só é solidário no câncer”) age sobre ele e pela descoberta de que Ritinha se prostitui. Ritinha reage prometendo seguir, no futuro, seu ‘conselho’:

— Vou deixar minha mãe e minhas irmãs assim? [...] Você pode escrever, escreve: quando a minha mãe morrer e depois minhas irmãs se casarem, aí sim eu vou estar livre. Eu vou me matar, sim. Eu vou morrer que nem essas do jornal, que botam fogo no vestido. Eu quero morrer queimada. (Góes, 2013, 01:13:05 – 01:13:31)

Edgar e Ritinha estão de lado um para o outro durante a maior parte da cena, mas, no momento em que ele destila essa crueldade para ela, Edgar a encara, reforçando sua incisividade. A cena transcorre sem música ao fundo, e a ambientação condiz com a aspereza do texto.

A sugestão de suicídio dada por Edgar, apesar de não se enquadrar em um feminicídio-suicídio, afinal ele não a mata¹⁹³ (e nem se mata), indica que o personagem masculino entende que ela deve morrer porque se prostitui, por fazer uso do próprio corpo do jeito que bem entender.

Na penúltima cena (XIII) da peça, o suicídio acontece. Essa cena difere bastante nas três versões para o cinema, não pela fala de Peixoto, que é basicamente a mesma (“eu não mereço viver, nem você”), mas por sua execução e desfecho.

A cena da primeira adaptação cinematográfica acontece no quarto de Maria Cecília. Em preto e branco, como todo o filme.¹⁹⁴ Peixoto e ela parecem ter transado antes do trágico desfecho. Ele está sem camisa, sentado na beirada da cama, mas de calça social e sapatos recém-calçados. Maria Cecília, lânguida, se penteia diante do espelho. Em cima da penteadeira, algumas garrafas e um revólver. Peixoto caminha até Maria Cecília, quebra uma das garrafas e a usa para desfigurá-la. Depois pega um revólver para se matar, o que causa um certo estranhamento: por que há uma arma de fogo em cima da penteadeira? Mas é a arma de Chekhov: se está lá, deve ser usada.¹⁹⁵ Afinal, “nunca se deve colocar um rifle carregado no palco se ele não vai disparar” (Goldberg, 1976).

A câmera está de frente para Peixoto, quase em um plano americano ou meio primeiro plano, em uma espécie de POV de Maria Cecília, agora morta. Ele olha

¹⁹³ Lembremos, no entanto, que incentivar o suicídio é crime previsto em lei.

¹⁹⁴ Apesar de já haver tecnologia para produção de filmes coloridos, o filme precisava ser finalizado nos EUA, o que aumentava os custos.

¹⁹⁵ A “arma de Chekhov” é um princípio dramático descrito por Anton Chekhov segundo o qual todos os elementos presentes em uma história devem ser necessários e elementos irrelevantes devem ser removidos.

para a ela, para a câmera, para nós, quebrando a quarta parede, enquanto leva a arma até a cabeça. Com isso, deixamos de ser meros espectadores e nos tornamos cúmplices de um suicídio prestes a se realizar. Quando Peixoto encosta o cano na têmpora direita, a cena termina abruptamente. Maria Cecília e nós, espectadores, não teremos um desfecho visual (e sonoro) explícito para o suicídio de “Cadelão”. Sem luz, sem imagem e em silêncio, estamos agora vendo, digamos, do POV de Peixoto.

Se o diretor Billy Davis optou pelo recurso narrativo da elipse, Braz Chediak faz o oposto. A cena transcorre também no quarto de Maria Cecília, também sem música ao fundo. Mas as semelhanças terminam por aqui. Na segunda versão, Peixoto não transa com Maria Cecília antes do violento desfecho da cena, mas ambos terminam na cama. Ele a desfigura e se mata com a mesma arma: um canivete. Peixoto está ajoelhado em cima dela, na cama de dossel (*Himmelbett*, em alemão — o que nesse caso parece dar uma outra camada para a cena).¹⁹⁶ Peixoto usa a navalha várias vezes, como se não bastasse puni-la, mas desfigurá-la, acabar com qualquer vestígio de quem Maria Cecília foi. Assistimos a tudo sem nenhum respiro, a dor de Maria Cecília é a nossa agonia, de presenciarmos sem cortes a crueza do ato violento. A câmera mantendo nossos olhos nos sucessivos cortes desferidos no rosto de Maria Cecília pode nos remeter à cena do filme *Un chien andalou / Um cão andaluz* (Buñuel, 1929), onde um homem corta o olho de uma mulher com uma navalha. A câmera de Braz Chediak faz o mesmo que os dedos de Luis Buñuel que seguram as pálpebras da atriz para que ela não pisque (Elsaesser; Hagener, 2010, p. 87). É como se estivéssemos sendo punidos por olhar — e pelo olhar; por estarmos naquele quarto, em cima da cama de Maria Cecília. Quando Peixoto se dá por satisfeito, quando não apenas sua amada está morta, mas também irreconhecível, ele decide cortar a própria garganta. Quando, no fio da navalha, o sangue dele se mistura ao sangue de Maria Cecília, Peixoto solta um grito, o único som desse momento. A câmera agora está mais longe, um plano geral, ampliando a desesperança da cena. De lado, vemos Peixoto ainda de joelhos e Maria Cecília morta na cama. Peixoto cai sem vida em cima dela, com um último

¹⁹⁶ “*Himmel*”, além de significar “dossel”, tem também como outro possível sinônimo (assim como sua tradução para o português, “céu”) um plano metafísico divino.

e breve suspiro.

E eis que, em 2013, Moacyr Góes, que além de dirigir também assina o roteiro, opta por não haver suicídio. A cena, diferentemente das cenas das adaptações anteriores, transcorre do lado de fora da casa, na pouco intimista piscina. Peixoto já não ameaça acabar com a cara de Maria Cecília. Ele continua matando Maria Cecília, não mais transfigurando o rosto da amada, mas afogando a jovem, acompanhado de uma música calma, de piano, ao fundo. No final da cena, a câmera está no alto, mostrando de cima a piscina onde boia o corpo de Maria Cecília e Peixoto sentado à beira dela.

Portanto, para essa cena final da peça, temos tratamentos distintos em cada adaptação cinematográfica:

- 1) o primeiro (1963) com a câmera próxima do suicida, mas sem sangue ou som, deixando que o espectador preencha todas as lacunas;
- 2) o segundo (1981), inicialmente com um olhar de baixo para cima, com todos os detalhes e violência do ato, sem cortes ou elipses, e depois, por fim, mais distante, de lado, emoldurando um quadro de desespero e aridez dos corpos sem vida; e
- 3) o terceiro (2013), onde o suicídio não acontece, e a cena prima pela assepsia: um assassinato por estrangulamento (sem sangue), dentro da água — de uma piscina, provavelmente tratada com cloro, livre de qualquer sujeira — e termina com um plano zenital, de cima, distante. O distanciamento da câmera, em plongê absoluto, visão a partir do céu — novamente o *Himmel* —, reforça a solidão de Peixoto nesse momento.

Segundo suas causas sociais, o suicídio de Peixoto, se enquadraria, tanto na peça quanto nos dois primeiros filmes, de acordo com tipologia proposta por Cutter (1983), este suicídio é um ato “estigmatizado”, isto é, “um fim perverso condizente com uma vida maldita motivada por uma busca racional por objetivos imorais, gerando nos espectadores rejeição e desprezo” (Krysinska, 2009, p. 18).

Perdoa-me por me traíres (1983)

Adaptado de outra peça de Nelson Rodrigues, o filme *Perdoa-me por me traíres*

retrata a ideação suicida em quatro situações. A primeira delas em uma espécie de chantagem que Nair faz com Glorinha: ou a amiga a acompanha a uma clínica clandestina de aborto ou elas duas devem se matar juntas, ingerindo veneno, mesmo método utilizado por Judite, mãe de Glorinha.¹⁹⁷

Na parte final, aparecem os suicídios que se enquadram nesse capítulo, isto é, aqueles precedidos de um homicídio. Raul (Rubens Correia) confessa à sua sobrinha Glorinha que sua mãe não havia se suicidado e sim, ele a havia matado, obrigando-a a tomar o veneno que colocara na bebida (“— Ou te matas ou te mato” (Chediak, 1983, 01:26:58 – 01:27:03)).¹⁹⁸ E o filme termina com um ‘acordo’ entre Glorinha e Raul de se envenenarem juntos, que, no entanto, é um artifício utilizado por ela para se safar da morte e matar o assassino de Judite. Sem saber disso, Raul cumpre sua parte, suicidando-se sozinho.

A prostituição volta à cena como o catalisador do feminicídio cometido por um personagem masculino. Se antes Raul mata a cunhada por saber da infidelidade dela para com o irmão, agora ele oferece a Glorinha um copo d’água com veneno porque a sobrinha se prostitui e que, dessa forma, “todos dirão que seria suicídio”. Glorinha se recusa a seguir o destino da mãe, dizendo não querer morrer, que quer viver e pedindo perdão ao tio. Mas antes, Raul a força a contar como foi a experiência dela no prostíbulo. Depois que ela conta, ele lhe entrega a bebida envenenada e diz que se ela não beber, ele a matará.

Glorinha tenta seduzi-lo (“antes de morrer eu quero ser beijada”), dizendo que pensava nele quando transava no prostíbulo e finalmente o convence a se suicidarem juntos. Ela coloca metade da água com veneno no copo dele, os dois levam os copos à boca, mas ele bebe e ela não. Até que Raul cai morto.

O médium: a verdade sobre a reencarnação (Figueiredo, 1980)

A doutrina kardecista manifesta uma preocupação especial com o fenômeno do suicídio (Bteshe et al., 2010, p. 42) e atribui o autoextermínio ao desgosto pela

¹⁹⁷ Notemos que essa situação sugere um efeito de contágio (como vimos no capítulo “Efeito Werther”) gerado pelo suicídio da mãe de Glorinha.

¹⁹⁸ Talvez possamos até rotular essa morte de Judite como “Enganando o executor”, pois ela bebe o veneno antes que Raul a mate. Mas este é menos um suicídio e mais uma “escolha de Sofia” — referente ao romance *A escolha de Sofia*, de William Styron —, para o qual não há opção que a salve.

vida que se apodera dos indivíduos — sem motivos plausíveis, segundo *O livro dos espíritos*, referência canônica do kardecismo — e “à falta de fé, além da ociosidade e saciedade” (Bteshe et al., 2010, p. 44). Ainda segundo a doutrina, apenas Deus pode dispor da vida humana e, portanto, “aqueles que cometerem suicídio sofrerão graves sanções no plano espiritual ou em suas encarnações futuras” (Bteshe et al., 2010, p. 44). No entanto, exime da culpa e dos castigos os doentes mentais — “o louco que se mata não sabe o que faz” —, atenuando as punições advindas do ato suicida aos que tiram a vida em momentos de desespero, sob o desvario e a loucura (Bteshe et al., 2010, pp. 44-45).

O filme *O médium: a verdade sobre a reencarnação*, baseado em diversos relatos presentes na literatura kardecista, afirma em *voice over* que “o pagamento é proporcional à dívida”, mesmo que o “homem não seja punido por seus erros dentro de uma mesma vida”. Apesar de não ser “a história de ninguém real”, a narração acredita que “bem poderia ser a minha ou a sua” (Figueiredo, 1980, 03:01 - 04:55).

Na história, em algum lugar de um passado nem tão remoto, o cigano Igor (Ewerton de Castro) flagra sua esposa Tânia (Jussara Freire) traindo-o com o violinista Iuri (Paulo Figueiredo). Ela está grávida, mas não há certeza se o filho é de Igor ou de Iuri. Com seu punhal, Igor mata os dois e depois se mata, em ritual de suicídio semelhante ao *seppuku*, o qual tratamos na primeira parte dessa tese e que é abordado em outros dois filmes brasileiros: *Corações sujos* (2011) e *Gaijin: ama-me como sou* (2005) (ver *cluster* “Suicídio de nipo-brasileiros”). Em meio primeiro plano, segurando seu punhal, Igor ocupa o centro da tela. O cigano enfia a arma na barriga e, gritando de dor, se ajoelha. A mãe de Igor assiste a tudo, sôfrega. Em posição fetal, Igor morre e então a cena retorna ao tempo presente, onde o agora cirurgião Adriano Jordão acaba de fazer uma regressão à sua vida passada.

Dr. José (Gésio Amadeu) é o espírito que irá explicar a lógica das reencarnações para Jordão e informar que sua “dívida” com Deus cresceu tanto que o “crédito foi cortado temporariamente” (Figueiredo, 1980, 01:07:24 – 01:07:31) no dia em que ele se suicidou depois de haver matado a mulher e o amante. Segundo José, ele próprio também havia feito algo parecido em outra encarnação: “numa imitação grosseira de Judas” (Figueiredo, 1980, 01:07:41 – 01:07:45), ele

também abandonara a vida por suas próprias mãos.

Aqui, o feminicídio seguido de suicídio é a ‘gota d’água’ que faz Deus perder a confiança em Igor/Jordão. A trama, a partir daí, é a reabilitação do personagem que busca, assim, reduzir seus ‘débitos’.

Antes de passarmos ao próximo ponto, gostaríamos de mencionar o suicídio da personagem Anecy, no filme *Pecado mortal* (Faria Jr., 1970). Ainda que não possamos indicá-lo como um feminicídio-suicídio, Anecy (Anecy Rocha) “não oculta desejos” (Silva Neto, 2002, p. 628) por Rejane (Rejane Medeiros) e se comporta de maneira semelhante à dos suicidas homens: na impossibilidade de tê-la apenas para si, Anecy mata Rejane e depois se suicida.

Não nos deteremos nesse aspecto, por não ser o escopo de nossa pesquisa, mas notemos que, nos filmes analisados, as personagens mulheres homossexuais ou se suicidam, vítimas do preconceito por sua orientação sexual (tema que analisaremos a seguir), ou agem de maneira similar a dos homens heterossexuais. Além de Anecy, que mata a mulher por ela não se dobrar aos seus desejos, em *Sexo em grupo* (Sternheim, 1984), ao descobrir ter sido traída por sua companheira Maggie, Selma (Lígia de Paula) tenta se suicidar, completamente nua, com uma espingarda apontada para o próprio peito. Selma é retratada dentro do estereótipo do ‘machão’ ao procurar briga em um bar quando outra mulher dá em cima de Maggie, aspecto que é reforçado quando um dos personagens a chama de “fanchona”.¹⁹⁹

Grosso modo, o cinema brasileiro parece oferecer apenas três trágicos caminhos para as relações homoeróticas entre mulheres. Dois deles dentro dos padrões heteronormativos, com uma das personagens lésbicas atuando como estereótipo do ‘machão’ e a outra como mulher-objeto, cujo destino é ou o suicídio da personagem ‘masculinizada’ por causa da traição da companheira, ou o suicídio dentro da dinâmica feminicídio-suicídio. O outro destino, quando a complexidade da homoafetividade não está limitada pelos papéis vulgarmente associados ao binômio homem-mulher, a personagem lésbica se suicida em

¹⁹⁹ A exposição gratuita do corpo feminino e o olhar desfavorável em relação a uma mulher que se satisfaz sem — ou para além do falo — são constantes no gênero “pornô”, no qual o filme *Sexo em grupo* se enquadra.

decorrência do estigma e do preconceito social que sofre.

Um terceiro aspecto que gostaríamos de aprofundar é o impacto que a homofobia tem em suicídio de personagens que não seguem padrões heteronormativos.

10.6.3. Suicídio e homofobia

Em dois filmes que analisamos anteriormente (ver capítulo “Suicídio adolescente”), a questão da homoafetividade está presente: Luana se envolve com Emília; Cacá namora João. No entanto, em *Luna*, o bullying sofrido por Luana não se refere diretamente ao relacionamento homoerótico e sim ao simples fato dela, uma jovem mulher, expor seu corpo em uma webcam. Já em *Trama familiar*, a impossibilidade de assumir-se gay para sua família é um ponto-chave para o adolescente Cacá tentar o suicídio. Além destes, vários outros filmes relacionam suicídio à homofobia sofrida pelos personagens.

***Amor bandido* (Barreto, 1978)**

Um deles, *Amor bandido*, é o único dentre todos os filmes produzidos no Brasil que retrata o suicídio de uma personagem trans. Apenas Sandra (Cristina Aché), a protagonista, trata a personagem por “ela”. Os demais se referem a Marlene no gênero masculino. Além da amizade perdida, a morte da amiga afeta financeiramente Sandra. Toninho, com quem Marlene se relacionava, no entanto, considera o fim trágico da amante como algo natural: “quem boboia, sobra. Não tem cadeira pra todo mundo” (Barreto, 1978, 01:02:19 – 01:02:24).

O filme começa com o suicídio da trans, comunicado pelo rádio do carro do detetive Galvão (Paulo Gracindo) e então para a imagem aérea fechada no corpo de uma mulher estatelado nos fundos de um prédio em Copacabana. À medida que a câmera vai se abrindo, vemos o vestido azul contrastando com o cinza do concreto. Uma multidão se debruça nos parapeitos dos andares do edifício. Uma mulher diz para Sandra, que está chegando no prédio, que “um travesti [...] se jogou” (Barreto, 1978, 13:40 – 13:45). Um policial tenta impedir Sandra de passar, mas ela argumenta que deve ter sido a amiga com quem divide o apartamento. Sandra vê o corpo de sua *roommate* entre os vergalhões da construção. O investigador pergunta-lhe o nome da suicida, mas não “o nome

de guerra”, em uma fala que retrata o que Marlene vivenciava frequentemente na não aceitação por parte da sociedade de sua transexualidade.

O investigador quer saber se Sandra tem ideia do que teria levado “ele” (Marlene) a se matar, em diálogo que elenca vários aspectos: “tinha um garoto [...] que ela tava apaixonada [...] e ele deixou ela”, “andava muito nervosa, tomando uma bolinha²⁰⁰ atrás da outra”, “ninguém entendia muito bem a Marlene” (Barreto, 1978, 14:48 – 15:06). Rejeição no amor, preconceito social, uso abusivo de drogas são alguns dos motivos que podem ter levado a personagem a um comportamento suicida. Além disso, não ser compreendida por quase ninguém, poderia fazer Marlene se sentir isolada, deslocada socialmente, levando-a a sentir-se só. Podemos então dizer que os problemas em seu relacionamento foram decisivos para Marlene saltar do nono andar, mas uma parte considerável desses problemas residia no fato dela sofrer o estigma por ser uma transexual, como veremos com o decorrer da história.

A cena seguinte reforça esse entendimento, quando um taxista pergunta para Sandra “quem era a bichona” (Barreto, 1978, 15:48 – 15:51).

Do andar de onde Marlene se atirara — ‘POV Kuhle Wampe’ que tratamos anteriormente —, vemos o corpo da personagem entrar no carro funerário do Instituto Médico Legal (IML). No apartamento, Sandra encontra uma foto de Toninho (Paulo Guarnieri) de braços dados com Marlene. Esse mesmo Toninho lê no jornal impresso a notícia da morte de Marlene: a foto da suicida com a manchete “Travesti Marlene salta para a morte”. A notícia tem grande destaque, ocupando quase 1/4 da página 3 do jornal.

Ele então vai ao apartamento da ex-amante, entra sorrateiramente — o que indica que Toninho tem as chaves, símbolo óbvio da intimidade entre ele e Marlene — mas é surpreendido por Sandra. Toninho quer reaver a fotografia que pode incriminá-lo: “— Aquela bicha velha que morava com você tinha uma foto guardada e eu apareço nela. Daí eu quero ela de volta. Pega mal pra mim ser visto com um travesti escroto daqueles” (Barreto, 1978, 22:27 – 22:36).

Sandra se revolta, afirmando que Marlene o amava e que se matou por causa dele. Mas Toninho diz morrer “de nojo dele”, pega a foto “que aquele viado

²⁰⁰ Medicamento psicotrópico usado como entorpecente.

deixou” (Barreto, 1978, 22:46 – 23:29) e se esquivava de qualquer responsabilidade no suicídio de Marlene: “— Ele pulou sozinho, foi ele que quis enfiar as fuças no cimento. Pulou sozinho, eu não empurrei”. (Barreto, 1978, 31:33 – 31:41).

Tanto o investigador — aqui representando boa parte da sociedade brasileira — que não conhecia pessoalmente Marlene, quanto Toninho, com quem se relacionava intimamente, não reconhecem a transição de gênero da personagem. Marlene se suicida por este não reconhecimento e sob a pressão do preconceito que sofre até mesmo de seu namorado, um homem preconceituoso e contraditório cuja transexualidade da amante era ao mesmo tempo um aspecto que o atraía e que o fazia repeli-la.

Aqueles dois (Amon, 1985)

Baseado no conto homônimo de Caio Fernando Abreu, o filme *Aqueles dois* narra a amizade entre Saul (Pedro Wayne) e Raul (Beto Ruas) que se estreita pela afinidade em gostarem dos mesmos filmes. Um desses filmes, o britânico *Figures in a Landscape / No limiar da liberdade* (Losey, 1960), é sobre dois homens que são perseguidos e caçados por um helicóptero nas montanhas. Não sabemos quem eles são ou porque estão sendo perseguidos, somente que são confrontados por uma força opressora que não conseguem enfrentar e perante a qual estão destituídos de suas próprias identidades.

A tentativa de suicídio de Saul acontece antes da história começar e não há como saber exatamente quais os aspectos que o levaram a tal ato. Podemos conjecturar que ele tenha tentado o suicídio por estar noivo de uma mulher, indo contra sua homossexualidade e sua recuperação de um quadro depressivo acontece quando se relaciona com outro homem. Apesar desse amor não ter se concretizado sexualmente e sua relação com Raul ter sido o motivo de ambos terem sido demitidos — uma ligação anônima afirmava que os dois estavam tendo um caso —, ainda assim, Saul termina a história feliz. Aqui, os aspectos sociais que poderiam tê-lo levado ao suicídio — ter que manter as aparências preso a um casamento heteronormativo — foram debelados quando ele encontra outro homem, e finalmente pode ser quem ele é, o redimindo. É uma redenção — frente a opressão do helicóptero-preconceito — também para Raul,

que toca no violão a música *Tu me acostubraste*, de Chavela Vargas:

Eu não compreendia
Como se amava
Em seu mundo estranho
E por ti aprendi.

Matou a família e foi ao cinema

No final do capítulo “Suicídio adolescente”, apontamos as duas versões de *Matou a família e foi ao cinema* como dois filmes nos quais há uma ideia suicida e uma sugestão ao suicídio duplo relacionadas a uma personagem lésbica.

Glorinha e Aninha são duas colegiais que tem uma relação homoerótica. Antevendo o preconceito que irão sofrer quando a vizinhança, que já desconfia, descobrir o caso entre elas, Glorinha propõe um pacto à sua amante: se jogarem do alto do viaduto que passa sobre a linha do trem. E Aninha jura cumpri-lo. No entanto, a homofobia, só parece ser o motivo principal para elas se suicidarem na segunda versão (a de 1991), evidenciado na fala de Glorinha:

— Na vizinhança já está todo mundo comentando. Todo mundo. No dia em que descobrirem, a gente vem pra cá e pula. Você jura? (Almeida, 1991, 01:24:20 – 01:24:33)

Enquanto que na versão de 1969, o suicídio seria consequência de um possível rompimento futuro entre elas:

— Mas no dia em que a gente brigar mesmo a gente vem aqui e se joga. Tá bem? Jura? (Bressane, 1969, 23:11 – 23:19)

Amor maldito (Sampaio, 1984)

Amor maldito é o primeiro longa-metragem brasileiro dirigido por uma mulher negra: Adélia Sampaio. Lançado em 1984, o filme se passa no Rio de Janeiro na década de 1970 — portanto durante a ditadura militar — e conta a história de um romance proibido entre duas mulheres, Sueli (Wilma Dias) e Fernanda (Monique Lafond).

Sueli, *ex-miss*, é filha de um pastor fanático que a renega por ela ser lésbica. Quando mais jovem, ela era espancada e oferecida por ele a outros homens. Sem o apoio da mãe, não vê espaço para ela dentro da sua própria casa. Ela almeja ser famosa: atriz, miss ou cantora. Sua bissexualidade, ou não é aceita,

ou é mal interpretada como prostituição. Além de sofrer preconceito por sua sexualidade desinibida para os padrões da época, engravida de um homem que, interessado apenas em se aproveitar da fama dela, não reconhecerá o filho. Sem saída, Sueli decide usar a única chave que tem — a do apartamento de Fernanda, seu único amor — para abrir a porta e se jogar pela janela.

Sueli se suicida e Fernanda é acusada de ter matado a companheira. Baseado em uma história real, ao abordar a pauta LGBTQIA+, o filme apresenta questionamentos e reflexões sobre a sociedade brasileira.

Enquanto sua *roommate* Fernanda dorme com outra mulher, Sueli volta da rua, sobe correndo as escadas do seu prédio, abre a porta de casa e se defenestra vestindo a faixa do concurso de Miss Simpatia que havia vencido. Vemos, pelo lado de fora do prédio, por baixo, Sueli subir no parapeito e saltar para a morte. No chão, com sangue saindo pela boca, mas ainda viva, lembra o dia em que venceu o concurso de beleza. Antes de dar seu último suspiro, lembra-se também de um provável amor lésbico com Fernanda.

O síndico do prédio avisa Fernanda que “sua amiga caiu lá embaixo”. Ela vai até a janela de onde Sueli se jogou e vê o corpo sem vida. Ela então desce e chora a morte da amiga observada por pessoas que se amontoam junto à morta. Depois, puxada por alguém, Fernanda se afasta do corpo, levando a faixa de miss consigo.

No dia seguinte, em um bairro da periferia, fiéis se reúnem na igreja e ouvem o pastor Daniel, pai de Sueli, pregar:

— Quem de nós tem o direito de tirar a vida dos outros? Quem de nós tem o direito de tirar a própria vida, se na verdade ela não nos pertence? Contra todos aqueles que blasfemam, contra todos aqueles que ousam contrapor-se ao grande Pai, descerá o braço da justiça divina e ai desse dia, pois não adiantará chorar. (Sampaio, 1984, 06:54 – 07:20)

Uma fiel entrega-lhe um exemplar do jornal Última Hora. Na capa, a manchete: “Miss joga-se para a morte” junto a uma foto de Sueli. A notícia ocupa 1/4 da primeira página do jornal impresso²⁰¹. “— Satanás! O demônio tomou conta do corpo dessa mulher” (Sampaio, 1984, 07:24 – 07:29), acusa o pai. Não há

²⁰¹ Tem, portanto, ainda mais destaque que o suicídio de Marlene, que analisamos anteriormente.

qualquer símbolo ou cruz, o que sugere que talvez seja uma igreja evangélica.²⁰²

No tribunal, Daniel acusa Fernanda de ter corrompido e matado sua filha. O advogado de acusação segue pela mesma linha, mirando a homossexualidade da ré — “um câncer que deve ser extirpado da família cristã para que não dissemine as suas raízes malditas da sociedade em que vivemos livremente” (Sampaio, 1984, 22:14 – 22:28), que “se alastra na sociedade e ameaça a integridade das famílias”, “essa coisa que muitos costumam tratar com panos quentes”, mas que ele considera “imundície, falta de vergonha” (Sampaio, 1984, 12:34 – 12:58).

O tribunal continua destilando seu preconceito, ora com o advogado de acusação, ora com testemunhas. Uma delas diz que não se “envolveria com uma moça como Sueli” (Sampaio, 1984, 43:12 – 43:15). A mãe atribui a morte às “más companhias” (Sampaio, 1984, 44:31 – 44:36) que a teriam desvirtuado e que a filha teria sido obrigada por Fernanda a dormir com ela, na mesma linha do que o advogado de acusação que acusa a ré de ter desencaminhado e arrastado Sueli à “perversão sexual” (Sampaio, 1984, 47:42 – 47:48). O preconceito é sobre o lesbianismo, mas é também um “ato de coação” (Sampaio, 1984, 36:15 – 36:20) contra a liberação sexual de Fernanda e Sueli. As festinhas “para as minorias injustiçadas” que as duas promoviam são, aos olhos dessas pessoas, “orgias” (Sampaio, 1984, 33:22 – 33:25). Como contraponto, uma colega de trabalho de Fernanda acredita que “cada um tem a sua vida”, e que ela não é “nem pior nem melhor do que sou” (Sampaio, 1984, 45:59 – 46:11).

O advogado de defesa diz para a câmara que o mundo é adverso a Fernanda, e conclui: “e nós, por mais de uma vez, já demonstramos aqui, que este mundo é de fato contrário a ela” (Sampaio, 1984, 40:10 – 40:25). No entanto, até mesmo ele tem uma fala machista, quando, fora do tribunal, mostra fotos de Sueli ao advogado de acusação e pergunta: “Que gata, como é que pode se matar sendo tão boa?” (Sampaio, 1984, 46:54 – 46:59). Vemos esse mesmo *male gaze* em *Rio, verão e amor* (Macedo, 1966), quando Guimarães não entende como Monique, sendo “tão jovem e bonita [pode] pensar em suicídio” (Macedo, 1966,

²⁰² Como vimos anteriormente, também o kardecismo e o cristianismo em geral recriminam o autoextermínio, apesar de se valer de outro conjunto de mitos.

01:38:37 – 01:38:42).

A acusação ofende Fernanda, chamando-a de “a própria depravação em pessoa” (Sampaio, 1984, 01:05:43 – 01:05:47), e reclama que a defesa faz um “elogio à imoralidade, o elogio à destruição da sagrada família” (Sampaio, 1984, 01:06:28 – 01:06:37). A defesa acusa o pai de ter colocado “sua fé acima do amor dos seus próprios filhos” (Sampaio, 1984, 01:08:59 – 01:09:07). O advogado de acusação argumenta que se Fernanda não for condenada “o que aconteceu com Sueli vai se repetir com mais frequência e, tomara que eu esteja enganado, até mesmo com as nossas filhas” (Sampaio, 1984, 01:09:22 – 01:09:33). E os jurados saem para votar o veredito.

Fernanda, em um depoimento emocionado, mostra o luto de uma ‘sobrevivente’, o sofrimento da morte de um ente querido por suicídio, dizendo tê-la amado e que “sua morte é um pouco da minha própria morte” (Sampaio, 1984, 01:08:26 – 01:08:34). Depois, absolvida, deposita flores no túmulo de Sueli e relembra uma frase dita por ela: “— Um dia eu pego um avião e desapareço”. Depois, escreve no túmulo: “Só eu te amei” e sai do cemitério chorando (Sampaio, 1984, 01:12:17 – 01:13:00).

Apesar do preconceito ser o aspecto de maior relevo, várias outras variáveis estão presentes na equação que resultam no suicídio de Sueli: a violência sexual sofrida quando jovem; o fanatismo do pai que condena qualquer expressividade do seu corpo — da participação em concurso de beleza até as festas que frequentava; a falta de apoio por parte da mãe; a expulsão de casa por tudo isso. É, definitivamente, um suicídio que está diretamente relacionado ao gênero e à sexualidade feminina.

Amor maldito é o único do gênero “filme de tribunal” dentre as 126 produções brasileiras que identificamos nas quais comportamentos suicidas são retratados. Esse é, assim como o docudrama, um gênero cinematográfico que possibilita que os aspectos que envolvem um tema — no caso, o suicídio — sejam expostos verbal e claramente pelos personagens.

A outra margem (Rocha, 2007)

Ricardo (Filipe Duarte) tenta se matar após o suicídio de seu companheiro Domingos (André Branco), fato que ocorre antes do filme começar. Não há

muitas pistas sobre os motivos que levam Domingos a se suicidar e é improvável que tenha sido uma questão ligada ao seu relacionamento amoroso com Ricardo: “— Morríamos de inveja da felicidade deles” (Rocha, 2007, 31:29 – 31:34), confessará Luís (Eduardo Silva), um dos amigos do casal. Mas, se não há como aferir quais os motivos que rondam a morte de Domingos, é possível inferir as tensões geradas pelo preconceito social por sua orientação sexual, pois Ricardo sofre o estigma. Ambos estão na “outra margem”. No entanto, a tentativa de suicídio de Ricardo está inequivocamente relacionada ao sofrimento gerado pela morte trágica de seu grande amor. Domingos corta os pulsos dentro de uma banheira. Já o método utilizado por Ricardo não é mencionado no filme. Além de um suicídio — o de Domingos — e de uma tentativa de suicídio — a de Ricardo —, a coprodução luso-brasileira narra também uma ideação suicida — a de Luísa, que pensou em se matar após ter sido largada no altar. Nesse último caso, o aspecto principal parece ser o rompimento do relacionamento.

A outra margem se inicia com uma apresentação de Ricardo, transformista que encarna Vanessa Blue em uma boate de Lisboa. Enquanto ela canta, o caixão dentro do qual jaz o corpo de Domingos desliza pela esteira até o crematório (como veremos no *cluster* “Caixões”). Ele sofre a perda do amante, mas continua entretendo a plateia da boate.

Ricardo pega as cinzas de Domingos no crematório do cemitério. Luís, que se apresenta na mesma boate transformado em Carla, não consegue acreditar que o suicida não tenha deixado nenhuma mensagem, “nenhum sinal”. O amigo sugere que ele bote fogo em todos os pertences de Domingos, como forma de superar o luto. A dor do sobrevivente Ricardo é mostrada quando ele chora ao ver a escova de dentes de Domingos e também quando o sobrinho o escuta chorando no quarto vizinho (e sua mãe diz para que ele não se preocupe pois, “às vezes, chorar faz bem”) (Rocha, 2007, 48:42 – 48:46).

Ricardo leva as cinzas (novamente, ver *cluster* “Caixões”) para a casa dos pais de Domingos no Alentejo, mas estes se recusam a ficar com elas, por não aceitarem a homossexualidade do filho: “— O nosso filho morreu há muito tempo” (Rocha, 2007, 09:21 – 09:25). Ricardo regressa então com a urna, tendo a canção “Medo” interpretada por Amália Rodrigues ao fundo, espelhando o seu

desespero. A letra dessa música fala de solidão e tem o verso “Gostava até de matar-me” (Rodrigues, 1997) o que, efetivamente, Ricardo tenta fazer em seguida.

Sua irmã Maria (Maria d'Aires) recebe a notícia de que Ricardo está internado no hospital, após uma tentativa de suicídio. Ela, que não o vê há muitos anos, vai a Lisboa para visitá-lo. Com ela, Ricardo volta a sua pequena cidade natal, onde ainda mora também o pai, José (Horácio Manuel), que não havia se disposto a ver o filho enfermo, e relembram um passado onde eram próximos.

Ricardo havia se afastado em parte pelo preconceito da família à sua homossexualidade. A irmã parece mais compreensiva nesse sentido, apesar do estranhamento: “— Tu vais assim?” ela pergunta ao ver o irmão ‘montado’ para sair (Rocha, 2007, 01:22:58 – 01:23:02).

Na cidade, mora também Luísa (Sara Graça), a noiva que Ricardo abandonou antes de ir para Lisboa. Esta quer saber da irmã se ele “mudou muito” (Rocha, 2007, 51:30 – 51:33) e está enciumada por seu ex-noivo ter tentado se matar por amor, pois ela mesma havia pensado em se suicidar no dia em que foi largada no altar. Quando ela e Ricardo se encontram, há um curto diálogo que valoriza a vida:

— Ainda bem que não cometeste.

— Ainda bem que tu também não. Só temos uma vida, Ricardo. Volve na minha. (Rocha, 2007, 01:16:35 – 01:16:50)

Ela o beija, ele não a afasta e os dois sobreviventes transam.

No final do filme, Ricardo despeja as cinzas de Domingos junto a uma árvore.

As amantes de Helen (Vieira, 1981)

Não conseguimos adquirir uma cópia de *As amantes de Helen*. Segundo Antônio Leão da Silva Neto (2002), Sheila (Shirley Benny) é apaixonada por Helen (Cristina Keller), que também é lésbica, mas não aceita sua própria homossexualidade e procura um médico que lhe oferece a “cura” para o “seu desvio” (Silva Neto, 2002, p. 45). Quando Helen conta a Sheila sobre o tratamento, esta diz que a ama e que se mataria se ela se curasse. E, de fato, Sheila, decepcionada com sua amada e “não suportando mais o tenso ambiente familiar” (Silva Neto, 2002, p. 46), se mata. Pelo que se pode extrair dessa

descrição, esse primeiro suicídio parece ser determinado por uma decepção amorosa. Depois disso, Helen, sozinha num parque, decide se suicidar. Não fica claro, pela sinopse, exatamente os motivos que a levam a essa ideiação, porém acreditamos que a heteronormatividade seja um dos fatores preponderantes. Ela está prestes a se matar quando uma desconhecida — Lucy — lhe pede um cigarro. Elas começam a se relacionar mais intimamente, mas o “intenso idílio” (Silva Neto, 2002, p. 46) é interrompido com a morte de Lucy, consumida pelo câncer. Helen, então, se mata. Esse desfecho provavelmente é determinado pelo luto causado pela perda da amante.

A homofobia é um dos mais frequentes aspectos sociais a levarem personagens de filmes brasileiros a um comportamento suicida. Praticamente todas as produções que analisamos neste capítulo estão dentro do que Antonio Moreno (2001) identifica como a terceira fase da representação de personagens homossexuais no cinema brasileiro, que ocorre a partir da década de 1970, quando há uma explosão de filmes envolvendo a temática da homossexualidade. Moreno (2001) aponta que, independente da fase em que ocorre a representação, em todas as três os homossexuais majoritariamente são apresentados associados ao vício, ao crime ou à prostituição. Muitas vezes são representados de maneira jocosa, com gestual exagerado e roupas extravagantes. Boa parte dos personagens são travestis, com baixa escolaridade e subemprego e moram em condições degradantes. Emocionalmente, são retratados como traiçoeiros, falsos, vingativos e violentos. E, ao final, esses personagens terminam marcados por tragédias, em depressão, na miséria ou vítimas de mortes violentas, dentre elas, por suicídio. Para este último desenlace, Moreno exemplifica com a morte de Marlene de *Amor bandido* (1978), filme com o qual iniciamos este capítulo.

No entanto, ao analisarmos apenas os longas-metragens brasileiros com personagens homossexuais com a intenção ou que tentaram ou que vieram a se suicidar, observamos um quadro diferente. Obviamente que todos os personagens de nossa lista têm o comportamento suicida em comum. E, de fato, dos filmes que levantamos, poucos retratam personagens LGBTQIA+ que não sofrem preconceito social ou que esse preconceito não tem relevância em suas ideiasões suicidas. Ou seja, são gays ou lésbicas que buscam o suicídio por

outros motivos. Na maior parte dos filmes, identificamos que a impossibilidade (ou a dificuldade imposta pela sociedade) de viver a sua homossexualidade é determinante para o personagem ter a intenção de se suicidar.

A pesquisa de Moreno (2001) aponta também que uma minoria de filmes apresenta o homossexual sem estereótipos²⁰³ e com personagens profissionalmente bem-sucedidos. Porém, no conjunto de filmes que analisamos, observamos o oposto: a maioria dos filmes, com exceção de *Amor bandido*, exemplo utilizado por Moreno (2001), não lança mão de clichês, generalizações negativas ou personagens com trejeitos exagerados. Em *Aqueles dois* (1985), os homoafetivos Raul e Saul são funcionários de uma repartição, cultos e com tridimensionalidade; em *Matou a família e foi ao cinema* (1968, 1991), as duas lésbicas Glorinha e Aninha são colegiais; em *Amor maldito* (1984), a homossexual Sueli venceu um concurso de beleza; em *A outra margem* (2007), os transformistas Ricardo, Domingos e Luís vivem uma vida digna, aparentemente sem problemas financeiros.

Na antiguidade, as raras representações imagéticas do suicídio²⁰⁴ são de homens, que dominam o campo visual, “enquanto que no cânone literário as mulheres abundam” (Brown, 2001, p. 42). Não podemos dizer o mesmo pelo que verificamos em nosso estudo. Embora o número de suicídios de mulheres represente menos de 1/4 (23%) dos suicídios que ocorreram no Brasil entre 1980 e 2006 (Lovisi et al., 2009, p. S-88), não observamos essa disparidade no cinema brasileiro. Dos 164 suicídios, tentativas de se matar ou intenções de tirar a própria vida, a maioria ainda ocorre com personagens masculinos, mas em uma distribuição mais equilibrada: 57% contra 43% de personagens mulheres (dentre elas, uma travesti).

Proporcionalmente observamos nos filmes brasileiros mais homens tendo comportamento suicida por problemas no relacionamento do que mulheres. À primeira vista pode parecer que isso é contrário ao estereótipo de vincular mulheres a um envolvimento maior com relacionamentos e homens com a área

²⁰³ Ainda que, ao menos, o estereótipo tenha o mérito de iniciar um diálogo que pode dissolver o próprio estereótipo pela dinâmica dos conflitos sociais (Lopes, 2004), como vimos anteriormente.

²⁰⁴ A morte de Lucrecia, que ocorre por volta de 509 a.C., será a primeira de uma mulher, mas só é retratada visualmente bem mais tarde.

profissional. Poderia se esperar, segundo essa generalização, que suicídios de mulheres seriam mais motivados por tensionamento nas relações pessoais — como a ruptura de um noivado ou o colapso do casamento — do que os suicídios masculinos. Por outro lado, ainda de acordo com esse estereótipo, para os personagens homens, pretensos provedores da subsistência da família brasileira, os fracassos profissionais — como desemprego ou falência — pesariam mais para seu comportamento suicida no filme.

No entanto, essa impressão se desfaz quando analisamos mais a fundo as representações. Por exemplo, quando algum distúrbio psiquiátrico é o ‘motivo’ principal para um suicídio, mais que o dobro dos personagens são femininas o que pode sinalizar um estereótipo no qual a ‘loucura’ está relacionada à mulher, como vimos na Parte I. Além disso, algumas ‘causas’ de suicídio são exclusivamente masculinas. Não encontramos, nos filmes brasileiros, suicídios heroicos ou altruístas entre mulheres, nem personagens femininas que tenham se suicidado como forma de um evidente protesto político.²⁰⁵ De todos os suicídios que rotulamos como “Enganando o executor”, somente um — o de Dandara — é cometido por uma personagem mulher.

Apenas três das 67 personagens mulheres têm comportamento suicida como resultado de problemas financeiros ou no trabalho (por demissão ou por assédio moral). Quando analisamos os personagens masculinos esse número sextuplica, reforçando o estereótipo do macho provedor, o homem que sai para ganhar dinheiro e retorna com o sustento para sua família.

Vimos também que uma parcela importante dos suicídios de personagens homens ocorre após eles assassinares suas esposas ou amantes, em claro entendimento — por parte deles — de que o corpo feminino não pertence à mulher ou que ela não deva exercer sua sexualidade como bem lhe apetercer. Isso é retratado tanto no maior número de personagens masculinos que se suicidam após saberem que foram traídos (o dobro em comparação às personagens mulheres traídas), quanto no preconceito contra personagens

²⁰⁵ Os suicídios altruístas retratados no cinema brasileiro são um pouco diferentes do que se observa no cinema nos EUA. Nos filmes estadunidenses, eles tendem a ter uma orientação militarista (Stack; Bowman, 2011) enquanto que no Brasil são majoritariamente civis e como forma de protesto político.

lésbicas que, por causa da homofobia, se suicidam sete vezes mais do que personagens gays homens.

Nos filmes com adolescentes tendo comportamento suicida (vistos no capítulo “Suicídio adolescente”), as estatísticas se reconfiguram, com 57% dos personagens adolescentes sendo mulheres. O mesmo não pode se dizer do número de diretoras. Apenas quatro cineastas mulheres dirigiram (ou codirigiram) seis filmes dos 126 longas-metragens que contém representações de suicídio. Ainda assim, dentre os aspectos sociais que envolvem suicídios representados nas películas, alguns dos que têm forte destaque se relacionam com estupro, feminicídio ou lesbianismo, tratados no capítulo “Suicídio e gênero”.

Nas telas das salas de cinema Brasil à fora projetam-se tanto a imposição de limites ao comportamento e ao afeto de e entre mulheres quanto a liberdade que o homem heterossexual goza. Os filmes brasileiros reproduzem estereótipos em sintonia com os momentos históricos em que foram produzidos, em grande parte valorizando a família tradicional, o casamento heterossexual, a reprodução dos papéis convencionais de gênero. Embora ressaltem a construção estereotipada dos personagens, esses filmes indicam que esse modo de ser e de agir gera sofrimento e desespero e, por vezes, levam ao suicídio. Forçado a encarar um problema que se poderia querer negar ou evitar, o público é conclamado a debater acerca dos direitos da mulher e das dinâmicas sociais envolvendo o feminino e evidencia aspectos sobre identidade, violência e sexualidade e suas relações com a morte voluntária.

10.7. Depressão e suicídio

Em um extenso levantamento com dezenas de milhares de artigos científicos sobre suicídio, há uma hegemonia no estudo de aspectos centrados no indivíduo suicida. Os periódicos da área da psiquiatria correspondem a quase um terço da produção científica sobre o tema e os dois terços restantes se dividem entre medicina, neurologia, biologia molecular, psicologia e até mesmo genética. Menos de 2% dos estudos sobre suicídio foram publicados em periódicos de sociologia (Stack; Bowman, 2011). O cinema traça um caminho diferente, realçando os aspectos sociais que envolvem o suicídio e apresentando as forças

externas aos personagens (Stack, 2009).

Não acreditamos que o cinema brasileiro ou estrangeiro busque minimizar conscientemente aspectos psiquiátricos que levariam um personagem a se suicidar, mas parte da explicação para a pouca presença da depressão nos filmes sobre suicídio pode estar em um elemento-chave para a dramaturgia tradicional: o conflito.

Em um filme, um evento da história gera uma mudança, para pior ou para melhor, na situação — no estado — de um personagem. Para Robert McKee (1997, p. 35), o ideal é que cada cena seja um evento, pois, assim, cada cena teria como propósito fazer avançar a trama evitando cenas expositivas ou desnecessárias. De qualquer forma, o evento que transforma, em maior ou menor escala, a trajetória de um personagem se desenrola por meio de uma ação, gerada pelo conflito entre o que esse personagem deseja e os obstáculos que se impõem a esse desejo. Por essa linha de raciocínio, não existiria dramaturgia sem conflitos, posto que são os conflitos que impulsionariam a história.

Grosso modo, tensões externas aos personagens seriam mais fáceis de serem retratadas do que o sofrimento psíquico e gerariam mais empatia. O espectador se identificaria com menos dificuldade com personagens tensionados por questões sociais as quais ele prontamente reconhece — e talvez já tenha vivido, como ir à falência ou ser vítima de preconceito —, do que por algum distúrbio psiquiátrico.

Isso não significa que não é possível filmar depressão e suicídio. Tomemos como contraexemplo, o filme *Canção da volta* (Moura, 2016) — o qual analisaremos mais detalhadamente adiante. Nele, a trama se desenvolve em torno da depressão de Júlia (Marina Person) e sua tentativa de suicídio. No entanto, o ponto de vista do filme é de Eduardo (João Miguel), marido de Júlia, com quem tem dois filhos. A história se desenrola não a partir dos conflitos internos de Júlia, mas nas ações que sua tentativa de suicídio — determinada principalmente por um quadro depressivo — gera em toda a família; em como marido e filhos buscam superar o ato suicida da esposa e mãe e seguir adiante, apesar do medo constante de uma reincidência, isto é, de Júlia tentar

novamente outro suicídio.

Apesar de vários fatores estarem relacionados a um comportamento suicida, a presença de um transtorno psiquiátrico, especialmente depressão, costuma ser identificada em mais de 90% dos casos de morte por suicídio (Botega, 2015). No entanto, a imensa maioria dos filmes brasileiros de nosso levantamento ressalta os aspectos sociais que estariam por trás dos suicídios dos personagens. Nos capítulos anteriores analisamos predominantemente produções nacionais que representavam fatores que, ‘de fora para dentro’, levavam os personagens a cogitarem ou tentarem o suicídio: falta de liberdade, motivações políticas, problemas de relacionamento, honra, estupro, preconceito etc.

Em nosso inventário, identificamos que apenas 11% dos suicídios nos filmes brasileiros têm causas individuais como fatores determinantes para suicídios, tentativas ou ideações suicidas dos personagens, como em *Canção da volta*. A partir de nosso levantamento, categorizamos esses ‘motivos’ individuais em: fisicalidade (doenças e deficiências físicas), motivo psiquiátrico tradicional (abuso de substâncias, distímia, depressão profunda e transtorno de personalidade) e psicopatia.

Steven Stack e Barbara Bowman (2011) dividem as ‘causas’ de suicídios nos filmes que retratam autoextermínios em “individuais” (Stack; Bowman, 2011, p. 29) e “sociais” (Stack; Bowman, 2011, p. 103). Como motivos para suicídios centrados no indivíduo, os autores identificam: a perspectiva psiquiátrica, como depressão e abuso de substâncias; transtorno de personalidade, como a psicopatia; e a “fisicalidade” (Stack; Bowman, 2011, p. 80), como dor, doença e deficiência (ou incapacidade) físicas. Para as ‘causas’ de suicídio que se encontram fora do indivíduo, “tensão no relacionamento” é a mais abordada no cinema estadunidense. De acordo com os autores, que analisaram mais de mil filmes americanos, “52,6% de todos os suicídios nos filmes estão ligados a um ou mais tipos de tensão nas relações sociais” (Stack; Bowman, 2011, p. 143) e, dentro dessa categoria, “problemas com parceiro íntimo” é o aspecto mais representado nesses filmes (Stack; Bowman, 2011, p. 133).

Em nosso levantamento, menos de 10% das películas brasileiras retratam

aspectos psiquiátricos dos personagens suicidas. Desses, poucos — *Canção da volta*, *Cleo e Daniel* (1970), *Coração iluminado* (Babenco, 1998) e talvez *Os noivos* (Vital, 1979) — elencam fatores psiquiátricos — depressão profunda, transtorno de personalidade ou distímia — como o aspecto central para o comportamento suicida dos personagens. Algumas outras produções, como *As deusas*, *Os famosos e os duendes da morte*, *A carne* (Ricci, 1925; Lazzarini, 1952; Marreco, 1975), *Polaroides urbanas* (2006) e *Yonlu* (2018) chegam a pincelar elementos como psicopatia, trauma ou abuso de substâncias como motivadores secundários, mas não os aprofundam, como veremos a seguir.

***Amadas e violentadas* (1976)**

No capítulo “Feminicídio-suicídio”, falamos de *Amadas e violentadas* nos detendo no suicídio do pai de Leandro que, após flagrar a esposa com outro homem, a mata e se suicida. No entanto, há um outro suicídio, do próprio Leandro, um escritor que assassina mulheres em série. O filme dá a entender que seu comportamento homicida estaria diretamente relacionado ao trauma “incurável” sofrido na infância: o assassinato da mãe pelo próprio pai e pelo suicídio do pai, evento que o teria transformado em “um garoto intranquilo, nervoso, com uma profunda ferida no coração”. Quando Leandro se apaixona por Marina, ele se digladiava internamente entre viver esse amor ou poupá-la de ser mais uma de suas vítimas. Não vendo outra saída, Leandro termina com o seu tormento se suicidando, também em cima de uma cama, com a arma na mão e um tiro na cabeça.

***As deusas* (Khoury, 1972)**

A depressão e o próprio suicídio da avó de Ana (Kate Hansen), que também se chamava Ana, ficam subentendidos embaixo de camadas de mistério. O tabu que fez com que ninguém da família frequentasse mais a casa também impede que se fale abertamente sobre a morte da avó. Mesmo no episódio de sua morte, ninguém havia ido. Um buraco de bala na janela serve de testemunho e de símbolo de uma cicatriz não curada. De acordo com Ana, sua avó “morreu sozinha” e “ninguém sabe direito” do que ela morreu, pois sua mãe nunca chegou a contar nada a ela. Só se sabe “que no fim ela não queria ver ninguém” (Khoury, 1972, 48:10 – 48:26).

Ângela, paciente psiquiátrica de Ana, é convidada para passar alguns dias nessa casa. Ao final do filme, Ângela fala que cogitou se suicidar, que chegou “tão perto da morte, do fundo”, mas que ali naquela casa “tudo mudou”, como “um milagre”. Agora ela sabe “que viver é a coisa mais maravilhosa” e que quer “só amar” (Khouri, 1972, 01:02:16 – 01:02:40).

A carne (1925, 1952 e 1975)

A primeira produção cinematográfica brasileira a fazer menção a um suicídio é o filme mudo²⁰⁶ *A carne*, dirigido por Felipe Ricci em 1925. Também intitulado *A realidade* (Baladi, 2019), o filme não chegou ao circuito comercial pois nem sequer foi completado, permanecendo inacabado (Pessoa, 2015; Couto, 2002). Posteriormente, “o filme foi destruído num incêndio” (Scheiby, 2021) não havendo, portanto, cópias disponíveis, “apenas fragmentos” (Silva Neto, 2002, p. 167), o que nos impossibilitou de assisti-lo.

Na falta de imagens, temos a sinopse elaborada por Antônio Leão da Silva Neto (2002) e o romance naturalista homônimo de Júlio Ribeiro (1999), publicado em 1888, do qual fora adaptado. No livro e no filme, após a morte do pai, Lenita vai morar na fazenda do Coronel Barbosa. Lá, Lenita e Manuel, o Manduca, filho de Barbosa, se “entregam à paixão” (Silva Neto, 2002, p. 167). Quando Manduca viaja, Lenita mexe em seus papéis e descobre cartas de outras mulheres que Manuel havia guardado. Se sentindo traída, ela, grávida dele de três meses, decide partir e se casa com um antigo pretendente. Quando Manduca retorna à fazenda e não encontra sua amada, ele “cai em desespero e se suicida” (Silva Neto, 2002, p. 167). Silva Neto (2002, p. 167) considera o desfecho “dramático”, especialmente por causa da cena em que a mãe de Manduca, parálitica, “se arrasta até o leito do filho moribundo”.

Mais duas adaptações do romance de Ribeiro foram produzidas para o cinema: uma em 1952, de Guido Lazzarini, e a mais recente, em 1975, sob direção de José Marreco. Nesta última, subintitulada “Um corpo em delírio”, o personagem que irá se suicidar chama-se Augusto (Newton Prado). Lenita (Selma Egrei) comenta com o anfitrião (Geraldo Décourt) que o filho do coronel “deve ser um

²⁰⁶ O primeiro longa-metragem sonoro produzido no Brasil foi *Acabaram-se os otários* (1929), dirigido por Luiz de Barros.

homem instruído, companhia muito agradável”, mas o pai relativiza dizendo que “às vezes” sim, mas que outras vezes Augusto “nem fala” (Marreco, 1975, 22:35 – 22:48). Essa pode ser uma primeira ‘pista’ para indicar que Augusto talvez tenha uma distímia, algum tipo de depressão leve.

Lenita e Augusto se apaixonam e entabulam uma relação ardorosa, mas oficializar a união só seria possível se a esposa dele morresse.²⁰⁷ Ela então recebe uma proposta de casamento de Mendes Maia e, durante uma das ausências de Augusto, Lenita vai embora da fazenda. Augusto volta de viagem e descobre a partida da amada. O pai lhe entrega uma carta onde Lenita diz estar grávida, que vai se casar com outro homem, e que vai dar o nome do pai biológico à criança, se for menino. Ela encerra a carta de despedida com um “sua Lenita”. É a deixa para Augusto se matar.

A carne (Marreco, 1975) nos permite explorar com diferentes profundidades os três pilares onde se assentam as representações audiovisuais do suicídio: os aspectos sociais e individuais que estão envolvidos na decisão radical do personagem; o método com que Augusto se mata; e o impacto causado por este suicídio nos que ficam.

Nesta versão de *A carne*, os problemas de relacionamento que Augusto e Lenita têm de lidar são a questão central. O suicídio do filho mostra que Barbosa estava equivocado ao dizer à mucama para não se preocupar com a falta de apetite de Lenita pois “sofrimento não mata ninguém”. Augusto sofre por não poder se casar com a mulher que ama pois está preso a um casamento sem amor. A impossibilidade de viver plenamente a relação com Lenita sela seu destino. Esta seria a ‘causa social’ para o suicídio do personagem.

Entretanto, o componente individual também se apresenta no filme. Apesar da adaptação cinematográfica não se deter demasiadamente nesse aspecto, Augusto é retratado como alguém com certa instabilidade emocional: “um esquisitão”, “meio de lua”. Quando o coronel diz a Lenita que o filho “às vezes fica dias inteiros trancado” (Marreco, 1975, 04:32 – 04:44), pode estar se

²⁰⁷ O desquite só será introduzido no código civil brasileiro quase vinte anos depois da publicação do romance, a qual ocorreu no mesmo ano da abolição da escravatura (1888). Ainda assim, apesar de autorizar a separação dos cônjuges, o vínculo matrimonial permanecia. O divórcio no Brasil se torna lei somente na segunda metade dos anos 1970, depois, portanto, da produção deste filme.

referindo a um quadro depressivo do personagem. E, ao revelar que este “fica insuportável quando tem enxaqueca” (Marreco, 1975, 31:46 – 31:52), está evidenciando que Augusto sofre de uma dor recorrente.

Antes de cometer o ato derradeiro, sentado no alto da escada que dá acesso ao sobrado, Augusto lê a carta de Lenita que o pai lhe entregara. Em *voice over*, a voz de sua amada narra o que o personagem está lendo. Imagens bucólicas de Lenita correndo pelo campo vestida toda de branco e depois apoiada em uma das cercas da fazenda dão um ar idílico às cenas protagonizadas por ela. O som dos violinos da música suave ao fundo reforça uma Lenita idealizada por Augusto: perfeita, quase etérea. Quando termina de ler, ele rasga a carta, se levanta e, de ombros caídos, entra na casa.

Augusto desabafa com Raimundo (Jonas Melo), o capataz da fazenda, que havia se entregado “de mãos amarradas”, mas que depois ela o abandonara “por um homem que, por dinheiro, se casa com ela, desonrada. E grávida” (Marreco, 1975, 01:22:40 – 01:23:11). E finaliza reforçando que vai ser pai.

Dizendo que irá dormir um pouco, Augusto se livra de Raimundo ficando sozinho no quarto e então se mata injetando veneno (“*curare*”²⁰⁸). Depois senta-se à mesa. Uma música de tensão e a câmera a uma certa distância acompanham Augusto encher a seringa. Enquanto ele arregança a manga, vamos nos aproximando até que, quando o personagem injeta o líquido mortal na veia de seu braço, nosso ponto de vista se torna o POV de Augusto, nos convidando a entrar na pele do personagem. O *close* mostra uma gota de sangue saindo pelo furo feito pela agulha em seu antebraço.

Augusto se mata²⁰⁹ “devido ao amor não correspondido e/ou como resultado de rejeição imprevista, traição e/ou abandono total” (Vaughn; Lester, 2009, p. 137), ‘motivos’ bastante semelhantes aos da famosa personagem Madame Butterfly (Puccini, 1904), cuja ópera foi escrita por Giacomo Puccini alguns anos mais tarde da publicação do romance. Não podemos, entretanto, ignorar que, ao ir embora e se casar com outro homem, Lenita também impede que Augusto

²⁰⁸ Preparado a partir de extratos de plantas que os indígenas sul-americanos usavam para envenenar as pontas das flechas.

²⁰⁹ Categorizando o tema do suicídio, este seria um “ato estigmatizado”, um pouco por causa dos “objetivos imorais” do personagem, mas mais pelo que gera nos espectadores (“rejeição e desprezo”).

exerça sua paternidade, afastando-o de seu futuro e único filho.

Ele morre deitado na cama enquanto o resto da casa está em polvorosa pois Flora (Liza Vieira), a mulher de Raimundo, está tendo complicações no parto. A imagem dela parindo e a de Augusto morrendo se fundem: a dor pela vida que surge em contraste com a dor da vida que se esvai.

Barbosa entra no quarto de Augusto e o encontra morto. “Meu filho morreu!” (Marreco, 1975, 01:27:22 – 01:27:45), grita, no exato instante em que a criança nasce. Três cenas se encontram: os olhos abertos no rosto sem vida de Raimundo, o bebê de Flora sendo parido e os vitrais da igreja em *close* enquanto Lenita adentra a igreja de véu e grinalda.

Em *A carne* (1975) o diretor optou por filmar por trás o personagem agonizando em sua cama após se envenenar, mas ainda assim a cena nos remete à *Chatterton*, a tela à óleo pintada por Henry Wallis vista na Parte I.

Na adaptação de 1975, o filme termina logo após o suicídio de Augusto, não retratando o impacto que causa na vida dos ‘sobreviventes’, principalmente de que forma o pai e Lenita seguem com suas vidas após a morte voluntária do ente querido. Entretanto, o berro do Coronel Barbosa, que ecoa por toda a propriedade chegando até os escravos que fazem a colheita, simboliza a magnitude da dor do pai do suicida. Segundo a sinopse da primeira versão de *A carne*, no filme de 1925 esse sofrimento é representado pela mãe que, mesmo paralítica, rasteja até a cama onde o filho agoniza.

Anteriormente, no capítulo “Suicídio e política”, olhamos para *Batismo de sangue* sob as lentes de um momento político vivido no Brasil sob uma ditadura militar, mas é evidente que o suicídio de Frei Tito, da forma como é retratada no filme, é consequência direta dos efeitos psiquiátricos nefastos da tortura. Ao seu terapeuta, Tito diz que Fleury continua perseguindo-o e que “não adianta nada vir aqui”. O psiquiatra entende que “deve ser difícil ter de viver com algo do qual você quer se libertar” e que Frei Tito “não está conseguindo se livrar dos fantasmas da sua dor”.

Em *Os famosos e os duendes da morte*, como vimos, há personagens que atribuem o suicídio da mãe de Paulinho a uma “depressão violenta”, mas o filme não se embrenha por essa hipótese apesar de recorrentemente trazer à tona o

fato da história se passar em um local afastado da capital, sem muito acesso a uma vida cultural. Indivíduos em risco que habitam localidades com predomínio do isolamento social — como parece ser o caso de uma cidade considerada pelos adolescentes como “cu do mundo” — podem ter sua situação agravada por fatores de risco como um quadro depressivo.

Cleo e Daniel (1970)

No capítulo “Suicídio adolescente” analisamos separadamente a representação do suicídio de Cléo neste filme, pois não identificamos um componente psiquiátrico como determinante. Porém, com Daniel, esse aspecto individual nos parece ser o maior motivo para o ato suicida deste personagem.

Sentados no chão de um coreto, Marcos dá a notícia a Daniel de que ele fora reprovado por faltas (“a maior bomba da escola”) (Freire, 1970, 07:24 – 07:34) e sugere resolver isso arranjando um atestado médico e falando ao diretor que Daniel está doente. Tremendo, Daniel ingere, ávido, os comprimidos que Marcos lhe dá. Depois, eufórico, corre pela praça e Marcos o persegue, rindo. Eles chegam a um pátio rodeado por uma mureta. Daniel se lança por sobre ela e desaparece, como se tivesse caído de uma grande altura. Marcos fica paralisado, achando que Daniel caiu/se jogou mesmo, mas então Daniel volta e sobe a mureta novamente e eles riem.

Tendo sido reprovado por faltas e interrompido o tratamento psiquiátrico, Daniel explica aos pais (Sílvio Rocha e Lélia Abramo) que está viciado nos remédios (“um pra acalmar, outro pra excitar”) (Freire, 1970, 26:36 – 26:40) que o médico havia lhe receitado e que precisa urgentemente da medicação. Daniel suplica a Rudolf, seu psiquiatra, por mais uma receita de psicotrópicos argumentando que “só queria sentir as coisas” (Freire, 1970, 39:16 – 39:20). Enquanto Rudolf preenche a prescrição, Daniel pergunta se “eletrochoque dói” (Freire, 1970, 39:41 – 39:43). O psiquiatra ironiza: “é uma delícia, Daniel. Garanto que você vai adorar. Eles dão choque, você estrebucha, sente uma espécie de orgasmo sem prazer, uma agonia sem morte” (Freire, 1970, 39:44 – 39:54). Daniel pede que Rudolf o tire do sanatório quando ele for internado.

O filme de Freire foi lançado no mesmo ano (1970) em que se iniciou a Reforma Psiquiátrica no Brasil que criou uma série de dispositivos para substituir o

sistema asilar, a fim de reduzir as internações em hospitais psiquiátricos e promover o tratamento e a reinserção social de pacientes com transtornos mentais através de cuidados fora do ambiente hospitalar. A resposta irônica de Rudolf pode ser entendida como uma crítica ao sistema de saúde mental vigente na época.

O psiquiatra o leva para uma sacada, sem guarda-corpo. Daniel sente vertigem, mas Rudolf afirma que “ninguém cai pra dentro ou pra fora sozinho, só empurrado” (Freire, 1970, 40:14 – 40:19). Essa fala se conecta ao que terapeuta de Yonlu dirá, 48 anos mais tarde, à entrevistadora (ver *cluster* “Sugestão”).

Em seguida, revoltado, Rudolf sugere que Daniel tome depressa todas as bolinhas que arranjar pois “essa joça está para explodir a qualquer momento”, se referindo ao mundo e seus habitantes (“raça que nasceu com defeito de fabricação”) com uma bomba relógio “em suas cabecinhas” (Freire, 1970, 40:34 – 41:04).

Depois de uma festa onde dança com Cléo, Daniel segue o conselho de seu terapeuta e toma mais alguns comprimidos. Ao chegar em casa, diz ao pai que está se sufocando, precisando de ar. “As paredes estão se fechando”, “o teto está ficando cada vez mais baixo” (Freire, 1970, 53:18 – 53:43). Essa sensação de claustrofobia relatada por ele se conecta com o sonho de Eduardo, em *Canção da volta* (2016). Descontrolado, Daniel sobe no telhado da casa e começa a jogar as telhas pela rua, acordando toda a vizinhança. Os bombeiros e uma ambulância chegam, levam-no para o sanatório, onde injetam algo em sua veia e levam-no numa camisa de força. Rudolf vai visitá-lo e o ajuda a fugir.

Depois, Rudolf entrega um frasco de barbitúricos a Daniel e Cléo. Marcos tenta, sem sucesso, dissuadi-lo a parar com a medicação, e então liga para Rudolf dizendo que “eles vão morrer” (Freire, 1970, 01:29:30 – 01:29:52). Após transarem no apartamento, Daniel e Cléo descem pelas escadas acompanhados por uma multidão e deitam-se no meio da rua. Marcos vai ampará-los, mas percebe que eles já tomaram os comprimidos. Uma ambulância chega ao local e repórteres fotografam o suicídio duplo. Os dois são postos novamente no chão, agora mortos.

Os noivos (1979)

Os noivos é um dos filmes que não conseguimos obter uma cópia e, portanto, as indicações que temos são das sinopses dos dicionários de Silva Neto (2002) e de Baladi (2019).

Otávio e Wilma estão juntos²¹⁰ há bastante tempo. Após fazer um aborto, por insistência de Otávio, Wilma decide romper o namoro e cai em “profunda depressão” (Baladi, 2019, p. 365.) — ou “entra num processo de desintegração psicológica, chegando a um ponto em que não distingue os limites entre a fantasia e a realidade” (Silva Neto, 2002, p. 588). Um “acontecimento aparentemente banal vai mexer profundamente com o frágil equilíbrio mental de Wilma, levando-a a cometer um ato tresloucado”: “Wilma o mata e se suicida em seguida” (Silva Neto, 2002, p. 589).

Coração iluminado (Babenco, 1998)

Coração iluminado, uma coprodução Brasil-Argentina quase toda falada em espanhol, narra uma história que se passa nos anos 60, quando 250 dólares era considerado muito. Juan (Walter Quiroz) e Ana (Maria Luísa Mendonça) irão tomar mais comprimidos do que deveriam em uma possível tentativa de suicídio.

Juan é impactado por uma cena do filme *Jules et Jim / Uma mulher para dois* (Truffaut, 1962), na qual a personagem Catherine, instável emocionalmente, de forma premeditada convida Jim para um passeio, dirige até uma ponte quebrada e despenca com o carro lá de cima, matando a si e a Jim. Dessa forma, Hector Babenco antecipa o que será a segunda parte de seu filme, quando Juan e Ana, separados depois de uma *overdose* de remédio, se reencontram 20 anos mais tarde.

O aspecto psiquiátrico no comportamento suicida de Ana se apresenta em vários momentos, como quando, estando com Juan à beira de uma escarpa, ela toma alguns comprimidos para “se comportar bem, para não ficar alterada” (Babenco, 1998, 24:20 – 24:30) pois, uma vez, havia machucado a sobrinha com um arame.

— Então, para me curar, me levaram a uma clínica. Fiquei 2 anos internada.

²¹⁰ Eles são noivos ou namorados. Há divergência quanto a isso entre as duas sinopses.

Não dá pra perceber?

— Perceber o que?

— Que já fui louca? (Babenco, 1998, 25:00 – 25:20)

Ana conta que a marca que tem no rosto é porque a “machucaram no hospital”. Ela indica com duas conchas, uma em cada têmpora, que a trataram com eletrochoques “para que você esqueça de tudo o que há de mau dentro de você” (Babenco, 1998, 31:20 – 31:51).

Mais tarde, Ana achará que Juan tem vergonha dela porque ela esteve internada e não entende por que ele não se casa com ela, mas ele diz não pretender se casar por enquanto.

— Você não se dá conta de que se não me tirar daqui eu vou apodrecer aos poucos? (Babenco, 1998, 43:12 – 43:36)

O filme também coloca em xeque a saúde mental da personagem quando mostra Ana conversando com uma amiga imaginária, quando veste a roupa do avesso “porque agora eu sou outra” e retratando uma mania persecutória dela. Encontrada nua, na praia e falando sozinha, ela acaba sendo internada em um hospício. Juan a resgata e fogem para um pequeno povoado.

Agora em um quarto de hotel, Ana está satisfeita pois irão passar toda uma noite juntos. Ela ri ao sacudir o frasco de comprimidos (“são para dormir”) (Babenco, 1998, 01:24:57 – 01:25:02). Eles parecem ter tomado alguns deles, pois estão alterados.

Juan diz que quer mais comprimidos pois “não fazem nenhum efeito”. Ela despeja os comprimidos na mão e vai distribuindo igualmente: “um pra você, um para mim. Outro para você, outro para mim. Mais um, mais um para mim. Quero te dar mais. Quero te dar mais. Toma. Peixinhos coloridos”. Agora com a mão vazia, ela diz, rindo: “para Clarita²¹¹ que se foi”. Eles se deitam na cama, rindo. Juan se diverte pensando que “devem estar procurando” por eles “por toda a parte” (Babenco, 1998, 01:28:02 – 01:30:12). E então eles adormecem.

Juan acorda zozinho com um médico e outro homem que falam entre si que Ana “está morrendo” e a levam desacordada do quarto (Babenco, 1998, 01:30:32 – 01:30:40). Depois Juan volta a apagar na cama.

²¹¹ Clarita seria a amiga imaginária com quem Ana conversava.

O filme retoma depois de duas décadas se passarem e Juan, agora um cineasta bem-sucedido, está retornando à cidade natal. Ele então fica sabendo que fim levou Ana:

— Imagine a Ana, coitada. Mal dava conta dela mesma. Depois que você partiu, ficamos um tempo sem saber nada dela. Um dia soubemos que a família a havia internado num hospício. Quando voltou à cidade, estava meio perdida. Saía com qualquer um, só para não ficar sozinha. Eles lhe pagavam a comida, um lugar onde dormir. Fez até um filme pornô de vanguarda. [...] Uma tarde passou por aqui e me disse que havia deixado de sofrer. “Se algum dia encontrar Juan diga-lhe que gostei muito dele e que me perdoe”. (Babenco, 1998, 01:37:36 – 01:38:38)

No final, Juan vai ao prédio onde Ana mora e toca o interfone. Ela atende. As vozes dos dois são as vozes deles mais novos.

— Quero vê-la. Posso subir?
— Não. Já é tarde. Me perdoe por tudo o que aconteceu.
— Já passou. O importante é que estamos vivos, não é? Como você está?
— Estou bem.
— Ana, não houve um só dia em todos estes anos em que eu não tenha pensado em você em algum momento.
— Agora é melhor que vá embora. (Babenco, 1998, 02:04:34 – 02:05:30)

Além dos transtornos psiquiátricos de Ana, aspectos sociais tensionam o personagem Juan. Quando criança, foi perseguido desde a escola por ser judeu (“— Um dia te capamos, judeuzinho. Você não escapa”) (Babenco, 1998, 39:02 – 39:09) e teve uma relação conflituosa com seu pai (“— Se algum dia eu ficar sabendo que você anda com viados esqueça que é meu filho”, ele o ameaça, apesar do filme sugerir uma relação homoerótica do pai de Juan com outro homem) (Babenco, 1998, 09:25 – 09:33).

Canção da volta (2016)

O filme se inicia com Eduardo (João Miguel) chegando de viagem e chamando por sua esposa Júlia (Marina Person), que não está em casa. Quando seu filho Lucas (Francisco Miguez) pergunta se ele conseguiu falar com a mãe, pois o celular dela ficou desligado o dia inteiro, o rosto de Eduardo se transforma, preocupado, mas tenta acalmar o filho e a si próprio.

No quarto do casal, Eduardo tenta falar, em vão, com Júlia. Ele então liga para sua mãe, fica sabendo que sua mulher havia lhe pedido que levasse a neta Maria (Stella Hodge) na escola, e quer saber se ela “notou alguma coisa

estranha na voz dela”, se ela “tava nervosa” ou “triste” (Moura, 2016, 03:40 – 04:04).

De carro, Eduardo sai à procura de Júlia pelas ruas de São Paulo, vai à polícia e continua rodando até o amanhecer, quando então decide ir ao IML. A tensão vai se avolumando, como um porta-aviões sendo içado no ar: pedir informações ao plantonista, a demora dele em procurar a lista de mortos... Quando não encontram o nome “Júlia Soares da Costa”, então tudo se pulveriza. O alívio de Eduardo mostra toda a sua impotência diante de uma pessoa que já tentou o suicídio uma vez.

Já é manhã quando Eduardo volta para casa sem Júlia. Ele se arrasta, arrasado de cansaço, de tensão, até a cama do casal. Se deita e quando está prestes a dormir, o telefone toca. Do outro lado da linha, a confirmação de que Júlia havia tentado novamente o suicídio, avisando que “sua esposa acaba de dar entrada no hospital”.

Essa sequência inicial apresenta as questões centrais de *Canção da volta*: o impacto que a tentativa de suicídio de Júlia gera em sua família, o medo de uma reincidência suicida que mantém todos em constante suspense, e a busca de uma família em se reestruturar. Em *voice over*, a voz de Marina Person lê o bilhete suicida que Júlia havia deixado para os três:

Edu, Lu e Má, vocês são os amores da minha vida. A única certeza que eu levo comigo, para onde quer que eu vá. Eu sinto que tô novamente afundando até a cabeça num pântano que eu já conheço. Sei que não vou suportar passar por isso outra vez. Levo comigo o amor de vocês, que é maior que tudo na Terra, maior que a própria Terra, que a própria vida. Levo a certeza de que existe o amor para além da loucura, do desespero e da desolação. (Moura, 2016, 09:14 – 10:08)

Enquanto ouvimos a carta, vai surgindo na tela a pintura *Voltando para casa* da artista Tatiana Blass. Como música de fundo, *Canção da volta* (Duran, 1955) interpretada por Dolores Duran, com as seguintes estrofes:

Nunca mais vou fazer o que o meu coração pedir
Nunca mais vou ouvir o que o meu coração mandar
O coração fala muito e não sabe ajudar
Sem refletir qualquer um vai errar, penar
Eu fiz mal em fugir
Eu fiz mal em sair do que eu tinha em você
E errei em dizer

Que não voltava mais, nunca mais

Apesar de estar presente desde a hora em que Eduardo abre a porta de casa, Júlia só aparece pela primeira vez depois de quase dez minutos transcorridos de filme. Enquanto ela bebe um copo d'água, na TV, seu marido entrevista o escritor Bernardo Carvalho.²¹² Ao final do programa, Eduardo informa que, na semana seguinte, o próximo entrevistado seria Cristovão Tezza.²¹³

Ao término da entrevista, Eduardo liga para Júlia. Não apenas para pedir que ela fosse se arrumando pois ele estava indo buscá-la para a consulta com o psiquiatra, mas para confirmar que ela não tentou um novo suicídio.

Em casa, na cama, Eduardo acaricia o pulso de Júlia, indicando o possível método de suicídio utilizado por ela (corte nos pulsos). Ele quer conversar, mas ela suspira, em uma espécie de não querer estar ali, nem em lugar algum, como se fugisse de sua própria sombra. Eduardo suspeita que há algo que ele não sabe. Ela parece querer afastá-lo, mas depois pede desculpas e se aninha nos braços dele.

A calma que Eduardo busca aparentar para a esposa contrasta com o nervosismo e a agressividade com que trata sua equipe. Essa tensão também se apresenta nos sonhos agitados que tem. O primeiro sonho é com Júlia dançando na sala de estar e, a cada movimento dela, algo é derrubado e se quebra. Ele também sonha que as portas e janelas do apartamento estão totalmente cobertas por terra, como se estivessem todos soterrados, enterrados vivos dentro daquele apartamento e não houvesse saída (falaremos sobre essa cena no *cluster* “Caixões”). O sonho aqui é usado para mostrar o que atormenta o Eduardo e nos ajuda a fornecer uma visão sobre seus medos (estar em preso àquela situação) e desejos (querer sair daquele lugar), apesar de — e exatamente por — amar Júlia.

Além dos sonhos, Eduardo aparece em diversas cenas bebendo, sugerindo um uso abusivo de álcool como consequência de todo estresse vivido, forma que

²¹² Bernardo Carvalho escreveu *Nove noites* (2002), obra onde o narrador do livro investiga as razões do suicídio do americano Buell Quain em 1939, jovem antropólogo que se matou quando voltava de uma expedição a uma aldeia indígena no interior do Brasil.

²¹³ Tezza é o autor da obra *Trapo* (1988) que conta a história de um professor aposentado que recebe os originais do poeta marginal Trapo que havia se suicidado. O professor vai além da leitura dos originais e passa a investigar os motivos que teriam levado Trapo ao suicídio.

encontrou para lidar — ou não lidar — com o problema.

A depressão é retratada em algumas passagens, como a cena em que o restante da família (Eduardo, Lucas e Maria) aguarda Júlia se arrumar para irem a um restaurante onde fizeram reserva para almoçar. Com a demora, Eduardo vai no quarto e vê que Júlia está deitada, prostrada. A cena mostra também a cicatriz do corte no pulso, indicando o método de suicídio utilizado por ela.

O receio de que Júlia volte a tentar o suicídio estende sua sombra até os dias de lazer, em um — a priori — simples fim de semana na praia. Eduardo se preocupa quando vê a esposa se afastar, caminhando junto ao mar. Talvez tivesse ido “catar umas conchinhas” (Moura, 2016, 23:10 – 23:16), como sugere Lucas, mas a desconfiança e o medo não cessam. Depois de um tempo, será a vez da filha perguntar para onde a mãe teria ido, o que intensifica o receio não dito, inconfesso da família. E quando o fim da tarde se aproxima e a mãe não aparece, Lucas se dispõe a ir levando a irmã para a pousada. A tensão na qual a família está imersa é quase palpável. E se desvanece quando ela, então, reaparece.

Se por um lado, filhos e esposo estão presos a essa vigília sem fim, Júlia também está sufocada sob essa constante vigilância. O filme não trata do depois, mas é difícil não extrapolarmos: ela nunca mais poderá ‘sumir’, caminhar pela praia, ter o tempo dela sozinha? Há um momento em que os familiares relaxam e deixam de pensar que uma nova tentativa de suicídio pode acontecer?

O impacto das tentativas de suicídio aparece também no telefonema da escola que solicita uma reunião, provavelmente para discutir algum comportamento de Maria. Júlia acha que “praqueles mulheres” ela é uma maluca e que eles deveriam “tirar a Maria de lá” (Moura, 2016, 36:30 – 36:52).

Mas Júlia não tem uma atitude passiva em relação à sua depressão e seu comportamento suicida. No estacionamento a céu aberto, no último piso de um edifício, próximo ao parapeito, ela liga para o marido no meio de uma crise, suplica por ajuda, e ele vai ao seu encontro.

Quando Lucas chega tarde e Júlia quer saber onde ele estava, porque ele não ligou avisando, ele diz, ao pai, que não deve satisfação nenhuma pra ela e

questiona o que poderia ter acontecido com ele. Tentado se matar? Na manhã seguinte, Eduardo vai ao quarto do filho e diz que Júlia precisa dele, que “tem que ter paciência”. O diálogo a seguir elucida uma série de pontos sobre a tentativa de suicídio de Júlia e o que o filho mais velho sente e pensa em relação a isso.

— Ela não pensou na gente quando se meteu num quarto de hotel e passou a gilete no pulso, pai.

— Você acha que é fácil pra ela? Lucas, imagina. Imagina o que é que acontece na cabeça de uma pessoa numa situação dessas.

— Será que ela realmente quis se matar? Todas as vezes. Por que ela não tentou do jeito mais infalível? Por que não meteu uma bala no céu da boca? Por que não pulou do vigésimo andar? Sabe, sei lá, as vezes eu penso que...

— Filho, a gente já conversou tanto sobre isso, né?

— Quando alguém te sacaneia, rola uma raiva, não tem jeito. Não tenho sangue de barata.

— Mas ela é sua mãe, filho.

— É, mas a mamãe já é bem grandinha, né? Ela tinha mais é que segurar a barra dela. E se ela tentar de novo? E se ela ainda quiser se matar? Eu não posso fazer nada. Quando deu na telha, ela foi lá e mandou tudo à merda.

— Filho.

— Sei lá, pai. Eu não. O que eu posso fazer é me proteger. Eu não vou deixar ela acabar com a minha vida. (Moura, 2016, 44:53 – 46:20)

Há uma outra cena muito semelhante à cena de abertura do filme: com Eduardo chegando em casa, não encontrando Júlia, as pessoas trocando informações para tentar entender onde ela poderia estar, e ele saindo para procurá-la. Dessa vez, entretanto, Júlia não tentou o suicídio. Ele então volta pra casa, exaurido, deita-se no sofá com uma taça de alguma bebida, Júlia chega na sala e eles transam. Na ausência da *mort volontaire, la petite mort*.

Na manhã seguinte, Lucas perguntará por que o pai não se separa de Júlia. O filho não entende por que ele “está esse tempo todo com ela? É só por causa da gente?” (Moura, 2016, 59:48 – 01:00:00). Eduardo explica o que fica claro na cena anterior: que ele ama a sua mãe.

Na festa de aniversário de Maria, Eduardo bebe — o filme o apresenta tendo um consumo abusivo de álcool — e claramente não se diverte. Júlia pede que ele entre no clima da festa. Uma das amigas da filha se aproxima e com a sinceridade típica de uma criança pergunta para Júlia “por que você quis se matar?”. Eduardo incita a esposa a explicar. Júlia, fuzilando Eduardo com os olhos, responde com outra pergunta, a qual a menina também não sabe

responder: “— Isabela, por que você gosta de pipoca?” (Moura, 2016, 01:15:17 – 01:15:52)

A dificuldade em se contar uma história do ponto de vista do personagem com algum transtorno mental pode ser um dos motivos de haver um menor número de representações de aspectos não sociais. Talvez essa seja uma das causas de acompanharmos a trama pelos olhos do marido de Júlia. O POV ser de Eduardo é, primeiramente, uma decisão de se contar a história por meio de um dos ‘sobreviventes’, profundamente impactado pelas tentativas de suicídio de Júlia. O filme se preocupa em apresentar o lado dele e dos dois filhos do casal, posto que a depressão que leva Júlia a tentar o suicídio é um fato dado.

Há uma cena, por exemplo, em que Júlia conta uma história para Maria, sua filha pequena. No início, estamos vendo apenas as duas fantasiando o “dragão purpurina” e conversando, o que dá a ideia de ser uma cena do ponto de vista de Júlia, ou da filha dela, ou, nada incomum, de um POV onisciente. No entanto, o plano vai se abrindo e Eduardo aparece no quadro, encostado no batente da porta, observando, em silêncio, as duas conversarem. A cena, que a princípio é sobre cuidado maternal e o lugar de afeto que Júlia ocupa na vida de Maria se transforma, com um simples afastar de câmera, na sensação de vigília permanente que Eduardo impõe a Júlia assim como um estado paranoico que ele vivencia pela vã tentativa de impedir o que sua esposa pode novamente fazer por iniciativa própria, afinal, como citamos na Parte I, se matar depende apenas da vontade de Júlia fazê-lo ou não. Não deixemos escapar que, neste caso, seu desejo de controlar os passos dados Júlia é reforçado pelo fato deste ser um corpo feminino. Tendo como justificativa evitar um novo comportamento suicida da esposa, ele tenta controlar a vida sexual dela. Exasperado em sua dupla impotência, Eduardo chega a ser violento com ela. A partir do momento em que Júlia tenta tirar a própria vida, ela é capaz de qualquer coisa, como já havia percebido o poeta francês Jacques Rigaut (1970, p. 80): “Tente, se puder, deter um homem que viaja com o seu suicídio na lapela”.²¹⁴ Ela pode, inclusive, trair.

²¹⁴ “*Essayez, si vous le pouvez, d’arrêter un homme qui voyage avec son suicide à la boutonnière*”.

Na penúltima cena dramática do filme, Eduardo está jantando com os filhos quando Júlia chega da rua. Contrariado, ele a alfineta, dizendo achar que ia ter que sair para procurá-la “de novo”. Quando o filho a defende dizendo que a mãe estava na aula de dança, o marido coloca sob suspeita a palavra da esposa, sugerindo que ela o trai (“— Confiável você não é. Quem é que sabe o que você faz quando você some?” e “— O problema é esse: a gente nunca sabe o que é que você faz quando a gente vira as costas”) (Moura, 2016, 01:17:40 – 01:18:31). Eduardo está enciumado, inseguro e aqui traição e suicídio se equivalem. Exasperado, ele pergunta quantas pessoas tem dentro dela.

Eduardo sai de casa e vagueia a pé pela noite de São Paulo, por uma passagem subterrânea embaixo do viaduto do Minhocão, no centro da cidade. Passear à noite por esse local é expor-se a um elevado risco de assalto ou de uma violência ainda maior, como se fosse agora Eduardo quem carregasse o suicídio em sua lapela. Quando volta para casa, já dia claro, ele se deita na cama, ao lado de Júlia, que ou está acordada ou acorda com a chegada do marido. Ela se aproxima, não o rejeita. Eles se abraçam. Ele a envolve até mesmo com as pernas, como se quisesse ter o máximo de contato corporal possível, como se pudesse fagocitá-la.

Na cena final, os dois pegam a estrada rumo ao litoral paulista. Quando chegam na areia da praia, Júlia sai do carro e entra no mar, sob o olhar de Eduardo que a observa furar as ondas.

A questão-chave desse filme — e que talvez seja a questão-chave de todo filme sobre suicídio — é a pergunta que Eduardo faz a Júlia: “quem é você?”. Mas o próprio Eduardo acertadamente a reformula: “quantas pessoas têm aí dentro?” (Moura, 2016, 01:19:55 – 01:20:35). Apesar de serem perguntas que poderiam ser feitas a qualquer pessoa, tenha ela tentado ou não o autoextermínio, é diante da morte voluntária que essas perguntas ganham a magnitude filosófica a qual Camus se referia. O suicídio é, em última instância, o nosso confronto com o desconhecido que é o outro.

Por fim, *Polaroides urbanas* (2006) e *Yonlu* (2018), dois filmes que analisamos no capítulo “Suicídio adolescente”, são exemplos de como o suicídio é um desfecho decorrente de diversos fatores e não apenas consequência de um

único. Essa característica se coloca também como um dos maiores desafios para a organização desta tese. Optamos por uma estrutura mais rizomática exatamente porque os elementos não podem ser dispostos dentro de uma única árvore hierárquica, sendo possível reagrupá-los de outras maneiras. Pela estrutura linear de um texto acadêmico como este, qualquer que fosse a forma de dispô-los cobriria determinados aspectos, mas deixaria outros descobertos.

Os dois filmes citados acima poderiam ter sido analisados por um viés que ressaltasse as representações dos aspectos individuais dos personagens Melanie e Vinícius: as terapias psiquiátricas, as medicações que tomam, as variações de humor, distúrbios psíquicos etc. Decidimos, como visto, por dar destaque ao período da adolescência que os dois personagens vivem e às relações destes com seus pais, pois são elementos que têm um peso maior dentro dos filmes — talvez porque, como sugerimos, estes possibilitem maior conflito e, por conseguinte, maior carga dramática.

11. Análise geral dos filmes

11.1. Causas internas e externas

Uma das observações mais evidentes de nossa pesquisa é a ênfase que os longas-metragens ficcionais brasileiros — assim como os estadunidenses (Stack; Bowman, 2011) — dão às causas externas ao suicídio: forças, pressões e tensões que atuam de fora para dentro dos personagens e que os impulsionam a cogitarem se matar, tentarem se matar ou se matarem. A morte de um ente querido, a traição ou rejeição no amor, a perda de uma grande fortuna e o sofrimento decorrente de preconceitos são exemplos de eventos externos que levam os personagens dos filmes produzidos no Brasil a um comportamento suicida. Verifica-se no cinema brasileiro a mesma tendência observada por Stack e Bowman (2011) nos filmes de suicídio produzidos nos EUA: as indústrias cinematográficas dos dois países privilegiam os aspectos sociais em detrimento dos aspectos individuais. Apesar de um quadro depressivo estar geralmente associado a um comportamento ou ideação suicida e a maior parte da produção científica sobre o tema estar publicada em periódicos da área da psiquiatria (Stack; Bowman, 2011), o cinema brasileiro, ao enfatizar as forças externas aos

personagens, traça um caminho semelhante ao estadunidense e, portanto, diferente da maior parte dos estudos acadêmicos e políticas públicas. Isso não significa que as causas internas, como a depressão e outras perturbações mentais, não desempenhem um importante papel. No entanto, cerca de 94% dos filmes procuram não enfatizar as doenças mentais, focando no papel que as forças sociais externas desempenham como contribuintes ao suicídio.

	Personagens brasileiros		Filmes nos EUA
	Comportamento suicida (exceto suicídio)	Suicidas	Com suicídios
Motivos externos			
Morte de um ente querido	6,3%	5%	7,6%
Problemas de relacionamento	47,8%	53%	52,6%
Questões econômicas	11,3%	8%	16,2%
Altruísmo (civil e militar, enganando o executor)	11,5%	16%	18,7%
Motivos internos			
Psiquiátricos	9,4%	9%	21,4%
Psicopatologia	1,3%	1%	18,4%
Fisicalidade (dor, doença, velhice etc.)	4,4%	3%	6,9%
N/D ²¹⁵	4,4%	7%	
Questões indígenas	2,5%	4%	
Escravidão	1,3%	2%	
Forças sobrenaturais	3,8%	6%	
Sugestão	2,5%	1%	

Tabela 2²¹⁶ – Causas externas e internas para comportamento suicida de personagens em filmes brasileiros. Fonte: Elaboração própria

De um modo geral, as causas dos suicídios nos filmes norte-americanos verificadas por Stack e Bowman (2011) são também observadas no cinema brasileiro. No entanto, em nossas análises identificamos duas circunstâncias importantes as quais não nos parecem ter sido devidamente apontadas no

²¹⁵ Para alguns dos suicídios retratados nas produções brasileiras não foi possível relacionarmos motivos ou aspectos envolvidos.

²¹⁶ A soma dos percentuais da Tabela 2 é superior a 100% porque, em alguns casos, não é seguro elencar apenas um 'motivo' como o principal.

estudo dos dois autores: o suicídio de escravizados e o suicídio de indígenas. Não encontramos qualquer menção a personagens escravizados no estudo de Stack e Bowman (2011) — apenas quando envolviam o cerceamento da liberdade — e o suicídio de indígenas foi relacionado ao preconceito étnico. Como vimos, em *Terra vermelha* (2008) os indígenas sofriam discriminação por parte dos personagens que viviam em torno do território indígena e esse é um dos aspectos apresentados durante o filme. Mas a questão indígena é bem mais complexa do que isso, cujo cerne se assenta no *tekoha* subtraído. O mesmo pode ser dito sobre os suicídios de Dandara e Lua, em *Quilombo*: estes não são somente uma forma de escapar da prisão, apesar de ser um aspecto importante. A escravidão vai além do confinamento; é a tentativa por parte do escravizador de extrair do escravizado sua própria humanidade.

Não é possível fazer uma comparação direta entre os resultados que obtivemos e o estudo de Stack e Bowman (2011) pois os valores apresentados pelos autores norte-americanos (coluna da direita na Tabela 2) dizem respeito a filmes como um todo enquanto nós estamos nos referindo a personagens. Muitos filmes contêm mais de um personagem com comportamento suicida e, dentro de um mesmo filme, os motivos para tal podem ser diferentes.

Enquanto os percentuais de causas externas para suicídios nos cinemas brasileiro e estadunidenses se equivalem (com menor presença de aspectos econômicos nos filmes produzidos no Brasil), não observamos o mesmo quanto aos motivos internos. Para verificarmos se essa discrepância acontece porque estamos considerando também personagens com intenção suicida ou que tentaram se suicidar, isolamos os casos em que houve suicídios, isto é, nos quais ocorre a morte dos personagens, e deixamos de lado ideações, tentativas e sugestões. O número de personagens suicidas é de exatos 100, cerca de 2/3 de todos os casos de comportamento suicida na filmografia brasileira. Mas os percentuais não mudam muito, ou seja, a presença de aspectos internos do suicídio (psiquiátricos, psicopatológicos e relacionados à fisicalidade) nos filmes brasileiros é substancialmente menor do que no cinema norte-americano. Enquanto mais de 46% dos filmes produzidos nos EUA retratam suicídios motivados por aspectos psiquiátricos (Stack; Bowman, 2011), nos filmes brasileiros, cerca de 15% dos personagens pensam, tentam ou se matam em

decorrência desses mesmos aspectos. Se esses números já indicavam a substancial diferença entre o tratamento dado ao suicídio nas pesquisas acadêmicas e nos filmes estadunidenses, no cinema brasileiro, definitivamente, as formas como a morte voluntária é retratada são diametralmente opostas, com os aspectos sociais sendo motivo para o suicídio para 82% dos personagens.

Cabe lembrar que as primeiras duas colunas da Tabela 2 são resultado de nossa leitura interpretativa dos filmes e, portanto, está sujeita a variações de acordo com outras interpretações. Ainda assim, ela nos dá uma visão bastante elucidativa da indiscutível importância que as forças externas aos personagens têm nas representações do suicídio em toda a filmografia brasileira.

11.2. O ‘bom’ e o ‘mau’ suicídio

Há personagens com os quais nos identificamos, ou por viverem nas telas situações pelas quais já passamos em nossas vidas, ou porque conhecemos alguém próximo que as tenha vivido, ou simplesmente porque torcemos para que esses personagens alcancem objetivos que nos parecem dignos. Às vezes estamos passando por um momento parecido ao que vive um personagem e acompanhamos o desenrolar da trama esperançosos de que ela nos aponte caminhos impensados até então. Um filme pode nos fazer encarar circunstâncias que queremos evitar, tragédias que rezamos para que nunca nos aconteça. Não raro, um filme, mesmo que ficcional, traz outras camadas ou pontos de vista sobre um determinado evento ocorrido ou sobre algum personagem histórico. Nos 126 filmes brasileiros que identificamos conter um ou mais personagens que ao menos flertam com a possibilidade de se suicidar, são vários os sentimentos que eles suscitam em nós quando representam a morte voluntária.

Não temos conhecimento de estudos ou pesquisas sobre como os suicídios na tela impactam os espectadores brasileiros ou qual a avaliação desse público sobre o tema retratado e esse não é o escopo desta tese. Apesar disso, assistir a todos esses filmes nos levou a questionar se essas representações de suicídio podem ser qualificadas como positivas ou negativas, isto é, se a ideia de suicídio ‘bom’ ou ‘mau’ estaria subentendida. Estamos cientes que esse juízo de valor não cabe em nossas análises, sendo de competência, talvez, do espectador que

o faz mesmo que inconscientemente.

Anteriormente, vimos que Fred Cutter (1983) procurou ordenar a representação artística visual do suicídio relacionando-a também com a forma como os espectadores reagem à pungência do tema. Emprestamos essa ideia e, simplificando-a, propomos um exercício de mapear os retratos suicidas em quatro grandes grupos: (1) suicídios que causam admiração nos espectadores; (2) aqueles que geram piedade e pesar; (3) aqueles que produzem reações mistas, de confusão ou de neutralidade; e (4) aqueles que geram rejeição ou desprezo.

Identificamos (Tabela 3) que dentre os suicídios em filmes brasileiros que analisamos 7% deles poderiam ser incluídos no primeiro grupo, isto é, suas representações são vistas como um ato virtuoso do personagem. No extremo oposto, mais que o dobro (16%) relaciona suicídio a uma punição a ele. A maior parte dos suicídios — 59% dos suicídios retratados — gera tristeza ou pena no espectador por este ser simpático ao personagem ou aos conflitos que este vive na história. Quase um quinto dos retratos suicidas devem produzir sentimentos conflituosos ou não específicos no espectador, ou não o afetam.

Admiração	7%
Pesar, simpatia ou piedade	59%
Neutro	2%
Reações mistas, confusão	15%
Rejeição e desprezo	16%

Tabela 3 – Possível reação gerada no espectador por comportamento suicida dos personagens. Fonte: Elaboração própria

Algo que vemos recorrentemente nas representações fílmicas brasileiras do suicídio é uma tentativa de não explicitar o ato suicida se o personagem que o comete é digno de piedade ou se merece ‘salvação’, como é o caso de Terezinha, em *À meia-noite levarei sua alma* (1964), ou de Júlia, em *Canção da volta* (2016). Nesses casos, muitas vezes não vemos o momento do ato, com a câmera não seguindo o movimento fatal do suicida, ou com um corte brusco acontecendo instantes antes. Mas há contraexemplos, como o de Dandara. Ao acompanharmos toda a queda do corpo da guerreira, seu suicídio não deixa de

ser um ato virtuoso, mas talvez dê um fim menos heroico a ele.

Uma forma de estimular uma avaliação ‘positiva’ ou ‘negativa’ do espectador frente ao suicídio é por meio da reação dos personagens próximos àquele que apresenta um comportamento suicida, em um recurso intradieético que permite, digamos, conduzir a empatia do espectador, não necessariamente com a intenção de manipulá-lo.

Como quando Paulo Honório, em *S. Bernardo* (1972), insulta “essa gente [que] quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros, pela cachaça, outros, matam-se” (Hirszman, 1972, 25:32 – 25:45). Ou a repreensão dos pais dos indígenas que se suicidaram em *Terra vermelha* (2008), num misto de tristeza pela morte e desprezo pelo ato (“teimosa”, “agora você está sozinha” (Bechis, 2008, 09:20 – 09:50), “vou te esquecer e te deixar. Você era meu filho, minha família. Mas agora não quero mais saber de você. Vou deixar você sozinho, estou indo embora” (Bechis, 2008, 01:11:44 – 01:12:11).

11.3. Representação do ato suicida

Tendo evidências de que a mídia desempenha um papel significativo no “Efeito Werther” por relatos de suicídio (Phillips, 1974; 1982; Krysinska, 2009; Siegel; McCabe, 2009; Westerlund et al., 2009; Niederkrotenthaler et al. 2010; Luz et al., 2021 e tantos outros), a OMS lançou em 2008 uma série de sugestões dirigidas aos profissionais de imprensa visando assegurar alguns cuidados e princípios éticos ao se noticiar casos de mortes autoinfligidas (WHO, 2008).

Para uma comunicação responsável sobre o suicídio, a OMS faz algumas sugestões, dentre elas: (1) não espetacularizar o fato nem se divulgue os meios para alcançá-lo; (2) aproveitar a oportunidade para educar o público sobre o assunto; (3) evitar uma linguagem que sensacionalize ou se normalize o suicídio, ou que ele seja apresentado como solução para os problemas; (4) evitar dar destaque a histórias sobre suicídios; (5) não descrever explicitamente o método utilizado em um tentativa de suicídio; (6) evitar fornecer informações detalhadas sobre o local de um suicídio ou de uma tentativa; (7) escolher cuidadosamente as palavras para anunciá-lo; (8) ter parcimônia ao usar fotografias ou vídeos; (9) tomar especial cuidado ao relatar suicídios de

celebridades; (10) mostrar a devida consideração pelas pessoas enlutadas pelo suicídio; e (11) fornecer informações sobre onde procurar ajuda.

Apesar do relatório da agência internacional ser dirigido a profissionais que trabalham em jornais, rádios, televisão e na web e o nosso objeto de estudo ser o cinema ficcional, entendemos que a forma como os suicídios de personagens — históricos ou não — são representados pode impactar a audiência, embora haja indícios de que em menor proporção que quando noticiados na imprensa (Cesar, 2017).

Antes disso, entre 1930 e 1968, os grandes estúdios cinematográficos adotaram o Código Hays²¹⁷, um conjunto de normas morais a serem aplicadas aos filmes lançados nos EUA. Segundo este código, o suicídio deveria ser evitado na tela (assim como o aborto e sexo) e “desencorajado como solução para os problemas do enredo, a menos que seja absolutamente necessário para o desenvolvimento da trama; e nunca deve ser justificado ou glorificado” (Camy, 2009, p. 533).

Fizemos então o exercício de verificar se o cinema brasileiro seguiria os preceitos listados acima ao representar o suicídio. Separamos método do ato em si pois em alguns filmes o método é apresentado ou descrito, mas o ato não. Também porque, a princípio, é possível apresentar método e cadáver e, por transferibilidade, o espectador inferir o ato. Além disso, entendemos que há uma diferença significativa entre ver ou saber o método de suicídio escolhido pelo personagem e acompanhar o personagem levar a efeito sua escolha. Walter Hauser (Zbigniew Ziembinski), em *Appassionata* (Barros, 1952), e Frei Tito se suicidam com uma forca e, nos dois filmes, o meio utilizado fica evidente para o espectador. Mas enquanto em *Appassionata*, o público vê de relance a corda na mão de um dos investigadores, em *Batismo de sangue*, assistimos durante quase dois minutos o frade andar até uma árvore, subir até o galho onde prenderá a corda, passar a forca em volta do pescoço e se lançar para a morte. De todos os suicídios, tentativas e ideações suicidas de personagens analisados, apenas em 10% deles os meios utilizados ou planejados pelos personagens não são explicitados. Em 65% dos casos, eles aparecem na tela

²¹⁷ Oficialmente *Motion Picture Production Code* (“Código de Produção de Cinema”).

de forma explícita. No restante, não há imagem, mas os filmes apresentam os métodos ou por meio de diálogos (22%) onde os personagens indicam o procedimento utilizado; ou por meio de sons (3%) os quais nos permitem identificar se foi usada uma arma de fogo (som de tiro) ou se foi uma queda de uma grande altura (som do baque do corpo no chão).

Os filmes brasileiros são mais reservados — mas não muito — quando se trata do ato suicida. 37% das tentativas de suicídios não são descritas nem mostradas na tela. Quando não ocorre a morte, pode haver uma elipse e o personagem já aparecer em um leito de hospital, por exemplo. Ainda assim, na maior parte das vezes (40%), o espectador se depara, sem restrições, com personagens tirando (ou tentando tirar) a própria vida e, não raramente, com *closes* e sem cortes. Um décimo dos atos não ocorre pois os personagens decidem não fazê-lo e os outros 10% são descritos mas não são mostrados.

Finalmente, quanto às representações dos cadáveres após atos suicidas analisados que resultam em morte, 38% não mostram o corpo do personagem após o suicídio. Dos restantes, estando o cadáver presente na tela, 9% utilizam um caixão²¹⁸ como símbolo dessa morte, mas a maioria absoluta (53%) apresenta o corpo sem vida. O corpo é signo tanto de agente da transubstanciação — ao transformar o que consome no que excreta — quanto da condição de sua própria vulnerabilidade, ao nascer e ao morrer. No entanto, de todas as transformações, a única a pôr fim a todos os outros signos é a morte, o que faz, da morte voluntária a mais subversiva das transformações. Uma das maneiras de compreendê-la é por meio de sua representação, mas, o suicídio, esse evento inatural e inominável, impõe limites às formas de representá-lo, limites dos quais o cinema, por mais subversivo que seja, também não escapa.

Assim sendo, se nos pautarmos pelo relatório da OMS, nem sempre os filmes brasileiros são cuidadosos ao retratar um suicídio, especialmente por divulgar e descrever os meios para alcançá-lo. Evidentemente, os filmes dão destaque a histórias de suicídios exatamente porque é isso que muitos almejam tratar, como *Yonlu* (2018), *Canção da volta* (2016) e *Antes do fim* (2017). Coincidentemente — ou não —, esses três filmes, apesar de — ou exatamente por isso — terem o

²¹⁸ A transformação da matéria de um estado em outro evoca tabus e superstições que podem se estender a signos que enfatizam o mistério daquilo que representam, como os caixões.

suicídio como tema central, não apresentam visualmente os atos suicidas, optando por representações mais sutis.

As formas de representação variam desde a violência espetacularizada e sangrenta — como em *Ódio* (Mossy, 1977), onde um dos personagens se suicida apunhalando repetidas vezes as veias do próprio braço com uma seringa —, passando por sérias discussões sobre o tema — como em *Os famosos e os duendes da morte* (2009) —, até um tratamento jocoso — como em *As taradas atacam* (Mossy, 1978b), no qual o personagem se suicida com um revólver de brinquedo. Essa variada gama de tratamentos do tema relaciona-se também com os gêneros dos filmes, apesar das fronteiras fluidas entre eles.²¹⁹ Tomando os três exemplos anteriores: *Ódio* é um filme policial, *Os famosos e os duendes da morte* é um drama e *As taradas atacam*, uma comédia erótica. Não é razoável esperar tratamentos semelhantes para gêneros tão diversos e o próprio público deve entender e interpretar dentro das regras de cada um.

As formas de se retratar um suicídio parecem condicionadas ao efeito estético ou à narrativa, não se importando necessariamente com o impacto que essas representações possam acarretar no que diz respeito a um efeito imitativo e nem procuram ter um caráter educativo acerca do tema. Poucos — como *Polaroides urbanas* — acenam, por exemplo, com informações sobre onde procurar ajuda quando se está sob ideação suicida.

Dito isso, as representações cinematográficas do suicídio raramente se limitam ao ato do personagem tirando a própria vida. Em alguns filmes o autoextermínio é seu tema central, em outros, embora a história não orbite em torno dele, o suicídio é parte importante, e há ainda outros em que aparece à margem da trama principal. Nos 126 filmes nos quais o suicídio se manifesta, em alguns, ele aparece circunstancialmente, em outros, como acontecimento sobre o qual toda a história se apoia. Na imensa maioria deles, é possível se extrair algo sobre a morte voluntária, sobre como a entendemos, como a tememos, como a evitamos, como a desprezamos.

²¹⁹ O gênero de um filme é um “espaço conceitual” (Gledhill, 2000, p. 221) que tem suas próprias regras (Bordwell; Staiger; Thompson, 1985) e “convenções específicas” (Bordwell; Thompson; Smith, 2019, p. 329), ainda que os limites que separam um gênero de outro possam ser bastante elásticos.

11.4. Métodos

Os principais meios para suicídio utilizados no Brasil nas últimas décadas foram enforcamento (47%), armas de fogo (19%) e envenenamento (14%) (Lovisi et al., 2009). Verificamos que, nos filmes brasileiros, os percentuais de suicídios por armas de fogo e envenenamento não se diferenciam tanto (20% e 18%, respectivamente). No entanto, nas telas, enforcamento aparece como quarto meio mais comum (13%), inferior a saltar de altura (14%), método que não se destaca na análise epidemiológica de Lovisi et al. (2009). Quando o envenenamento é o método de suicídio utilizado pelos personagens brasileiros, apenas 11% deles se dá pela ingestão de pesticidas enquanto no ‘mundo real’ essa é a substância mais utilizada (42%), seguida de medicamentos (18%) (Lovisi et al., 2009). Já no cinema, em mais de um terço dos suicídios por envenenamento, os personagens ingeriram uma overdose de remédios.

Convém ressaltar que dos três suicídios ficcionais por ingestão de algum pesticida, dois deles se referem a personagens históricos (Lotte e Stefan Zweig), isto é, as características clinicoepidemiológicas ‘vazam’ da realidade para o mundo ficcional. Atribui-se à facilidade para se obter raticida no Brasil um dos fatores desse ser um dos métodos de envenenamento mais utilizados.

11.5. Locais

Segundo Lovisi et al. (2009), a maioria absoluta dos suicídios no Brasil (51%) entre 1980 e 2006 ocorreu na própria casa do suicida. Quando analisamos os suicídios consumados retratados nos filmes ficcionais brasileiros, verificamos um número bem inferior: 38% aconteceram no local onde os personagens suicidas moravam sendo que 26% ocorreram dentro de casa (8% no quarto, 7% na sala e 3% no banheiro) e o restante do lado externo das habitações.²²⁰ Três por cento dos suicídios foi por defenestração, isto é, o salto se dá pela janela ou da varanda, mas a morte ocorre no exterior do prédio. Para 30% dos suicídios, não foi possível identificarmos o local da morte, ou porque os suicídios não apareceram na tela (7%) ou porque não tivemos acesso ao filme. Os outros 8%

²²⁰ Estamos considerando as três mortes indígenas por enforcamento nas matas dentro das reservas.

de suicídios cometidos dentro de alguma edificação ocorreram em quartos de hotel e igrejas (ambos com 2%), além de estúdio de TV, boate, colégio, prédio em construção, esconderijo e prisão²²¹ (estes com 1% dos retratos). O cenário mais frequente de suicídios no cinema brasileiro é ao ar livre (54%). Dessas mortes, 5 pontos percentuais (pp) (ou 25% dos suicídios em ambientes externos) ocorreram às margens de um rio, lago ou mar; e 4 pp (ou 17%) na mata.

Embora o método de suicídio possa sugerir uma maior ou menor determinação de um indivíduo em se matar, o local escolhido para fazê-lo também pode indicar a intenção de morrer. Alguns locais são considerados mais letais que outros e um fator para se determinar isso é a probabilidade de que alguém intervenha durante uma tentativa de suicídio (Stack, 2015a). No entanto, em um filme, a interrupção ou não de um suicídio depende exclusivamente do desejo do roteirista de que um personagem sobreviva ou não. Assim como um único tiro pode matar instantaneamente um personagem, uma saraivada de balas pode não ser o suficiente para fazê-lo morrer. Em outras palavras, um evento no filme — seja ele um suicídio ou não — serve ao propósito de fazer avançar a trama até um determinado ponto. Questões práticas podem afetar a escolha de um local para a morte de um personagem, como o reuso de uma locação para baratear os custos do filme, o que também pode interferir no método utilizado por um personagem. Um corte dos pulsos com uma gilete na pia de um banheiro pode demandar menos da produção de um filme do que um salto da varanda de um edifício, a depender de como uma cena é filmada. Além de contingências orçamentárias, decisões artísticas poderiam explicar as discrepâncias que encontramos entre as estatísticas oficiais dos métodos e locais de suicídio na população brasileira e o que observamos nos filmes produzidos no país.

12. Clusters

12.1. Enforcamento

Além de *Terra vermelha* (2008), com três suicídios por enforcamento e uma

²²¹ Contabilizando o improvável suicídio de Claudio Manoel da Costa em sua cela.

intenção quase levada à cabo, identificamos mais sete filmes brasileiros que retratam personagens que se matam com este método. Três deles também por meio de uma forca em árvore — *Batismo de sangue* (2006); *Edu, coração de ouro* (1968) e *Amor, palavra prostituta* (1981). Além desses, outras quatro produções representam personagens que se enforcam — *Appassionata* (1952), *À meia-noite levarei sua alma* (1964), *Cristo de lama* (1968) e *Excitação* (Garrett, 1977).

Apesar de, como vimos no capítulo 6 desta tese, o suicídio por enforcamento (e também por afogamento) ter sido um método que, na antiguidade, tinha uma conotação “feminina” e era relacionado à fraqueza, nos filmes que identificamos, esse é um meio utilizado, em franca maioria, por personagens masculinos (oito contra três personagens mulheres). Por outro lado, essa proporção verificada nos filmes brasileiros, está em consonância com a análise epidemiológica de Lovisi et al. (2009) que aponta que enforcamento é, juntamente com o uso de armas de fogo, o método de suicídio mais utilizado por homens.

Em *Appassionata*, o cadáver não é mostrado, saindo da casa já fechado em um caixão. A forca aparece na mão de um dos envolvidos na investigação. Avançamos na análise dessa cena no *cluster* “Caixões”, adiante.

Em *Batismo de sangue*, o suicídio de Frei Tito tem contornos de um distúrbio psiquiátrico, mas está ligado às torturas da ditadura militar, como vimos em “Depressão e suicídio”. No início do filme, tudo é mostrado: a preparação da forca, os pés e, por fim, o corpo completo, sem vida, de forma equivalente aos indígenas em *Terra vermelha*. No final, a câmera sobe quando Tito está no galho da árvore e um trecho de seu bilhete suicida é declamado em *voice over*.

Em *Edu, coração de ouro*, acompanhamos o trajeto de Castor até a praça onde está a árvore em que ele vai se enforcar: sua chegada de táxi, ele carregando a escada e a corda, e amarrando a forca no galho da árvore. Isso tudo em praça pública, com uma pequena multidão que assiste a tudo isso impassível. A última imagem de Castor que vemos são os pés dele derrubando a escada na qual ele se apoiava. Seu suicídio pode ser entendido como uma crítica à parte da sociedade brasileira que está — ou decide ficar — alheia ao recrudescimento do terrorismo de Estado a partir da promulgação do AI-5.

Em *À meia-noite levarei sua alma*, único filme brasileiro de terror com representação de suicídio por enforcamento, Terezinha se enforca dentro de casa, na mesma sala onde foi estuprada.

Em *Excitação*, o suicídio de Paulo atormenta a sensitiva Helena.

Em *Amor, palavra prostituta*, o enforcado aparece em plano médio americano com uma música de tensão ao fundo. Quando o casal que o encontra se abraça, o corpo aparece por completo, assim como o de Castor e os das indígenas. O corpo do enforcado é baixado da árvore. A corda é um elemento cênico importante tanto aqui, quanto nos demais filmes, reforçado pelo uso da imagem por meio de *close ups*, e do áudio, como a corda em atrito com a árvore, o barulho do peso suportado pelo galho. Ao revistar os bolsos do suicida e encontrar um bolo de dinheiro, um dos amigos o rouba. Isso é o oposto do que os indígenas fazem com seus suicidas, colocando seus objetos pessoais nas covas e enterrando-os junto com os mortos. Mas, ainda assim, o ladrão mostra respeito pelo cadáver ao cobri-lo com um jornal.

Cristo de lama encerra essa lista com uma ressalva: há o entendimento por grande parte dos historiadores, de que a morte de Claudio Manoel da Costa por enforcamento não teria sido um suicídio e sim um assassinato pelas forças de opressão da corte portuguesa.

12.2. Suicídio de nipo-brasileiros

Além de *Corações sujos* (2011), pelo menos mais duas produções brasileiras sobre a imigração japonesa retratam o suicídio, ambos da diretora Tizuka Yamasaki. Tanto *Gaijin: os caminhos da liberdade* (1980) quanto *Gaijin: ama-me como sou* (Yamasaki, 2005) contam a história de um grupo de imigrantes japoneses que deixa sua terra natal para trabalhar no Brasil.²²²

Apesar de trazermos o primeiro filme durante a análise de filmes com motivação política, o suicídio retratado nele não está diretamente relacionado a isso. Sua continuação, filmada vinte e cinco anos depois, se desdobra durante o final da

²²² Trata-se dos *dekassegui*, termo em japonês que se aplica ao indivíduo que deixa sua terra natal para trabalhar em outra região. Assim, os imigrantes japoneses que chegam ao Brasil para trabalhar na lavoura são, de certa forma, também *gaijin* que, em japonês, significa “estrangeiros”.

Segunda Guerra Mundial com a derrota dos países do Eixo.

Gaijin: os caminhos da liberdade (1980)

No início do século XX, um grupo de japoneses chega ao Brasil para trabalhar na fazenda de café, no interior de São Paulo. Além de terem que se adaptar à cultura local e serem tratados com hostilidade por seus empregadores, trabalham em condições próximas à escravidão, atados a uma dívida perene com o patrão. Arrependidos, vários dos imigrantes querem voltar à sua terra natal, como a senhora Nakano (Yuriko Oguri) que, em uma discussão com seu marido alcoólatra Keniti (Maiku Kozonoi), lhe diz que dele só quer a passagem para voltar pro Japão e lhe pergunta como ele pretende tirá-los dali.

Quando Tioe (Kyoko Tsukamoto), grávida, desmaia durante a lavoura, aparece a visão de um ente, em uma floresta, vestindo uma máscara com dois chifres. Ele olha para a câmera e agita fitas vermelhas e brancas, como que assombrando os imigrantes japoneses (Figura 48). Esse *insert* é muito semelhante à cena do filme *Luna* (2018), quando Luana entra na floresta de araucárias após ingerir vários comprimidos em uma tentativa de suicídio. As cores das fitas, que são da bandeira japonesa, podem estar relacionadas ao desejo explicitado de voltar à terra de origem ou de culpa inconfessa por abandoná-la. Nesse sentido, os seres que aparecem para Luana também contêm elementos de um lugar de onde se veio, de tempos remotos, primitivos, representados por signos associados a um estado natural e selvagem, como a mata e a ausência de roupas.



Figura 48 – Still frame de *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Yamasaki, 1980). Fonte: Elaboração própria

Na sequência, as chuvas não dão trégua, o que é mais um obstáculo para os japoneses pois quanto mais tempo ficarem sem trabalhar, mais tempo terão de permanecer na fazenda. A Sra. Nakano está com os olhos vidrados, como se a chuva torrencial que cai fosse a gota d'água que a faz perder a razão. Em uma espécie de transe, ela diz, mirando o infinito:

— Todo esse tempo, mais de um ano perdido nesse país. Água, água, água, água, água, água, água. (...) O mar... Olha lá o mar! Como é lindo o mar da minha terra. (Yamasaki, 1980, 01:06:23 – 01:07:40)

De noite, quando Titeo vai visitá-la, encontra-a enforcada no meio da sala vestindo seu melhor quimono, objeto simbólico feminino representando aqui o retorno possível a suas origens (Figura 50). A câmera vai subindo, desde os pés balançando da senhora Nakano até o rosto dela. Tizuka Yamasaki opta primeiro por mostrar, de fora, a sombra projetada na parede da sala (Figura 49) para então entrarmos na casa da família Nakano.



Figura 49 – Still frame de *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Yamasaki, 1980). Fonte: Elaboração própria



Figura 50 – Still frame de *Gaijin: os caminhos da liberdade* (Yamasaki, 1980). Fonte: Elaboração própria

Ao final, os imigrantes japoneses confabulam se devem permanecer na fazenda até a próxima colheita ou fugir. Keniti Nakano (Maiku Kozonoi), sentindo-se responsável pelo suicídio de sua esposa, parece imobilizado pelo luto e pela culpa, afirmando que não sairá de lá pois não pode deixar sua mulher, a quem levou para o Brasil e que, se “não fosse isso, ela ainda estaria viva” (Yamasaki, 1980. 01:14:03 – 01:14:17). Mas, para Títoe, não há outra opção, pois “é melhor morrer do que ficar”.

Gaijin: ama-me como sou (2005)

Passado no período em que transcorre a Segunda Guerra Mundial, *Gaijin: ama-me como sou* retoma a história da protagonista do primeiro filme de Yamasaki, Títoe, e de sua filha Shinobu (Nobu McCarthy), agora com 20 anos.

A notícia de que o Japão havia perdido a guerra chega ao Brasil. Como vimos em *Corações Sujos* (2011), os *kachigumi*, japoneses imigrantes que se recusam a acreditar na rendição – dentre eles Kobayashi (Keniti Kaneko), irmão de Títoe –, passam a perseguir os que aceitam a derrota — os *makegumi*²²³ —, como é caso de Yamashita (Kissei Kumamoto), marido de Shinobu.

Kobayashi deixa uma adaga na casa de Yamashita junto com uma mensagem que diz, em japonês: “Limpe sua honra, finado Toshio Yamashita, traidor da pátria”. Yamashita não aceita a provocação e devolve a adaga a Kobayashi, pois não se considera um traidor da pátria e lhe devolve a arma. Mas Kobayashi continua ordenando que ele “se suicide como um japonês honrado”, reforçando uma prática comum dos vitoristas contra os derrotistas, também retratada em *Corações Sujos*.

Yamashita argumenta que o fim da guerra está nos jornais e que todos ouviram no rádio o imperador render-se, mas Kobayashi se mantém irredutível e, chamando-o de “covarde desprezível que merece morrer”, ele atira em Yamashita e vai embora.

²²³ Os vitoristas, grupo que não aceitava a derrota, chamavam o outro grupo — os derrotistas — pejorativamente de “corações Sujos”, conforme vimos no filme homônimo.

12.3. Por que?

Um outro aspecto notável e recorrente em filmes que retratam suicídios é a busca, por parte dos personagens que se importam com o suicida, pelo “porquê” de alguém tirar (ou de tentar tirar) a própria vida. Algumas vezes há um curso investigativo realizado por familiares, amigos ou outros personagens, na tentativa de encontrar alguma pista, alguma explicação para o ato, mas, não raro, um personagem verbaliza essa pergunta, como acontece em *Polaroides urbanas*, quando Dulce diz não entender por que “elas fazem uma coisa dessas”.

Em diversos outros filmes brasileiros, personagens expõe verbalmente suas incompreensões diante do ato suicida.

Em *A outra margem* (2007), o pai de Ricardo (Filipe Duarte) pergunta ao outro filho “por que é que ele fez o que fez”.

Em *Rio, verão e amor* (1966), Guimarães (Walter Forster), enamorado pela francesa Monique (Elizabeth Gasper), questiona seu ato de outra forma dizendo não entender como ela, “tão jovem e bonita” pode “pensar em suicídio”.

Em *Os tarados* (1983), Lopes, pai de Lídia (Ilmara Moreno), pergunta ao delegado qual o motivo de sua filha estar morta.

Em *Onde anda você* (2003), a dúvida aparece primeiro em uma entrevista a Felício (Juca de Oliveira), que fazia dupla com o palhaço Mandarin (José Wilker): “— Felício, mais de vinte anos se passaram e a pergunta ficou sem resposta: por que?” (Rezende, 2003, 09:06 – 09:12) No final do filme, Felício tem a oportunidade de perguntar ao próprio suicida, em um encontro pós-morte: “— E esse cara aí, se matou por que?” (Rezende, 2003, 01:37:48 – 01:37:52)

Em *Noite em chamas* (Garrett, 1978), o repórter não chega a perguntar o “porquê” (“— E a moça que se jogou, o senhor conhece?”), mas Afonso (Benjamin Cattan), o gerente do hotel de onde Beth (Maria Lúcia Dahl) se atirou, adianta-se, dizendo que “era uma hóspede que entrou em pânico, só isso”. (Garrett, 1978, 01:35:32 – 01:35:42)

Em *Lost Zweig* (2002), durante o velório de Stefan e de sua esposa Lotte, Jonas (Kiko Mascarenhas) lamenta com a amiga Dorothea, a morte do casal, dizendo

não conseguir imaginar “o que pode ter acontecido de tão ruim para eles fazerem isso.” (Back, 2002, 01:02:24 – 01:02:33)

Em *Engraçadinha* (Barbosa, 1981), dois amigos conversam em um bar sobre a morte de Odorico (Wilson Grey), sem entender por que ele teria se suicidado se não havia uma razão amorosa: “— Mas por que o suicídio? Sem nenhum motivo aparente? Nenhuma mulher, nenhuma amante” (Barbosa, 1981, 04:10 – 04:18). Além de Odorico, Sívio (Luiz Fernando Guimarães) também se mata, após transar com a irmã. Tendo o filho sangrando nos braços, o pai parece perguntar ao próprio filho morto: “— Meu filho... Por que? Por que?” (Barbosa, 1981, 01:32:50 – 01:32:58)

Em *Cinema de lágrimas* (Santos, 1995), Rodrigo (Raul Cortez) explica para Yves (André Barros) porque os dois precisam assistir tantos filmes:

— Eu tinha quatro anos quando minha mãe se... quando minha mãe morreu. Ela entrou no quarto. Quer dizer, aquela noite ela me deixou sozinho para ir ao cinema. Ela adorava cinema. Quando ela chegou. Ela demorou muito pra chegar. Mas quando ela chegou. Ela estava sofrendo muito. Ela me abraçou, chorando. Até hoje eu sinto o perfume daquelas lágrimas. É, ainda. Então ela. Por que? Por que? Qual foi o filme que ela viu naquela noite? (Santos, 1995, 29:31 – 31:28)

Em *Trama familiar* (1986), filme que citamos anteriormente, o terapeuta pergunta diretamente a Carlos Alberto: “— Cacá, o que há com você? Por que é que você quer morrer? Faz um esforço. Eu sei que é difícil. É muito importante pra você e pros seus pais” (Ribeiro, 1986, 10:20 – 10:44).

Em *Canção da volta* (2016), filme que analisamos no capítulo “Depressão e suicídio”, durante uma festa de aniversário, uma amiguinha da filha, incitado por Eduardo, pergunta à Júlia porque ela “quis se matar”.

Em *O vendedor de sonhos* (2016), Mellon pergunta a Júlio César o que o “levou até aquela janela do vigésimo primeiro andar”.

Em *Antes do fim* (2018), filme analisado em “Suicídio e velhice”, Helena, que irá dar assistência a Jean quando este for se matar, faz a pergunta que raras vezes se consegue fazer diretamente ao suicida: “Por que você quer ser matar?” e este responde que quer evitar a “decadência”.

As formas de se fazer essa pergunta variam de filme para filme, mas ela está

presente, explícita ou implicitamente, em praticamente todos as salas de cinema onde projetam-se filmes que retratam suicídios. Se não estão nas telas, nos diálogos ou nas ações dos personagens, estão em nós, espectadores desses filmes, por meio dos quais buscamos, ainda que inconscientemente, os motivos que levam os personagens a se decidirem por não mais viver.

12.4. Sugestão

Na cinematografia brasileira não faltam personagens incentivando ou estimulando outros personagens a se suicidarem, como vimos acontecer com Vinícius, em *Yonlu* (2018) (ver “Suicídio adolescente”). Segundo seu terapeuta,

ninguém se suicida por mera sugestão. É preciso ter um grau de desesperança forte e esse era o quadro dele. Muita angústia, um desespero constante, muito pouco tempo de repouso. Mesmo assim ele mantinha um laço com a vida, com as produções dele, a produção musical, o que ele escrevia, os pais, os amigos. Podia ser resgatado e continuar vivendo. Ele vivia uma crise adolescente na forma mais bruta, mas tudo isso iria passar. Sem um estímulo ele não teria feito isso, como não fez as outras vezes, sozinho ele não teria coragem. Ele precisava de um impulso extra. Infelizmente conseguiu. Alguém o puxou pra baixo. No momento crucial, ao invés de um abraço ele encontrou um empurrão. (Montanari, 2018, 01:10:52 – 01:12:24)

Em *Tudo azul* (1951), quando Ananias (Luiz Delfino) confessa a seu chefe Pompeu ter “remorso [...] de ter nascido”, este sugere “— Então por que o senhor não se suicida, seu Ananias? Por que?” (Fenelon, 1951, 25:14 – 25:20; 30:50 – 31:05)

Logo depois, Ananias se abre com sua esposa Sofia (Laura Suarez), dizendo estar “insuportável” e se pergunta se há “um jeito de desaparecer, fugir de tudo, sumir”. Ela responde de bate-pronto: “— Ora, suicide-se!”. (Fenelon, 1951, 30:20 – 30:23)

Algumas vezes, o suicídio é sugerido como um pacto entre dois personagens. Isso está presente em três adaptações de peças de Nelson Rodrigues.

Em *Toda nudez será castigada* (1972), Herculano (Paulo Porto) e Serginho estão em um cemitério, junto à lápide onde está enterrada a mulher e mãe Geni, que se suicidara. O filho o repreende por não usar mais luto fechado.

— Eu vim aqui lhe fazer uma pergunta só: o senhor se mataria por mamãe?

- Sou católico, meu filho. Católico.
- Quando a mamãe morreu o senhor quis se matar. Até esconderam o revólver. Eu pensei que o senhor se matasse. Eu pensei: papai se mata e eu me mato. Uma noite eu fui até a porta do seu quarto pedir pro senhor morrer comigo. Nós dois. Mas o senhor não se matou. O senhor não se matou.
- Eu rezo, meu filho. Eu acredito na oração. (Jabor, 1972, 43:14 – 44:10)

Apesar de curta, essa cena condensa três pontos importantes. Herculano traz sua fé para explicar ao filho sua decisão de não se matar. Como vimos na primeira parte dessa tese, a religião é apontada por Durkheim como um dos fatores preventivos do suicídio. Além disso, a cena aborda tanto a dor do luto de dois sobreviventes, como a morte de ente querido como aspecto social relevante para a ideação suicida.

Em *Perdoa-me por me traíres* (1983), o cenário é um parque de diversões, com a roda gigante girando ao fundo. Nair (Zaira Zambelli), que se descobriu grávida, e a amiga Glorinha (Lídia Brondi), ambas vestidas com o uniforme do colégio, mataram aula para ir a um prostíbulo de luxo. Na cena, aparece um possível efeito imitativo causado pelo suicídio de Judite:

- Você não disse sempre que achava a morte da sua mãe linda? Você teria coragem? De morrer como a sua mãe: moça, bonita, tomando veneno? Só que comigo. Em minha companhia, nós duas, abraçadas.
- Morrer contigo?
- É. Já imaginei tudo. A gente ia entrar no cinema. No meio da fita, toma veneno. Ao mesmo tempo. Quando acenderem as luzes, as duas mortas. Tão levando o filme do Paul Newman. [...] Eu juro que eu não teria medo de nada se você morresse comigo. (Chediak, 1983, 21:32 – 22:21)

Na mais recente adaptação da peça de Nelson Rodrigues, *Bonitinha, mas ordinária*, um ciumento e machista Edgar sugere que Ritinha se suicide para redimir sua castidade, em uma espécie de honra enviesada.

Apesar de não ser baseado em um texto de Nelson Rodrigues, em *Matou a família e foi ao cinema* (1969), o diretor e roteirista Júlio Bressane flerta com o dramaturgo, especialmente na cena na qual as colegas Glorinha e Aninha conversam em cima de um viaduto sobre uma linha férrea.

- Se eu te pedisse pra você se jogar daqui comigo quando o trem passasse, você se jogava?
- Me jogava.
- Jura por Deus?
- Agora eu juro.
- Você é boba. Mas no dia em que a gente brigar mesmo a gente vem aqui e

se joga. Tá bem? Jura?

— Tá. Juro.

— Na vizinhança já começou o mexerico. No dia que descobrirem, a gente vem pra cá e pula. Você já jurou... (Bressane, 1969, 22:53 – 23:29)

A cena se repete na refilmagem de 1991, dirigida por Neville de Almeida. No viaduto que passa em cima da linha do trem, Aninha (Mariana de Moraes) e Glorinha (Raquel Sorpício), vestidas com a roupa do colégio, conversam:

— E se eu te pedisse pra se você se jogar daqui comigo quando o trem passasse? Você se jogava?

— Me jogava.

— Jura por Deus?

— Juro.

— Na vizinhança já está todo mundo comentando. Todo mundo. No dia em que descobrirem, a gente vem pra cá e pula. Você jura?

— Juro. (Almeida, 1991, 01:24:06 – 01:24:36)

Em *24 horas de sonho* (Garcia, 1941), terceiro filme na história do cinema brasileiro a representar o suicídio, Clarice (Dulcina de Moraes) se hospeda no Copacabana Palace sob o nome “Baronesa das Torres Altas”, oriunda de Paris. O gerente do hotel (Sadi Cabral) a leva até o quarto e quando ele diz que é de Sapucaia e que nunca conheceu a cidade-luz, ela sugere: “— Pobre homem. Escute: por que o senhor não se suicida, eih?” e, quando ele está se retirando, ela reforça: “— Suicide-se” (Garcia, 1941, 24:23 – 24:33).

Em *O abismo* (Sganzerla, 1978), o Professor Pearson (José Mojica Marins) fala para seu secretário e capanga (Wilson Grey) que “a solução mais adequada pra você é o suicídio mesmo. Se mata, filho. Eu financio um maravilhoso esquife”, diz. “E logo”, completa em seguida. Cenas adiante, Pearson reforçará sua sugestão, quando o capanga rejeita comer “um pastel de carne humana” e uma “coxinha de gente” oferecida pelo professor. Por preferir pão e cachaça, o capanga é ofendido por seu chefe: “Canalha! Otário! Boçal! É, infelizmente, não há condição. Quero que você morra atento. Meu conselho é sincero, filho: morra logo e o mais higienicamente possível”. “Farei o possível”, diz o secretário. “Primeiro rapaz, mate seu ego, depois venha falar comigo” (Sganzerla, 1978, 49:50 – 50:40).

Em *Gaijin: ama-me como sou* (2005), Kobayashi sugere duas vezes que Yamashita se suicide para limpar sua honra. Esta também é invocada em

Corações Sujos (2011), outro filme sobre a imigração japonesa, quando Takahashi intima três personagens a se matarem por meio de *seppuku* permitindo-lhes assim preservarem sua honra. Essas duas produções foram analisadas no *cluster* “Suicídio de nipo-brasileiros”.

Em *Lost Zweig*, o qual analisamos no capítulo “Suicídio e política”, Stefan havia proposto a sua ex-mulher Friderike, em um tempo anterior ao do filme, que ela se suicidasse junto com ele. Convite ao qual Friderike, de acordo com Lotte, teria respondido:

— Se você quer morrer, faça-o sozinho. Por que você precisa de companhia?
(Back, 2002, 01:15:39 – 01:15:44)

12.5. Vazio

O adjetivo “vazio” usado por Vinícius em *Yonlu* (2018) para expressar o que sente, aparece, figurativamente ou cenograficamente, em vários outros filmes brasileiros que retratam o suicídio.

Em *Na boca do mundo* (Pitanga, 1978), antes de desistir de se suicidar, Clarisse (Norma Bengell) gravara um bilhete suicida em uma fita cassete onde responsabilizava esse sentimento de ausência por sua decisão de tirar a própria vida:

Os seus olhos vazios, os meus olhos vazios, os olhos vazios de todos que me cercam. Eu não suporto mais as vidas vazias. A ausência de uma luz. A certeza de que não há mais saída, pelo menos pra mim. Eu te amei muito, Marcelo. E esse amor foi a última tentação que a vida preparou pra mim. Agora meu coração já está de novo vazio, pra sempre. (Pitanga, 1978, 09:24 – 10:09)

Em outros filmes, esse oco, esse vácuo se apresentam como espaço não ocupado, muitas vezes na própria cenografia.

Em *A hora mágica* (1998), os policiais revistam o apartamento desocupado de um suposto suicida, vizinho de Tito.

Em *Rio, verão e amor* (1966), embora Guimarães tenha uma casa “rica”, um “lar bonito”, ele considera “tudo vazio, sem calor” (Macedo, 1966, 01:38:49 – 01:38:58). Nesse caso é Monique (Elizabeth Gasper) quem pretendia se matar e a incumbência de preencher esse vazio é dado a ela, afastando-a de seus pensamentos suicidas e unindo os dois personagens.

A imagem do lar vazio também é retratada em um sonho *Canção da volta*, onde marido e filhos convivem em um apartamento totalmente vazio, sem qualquer mobília e com as marcas dos quadros na parede, simbolizando um lar arruinado pela tentativa de suicídio de Júlia.

12.6. Suicídio complexo

O uso de dois métodos para se suicidar é denominado “suicídio complexo”. Utilizando-se simultaneamente mais de um método, o suicida busca garantir que a morte ocorrerá, mesmo se um dos métodos falhar ou não for suficiente. Além de *Yonlu* (2018), identificamos mais dois filmes brasileiros onde os personagens optam por isso.

Em *Memória de Helena* (Neves, 1969), Helena crê que está sendo abandonada e, decidida a morrer, planeja um suicídio complexo, por dois meios: *overdose* de comprimidos seguida de afogamento. À beira de um lago, Helena ingere uma grande quantidade de remédios. E depois rola para dentro d’água. Como vimos ao analisarmos *Yonlu*, esse método de suicídio também foi cogitado por Vinícius.

Em *A hora mágica* (1998), paralelamente à trama principal, há uma trama heterodiegética que acontece em uma radionovela encenada pelos personagens do filme. Nessa novela acontece um suicídio utilizando mais de um método para induzir a morte (arma de fogo e envenenamento por monóxido de carbono), como narram os locutores:

LOCUTOR – No quarto de Ana Cláudia, Jorge Augusto liga o gás antes de dar um fim a sua vida.

LOCUTORA – Assim, o tiro na boca que o matará será também a faísca de destruição que queimará o altar de seu amor proibido. (Prado, 1998, 01:22:35 – 01:22:57)

12.7. Caixões

A trama principal de *Antes do fim* (2017) é o debate sobre questões de vida e morte entre Jean e Helena. Essa conversa acontece no decorrer de algumas horas, possivelmente durante alguns dias e ocorre em diversos locais, como no terraço de um edifício, em um cemitério e na cama do casal. Além dessa, há uma pequena subtrama, composta por apenas duas cenas, envolvendo o caixão

onde Jean será enterrado ou cremado.

Primeiramente, em um filmete (“Indo às compras!”), Jean e Helena chegam a uma funerária para escolher o caixão. Jean e o vendedor encenam uma luta, a qual Jean vence no final. O casal comemora. “C’est la vie. C’est la mort...”, diz a cartela (Burlan, 2017, 45:40 – 47:32).

Essa passagem se assemelha aos filmes de cinema mudo, isto é, além de não ter som, parece ter sido gravado em uma velocidade e reproduzido em outra maior, o que cria um efeito cômico que parece destacar o absurdo da situação. Ao mesmo tempo, a escolha estilística gera um certo distanciamento, o que pode levar o público a refletir sobre o tema de uma maneira mais objetiva.

Mais adiante, Jean estará dentro do caixão — aberto — em seu velório, com os braços cruzados sobre o peito (Figura 51). Em *voice over*, Helena declama:

— Nenhuma sugestão do enigma que é a morte. Nenhuma. Não se toca no mistério. Mistério, mistério. Vale a pena falar mais? Interessa? Nenhuma emoção, nenhuma. A emoção não está aqui, nos objetos. A emoção está no mistério, no que você não conhece nem vai conhecer. Adeus. Adeus às palavras. Sem saudade. Bye! Bye! (Burlan, 2017, 01:10:33 – 01:11:39)

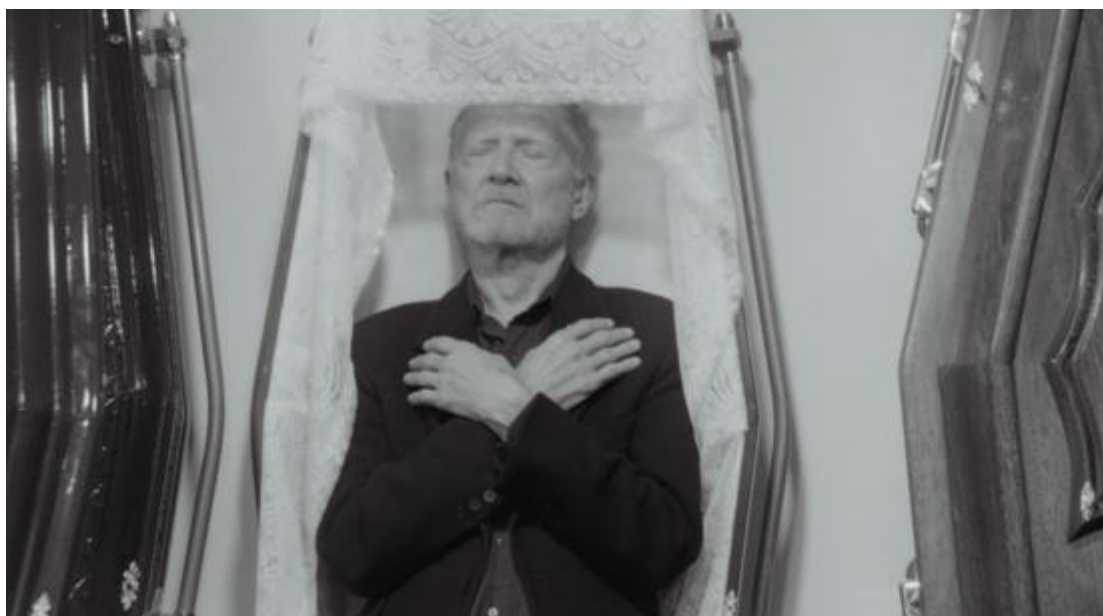


Figura 51 – *Still frame* de *Antes do fim* (Burlan, 2018). Fonte: Elaboração própria

A imagem de caixões de personagens que se suicidaram não é algo que se observe apenas em *Antes do fim*.

Em *Sambando nas brasas, morô?* (2006), cenas documentais mostram a saída

do caixão de Getúlio Vargas do Palácio do Catete, onde o presidente havia se suicidado.

Getúlio (2014) também mostra registros documentais do cortejo do caixão de Vargas.

Em *Redentor* (Torres, 2004), Otávio (Miguel Falabella), de preto e óculos escuros, segura uma das alças do caixão do pai, Evandro Saboya, que, processado e endividado, se suicidara saltando da janela de seu escritório.

Em *Onde anda você* (2003), um carro de bombeiros leva, através de uma multidão, o caixão com o corpo do palhaço Mandarin.

Em *Lost Zweig* (2002), o caixão onde está o corpo de Stefan aparece em três cenas. Primeiramente, vemos o caixão sendo fechado para ser levado ao cemitério. Na chegada, os amigos de Zweig reclamam que o caixão dele está aberto e que há flores e coroas por toda parte, dissonantes com os rituais judaicos. Mas, apesar das reclamações, o corpo de Stefan é velado com o caixão aberto enquanto o de Lotte permanece fechado.

Em *Engraçadinha* (1981), durante o enterro de Arnaldo (José Lewgoy), um político discursa ao lado do caixão enquanto Engraçadinha (Lucélia Santos), de véu negro, se debruça sobre o caixão do pai.

Em *Appassionata* (1952), dois homens carregam o caixão com o corpo de Hauser para fora da casa (Figura 52). Apesar de mostrar o caixão em primeiro plano, o mais significativo da cena é que ela nos apresenta o método de suicídio utilizado (enforcamento), mostrando uma força na mão de um dos investigadores (à esquerda, no primeiro degrau da escada).



Figura 52 – *Still frame* de *Appassionata* (Barros, 1952). Fonte: Elaboração própria

Em *À meia-noite levarei sua alma* (1964), durante o velório, as pessoas choram debruçadas sobre o caixão de Terezinha, que fora estuprada por Zé do Caixão. Depois, Zé do Caixão entrará no jazigo onde estão os caixões dela e de Antônio, quem ele havia assassinado. Ao abri-los e ver os cadáveres em decomposição (Figura 53), ele morre.



Figura 53 – *Still frame* de *À meia-noite levarei sua alma* (Marins, 1964). Fonte: Elaboração própria

Já em *Canção da volta* (2016), embora não haja uma morte, posto que as

tentativas de suicídio de Júlia não se logram, Eduardo, seu marido, tem um sonho ruim. Nele, as janelas e a porta de entrada do apartamento onde moram junto com seus dois filhos estão seladas por toneladas de terra, como se o apartamento inteiro estivesse soterrado, como se ele tivesse sido enterrado em vida, como se não houvesse saída para Eduardo. Além disso, essa prisão se dá dentro de casa, um lugar que deveria representar um local de afeto, conforto e segurança, mas que se tornou, para pai e filhos, um pesadelo.

Além de caixões de personagens que morreram por suicídio, três dos filmes de nosso levantamento retratam, por meio de caixões de entes queridos falecidos, o luto dos personagens, um dos aspectos sociais relevantes do suicídio no cinema.

Em *A sombra do pai* (Amaral, 2018), Jorge (Julio Machado) acompanha a exumação do corpo de sua esposa. O filme mostra desde a derrubada, com uma marreta, das paredes do nicho onde está o caixão da defunta até a retirada do esquife. Quando Jorge chega em casa, sua filha quer saber se ele “viu o corpo da mãe”, “o que tinha dentro do caixão”. “— Tinha osso, filha. Tinha osso. E o resto daquele vestido de flor amarela dela”, responde o pai (Amaral, 2018, 07:42 – 08:07).

Em *O vendedor de sonhos* (2016), Júlio César vai ao velório de Heitor (Nelson Baskerville), amigo que se suicidara após Mellon despedi-lo. O caixão aqui também serve como argumento contrário ao suicídio quando, apontando para o defunto no caixão, Mellon pergunta a Júlio César se ele “preferia estar no lugar dele”.

Em *A outra margem* (2007), o caixão com Domingos desliza pela esteira até o crematório, enquanto o transformista Ricardo canta e sofre a perda do amante. Ao virar cinzas e ser acondicionado dentro de uma urna funerária, o caixão — e em última instância, o morto — pode ser levado junto, abraçado, tocado. E é o que Ricardo faz. Ele leva as cinzas para os pais do falecido, mas estes recusam-nas, assim como não aceitaram a orientação sexual do filho. Então Ricardo tenta se suicidar cortando os pulsos na banheira, abraçado à urna. Finalmente, as cinzas são lançadas ao pé de uma árvore.

Nos filmes acima descritos, o caixão aparece como uma solução para o

problema semiótico da representação da morte²²⁴ já que esta só se dá na dessemelhança entre o corpo enquanto vivo — com intenção e movimento — e o corpo enquanto cadáver — sem propósito, inanimado, inerte. No entanto, um cadáver, oculto ou não por um caixão, indica não a morte em si, mas um indivíduo morto agora não mais percebido como um sujeito como nós, embora nos confronte com a nossa própria finitude. Um paradoxo semiótico, pois ao mesmo tempo que é incapaz de dar significado, gera compaixão por indicar um “sujeito que era” (Sobchack, 2005, p. 136).

Ainda assim, nossa empatia por um personagem ‘que agora não é mais’, que ‘deixou de ser’ é menos intensa, pois está alienado do ser humano. A começar por sua inação, que nos impossibilita vê-lo como agente e que também não pode mais ser transformado. Some-se a isso, nosso desconhecimento em relação ao que ele representa, afinal, não sabemos como é estarmos mortos. Nesse sentido, utilizar o caixão como signo pode ter um apelo maior que apresentar o corpo morto do personagem, pois embora saibamos que dentro dele estaria o corpo do personagem suicida, podemos nos transportar para o seu interior ou preenchê-lo com aquilo que nos é caro.

12.8. Espelhos

O camarim é um dos espaços mais utilizados em *Antes do fim* (2017). No filme, essa locação é representada por um cenário apenas com um espelho emoldurado por lâmpadas, típico dos camarins de estúdios de TV e casas de espetáculos nos quais Jean-Claude Bernardet e Helena Ignez muitas vezes estiveram durante suas trajetórias artísticas. Este espelho torna-se um recurso recorrente para que os personagens Jean e Helena exponham seus pensamentos. É um artifício consistente com o modo como o filme comunica em pelo menos dois aspectos: (1) não há uma fronteira muito bem demarcada entre

²²⁴ Podemos traçar um paralelo entre a dificuldade em se representar a morte e a dificuldade em se determinar o momento em que um corpo deixa de estar vivo: quando o coração para de bater? Quando não há mais respiração ou com a morte cerebral? Certamente que o assunto não se limita a um tecnicismo e o corte abrupto de uma cena pode ser mais efetivo do que prolongá-la. No cinema, um corpo ferido em quadro pode indicar que o personagem ainda está vivo, que está desacordado, mas não morto. Não retratar detalhadamente o ato suicida pode também ser uma decisão do diretor, conscientemente ou não, a fim de evitar ou reduzir um possível efeito de contágio, o qual apresentamos na primeira parte dessa tese, no capítulo “Efeito Werther”.

os personagens e os atores que os interpretam, que muitas vezes se confundem, sendo propositalmente mesclados; (2) a linguagem fortemente teatral, com o uso de esquetes e monólogos ao longo do filme.

Nesse camarim, a personagem de Helena quando jovem declama para o espelho uma passagem de *Die Hamletmaschine*²²⁵, do dramaturgo alemão Heiner Müller:

Eu sou Ofélia, aquela que o rio não conservou. A mulher na forca, a mulher com as veias abertas, a mulher com a cabeça sobre o fogão a gás. Ontem eu deixei de me matar, eu estou só com o meu ventre, os meus seios, as minhas coxas. Eu despedaço o catifeiro que é o meu lar, eu rasgo as fotografias dos homens que amei e que um dia se serviram de mim na cama, na mesa, no chão. (Burlan, 2017, 39:50 – 40:20)

Na peça original de Shakespeare, Ofélia se suicida após saber que seu pai fora morto por Hamlet, com quem ela se relacionava. Embora o príncipe acreditasse estar matando seu tio e não o pai de Ofélia, a morte do pai e seu relacionamento com o assassino são determinantes para a jovem se suicidar.

Em sua pesquisa com filmes estadunidenses, Stack e Bowman (2011, pp. 121-122) identificam que personagens femininos são duas vezes mais suscetíveis a se suicidarem em decorrência da morte de um ente querido do que personagens masculinos. Os autores do estudo, que denominaram essa diferença de “Efeito Ofélia”²²⁶, acreditam que isso é consistente com os estereótipos dos papéis desempenhados pelos gêneros: os de que mulheres seriam mais ligadas a relacionamentos²²⁷ do que os homens (Stack; Bowman, 2011, p. 126). Notemos, entretanto, que Helena não engrossa essa estatística pois, apesar de estar prestes a perder um ente querido (Jean) ela optará por não participar do suicídio duplo.

O espelho não é apenas recurso, mas também personagem de *Antes do fim*. No mesmo camarim, Jean conversa com seu reflexo sobre a violência de uma morte por suicídio:

— [...] se eu sair você também sai. Mas se eu morrer, você vai ficar preso no espelho. O velho preso no espelho. Para acabar com você vão ter que quebrar

²²⁵ A peça, escrita em 1977, é livremente inspirada em *Hamlet*, de William Shakespeare.

²²⁶ Como vimos na primeira parte desta tese, buscou-se atribuir uma hipotética fragilidade e desrazão feminina ao suicídio de Ofélia.

²²⁷ Olharemos mais de perto a generificação das causas do suicídio nas “Considerações finais”.

o espelho. [...] O teu problema eu posso resolver rapidamente. É muito simples: eu posso apagar a luz e você desaparece. [Jean apaga a luz] E reaparece [Jean acende a luz]. Mas pra mim, cara, vai ser muito mais violento, fique tranquilo. (Burlan, 2017, 11:51 – 14:29)

É também diante do espelho que Jean, interpretado na cena por um ator mais jovem se maquiando, retoma algo que também observamos em *Lost Zweig* (2002) e *Batismo de sangue* (2006): a ausência de raízes (ou estar distante delas) como um dos fatores determinantes para o comportamento suicida de personagens:

— Faz 15 anos que eu vivo em hotéis. Isso traz outra vantagem: eu não me ligo a nada, eu não me estabeleço em parte nenhuma, eu tenho uma percepção de uma realidade supremamente provisória. (Burlan, 2017, 38:23 – 38:40)

Diante do mesmo espelho, da mesma penteadeira do camarim, Jean com a idade de seu tempo presente reaparece. Em *voice over*, a voz do seu eu jovem continua seu monólogo:

— Durante toda a minha vida eu nutri a pretensão extraordinária de ser o homem mais lúcido que já existiu. Cada um com a sua loucura, a minha foi me julgar normal. E como me parecia que os outros estavam loucos, eu acabei ficando com medo, com medo deles, mas o que é pior: medo de mim mesmo. O que me salvou? Foi a ideia do suicídio. Eu consegui sobreviver a tantas noites nas quais eu me perguntava: eu vou me matar na aurora? (Burlan, 2017, 39:04 – 39:47)

Essa fala tem estreita relação com a frase que citamos no início desta tese, na qual Nietzsche (2001a, p. 91) afirma que “a idéia do suicídio é um potente meio de conforto: com ela superamos muitas noites más”.

O uso de espelhos, fortemente presente em *Antes do fim*, também tem papel importante na filmografia estudada.

Em *Yonlu* (2018), Vinícius fala a seu terapeuta de sua insatisfação com a imagem que ele vê refletida no espelho. Ainda neste filme, enquanto Yonlu grava seu bilhete-suicida, sua imagem é refletida infinitamente por um jogo de espelhos.

Em *Trama familiar* (1986), a mãe diz estar preocupada com Cacá, pois flagrou o filho olhando no espelho do banheiro a cicatriz no pescoço, marca de sua tentativa de suicídio.

É em frente ao espelho do banheiro que, em *Toda nudez será castigada* (1972), Geni (Darlene Glória) se suicida. A câmera em plano americano mantém o enquadramento do reflexo do rosto de Geni no espelho enquanto a mão dela, segurando uma lâmina de barbear, desce para fora de nossas vistas.²²⁸

Em *Perdoa-me por me traíres* (1983), outra adaptação de uma peça de Nelson Rodrigues, de costas para um espelho, Judite (Vera Fischer) toma a bebida envenenada que Raul (Rubens Correia) lhe ‘oferece’. Quando o veneno começa a fazer efeito, ela se vira para o espelho e nele vai escorrendo até o chão.

Em *Os famosos e os duendes da morte* (2009), a última cena antes da mãe de Paulinho ir para a ponte onde irá se suicidar é dela, em casa, se olhando no espelho.

Em *O vendedor de sonhos* (2016), o trajeto que leva Júlio César até o prédio de onde pretende se jogar está repleto de janelas espelhadas que criam uma sensação caleidoscópica. No mesmo filme, Mellon diz a Júlio César que basta olhar-se no espelho para ver que não é possível fugir a vida inteira de si mesmo.

Em *Estrela nua* (Garcia; Martins, 1984), novamente o caleidoscópio: o espelho do banheiro permanece quebrado o filme inteiro. É em frente a ele que Glória (Carla Camurati) corta seu cabelo e, mais adiante, irá se cortar por acaso com um dos seus cacos. Quando o espelho se quebra por completo, fragmentando a imagem de Glória em incontáveis pedaços, ela se suicida.

Em *Edu, coração de ouro* (1968), o vaidoso Eduardo opta por passar horas na frente do espelho ao invés de encarar o cerceamento da liberdade de expressão

²²⁸ Não mostrar o suicídio em si — com a câmera não seguindo o movimento do suicida ou com um corte brusco instantes antes do ato — é algo recorrente nos filmes que analisamos, uma forma de preservar a imagem positiva do personagem ou de poupar os espectadores. Algo semelhante se verifica nas representações artísticas do suicídio de Lucrecia, como vimos na parte I. Como sugerimos no capítulo “Suicídio de escravizados”, não mostrar Zumbi dos Palmares morto pode ser uma forma de tentar manter intacta sua imagem de guerreiro. É, de certa forma, o que Getúlio Vargas faz ao optar por dar um tiro no peito e não na cabeça, mantendo seu rosto incólume para que estivesse apresentável durante o velório. Um exemplo contrário que reforça o argumento de preservação da imagem do suicida é o suicídio de Peixoto (Milton Moraes) em *Bonitinha, mas ordinária... ou Otto Lara Rezende*. Em uma cena extremamente gráfica, Peixoto puxa um canivete, retalha o rosto de Maria Cecília (Lucélia Santos) e depois corta o próprio pescoço. Morto, ele cai por sobre ela, ambos na cama. Essa cena sangrenta ocorre em um ambiente que sugere pureza e castidade: em cima de uma cama coberta por lençóis claros, limpos, virgens, dentro de um quarto branco, como de uma vestal. O sangue que suja esse ambiente pretensamente casto expõe toda a lascívia de Maria Cecília, motivo dado por Peixoto para dar cabo às suas vidas, em um contundente feminicídio-suicídio, categoria que aprofundamos dentro de “Suicídio e gênero”.

imposto pela ditadura militar ou de levar a sério o comportamento suicida de seu amigo Castor.

Em *A noite das taras* (Doo; Fraga; Cardoso, 1980), Cibele Marcondes (Patrícia Scalvi), nua, vai ao banheiro, onde pega uma navalha. É em frente ao espelho que ela desiste de cortar os pulsos.

Em *A mulher do desejo / A casa das sombras* (1977), Sônia (Vera Fajardo) foge para fora de casa e encontra pessoas usando máscaras. Ela se desvencilha de cada uma dessas pessoas, mas a última, ao invés de colocar uma máscara também, ergue um espelho no qual Sônia se reflete como Lígia.

Em *Noite em chamas* (1978), Beth Lemos (Maria Lúcia Dahl) bebe e relembra uma de suas filmagens na qual, nua, aparece coberta com um véu branco. Para o seu reflexo no espelho, ela pede a si mesma para caprichar na maquiagem, pois seu suicídio “tem que ser um grande show”.

Em *Lost Zweig* (2002), o espelho não aparece apenas como objeto, mas como simbolismo. Enquanto joga xadrez sozinho, Stefan diz:

— Só você, velho vírus. Meu leal companheiro de tantos anos. Meu velho, indestrutível vírus. Você é a única coisa que me enfeitiça e jamais me abandona. Meu espelho invisível. Sim, meu invisível e inquebrantável espelho. (Back, 2002, 01:39:00 – 01:39:39)

Ainda em *Lost Zweig*, quando ele já está deitado após se envenenar, Lotte perambula pela casa deles em Petrópolis. Em frente ao espelho, de camisola, ela se penteia, coloca brincos. Depois veste um vestido comum e se deita ao lado de Stefan pela última vez.

Em *Getúlio* (2014), em seu quarto, o ainda presidente pondera sobre seu futuro. A última ação antes de dormir e a primeira ao acordar no dia de sua morte é se olhar no espelho. Só então deixa a carta suicida à vista, pega o revólver e se suicida.

Em *O primeiro dia* (1998), antes de ir para o terraço de um edifício após ser abandonada pelo namorado, Maria deixa um bilhete no espelho onde afirma que “se existe um dia para tomar uma decisão, este dia é hoje”.

Espelhos de penteadeiras também não são incomuns.

Em *Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária* (1964), depois de fazerem

sexo, Peixoto desfigura e mata Maria Cecília enquanto ela se penteia sentada em frente à penteadeira e depois se suicida.

Em *Violência na carne* (Sternheim, 1981), Letícia (Helena Ramos), que irá se suicidar depois, chora enquanto se penteia sentada em frente ao espelho.

Em *Memória de Helena* (1969), Helena (Rosa Maria Penna) exercita sua vaidade diante do espelho da penteadeira, fascinada consigo mesma “sob pretexto de um colar”. Será no espelho d’água de um lago que Helena irá morrer.

É também em frente a um espelho de penteadeira que, em *Parahyba, mulher macho* (1983), Anayde decide levar a navalha para dentro da prisão onde está seu amante João Dantas, para que ele possa seguir adiante com seu plano de se suicidar antes que o matem.

É diante do reflexo do espelho que, em vários dos filmes brasileiros analisados, os personagens tomam clareza, percebem o significado essencial de algo; o oposto do que acontece com Narciso que, ao ver o reflexo de sua beleza, não é mais capaz de enxergar além de sua própria imagem. A relação que os personagens têm com os espelhos se assemelha à que, na animação *Snow White and the Seven Dwarfs / Branca de Neve e os sete anões* (1937), a Rainha Má tem com seu espelho mágico²²⁹, o qual não lhe oferece conforto, mas sim a crua verdade.

12.9. Bilhetes suicidas

O bilhete suicida é uma mensagem, geralmente em formato texto, quase sempre coerente e organizada, dirigida aos que permanecerão vivos. Em 11% dos filmes que analisamos, os personagens que se mataram (ou que tentaram ou pensaram em se suicidar) deixaram um bilhete-suicida (Quadro 1). No cinema brasileiro, este bilhete nem sempre é escrito. Em quatro filmes, os personagens gravam uma mensagem de áudio (fita cassete ou *tape deck* de rolo). Em uma película – *Luna* (2018) –, é gravado um vídeo por meio da câmera do *notebook*. Quando em áudio, os bilhetes imiscuem-se ao desenrolar da trama. Em *Noite de chamas* (1978), a suicida se hospeda em um quarto de hotel onde grava,

²²⁹ “Espelho, espelho meu, existe alguém mais bonita do que eu?”. Tradução para o português da adaptação de Walt Disney do conto dos irmãos Grimm: “— *Magic mirror on the wall, who is the fairest one of all?*” (Hand et al., 1937)

cena após cena, sua mensagem. Em *Na boca do mundo* (1978), a fita cassete é posta para tocar pela autora da gravação, no toca-fitas do carro o qual dirige. Tendo desistido de se suicidar ela pega a estrada ao som de sua própria voz e coloca os espectadores a par de sua vida pregressa. A trama de *Toda nudez será castigada* (1972) se desenvolve como flashback evocado pela fita gravada por Geni.

Em *Canção da volta* (2016), Júlia havia escrito uma carta de despedida ao marido e filhos antes de cortar os pulsos. Ao sobreviver a duas tentativas de suicídio, o bilhete se torna a prova material de um ato que assombra a família.

Em *A outra margem* (2007) a ausência de um bilhete é sentida por um dos amigos do suicida que acha estranho que ele não tenha tentado explicar por que optou por se matar.

Em *Yonlu* (2018), além de uma carta aos pais, Vinícius grava a música *Suicide song*:

*Try to see through these sheets of shit poetry
And see what there is left
See, I'm sad 'cause I alone in this world and
Writing doesn't seem to help*

*Now she's gone like everyone I ever met
Now my suicide is lit by the sunset
It's pretty sad if you ask me
I don't think I will be
Around to see your face again²³⁰ (Montanari, 2018, 51:02 – 52:01)*

Observamos que nas telas brasileiras, assim como fora delas, o bilhete suicida é uma mensagem produzida “no limite da existência” (Bteshe et al.v, 2010, p. 43) e, rigorosamente falando, constitui a última “comunicação possível entre um morto e os vivos fora de um sistema cosmológico não-científico” (Bteshe et al., 2010, p. 43), meio pelo qual o suicida se mantém presente ainda que não esteja mais vivo.

²³⁰ Tente ver através destas folhas de poesia de merda / E veja o que sobrou / Veja, estou triste porque estou sozinho neste mundo e / A escrita não parece ajudar // Agora ela se foi como todos que já conheci / Agora meu suicídio é iluminado pelo pôr-do-sol / É muito triste se você me perguntar / Eu não acho que estarei / Por perto para ver seu rosto novamente.

Filme	Descrição
<i>24 horas de sonho</i>	Nota sucinta: “Mato-me. Clarice”.
<i>À meia-noite levarei sua alma</i>	Bilhete de Terezinha aos pais pedindo perdão: “Não consegui suportar o peso nos ombros”.
<i>A outra margem</i>	Amigo questiona o suicida não ter deixado qualquer bilhete.
<i>Ângela</i>	Carta à esposa: “diga a nossa filha que o pai morreu, que viajou e que nunca lhe contem a minha história”. No envelope, além da mensagem, dinheiro.
<i>Appassionata</i>	Envelope: “Para Sílvia, na hora da minha morte”.
<i>Batismo de sangue</i>	Poema datilografado aponta trauma da tortura: “Assim, exterminarei a lembrança de um passado sombrio”.
<i>Canção da volta</i>	Bilhete para marido e filhos: “Eu sinto que tô novamente afundando até a cabeça num pântano que eu já conheço”.
<i>Crônica de um industrial</i>	Fita cassete: “não consigo mais enxergar essa luz”.
<i>Getúlio</i>	Famosa carta do ex-presidente à nação, que termina com: “saio da vida para entrar na história”.
<i>Lost Zweig</i>	Casal Zweig deixa cartas a vários amigos: “A minha decisão é um alívio e uma libertação” (Stefan), “Liberto-me da tortura da piedade e da autocomiseração” (Lotte). O escritor austríaco deixa ainda uma carta mais formal (“Quero agradecer do fundo do coração a este país maravilhoso”).
<i>Luna</i>	Vídeo gravado no notebook para mãe: “Eu não vou mais ser um estorvo pra senhora”.
<i>Na boca do mundo</i>	Fita cassete que a personagem guarda como um trunfo por vencer o suicídio: “Eu não suporto mais as vidas vazias. A ausência de uma luz. A certeza de que não há mais saída”.
<i>Noite em chamas</i>	Bilhete suicida gravado em fita cassete durante o filme: “Deixo nessa fita pela última vez a minha voz gravada e os motivos pelos quais vou morrer”.
<i>O primeiro dia</i>	Bilhete no espelho: “Dia para tomar uma decisão”.
<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	Mãe deixa bilhete ao filho “dizendo que ela precisava visitar o pai dele, que de repente ia demorar pra voltar”.
<i>Toda nudez será castigada</i>	Fita gravada ao marido: “Quem te fala é uma morta”.
<i>Trama familiar</i>	Bilhete na cabeceira para ser entregue ao “querido amigo” revela a homossexualidade do suicida.
<i>Yonlu</i>	“Canção de suicídio” e carta aos pais: “Peço desculpas também pela maneira assustadora com que a notícia vai chegar em vocês”.

Quadro 1 – Filmes com bilhetes suicidas. Fonte: Elaboração própria

12.10. Pornochanchada

De acordo com as fichas técnicas dos dicionários de Antônio Leão da Silva Neto e de Mauro Baladi, três filmes ficcionais brasileiros com representação de suicídio se enquadram no gênero cinematográfico “pornochanchada”²³¹: *A noite das taras* (1980), *As taradas atacam* (1978) e *As 1001 posições do amor* (Mossy, 1978a).

Os dois filmes dirigidos por Carlo Mossy foram produzidos por sua produtora, Vydia Filmes. O outro, pela Dacar Produções Cinematográficas, fundada pelo “rei da pornochanchada” David Cardoso. As duas estão entre as principais produtoras do período: a primeira, sediada no Rio de Janeiro, a segunda, em São Paulo, mais precisamente na Boca do Lixo, que a partir da metade dos anos 1960 até os anos 1980, foi uma espécie de “capital do cinema” (Sternheim, 2005, p. 13).

Na esteira do movimento mundial de liberação sexual e sob a censura do regime ditatorial, ocorre o declínio do Cinema Novo e o cinema brasileiro se curva à pornochanchada (Botelho, 2002), rótulo com certa carga pejorativa para designar a comédia maliciosa (Sternheim²³², 2005, p. 14). Apesar de se vincular ao *mainstream* com a atuação de atores e atrizes com forte presença na TV — muitas tendo se tornado ícones sexuais como Helena Ramos, Sonia Braga e Vera Fisher (D’Antonio; Eidelman, 2019) —, o gênero guardava semelhanças com a estética do contemporâneo Cinema Marginal.

Embora a pornochanchada seguisse o lema “sexo sim, política não” (Botelho, 2002), a baixa qualidade de produção punha em xeque a farsa da imagem de um Brasil grandioso que a ditadura tentava emplacar. Os filmes desse gênero expunham o pobre, o precário, o cinema que era possível se fazer naquele Brasil e, nesse sentido, a pornochanchada fala mais sobre o cinema brasileiro dos anos 1970 que o Cinema Marginal ou Cinema Novo. Por outro lado, o governo

²³¹ Estamos considerando também os filmes descritos pelos autores como “comédias eróticas”. Com isso, excluem-se as produções indicadas como “drama erótico”, por exemplo. Fazemos esse corte entendendo ser “difícil atingir um consenso definitivo sobre os critérios e as fronteiras que permitem identificar e balizar cada gênero”, já que a delimitação e a caracterização dos gêneros estariam sujeitas a uma “constante mutação e hibridação dos mesmos” (Nogueira, 2010, p. 3).

²³² Alfredo Sternheim dirigiu três filmes que retratam suicídio: o pornô *Sexo em grupo* (1984) e os dramas eróticos *Violência na carne* (1981) e *Amor de perversão* (1982).

militar tolerava e promovia esse gênero, utilizando-se politicamente dele, com o objetivo “de descomprimir ou mascarar a opressão e o controle sobre a sociedade brasileira” (D’Antonio; Eidelman, 2019, s.n.).

Em entrevista ao jornal carioca O Globo, o diretor Carlos Mossy afirmou que sua intenção, na época, era “conquistar, antes de mais nada os exibidores” para “fazer dinheiro” e que, para isso “o cartaz e o título eram mais importantes que o roteiro” (Braga, 2001, p. 1). O título em inglês para a pornochanchada *A noite das taras* — *The night in the terrace* (“A noite no terraço”) — parece ratificar essa afirmação de Mossy, ao não se utilizar de um título sugestivo para o mercado externo.

No Brasil, os pôsteres do filme exploravam o erotismo e, principalmente, a nudez feminina como chamariz comercial. Para o cartaz de *A noite das taras* (Figura 54) utilizou-se um *still frame* de *A carta de Érico*, episódio o qual analisaremos.

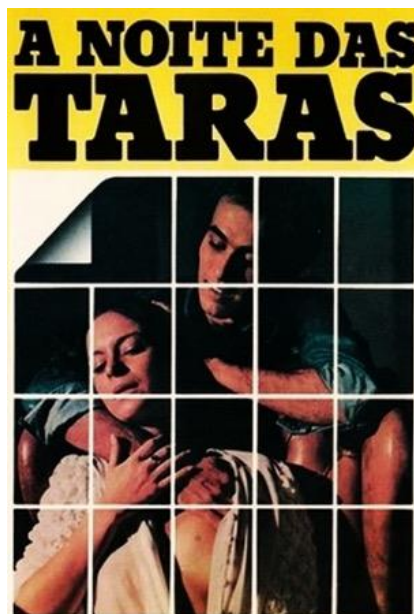


Figura 54 – Cartaz de *A noite das taras* (Doo; Fraga; Cardoso, 1980). Fonte: IMDb

Os letreiros nos cinemas onde o filme foi exibido reforçavam o teor sexual, com o corpo feminino nu em tamanho gigante parcialmente censurado por uma estreita faixa preta. “O título já diz tudo” prometia o letreiro, corroborando o que Mossy expõe na entrevista. No entanto, o filme tem muito menos sexo do que a estratégia de divulgação sugeria, assim como em *As 1001 posições do amor*, o outro filme de Mossy que analisaremos (Figura 55).



Figura 55 – Cartaz de *As 1001 posições do amor* (Mossy, 1978a). Fonte: IMDb

A caricatura de Pedro de Lara²³³, comediante brasileiro que narra os episódios, aparece na ilustração do cartaz em uma cama com várias mulheres nuas. O ator também atua em *As taradas atacam*, filme cujo cartaz segue a mesma linha (Figura 56).

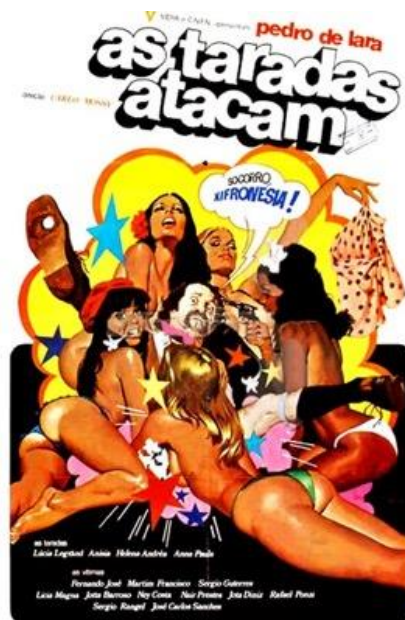


Figura 56 – Cartaz de *As taradas atacam* (Mossy, 1978b). Fonte: IMDb

Apesar dos meios por vezes ardilosos de atrair mais público e renda, Mossy

²³³ Pedro de Lara ficou famoso por seu papel como jurado mal-humorado que reprovava candidatos a artistas que se apresentavam em programas de auditório na TV.

reivindica que seus filmes sejam vistos também como “uma crítica social ao falso moralismo” (Braga, 2001, p. 1). De fato, segundo D’Antonio e Eidelman (2019, s.n.), alguns estudos consideram que os filmes desse gênero expressam uma mudança na moralidade sexual, pois retratam “maridos infiéis, viúvas ardentes e meninas incapazes de manter a virgindade pré-nupcial” e até mesmo “cenas de prostituição, sexo em grupo, travestismo, práticas homoeróticas entre homens, homossexualidade masculina e relações lésbicas”. De acordo com alguns autores desses estudos, a pornochanchada “produziu um discurso crítico sobre as relações familiares e aspectos íntimos da vida cotidiana”. Por meio do humor, do duplo sentido e da sátira, esse gênero teria buscado “ridicularizar e questionar os valores tradicionais”. Outros autores destacam que os corpos femininos que aparecem nas comédias eróticas “nem sempre são bonitos, nem os corpos masculinos [...] perfeitamente anabolizantes” o que apontaria para uma “desconstrução dos mitos sociais habitualmente ligados à corporeidade exuberante e hipersexualizada como uma autorrepresentação da identidade nacional brasileira”.

Nos anos 1980, com fim do auxílio estatal, com a chegada do VHS²³⁴ e sob pressão da indústria cinematográfica americana pelo fim da cota de exibição, a pornochanchada perde fôlego.²³⁵

A carta de Érico

O filme *A noite das taras* (1980) é composto por episódios, uma característica comum da pornochanchada. O episódio que abre o filme, *A carta de Érico*, dirigida por John Doo, único a fazer menção ao suicídio, é o que nos interessa.

A música assíncrona²³⁶ animada que acompanha três marinheiros correndo alegres pelo navio até descerem em terra firme, numa evidente “atmosfera de plena felicidade”²³⁷ (Hickethier, 2012, p. 98) contrasta com a música pesada,

²³⁴ Sigla de *Video Home System* (sistema doméstico de vídeo), que se tornou o padrão dominante nas duas décadas seguintes. Esse sistema permitiu ao consumidor final a capacidade de gravar e executar, analogicamente, fitas de vídeo em casa, alterando significativamente o modelo de negócios da indústria cinematográfica.

²³⁵ Segundo Bordwell, Thompson e Smith (2019, p. 333), os gêneros são fenômenos cíclicos, que desfrutam de intensa popularidade e influência durante um período bastante curto para então perderem prestígio.

²³⁶ Chamamos de “assíncrona” quando a fonte da música permanece invisível, isto é, não faz parte do ambiente onde a cena acontece.

²³⁷ Uma tradução possível para “[*Stimmung*] glücklicher Erfüllung”.

quase opressiva, dentro do interior do apartamento enquanto Cibele Marcondes (Patrícia Scalvi) vaga por ele. Esse contraste é reforçado pois, entre as duas cenas, está a da chegada de um dos marinheiros (Arlindo Barreto²³⁸), na porta do prédio, sem música, apenas o som ambiente da rua, o que reforça a responsabilidade da missão dada ao personagem como entenderemos no decorrer do episódio.

Nas três cenas, imagem e música (ou a ausência dela) são combinadas em paralelo, isto é, as imagens e os sons se complementam, reforçando os estados de espírito dos personagens. Essa sobreposição audiovisual gera um “valor agregado”²³⁹ (Hickethier, 2012, p. 93) que intensifica as imagens. O ruído áspero dos carros que rasgam a avenida aonde chega o marinheiro se contrapõe tanto ao fundo musical descontraído nos créditos iniciais do filme quanto à música soturna que toca durante a primeira aparição de Cibele. O som desagradável, porém, familiar, do trânsito de cidade grande cria uma atmosfera acústica que se impõe como realidade perante os dois mundos.

Aqui, a música aparece como um elemento do design cinematográfico e com importante função dramaturgic. Ela desperta emoções no espectador que se combinam com as imagens que, por sua vez, oferecem pontos de contato visuais para sentimentos mais difusos (Hickethier, 2012, p. 96).

No apartamento, Cibele está vestida com uma camisola preta, como se enlutada. Ela fuma, pensativa, sem saber que, lá embaixo, na portaria do prédio onde mora, o marinheiro tenta tomar coragem para entregar-lhe uma carta, a pedido de Érico que a considerava, em *flashback*, uma “questão de vida ou morte”.

Cibele se levanta do sofá, decidida a tirar a própria vida. Vai até a mesinha de cabeceira em seu quarto, enche uma seringa com alguma droga injetável — o que nos faz supor que ela vinha se drogando com alguma regularidade — e aponta a agulha para a veia do seu braço. Mas ela luta consigo mesma e interrompe o ato suicida.

Cibele grita um longo e sonoro “não” enquanto agita a cabeça de um lado para

²³⁸ Arlindo Barreto, nos anos 1980, foi um dos intérpretes do popular palhaço Bozo.

²³⁹ “Überschuss”

o outro e aperta o êmbolo, esvaziando a seringa. O líquido jorrando para cima em primeiro plano com o rosto da personagem ofegante em *close* guarda alguma semelhança com uma estética pornô (Figura 57). Como pudemos acompanhar ao longo dessa tese, alguns filmes sugerem uma relação entre sexo e ato suicida, entre gozo (*la petite mort*, como frisamos) e morte.



Figura 57 - *Still frame* de *A noite das taras* (Doo; Fraga; Cardoso, 1980). Fonte: Elaboração própria

Na portaria, o marinheiro decide finalmente subir no mesmo momento em que Cibele apanha um revólver na prateleira. Dessa vez a câmera permanece em plano americano, enquadrando-a dos joelhos para cima. Ela segura a arma com as duas mãos, na altura do peito, apontando-a para si, mas também desiste desse método para se matar. Cibele volta a guardar o revólver e tira toda a roupa. É evidente o “*male gaze*” (Mulvey, 1999, p. 837) da cena. Apesar da nudez ser passível de justificativa (como veremos na sequência), *sexploitation* é um aspecto marcante no gênero da pornochanchada. O plano feminista inexistente, pois, a câmera atua sempre a serviço do voyeurismo masculino: “a mulher como imagem, o homem como portador do olhar” (Mulvey, 1999, p. 837). Totalmente nua, Cibele entra no banheiro, enquanto o marinheiro, com o envelope a ser entregue a ela, aguarda o elevador para subir. Essa alternância entre a cena dramática²⁴⁰ de Cibele buscando formas de se suicidar (e lutando

²⁴⁰ Estamos considerando “cena dramática”, uma cena (ou uma sequência de cenas) que leva a trama de um estado a outro. Em outras palavras, as ações dos personagens que visam ajustar o estado (inicial) que sofreu uma perturbação até um outro estado (final).

contra si mesma) e a demora do marinheiro em chegar ao apartamento dela, busca, por meio do “efeito bomba-relógio”, gerar uma tensão e enfatizar um senso de urgência.

Em frente ao espelho do banheiro, Cibele lentamente pega uma navalha. A câmera posicionada atrás de Cibele agora nos coloca em um ponto de vista mais próximo ao da personagem, que encara o próprio reflexo à sua frente. A música instrumental atinge seu tom mais agudo quando ela aproxima a lâmina do pulso. Mas ela para e, ainda segurando a navalha, decide entrar no box que, cheio de água, serve de banheira. Cibele joga um pouco de água em seu corpo, criando mais um momento para que o gênero pornochanchada minimamente se manifeste com alguma nudez e que dá algum tempo para que o marinheiro finalmente chegue ao apartamento.

Novamente decidida a tirar a própria vida, Cibele leva a lâmina junto ao pulso, mas as batidas na porta assustam-na, tirando a personagem da espécie de transe em que se encontrava. Não por acaso, as batidas da porta também encerram abruptamente a música que acompanhava sua tentativa de suicídio. Assustada, Cibele larga a navalha que está em sua mão. Do lado de fora do apartamento, a mão insistente do marinheiro aciona a aldrava.

Já vestida, Cibele atende a porta, mas não se interessa pelo conteúdo da carta. Ela deixa o marinheiro na sala e vai para o quarto, onde se despe e entra novamente na banheira com a navalha. Enquanto isso, o marinheiro vaga pelo apartamento. No quarto dela, ele vê pó e a seringa na mesinha de cabeceira. Isso o faz ir correndo até a porta fechada do banheiro, mas o barulho da água o tranquiliza. Lá dentro, Cibele empunha o objeto cortante. Ela continua na banheira, indecisa do uso que fará da navalha e quando se decide a cortar os pulsos, novamente é interrompida pelo marinheiro que bate na porta do banheiro. Ela diz que não vai demorar.

Sentado no sofá, fumando, ele volta a ter um flashback de Érico alertando-o para que “não deixe que ela o engane” e que “aja rápido”. O marinheiro salta do sofá e vai até o banheiro, abre a porta e a flagra com a navalha encostada no pulso. Ele arranca a navalha dela e a estapeia várias vezes. Depois a beija e lambe seu rosto, enquanto ela chora e transam, primeiro no banheiro e depois no

quarto, em um *soft porn* que termina com os dois nus, já noite, na varanda, de onde podem ver as luzes da cidade.

Cibele se diz “muito agradecida” e o marinheiro acredita ter finalmente encontrado seu “porto definitivo” enquanto uma imagem aérea de um cemitério fecha no túmulo de Érico, encerrando o episódio.

Esta é uma pornochanchada com elementos sobrenaturais, onde um suicídio é evitado a partir de uma carta em branco enviada por alguém que já morreu. Uma fala de Érico se destaca especificamente por seu caráter preventivo:

— Esteja atento. Quando tudo parecer bem, esse será o momento fatal. (Doo; Fraga; Cardoso, 1980, 19:47 – 19:54)

Esse alerta é particularmente importante para a suicidologia. Em um tratamento da depressão, muitos pacientes decidem parar o medicamento por se sentirem bem novamente. Entretanto, se a medicação antidepressiva é interrompida abruptamente, há um “risco considerável de recaída” (Botega, 2015, p. 215). Além disso, uma pessoa que já tentou suicídio tem uma probabilidade maior de tentar novamente. Neury Botega (2015, p. 101) aponta para um risco 38 vezes maior de um reincidente se matar do que ocorrer o suicídio pela primeira vez.

No geral, embora o filme não apresente o passado de Cibele nem aspectos que possam tê-la levado a pensar em se suicidar, podemos inferir alguns elementos. Durante todo o episódio, nenhum amigo ou amante dela chegou ao apartamento ou tentou entrar em contato com Cibele o que pode fazê-la se sentir só, por ter terminado algum relacionamento recentemente ou por ter se afastado do convívio social. Além disso, a personagem faz uso de drogas injetáveis que ficam à disposição sobre a mesinha de cabeceira, o que poderia indicar um uso abusivo de drogas, um dos principais fatores de risco para o suicídio (Botega, 2015, p. 110).

Bacanal sangrenta

As taradas atacam (1978)²⁴¹ é uma pornochanchada também dividida em

²⁴¹ *As taradas atacam* e *As 1001 posições do amor* (1978) fazem parte de uma trilogia dirigida por Carlos Mossy composta de “crônicas satíricas sobre o cotidiano do Rio de Janeiro, tendo por base o programa radiofônico ‘Barulhos da Cidade’, que dá o nome à série” (Silva Neto, 2002, p. 778).

episódios. No quinto e último deles, intitulado *Bacanal sangrenta*, Luci, ao saber das traições de seu namorado Beto (Sérgio Guterres), decide ir à forra, aderindo à bacanal organizada pela empregada (Lúcia Legrand). Quando Beto chega na casa e flagra Luci participando da orgia, ele saca um revólver e atira nas pessoas que tomam parte da bacanal. É quando descobre que comprou uma arma de brinquedo. Todos riem dele, ele se lamuria por sempre ser enganado e continua, canastrão:

— Luci, você era tudo pra mim. Você era minha vida, Luci. O meu café da manhã, o meu arroz com feijão, o meu mundo, minhas estrelas, Luci. E o pior é que esse revólver não serve nem pra dar um tiro na cabeça.

Beto aponta o cano do revólver de espoleta para a própria cabeça e puxa novamente o gatilho, mas agora o tiro que sai é de verdade e Beto cai morto no chão da sala.

Em *voice over*, o narrador (Cláudio Barreto) explica o que acabamos de ver: “o babaca do Beto, que voltara pra pegar um pijama, ficou foi com azeitona no ouvido, dois chifres na testa e sete palmas pra baixo da terra”.

A presença da violência no humor pode estar ligada à violência na qual o Brasil vivia com a ditadura militar. Há, entretanto, outros tipos de violência associada ao sexo, não apenas física, mas também simbólica e material. Como o pano de fundo para essa trama irrealista, além do evidente estereótipo racial e a exploração do corpo preto feminino, está o clichê da relação desigual de poder entre patrão e empregada, onde esta acaba se submetendo sexualmente ao dono da casa. Várias pornochanchadas reproduzem-no: *Como é boa a nossa empregada* (Mello, 1973), composta por três episódios que exploram o tema: *Lula e a copeira*, de Ismar Porto; *O terror das empregadas* e *O melhor da festa*, dirigidas por Victor Di Mello; *Empregada para todo o serviço* (Gonzaga, 1977); *Chapeuzinho vermelho: a gula do sexo* (Motta, 1981); e várias outras produções do período.

Isso tem um fundamento histórico, especificamente no que se refere à iniciação sexual masculina, quando “uma parcela dos homens no Brasil teve, como possíveis parceiras sexuais, prostitutas ou empregadas domésticas” (Leal; Knauth, 2006, p. 1379). Além da relação entre o homem e sua parceira estabelecer-se sobre uma ordem socioeconômica desigual, observamos

também uma maneira nada incomum no cinema brasileiro (e que está diretamente ligada a esse padrão) de como uma quantidade expressiva de personagens masculinos age ao tirar a própria vida: o feminicídio seguido de suicídio (ver capítulo “Feminicídio-suicídio”).

Quizumba no bilhar

A terceira pornochanchada a retratar o suicídio é *Quizumba no bilhar*, um dos quatro episódios do filme *As 1001 posições do amor* (1978). Entretanto, este pouco contribuirá para o nosso estudo. A única menção a suicídio em todo o filme é uma piada de gosto duvidoso, na qual o narrador conta a história de Carlinhos “Pé-no-saco” (ou Carlinhos Ovo-presos ou ainda Deixa-que-eu-chuto), um “cara tão chato” que “seu pai se suicidou no dia em que o Carlinhos aprendeu a falar”. Nesse caso, Carlinhos é um personagem tão anedótico e a situação tão esdrúxula que nada podemos apreender desse evento, como o impacto do suicídio paterno em Carlinhos, por exemplo, ou qual o método escolhido por seu pai para se matar.

Ao delimitarmos os filmes pelo gênero “pornochanchada” trabalhamos dentro de uma fronteira nem sempre muito bem demarcada e estamos sujeitos a eventuais decisões arbitrárias. Os três filmes identificados dentro desse gênero são episódicos e apenas um episódio de cada filme tem relação com o tema do suicídio. Entretanto, o episódio *A carta de Érico* não guarda muitas semelhanças com os episódios seguintes do filme, especialmente o terceiro, com mais humor. Talvez Silva Neto e Baladi tenham-no enquadrado como pornochanchada, ‘pelo conjunto da obra’, isto é, por causa dos outros dois episódios. Se categorizado individualmente, este episódio poderia ser rotulado como drama erótico. Nessa categoria, os dois dicionários elencam mais sete títulos: *As amantes de Helen* (1981); *Condenada por um desejo* (1981); *Engraçadinha* (1981); *Escrava do desejo* (Doo, 1981); *Excitação* (1977); *Fantasias sexuais* (Bajon, 1982); e *Sol escaldante* (Cervi, 1984). Além desses, dentre os longas-metragens brasileiros com representação de suicídios, identificamos um “drama criminal erótico”: *Os tarados* e ainda dois filmes categorizados pelos dois autores como “sexo explícito”: *A luta pelo sexo* (Novotny, 1984) e *Sexo em grupo* (Sternheim, 1984). De qualquer forma, nos três filmes que analisamos, alguns aspectos se

sobressaem. Primeiramente, apesar do período em que os filmes foram produzidos, quando se supõe uma maior liberação sexual da mulher, ela agora sendo capaz de buscar seu prazer, ainda se mantém o modelo ‘a bela adormecida’, no qual o homem segue atuando como salvador, como aquele que irá tirar a mulher do seu torpor. Assim é em *A carta de Érico*. A passividade de Cibele só é quebrada quando ela busca meios de se suicidar; e o marinheiro chega para salvá-la, aportando como derradeira prevenção ao suicídio da mulher.

No fim do episódio, quando o marinheiro decide dormir lá, ela se surpreende e pergunta se ele irá ficar com ela. Ele confirma, o que indica que ele é quem detém o poder decisório, não ela, até mesmo sendo para ficar na casa dela. Como no conto de fadas, onde o príncipe beija a princesa sem que ela possa escolher, o marinheiro delibera que atracou para sempre nela, seu “porto definitivo”.

Ainda que com forte carga erótica, ainda que Cibele sinta prazer, a relação se completa com um amor romântico por outro homem como solução para o problema da mulher. Notemos que o marinheiro não tem nome; ele é qualquer homem. É, na verdade, um homem que outro homem — Érico — definiu ser o homem que irá salvar Cibele.

Esse sentimento de posse que os personagens masculinos têm em relação às personagens femininas e seus corpos está intimamente ligado a outro aspecto que se apresenta como um binômio bastante comum nos filmes que analisamos e que aqui denominamos “feminicídio-homicídio”, isto é, homens que, antes de tirarem a própria vida, matam personagens por elas serem mulheres (ver capítulo “Feminicídio-suicídio”). O inverso não acontece na filmografia brasileira. As personagens mulheres que se suicidam nos filmes produzidos no Brasil não se sentem no direito — os roteiristas não as empoderaram a ponto — de levar consigo um outro homem.

Por último, mas não menos importante, e por mais que Mossy genuinamente alegue uma crítica social embutida em suas pornochanchadas, seu outro filme aqui analisado faz uso de estereótipos e reforça preconceitos arraigados, como a relação de poder patrão-empregada “mulata”, em uma concepção “meramente

epidérmica do negro: principalmente a fêmea negra — enquanto reflexo do machismo de nossa sociedade — é apresentada e oferecida como objeto de prazer” (Senna, 1979, p. 214).

A utilização do corpo negro nesse sentido já estava presente na chanchada, mas, como vimos, sobeja na pornochanchada, quando a “indústria da mulataria” “se organiza e aumenta seus lucros” (Senna, 1979, p. 214). Em *Bacanal sangrenta*, assim como “em toda uma linha de comédia” (Senna, 1979, p. 214), a mulher negra é vista em uma situação de escravizada, “servindo a um Senhor, satisfazendo sua luxúria, limpando a casa e fazendo a comida” (Senna, 1979, p. 214). Ao difundir uma “imagem colonial e estereotipada do negro — *animal de carga* ou *objeto sexual* —”, o filme “evoca e confirma o sentido pejorativo da palavra Mulato (que vem de mula)” (Senna, 1979, pp. 214-215, grifos do autor).

Esse tratamento dado a personagens negros não se limita às comédias. Na mesma época, como vimos na análise do drama *A carne* (1975), na impossibilidade de estar fisicamente com Lenita, Augusto busca o prazer carnal no estupro da escrava Marciana (Neusa Borges). No entanto, é ele, o perpetrador da violência sexual, quem se mata, afinal. Já em *Edu, coração de ouro* (1968), a empregada da casa de classe média serve a família no café da manhã e serve aos desejos de Edu quando ele volta para casa à noite.

Como objeto — seja sexual, no caso da mulher, ou supostamente destituído de uma alma, no caso dos escravizados, como queria fazer acreditar a igreja na época da escravatura —, tais personagens não são capazes de tirar a própria vida, pois é preciso, primeiro, reapropriar-se dela, como fizeram Dandara dos Palmares e Lua em *Quilombo* (1984).

13. Considerações finais

KAUFMAN – E se um escritor estiver tentando criar uma história onde nada acontece, onde as pessoas não mudam, não têm epifanias. Elas lutam e ficam frustradas e nada é resolvido. É mais um reflexo do mundo real.

MCKEE – O mundo real? A porra do mundo real? Primeiro de tudo, se você escrever um roteiro sem conflito ou crise, você vai aborrecer seu público até as lágrimas. Segundo: Não acontece nada no mundo? Você está fora de si? As pessoas são assassinadas todos os dias! Há genocídio, guerra e corrupção! Todos os dias, em algum lugar do mundo, alguém sacrifica sua vida para salvar outra pessoa! Todos os malditos dias, em algum lugar do mundo,

alguém toma a decisão consciente de destruir alguém! As pessoas encontram o amor! As pessoas o perdem, pelo amor de Deus! Uma criança vê sua mãe ser espancada até a morte nos degraus de uma igreja! Alguém passa fome! Alguém trai seu melhor amigo por uma mulher! Se você não consegue encontrar essas coisas na vida, então você, meu amigo, não sabe muito sobre a vida! E por que diabos você está ocupando minhas preciosas duas horas com seu filme? Ele não me serve de nada! Ele não me serve de nada!²⁴²

O diálogo ficcional acima, entre o roteirista Charles Kaufman e seu professor Robert McKee, aparece no filme *Adaptation / Adaptação* (Jonze, 2002) e expõe de forma divertida alguns dos desafios que um meio audiovisual enfrenta na representação do “mundo real”. A estrutura narrativa, geralmente articulada em três atos, privilegia uma história de ação conduzida por um protagonista e, sua duração, mesmo sendo um longa-metragem, limita o espaço para o desenvolvimento dos personagens e de suas questões, o que pode dificultar a contextualização do suicídio e conseqüentemente o entendimento do público quanto às questões que estão envolvidas. Características que são visualmente mais atraentes ou que são mais fáceis de serem traduzidas em imagens acabam sendo favorecidas em detrimento de outras. Além disso, os interesses da indústria de entretenimento podem influenciar a escolha de quais aspectos do suicídio serão retratados na tela.

Apesar da percepção do ato e seu significado cultural mudarem ao longo do tempo, não observamos variações significativas nas representações do suicídio no cinema brasileiro desde que o primeiro filme com um personagem com comportamento suicida foi lançado — *A carne* (1925). As diferenças no tratamento visual ou narrativo dado ao suicídio nos filmes se dão mais em decorrência do gênero cinematográfico do que de uma mudança na relação da

²⁴² Livre tradução para: “KAUFMAN — You talked about Crisis as the ultimate decision a character makes, but what if a writer is attempting to create a story where nothing much happens, where people don't change, they don't have any epiphanies. They struggle and are frustrated and nothing is resolved. More a reflection of the real world. // MCKEE — The real world? The real fucking world? First of all, if you write a screenplay without conflict or crisis, you'll bore your audience to tears. Secondly: Nothing happens in the real world? Are you out of your fucking mind? People are murdered every day! There's genocide and war and corruption! Every fucking day somewhere in the world somebody sacrifices his life to save someone else! Every fucking day someone somewhere makes a conscious decision to destroy someone else! People find love! People lose it, for Christ's sake! A child watches her mother beaten to death on the steps of a church! Someone goes hungry! Somebody else betrays his best friend for a woman! If you can't find that stuff in life, then you, my friend, don't know much about life! And why the fuck are you taking up my precious two hours with your movie? I don't have any use for it! I don't have any bloody use for it!”

sociedade brasileira com o tema com o passar dos anos.

Compreender as razões por trás de suicídios reais sempre foi um desafio para pesquisadores de diversas áreas do conhecimento, em parte porque o comportamento suicida é complexo, uma interação de fatores ambientais, biológicos, culturais, econômicos, políticos e psicológicos, com várias ‘camadas de causalidade’, tais como normas sociais, crenças religiosas e questões legais.

Quando analisamos o desenvolvimento das tramas, as ações dos personagens e as interações entre eles, fazemos uma série de induções sobre os motivos dos suicídios e suas consequências, mas uma ‘etiologia cinematográfica’ esbarra na dificuldade de se traçar a vida pregressa dos personagens e os fatos que poderiam ter contribuído para tal desenlace. Alguns filmes não deixam claro o motivo do suicídio. Um número considerável de produções apresenta uma única causa, geralmente concentrando-se no que precipita o comportamento suicida, e desconsidera fatores pré-existentes, o que é, sem dúvida, um reducionismo. No entanto, mesmo as produções brasileiras que fazem representações simplistas do suicídio, utilizando-o apenas como um dispositivo — para adicionar algum suspense ou causar certo impacto visual, por exemplo —, ainda assim, nos dizem algo a respeito do autoextermínio.

Outros tendem a oferecer mais de uma causa, às vezes mesclando aspectos sociais e psiquiátricos, como na versão mais recente de *A carne* (1975), onde Augusto, considerado “esquisitão” — o que poderia indicar um distúrbio mental — se suicida após sua amante ir embora para se casar com outro homem, grávida de um filho seu.

Apesar de termos dividido as causas de suicídio em dois grandes blocos – individuais e sociais – há uma “qualidade relacional” (Seggi, 2022, p. 154) entre eles e esta é uma razão para sermos cautelosos quanto ao rigor nessa distinção. Em *Amadas e violentadas* (1976), o marido impotente se suicida após matar a esposa adúltera. A impotência, seja ela física ou psicológica, se apresentaria como um motivo individual para o suicídio do personagem e o adultério como componente externo a ele, tanto como um problema de relacionamento quanto um aspecto social que se articula a uma pretensa honra machista do homem traído.

A maioria dos filmes brasileiros dá mais atenção aos desdobramentos até o suicídio (em um período curto de tempo que o antecede) e menos ao que acontece após ele, ao impacto que tal morte geraria nos personagens. Decerto que há exceções, como *Canção da volta*, que se concentra na turbulência que a tentativa de suicídio de Julia causa em sua família; *Cinema de lágrimas*, que mostra a busca do filho pelo filme que sua mãe assistiu na noite em que se matou; *A outra margem* (2007), com o luto sofrido por Ricardo após o suicídio do amante; ou *Os famosos e os duendes da morte* (2009), no qual o suicídio de Jingle Jangle abala uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul.

Elemento dramático utilizado em cerca de 2% dos filmes ficcionais brasileiros, o suicídio causa comoção aos personagens por sua violência, impactando-os com sua imprevisibilidade e seu caráter definitivo. Observa-se o desejo de se compreender os porquês que levaram os personagens suicidas a uma decisão tão drástica. Normalmente, as histórias dão espaço para ponderações acerca das circunstâncias que levam os personagens a tal atitude extrema, evidenciando em muitos casos o desejo dos mais próximos de compreender os motivos por trás da morte voluntária do ente querido.

Não somente o sofrimento de amigos e familiares, mas também o dos personagens que consideram se suicidar, ocupa uma porção menor das tramas dos filmes brasileiros. Há, no entanto, pujantes exceções nas quais há uma reflexão mais profunda acerca do tema por variadas perspectivas, como *O vendedor de sonhos* (2016), *Polaroides urbanas* (2006) e *Trama familiar* (1986), para citar somente três cujos conflitos entre pais e filhos é um dos aspectos que se destaca. Em nosso levantamento, o tema aparece com mais frequência nos filmes brasileiros do gênero drama, com curioso destaque para aqueles com forte apelo erótico produzidos no final dos anos 1970 e início dos anos 1980.

Um pequeno número das produções brasileiras leva a uma reflexão genuína sobre esta tragédia cujas taxas vêm crescendo ao longo dos anos no Brasil. Embora examinem-no com franqueza, tratando-o de forma abreviada ou banalizando-o, a maioria dos longas-metragens não encoraja o suicídio.

Diferentemente do que se vê nos estudos acadêmicos e científicos na área, a representação do autoextermínio no cinema brasileiro segue o padrão de outros

países: a depressão como uma possível causa quase não está presente e são os aspectos sociais que se destacam. Dos personagens que se suicidam, a maioria absoluta (53%) o faz quando suas relações amorosas estão sob tensão, comportamento semelhante ao observado nos filmes estadunidenses. Escapar do castigo iminente, seja este prisão, tortura ou morte pelas mãos de seus algozes, é o segundo maior motivo a 'gerar' o suicídio de personagens. Só então problemas psiquiátricos aparecem como causa dos suicídios ficcionais, seguido de problemas envolvendo trabalho e dinheiro. A fisicalidade não tem papel preponderante na determinação dos personagens se suicidarem, com destaque para dois personagens masculinos que se suicidam por estarem incapacitados de praticar o ato sexual. E o receio de ser acometido pela senilidade ou a antecipação à evolução de uma doença incurável aparece pontualmente.

Quando suicídios (ou tentativas) fazem parte da trama — talvez devido a uma autocensura por parte da equipe criativa na ausência de um guia de conduta para a representação da morte voluntária no cinema brasileiro —, pouco mais de um terço dos atos suicidas não são retratados. Em muitos desses casos, se o suicídio ocorre por meio de arma de fogo, por exemplo, há um corte no momento do disparo ou apenas o som é escutado ao longe. O uso da elipse acontece em outros casos, apresentando o método e, na sequência, o corpo já sem vida. Ou então, embora não haja cortes, a câmera não acompanha o movimento fatal do personagem. No entanto, 40% dos atos suicidas são integralmente retratados, muitos com detalhamento do método e do sofrimento decorrente da ação.

É evidente que o peso das representações de suicídio ou dos aspectos que o envolvem varia bastante de um filme para outro. Em algumas produções, o suicídio é tema central e permeia toda a história — como em *Canção da volta* (2016), *Antes do fim* (2017) e *Os famosos e os duendes da morte*; em outros, é parte indissociável do enredo — como em *Terra vermelha* (2008), no qual o suicídio é tanto evento catalizador para que o grupo Guarani-Kaiowá queira retomar a suas terras ancestrais, quanto é por meio dele que se dá o embate que encerra a história. Outras vezes, no entanto, não há um adequado aprofundamento ou tratamento das questões que envolvem a morte voluntária e nem sempre esta morte impacta os demais personagens.

Não é possível dizer que exista uma diferenciação no tratamento estético entre suicídios de, digamos, ‘vilões’ e ‘mocinhos’. A morte se apresenta da mesma forma para “o gato, o rato e o homem”²⁴³. Um colaborador do nazismo morre com os mesmos olhos esbugalhados que uma vítima de estupro. Os cadáveres de personagens pelos quais torcemos ou simpatizamos, como um frade torturado pela ditadura militar ou jovens indígenas expulsos de suas terras, aparecem com o corpo inteiro pendurado em uma forca na árvore de forma idêntica a de um personagem secundário do qual nem mesmo sabemos o nome. Vemos se defenestram tanto o pai homofóbico que primeiro mata a esposa, quanto a lésbica que sofre preconceito. Aos malfeitores — e aqueles que causam algum dano, em última instância —, o suicídio é concedido como opção à prisão numa espécie de pena de morte (inexistente no código penal brasileiro) e, assim, livra o ‘herói’ de sujar as próprias mãos, além de servir como confissão pelos crimes cometidos e proporcionar ao espectador um sentimento de justiça cumprida.

Há alguns longas-metragens ficcionais brasileiros inspirados em personalidades históricas nos quais a morte voluntária ocorre como um elemento do enredo sem que seja o tema principal, como o do presidente Getúlio Vargas e do escritor Stefan Zweig, ou como a intenção suicida de Marighella que guarda uma cápsula de cianureto para o caso de ser capturado. Já no filme baseado nos últimos dias do adolescente Yonlu, o suicídio paira sobre os personagens como uma espada de Dâmocles.²⁴⁴

13.1. Levantamento dos filmes

Quando optamos por fazer um levantamento que compreendesse não apenas filmes nos quais o ato suicida está presente, mas também aqueles que apresentam personagens que tentam ou têm a intenção de se matar, o conjunto de filmes a serem identificados e analisados se amplia assim como a influência do tema suicídio nas tramas se torna ainda mais inconstante, ainda que relevante.

²⁴³ Licença poética com verso retirado de *Canto para a minha morte* (Seixas; Coelho, 1976), de Raul Seixas e Paulo Coelho.

²⁴⁴ Dâmocles protagoniza fábula na qual vive sob uma espada pendurada apenas por um fio de crina de cavalo, numa alusão à apreensão causada pelo temor de uma tragédia iminente.

A estratégia de busca por termos relacionados a suicídio — nas sinopses dos filmes presentes em bases de dados e dicionários de filmes brasileiros, nas críticas em sites especializados em cinema e nos comentários de espectadores nas redes sociais — pode ter, involuntariamente, desprezado filmes nos quais o suicídio, de alguma forma, está presente. Essa possibilidade ficou evidente quando decupamos os filmes que identificamos. Alguns deles, apesar de suas sinopses indicarem um único suicídio, acabaram por retratar mais de um autoextermínio ou continham cenas nas quais o assunto era abordado sem necessariamente ter havido o ato (as quais etiquetamos como ‘incitação ao suicídio’, ‘induzimento ao suicídio’, ‘sugestão’ ou ‘ideação’, por exemplo). Por outro lado, detectamos sinopses que não eram fiéis às histórias dos filmes, desde erros crassos até pequenas incorreções. Acreditamos que haja outras sinopses como estas, incorretas ou incompletas, sobre longas-metragens que não decupamos ou analisamos e que contenham representações da morte voluntária. Fazer um levantamento exaustivo de todas as produções cinematográficas ficcionais brasileiras que ao menos citam o suicídio parece ser irrealizável no período deste doutorado.

Uma maneira que poderia melhor rastrear e identificar essas citações ou cenas que envolvem o autoextermínio seria ‘varrer’ textualmente os roteiros finais dos filmes.²⁴⁵ Entretanto não há — ainda? — um acervo estruturado que reúna uma quantidade relevante de roteiros de filmes brasileiros. O que se observa são iniciativas fortuitas, mas não consolidadas, muitas vezes com uma lista de links com roteiros de alguns títulos para *download*. Os roteiros disponibilizados em *sites* e *blogs* geralmente são de filmes *mainstream* e, em sua imensa maioria, estrangeiros.

Embora não se tenha números exatos da produção de filmes na historiografia do cinema no Brasil, nos últimos vinte anos, a indústria cinematográfica nacional produziu uma média anual em torno de 60 filmes de ficção, excluídos os de

²⁴⁵ Um exemplo: o título *Toda nudez será castigada* (1972) foi adicionado à nossa lista de filmes com suicídio por causa de um trecho que encontramos no texto da peça de Nelson Rodrigues, no qual Herculano confessa a um padre: “— O senhor sabe que eu tinha adoração — adoração! — por minha mulher. E quando ela morreu, eu estava disposto a me matar. Dois dias depois do enterro, descobri o revólver que tinham escondido. Tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal ideia de penetração obscena. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento — penetração obscena. Então, então desisti de morrer” (Magaldi, 1990, p. 215).

animação (Tabela 4). Surgido em meados de 1898, o cinema brasileiro produziu poucos longas-metragens ficcionais até o final da década de 1920 (Bernardet, 2008). Portanto, podemos estimar que não deve haver mais que cinco mil títulos ficcionais com duração mínima de 70 minutos feitos no Brasil em toda a sua história.

Ano de exibição	Número de títulos brasileiros (ficção)	
	Lançados	Com suicídio
2002	19	1
2003	26	1
2004	33	2
2005	32	0
2006	46	4
2007	44	2
2008	53	1
2009	45	1
2010	43	0
2011	54	1
2012	83	0
2013	77	3
2014	74	1
2015	79	1
2016	97	2
2017	91	0
2018	114	5
2019	106	1

Tabela 4 – Número de filmes produzidos anualmente no Brasil²⁴⁶. Fonte: Elaboração própria

A produção de longas-metragens ficcionais brasileiros está, portanto, longe de ser comparável ao número de produções estadunidenses, por exemplo. Se isso, a princípio, poderia facilitar o levantamento de títulos, por outro, há menos bases de dados estruturadas sobre a cinematografia brasileira e uma disponibilidade ainda menor de plataformas para assisti-los. Ainda assim, boa parte dos filmes estava disponível remotamente, em plataformas de compartilhamento de vídeos

²⁴⁶ Tabela compilada a partir dos anuários estatísticos do cinema brasileiro (ANCINE, 2015; 2022). Comparamos a quantidade de títulos brasileiros de longas-metragens de ficção lançados anualmente desde 2002 com a quantidade de filmes nos quais o tema do suicídio aparece. No período analisado, cerca de 2% dos longas-metragens ficcionais produzidos no Brasil retratam personagens com ideação suicida ou que tentaram suicídio (levando a óbito ou não).

(como o YouTube²⁴⁷ e o Vimeo²⁴⁸) e em serviços de *streaming*; estes últimos, geralmente, com títulos mais atuais ou emblemáticos.

Além disso, essa tese foi, em grande parte, escrita durante a pandemia de Covid-19, dificultando ou impossibilitando deslocamentos e acessos físicos a videotecas e cineclubes. Adicionemos a isso o incêndio que acometeu parte do acervo da Cinemateca Brasileira em 2021, a qual já tinha sido atingida por enchente no ano anterior, o que pode ser um indicativo do sucateamento cultural imposto pelos governos federais a partir de meados dos anos 2010.

Identificamos 126 títulos de longas-metragens de produção (ou coprodução) brasileira nos quais, de alguma forma, há referência a um ou mais suicídios, com variados graus de importância para a trama. Há filmes em que o suicídio é o tema central, isto é, o ato de se matar é realizado, tentado ou ideado pelo protagonista ou por pessoas próximas a ele, impactando substancialmente a trama e os personagens principais. Em outros filmes, o suicídio aparece *en passant* em uma breve fala ou em uma sugestão dada por um dos personagens. O método de suicídio geralmente está evidente assim como o cadáver do suicida. Algumas vezes, o tema é tratado com seriedade; outras, nem tanto. Encontramos a morte voluntária em diversos gêneros de filme, seja ele categorizado como drama, terror, comédia, policial, suspense, biografia, pornochanchada, sexo explícito, dentre outros. Apesar de não ser uma lista exaustiva, ela constitui uma amostra representativa de todos os filmes brasileiros de suicídio.

A importância do suicídio para a sociedade se reflete em sua influência nas artes, da música às artes plásticas, da literatura ao cinema. A presença do tema na cinematografia brasileira é inconstante ao longo do tempo, isto é, em alguns anos não há nenhuma produção que contenha algo sobre o autoextermínio, mas em outros, mais de um título é lançado com retratos de personagens com comportamento suicida. Ainda assim, quando traçamos a média ao longo dos anos, observa-se que essa flutuação tem uma tendência de subida — tímida, porém não desprezível (linha pontilhada no Gráfico 1) —, semelhante ao que acontece com a representação do suicídio nos filmes norte-americanos, que

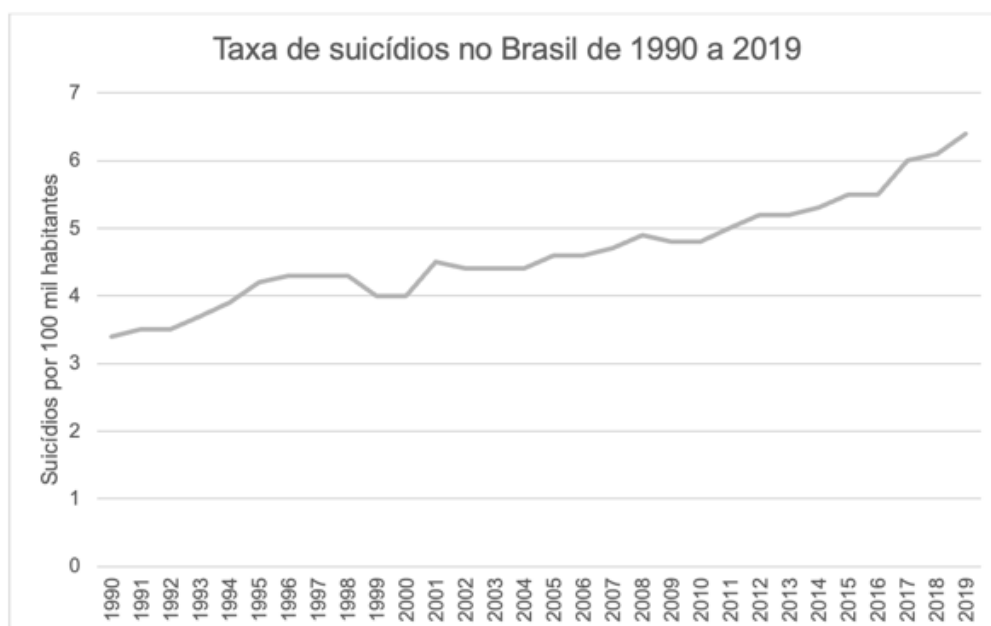
²⁴⁷ youtube.com

²⁴⁸ vimeo.com

também vêm subindo linearmente (Jamieson; Romer, 2011)



Essa tendência também ocorre com a taxa de suicídios no Brasil, que aumenta na série histórica com menos variações e de forma mais pronunciada (Gráfico 2).



²⁴⁹ O gráfico foi elaborado a partir do Sistema de Informação sobre Mortalidade (SIM)

Não estamos querendo traçar uma relação causal entre a elevação percentual do número de suicídios no Brasil nas últimas três décadas e uma maior quantidade de produções brasileiras sobre o tema. Mas talvez, à medida que tomamos conhecimento de mais casos de suicídios e esse assunto emerja no debate público por sua importância — não apenas no campo filosófico ou religioso, mas também da saúde coletiva —, o interesse da sociedade reflita no aumento de retratos de suicídios nas artes, como uma das formas dela ponderar acerca da morte voluntária. De todo modo, essa discussão demandaria avançarmos sobre a natureza da relação entre arte e sociedade, desde entendendo a primeira como um reflexo da segunda, passando por as considerarmos esferas autônomas, até percebendo a arte como agente de mudanças sociais. Grosso modo, a arte poderia tanto refletir aspectos da sociedade como também afetá-la²⁵⁰, guiando-a por novos caminhos.

Idealizamos que nosso esforço inicial de catalogação possa vir a ser o embrião do desenvolvimento de uma base de dados que supra, com informações mais amplas e estruturadas, outras pesquisas acadêmicas sobre o cinema brasileiro, não necessariamente restritas ao tema “suicídio”, compartilhada entre a Universität zu Köln e outras instituições.

Sua ampliação pode se dar tanto ativamente (por inserção de dados por pesquisadores de instituições parceiras) como permitindo que haja colaboração externa por parte de usuários, com uma etapa de validação posterior feita por aqueles responsáveis pela pesquisa. Nesse sentido, as redes sociais podem atuar como poderoso mecanismo de capilarização. Um comportamento suicida pode ser compreendido de diversas formas e uma referência a um suicídio pode ‘escapar’ até mesmo daqueles que participaram do filme²⁵¹ onde a morte

desenvolvido pelo Ministério da Saúde brasileiro. Dele extraímos o número de óbitos causados por lesões autoprovocadas voluntariamente (CID-10) no Brasil (categorias X60 a X84) entre 1996 e 2019 (<http://tabnet.datasus.gov.br/cgi/tabcgi.exe?sim/cnv/obt10uf.def>). Para chegarmos a taxa por 100 mil habitantes, necessitávamos dos números da população residente estimada de cada ano, os quais foram obtidos por meio da base demográfica do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) (<https://sidra.ibge.gov.br/tabela/6579>). As taxas de suicídios do período compreendido entre 1990 a 1995 foram retiradas diretamente da série histórica do IBGE (<http://seriesestatisticas.ibge.gov.br/series.aspx?vcodigo=MS11&t=obitos-causas-externas-suicidios-taxa-mortalidade>).

²⁵⁰ Dentro dessa última hipótese, uma linha de investigação possível seria, por exemplo, aprofundar como — ou se — a representação do suicídio nos filmes produzidos no Brasil impacta aqueles que os assistem, buscando talvez indícios do já comentado “Efeito Werther”.

²⁵¹ Durante este doutorado, entramos em contato com alguns profissionais e estudiosos do

voluntária está presente. Assim um mapeamento mais abrangente e granular nos permitiria identificar outras representações do suicídio no cinema brasileiro que nos passaram despercebidas e, conseqüentemente, ampliar nossa compreensão sobre como o cinema e a sociedade brasileiros veem o tema.

13.2. Aspectos sociais e individuais

As narrativas ficcionais sobre eventos relacionados a um suicídio têm uma qualidade de interesse humano diferente do que encontramos em publicações científicas. Um filme, uma peça de teatro, uma pintura, um romance, uma música, são capazes de gerar em seus espectadores, leitores, ouvintes, empatia pelos personagens das histórias. Se a produção científica trata hegemonicamente das causas centradas no indivíduo para compreender a morte voluntária, buscando explicações na psicologia, psiquiatria, neurologia e também na genética, o cinema brasileiro traça um caminho inverso dando destaque aos aspectos sociais que envolvem o suicídio, enfatizando as forças externas que tensionam os personagens.

Ao dar maior ênfase às causas externas — e especialmente ao subrepresentar a depressão —, o cinema ficcional brasileiro parece deslocar seu olhar. Segundo Botega (2015, p. 55), “a ideação suicida está associada a sofrimento mental passível de um diagnóstico de transtorno psiquiátrico” não apenas no Brasil, mas também nos EUA e na Europa, onde a “presença de um transtorno psiquiátrico (com frequência, depressão) costuma ser identificada em mais de 90% dos casos de suicídio” (Botega, 2015, p. 63). Entretanto, apenas cerca de um décimo dos filmes produzidos no Brasil relaciona um aspecto psiquiátrico ao comportamento suicida de um personagem.

Segundo nosso levantamento, os aspectos psiquiátricos só surgem no cinema brasileiro como causas principais para os personagens se suicidarem a partir de 1970²⁵², com o filme *Cleo e Daniel*. Antes disso — ou seja, nos 35 anos

cinema brasileiro, dentre eles, um amigo roteirista. Perguntado se em um determinado filme que ele escreveu havia algum suicídio ou cena que evocasse o autoextermínio que poderia servir a esta tese, o roteirista negou. Ainda assim, ele forneceu o roteiro final e uma cópia do filme. Feita a decupagem, identificamos não uma, mas três situações onde o tema suicídio está presente e que estão descritas no capítulo “Suicídio e política”.

²⁵² É possível que o retrato de um personagem deprimido com ideação suicida tenha surgido um ano antes. Baseado em um conto do escritor baiano Ariovaldo Matos, *A construção da morte*

anteriores — todos os filmes que decupamos representaram suicídios ancorados em causas sociais.

Mas antes de avançarmos, abramos um parêntese: *Angela* (Payne; Almeida, 1951) retrata a tentativa de suicídio de Dinarte (Alberto Ruschel), personagem que é viciado em jogo e decide se matar após perder toda sua fortuna. A ludomania, também conhecida como jogo patológico, é elemento importante da história. Seja uma compulsão ou uma adicção, ela não se enquadra como uma causa social, o que poderia nos fazer elencar o comportamento suicida deste personagem como consequência de um aspecto psiquiátrico. E, de fato, esta não seria uma escolha incorreta de todo, posto que o personagem luta contra isso (“não jogo mais”, “o jogo não me interessa mais”, “o jogo carteadado não me tenta”, “não obrigado, é só uma visita”, “eu vou dar uma espiada”). No entanto, Dinarte pega o revólver não exatamente por seu vício, mas porque seu vício o levou à falência. Optamos então, por assinalar “perda súbita de riqueza” como ‘motivo’ e, enquanto problema financeiro, é um aspecto social da ideação suicida do personagem.

Despedida em Las Vegas (1996), filme estadunidense que citamos quando analisamos *Ferrugem*, serve como outro exemplo: Ben é um alcoólatra e se muda para Las Vegas para beber até morrer. Seu vício é central na separação conjugal e nas perdas da guarda do filho e de seu emprego, mas o personagem decide se suicidar com uma *overdose* de álcool não por seu alcoolismo, mas pelas perdas decorrentes dele. Esses dois exemplos mostram a complexidade do tema e porque não nos interessa mergulharmos em estatísticas e categorizações, embora tenhamos que fazê-lo em certo nível a fim de organizar esta tese e traçar algumas relações.

Fechado este parêntese, a ‘reação’ do cinema brasileiro aos desenvolvimentos científicos na área da psiquiatria não pode ser considerada responsiva, apesar dos aspectos individuais aparecerem com mais frequência após a publicação da

(Senna, 1969) contava a história de um jornalista que compra o direito de cobrir, com exclusividade, o suicídio de um bedel. No entanto, este filme nunca chegou a ser exibido. Na entrevista que deu ao programa “Sala de cinema” da SescTV (<https://www.youtube.com/watch?v=wY-6EIQpr5s>), o diretor Orlando Senna conta que o filme estava sendo preparado quando aconteceu o AI-5. O produtor (Zelito Viana) teria ficado “apavorado” e, com medo de que eles “desaparecessem da face da Terra se aquele filme fosse visto por alguém além da equipe”, decidiu não comercializá-lo (SescTV, 2013).

primeira edição do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (título em português para o DSM) em 1952. Verificamos que mais da metade dos filmes brasileiros com personagens tendo comportamentos suicidas em decorrência de alguma causa psiquiátrica foi produzida na década de 1970. No entanto, Dinarte já sofria com seu vício em jogo 29 anos antes que a terceira edição do DSM incluísse o jogo patológico como um transtorno (APA, 1980).

Mesmo que o filme ficcional não tenha a obrigação de retratar fatos — o que quer que isso signifique —, ele também é um documento que permite ampliar o conhecimento sobre o tempo no qual foi produzido e sobre a sociedade que produziu este discurso no campo estético. Ainda que suas significações não sejam somente cinematográficas observamos mais as relações entre os componentes do filme — como roteiro, enquadramento, som — e menos sobre o que não é propriamente o filme. No entanto, atentamos, quando achamos procedente, para o gênero do(a) diretor(a) que o dirigiu, para o regime de governo sob o qual foi produzido, dentre alguns outros aspectos.

13.3. Eixos centrais

Povos nativos e afrodescendentes estão entre os que mais foram perseguidos ao longo da história do Brasil e dois dos grupos mais afetados por políticas públicas na maior parte do período em que esta tese foi escrita. Isso influenciou escolhermos analisar filmes com temas que os priorizassem. Além deles, optamos por escolher outros eixos temáticos envolvendo questões de gênero, grupos etários (velhice e adolescência) e aspectos psiquiátricos.

O preconceito racial contribuiu para o suicídio de personagens no cinema estadunidense, principalmente o de afro-americanos e asiáticos (Stack; Bowman, 2011) e algo semelhante se observa nos filmes produzidos no Brasil. No entanto, a quantidade de filmes brasileiros com suicídios de minorias raciais ou étnicas é extremamente pequena, tanto numericamente quanto proporcionalmente apesar da questão indígena e do racismo contra pretos permanecerem sendo problemas sociais irresolutos no país. É possível que o cinema brasileiro tanto atue como caixa de ressonância de alguns aspectos da sociedade brasileira como também perpetue a invisibilidade imposta a outras questões importantes, como a escravidão e as invasões de terras indígenas.

Mesmo tendo sido o país que mais tempo esteve sob regime escravocrata e o que mais lucrou com o tráfico de pessoas negras, o Brasil produziu até hoje apenas um filme com suicídio de escravizados — *Quilombo*. A visibilidade das vidas pode impactar na percepção de vulnerabilidade e precariedade de algumas delas; de uma vida ser ou não passível de luto; de uma crítica moral que permita que certas vidas possam ser vítimas de violências como o suicídio (Butler, 2016).

Nos parece importante futuramente verificar essa subrepresentatividade, mas lançamos aqui três hipóteses, não necessariamente excludentes, do porquê o retrato de suicídios de escravizados é quase inexistente: (1) número reduzido de filmes brasileiros sobre a escravidão, o que reduziria também as representações sobre suicídio dentro desse conjunto; (2) estigmatização do ato suicida que poderia desmerecer a imagem combativa do negro escravizado; (3) poucos afrodescendentes dirigindo ou roteirizando filmes brasileiros, o que poderia impactar a representatividade racial. *Amor maldito* (1984), um dos filmes que integra nosso levantamento, é o primeiro e único filme dirigido por Adélia Sampaio, primeira mulher negra a dirigir um longa-metragem no Brasil, isso somente em meados dos anos 1980. A perspectiva e a sensibilidade dos cineastas influenciam as escolhas narrativas em um filme. Uma única perspectiva cultural pode limitar a diversidade e a complexidade dos personagens, ser menos sensível em relação a questões raciais e apresentar personagens negros unidimensionais, muitas vezes produzindo imagens e conteúdos por um viés colonialista e eurocêntrico.

Verificamos também que as causas atribuídas ao suicídio no cinema brasileiro são generificadas, ou seja, elas acompanham os estereótipos de papéis de gênero que diferenciam homens e mulheres apenas por serem de sexos diferentes. Mais 'emotivas', mais 'sensíveis', as mulheres teriam suas aptidões voltadas a relacionamentos e os homens — mais 'práticos', mais 'racionais' — se voltariam às questões do trabalho ou de sua formação.

Como vimos, os filmes brasileiros reforçam essas generalizações, embora com certas peculiaridades. As personagens femininas têm menos comportamentos suicidas motivados por tensão nas relações pessoais do que os personagens masculinos, mas as diferenças terminam por aí. A elas, o cinema produzido no

Brasil — majoritariamente dirigido por homens — imputa-lhes a pecha de loucas, enquanto os personagens homens pensam, tentam ou se suicidam por falharem no trabalho ou na política.

Ao suportarem esses clichês, os filmes brasileiros podem influenciar a propagação de determinadas causas de suicídio de gênero. Por outro lado, a representação desses estereótipos pode também iniciar um debate sério sobre eles.

13.4. “Você nem tem idade para saber o quanto a vida pode se tornar ruim”²⁵³

A pouca representatividade do tema suicídio com personagens indígenas, pretos e transexuais nos filmes que analisamos não se repete quando se trata de adolescentes e seus retratos ampliam a sensação de um país partido pois os personagens desse grupo etário são todos brancos e quase todos de classe média alta — com exceção de Luana, que mora na periferia e vende brigadeiro no intervalo das aulas.

Nos filmes produzidos no Brasil, a família (ou a ausência dela) é um fator importante para os suicídios dos adolescentes. Geralmente, os jovens são impactados pelo divórcio dos pais, rejeição de um deles, e principalmente pela falta de comunicação e intimidade entre eles. Além desse aspecto, observamos que personagens adolescentes que são humilhados ou passam vergonha podem ter um comportamento suicida e que o apoio de membros da família ou amigos tem efeito preventivo.

O sofrimento adolescente surge com destaque na representação do suicídio no cinema brasileiro em um interessante contraponto com o único filme que traz o suicídio assistido de um idoso. Nas quatro histórias que foram lançadas no mesmo ano de 2018 temos, de um lado, os jovens Vinícius, Tati e Luana que num ápice optam por decepar toda uma promissora vida pela frente e, do outro,

²⁵³ Como vimos anteriormente, no filme *As virgens suicidas*, de Sofia Coppola, a mais nova das filhas do casal Lisbon, Cecília, é a primeira a tentar se matar. Ainda se recuperando no leito do hospital, o médico a censura perguntando-lhe o que ela estaria fazendo ali (“*What are you doing here, honey? You’re not even old enough to know how bad life gets...*”). Cecília, cortante como a navalha que cortara seus pulsos, responde com a frase que serve de título aqui: “*Obviously, Doctor, you’ve never been a thirteen-year-old girl*”.

um octogenário Jean que refletidamente defende um encerramento digno para sua longa existência.

O menor número de representações de suicídios de idosos em comparação ao de jovens — não apenas adolescentes — talvez se assente numa possível preferência do cinema por atores que transmitam jovialidade ou vigor. Além da exaltação da beleza do corpo jovem e saudável, há talvez uma questão dramática envolvida, pois, personagens na flor da idade, a princípio, poderiam ser submetidos a um espectro mais amplo de conflitos como aborto, adultério, demissão, ruptura de relacionamento etc., alguns desses citados pelo McKee ficcional do início desse capítulo. Geralmente jovens adultos são vistos como tendo vidas sexual e social mais dinâmicas e, quando não as têm, isso pode ser um dos desencadeadores para um comportamento suicida dos personagens. Além disso, o suicídio de um jovem deve causar um impacto maior na audiência e nos personagens próximos a ele pelo extenso tempo de vida que lhe é suprimido com sua morte prematura.²⁵⁴

Dito isso, *Antes do fim* (2017), único filme de fato a versar sobre velhice e suicídio, ao mesmo tempo que desmonta essa argumentação também a reforça, pois seu protagonista Jean decide por fim a sua própria vida enquanto ainda lhe resta a força vital que os anos logo adiante há de tirar-lhe.

Por fim, não nos cabia fazer uma comparação entre a representação do suicídio nos filmes brasileiros e outras formas de arte pois nosso estudo, apesar de trazer alguns elementos da música, literatura e artes plásticas, se concentra no cinema feito no Brasil. Porém, durante nosso levantamento bibliográfico, fora a cinematografia, identificamos uma quantidade maior de produções literárias brasileiras sobre o tema. Um elemento comum entre a produção acadêmica sobre literatura brasileira e suicídio e sobre cinema e suicídio é que elas parecem se ater — sem qualquer desmerecimento quanto a isso — a obras específicas, sem um mapeamento mais geral das produções, que é o que pretendíamos aqui fazer.

²⁵⁴ Para Arthur Schopenhauer (2002, p. 256), a diferença fundamental entre a juventude e a velhice é que para os jovens “a vida é um futuro infinitamente longo” e o da velhice, “um passado bastante breve”. Segundo o filósofo alemão (2002, p. 257), “quanto mais vivemos, tanto menos os acontecimentos nos parecem importantes, ou suficientemente significativos”.

Cerca de 1/4 dos filmes brasileiros que abordam o suicídio são baseados em produções literárias (contos, romances, biografias) ou adaptações de peças teatrais e, em alguma medida, o cinema brasileiro importa algumas das ideias sobre as causas do suicídio destas obras. Há, evidentemente, um componente literário indissociável que não nos permite ‘isolar’ as representações fílmicas do suicídio para estes títulos. Ainda assim, é possível aprofundar as diferenças entre os retratos literários e cinematográficos para os mesmos suicídios, como fizemos pontualmente com as três versões de *Bonitinha, mas ordinária*.

Entendemos que outras configurações e abordagens teriam sido possíveis, mas as análises que fizemos dos filmes ou de cenas mostraram uma positiva ferramenta hermenêutica que nos permitiu apontar uma série de questões sobre como essas produções representaram a morte voluntária. Durante este percurso exegético, a análise serviu também como sensibilização para a reflexão, expandindo nossa compreensão acerca do assunto e de como ele nos afeta.

As narrativas audiovisuais expressam o dilema do autoextermínio e, apesar de não terem a função de resolvê-lo, buscam-lhe algum sentido. Um filme é também uma representação social que ocorre entre aqueles que o produzem — espécie de ‘preposto’ de diretores, roteiristas e atores — e aqueles que o assistem, todos imersos em uma dada circunstância histórica e, muitas vezes, apresentando aspectos que escapam à consciência da equipe envolvida na produção.

Em suma, o suicídio ficcional serve de régua ao espectador permitindo-o dimensionar desde o tamanho do desespero de um personagem até a magnitude de sua paixão por alguém ou algo. Ainda que central em muitos filmes, a morte voluntária geralmente não é o assunto em si, mas sinaliza a importância de outros temas como a decrepitude na idade avançada, a dor de uma perda, a opressão da heteronormatividade, as dificuldades da adolescência e a luta por uma causa. Diante dessas questões fundamentalmente humanas, encruzilhadas com as quais os personagens se deparam, o suicídio se apresenta menos como solução e mais como contorno que demarca os limites de suas possibilidades; farol que atua tanto como alerta, grito de socorro, pedido de ajuda, quanto como baliza, guia dos personagens que navegam na longa noite escura.

14. Anexos

14.1. Anexo 1

Filme	Direção	Ano	Gênero
<i>24 horas de sonho</i>	Chianca de Garcia	1941	comédia
<i>A carne</i>	Felipe Ricci	1925	drama
<i>A carne</i>	Guido Lazzarini	1952	drama
<i>A carne</i>	J. Marreco	1975	drama
<i>A casa assassinada</i>	Paulo César Saraceni	1971	drama
<i>A construção da morte</i>	Orlando Senna	1969	drama de crítica política
<i>À flor da pele</i>	Francisco Ramalho Jr.	1976	drama
<i>A hora mágica</i>	Guilherme de Almeida Prado	1998	drama de suspense
<i>A insaciável - tormentos da carne</i>	Waldir Kopezky	1981	drama
<i>A luta pelo sexo</i>	Norbert Novotny	1984	sexo explícito
<i>À meia-noite levarei sua alma</i>	José Mojica Marins	1964	terror
<i>A mulher do desejo (A casa das sombras)</i>	Carlos Hugo Christensen	1975	drama de horror
<i>A noite das taras</i>	John Doo	1980	pornochanchada
<i>A outra margem</i>	Luís Filipe Rocha	2007	drama de relacionamento
<i>A santa donzela</i>	Flávio Portho	1978	comédia dramática
<i>A serpente</i>	Alberto Magno	1992	drama psicológico
<i>A sombra do pai</i>	Gabriela Amaral	2018	drama/suspense/fantasia
<i>A\$untina das Américas</i>	Luiz Rosemberg Filho	1976	comédia musical
<i>Abismu</i>	Rogério Sganzerla	1978	drama
<i>Álbum de família</i>	Braz Chediak	1981	drama
<i>Amadas e violentadas</i>	Jean Garrett	1976	crime/policial
<i>Amor bandido</i>	Bruno Barreto	1978	drama
<i>Amor de perversão</i>	Alfredo Sternheim	1982	drama erótico
<i>Amor e Sangue</i>	Francisco Ramalho Jr.	1976	drama

<i>Amor maldito</i>	Adélia Sampaio	1984	drama
<i>Amor, palavra prostituta</i>	Carlos Reichenbach	1981	drama
<i>Ana, a Libertina</i>	Alberto Salvá	1975	drama policial
<i>Ângela</i>	Abílio Pereira de Almeida / Tom Payne	1951	drama
<i>Anjos e demônios</i>	Carlos Hugo Christensen	1969	drama
<i>Antes do fim</i>	Cristiano Burlan	2018	drama
<i>Anúncio de jornal</i>	Luiz Gonzaga dos Santos	1984	drama
<i>Appassionata</i>	Fernando de Barros	1952	drama
<i>Aqueles dois</i>	Sérgio Amon	1985	drama
<i>As 1001 posições do amor</i>	Carlo Mossy	1978	comédia erótica
<i>As amantes de Helen</i>	Mauri de Queiroz/Tony Vieira	1981	drama erótico
<i>As borboletas também amam</i>	J. B. Tanko	1979	drama
<i>As deusas</i>	Walter Hugo Khouri	1972	drama
<i>As taradas atacam</i>	Carlo Mossy	1978	comédia erótica
<i>Até que a vida nos separe</i>	José Zaragoza	1999	drama
<i>Aventuras d'um detetive português</i>	Stefan Wohl	1975	comédia
<i>Batismo de sangue</i>	Helvécio Ratton	2006	drama
<i>Bens confiscados</i>	Carlos Reichenbach	2004	drama de relacionamento
<i>Bonitinha, mas ordinária</i>	Moacyr Góes	2013	drama
<i>Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende</i>	Braz Chediak	1981	drama
<i>Canção da volta</i>	Gustavo Rosa de Moura	2016	drama
<i>Cinema de lágrimas</i>	Nelson Pereira dos Santos	1995	melodrama
<i>Cléo e Daniel</i>	Roberto Freire	1970	drama
<i>Condenada por um desejo</i>	Tony Vieira	1981	drama erótico
<i>Coração iluminado</i>	Hector Babenco	1998	drama

<i>Corações sujos</i>	Vicente Amorim	2011	ficção histórica
<i>Cristo de lama</i>	Wilson Silva	1968	drama biográfico
<i>Crônica de um industrial</i>	Luiz Rosemberg Filho	1978	drama
<i>Edu, coração de ouro</i>	Domingos de Oliveira	1968	comédia
<i>Engraçadinha</i>	Haroldo Marinho Barbosa	1981	drama erótico
<i>Escrava do desejo</i>	John Doo	1981	drama erótico
<i>Estrela nua</i>	José Antônio Garcia / Ícaro Martins	1985	suspense
<i>Excitação</i>	Jean Garrett	1977	drama erótico
<i>Fantasia sexuais</i>	Juan Bajon	1982	drama erótico
<i>Ferrugem</i>	Aly Muritiba	2018	drama
<i>Filme demência</i>	Carlos Reichenbach	1987	drama
<i>Gaijin: ama-me como sou</i>	Tizuka Yamasaki	2005	
<i>Gaijin: os caminhos da liberdade</i>	Tizuka Yamasaki	1980	drama
<i>Getúlio</i>	João Jardim	2014	drama biográfico
<i>Leonora dos sete mares</i>	Carlos Hugo Christensen	1955	drama de suspense
<i>Lost Zweig</i>	Sylvio Back	2002	drama biográfico
<i>Luna</i>	Cris Azzi	2018	drama
<i>Marighella</i>	Wagner Moura	2019	drama biográfico
<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	Júlio Bressane	1969	drama
<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	Neville d'Almeida	1991	drama
<i>Memória de Helena</i>	David Neves	1969	drama
<i>Miramar</i>	Júlio Bressane	1997	drama
<i>Na boca do mundo</i>	Antonio Pitanga	1978	drama
<i>Não Pare na Pista: A Melhor História de Paulo Coelho</i>	Daniel Augusto	2013	drama biográfico
<i>Noite em chamas</i>	Jean Garrett	1978	drama
<i>O Aleijadinho - paixão, glória e suplício</i>	Geraldo Santos Pereira	2000	drama biográfico
<i>O bandido da luz vermelha</i>	Rogério Sganzerla	1968	policia

<i>O casamento</i>	Arnaldo Jabor	1975	drama
<i>O demoninho de olhos pretos</i>	Haroldo Marinho Barbosa	2007	comédia dramática
<i>O dia da caça</i>	Alberto Graça	2000	policial
<i>O filho do chefão</i>	Victor Lima	1974	comédia
<i>O homem que passa</i>	Moacyr Fenelon	1949	drama psicológico
<i>O lado certo da vida errada</i>	Octavio Bezerra	1996	drama de crítica social
<i>O leão do norte</i>	Carlos Del Pino	1974	drama rural
<i>O matador sexual</i>	Tony Vieira	1979	policial
<i>O médium: a verdade sobre a reencarnação</i>	Paulo Figueiredo	1980	drama religioso
<i>O mistério do dominó preto</i>	Cléo de Verberena	1930	aventura
<i>O monstro de Santa Tereza</i>	William Cobbett	1978	drama
<i>O mundo do circo interior</i>	Salo Felzen	1976	drama
<i>O outro lado do crime</i>	Clery Cunha	1979	policial
<i>O primeiro dia</i>	Walter Salles e Daniela Thomas	1999	drama
<i>O Rio nos pertence</i>	Ricardo Pretti	2013	drama
<i>O sócia da morte</i>	João Ramiro Mello	1975	policial
<i>O último voo do condor</i>	Emílio Fontana	1983	policial
<i>O vendedor de sonhos</i>	Jayme Monjardim	2016	drama
<i>Ódio</i>	Carlo Mossy	1977	policial
<i>Onde anda você</i>	Sérgio Rezende	2003	comédia dramática
<i>Os condenados</i>	Zelito Vianna	1973	drama
<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	Esmir Filho	2009	drama
<i>Os noivos</i>	Afrânio Vital	1979	drama de relacionamento
<i>Os tarados</i>	Francisco Cavalcanti	1983	drama criminal erótico
<i>Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária</i>	J. P. Carvalho (Billy Davis)	1964	drama
<i>Pânico no império do crime</i>	Ary Fernandes	1972	aventura criminal
<i>Parahyba, mulher macho</i>	Tizuka Yamasaki	1983	drama biográfico

<i>Patty, a mulher proibida</i>	Luiz Gonzaga dos Santos	1979	comédia dramática erótica
<i>Pecado mortal</i>	Miguel Faria Júnior	1970	tragédia alegórica / drama
<i>Perdoa-me por me traíres</i>	Braz Chediak	1983	drama
<i>Polaróides urbanas</i>	Miguel Falabella	2006	comédia dramática
<i>Quilombo</i>	Carlos Diegues	1984	drama épico com fundo histórico
<i>Redentor</i>	Cláudio Torres	2004	comédia dramática
<i>Remissão</i>	Sílvio Coutinho	2006	drama
<i>Rio, verão & amor</i>	Watson Macedo	1966	comédia romântica musical
<i>S. Bernardo</i>	Leon Hirszman	1972	drama rural
<i>Sambando nas brasas, morô?</i>	Elizeu Ewald	2006	drama com elementos documentais
<i>Sexo em grupo</i>	Alfredo Sternheim	1984	sexo explícito
<i>Sexo, Sua Única Arma</i>	Geraldo Vietri	1981	drama erótico
<i>Sol escaldante (Sole nudo)</i>	Tonino Cervi	1984	drama erótico
<i>Sombras de julho</i>	Marco Antônio Altberg	1996	drama psicológico
<i>Terra vermelha (La terra degli uomini rossi)</i>	Marco Bechis	2008	drama
<i>Toda nudez será castigada</i>	Arnaldo Jabor	1973	drama
<i>Traição conjugal</i>	Celso Falcão / Nilo Machado	1976	comédia
<i>Trama familiar</i>	Emiliano Ribeiro	1986	drama
<i>Tudo azul</i>	Moacyr Fenelon	1951	drama
<i>Um brasileiro chamado Rosafior</i>	Geraldo Miranda	1977	drama
<i>Violência na carne</i>	Alfredo Sternheim	1981	drama
<i>Voltando Para Casa</i>	Gustavo Rosa de Moura	2015	drama
<i>Yonlu</i>	Hique Montanari	2018	drama

Tabela 5 - Filmes brasileiros com representações acerca do suicídio (em ordem alfabética).

Fonte: Elaboração própria

14.2. Anexo 2

Filme	Ano	Evento	Personagem	IG ²⁵⁵	Papel	Causa social	Causa individual	Método	Método detalhado	Local
<i>A carne</i>	1925	Suicídio	Manduca	H	Filho de fazendeiro	Ruptura de relacionamento, perda da guarda do filho		Envenenamento	N/A	Interior de casa, quarto
<i>O mistério do dominó preto</i>	1930	Suicídio	Júlio	H	Irmão	Enganando o executor		N/A	N/A	N/A
<i>24 horas de sonho</i>	1941	Tentativa	Clarice	M	Atriz	Demissão, desemprego		Saltar de altura	Salto de precipício	Aos pés do Corcovado
<i>O homem que passa</i>	1949	Suicídio	N/A	M		Ruptura de relacionamento		N/A	N/A	N/A
<i>Ângela</i>	1951	Ideação	Dinarte	H	Rico	Perda súbita de riqueza ou propriedade		Arma de fogo	N/D	N/D
<i>Ângela</i>	1951	Tentativa	Ângela	M	Dona de casa	Perda súbita de riqueza ou propriedade		Envenenamento	Overdose de comprimidos	Quarto
<i>Tudo azul</i>	1951	Tentativa	Ananias	H	Compositor	Problemas no trabalho, problemas financeiros		Arma de fogo, Envenenamento	Tiro na cabeça, Veneno	Banheiro
<i>A carne</i>	1952	Suicídio	Augusto	H	Filho de fazendeiro	Ruptura de relacionamento, perda da guarda do filho		Envenenamento	N/A	N/A

²⁵⁵ Identidade de gênero. Optamos por utilizar os seguintes valores nesta coluna: H (homem), M (mulher) e MT (mulher trans).

<i>Appassionata</i>	1952	Suicídio	Hauser	H	Maestro	Ruptura de relacionamento		Enforcamento	Forca em casa	Casa
<i>Leonora dos sete mares</i>	1955	Tentativa	Ana Maria	M	Cleptomânica	Ruptura de relacionamento, adultério		Envenenamento	Overdose de comprimidos	N/D
<i>À meia-noite levarei sua alma</i>	1964	Suicídio	Terezinha	M	Noiva	Vítima de crime, Efeito Lucrecia		N/D	N/D	N/D
<i>Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária</i>	1964	Suicídio	Peixoto	H	Empregado de firma	Adultério		Arma de fogo	Tiro na cabeça	Quarto
<i>Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária</i>	1964	Ideação	Ritinha	M	Prostituta	Preconceito social		Impacto veicular	Automóveis	Rua
<i>Rio, verão & amor</i>	1966	Tentativa	Monique	M	Francesa	Ruptura de noivado		Afogamento, Envenenamento	Afogamento no mar, Veneno	Praia de Copacabana
<i>Cristo de lama</i>	1968	Suicídio	Helena	M	Religiosa	Pressões previstas/vicárias		Afogamento	Afogamento no rio	Rio
<i>Edu, coração de ouro</i>	1968	Suicídio	Castor	H	Filhinho de papai	Adultério		Enforcamento	Forca em árvore	Praça
<i>O bandido da luz vermelha</i>	1968	Suicídio	Jorge	H	Criminoso	Enganando o executor		Eletrocussão	Choque com fio desencapado	Terreno em construção
<i>A construção da morte</i>	1969	Ideação	Ricardo	H			Depressão	N/A	N/A	N/A
<i>Anjos e demônios</i>	1969	Suicídio	Henrique	H	Advogado	Enganando o executor		Envenenamento	Comprimido	Apartamento
<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	1969	Ideação	Glorinha	M	Estudante	Homofobia		Impacto veicular	Trilhos	Viaduto sobre férrea

<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	1969	Ideação	Aninha	M	Estudante	Homofobia		Impacto veicular	Trilhos	Viaduto sobre férrea
<i>Memória de Helena</i>	1969	Suicídio	Helena	M	Classe média	Ruptura de relacionamento		Envenenamento , Afogamento	Overdose de comprimidos, Afogamento no rio	Rio
<i>Cléo e Daniel</i>	1970	Suicídio	Norminha	M	Prostituta	N/D		Envenenamento	Formicida com cachaça	N/D
<i>Cléo e Daniel</i>	1970	Suicídio	Daniel	H	Estudante		Transtorno de personalidade e	Envenenamento	Overdose de comprimidos	Rua
<i>Cléo e Daniel</i>	1970	Suicídio	Cléo	M	Estudante		Transtorno de personalidade e	Envenenamento	Overdose de comprimidos	Rua
<i>Pecado mortal</i>	1970	Suicídio	Anecy	M	Lésbica	Problemas de relacionamento		N/A	N/A	N/A
<i>Pecado mortal</i>	1970	Suicídio	Susana	M	Paralítica	Ruptura de relacionamento		N/A	N/A	N/A
<i>A casa assassinada</i>	1971	Tentativa	Valdo	H	Rico	Adultério		Arma de fogo	Tiro no peito	Casa
<i>A casa assassinada</i>	1971	Suicídio	Alberto	H	Jardineiro	Ruptura de relacionamento		Arma de fogo	Tiro no peito	Jardim
<i>As deusas</i>	1972	Ideação	Ana (neta)	M	Psiquiatra		Psiquiátrico	N/D	N/D	Casa de campo
<i>As deusas</i>	1972	Suicídio	Ana (avó)	M	Psiquiatra		Depressão profunda	Arma de fogo	N/D	Casa de campo, sala
<i>Pânico no império do crime</i>	1972	Tentativa	N/A	H	Policial		Doenças e deficiências físicas	N/A	N/A	N/A

<i>São Bernardo</i>	1972	Suicídio	Madalena	M	Professora	Exposição a <i>noxious stimuli</i>		N/D	N/D	Casa, quarto
<i>Os condenados</i>	1973	Suicídio	João	H	Telegrafista	Ruptura de relacionamento		Saltar de altura	Saltar de viaduto	Viaduto
<i>Toda nudez será castigada</i>	1973	Suicídio	Geni	M	Prostituta	Adultério		Automutilação	Cortar os pulsos	Casa, banheiro
<i>Toda nudez será castigada</i>	1973	Ideação	Herculano	H	Pai de família tradicional	Morte de cônjuge		Arma de fogo	Tiro na cabeça	N/D
<i>Toda nudez será castigada</i>	1973	Ideação	Serginho	H	Estudante	Morte de cônjuge, Efeito Lucrecia		Arma de fogo	Tiro na cabeça	N/D
<i>O filho do chefão</i>	1974	Tentativa	Diógenes	H	Desempregado	Problemas econômico e de relacionamento		N/A	N/A	N/A
<i>O leão do norte</i>	1974	Suicídio	Mãe de Inácio	M	Mãe		Psiquiátrico	N/A	N/A	N/A
<i>A carne</i>	1975	Suicídio	Augusto	H	Filho de fazendeiro	Ruptura de relacionamento, perda da guarda do filho	Distímia	Envenenamento	Aplicação intravenosa de veneno	Interior de casa, quarto
<i>A mulher do desejo (A casa das sombras)</i>	1975	Suicídio	Lígia	M	De família modesta	Problemas de relacionamento, pressões previstas		N/D	N/D	N/D
<i>Aventuras d'um detetive português</i>	1975	Tentativa	N/A	H	Administrador de um grande prédio	Problemas no trabalho		N/A	N/A	N/A
<i>O sócia da morte</i>	1975	Suicídio	Narciso	H	Professor universitário			N/A	N/A	N/A
<i>À flor da pele</i>	1976	Tentativa	Isaura	M	Mulher de	Adultério		Envenenamento	Overdose de	Casa

					professor				comprimidos	
<i>A\$untina das Américas</i>	1976	Suicídio	N/D	H	Amante de Assuntina	Protesto político		Arma de fogo	N/D	Quarto
<i>A\$untina das Américas</i>	1976	Suicídio	N/D	H		Protesto político		Arma de fogo	N/D	Quarto
<i>A\$untina das Américas</i>	1976	Suicídio	Assuntina	M	Prostituta	Protesto político		Arma de fogo	N/D	Quarto
<i>Amadas e violentadas</i>	1976	Suicídio	Pai	H	Pai	Adulterio	Impotência	Arma de fogo	Tiro na boca	Quarto
<i>Amadas e violentadas</i>	1976	Suicídio	Leandro	H	Escritor serial-killer		Psicopatia	Arma de fogo	Tiro na cabeça	Quarto de hotel
<i>Traição conjugal</i>	1976	Suicídio	N/A	H	Industrial	Conflito pais-filhos		N/A	N/A	N/A
<i>Excitação</i>	1977	Suicídio	Paulo	H	Dono de financeira	Perda súbita de riqueza ou propriedade		Enforcamento	Forca em casa	Casa
<i>Ódio</i>	1977	Suicídio	Souza	H	Criminoso	Enganando o executor		Saltar de altura	Defenestração	Prédio
<i>Ódio</i>	1977	Suicídio	Geraldo	H	Criminoso	Enganando o executor		Automutilação	Cortar os pulsos	Casebre, esconderijo
<i>Ódio</i>	1977	Ideação	Roberto	H	Advogado	Morte de parentes		Arma de fogo	Tiro na cabeça (olho)	Exterior da casa
<i>Um brasileiro chamado Rosaflor</i>	1977	Suicídio	Rosamaria	M	Mãe	Efeito Lucrecia		N/A	N/A	N/A
<i>A santa donzela</i>	1978	Suicídio	Jordão	H	Escultor	Problemas no trabalho		N/D	N/D	N/D
<i>Abismu</i>	1978	Suicídio	Capanga	H	Criminoso	Problemas no trabalho, noxious stimuli		Arma de fogo	Possivelmente e tiro na cabeça	Beira d'água (mar), dentro de bote

<i>Amor bandido</i>	1978	Suicídio	Marlene	MT	Prostituta?	Ruptura de relacionamento, homofobia		Saltar de altura	Defenestração	Prédio
<i>As 1001 posições do amor</i>	1978	Suicídio	Pai de Carlinhos	H	Pai	Conflito pais-filhos		N/D	N/D	N/D
<i>As taradas atacam</i>	1978	Suicídio	Beto	H	Noivo	Ruptura de relacionamento, adultério		Arma de fogo	Tiro na cabeça	Interior de casa, sala
<i>Crônica de um industrial</i>	1978	Suicídio	Teresa	M	Filha de empresário	N/D		Automutilação	Cortar o pulso	N/D
<i>Crônica de um industrial</i>	1978	Suicídio	Gimenez	H	Empresário	Protesto político		Afogamento	no mar	Mar
<i>Na boca do mundo</i>	1978	Ideação	Clarisse	M	Classe média	Resultado abaixo do esperado ou desapontamento		Envenenamento	Veneno	N/D
<i>Noite em chamas</i>	1978	Suicídio	João	H	Servente de hotel	Demissão, desemprego, <i>noxious stimuli</i>		Fogo	Atear fogo a si	Local de trabalho, prédio
<i>Noite em chamas</i>	1978	Suicídio	Beth	M	Atriz pornô	Subqualificação, metas e aspirações bloqueadas		Saltar de altura	Salto de terraço de prédio	Prédio
<i>O monstro de Santa Tereza</i>	1978	Suicídio		M	Mãe de Jerônimo	Conflito pais-filhos		N/A	N/A	N/A
<i>As borboletas também amam</i>	1979	Suicídio	Raimundo	H	Professor	Morte de cônjuge, adultério		Arma de fogo	N/D	Casa, sala
<i>As borboletas também amam</i>	1979	Suicídio	Matilde	M	Dona de casa	Perda de reputação, adultério		N/D	N/D	Quarto
<i>O matador</i>	1979	Suicídio	Renê	H	Serial killer		Psicopatia	N/A	N/A	N/A

<i>sexual</i>										
<i>Os noivos</i>	1979	Suicídio	Wilma	M			Psiquiátrico	N/A	N/A	N/A
<i>Patty, a mulher proibida</i>	1979	Tentativa	Jujuba	H	Apresentador de programa de TV		Doenças e deficiências físicas	Saltar de altura	Defenestração	Apartamento
<i>A noite das taras</i>	1980	Ideação	Cibele	M	Classe média	Morte de alguém querido		Envenenamento, Arma de fogo, Automutilação	Aplicação intravenosa de veneno, Cortar o pulso	Interior de casa, quarto, banheiro, banheira
<i>Gaijin: os caminhos da liberdade</i>	1980	Suicídio	Sra. Nakano	M	Imigrante japonês	Resultado abaixo do esperado ou desapontamento, exílio		Enforcamento	Força no teto	Casa, sala
<i>O médium: a verdade sobre a reencarnação</i>	1980	Suicídio	Igor	H	Cigano	Adulterio		Automutilação	Corte na barriga, Seppuku	Acampamento cigano
<i>A insaciável - tormentos da carne</i>	1981	Suicídio	Dayse	M	Integrante de psicodrama	Força exotérica maléfica		N/A	N/A	N/A
<i>A insaciável - tormentos da carne</i>	1981	Suicídio	Beth	M	Amante de André	Força exotérica maléfica		Afogamento	N/A	N/A
<i>A insaciável - tormentos da carne</i>	1981	Suicídio	N/A	M	Campista	Força exotérica maléfica		Enforcamento	N/A	Boate
<i>Álbum de família</i>	1981	Suicídio	Jonas	H	Pai de família oligárquica	Morte de alguém querido, adultério		Arma de fogo	Suicídio pelas mãos de outrem	Igreja
<i>Álbum de</i>	1981	Ideação	Guilherme	H	Seminarista	Ruptura de		Impacto veicular	Trilhos	Linha férrea

<i>família</i>						relacionamento				
<i>Álbum de família</i>	1981	Suicídio	Edmundo	H	Filho de família oligárquica	Ruptura de relacionamento		Arma de fogo	Tiro no coração	Igreja
<i>Amor, palavra prostituta</i>	1981	Suicídio	Desconhecido	H	N/D	N/D		Enforcamento	Forca em árvore	Ao ar livre, mata
<i>Amor, palavra prostituta</i>	1981	Ideação	Bóris	H	Diretor de fábrica	Morte de cônjuge		N/D	N/D	N/D
<i>As amantes de Helen</i>	1981	Ideação	Helen	M	Tenista	Ruptura de relacionamento, homofobia		N/A	N/A	N/A
<i>As amantes de Helen</i>	1981	Suicídio	Sheila	M	Amiga	Ruptura de relacionamento, homofobia		N/A	N/A	N/A
<i>Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende</i>	1981	Suicídio	Peixoto	H	Empregado de firma	Adulterio		Automutilação	Cortar o pescoço	Quarto
<i>Condenada por um desejo</i>	1981	Suicídio	Pablo	H	Filho de fazendeiro		Doenças e deficiências físicas	Arma de fogo	Tiro na cabeça	Jardim, área externa da casa
<i>Engraçadinha</i>	1981	Suicídio	Arnaldo	H	Advogado	Pressões previstas/vicárias		Arma de fogo	Tiro na cabeça	Casa, escritório
<i>Escrava do desejo</i>	1981	Suicídio	Roberto	H	Marido	Adulterio		N/A	N/A	N/A
<i>Violência na carne</i>	1981	Suicídio	Leticia	M	Atriz de teatro	Morte de alguém querido, pressões previstas/vicárias		Arma de fogo	Tiro na barriga	Praia, beira d'água
<i>Amor de perversão</i>	1982	Suicídio	Ronaldo	H	Filhinho de papai	Ruptura de relacionamento		Automutilação	N/A	N/A
<i>Fantasia</i>	1982	Ideação		M	Ninfomania		Depressão	N/A	N/A	N/A

<i>sexuais</i>					ca					
<i>O último voo do condor</i>	1983	Suicídio	Telma	M	Namorada de jornalista	Resultado abaixo do esperado ou desapontamento		Envenenamento	Overdose de cocaína	N/A
<i>Os tarados</i>	1983	Suicídio	Lídia	M	Filha de rico	Vítima de crime, Efeito Lucrécia		Saltar de altura	Defenestração	Prédio
<i>Parahyba, mulher macho</i>	1983	Ideação	João Dantas	H	Advogado	Enganando o executor		Automutilação	Cortar os pulsos	Prisão
<i>Perdoa-me por me traíres</i>	1983	Ideação	Nair	M	Estudante		Fiscalidade	Envenenamento	N/D	N/D
<i>Perdoa-me por me traíres</i>	1983	Suicídio	Raul	H	Classe média	Ruptura de relacionamento		Envenenamento	Veneno no uísque	Sala
<i>Perdoa-me por me traíres</i>	1983	Sugestão	Judite	M	Classe média			Envenenamento	Veneno no copo d'água	Sala
<i>A luta pelo sexo</i>	1984	Tentativa	Mauro Davero	H	Pugilista	Problemas no trabalho, declínio na carreira		N/A	N/A	N/A
<i>Amor maldito</i>	1984	Suicídio	Sueli	M	Miss	Ruptura de noivado, homofobia, conflito pais-filhos		Saltar de altura	Defenestração	Prédio
<i>Anúncio de jornal</i>	1984	Tentativa	Linda	M	Secretária	Problemas de relacionamento, aborto		N/A	N/A	N/A
<i>Quilombo</i>	1984	Suicídio	Lua	H	Escravidão	Enganando o executor		Saltar de altura	Salto de precipício	Montanha
<i>Quilombo</i>	1984	Suicídio	Dandara	M	Escravidão	Enganando o executor		Saltar de altura	Salto de precipício	Montanha
<i>Sexo em grupo</i>	1984	Tentativa	Selma	M	N/D	Ruptura de relacionamento, adultério		Arma de fogo	Tiro no peito	Exterior da casa

<i>Sol Escaldante (Sole Nudo)</i>	1984	Ideação	Luca	H	Empresário	Problemas financeiros		N/A	N/A	N/A
<i>Aqueles dois</i>	1985	Tentativa	Saul	H	Funcionário público	Ruptura de noivado, homofobia		Automutilação ou arma de fogo	Tiro ou corte (apartamento cheio de sangue)	Casa
<i>Estrela nua</i>	1985	Suicídio	Angela	M	Atriz	Morte de filho		Impacto veicular	Automóveis	Rua
<i>Estrela nua</i>	1985	Suicídio	Pedro Nava	H		N/D	N/D	Arma de fogo	Tiro na cabeça	N/D
<i>Trama familiar</i>	1986	Tentativa	Cacá	H	Adolescente	Conflito pais-filhos		Automutilação	Corte no pescoço	Casa
<i>Filme demência</i>	1987	Ideação	Fausto	H	Industrial de cigarros	Perda súbita de riqueza ou propriedade		Arma de fogo	Tiro na cabeça	N/D
<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	1991	Ideação	Glorinha	M	Estudante	Homofobia		Impacto veicular	Trilhos	Viaduto sobre férrea
<i>Matou a família e foi ao cinema</i>	1991	Ideação	Aninha	M	Estudante	Homofobia		Impacto veicular	Trilhos	Viaduto sobre férrea
<i>A serpente</i>	1992	Ideação	Lígia	M	Esposa	Ruptura de relacionamento		N/A	N/A	N/A
<i>Cinema de lágrimas</i>	1995	Suicídio	Mãe de Rodrigo	M	Prostituta	Pressões previstas/vicárias		Arma de fogo	N/D	Casa
<i>O lado certo da vida errada</i>	1996	Ideação	Kennedy	H	Advogado	Demissão, desemprego, perda de renda		Arma de fogo	Tiro na cabeça	N/D
<i>Sombras de julho</i>	1996	Suicídio	Joel	H	Fazendeiro	Ruptura de relacionamento, conflito pais-filhos		Arma de fogo	Tiro na cabeça	Exterior da casa
<i>Miramar</i>	1997	Suicídio	Pai de Miramar	H	Pai	N/D	N/D	Envenenamento	Veneno	N/D
<i>Miramar</i>	1997	Suicídio	Mãe de	M	Mãe	N/D	N/D	Envenenamento	Veneno	N/D

			Miramar							
<i>A hora mágica</i>	1998	Suicídio	Hilário	H	Palhaço	Enganando o executor		Arma de fogo	Tiro na boca	Local de trabalho (estúdio de TV)
<i>A hora mágica</i>	1998	Ideação	Tito	H	N/D	Morte de alguém querido		N/D	N/D	N/D
<i>Coração iluminado</i>	1998	Tentativa	Ana	M	Noiva de advogado		Distímia	Envenenamento	Overdose de comprimidos	Quarto de hotel
<i>Até que a vida nos separe</i>	1999	Suicídio	Padrasto de João	H	Padrasto	Enganando o executor	Alcoolismo	Saltar de altura	Defenestração	Prédio
<i>O primeiro dia</i>	1999	Ideação	Maria	M	Fonoaudióloga	Ruptura de relacionamento		Saltar de altura	Saltar de terraço de prédio	Shopping center
<i>O Aleijadinho - paixão, glória e suplício</i>	2000	Suicídio?	Cláudio Manoel da Costa	H	Inconfidente	Enganando o executor		Enforcamento	N/D	Prisão
<i>O dia da caça</i>	2000	Suicídio	Yvez	H	Traficante	Enganando o executor		Arma de fogo	Tiro no peito	Quarto de hotel
<i>Lost Zweig</i>	2002	Suicídio	Stefan	H	Secretária, Esposa de escritor	Antissemitismo, exílio		Envenenamento	Raticida	Casa, quarto
<i>Lost Zweig</i>	2002	Suicídio	Lotte	M	Mulher de Stefan		Doenças e deficiências físicas	Envenenamento	Raticida	Casa, quarto
<i>Onde anda você</i>	2003	Suicídio	Mandarim	H	Palhaço	Triângulo amoroso		N/D	N/D	N/D
<i>Bens confiscados</i>	2004	Suicídio	Isabela	M	Amante de político	Pressões previstas/vicárias		Saltar de altura	Salto de varanda	Prédio
<i>Redentor</i>	2004	Suicídio	Saboya	H	Empresário	Perda súbita de riqueza ou		Saltar de altura	Defenestração	Local de trabalho,

						propriedade				prédio
<i>Batismo de sangue</i>	2006	Suicídio	Frei Tito	H	Frei	Tortura, exílio	Psiquiátrico	Enforcamento	Enforçar-se em árvore	Convento, área externa
<i>Polaroides urbanas</i>	2006	Tentativa	Melanie	M	Adolescente	Conflito pais-filhos, obstrução de objetivo		Envenenamento	Overdose de comprimidos	Beira da lagoa
<i>Polaroides urbanas</i>	2006	Ideação	Valdeci	H	Prostituto	Ruptura de relacionamento		N/D	N/D	N/D
<i>Remissão</i>	2006	Suicídio	Marcos	H	N/D	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
<i>Sambando nas brasas, morô?</i>	2006	Suicídio	Getúlio	H	Político	Protesto político		Arma de fogo	Tiro no coração	Casa, quarto, local de trabalho
<i>A outra margem</i>	2007	Tentativa	Ricardo	H	Transformista	Morte de alguém querido		N/D	N/D	N/D
<i>A outra margem</i>	2007	Suicídio	Domingos	H	Parceiro	Preconceito social, homofobia		Automutilação	Cortar os pulsos	Banheiro, banheira
<i>A outra margem</i>	2007	Ideação	Luísa	M	Empregada de fábrica	Ruptura de relacionamento		N/D	Possivelmente e afogamento	Beira-rio (à beira de um açude)
<i>O demoninho de olhos pretos</i>	2007	Ideação	N/A	H	N/D	Problemas financeiros		N/A	N/A	N/A
<i>Terra vermelha</i>	2008	Tentativa	Osvaldo	H	Indígena	Questão indígena		Enforcamento	Força em árvore	Mata
<i>Terra vermelha</i>	2008	Suicídio	Irineu	H	Indígena	Questão indígena		Enforcamento	Força em árvore	Mata
<i>Terra vermelha</i>	2008	Suicídio	Elma	M	Indígena	Questão indígena		Enforcamento	Força em árvore	Mata
<i>Terra vermelha</i>	2008	Suicídio	Indígena	M	Indígena	Questão indígena		Enforcamento	Força em árvore	Mata
<i>Os famosos e os duendes da</i>	2009	Suicídio	Mãe de Paulinho	M	Dona de casa	Morte de cônjuge		Saltar de altura	Saltar de ponte	Ponte

<i>morte</i>										
<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	2009	Tentativa	Julian	H	Adolescent e	Obstrução de objetivo		Saltar de altura	Saltar de ponte	Ponte
<i>Os famosos e os duendes da morte</i>	2009	Suicídio	Jingle Jangle	M	Adolescent e	Obstrução de objetivo		Saltar de altura	Saltar de ponte	Ponte
<i>Corações sujos</i>	2011	Sugestão	Aoki	H	Nipo-brasileiro			Seppuku	Com catana oferecida	Casa
<i>Corações sujos</i>	2011	Sugestão	Sasaki	H	Nipo-brasileiro			Seppuku	Com catana oferecida	Casa
<i>Corações sujos</i>	2011	Sugestão	Watanabe	H	Nipo-brasileiro			Seppuku	Com catana oferecida	Casa
<i>Bonitinha, mas ordinária</i>	2013	Ideação	Ritinha	M	Prostituta	Preconceito social		Fogo	N/D	Estacionamento
<i>O Rio nos pertence</i>	2013	Suicídio	Pai de Marina	H	Pai	Obstrução de objetivo		N/A	N/A	N/A
<i>O Rio nos pertence</i>	2013	Suicídio	Mãe de Marina	M	Mãe	Obstrução de objetivo		N/A	N/A	N/A
<i>Getúlio</i>	2014	Suicídio	Getúlio	H	Político	Protesto político		Arma de fogo	Tiro no coração	Casa, quarto, local de trabalho
<i>Canção da volta</i>	2016	Tentativa	Júlia	M	Designer de joias		Depressão profunda	Automutilação	Cortar o pulso	N/D
<i>O vendedor de sonhos</i>	2016	Ideação	João	H	Filho de psicólogo	Conflito pais-filhos		Saltar de altura	Salto de parapeito de prédio	Prédio
<i>O vendedor de sonhos</i>	2016	Ideação	Júlio César	H	Psicólogo	Conflito pais-filhos		Saltar de altura	Salto de parapeito de prédio	Prédio
<i>A sombra do pai</i>	2018	Suicídio	Almir	H	Pedreiro	Demissão,		Saltar de altura	Salto de	Local de

						desemprego			construção	trabalho, construção
<i>A sombra do pai</i>	2018	Tentativa	Jorge	H	Pedreiro	Morte de esposa, enganando o executor		Saltar de altura	Salto de construção	Local de trabalho, construção
<i>Antes do fim</i>	2018	Suicídio	Jean	H	Dançarino		Fiscalidade, pressões previstas/vic árias	N/D	N/D	Apartamento
<i>Ferrugem</i>	2018	Suicídio	Tati	M	Estudante	Bullying		Arma de fogo	Tiro na cabeça	Colégio
<i>Luna</i>	2018	Tentativa	Luana	M	Estudante	Bullying		Envenenamento	Overdose de comprimidos	Casa
<i>O vendedor de sonhos</i>	2018	Suicídio	Hélio	H	Funcionário de empresa privada	Demissão, desemprego		N/A	N/A	N/A
<i>Yonlu</i>	2018	Suicídio	Yonlu	H	Estudante, Músico	Conflito pais- filhos, obstrução de objetivo	Distimia	Envenenamento	Monóxido de carbono	Casa, banheiro
<i>Marighella</i>	2019	Ideação	Marighella	H	Guerrilheiro	Enganando o executor		Envenenamento	Cianureto	N/D
<i>Marighella</i>	2019	Suicídio	Rafael	H	Guerrilheiro	Enganando o executor		Saltar de altura	Salto de parapeito de prédio	Prédio

Tabela 6 – Personagens de filmes brasileiros e seus comportamentos suicidas (em ordem cronológica). Fonte: Elaboração própria

Os 164 personagens suicidas listados na Tabela 6 se referem aos 87 filmes que decupamos e analisamos neste doutorado, além de alguns outros que, apesar não estarem disponíveis, há resenhas, críticas e artigos sobre eles que nos permitiram coletar informações sobre esses personagens. Para informações que não são mostradas no filme, indicamos com N/D. Para aquelas

informações que não obtivemos por falta de acesso ao filme, indicamos com N/A.

15. Referências bibliográficas

Abos, Márcia: “Mostra Internacional de Cinema de SP faz justiça a 'Terra vermelha’”, in *O Globo, Cultura* (17.10.2008). URL: <https://oglobo.globo.com/cultura/mostra-internacional-de-cinema-de-sp-faz-justica-terra-vermelha-3605983> (18.10.2021)

Agamben, Giorgio, *Means without End: Notes on Politics*. Minnesota: University of Minnesota Press: 2000.

Agência Nacional do Cinema (ANCINE): *Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro – 2021*, Brasília, 2022. URL: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/anuario-2021.pdf> (25.02.2022)

Agência Nacional do Cinema (ANCINE): *Informe Anual Produção de Longas-Metragens – 2013*. Brasília: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, 2015. URL: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/publicacoes/arquivos.pdf/informe_producao_2013.pdf (01.03.2023)

Almeida, Maria Regina Celestino de: *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010. Kindle.

Alvarez, Alfred: *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

American Psychiatric Association (APA): *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (3d edition). Washington DC, 1980.

Arendt, Hannah: *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

Aristóteles: *History of animals in ten books*. London: George Bell & Sons, 1883.

Aumont, Jacques et al.: *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1994.

Aumont, Jacques; Marie, Michel: *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

Baechler, Jean. *Suicides*. Oxford: Blackwell, 1979.

Bal, Mieke: *Looking In: The Art of Viewing*. New York: Routledge, 2001.

Baladi, Mauro: *Dicionário de filmes brasileiros – Longa-metragem vols.: 1 (1909-1970), 2 (1971-1985) e 3 (1986-2007)*. Rio de Janeiro: Edições Guinefort, 2019. Kindle.

Barry, Robert: *Breaking the thread of life: on rational suicide*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 1994.

Beck, Knut: „Prefácio“, in: Zweig, S. *Montaigne*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2017.

Bergson, Henry: *O pensamento e o movente: ensaios e conferências*. São

- Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bernardet, Jean-Claude: *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. São paulo: Companhia das Letras, 2009.
- Bernardet, Jean-Claude: *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 2008.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristen: *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Bordwell, David; Thompson, Kristen; Smith, Jeff: *Film art: an introduction*. 12. ed. S.l.: Mc-Graw-Hill, 2019.
- Botega, Neury José: *Crise suicida: avaliação e manejo*. Porto Alegre: Artmed, 2015.
- Botelho, Frederico: “Apresentação”, in: Leão da Silva Neto, A.L. *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo, s.n., 2002.
- Braga, João Ximenes: “Pavuna não me engana”, in: O Globo, Segundo Caderno, p. 1 (25.05.2001)
- Brasil: *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Brasília: Ministério da Cultura, s.d. URL: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta.pdf (16.10.2022)
- Brasil: Lei nº 13.968, de 26 de dezembro de 2019. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 27.12.2019. Seção 1, p. 1. URL: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ Ato2019-2022/2019/Lei/L13968.htm (02.03.2023)
- Brown, Ron: *The art of suicide*. London: Reaktion Books, 2001.
- Bteshe, Mariana et al.: “Suicídio na literatura religiosa: o kardecismo como fonte bibliográfica privilegiada”, in: RECIIS – R. Eletr. de Com. Inf. Inov. Saúde, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 3, 2010. p. 37-50.
- Burton, Robert: *The anatomy of melancholy*. London, 1638. URL: <https://www.gutenberg.org/files/10800/10800-h/10800-h.htm> (10.02.2021)
- Butler, Judith: *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002
- Butler, Judith: *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2016.
- Camus, Albert: *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2019. E-book.
- Camy, Gérard: “Representations of suicide in cinema”, in: Wasserman, Danuta; Wasserman, Camila (Ed.). *Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention: a global perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Canetto, Silvia Sara: "She died for love, he for glory: Gender myths of suicidal behavior", in: *Omega: Journal of Death and Dying*, vol. 26, issue 1, 1993. p. 1-17.

Canguilhem, Georges: *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Caramuel Lobkowitz, Juan: *Theologia moralis fundamentalis*. Frankfurt: Impendio Ioan-Gottfridi Schonvvetteri, 1652.

Caramuel Lobkowitz, Juan: *Theologia moralis fundamentalis*. Lugduni: Borde, Arnaud & Barbier, 1664.

Cardim, Carlos Henrique: "Prefácio", in: Durkheim, Émile: *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Carvalho, Gilberto de: *Chico Buarque: Análise Poético-musical*. Editora Codecri, 1982.

Cerqueira, Daniel et al.: *Atlas da Violência 2021*. São Paulo: FBSP, 2021.

Cesar, Rodrigo Gomes Ferrari: "As Virgens Suicidas: para mais informações ligue 555-MARIA", in: Fonseca, A.C., et al., (Org.) *Cinema, Ética e Saúde: Volume 2 - Direitos Humanos*. Porto Alegre: Ed. Bestiário. 2014.

Cesar, Rodrigo Gomes Ferrari: *O suicídio no cinema: os filmes de ficção e o problema da prevenção*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: Icict/Fiocruz, 2017.

Chamorro, Graciela: *Dicionário Kaiowá-Português*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2022.

Chartier, Roger: "Defesa e ilustração da noção de representação", in: *Fronteiras, Dourados, MS*, vol. 13, n. 23, 2011.

Couto, José Geraldo: "Livro biografia nossa primeira grande estrela", in *Folha de S. Paulo*, Ilustrada (28.12.2002) URL: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2812200220.htm> (25.11.2021)

Cutter, Fred: *Art and the wish to die*. Chicago: Nelson Hall, 1983.

D'Antonio, Débora; Eidelman, Ariel: "Cultura, sexualidad y censura estatal en el cine de Argentina y Brasil entre los años 1960 y 1980", in: *Mora (B. Aires), Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, vol. 25, n. 2, 2019. pp. 1-3. URL: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2019000200004&lng=es&nrm=iso

Dorais, Michel; Lajeunesse, Simon: *Dead Boys Can't Dance: Sexual Orientation, Masculinity, and Suicide*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

Durkheim, Émile: *O suicídio: estudo de sociologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Eiras, Rafael Garcia Madalen: "O filme Quilombo: uma outra história negra", in:

Em Tempo de Histórias, [S. l.], vol. 1, n. 37, 2020. URL: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/33301>

Eisner, Lotte: *A tela demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: *Film Theory: an introduction through the senses*. New York: Routledge, 2010.

Estellita-Lins, Carlos Eduardo Freire: “O suicídio indígena Guarani-Kaiowá no antropoceno: solastalgia e schlambugrismo”, in: Revista NUPEM, Campo Mourão, vol. 13, n. 29, 2021. p. 224-256.

Fairbairn, Gavin: *Contemplating Suicide: The Language and Ethics of Self-Harm*. London and New York: Routledge, 2005.

Fernandes, Fabiana Yanes et al.: “Tendência de suicídio em adolescentes brasileiros entre 1997 e 2016”, in: Epidemiologia e Serviços de Saúde, vol. 29, n. 4, 2020.

Ferreira, Jackson: “Por hoje se acaba a lida: suicídio escravo na Bahia (1850–1888)”, in: Afro-Ásia, n. 31, 2004. p. 197- 234.

Feuerlicht, Ignace: “Werther’s Suicide: Instinct, Reasons and Defense”, in: The German Quarterly, vol. 51, n. 4, 1978. p. 476–492.

Fleming, David: *Unbecoming Cinema: Unsettling Encounters with Ethical Event Films*. Bristol: Intellect, 2017.

Foti, Miguel Vicente: “A morte por jejuvi entre os Guarani do sudoeste brasileiro”, in: Revista de Estudos e Pesquisas, FUNAI, Brasília, vol.1, n.2, 2004. p. 45-72.

Freud, Sigmund: “Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos”, in: *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Freud, Sigmund: “Luto e melancolia”, in: *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Freud, Sigmund: *Letters of Sigmund Freud, 1873-1939*. London: Hogarth Press, 1961.

Frey, Aline: “Resisting Invasions: Indigenous Peoples and Land Rights Battles in Mabo and Terra Vermelha”, in: Ilha do Desterro vol. 69, n. 2 (mai/ago), 2016. p. 151-164

Gerschenfeld, Ana: “Um suicídio no trabalho é uma mensagem brutal”, in: Público (01.02.2010) URL: <https://www.publico.pt/2010/02/01/sociedade/noticia/um-suicidio-no-trabalho-e-uma-mensagem-brutal-1420732> (15.12.2020)

Gledhill, Christine: “Rethinking Genre”, in: Gledhill, Christine; Williams, Linda (Ed.): *Reinventing Film Studies*. London: Arnold, 2000. p. 221-243.

- Goethe, Johann Wolfgang von: *Os sofrimentos do jovem Werther*, Porto Alegre: L&PM, 2010.
- Goldberg, Leah: *Russian Literature in the Nineteenth Century: Essays*. Jerusalém: The Hebrew University Magnes Press, 1976.
- Gupta, Anoop: *Kierkegaard's Romantic Legacy*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005.
- Hall, Stuart: "The Spectacle of the 'Other'", in: Hall, Stuart (Org.) *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/The Open University, 1997. p. 223-279.
- Hertzman, Marc: "Diferenças fatais: suicídio, raça e trabalho forçado nas Américas", in: *Revista Mundos do Trabalho*, Florianópolis, vol. 11, 2019. p. 1-38. URL: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/mundosdotrabalho/article/view/1984-9222.2019.e67255>
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2012.
- Hillman, James. *Suicide and the soul*. New York: Harper & Row, 1964.
- Hooff, Anton van: *From autothanasia to suicide: self-killing in classical antiquity*. New York: Routledge, 1990.
- Ilg, Ulrike: "Painted theory of art: 'Le suicidé' (1877) by Édouard Manet and the disappearance of narration", in: *Artibus et Historiae*, vol. 23, n. 45, 2002. p. 179-190.
- Jaffe, Adrian: *The process of Kafka's trial*. East Lansing: Michigan State University Press, 1967.
- Jamieson, Patrick Edwin; Romer, Dan: "Trends in Explicit Portrayal of Suicidal Behavior in Popular U.S. Movies, 1950-2006", in: *Archives of Suicide Research*, vol. 15, 2011. p. 277-289.
- Kaplan, E. Ann: *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge, 1997.
- Kessler, Ronald: "The Impact of Fictional Television Stories on U.S. Adult Fatalities: A Replication", in: *American Journal of Sociology*, vol. 90, n.1, 1984. p.151-167.
- Kosonen, Heidi: "The death of the others and the taboo: suicide represented", in: *Thanatos*, vol. 4, n. 1, 2015. p. 25-56.
- Kracauer, Siegfried: *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- Krysinska, Karolina; Lester, David: "The kabuki effect", in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the creative arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009. p. 201-214.
- Krysinska, Karolina: "Suicide and the arts: from the death of Ajax to Andy Warhol's Marilyn Monroe", in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the*

creative arts, New York: Nova Science Publishers, 2009. p. 15-48.

Leal, Andréa Fachel; Knauth, Daniela Riva: “A relação sexual como uma técnica corporal: representações masculinas dos relacionamentos afetivo-sexuais”, in: *Cadernos de Saúde Pública*, vol. 22, n. 7, 2006. p. 1375–1384.

Lester, David: “Suicide in literature”, in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the creative arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009. p. 149-157.

Lester, David: *The biochemical basis of suicide*, Springfield: Charles C. Thomas, 1988.

Liberalis, Antoninus: *The Metamorphoses*. Abingdon: Routledge, 1992.

Lichote, Leonardo: “‘Não dá pra lutar pela liberdade pela metade’ diz Emicida sobre clipe com Pablllo Vittar e Majur”, in: *O Globo* (25.06.2019). URL: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/nao-da-pra-lutar-pela-liberdade-pela-metade-diz-emicida-sobre-clipe-com-pablllo-vittar-majur-23760576> (03.05.2021)

Lopes, Denilson: “Desafios dos Estudos Gays, Lésbicos e Transgêneros”, in: *Comunicação. Mídia e Consumo*, vol. 1, n. 1, 2004. URL: <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/5/5>.

Lopes, Fábio Henrique: “O suicídio como perigo social e urbano: as teses médicas brasileiras”, in: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 169, n. 438, 2008. p. 91-112.

Lovisi, Giovanni Marcos et al.: “Análise epidemiológica do suicídio no Brasil entre 1980 e 2006”, in: *Rev Bras Psiquiatr.*, vol. 31 (supl. II), 2009. p. S-86-93.

Luz, Brenda Reis et al.: “A Banalização do Suicídio na Sétima Arte e suas Consequências Sociais”, in: *Revista de Humanidades, Tecnologia e Cultura*, vol. 10. n. 2 (dez.), 2021.

MacDonald, Michael; Murphy, Terence: *Sleepless souls: suicide in early modern England*. Oxford: Clarendon, 1990.

Martinez, Jermaine: “Suicide and the Communicative Condition: Audience and the Idea of Suicide”, in: Lester, David; Stack, Steven (Ed.): *Suicide as a Dramatic Performance*. New York: Routledge, 2015. E-Book.

McKee, Robert: *Story: substance, structure, styles, and the principles of screenwriting*. New York: ReganBooks, 1997.

Merten, Luiz Carlos: “Com Jean-Claude Bernardet e Helena Ignez, ‘Antes do Fim’ discute o direito ao suicídio”, in: *O Estado de São Paulo* (13.02.2018). URL: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/com-jean-claude-bernardet-e-helena-ignez-antes-do-fim-discute-o-direito-ao-suicidio/> (09.01.2021)

Minayo, Maria Cecília de Souza; Cavalcante, Fátima Gonçalves: “Suicídio entre pessoas idosas: revisão da literatura”, in: *Revista de Saúde Pública*, vol. 44, n. 4, 2010. p. 750-757.

Ministério da Saúde: Boletim Epidemiológico, vol. 52, n. 33 (set.). Secretaria de Vigilância em Saúde, 2021. URL: https://www.gov.br/saude/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/boletins/boletins-epidemiologicos/edicoes/2021/boletim_epidemiologico_svs_33_final.pdf (24.02.2022)

Minois, Georges: *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

Montaigne, Michel Eyquem de: *Essais, Livre II*. Bordeaux: Millanges, 1595.

Moreno, Antônio: *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE; EdUFF, 2001.

Mulvey, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in: Braudy, Leo; Cohen, Marshall (Ed.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, 1999. p. 833-844.

Munteanu, Dana LaCourse: *Tragic Pathos: Pity and Fear in Greek Philosophy and Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

Nabor Jr.: “Meu passado (não) me condena: memória, raça e identidade nas pinturas de Sidney Amaral”, in: Revista O Menelick 2º Ato, 2015. URL: <http://www.omenelick2ato.com/artes-plasticas/meu-passado-nao-me-condena> (03.10.2022)

Nagib, Lúcia: *The New Brazilian Cinema*. London: I. B. Tauris, 2006

Nascimento, Maria Beatriz: “O conceito de quilombo e a resistência cultural negra”, in: Afrodiáspora: revista do mundo negro, n. 6-7, Ipeafro, 1985. p. 41-49.

Niederkrötenhaler, Thomas et al.: “Role of media reports in completed and prevented suicide: Werther v. Papageno effects”, in: The British Journal of Psychiatry, 197, 2010. p. 234-243.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba: Hemus, 2001a.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Anfang Januar 1889, in: *Kritische Gesamtausgabe*. v. VIII, t. 3. Berlin: Walter de Gruyter, 1972.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm: *O Crepúsculo dos ídolos*. Curitiba: Hemus, 2001b.

Nogueira, Luís: *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros Labcom, 2010.

Nolte, Fred: *Art and reality*. Lancaster: The Lancaster Press, 1942.

Oliveira, Saulo Veiga; Oda, Ana Maria Galdini Raimundo: “O suicídio de escravos em São Paulo nas últimas duas décadas da escravidão”, in: História,

Ciências, Saúde – Manguinhos, Rio de Janeiro, vol. 15, n. 2 (abr.-jun.), 2008. p. 371-388

Pessoa, Ana: “Carmen Santos e o cinema brasileiro: trajetórias indelévels”. In: Arquivo em Cartaz, vol. 1, 2015. p. 35-43.

Phillips, David: “The Impact of Fictional Television Stories on U.S. Adult Fatalities: New Evidence on the Effect of the Mass Media on Violence”, in: American Journal of Sociology, [s.l.] v.87, n.6, 1982. p.1340-1359.

Phillips, David: “The influence of suggestion on suicide: substantive and theoretical implications of the Werther effect”, in: American Sociological Review, vol. 39, n. 3 (jun.), 1974, p. 340-354.

Pinguet, Maurice: *A morte voluntária no Japão*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Pirkis, Jane; Blood, Richard Warwick: “Suicide and the media. Part II: Portrayal in fictional media”, in: Hogrefe & Huber Publishers. Crisis, vol. 22, n. 4, 2001. p.155–162.

Pitta, Sebastião da Rocha: *Historia da America Portuguesa, desde o anno de mil e quinhentos do seu descobrimento, até de mil e setecentos e vinte e quatro*. Lisboa: Officina de Joseph Antonio da Sylva, Impressor da Academia Real, 1730. URL: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4714> (10.04.2022)

Pompili, Maurizio: “Vincent van Gogh”, in: Stack, Steve; Lester; David (Ed.): *Suicide and the creative arts*. New York, 2009. p. 253-254.

Rabkin, Brenda: *Growing up dead*. Nashville: Abingdon, 1979.

Rancière, Jacques: *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

Retterstøl, Nils: *Suicide: a european perspective*. Cambridge: Cambridge University, 1993.

Ribeiro, Darcy: *O povo brasileiro: A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Ribeiro, José Mendes; Moreira, Marcelo Rasga: “Uma abordagem sobre o suicídio de adolescentes e jovens no Brasil”, in: Ciência & Saúde Coletiva, vol. 23, n. 9, 2018. p. 821–2834.

Scalco, Laércio et al.: “Suicide and suicide attempts by the elderly in film: related factors as shown in feature films”, in: Revista Brasileira de Geriatria e Gerontologia, vol. 19, n. 6, 2016. p. 906–916.

Scheiby, Caio. Fichário filmográfico da Cinemateca Brasileira, por este autor elaborado, contendo anotações de Pery Ribas. URL: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=002581&format=detailed.pft> (23.11.2021)

Schmidt, Kurt W: *Sterbehilfe in (Spiel-)Filmen – Was wird (nicht) gezeigt?*.

Bundesgesundheitsblatt Gesundheitsforschung Gesundheitsschutz, vol. 60, n. 1 (jan.), 2017. p. 99-107.

Schopenhauer, Arthur: *Aforismos para a sabedoria de vida*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2002.

Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften. vol. 2*. Berlin: Hayn, 1862.

Segato, Rita: *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo, 2010.

Seggi, Alessandra: *Youth and suicide in American cinema: context, causes, and consequences*. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022.

Sêneca: *Edificar-se para a morte – Das cartas morais a Lucílio*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

Senna, Orlando: “Preto-e-branco ou colorido: o Negro e o Cinema Brasileiro”, in: *Revista de Cultura Vozes*, vol. LXXIII, n. 3, ano 73, 1979. p. 211- 226.

Serravalle de Sá, Daniel: “Zé Do Caixão y el gótico brasileño de José Mojica Marins”, in: *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 5, n. 8, 2017.

SescTV. “Sala de Cinema: Orlando Senna”, in: YouTube (13.08.2013). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wY-6EIQpr5s> (20.02.2023)

Sevim, Burcu: “Suicide films about adolescents”, in: Stack, Steven; Lester, David (Ed.): *Suicide and the Creative Arts*. Nova Science Publishers, Inc, 2009. p. 79-91.

Siculus, Diodorus: *Library of History, vol. I, books 1-2.34*. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

Siegel, Darren; McCabe, Paul C.: “Gauging media influence on adolescent suicide rates”, in: *Communique*, vol. 38, n. 4 (dez.), 2009.

Silva Neto, Antônio Leão da: *Dicionário de Filmes Brasileiros*. São Paulo: s.n. 2002.

Silva, Antônio Márcio da; Cunha, Mariana: *Space and subjectivity in contemporary Brazilian cinema*. Springer International Publishing AG, 2017.

Snyder, Terri: “Suicide, slavery, and memory in North America”, in: *Journal of American History*, vol. 97, n. 1, 2010. p. 39–62.

Sobchack, Vivian: “Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário”, in: Ramos, Fernão Pessoa (Org.): *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e Narratividade Ficcional*. São Paulo: SENAC, 2005.

Sontag, Susan: *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Stack, Steve; Bowman, Barbara: "Cultural Scripts: Analysis of Suicide Location in Film, 1900–2013", in: *Sociological Focus*, vol. 50, n. 4, 2017. p. 346–360.

Stack, Steve; Bowman, Barbara: "Suicide motives in 61 works of popular world literature and comparison to film", in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the Creative Arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009, p. 113-124.

Stack, Steve; Bowman, Barbara: *Suicide movies: Social patterns, 1900-2009*. Ashland, Ohio: Hogrefe & Huber, 2011.

Stack, Steve; Lester, David: "Introduction", in: Stack, Steven; Lester, David (Ed.): *Suicide and the Creative Arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009.

Stack, Steven et al.: "Gloomy Sunday: did the 'Hungarian suicide song' really create a suicide epidemic?", in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the creative arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009.

Stack, Steven et al.: "Suicide by cop in film and society: dangerousness, depression, and justice", in: *Suicide & life-threatening behavior*, vol. 42, n. 4, 2012. p. 359-376.

Stack, Steven; Kral, Michael; Borowski, Teresa: "Exposure to Suicide Movies and Suicide Attempts: A Research Note", in: *Sociological Focus*, vol. 47, n. 1, 2014. p. 61–70.

Stack, Steven: "Suicide Away from Home", in: Lester, David; Stack, Steven (Ed.): *Suicide as a Dramatic Performance*. New York, Routledge, 2015b.

Stack, Steven: "The Location of the Suicidal Act", in: Lester, David; Stack, Steven (Ed.): *Suicide as a Dramatic Performance*. New York, Routledge, 2015a.

Stack, Steven: "The suicide of Ajax: a note on occupational strain as a neglected factor in suicidology", in: Stack, Steve; Lester, David (Ed.): *Suicide and the creative arts.*, New York: Nova Science Publishers, 2009. p. 49-53.

Staliano, Pamela; Mondardo, Marcos Leandro; Lopes, Roberto Chaparro: "Onde e Como se Suicidam os Guarani e Kaiowá", in: *Psicologia: Ciência e Profissão*, v. 39, n. esp., 2019. p. 9-21.

Stengel, Erwin: *Suicide and attempted suicide*, London: MacGibbon & Kee, 1965.

Sternheim, Alfredo: *Cinema da Boca: dicionário de diretores*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

Stuart, Kathy: "Suicide by Proxy: The Unintended Consequences of Public Executions in Eighteenth-Century Germany", in: *Central European History*, vol. 41, n. 3, 2008. p. 413–445.

Suassuna, Ariano: "Ariano Suassuna discorre sobre Deus e o sentido da vida", in: Canal Brasil (24.07.2014) URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Beq961fusnk> (10.11.2022)

Teixeira-Filho, Fernando Silva; Rondini, Carina Alexandra; Bessa, Juliana Cristina: “Reflexões sobre homofobia e educação em escolas do interior paulista”. in: *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 37, n. 4 (dez.), 2011. p. 725-742.

Tosti, Gustavo: “Le Suicide: étude de sociologie”, in: *Psychological Review*, vol. 5, n. 4, 1898. p. 424-426.

United Nations (UN): “Suicide and Despair Among Brazil’s Indigenous”, in: United Nations Television, 21st Century, Programme #97 (22.12.2014) URL: <https://www.unmultimedia.org/avlibrary/asset/B395/B3956866035001/> (23.09.2022)

Vaughn, Beverly; Lester, David: “Suicide in the Opera”, in: Stack, Steven.; Lester, David (Ed.): *Suicide and the Creative Arts*. New York: Nova Science Publishers, 2009. p. 137-145.

Vaz, Lúcio: “O problema do suicídio em Montaigne”, in: *Kriterion*, Belo Horizonte, vol. 53, n. 126 (dez.), 2012. p. 483-497.

Venâncio, Renato Pinto: “A última fuga: suicídio de escravos no Rio de Janeiro (1870–1888)”, in: *Revista de História*, n. 1, 1990. p. 80-89.

Verdier, Eric; Firdion, Jean-Ma: *Homosexualités et suicide*. França: H&O, 2003.

Westerlund, Michael et al.: “The role of mass-media in suicide prevention”. in: Wasserman, Danuta; Wasserman, Camila (Ed.): *Oxford Textbook of Suicidology and Suicide Prevention: a global perspective*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 515- 523.

Williams, Linda: “When the woman looks”, in: Doane, Mary Ann; Mellencamp, Patricia; Williams, Linda (Ed.): *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*. American Film Institute Monograph Series. Frederick; Los Angeles: University Publications, 1983. p. 61-66.

World Health Organization (WHO): *Guidelines on physical activity and sedentary behaviour: at a glance*. Geneva: World Health Organization, 2020.

World Health Organization (WHO): *Preventing suicide: a global imperative*. Geneva: World Health Organization, 2014.

World Health Organization (WHO): *Preventing suicide: a resource for media professionals*. Geneva: World Health Organization, 2008.

World Health Organization (WHO): *Suicide worldwide in 2019: global health estimates*. Geneva: World Health Organization, 2021.

Zadorojnyi, Alexei: “Cato’s suicide in Plutarco”, in: *The Classical Quarterly*, vol. 57, n. 1, 2007. p. 216–30.

Žižek, Slavoj: *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2011.

16. Referências artísticas

16.1. Obras literárias

Blackett, Mary Dawes: *Suicide*; a poem. Inscribed, by permission, to Richard Cosway, Esq. R.A. Principal Painter to His Royal Highness the Prince of Wales. London/Newcastle upon Tyne: for the author by Robinson, Debrett, Edwards, and Sewell/ Hodgson, 1789.

Eugenides, Jeffrey: *As virgens suicidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Gama, José Basílio da: *O Uruguai*. Rio de Janeiro: Livraria Classica de Alves & Comp, 1895.

Guimaraens, Alphonsus: “Ismália”, in: Moriconi, Italo (Org.): *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

Kafka, Franz: *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. E-book.

Magaldi, Sabato (Org.): *Teatro Completo de Nelson Rodrigues: tragedias cariocas* 11. vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Magalhães, Domingos José Gonçalves de: *A Confederação dos Tamoyos*. Rio de Janeiro: Dous de Dezembro, 1856.

Ribeiro, Júlio: *A Carne*. São Paulo: Martin Claret, 1999.

Rigaut, Jacques: *Écrits*. Paris: Gallimard, 1970.

Shakespeare, William: “Antônio e Cleópatra”, in: Leão, Liana de Camargo (Org.): *Grandes obras de Shakespeare, vol. 3*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. E-Book.

Shakespeare, William: “Hamlet”, in: Leão, Liana de Camargo (Org.): *Grandes obras de Shakespeare, vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. E-book.

Shakespeare, William: “The rape of Lucrece”, in: Clark, William George; Wright, William Aldis (Ed.): *The Works of William Shakespeare*. Cambridge/London: Macmillan and Co., 1864. URL: www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=rapelucree&Act=1&Scene=2&Scope=scene&LineHighlight=1235#1235 (10.02.2022)

16.2. Pinturas

Amaral, Sidney: *Imolação*. 2009/2014. Acrílica sobre tela, 200 x 200 cm. Coleção particular.

Cleve, Joos van: *A morte de Lucrecia*. 1520-1525. Óleo sobre madeira, 76 x 54 cm. Kunsthistorische Museum, Wien.

Francia, Francesco: *Lucretia*. 1510. Óleo sobre madeira, 53,3 x 43,8 cm. Galeria de Arte de York, York.

José Maria de Medeiros: *Lindóia*. 1882. Óleo sobre tela, 54,5 cm x 81,5 cm. Instituto Ricardo Brennand, Recife.

Manet, Édouard: *Le suicidé*. 1877. Óleo sobre tela, 38 x 46 cm. Stiftung Sammlung E. G. Bührle, Zürich.

Rijn, Rembrandt van: *Lucrecia*. 1664. Óleo sobre tela, 120 x 101 cm. National Gallery of Art, Washington.

Rijn, Rembrandt van: *Lucrecia*. 1666. Óleo sobre tela, 110,2 x 92,3 cm. Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

Sirani, Elisabetta: *Lucretia*. ca. 1650 Óleo sobre tela, 98 x 75 cm. Nationalmuseum, Stockholm.

Wallis, Henry: *Chatterton*. 1856. Óleo sobre tela, 62 x 93 cm. Tate Modern, London.

16.3. Músicas e óperas

Buarque, Chico: “Mar e Lua”, in: *Vida*. Faixa 2. Philips Records, 1980.

Callas, Maria: “La mamma morta”, in: *Philadelphia (Music from the motion picture)*. Faixa 8. Sony BMG Music, 1994.

Duran, Dolores: “Canção da volta”, in: *A noite de Dolores*. Faixa 12. EMI Music, 1955.

Emicida: “AmarElo”, in: *AmarElo*. Faixa 9. YouTube, 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=uJcjV6g5mV8&list=PL_N6VL1gm0aLlr0HQ6yl2IRXdSfuxMt-s&index=9 (16.06.2021)

Gil, Gilberto: “Quilombo, o el dorado negro”, in: *Quilombo*. Faixa 1. Warner Music, 1984.

Holiday, Billie: “Gloomy Sunday”, in: *Gloomy Sunday*. Faixa única. Columbia, 1941.

Lobão: “Essa noite, não”, in: *Sob o sol de Parador*. Faixa 3. Sony Music, 1989.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte*. Wien: Theater im Freihaus auf der Wieden, 1791.

Puccini, Giacomo. *Madame Butterfly*. Milão: Teatro alla Scala, 1904.

Rodrigues, Amália: “Medo”, in: *Segredos*. Faixa 1 EMI-Valentim de Carvalho, 1997.

Seixas, Raul; Coelho, Paulo: “Canto para a minha morte”, in: *Há 10 Mil Anos Atrás*. Lado A, Faixa 1. Philips Records, 1976.

Sting: “Angel Eyes”, in: *Leaving Las Vegas (Original motion picture soundtrack)*. Faixa 2. A&M Records, 1995.

Vargas, Chavela: “Tu me acostumbraste”, in: *100th Birthday Collection*. Faixa 22. Warner Music, 2019.

17. Filmografia²⁵⁶

17.1. Filmes brasileiros

24 horas de sonho (BRA 1941, D: Chianca de Garcia)

A carne (BRA 1925, D: Felipe Ricci)

A carne (BRA 1952, D: Guido Lazzarini)

A carne (BRA 1975, D: J. Marreco)

A casa assassinada (BRA 1971, D: Paulo César Saraceni)

A construção da morte (BRA 1969, D: Orlando Senna)

A hora mágica (BRA 1999, D: Guilherme de Almeida Prado)

A luta pelo sexo (BRA 1984, D: Norbert Novotny)

À meia-noite levarei sua alma (BRA 1964, D: José Mojica Marins)

A mulher do desejo/A casa das sombras (BRA 1975, D: Carlos Hugo Christensen)

A noite das taras (BRA 1980, D: John Doo; Ody Fraga; David Cardoso)

A outra margem (BRA 2007, D: Luís Filipe Rocha)

A sombra do pai (BRA 2018, D: Gabriela Amaral)

Álbum de família (BRA 1981, D: Braz Chediak)

Amadas e violentadas (BRA 1976, D: Jean Garrett)

AmarElo (BRA 2019, D: Fred Ouro Preto)

Amor bandido (BRA 1978, D: Bruno Barreto)

Amor de perversão (BRA 1982, D: Alfredo Sternheim)

Amor maldito (BRA 1984, D: Adélia Sampaio)

Amor, palavra prostituta (BRA 1981, D: Carlos Reichenbach)

Angela (BRA 1951, D: Tom Payne; Abílio Pereira de Almeida)

Antes do fim (BRA 2018, D: Cristiano Burlan)

²⁵⁶ Utilizamos a ISO 3166-1 alfa-3 para os códigos de três letras que indicam os países produtores. URL: <https://www.iso.org/obp/ui/#search> (05.04.2023)

Appassionata (BRA 1952, D: Fernando de Barros)
Aqueles dois (BRA 1985, D: Sérgio Amon)
As 1001 posições do amor (BRA 1978a, D: Carlo Mossy)
As amantes de Helen (BRA 1982, D: Tony Vieira)
As deusas (BRA 1972, D: Walter Hugo Khouri)
As taradas atacam (BRA 1978b, D: Carlo Mossy)
Até que a vida nos separe (BRA 1999, D: José Zaragoza)
Batismo de sangue (BRA 2007, D: Helvécio Ratton)
Bens confiscados (BRA 2004, D: Carlos Reichenbach)
Bonitinha, mas ordinária (BRA 2013, D: Moacyr Góes)
Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Rezende (BRA 1981, D: Braz Chediak)
Canção da volta (BRA 2016, D: Gustavo Rosa de Moura)
Chapeuzinho Vermelho: a gula do sexo (BRA 1981, D: Marcelo Motta)
Cinema de lágrimas (BRA 1995, D: Nelson Pereira dos Santos)
Cleo e Daniel (BRA 1970, D: Roberto Freire)
Como é boa a nossa empregada (BRA 1973, D: Victor di Mello; Ismar Porto)
Condenada por um desejo (BRA 1981, D: Tony Vieira)
Copacabana mon amour (BRA 1970, D: Rogério Sganzerla)
Coração Iluminado (BRA/ARG/FRA 1998, D: Hector Babenco)
Corações sujos (BRA 2011, D: Vicente Amorim)
Cristo de lama (BRA 1968, D: Wilson Silva)
Crônica de um industrial (BRA 1978, D: Luiz Rosemberg Filho)
Edu, coração de ouro (BRA 1968, D: Domingos de Oliveira)
Empregada para todo o serviço (BRA 1977, D: Geraldo Gonzaga)
Engraçadinha (BRA 1981, D: Haroldo Marinho Barbosa)
Escrava do desejo (BRA 1981, D: John Doo)
Estrela nua (BRA 1985, D: José Antonio Garcia; Ícaro Martins)
Excitação (BRA 1977, D: Jean Garrett)
Fantasias sexuais (BRA 1982, D: Juan Bajon)
Ferrugem (BRA 2018, D: Aly Muritiba)
Gaijin: ama-me como sou (BRA 2005, D: Tizuka Yamasaki)
Gaijin: os caminhos da liberdade (BRA 1980, D: Tizuka Yamasaki)

Getúlio (BRA 2014, D: João Jardim)
Lost Zweig (BRA 2002, D: Sylvio Back)
Luna (BRA 2018, D: Cris Azzi)
Marighella (BRA 2019, D: Wagner Moura)
Matou a família e foi ao cinema (BRA 1969, D: Júlio Bressane)
Matou a família e foi ao cinema (BRA 1991, D: Neville de Almeida)
Memória de Helena (BRA 1969, D: David Neves)
Na boca do mundo (BRA 1978, D: Antonio Pitanga)
Noite em chamas (BRA 1978, D: Jean Garrett)
O abismo (BRA 1978, D: Rogério Sganzerla)
O Aleijadinho: paixão, glória e suplício (BRA 2000, D: Geraldo Santos Pereira)
O bandido da luz vermelha (BRA 1968, D: Rogério Sganzerla)
O matador sexual (BRA 1979, D: Tony Vieira)
O médium: a verdade sobre a reencarnação (BRA 1980, D: Paulo Figueiredo)
O primeiro dia (BRA 1998, D: Walter Salles; Daniela Thomas)
O vendedor de sonhos (BRA 2016, D: Jayme Monjardim)
Ódio (BRA 1977, D: Carlo Mossy)
Onde anda você (BRA 2004, D: Sergio Rezende)
Os condenados (BRA 1973, D: Zelito Vianna)
Os famosos e os duendes da morte (BRA 2009, D: Esmir Filho)
Os noivos (BRA 1979, D: Afrânio Vital)
Os tarados (BRA 1983, D: Francisco Cavalcanti)
Otto Lara Rezende ou... Bonitinha, mas ordinária (BRA 1964, D: J.P. Carvalho)
Parahyba, mulher macho (BRA 1983, D: Tizuka Yamasaki)
Pecado mortal (BRA 1970, D: Miguel Faria Jr.)
Perdoa-me por me traíres (BRA 1980, D: Braz Chediak)
Polaroides urbanas (BRA 2006, D: Miguel Falabella)
Redentor (BRA 2004, D: Cláudio Torres)
Rio, verão & amor (BRA 1966, D: Watson Macedo)
Sambando nas brasas, morô? (BRA 2006, D: Elizeu Ewald)
São Bernardo (BRA 1972, D: Leon Hirszman)
Sexo em grupo (BRA 1984, D: Alfredo Sternheim)

Sol escaldante (BRA/ ITA 1984, D: Tonino Cervi)
Terra vermelha (BRA/ITA/FRA 2008, D: Marco Bechis)
Toda nudez será castigada (BRA 1972, D: Arnaldo Jabor)
Trama familiar (BRA 1986, D: Emiliano Ribeiro)
Tudo azul (BRA 1951, D: Moacyr Fenelon)
Violência na carne (BRA 1981, D: Alfredo Sternheim)
Yonlu (BRA 2018, D: Hique Montanari)

17.2. Filmes estrangeiros

Adaptation / Adaptação (USA 2002, D: Spike Jonze)
Butch Cassidy and the Sundance Kid / Butch Cassidy (USA 1969, D: George Roy Hill)
Das Cabinet des Dr. Caligari / O gabinete do Dr. Caligari (DEU 1920, D: Robert Wiene)
Das geschriebene Gesicht / A face escrita (CHE/JPN 1995, D: Daniel Schmid)
Ein Lied von Liebe und Tod / Gloomy sunday – Uma trágica canção (DEU 1999, D: Rolf Schübel)
Figures in a landscape / No limiar da liberdade (GBR 1960, D: Joseph Losey)
Jules et Jim / Jules e Jim - Uma mulher para dois (FRA 1962, D: François Truffaut)
Летят журавли / Quando voam as cegonhas (RUS 1957, D: Mikhail Kalatozov)
Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? (DEU 1932, D: Slatan Dudow)
Leaving Las Vegas / Despedida em Las Vegas (USA 1995, D: Mike Figgis)
Monsieur Lazhar / O que traz boas novas (CAN 2011, D: Philippe Falardeau)
Snow white and the seven dwarfs / Branca de Neve e os sete anões (USA 1937, D: David Hand; William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce e Ben Sharpsteen)
The virgins suicides / As virgens suicidas (USA 1999, D: Sofia Coppola)
Un chien andalou / Um cão andaluz (FRA 1929, D: Luis Buñuel; Salvador Dalí)

17.3. Série

13 Reasons Why: Tape 1, Side A / Os 13 Porquês: Fita 1, Lado A (USA 2017, D: McCarthy, Tom)