

CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - CEUB
PROGRAMA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

BRUNA DE SOUSA DUARTE

Audiovisual apocalíptico: a catástrofe em tempos de pandemia

BRASÍLIA

2021

BRUNA DE SOUSA DUARTE

Audiovisual apocalíptico: a catástrofe em tempos de pandemia

Relatório final de pesquisa de Iniciação Científica apresentado à Assessoria de Pós-Graduação e Pesquisa.

Orientação: Carolina Assunção e Alves

BRASÍLIA

2021

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todos nós, verdadeiros artistas do apocalipse, que criamos diariamente maneiras de sobreviver à catástrofe. Dedico também ao futuro próximo em que teremos superado este momento difícil sem esquecer do que passamos e de todos aqueles que não puderam nos acompanhar.

AGRADECIMENTOS

O mundo cresce quando o pedimos que o faça. Existimos para propor perguntas que forcem, ainda que gentilmente, a expansão do horizonte de nossa realidade. O meu maior agradecimento vai para a chance de perguntar, aqui expressa no resultado de um ano de indagações. Agradeço, claro, à minha mãe, que estende diariamente meu limite do que é possível por meio do seu apoio genuíno. Agradeço minhas amigas que nem sempre compreendem o que faço, mas confiam que o farei bem. Obrigada, vovó, por me lembrar que no final das contas “é só sentar e escrever”.

Por fim, agradeço à Profa. Carolina Assunção e Alves por inspirar minha dedicação com o seu jeito único de trançar a escrita científica com verdadeira poesia. Obrigada, Carol, pela dose de coragem que me faltava para investir nesse projeto, pela paciência e pela honra de poder aprender contigo entre todas essas filosofias.

“Quem é receptivo à influência da arte nunca a estima demasiadamente como fonte de prazer e consolo para a vida.”

Sigmund Freud.

RESUMO

A catástrofe concerne à condição humana nos momentos de decadência, expondo a fragilidade da vida e a inevitável transitoriedade das coisas. Determina uma interrupção no curso da normalidade e abala o ordenamento político, econômico e social. A eclosão de uma pandemia como a de Covid-19 confronta a sociedade com o incontrolável. A arte, então, oferece-se como receptáculo para a turbulenta experiência humana, dispondo dos meios para simbolizar o terror e fantasiando maneiras de prosseguir diante da quebra da harmonia social. O objetivo deste estudo de narrativas audiovisuais próprias de tempos de pandemia é entender como os produtos representam a realidade ao mesmo tempo em que apresentam uma forma de lidar e compreender a catástrofe do mundo. Para isso, a pesquisa toma como base as filosofias de Walter Benjamin (2020a; 2020b) e Susan Sontag (2007) com apoio de autores que compartilham suas reflexões. Para a análise, foram selecionados: *Feito em Casa* (2020), série antológica da Netflix produzida por Pablo Larrain, Juan de Dios Larrain e Lorenzo Mieli; *Amor e Sorte* (2020), série de televisão produzida pela TV Globo de concepção de Jorge Furtado; *5X Comédia* (2020), de Monique Gardenberg, série produzida pelo Amazon Prime Video e *Projeto Curta em Casa* (2020), do Instituto Criar. Primeiro, busca-se entender o conceito de catástrofe e seus efeitos sobre a experiência do indivíduo. Em um momento seguinte, observar a manifestação da doença como fenômeno catastrófico e compreender o valor simbólico da enfermidade na sociedade, ao analisar a construção do pensamento metafórico como um processo vivo análogo ao de compreensão do desconhecido.

Palavras-chave: Covid-19; Catástrofe; Doença como metáfora; Audiovisual apocalíptico.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 — Godzilla (1954), Ishirô Honda	12
FIGURA 2 — The Night of the Living Dead (1968), George A. Romero	12
FIGURA 3 — Alien (1979), Ridley Scott e Contagion (2011), Steven Soderbergh	13
FIGURA 4 — Fernanda Montenegro e Fernanda Torres gravam Amor e Sorte (2020)	19
FIGURA 5 — Gregório Duvivier vive isolamento extremo em 5X Comédia (2020)	19
FIGURA 4 — As ruas de Paris vistas pelo drone de Buzz	28
FIGURA 5 — Ana Lily Amirpour passeia pelas ruas desertas	29
FIGURA 6 — Kristen Stewart precisa balancear os problemas do isolamento e da insônia	31
FIGURA 7 — As duas observam o estranho pela janela	32
FIGURA 8 — Mãe e filha divergem em suas maneiras de lidar com a pandemia	34
FIGURA 9 — <i>A Beleza Salvará o Mundo</i>	36
FIGURA 10 — Isolado, João comunica-se de forma mediada	38
FIGURA 11 — Cláudia atende seus clientes pelo computador	39
FIGURA 12 — Zezinho se coloca em risco para atender todas as demandas do patrão	40
FIGURA 13 — Cena de abertura de <i>Espaços do Silêncio</i>	42
FIGURA 14 — <i>Resiliência</i> exalta o cotidiano	43

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	14
	2.1 A catástrofe em Benjamin: permanência e necessidade de ruptura	14
	2.2 Sobrevivendo ao apocalipse: a catástrofe em narrativas ficcionais	18
	2.3 A doença como metáfora e o apocalipse que acontece e não acontece	20
3	MÉTODO	24
4	ANÁLISES E DISCUSSÃO	27
	4.1 Feito em Casa: tédio, repetição, catástrofe	27
	4.2 Amor e Sorte: confinamento e relacionamentos postos à prova	33
	4.3 5X Comédia: desafios da pandemia expressos pelo riso	37
	4.4 Curta em Casa: a catástrofe no cotidiano	41
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
	REFERÊNCIAS	45

1 INTRODUÇÃO

A catástrofe concerne à condição humana através nos momentos de decadência, expondo a fragilidade da vida e a inevitável transitoriedade das coisas. Com a face da doença, determina uma interrupção no curso da normalidade e abala sistemas aparentemente sólidos. No teatro de Antonin Artaud, “[...] uma vez estabelecida a praga, a cidade desmorona e as estruturas se revelam em sua maior intimidade” (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 318). A eclosão de uma pandemia como a da Covid-19 confronta a sociedade com o incontrolável. A arte, então, oferece-se como receptáculo para a turbulenta experiência humana, dispondo dos meios para simbolizar o terror e fantasiando maneiras de prosseguir diante da quebra da harmonia social.

A arte é sempre um testemunho, certas vezes um testemunho de eventos antes de eles ocorrerem. [...] a arte está ligada à nossa relação com a época em que vivemos. Portanto, se quisermos compreender a sociedade, deveríamos olhar para os artistas da sociedade. (BOLTANSKI, 1997, p. 37. *apud* SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 209).

A pandemia de Covid-19 já registrou mais de 200 milhões de casos e 4 milhões de mortes no mundo e o Brasil é o segundo país com maior número de óbitos, atrás apenas dos Estados Unidos, de acordo com estatísticas do Google com dados reunidos do Wikipedia, The New York Times, Our World In Data e JHU CSSE COVID-19 Data. Em 2020, a recomendação do isolamento social levou ao confinamento em mais de 50 países, fazendo surgir novas formas de sociabilidade e uma vida praticamente mediada, com o aumento de consumo de conteúdo on-line logo na primeira semana de permanência em casa: crescimento de 43,1% no acesso a sites da categoria “Família e Juventude”; 42,6% no acesso a sites de informação; 26,2% em sites de mídias sociais; 22,86% em sites de entretenimento; 20,08% no acesso a sites de jogos eletrônicos, segundo a Comscore. A Netflix ganhou mais de 15 milhões de novos assinantes e dobrou a receita no primeiro trimestre do ano, entre janeiro e março. Nesse contexto, o Google Trends registrou pico de popularidade nas buscas com as expressões “filmes sobre pandemia” e “filmes sobre epidemia” no dia 21 de março.¹ A

1

Gráficos do Google Trends — Comparação dos índices de busca por “filmes sobre epidemia” e “filmes sobre pandemia”. Disponível em:

<https://trends.google.com.br/trends/explore?date=today%205-y&geo=BR&q=filmes%20sobre%20epidemia,filmes%20sobre%20pandemia> Acesso em: 5 ago. 2021.

maioria desses resultados, nas primeiras interfaces de verificação, leva a conteúdos publicados a partir de março de 2020, mês do decreto da pandemia pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

Essas primeiras impressões instigaram o estudo de narrativas audiovisuais próprias de tempos de pandemia, a fim de entender como os produtos representam a realidade ao mesmo tempo em que apresentam uma forma de lidar e compreender a catástrofe do mundo.

Para isso, a pesquisa toma como base as filosofias de Walter Benjamin (2020a; 2020b) e Susan Sontag (2007) com apoio de autores que compartilham seus ideais. Primeiro, busca-se entender o conceito de catástrofe e seus efeitos sobre a experiência do indivíduo. Em um momento seguinte, observar a manifestação da doença como fenômeno catastrófico e compreender o valor simbólico da enfermidade na sociedade ao analisar a construção do pensamento metafórico como um processo vivo análogo ao de compreensão do desconhecido.

Sérgio Rouanet, tradutor de *A origem do barroco alemão*, de Walter Benjamin (1984), para a língua portuguesa, esclarece que o autor define a catástrofe como um agente de destruição do ser humano e do mundo:

Esvaziada de sua intencionalidade messiânica, a história é com efeito uma sucessão de catástrofes, que acabará culminando na catástrofe derradeira... Não é a história humana, e sim história da natureza: destino. Sujeita ao destino, a vida humana é efêmera, porque é a vida do homem criado, do homem como criatura, como ser natural” (ROUANET, 1984, p. 35).

Entende-se que é da natureza humana conviver com a catástrofe. Benjamin (2020a), então, a equipara à própria história, tornando-a vizinha dos hábitos humanos. A catástrofe também aparece como conceito na crítica ao progresso proposta pelo filósofo.

Crítico do progresso ligado à lógica do capitalismo, Benjamin associa esse progresso à ideia de catástrofe. Para ele, os avanços do capitalismo, não só como modelo econômico, mas como paradigma civilizatório, têm como expressão mais bárbara os regimes totalitários (CORRÊA; SOUZA, 2014, p. 109).

Portanto, a catástrofe está na sociedade em sintonia perfeita com a experiência estabelecida pelo modelo econômico vigente, que garante apenas a manutenção da própria

existência, ou seja, na constância. Expõe, ainda, o tempo da imediatez, da produção e do consumo desenfreado, estendendo um presente que impede qualquer perspectiva de futuro.

A doença, então, aparece não só como ameaça social, mas coloca em xeque o ordenamento político e econômico. Dentre as possíveis metáforas, lá está a desordem da cidade, símbolo do convívio social “harmonioso” e centro simbólico do sistema capitalista pós-industrial. Por outro lado, a doença representa o corpo que se revolta contra as condições impostas: “A doença é a vontade que fala por intermédio do corpo, uma linguagem para dramatizar o mental: uma forma de auto-expressão” (SONTAG, 2007, p. 36). Compreende-se, pois, que tempos de pandemia incitam metáforas diversas, às vezes complementares e às vezes opostas, fornecendo um panorama complexo e rico em interpretações que responde à própria natureza humana, intrinsecamente multifacetada.

À luz de Benjamin (2020b), o paradoxo fica ainda mais evidente: como fenômeno de destruição dentro de um processo já catastrófico, a doença é duplo. Ao mesmo tempo, como agente transformação da ordem, representa a ruptura benjaminiana que levaria não à ruína, mas à libertação.

A arte é sempre um testemunho, certas vezes um testemunho de eventos antes de eles ocorrerem. [...] a arte está ligada à nossa relação com a época em que vivemos. Portanto, se quisermos compreender a sociedade, deveríamos olhar para os artistas da sociedade (BOLTANSKI 1997, p. 37. apud SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 209).

Então, o mundo volta-se para os “artistas do apocalipse” cujo olhar artístico atravessa o sofrimento para alcançar o vislumbre de um entendimento em meio ao caos. O Japão pós-guerra criou o próprio monstro: nascido de uma explosão nuclear, o Godzilla (1956), de Ishirô Honda, personifica o medo das armas nucleares, fruto de uma sociedade que sofria com os efeitos do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki em 1945. A Noite dos Mortos-Vivos (The Night of the Living Dead, 1968), de George A. Romero, clássico e precursor do gênero de zumbi, reflete sobre angústias na sociedade estadunidense da época. Apresenta zumbis como “[...] metáforas da sociedade de consumo, da sociedade de massas, [...] das crises de identidade, dos processos desumanizadores da lógica econômica e social contemporânea [...]” (VUGMAN, 2013, p. 146).

FIGURA 1 — Godzilla (1954), Ishirô Honda.



Fonte: Site Plano Crítico².

FIGURA 2 — The Night of the Living Dead (1968), George A. Romero.



Fonte: Criterion Collection.

O imaginário epidemiológico, especificamente, surge em narrativas literárias, como o objeto de estudo de Markendorf e Felipe (2018); em Oliveira (2010), a partir da análise das representações de enfermidades na série de filmes Alien (1979-1997) e para Judensnaider (2012) na avaliação do discurso da doença e do medo no filme Contágio (Contagion, 2011), de Steven Soderbergh.

² Disponível em: <<https://www.planocritico.com/critica-gojira-godzilla-1954/>>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FIGURA 3 — Alien (1979), Ridley Scott e Contagion (2011), Steven Soderbergh.



Fonte: Reprodução/20th Century Fox/Warner Bros. Pictures.

Cabe a esta pesquisa catalogar narrativas de nosso tempo, a fim de estabelecer relações entre as representações encontradas nas análises e os conceitos de catástrofe, doença como metáfora e audiovisual apocalíptico, em diálogo com a pandemia da Covid-19.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 A catástrofe em Benjamin: permanência e necessidade de ruptura

Quando é a história o cerne da arte, seu conteúdo é a catástrofe. De origem grega, a *katastrophe* tem seu começo no teatro e, nesse contexto, consiste em uma “virada de expectativas” mais que um fenômeno de destruição, uma vez que a palavra é literalmente composta por *kata*, que quer dizer “para baixo”, e *strophein*, “virar”. As investigações de Walter Benjamin também nascem das imagens teatrais, sendo estas da dramaturgia alemã barroca do século XVII. Entretanto, por sua vez, a define como agente de destruição do ser humano e do mundo, em diferentes níveis, além de disputar a noção da catástrofe intempestiva para propor um fenômeno em curso.

Diferentemente da tragédia grega que ergue-se dos mitos, o drama trágico recorta seus objetos da história. Benjamin afirma que o drama alemão estava “[...] no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar as palavras” (BENJAMIN, 2020a, p. 57). Até mesmo a consciência da época se incumbem de ressaltar a afinidade entre o drama trágico e os acontecimentos históricos, utilizando a palavra “Trauerspiel” para denominar tanto um quanto o outro (BENJAMIN, 2020a). Percebe-se, então, como a cena teatral acomoda a história em modesta prova da capacidade da arte de retratar a catástrofe.

Imersa em uma atmosfera marcial, a história da Alemanha seiscentista desdobra-se em uma sucessão de catástrofes e processos de decadência indissociáveis da desolação da condição terrena (SALLES, 2014). O mundano não escapa ao Barroco, “[...] o que existe é um mecanismo que exalta tudo o que é terreno antes de o entregar à morte” (BENJAMIN, 2020a, p. 61). A ideia de um além metafísico, esvaziado do mundano, fica suspenso sobre a história — esse encadeamento de desastres que espera a catástrofe culminante. Dessa forma, a catástrofe ganha papel duplo, sendo ao mesmo tempo constante e a possibilidade de ruptura.

A história também encontra seu reflexo na natureza, onde as catástrofes naturais são donas de uma “vontade de destruição periodicamente reativada” (BENJAMIN, 2020a, p. 88). Todavia, é esta mesma natureza a fuga bucólica barroca um espaço capaz de restaurar a intemporalidade do paraíso (BENJAMIN, 2020a). De acordo com Salles, “[...] é da ordem da

história natural [...] assumir uma forma inegavelmente paradoxal: a instabilidade da história e a fixidez da natureza” (2014, p. 174).

Benjamin (2020a) pretende a restauração dessa intemporalidade diante da catástrofe. Nesse contexto, seria a cultura a se contrapor ao curso cataclísmico do mundo como “[...] instância onde se processa a secularização do tempo-espaço, da simultaneidade, da presentificação e identificação entre presente e passado através da apresentação simultânea dos acontecimentos” (SALLES, 2014, p. 175). É a alegoria que sobrevive às ruínas.

Segundo Salles (2014, p. 184):

Os poetas barrocos apresentam (Darstellung) no drama (Trauerspiel) a natureza transitória da história humana sob a forma de alegorias. E esta representação (Repräsentation) indica a história humana não como inserida no plano divino da história da salvação, mas como experiência da morte, da ruína, da catástrofe. O homem encontra-se desolado entre os objetos mortos e apenas na alegoria descobre uma possibilidade de redenção que, no entanto, não elimina o sentimento de melancolia, pelo contrário, este se torna uma força necessária, constituidora do processo de alegorização.

A questão da melancolia aparece outra vez em *Baudelaire e a modernidade*, quando Benjamin (2020b) avalia como a obra do poeta francês dialoga socialmente com a transição do romantismo para o modernismo, na passagem do século XIX para o século XX. A melancolia está associada ao estado de espírito melancólico, entediado e angustiado presente em *As Flores do Mal* (1857), invocado na obra baudelairiana como *spleen* (baço, em inglês, órgão associado a sentimentos de irritação e melancolia na medicina grega). Segundo Benjamin, “[...] o *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (2020b, p. 156).

O filósofo traz uma analogia entre o processo da história como catástrofe e um brinquedo infantil. Assim como o caleidoscópio nas mãos de uma criança, o curso da história seria um jogo de espelhos a formar ordenações imprevisíveis na mesma velocidade em que as destrói outra vez (BENJAMIN, 2020b). A história, então, se apresenta como uma sequência de desastres e na constante de novas calamidades em sociedades marcadas pela hegemonia das decisões soberanas tomadas por uma classe dominante.

Esse soberano é quem “[...] toma em mãos acontecimentos históricos como um cetro [...]” (BENJAMIN, 2020a, p. 59) com a promessa de manutenção da ordem. Ele é o personagem que se levanta das ruínas para deliberar na exceção, utilizando-se de momentos de crise para facultar o recurso à violência e instaurar a tirania capaz de enfrentar as

incertezas da história (SALLES, 2014). Nesse estado de exceção, o sacrifício das liberdades individuais é o que garante a estabilização de um estado abalado por distúrbios da ordem econômica e social.

Em um contexto pandêmico, como analisa Giorgio Agamben (2020), a segurança pública seria senão a fachada de um plano autoritário. Nesse sentido, a adoção do medo como instrumento de controle assume o lugar do recurso à violência uma vez que a o encontro com uma enfermidade desconhecida há de difundir terror entre a população, criando um estado de pânico coletivo. “Assim, em um perverso círculo vicioso, a limitação da liberdade imposta pelos governos é aceita em nome de um desejo de segurança que foi induzido pelos próprios governos que agora intervêm para satisfazê-lo” (AGAMBEN, 2020, p. 14). O isolamento como medida de segurança contra o coronavírus, nesse contexto, aparece como ferramenta de repressão. Sob a luz de Benjamin, impõe culpa à ociosidade.

A questão do isolamento aparece em Benjamin na análise do *flâneur*. Rosana Biondillo (2014) apresenta o personagem como um retrato do intelectual/artista que tenta redefinir seu papel e atuação social dentro da crise da modernidade que traz tanto o declínio da experiência tradicional como o surgimento da vivência do choque. O autor assemelha os hábitos desse personagem às fisiologias, uma forma de entretenimento escrita comum no século XIX. Assim como os caminhos do *flâneur*, a fisiologia requer uma observação minuciosa do mundo ao redor, tirando de pessoas, culturas, plantas, animais e até cidades o material para prosa. As fisiologias são produtos da cidade e tinham como objetivo tranquilizar a sociedade da época que ainda não havia se acostumado com as relações das grandes cidades, apresentando sempre figuras inofensivas e bondosas (BENJAMIN, 2020b). Conclui Benjamin (2020b, p. 40):

Bulwer-Lytton, no seu *Eugene Aram*, apoiou a sua descrição das pessoas nas grandes cidades socorrendo-se da observação de Goethe segundo a qual cada pessoa, a melhor como a pior, traz consigo um segredo que, se conhecido, a transformaria num ser odioso aos olhos de todos os outros. As fisiologias prestavam-se muito a afastar tais ideias inquietantes como coisas sem importância.

Além de aproximar aqueles que passavam horas em ônibus, trens e bondes sem trocar uma palavra, as fisiologias podiam também ajustar as percepções para o que fosse necessário à ordem econômica e social. O trabalhador desocupado em uma das fisiologias

observadas por Benjamin é incapaz de aproveitar o isolamento. “O fumo das altas chaminés da fábrica, o eco das batidas da bigorna fazem-no estremecer de alegria. Lembra-se dos dias felizes em que trabalha [...]” (BENJAMIN, 2020b, p. 41). Isso implica em impor a ideia de produtividade no descanso do proletariado enquanto para burguesia a casa transforma-se em refúgio onde o tédio vive imperturbável entre quatro paredes, ainda numa tentativa de resgatar a vida privada que não pode mais existir nas ruas (BENJAMIN, 2020b).

Num outro momento, o pensamento manifesto pela lírica de Baudelaire é discutido por Benjamin como uma crítica à ideia de progresso. Este, por sua vez, associado à noção de catástrofe. De acordo com Löwy (2002), o pensamento de Walter Benjamin surge para contestar a ideologia de progresso linear proposta pelos partidos burgueses. Afirma que a catástrofe não é iminência, mas permanência. Para Benjamin (2020b, p. 181):

O conceito do progresso tem de assentar na ideia da catástrofe. Que as coisas “continuem como estão”, é isso a catástrofe. Ela não é aquilo que a cada momento temos à nossa frente, mas aquilo que já foi. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada que tenhamos à nossa frente — *é esta vida aqui embaixo*. A salvação agarra-se à pequena fissura na catástrofe contínua.

A concepção benjaminiana encontra sua aliada em Seligmann-Silva (2000): a catástrofe para o homem moderno não aparece em um evento isolado, mas passa a fazer parte do cotidiano. Igualmente, a libertação da catástrofe contínua se dá por meio da ruptura da linearidade. “O paradoxo da catástrofe é, pois, bem evidente: o medo da ruptura sumária da ordem concorre com o desejo de desordem absoluta” (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 311).

De acordo com os autores, a liberação desse desejo subversivo pode encontrar caminho nas narrativas apocalípticas. A ficção é o meio pelo qual os indivíduos podem desenrolar fantasias e se permitir experienciar o completo desastre dentro de um ambiente controlado, guardado pelos limites estabelecidos pela imaginação (MARKENDORF; FELIPPE, 2018). Portanto, a ficção constitui uma espécie de válvula de escape para a catástrofe do dia a dia, apresentando indícios de uma sociedade que espera a catástrofe derradeira. Essa reflexão será retomada na análise de narrativas do capítulo quatro, onde as narrativas representam tanto o sentimento de catástrofe cotidiana quanto a necessidade de ruptura.

2.2 Sobrevivendo ao apocalipse: a catástrofe em narrativas ficcionais

A estetização da catástrofe na cultura e na arte popular tem relevância para além da beleza ou do sublime; é um modo de ser que mobiliza afecções corporais em resposta à informação do sentido, convidando sujeitos a habitar futuros catastróficos. A estética trabalha nos sentidos, enquanto a imaginação conecta percepções alcançadas através deles com formas de compreensão. A estética é, por isso, um elemento indispensável de todos os modos de conhecimento e estilos de raciocínio (ARADAU; MUNSTER, 2011, p. 6)

As narrativas audiovisuais recebem coincidências na representação que possam moderar a experiência real, sofrida e angustiada diante de uma catástrofe da dimensão da pandemia de Covid-19. Aradau e Munster (2011) propõem a estetização como forma de modelar o espaço e o tempo, uma vez que isso não é possível na realidade. Dessa forma, seria possível compreender o inesperado ao exercer algum controle sobre ele.

Uma narrativa ficcional seria, então, “[...] espaço de cruzamento das fronteiras e concomitante restabelecimento dos limites; local de teste e abalo das ideias que ajudam a manter a sociedade coesa” (SELIGMANN-SILVA, 2003). De acordo com Martin (2005), narrativas audiovisuais são capazes de mover os espectadores com um forte sentimento de realidade, dessa forma, por meio de processos sensoriais, a imaginação é capaz de construir a experiência e a reação a fenômenos catastróficos. A relevância de narrativas audiovisuais estaria, então, no seu caráter evocador e de sua capacidade “[...] de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espetáculo do cotidiano” (MARTIN, 2005, p. 26).

A exemplo do recorte de narrativas estabelecido para este estudo: Feito em Casa (2020), série antológica da Netflix produzida por Pablo Larrain, Juan de Dios Larrain e Lorenzo Mieli; Amor e Sorte (2020), série de televisão produzida pela TV Globo e disponível no Globoplay, concepção de Jorge Furtado; 5X Comédia (2020), de Monique Gardenberg, série produzida pelo Amazon Prime Video e Projeto Curta em Casa (2020), do Instituto Criar.

FIGURA 4 — Fernanda Montenegro e Fernanda Torres gravam Amor e Sorte (2020).



Fonte: Andruca Waddington/Globo.

Todas estão ligadas ao sentimento de transformação da normalidade proveniente do encontro com a catástrofe sanitária da COVID-19, confinamento como medida protetiva e os impactos dessa nova maneira de existir sobre os sistemas da sociedade e relacionamentos interpessoais. Ao representar esses quadros, a ficção fornece uma medida de comparação que pode facilitar a experiência real, além de viabilizar situações extremas ou absurdas, ainda que análogas, que consistem em formas de “viver” o inesperado, o incontrollável e o imprevisto.

FIGURA 5 — Gregório Duvivier vive isolamento extremo em 5X Comédia (2020).



Fonte: Divulgação/Amazon Prime Video.

2.3 A doença como metáfora e o apocalipse que acontece e não acontece

Entre um degrau e outro há um momento de suspensão, esvaziado de significado, mas que espera. As enfermidades nascem nesse desconhecido em coexistência com inquietações e receios. Susan Sontag (2007) — a partir de estudos a respeito da tuberculose do século XIX e do câncer, ao final do XX — prova que esse é o meio em que as metáforas envolvem as doenças em um processo vivo, próprio da consciência humana na angústia de compreender. A especificidade dos exemplos estudados não impede a universalidade de suas aplicações. Da mesma forma, a pandemia de Covid-19 demanda a construção de um discurso metafórico que domine essa doença que, até o presente momento, ainda escapa ao completo entendimento.

Assim, Sontag (2007) demonstra como a sobrevivência da catástrofe sanitária depende de um pensamento metafórico que acompanhe suas particularidades. Ela descreve a manifestação de metáforas sobre o câncer:

Agora é a vez do câncer ocupar a vaga da enfermidade que entra sem pedir licença; é o câncer que representa o papel de uma doença vivenciada como uma invasão cruel e secreta — papel que continuará a desempenhar até que, um dia, sua etiologia se torne tão clara e seu tratamento tão eficaz como se tornaram no caso da tuberculose (SONTAG, 2007, p. 6).

Ainda assim, a preservação do recurso ao pensamento metafórico não garante que seja esta a melhor forma de encarar a doença. A construção das metáforas é também a edificação de atitudes anti-intelectualistas, baseadas na irracionalidade e no medo. “Embora o modo como a doença provoca perplexidade se projete num pano de fundo de expectativas novas, a enfermidade em si [...] desperta variedades de pavor completamente antiquadas” (SONTAG, 2007, p. 6). A exemplo de *Armance* (1827), romance de Stendhal, em que a personagem se recusa a falar “tuberculose” por infundir na palavra um poder mágico com força suficiente para influenciar a realidade física (SONTAG, 2007).

Envolta em mistério, a tuberculose passa por um processo de glamourização para se tornar a doença dos românticos, dos poetas dotados de sensibilidade e vulnerabilidade. As vítimas não tinham em si a vontade de sobreviver, mas tal passividade não poderia simbolizar

outra coisa senão uma delicadeza superior. Segundo Sontag (2007), o burguês liberta-se de suas obrigações por meio da invalidez tuberculosa para dedicar-se ao ócio criativo. A imagem tuberculosa passa ser aquela em que se espelha a moda aristocrática. É a dissimulação que permite que a doença venha a se tornar algo edificante.

A tuberculose, como a Covid-19, é uma doença dos pulmões, tradicionalmente associados ao ar e ao sopro da vida. “Uma doença dos pulmões é, metaforicamente, uma doença da alma” (SONTAG, 2007, p. 14). Outra vez, a enfermidade parece revelar algo espiritual. A ideia de viagem psíquica não é estranha à tuberculose, acreditava-se que uma mudança de ambiente poderia melhorar e até curar o paciente já que este estaria fora de sua rotina diária. Este escapismo presente nas metáforas explica, em partes, sua sobrevivência, “[...] por legitimar tantos anseios possivelmente subversivos e transformá-los em devoções culturais, o mito da tuberculose sobreviveu a experiências humanas irrefutáveis e ao crescente conhecimento médico durante quase duzentos anos” (SONTAG, 2007, p. 28).

Jodelet (2001) reforça que a falta de informação, por si só, não consegue explicar a preservação das crenças, estas precisam vir acompanhadas de um valor simbólico que trabalhará para reforçar alguma noção pré-definida. É impensável, na era da informação, falar apenas em desconhecimento.

Ricas em seus significados, em outro momento as doenças aparecem como metáforas para um comportamento inadequado para a ordem econômica de determinada época. De acordo com Sontag (2007), o capitalismo inicial propõe economia, ou seja, gastos controlados e limitação dos desejos. Nesse sentido, a tuberculose é a doença dos excessos passionais:

Os primeiros românticos buscavam a superioridade mediante o desejar, e mediante o desejar o desejo, com mais intensidade do que as demais pessoas. A incapacidade para cumprir esses ideais de vitalidade e de espontaneidade perfeita era vista como um fator que tornava uma pessoa um candidato ideal à tuberculose (SONTAG, 2007, p. 37).

O capitalismo avançado, de forma oposta, é expansivo. Para um momento baseado no consumo desenfreado e no gasto, o comportamento indesejado é aquele que controla e reprime. O câncer é o fracasso da expressividade, “[...] a doença causada por paixão insuficiente, que acomete pessoas sexualmente reprimidas, inibidas, sem espontaneidade, incapazes de expressar ira” (SONTAG, 2007, p. 18). Similarmente, a pandemia de Covid-19 ameaça pela proposta de reclusão e isolamento. A recusa, então, se traduz como o prestigioso

comportamento irracional ou espontâneo em vista do fracasso de doenças de economia, sempre consistente dentro da lógica capitalista.

Apesar das diferentes associações, as fantasias inspiradas pelas enfermidades também passam por momentos de convergência. Tanto a tuberculose quanto o câncer receberam a repressão das paixões como causa de sua manifestação em determinado momento (SONTAG, 2007).

Em mais uma de suas faces, a doença como invasão supõe a existência de um inimigo em comum, as metáforas dão forma ao *outro* errado e estranho que precisa ser combatido. As suposições a respeito da origem do coronavírus na China e consequentes ataques xenofóbicos estendidos à população de origem asiática revelam que “[...] há uma ligação entre o imaginário da doença e o imaginário do estrangeiro” (SONTAG, 2007, p. 103). O alto risco de contágio de uma doença como a Covid-19 é mais um agravante para o sentimento de exclusão do outro. “Ao que parece, um cenário de enfermidade pode expressar a suspensão da moral e dos afetos, algo que prevê o instalar dos desafetos e o domínio do comportamento imoral/amoral sobre o Outro” (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 310).

Nas narrativas de ficção científica, o outro é literalmente alienígena, representativo do mal e da doença em si, uma vez que é o que contamina e destrói a harmonia, a exemplo da série de filmes *Alien* (OLIVEIRA, 2010).

Por fim, a Covid-19 levanta a metáfora do fim do mundo. O conceito, contudo, mostra-se alarmante e retoma a tese de Sontag de que o pensamento metafórico não representa a melhor forma de encarar a doença. “Quanto maior a inflação da retórica apocalíptica, mais irreal se torna a perspectiva do apocalipse” (SONTAG, 2007, p. 133). Associado ao pensamento de Benjamin (2020b), esse apocalipse, que ao mesmo tempo acontece e não acontece, atrasaria a ruptura necessária para dar fim à catástrofe contínua.

Segundo Jodelet (2001), as representações sempre são importantes por auxiliarem na compreensão da desordem, guiando o entendimento humano em momentos em que a realidade cotidiana parece ingerenciável. Em um contexto social, as representações são responsáveis pela criação de uma realidade comum. Para o indivíduo, representa um processo de desenvolvimento pessoal que também faz parte da assimilação do conhecimento de um cenário novo (JODELET, 2001). Entretanto, uma vez que a elaboração representativa surge entre outros pensamentos culturais e ideológicos, também é utilizada para reafirmar preconceito, exclusão e atitudes anti-intelectualistas que perturbam a superação racional da

doença. Segundo Jodelet (2001), as representações sempre são importantes por auxiliarem na compreensão da desordem, guiando o entendimento humano em momentos em que a realidade cotidiana parece ingerenciável. Em um contexto social, as representações são responsáveis pela criação de uma realidade comum. Para o indivíduo, representa um processo de desenvolvimento pessoal que também faz parte da assimilação do conhecimento de um cenário novo (JODELET, 2001). Entretanto, uma vez que a elaboração representativa surge entre outros pensamentos culturais e ideológicos, também é utilizada para reafirmar preconceito, exclusão e atitudes anti-intelectualistas que perturbam a superação racional da doença.

De acordo com Jodelet (2001), o fato de que pouco se sabia sobre a aids quando esta foi reconhecida como doença em 1981 contribuiu para a formação de teorias especulativas baseadas nas informações a respeito dos portadores (drogados, hemofílicos, homossexuais, recebedores de transfusões de sangue) e vetores (sangue, esperma). A autora demonstra a eclosão de diferentes interpretações, tanto de cunho moral e social quanto de tipo biológico. A doença foi vista como punitiva, sendo condenatória de “condutas degeneradas” e “irresponsabilidade sexual”. A desinformação a respeito dos meios de transmissão permitiu que a ideia da contaminação por líquidos do corpo fosse difundida, contribuindo para o estigma social que exclui e rejeita aqueles acometidos pela doença, os condenando ao ostracismo (JODELET, 2001). Em sua avaliação, Sontag (2007) confirma a teoria ao mostrar que as metáforas sobre a aids separam o doente da sociedade, os punindo com a solidão e, além disso, com a solidão degradante. As metáforas irresponsáveis “[...] transformaram o câncer em sinônimo do mal, a experiência de ter câncer é vivenciada por muitos como algo vergonhoso, e que portanto deve ser escondido, e também como uma injustiça, uma traição do próprio corpo” (SONTAG, 2007, p. 86).

Conclui-se, assim, que a representação das doenças por meio do pensamento metafórico é um mecanismo comum para o enfrentamento da enfermidade, ainda que seja rápido em se desvirtuar para a hostilidade. A seguir, será apresentado o método para que se possa prosseguir para a análise de narrativas, em que será possível tentar compreender como a representação da Covid-19 em narrativas audiovisuais pode ou não impedir que a doença seja devidamente encarada e superada de forma a deixar a sociedade mais consciente de sua vivência catastrófica.

3 MÉTODO

Analisar um filme, ou mesmo qualquer produto audiovisual, é um processo de construção e desconstrução. De acordo com Penafria (2009), o analista é um observador de detalhes que primeiro destrincha para depois estabelecer e compreender as relações entre os elementos descritos, propondo uma interpretação que responda aos objetivos estabelecidos ao início do estudo — “[...] e que essa atividade seja o ponto de partida para a criação de conceitos que possam substituir a adjetivação” (PENAFRIA, 2009, p. 5).

Descrever um filme supõe sua leitura e, para isso, deve se levar em consideração sua linguagem própria, “[...] o cinema não deve ser interpretado apenas no seu conteúdo (história contada, diálogos,...), mas deve ter em conta os seus aspectos formais” (PENAFRIA, 2009, p. 3) que o distinguem de outras manifestações como uma pintura, livro ou peça de teatro. Contudo, a interpretação do conteúdo ainda é necessária por relacionar o produto com seu contexto cultural, político e social (PENAFRIA, 2009), sendo especialmente relevante para um estudo como este que enxerga as narrativas como produtos e espelhos de seu tempo.

Como metodologias específicas, Penafria (2009) apresenta alguns possíveis caminhos em direção à interpretação. A análise textual, de inspiração linguística, lê o filme como um texto e valoriza os códigos da narrativa.

Se seguirmos Christian Metz os filmes possuem 3 tipos de códigos: os perceptivos (capacidade do espectador reconhecer objectos no ecrã); culturais (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã recorrendo à sua cultura, por exemplo, alguém vestido de preto em sinal de luto) e códigos específicos (capacidade do espectador interpretar o que vê no ecrã a partir dos recursos cinematográficos, por exemplo, a montagem alternada como indicação que duas acções estão a decorrer ao mesmo tempo, mas em espaços diferentes) (PENAFRIA, 2009, p. 6).

A análise de conteúdo parte da identificação do tema do filme para depois destacar cenas que possam confirmar determinada interpretação. Por exemplo, determinado o tema como sendo as desigualdades decorrentes da pandemia de Covid-19, o objetivo será buscar cenas que indiquem o argumento visualmente. Já a análise poética fala do filme como uma experiência de sensações e sentidos e busca compreender como as composições estética e

comunicacional trabalham a favor da produção de determinado efeito. Por fim, análise da imagem e do som. Aqui, verificam-se conceitos especificamente cinematográficos, como o uso de certo plano por diferentes idealizadores, por exemplo, distinguindo “[...] o modo como o realizador concebe o cinema e como o cinema nos permite pensar e lançar novos olhares sobre o mundo” (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Apesar de delimitar o escopo dos estudos, uma metodologia não esgota os significados de certa narrativa. Penafria (2009) sugere, então, que o analista parta da decisão entre análise interna ou externa:

Na primeira, a análise centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito. (...) Na segunda, o analista considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico (PENAFRIA, 2009, p. 7).

Por fim, uma opção é estabelecer um diálogo com as narrativas que se pretende interpretar. O cinema é “[...] a expressão visual e imediata de todos os sentidos humanos e capaz de emocionar a todos por se tratar de uma linguagem universal capaz de colocar em tela quer o mundo exterior, quer o mundo interior” (PENAFRIA, 2009, p. 4). Quando a ordem da arte é assim tão próxima daquela da vida, “[...] usar uma mesma grelha tem consequência uma interpretação redutora, prescritiva em vez de descritiva” (PENAFRIA, 2009, p. 3). Dessa forma, compreende-se que diferentes métodos de análise iluminam diferentes aspectos da narrativa, sendo considerados neste estudo em cada um dos produtos e com a possibilidade de operar em conjunto. Entretanto, com a intenção de compreender os conceitos de Benjamin (2020a; 2020b) e Sontag (2007) e sua relevância para o contexto atual da pandemia, a análise que prevalece é de conteúdo e temática. Assim, será possível conectar os temas de catástrofe e doença com os conteúdos produzidos dentro do cenário de Covid-19.

A análise também se beneficia do conhecimento da linguagem cinematográfica bem como apresentada por Marcel Martin (2005). De acordo com o autor, “[...] a representação é sempre *mediatizada* pelo tratamento fílmico” (2005, p. 24), ou seja, a câmera transmite uma impressão da realidade a partir de uma linguagem própria. Martin (2005) destaca certos elementos constitutivos dessa linguagem, como os sons, ângulos de filmagem, movimentos de câmera e montagem que podem ser utilizados pela mera funcionalidade ou adquirir um

significado psicológico. Segundo Martin (2005): “A imagem em si própria está carregada de ambiguidade quanto ao sentido, de polivalência significativa” (p. 33). Nesse sentido, os elementos cinematográficos são responsáveis por moldar a imagem, permitindo que o realizador expresse sua visão. Para a pesquisa, os elementos apoiam as análises na medida em que caminham no mesmo sentido da análise da temática.

Ademais, é preciso considerar as escolhas dentro de um contexto de hibridismo e cultura de convergência. As produções audiovisuais participam de um ecossistema resultante da relação humana com a tecnologia e da relação da própria tecnologia com seus pares. “A convergência dos meios se dá quando diferentes mídias se fundem, surgindo uma nova realidade, onde os meios não mais se divergem, mas se misturam e se expandem.” (ROCHA, 2009, p. 333). Assim, a convergência transforma a forma de produzir e de consumir conteúdos, trazendo mais interatividade, integração e ubiquidade.

O conceito de hibridismo é especialmente relevante para a condição dos realizadores. A pandemia evidencia dois importantes aspectos da hibridização da linguagem audiovisual: a participação ativa do público na fruição desses produtos, principalmente pelo controle favorecido pelo streaming, e as novas oportunidades para cineastas que passam a dominar os meios de produção (desde câmera, roteiro, edição) para criar durante o isolamento, a exemplo da maioria das narrativas escolhidas para análise.

O modelo do audiovisual contemporâneo, entretanto, não descarta os moldes propostos pelo cinema. Silveira e Iuva (2020) confirmam a existência de um imaginário cinematográfico que representa o pensamento sobre imagem e movimento que surge com o cinema e sempre perpassa os novos meios, a web, os smartphones e o streaming. A partir dos conceitos expostos por Penafria e tendo em conta a discussão acerca do hibridismo, pode-se prosseguir para a análise.

4 ANÁLISES E DISCUSSÃO

A seleção de narrativas determinou como critério produções com referências diretas à Covid-19, realizadas durante a pandemia e pensadas para o contexto das plataformas de streaming. Portanto, estão aqui recortadas quatro produções: *Feito em Casa* (2020), série antológica da Netflix; *Amor e Sorte* (2020), série de televisão produzida pela TV Globo e disponível no Globoplay; *5X Comédia* (2020), série produzida pelo Amazon Prime Video e *Projeto Curta em Casa* (2020), iniciativa de fomento ao audiovisual com produção de curtas-metragens.

Deve-se reforçar que a escolha desses produtos é um recorte e não dispensa a existência de outras narrativas que também servem aos critérios propostos. Este trabalho não esgota a investigação sobre o assunto, mas dá acesso a indícios iniciais que podem, inclusive, ser levados para outra pesquisa em futuros desdobramentos.

A análise tem como objetivo encontrar sinais que confirmem se e como o conceito de catástrofe de Walter Benjamin (2020a; 2020b) associado à doença e à ideia de metáfora de Susan Sontag (2007) ainda fazem sentido hoje, uma vez manifesto em produções cinematográficas do século XXI. Os elementos da linguagem cinematográfica também não serão esgotados, mas recortados de acordo com a pertinência para análises específicas, segundo critérios que serão esclarecidos em cada análise.

4.1 Feito em Casa (2020)

Lançado em junho de 2020 pela plataforma Netflix, a série reúne curtas-metragens de dezoito cineastas, cada um responsável por apresentar sua visão sobre a experiência da pandemia. Os curtas são independentes, entretanto, alguns se repetem ou se aproximam, o que está aqui considerado pela análise.

O primeiro episódio fica nas mãos do cineasta francês Ladj Ly. O curta começa em um quarto, onde o jovem protagonista Buzz atenta-se às atividades rotineiras sob o confinamento estabelecido na França em março de 2020. Diante do computador, assiste às aulas e compara anotações com amigos de forma virtual; na cama, lê um livro, ao lado faz exercícios. Dedicado à existência dentro de casa, ele enxerga o exterior por meio de um

drone. Em determinado momento, o drone sobrevoa a comuna parisiense de Montfermeil, um dos departamentos mais atingidos pela pandemia, segundo o diretor.

Neste sentido, Buzz participaria da burguesia estudada por Benjamin (2020b) que se sente perfeitamente confortável entre suas quatro paredes, cercada pelos objetos que possui, enquanto do lado de fora a doença expõe os contrastes de uma sociedade desigual. Desde a modernidade, as ruas das grandes cidades tornam-se espaços da multidão, por isso “[...] a burguesia empenha-se em encontrar uma compensação para o desaparecimento dos vestígios da vida privada” (BENJAMIN, 2020b, p. 48) na esfera pública, fechando-se em casa. A multidão nas ruas captadas pelo drone de Buzz é composta, exatamente, pelos que não têm outra opção senão trabalhar ou enfrentar filas.

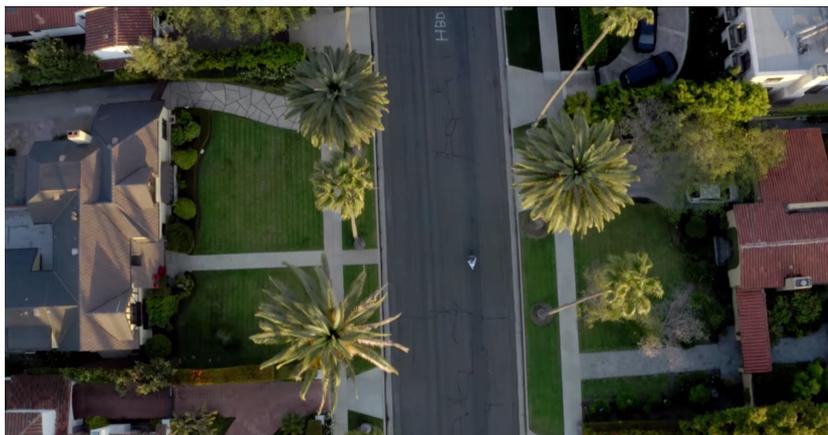
As ruas aparecem também no episódio realizado por Ana Lily Amirpour. No curta, a cineasta sai em um passeio de bicicleta pelas ruas de Los Angeles, completamente vazias durante a quarentena, em forte contraste à normalidade da cidade. As imagens do passeio pela cidade fantasma são sobrepostas por uma narração que fala sobre a necessidade de uma nova perspectiva diante da catástrofe e o papel da arte para a sobrevivência humana.

FIGURA 4 — As ruas de Paris vistas pelo drone de Buzz.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

FIGURA 5 — Ana Lily Amirpour passeia pelas ruas desertas.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Na maioria dos curtas, o isolamento individual aparece como motivador da trama de alguma forma. O confinamento sugerido pela pandemia de Covid-19, apesar de servir como medida de proteção, consolida uma tendência própria do sujeito pós-moderno para o individualismo. Sontag (2007) tangencia a ideia ao falar sobre a epidemia de aids. De acordo com a autora, uma das complicações do pensamento metafórico acerca da doença é acentuar a necessidade de isolamento com a escusa de ser esta uma medida protetiva. No caso da aids, percebe-se que o isolamento é, na verdade, uma desculpa, uma vez que o cuidado não é passível de prova:

A aids não apenas tem o efeito infeliz de reforçar a visão moralista da sexualidade, que caracteriza a sociedade americana, como também fortalece ainda mais a cultura do interesse próprio, geralmente elogiada com o nome de “individualismo”. O isolamento individual agora recebe mais um estímulo, pois passa a ser considerado como simples medida de prudência (SONTAG, 2007, p. 123).

No curta de Sebastian Schipper, o protagonista vive uma rotina repetitiva em isolamento até o aparecimento de outras duas figuras que não passam de cópias exatas suas, ou variantes dele mesmo. Todos os personagens são interpretados pela mesma pessoa, embaçando os contornos que diferenciam um dos outros. É interessante perceber o sentimento latente de que algo não está certo, como quem sobre um terreno que já deu os primeiros indícios de que vai colapsar. Durante o curta, o protagonista, em suas várias faces, repete enquanto canta: “Há algo errado, há algo errado...”

Por outro lado, o isolamento é também conflito narrativo, a exemplo do curta *Cricket* idealizado por Kristen Stewart. A protagonista, confinada em casa, é uma jovem angustiada, atordoada pela insônia e sem saber se está dormindo ou acordada. A condição da personagem se reafirma por cortes abruptos que lembram os mecanismos próprios dos sonhos. A montagem, nesse caso, almeja algo além de uma mera cópia da realidade, evidenciando a condição da personagem insone que transforma-se em discurso:

Na maior parte dos casos, uma montagem *normal* pode ser considerada essencialmente como *narrativa*. Pelo contrário, uma montagem muito rápida ou muito lenta é mais uma montagem expressiva, porque o ritmo da montagem desempenha então um papel diretamente psicológico (MARTIN, 2005, p. 169).

A situação da personagem remete ao estado melancólico invocado na obra baudelairiana como *spleen* e corresponde, no pensamento de Benjamin (2020b) a um sintoma da catástrofe permanente. O curta é uma perfeita representação da dupla catástrofe que incide sobre o indivíduo pela vivência do choque e pela pandemia.

De acordo com Biondillo (2014), esta é a vivência que “marca o tempo moderno da imediatez, da repetição, da reprodução incessante” e que se faz presente no curta na repetição de planos e sobreposição de sons. Existir como cidadão da pós-modernidade é atordoante, assim como é confusa a experiência da desordem que vem com a eclosão de uma nova doença. Tal qual o curta de Sebastian Schipper, a sensação de ruptura também aparece aqui, desta vez na fala da personagem: “Como eu queria... *descansar*”, diz ela (“I would love just a little... *break*”, em inglês, traduzido literalmente na forma do verbo “quebrar” ou como os substantivos “pausa” e “ruptura”).

FIGURA 6 — Kristen Stewart precisa balancear os problemas do isolamento e da insônia.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

A pressão do confinamento é mais sutil no curta de Antonio Campos. A história é de duas mulheres em isolamento com seus filhos. Um dia, em um passeio pela praia, encontram um homem desacordado na areia e decidem levá-lo para casa e esperar pela ajuda que nunca chega.

O homem como corpo infamiliar que passa a ocupar o espaço privado desta família alude à metáfora da doença como outro. Metáfora esta cujas “[...] raízes se encontram talvez no próprio conceito de errado, sempre identificado com o não-nós, o estranho” (SONTAG, 2007, p. 103-104). Oliveira (2010), ao analisar as representações da enfermidade através da série de filmes *Alien*, traz um exemplo explicativo da doença como mal exterior:

Ripley ao afirmar que “aquilo” contaminará e matará a todos, já define o estranho como o “mal”. Mas não qualquer definição de mal. Aquela entidade biológica pode muito bem ser interpretada como doença. Afinal, é a doença que contamina e que mata, é ela que se espalha e destrói o interior humano. É a doença que destrói a harmonia corpo/mente dos seres (p. 88).

O curta afasta a trama baseada no medo por contágio, distanciando-se da imagem comum em narrativas apocalípticas da doença que se transmite e destrói o corpo. Por isso, entra em foco a quebra de harmonia das relações e da mente dos personagens: o casal não consegue concordar nos planos para lidar com o estranho, uma das mulheres cai no sono apenas para acordar assustada com uma cobra na cama que ninguém além dela consegue ver

e, ao mesmo tempo, o bebê da casa começa a chorar alto. Apesar disso, a narrativa rejeita a ideia de que o outro precisa ser excluído ou eliminado, ficando apenas com o estranhamento.

FIGURA 7 — As duas observam o estranho pela janela.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Ademais, a descoberta do homem inconsciente remete à interpretação de Salles (2014, p. 174):

A morte é, portanto, sinal visível do ingresso do homem na história, no ciclo de geração e corrupção, da degeneração do corpo. E este corpo como cadáver indica que a vida humana é volta à natureza (volta ao pó), excluindo qualquer perspectiva de eternidade. O cadáver é o testemunho do inexorável e instável devir histórico fixado na natureza.

A condição do homem como cadáver é deixada em aberto, uma vez que parte do suspense do curta reside nessa dúvida. De qualquer forma, ainda é possível aproximar os conceitos e perceber que a situação representa também o encontro com a prova de que a vida é finita, o que um cenário pandêmico evidencia igualmente. Como esclarece Sontag, a doença, “[...] longe de revelar algo de espiritual, revela que o corpo é, de modo totalmente deplorável, apenas o corpo” (SONTAG, 2007, p. 16).

Além disso, a história compartilha do sentimento de repetição presente em outros curtas e que, como visto, é característica da experiência da modernidade que ecoa na pós-modernidade. O curta começa e termina da mesma forma: a descoberta de um corpo estranho.

De forma geral, os episódios de *Feito em Casa* estão diante da fissura na normalidade das coisas. “Arte, em seus termos mais simples, é apenas uma forma de forçar uma nova perspectiva sobre algo familiar”, diz a narradora de Ana, Lily Amirpour. Os curtas têm como base os conflitos esperados e comprovados pela fundamentação teórica a respeito de uma catástrofe pandêmica: a quebra da harmonia social, isolamento, medo, angústia. Apesar de tudo, não perdem de vista a emergência de uma nova perspectiva de mundo, a partir dos desafios impostos pela pandemia, deixando indícios de uma conclusão que não envolve apenas o retorno ao habitual.

4.2 Amor e Sorte (2020)

A série reúne, em quatro episódios distintos que funcionam como curtas, histórias de relacionamentos, sejam eles entre mãe e filha, casais jovens ou bem vividos. O fio que aproxima estes relatos diversos é a tensão emocional que cresce durante o período de isolamento social, quando essas pessoas precisam viver juntas. Exibida em setembro de 2020 pela TV Globo, desde então encontra-se disponível pelo Globo Play, seu serviço de streaming.

Markendorf e Felipe (2018) exemplificam como a natureza humana em confinamento mostra-se multifacetada, trazendo à aspectos ocultos da personalidade e refletindo a fragilidade da ordem social. Para isso, os autores trazem a literatura do século XX que trata de doenças, fornecendo reflexões que ajudam a guiar a análise fílmica aqui proposta. Sobre a *A Peste*, de Albert Camus, concluem os autores:

Camus prima em seu romance pela profundidade com que representa os conflitos humanos à medida que os infectados são colocados em quarentena, alocados em espaços com condições desumanas, e os serviços civis começam a falhar, razão pela qual sua obra é considerada uma poderosa metáfora dos horrores da Segunda Guerra Mundial (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 318).

Já *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago:

Trata-se de um mal oftalmológico desconhecido, responsável por colocar as personagens às cegas em uma sociedade que desmorona, escancarando a fragilidade do que após milênios a humanidade habituou-se a chamar de civilização. A adaptação cinematográfica do livro, *Ensaio sobre a cegueira* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008), dialoga com Camus e Márquez ao

expor quais são as faces da natureza humana que emergem quando as pessoas são obrigadas a viver confinadas, a depender e a confiar umas nas outras (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 319).

Entende-se que a doença não age somente pelo corpo, mas manifesta-se como um padecimento da alma. Menos apocalípticos, os relacionamentos da tela revelam-se frágeis como qualquer outro ordenamento afetado por uma enfermidade coletiva, bem como a resiliência mental que chega ao seu limite. Em razão do desajuste cotidiano, as pessoas demandam, até mesmo de si mesmas, uma maneira de compreender o mundo ao redor para que possam navegar com tranquilidade outra vez. Sobre esta base erguem-se as representações como forma de guiar e coordenar o cotidiano perturbado, representações estas que nem sempre convergem em uma só direção (JODELET, 2001).

O primeiro episódio, protagonizado por Fernanda Montenegro e Fernanda Torres, acompanha o desafio da filha Lúcia, que precisa obrigar a mãe Gilda a ficar confinada na serra devido à pandemia de Covid-19. Uma vez lá, lidam com questões do passado que emergem sob essas condições, e a divergência de ideias de como lidar com a doença fornece o conflito entre mãe e filha. De um lado está Lúcia, preocupada e cautelosa ao extremo; e do outro, Gilda, que não demonstra o menor interesse em seguir os protocolos de saúde mínimos, muito menos em acatar a precaução intensa da filha. As duas representam dois caminhos comuns de reagir à doença: do medo ou do descaso.

FIGURA 8 — Mãe e filha divergem em suas maneiras de lidar com a pandemia.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Em uma das cenas iniciais, Lúcia sai do carro para comprar comida, não antes de colocar duas máscaras, capuz e luvas. Gilda espera no banco do passageiro depois da ordem da filha de não sair de forma alguma. Um jovem passa perto do carro e Gilda não hesita em o chamar, sem máscara, para pedir que compre cigarros para ela.

Apesar da posição negacionista, Gilda é quem representa a possibilidade de ruptura frente à catástrofe. Lúcia toma todos os cuidados para evitar a doença, mas tenta resgatar a normalidade cotidiana do jeito que pode. Em cena, ela corre de manhã repetindo padrões de respiração enquanto se exercita e o trabalho continua remoto — aqui, lembra-se do conjunto de imediatez e produtividade caracteristicamente pós-moderno. Gilda é a interrupção: deixa o som alto enquanto a filha trabalha e vai mais longe para sabotar os fios da internet, impedindo que ela continue a usar o computador. A intenção, entretanto, é menos revolucionária e mais egoísta, visto que o objetivo da mãe é voltar para a cidade a todo custo. Não obstante, o enredo aproxima a reflexão sobre progresso capitalista como catástrofe benjaminiana e ruptura, retomando também a questão da nova perspectiva já mencionada.

O episódio de número quatro, protagonizado por Caio Blat e Luisa Arraes, traz um relacionamento recém-iniciado. Depois de passarem a noite juntos, Manoel, um engenheiro químico com inspirações de cineasta, e Teresa, uma atriz, despertam para o mundo mudado: quarentena em todo o estado, estradas bloqueadas e aulas suspensas. Em confinamento, Manoel sugere que façam um filme, “A Beleza Salvará o Mundo”. O curta resgata a ideia de que “[...] a arte é um martírio, uma passagem pela dor, pelo sofrimento e pela morte – para garantir a vida” (SELIGMANN-SILVA, 2003). O tom é mais leve, mas a metalinguagem concilia os conceitos, uma vez que a narrativa audiovisual é produto de seu tempo e surge dentro de um contexto que incide sobre ele.

E como são também artefatos culturais, trazem vestígios relevantes para o estudo da sociedade em que a obra cinematográfica foi realizada, desmascarando seus aspectos inconscientes e revelando mecanismos culturais mais profundos (OLIVEIRA, 2010, p. 14).

A arte é o refúgio para o tédio, esse sentimento representativo da constância da catástrofe. Benjamin reafirma o caráter emancipatório da cultura como lugar de resistência e esperança de sobrevivência em meio às ruínas, assim como os personagens que encontram no cinema a forma de espelhar a realidade. É também uma arte consciente, como quando

Teresa pergunta se não seria estranho contar uma história de amor quando o mundo está lutando contra uma pandemia, e ambos concordam em mudar o foco. Mais uma vez, percebe-se uma narrativa que anuncia a necessidade de um novo olhar. No final das contas, é mesmo a arte que salva a vida: quando voltam-se para um enredo que fala sobre a Covid-19, os personagens têm uma epifania e decidem testar um remédio de Teresa contra o vírus. O curta termina com a descoberta de que esta é, de fato, a cura.

FIGURA 9 — *A Beleza Salvará o Mundo*.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Amor e Sorte coloca os relacionamentos no centro da catástrofe e os fortalece diante dos conflitos que surgem com a experiência da doença, em vez de concluir com uma visão pessimista.

Se o corpo pode ser o lugar da satisfação e do desejo, o seu oposto também se torna verdade, como o território da perdição e da poluição. E é neste sentido que a ideia de doença ocupa seu espaço, como entidade de desestabilização e de desordem, tanto individual quanto social (OLIVEIRA, 2010, p. 24)

Nesse sentido, pode-se dizer que a doença não aparece apenas como sinônimo de desordem absoluta, mas como obstáculo que, uma vez ultrapassado, traz recompensas para o entendimento do convívio. No segundo episódio, os atores Tabata e Cadu (interpretados por Taís Araujo e Lázaro Ramos) mostram um casal no seu limite emocional, mas que também se entendem no final. Similarmente, Clara e Francisco (Fabiula Nascimento e Emilio

Dantas) do episódio três estão prestes a se separar quando se veem obrigados a ficar isolados no mesmo apartamento. Em um primeiro momento, se evitam, mas acabam resolvendo suas brigas e ficam juntos outra vez. Diz Teresa, no último episódio: “Não precisamos de ninguém para respirar, dormir, comer, andar, mas precisamos dos outros para falar, para que nos devolvam o que dissemos”.

4.3 5X Comédia (2020)

A produção conta cinco histórias pandêmicas, mostrando a diversidade de circunstâncias relacionadas ao isolamento social. A série foi criada para o serviço de streaming da Amazon, Prime Video, e gravada à distância, sem que o elenco tivesse que atuar junto. Com a máscara da comédia e um quê de absurdo, a produção abriga reflexões a respeito das dificuldades trazidas pela pandemia e de como é importante avaliar o papel do indivíduo diante de uma ruptura coletiva.

No primeiro episódio, *Hipocondríaco*, conhecemos o paranóico João (Gregório Duvivier) que decide impor um duplo isolamento a si mesmo, além do confinamento que participa com a família, por conta de um espirro. A decisão tem consequências sobre sua família já no limite do que pode aguentar, ainda que ele não perceba. As responsabilidades da casa, como cozinhar, limpar e passar, caem sobre sua mulher Esther (Katiúscia Canoro), que se mostra claramente irritada com a acomodação do marido. Completam a casa a mãe de João (Guida Vianna), insatisfeita com o cerceio da liberdade e o filho, Martim (Pepe Canoro), que sofre o tédio em um ambiente que não comporta a agitação infantil.

O problema maior, entretanto, é de comunicação. As conversas são quase todas mediadas pelo celular, com os personagens, na maioria do tempo, em diferentes cômodos da mesma casa, sozinhos. Vale lembrar que o roteiro acomoda a necessidade de se filmar respeitando o isolamento social dos próprios atores, mas aproveitou a situação para trazer mais uma reflexão. Lembra Martin (2005) que a realidade fílmica é “[...] reconstruída em função daquilo que o realizador pretende exprimir, sensorial e intelectualmente.” Dessa forma, percebemos que por trás do roteiro vivem diversas intenções do realizador.

FIGURA 10 — Isolado, João comunica-se de forma mediada.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Para Flusser (1985), as imagens mediam a relação do homem com o mundo na medida em que *representam* este mundo. Entretanto, como diz Flusser, essas imagens que nasceram para ser mapas do mundo se transformam em biombos uma vez que o homem passa a viver em função delas. “Não mais decifra as cenas da imagem como significado do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas” (FLUSSER, 1985, p. 7). Pensar a conexão nesse sentido é analisar a maneira como a sociedade conectada em rede perde, por saturação, a sensibilidade diante das cenas que lhe são apresentadas. Essa crítica de Flusser destaca a individualização do sujeito pós-moderno pensada por Benjamin (2020b).

No final do episódio, o conjunto de problemas de diálogo e troca alcança seu ápice quando a mãe de João decide sair de casa. Ele implora para ela desistir da ideia e grita para Esther para que ela tente impedir. “Eu cansei”, diz a mãe de João, “se eu não posso interagir com ninguém nessa casa, eu vou para a rua!” Neste momento João cede, dizendo que vai sair do quarto e até pedir uma pizza. Aqui, ele é filmado com o ângulo da câmera de cima para baixo, compondo a imagem com um fundo psicológico: “[...] o enquadramento inclinado pode querer materializar, aos olhos do espectador, uma imposição sofrida por uma personagem” (MARTIN, 2009, p. 53). O final traz a reconciliação de mãe e filho que, por fim, toma coragem para ir até o portão para receber o *delivery*.

De forma similar, o episódio três, *Sexo Online*, demonstra a interação mediada como catalisadora de uma desordem nas relações, bem como o episódio quatro, *Cinderela*. Em *Sexo*

Online, Cláudia (Martha Nowill), grávida, perde o emprego. O marido, Chico (Luiz Braga), é um músico desconhecido que perde a oportunidade de fazer bicos devido ao isolamento social, então o casal se vê sem alternativas para arcar com as despesas da casa. Cláudia, apesar dos protestos do marido, decide se tornar *camgirl* e fazer sexo com clientes pelo computador. *Cinderela* apresenta Robinson (Yuri Marçal), um aspirante a influencer digital que aproveita um chamado do chefe para usar a casa vazia da produtora onde trabalha para parecer milionário nas redes sociais. Sua farsa perde o sentido quando conhece Príncipe (Drayson Menezes) pela internet, e ele não se mostra interessado em toda a exibição de Robinson e reprova sua mentira.

FIGURA 11 — Cláudia atende seus clientes pelo computador.



Fonte: Divulgação/Amazon Prime Video.

Valendo-se da definição de instrumentos tecnológicos como “prolongações de órgãos do corpo” e “[...] por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza (...)” (FLUSSER, 1985, p. 13), é possível perceber a impressão de realidade das imagens técnicas. As telas de ambos os episódios parecem ser mais reais para os outros personagens do que para os protagonistas, visto que os efeitos das ações incidem com mais força sobre aqueles que não estão envolvidos em criá-las.

O segundo episódio, *Colapso*, mostra os dois lados da vivência da pandemia considerando o quadro de desigualdade social do país. Na cobertura de um prédio de luxo vive Edgar (Gabriel Godoy), profissional do mercado financeiro para quem a pandemia

representa pouco mais do que um grande empecilho no curso da bolsa de valores. Na portaria está Zezinho (Rafael Portugal) que passou a dormir no emprego como forma de evitar a contaminação. O porteiro mantém o contato com a mulher (Samantha Schmütz), a costureira Maria, por celular, sonhando com o dia que poderá ficar com ela de novo.

A amizade entre patrão e empregado esconde uma relação de poder catastrófica, associada à ideia de progresso benjaminiana. O progresso em Benjamin está ligado ao capitalismo como modelo econômico e como paradigma civilizatório, expressando-se na forma de regimes totalitários e problemas de transmissão de experiências sensíveis (CORRÊA; SOUZA, 2014). No episódio, Edgar representa o sistema econômico que tenta se manter firme a todo o custo, sem se importar com seus efeitos sobre a individualidade daqueles que vivem sob ele. Zezinho não pode deixar de trabalhar. É também Zezinho quem precisa deixar o isolamento assegurado no prédio para ir ao mercado e à farmácia, não para atender suas necessidades próprias, mas porque Edgar pediu. Nesse contexto, podemos entender a degradação da transmissão de experiências sensíveis como o problema de troca que impede que Edgar enxergue suas ações como prejudiciais à saúde do outro.

FIGURA 12 — Zezinho se coloca em risco para atender todas as demandas do patrão.



Fonte: Divulgação/Amazon Prime Video.

Por fim, o episódio cinco, *Sem Saída*, retoma a discussão acerca dos relacionamentos em confinamento. Gabi e Lucas (Thati Lopes e Victor Lamoglia) mal iniciam o relacionamento quando são tomados pelas medidas de isolamento impostas pela pandemia, um mês depois querem se separar. De novo, a quebra de harmonia social reflete-se sobre os relacionamentos como desordem dos afetos. De forma geral, percebem-se as diferentes

formas de sobreviver à catástrofe, principalmente com o recurso ao humor e sem perder de vista algum tipo de conscientização moral.

4.4 Curta em Casa (2020)

O Projeto Curta em Casa foi uma iniciativa de fomento ao audiovisual que auxiliou a produção de 200 curtas-metragens por meio de bolsas, cada qual mostrando uma visão específica do isolamento social nas periferias de São Paulo. De acordo com o site oficial do Instituto Criar de TV, Cinema e Novas Mídias, idealizador do projeto, foram produzidos 71 filmes de ficção, 62 documentários, 51 de gênero híbrido, experimental ou videoarte, nove animações e seis videoclipes. Não serão analisados todos nesta pesquisa, mas determinados curtas aparecerão de acordo com a sua pertinência para o contexto exposto até aqui.

De maneira geral, os curtas resgatam temas e interpretações já apresentadas: o isolamento aparece como catalisador para conflitos de relacionamento com os outros e consigo, como medidor de desigualdade, momento de tédio e espaço para consolidação de hábitos. A maioria é de nível amador, no sentido de empregar não-atores e criar com “o que se tem na mão”.

Considerando as relações intrapessoais afetadas pelo confinamento, vale mencionar *Espaços do Silêncio*, de NatoRê, em que uma jovem vivendo o luto se volta, cada vez mais, para dentro de si mesma, descobrindo facetas da própria personalidade que lhe eram ocultas. O curta começa com a imagem da protagonista de costas, seus braços se contorcem para trás; e, apesar de não termos indícios que a personagem está doente, a cena resgata a metáfora da enfermidade degeneradora do corpo e da mente, que distorce a harmonia do indivíduo de dentro para fora. Ao longo do curta, o sentimento de exclusão manifesta-se como um estímulo à agitação do corpo. Quando a amiga precisa desligar sem terminar de ouvi-la e o garoto com quem troca mensagens para de responder, voltamos para a dança distorcida do começo.

FIGURA 13 — Cena de abertura de *Espaços do Silêncio*.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

A *Caixa Vermelha*, de Fabrício Luiz, conta a história de um pai solteiro que precisa decidir entre voltar para o trabalho informal, colocando-se em risco de pegar Covid-19, ou manter a quarentena enquanto ainda consegue sustentar a família. Outra vez uma narrativa expõe a doença como forma de abordar desigualdades. Nesse sentido, lembra a interpretação do romance *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez, por Markendorf e Felipe (2018, p. 319):

Ao longo do percurso narrativo é possível perceber uma correlação pejorativa entre morte/doença/pobreza e vida/saúde/riqueza, condição que é produto da ressonância dos costumes sociais da época, algo sintomaticamente materializado pela separação dos amantes (...)

A associação de pobreza e doença leva a pergunta de por que a população vulnerável é aquela mais pobre. A conclusão levantada pelos curtas em que o isolamento aparece como pretexto para falar sobre o privilégio de quem não precisa sair de casa é de que as perspectivas de evitar o contágio são melhores para os mais ricos.

No que toca à questão do isolamento como espaço de tédio, *Pitar*, de Maya Guedes apresenta a tentativa de uma fumante de deixar o hábito, uma vez que este grupo é considerado de risco para Covid-19. O curta ilustra a dificuldade de deixar o cigarro por meio de cortes rápidos que representam um sentimento angustiado, o mesmo presente em outras narrativas do Feito em casa como *Crickets*, de Kristen Stewart. A ideia também remete ao pensamento de Benjamin (2020b) sobre repetitividade e tédio. Similarmente é o curta *Mônada*, de Pablo Tavela, que acompanha o dia a dia entediado de um jovem.

Resiliência de Wallace Robert dos Santos, fala da importância de se agarrar ao cotidiano para manter a ordem. O curta mostra pessoas dedicadas ao dia a dia, à rotina de exercícios, regar as plantas e cozinhar. Uma vez que “[...] a disseminação de enfermidades letais em tempos de globalização continua um risco imprevisível” (MARKENDORF; FELIPPE, 2018, p. 320), o conforto da rotina ainda é necessário para criar a sensação de que o mundo não se desordenou por completo.

FIGURA 14 — *Resiliência* exalta o cotidiano.



Fonte: Captura de imagem feita pela autora.

Ao final de tudo, há um mundo mudado. A necessidade de representação diante do incontrollável se confirma pela própria existência destas narrativas, ficções que também comprovam a percepção da pandemia de Covid-19 como catástrofe sobre o cotidiano na medida que ela desconfigura a rotina individual e coletiva. A experiência da sociedade é ainda marcada pelos diversos efeitos dos conceitos de Benjamin (2020a; 2020b), expressos ora pelo tédio, ora pela produtividade opressiva. Como representação, essas narrativas escapam ao grande revés do pensamento metafórico, isto é, transformar-se em mecanismo de preservação de intolerância, repressão e aversão. Entende-se, enfim, como os produtos selecionados representam a realidade em suas particularidades, apresentando uma forma de compreender e lidar com a catástrofe do mundo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] se a gente persuade logicamente uma pessoa de que, no fundo, ela não tem por que chorar, ela deixa de chorar. Isso é claro. Você não acha que deixa?

— Neste caso seria fácil demais viver — respondeu Raskólnikov. (DOSTOIÉVSKI, 2016, p. 430).

Diante de um fenômeno catastrófico de consequências complexas, não podemos dizer que o recurso à representação sozinho resolve, definitivamente, o problema de compreensão da realidade que se desdobra em novos e imprevisíveis ordenamentos. Assim, seria mesmo fácil viver. A pandemia de Covid-19 não espera respostas fáceis.

Se não solução, a arte é prova da coragem e criatividade humana para tentar interpretar aquilo que não consegue compreender apenas com a inteligência. As tramas ficcionais são tecidas por mãos humanas, portanto marcadas pela imperfeição de um processo animado. Este estudo demonstra que as narrativas audiovisuais representam/espelham a realidade de maneira semelhante, distorcida, ampliada ou reduzida, sempre em diálogo com o desconhecido que se torna familiar.

Resistente ao tempo, o pensamento de Benjamin é ainda eficaz na problematização da catástrofe em produtos do século XXI, confirmando sua influência sobre a experiência da sociedade até hoje. O progresso aterrador, a individualização da comunidade, o tédio e a degradação da capacidade de trocar experiências sensíveis são temas centrais de sua obra, bem como das narrativas audiovisuais analisadas neste trabalho. No entanto, as narrativas, em surpreendente consciência da base catastrófica que as suporta, mostram-se aversas à perspectiva de uma normalidade que venha ultrapassar e esquecer os efeitos da desordem. A arte, então, acena para o melhor cenário que Benjamin poderia imaginar. “Para Benjamin, a história não pode ser reduzida à sucessão de instantes vazios, homogêneos e quantificáveis, mas deve ser interpretada como tempo de construção e possibilidades” (CORRÊA; SOUZA, 2014, p. 110).

Valendo-se do pensamento de Susan Sontag, para quem “[...] a maneira mais fidedigna de encarar a doença — e a maneira mais saudável de estar doente — é aquela mais expurgada do pensamento metafórico e mais resistente a ele” (SONTAG, 2007, p. 5), uma sociedade que enxerga a doença como é, ao invés de escondê-la em simbolismos, garante que a enfermidade, a morte e a própria vida sejam humana e adequadamente

encaradas. As narrativas apropriadas para este estudo mostram enredos que se desenrolam no terreno do real, dentro de casa, a doença afeta o cotidiano. Agora, basta lembrar “[...] que as coisas “continuem como estão”, é *isso* a catástrofe” (BENJAMIN, 2020b, p. 181).

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. São Paulo: Autêntica, 2020b.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. São Paulo: Autêntica, 2020a.

CORRÊA, C.; SOUZA, S. **Sobre experiência e progresso**: contribuições de Walter Benjamin para uma análise das jornadas de junho. Revista Polis e Psique, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, v. 4, n.2, 106-125, 2014. Disponível em:

<<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/50000/34385>> Acesso em: 20 jul. 2021.

FLUSSER, W. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

JODELET, D. **Representações Sociais: Um domínio em expansão**. In: JODELET, D. As representações sociais. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2001.

JUDENSNAIDER, I. **Contágio: O discurso do medo**. Cine Y Ciencia, v. III, n. 6, p. 79-95, 2012. Disponível em:

<<https://periodicos.unifesp.br/index.php/prometeica/article/view/1506/695>> Acesso em: 12 mai. 2020.

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

MARKENDORF, M.; FELIPPE, R. **Ficções da peste: Esboço para um estudo do imaginário ficcional das doenças**. Scripta Uniandrade, Curitiba, Paraná, v. 16, n. 1, p. 309-331, set., 2018. Disponível em:

<<https://www.uniandrade.br/revistauniandrade/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/87>> Acesso em: 12 mai. 2020.

OLIVEIRA, J. **Cinema e Doença**: Representações da Enfermidade Através da Série Alien. 2010. 134 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Marechal Cândido Rondon. Disponível em:

<http://tede.unioeste.br/bitstream/tede/1756/1/Jefferson_Oliveira_2010> Acesso em: 12 mai. 2020.

SALES, V. M. M. (2014). **A história como catástrofe em Walter Benjamin**. Sapere Aude, 5(10), 168-185. Recuperado de

<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/8832>. Acesso em 18 de maio de 2020.

SELIGMANN, M. **Arte, dor e Cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito**. Alea, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, jan./jul., 2003. Disponível em:

<<https://doi.org/10.1590/S1517-106X2003000100003>> Acesso em: 12 mai. 2020.

SONTAG, S. **Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.