

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL FACULDADE DE
BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA
INFORMAÇÃO CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

GUILHERME DRUCK BECKER

**A MEGALOMANIA DA METÁFORA: UM OLHAR SOBRE A FORMA FÍLMICA
DE *MOTHER!*, DE DARREN ARONOFSKY**

Porto Alegre, RS

2019

GUILHERME DRUCK BECKER

**A MEGALOMANIA DA METÁFORA: UM OLHAR SOBRE A FORMA FÍLMICA
DE *MOTHER!*, DE DARREN ARONOFSKY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre, RS

2019

GUILHERME DRUCK BECKER

**A MEGALOMANIA DA METÁFORA UM OLHAR SOBRE A FORMA FÍLMICA DE
MOTHER!, DE DARREN ARONOFSKY**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: 20/12/2019

Profa . Dra Miriam Rossini de Souza – UFRGS Orientadora

Prof. Dr. Demétrio Rocha Pereira – UFRGS Examinador

Prof. Dr. Luís Abreu – UFRGS – Examinador

AGRADECIMENTOS

Entre todas as palavras de todos os idiomas humanos que expressam o sentimento de gratidão – aquele mesmo, tão desleixadamente usado para legendar fotos de cachoeira no instagram – existe uma que me agrada especialmente. Vem do sânscrito, e se pronuncia: *namastê*. O termo “*namas*” indica uma saudação, um cumprimento, mas também pode ser interpretado como “*nada meu*”. Para mim é essencial, num agradecimento, ter a humildade de deixar o ego de lado para ressaltar que nada é realmente seu. Nenhum mérito possui um crédito apenas, acredito.

Se minha mãe e meu pai não tivessem cuidado de mim desde que eu era uma célula até o dia em que eu entendi, racionalmente, o que uma célula era (e bem depois disso, ainda), nada nessa conquista teria sido possível. Agradeço a eles. Se antes disso meus avós não tivessem gerado minha mãe e meu pai (e me acompanhado por esse tempo todo desde que meus pais viraram, de fato, pais) nem sei o que teria acontecido. Então, *namastê* pra eles também. Se minha namorada não tivesse me emprestado a companhia do seu carinho durante toda a escrita desse trabalho, o processo não teria sido tão prazeroso. Agradeço.

Também agradeço ao Aronofsky (cuja *cuca* é matéria prima desse projeto) por ter botado no mundo *mother!* e outras obras poeticamente densas. Agradeço a Deus e à Mãe Natureza, por motivos óbvios. Agradeço aos professores da FABICO que me incentivaram durante toda a graduação e aos queridos doutorandos que ainda vão me aguentar defendendo essa coisa aqui na banca. E agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para que eu chegasse até o final desse curso – amigos, tutores, entidades. Pode não parecer, mas é importante. Eu sei que grandes poderes trazem grandes responsabilidades, mas essa frase é de outro filme, então vou parar por aqui.

Gente: o divino em mim reconhece o divino em vocês.

"A vida é o pânico num teatro sem chamas".

Jean-Paul Sartre

RESUMO

Este trabalho visa compreender o sistema formal que estrutura o filme *mother!*, do diretor Darren Aronofsky. Para tanto, desenvolveu-se uma metodologia que fez um levantamento das marcas visuais e temáticas mais recorrentes no repertório cinematográfico de Aronofsky, culminando na análise de seu último filme. Utilizou-se como base para a discussão as concepções de forma fílmica desenvolvidas pelos autores Bordwell e Thompson, presentes no livro *Arte no Cinema: uma introdução (2013)*. Para auxiliar na construção do trabalho, outros autores também foram consultados, assim como o roteiro original do longa. A análise se deu por meio da aplicação dos cinco princípios da forma fílmica: função, similaridade/repetição, diferença/variação e unidade. Ao final desta pesquisa, foi possível entender melhor como a forma fílmica que o diretor desenvolveu em *mother!* colabora na construção de uma obra audaciosa, repleta de significados ocultos. A megalomania da metáfora, a que o título do trabalho se refere, consiste na intenção do diretor de narrar, simbolicamente, a história humana sob uma perspectiva bíblica (desde o surgimento da Terra até o Apocalipse) usando recursos limitados, tais como poucos personagens e uma única locação.

Palavras-chave: Cinema. Metáfora. Aronofsky. Forma fílmica. Misé en scene.

ABSTRACT

This paper aims to understand the formal system that structures the film *mother!*, by director Darren Aronofsky. Therefore, a methodology was developed to make a survey of the most recurrent visual and thematic marks in Aronofsky's cinematic repertoire, culminating in the analysis of his latest film. As basis for the discussion, we used the conceptions of filmic form developed by the authors Bordwell and Thompson, as seen in the book *Art in Cinema: an introduction* (2013). To assist in the construction of this present work, other authors were also consulted, as well as the original screenplay of the feature. The analysis was made by applying the five principles of filmic form: function, similarity / repetition, difference / variation and unity. At the end of this research, it was possible to better understand how the filmic form that the director developed in *mother!* collaborates with the construction of an audacious work, full of hidden meanings. The megalomania of metaphor, to which the title of the paper refers, consists of the director's intention to symbolically narrate human history from a biblical perspective (from the dawn of the earth to the apocalypse) using limited resources such as few characters and a single shooting location.

Key-words: Cinema. Metaphor. Aronofsky. Filmic form. Misé en scene.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O primeiro longa-metragem de Aronofsky.....	17
Figura 2 – Abertura de <i>mother!</i>	22
Figura 3 – a Mãe (Jennifer Lawrence) e Ele (Javier Bardem).....	23
Figura 4 – O Homem (Ed Harris) e a Mulher (Michelle Pfeiffer).....	24
Figura 5 – O bebê.....	26
Figura 6 – Pôsteres do filme.....	31
Figura 7 – O brilho no gabinete do poeta.....	47
Figura 8 – A chegada do Homem e o ferimento na costela.....	49
Figura 9 – O cristal e a reconstrução da casa queimada.....	50
Figura 10 – Após a explosão: a Mãe queimada e o coração arrancado.....	51
Figura 11 – "No breu da sua imaginação":a conexão entre a Mãe e as paredes da cas em três momentos distintos.....	53
Figura 12 – A Mãe, no começo do filme, e a futura Mãe, no final.....	57
Figura 13 – A casa, em dois momentos distintos.....	57
Figura 14 – O líquido amarelo.....	59
Figura 15 – O buraco sangrento no assoalho.....	60
Figura 16 – Progressão emocional da Mãe.....	62
Figura 17 – O Filho Mais Velho e a marca na testa.....	63
Figura 18 – Os invasores da casa: seríamos nós?.....	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	ARONOFSKY	15
2.1	MARCAS DE UM ESTILO VISUAL	15
2.2	MARCAS DE UMA TEMÁTICA	18
3	MOTHER! (2017)	22
3.1	NARRATIVA.....	22
3.2	RECEPÇÃO.. ..	21
3.3	ESTÉTICA.....	31
4	A FORMA FÍLMICA EM MOTHER! (2017)	41
4.1	ELEMENTOS E PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA.....	41
4.2	ANÁLISE DA FORMA FÍLMICA EM <i>MOTHER!</i>	46
5	CONCLUSÃO	65
	REFERÊNCIAS	70

1 INTRODUÇÃO

Toda criação acontece a partir de um suposto nada: seja um aglomerado de partículas aguardando o big-bang ou esta página em branco a espera de uma monografia, acredito que tudo aquilo que é inexistente está somente em um limbo temporário até ser criado. Uma perspectiva romântica, pois pouco entendo de física quântica – é só uma impressão que tenho, de que o vazio é um estado provisório. Não que a realidade não seja, também, efêmera e mutante (além de ilusória, sob certos aspectos) – penso que seja, mas o que a antecede me soa ainda mais intrigante. O que é antes de algo ser?

Muitos concordam que o universo é uma construção mental – o físico Sir James Hopwood (1942) afirma que o universo está mais para um pensamento do que para uma grande máquina – mas o instante da criação me fascina mais do que o momento da interpretação. Se a consciência existe, de onde ela veio? E de onde veio o que ela percebe existir? Descartes, Kirkegaard, Sartre.... todos estes poderiam ser evocados para amparar o que tento dizer, mas é de devaneio em devaneio que construo essa introdução. Cravando minhas próprias palavras neste trabalho em processo de nascer. Formulando perguntas que nem o Google saberia responder com a assertividade habitual.

Guardadas as devidas proporções, no reino das ideias sou um pequeno deus criando seu mundo a cada tecla que digito. O primeiro motivo por que faço isso é porque o Trabalho de Conclusão de Curso é um pré-requisito para eu me formar – encerrar um ciclo. Não é minha intenção disseminar o nó mental que me aflige, mas é preciso tentar transmiti-lo brevemente pois ele é o ponto de partida desta pesquisa. Durante a graduação, desenvolvi trabalhos como realizador audiovisual e como escritor, fazendo jus às aptidões que me levaram a escolher o curso. Estudei Publicidade e Propaganda, e logo descobri no vídeo um ofício e na literatura uma válvula de escape. Trabalhei como câmera, roteirista e editor em projetos audiovisuais para a internet, TV e cinema. Estive vinculado a produtoras e também fui *freelancer*. Publiquei de forma independente meus textos, que enveredavam pelo gênero da poesia, e também escrevi e defendi canções junto a outros artistas que admiro. Vejo todas essas ocupações como exercícios práticos de filosofia, e me apego a elas pelo seu enorme potencial de comunicação e pelo evidente prazer que deriva de seus processos.

Dito isso, ao longo do tempo percebi que certos temas eram recorrentes em meus trabalhos autorais, em especial na poesia e na música. O ser e a experiência de existir eram

assuntos que se manifestavam com frequência nos meus pensamentos. Nada mais justo, portanto, que eu trouxesse esse interesse para o campo acadêmico também. Dentre todos os domínios possíveis em que este trabalho poderia se debruçar sobre, encontrei refúgio no cinema por ser uma forma artística multidimensional profundamente impactante, plenamente enraizada na cultura contemporânea e que é capaz de produzir sentido e provocar raciocínios usando os mais subjetivos gatilhos. Imagem, cor, som, ideia, palavra: o cinema opera no âmbito do concreto e do abstrato ao mesmo tempo. Combinando recursos humanos e tecnológicos, a sétima arte hoje é incrivelmente refinada – na minha opinião, muitas vezes ela consegue ser mais poética do que a própria poesia, como comumente a chamamos. Tendo uma proposta mais imersiva e dotada de mais camadas interpretativas que o texto, o cinema é um dispositivo extremamente competente para traduzir ideias complexas em forma de produto artístico e de entretenimento. No entanto, carregar um filme de sentido não é simples, e raros são os cineastas que se aventuram por metáforas espinhosas com a mesma coragem, intensidade e, pode-se dizer, obsessão que o diretor cujo trabalho exploraremos mais a fundo aqui. Seu nome é Darren Aronofsky.

Muita gente pode não conhecer o trabalho de Aronofsky pelo seu nome, mas provavelmente já viu algum seus filmes. O mais conhecido entre eles com certeza é *Cisne Negro* (em inglês, *Black Swan*), de 2010, que alcançou status de *blockbuster* ao arrecadar aproximadamente 329 milhões de dólares nas bilheterias e render, entre outras premiações, uma indicação de Aronofsky ao Oscar de Melhor Diretor. Outros filmes que geralmente facilitam a associação entre o nome do diretor e seu trabalho são *Pi*, de 1998, e *Requiem for a Dream*, de 2000 – longa-metragens que se tornaram ícones da filmografia cult.

Na minha visão, o que diferencia os filmes de Aronofsky das demais produções audiovisuais passíveis de enquadrar no gênero "cult" é o quão radicalmente ele explora a visualidade iconográfica em suas cenas, e o quão impregnados de metáforas são os seus roteiros. Ao longo dos últimos vinte anos, seu estilo marcante de direção foi demonstrado num total de sete filmes, e essa seleta filmografia nos presenteia com alguns *thrillers* psicológicos que são tão perturbadores quanto são fascinantes. Entre eles, o que mais me chamou a atenção foi justamente o último: *mãe!* (em inglês, *mother!*) de 2017.

Na tentativa de justificar a minha escolha de por que trabalhar com esse filme na monografia em detrimento de qualquer outro, cheguei à seguinte conclusão: *mother!* é a megalomania da metáfora. O cúmulo da alegoria posto à prova. É um filme que dividiu

bastante a opinião de público e crítica, como se pode perceber em diversos episódios. Na sua primeira exibição, por exemplo, quando estreou no Festival de Veneza, foi vaiado e aplaudido. Nas bilheterias, teve um desempenho inferior ao que a produtora Paramount imaginava. Definitivamente, não é um filme confortável de se assistir. O sentimento de angústia é uma constante na obra, que tem uma sequência final capaz de deixar qualquer espectador arrasado. "Peço desculpas pelo que estou prestes a fazer com vocês", disse Aronofsky à plateia no Festival Internacional de Cinema de Toronto antes da exibição do filme.

Mãe! é um dos filmes mais ousados que já vi. Basicamente, trata-se da história da criação do mundo e da humanidade contada em uma trama que se passa em um único cenário e conta com pouquíssimos personagens sem nome definido. O Criador e a Mãe Natureza (Deus e a Terra, como queira) se encontram personificados na figura de um casal que vive em uma casa de campo. No fundo, o filme propõe uma conotação ambiental para a narrativa bíblica: um desafio no mínimo interessante.

Quando procurei mentalmente por um filme que me instigasse a redigir uma análise aprofundada, esse título veio logo à tona. Entrando em contato com as técnicas e os autores utilizados no âmbito da análise cinematográfica, me pareceu acertado revisitar o filme sob a luz dos conceitos de forma fílmica e *mise-en-scène*, explorados especialmente pelos autores David Bordwell e Kristin Thompson no livro *A Arte do Cinema: uma introdução*, de 2013. Esta monografia será, a rigor, minha primeira análise cinematográfica escrita, muito embora eu considere que a análise seja um hábito que tenho ao assistir ou realizar filmes. Decodificar as imagens além da superfície; conectar os pontos; perceber as intenções do roteirista; tentar enxergar como uma sequência foi escrita antes de ter sido encenada: tudo isso faz parte do meu processo de espectador. Contudo, ao iniciar este trabalho, percebi que o ramo da análise de filmes é bastante complexo – é algo que vai além de um olhar atento.

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente "a olho nu", pois se é tomado pela totalidade. (...) Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. (VANOYE, 1994, p. 15).

Desconstruir um filme, na prática, pode ser mais complicado do que parece. É necessário fazer uma cuidadosa seleção de cenas e apartá-las da completude do filme para

perceber o que certas tomadas de decisão do diretor e da equipe implicam no significado da obra. Entretanto, esse pode ser um processo benéfico até para a obra em si pois, segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994), "a análise trabalha o filme no sentido em que ela o faz mover-se, ou faz mexerem suas significações, seu impacto" (p. 12-13). Nesse sentido, os autores afirmam que o filme passa a existir mais contundentemente a partir do momento em que é estudado. Além disso, eles apontam que o momento da análise trabalha também o analista, uma vez que o obriga a reconsiderar suas hipóteses para consolidá-las ou invalidá-las. É preciso, portanto, não apenas um olhar atento, mas um olhar metodológico.

Os autores Vanoye e Goliot-Lété (1994) dizem que "a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência de interpretação" (p. 15). Nessa linha, eles aconselham o analista de filmes, após desconstruí-los, a estabelecer elos entre os elementos isolados do filme, para que se compreenda "como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo" (p. 15). Creio que o melhor caminho para compreender *mother!* em todas as suas nuances poéticas e simbólicas esteja traçado. Foi com essa noção em mente (de decomposição do filme em partes separadas) que optei por trabalhar com os conceitos de Bordwell e Thompson.

Como metodologia, portanto, o livro *A Arte do Cinema: uma introdução (2013)*, de Bordwell e Thompson, será extensivamente utilizado, para garantir amparo teórico à discussão. Essa escolha foi feita após travar breve contato com o conteúdo que os autores apresentam nos capítulos dois e três do livro, que discorrem, respectivamente, sobre forma fílmica e estilo fílmico. De imediato, percebi que seria possível relacionar aquilo que o que os autores compreendem como princípios da forma fílmica com o que me chamava atenção em *mother!*. À primeira vista, percebi que os autores fornecem um sistema formal que ajuda a explicar o que percebi de mais impactante no longa de Aronofsky.

Certas proezas desse diretor na concepção do filme me suscitaram dúvidas e indagações a respeito de como é possível carregar ao máximo uma obra de significado. Ao executar um roteiro tão ambicioso quanto o de *mother!*, Aronofsky tornou-se, para mim, um megalomaniaco da metáfora, como eu disse antes – mas não um megalomaniaco do tipo delirante, mas sim incrivelmente bem-sucedido pela capacidade de traduzir a história do mundo e da humanidade em um filme de duas horas. Para que possamos trabalhar o mais perto possível do objeto de estudo, o roteiro original do filme *mother!*, disponível em inglês

na internet e adquirido junto ao site *Indie Wire*¹, também será usado como parte da metodologia de pesquisa. Visando compreender mais sobre o trabalho de Aronofsky, encontrei uma publicação focada na análise de seus seis primeiros filmes, chamada *Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope (2015)*. Este livro, cuja autoria é de Jadranka Skorin-Kapov, também será utilizado como bibliografia de apoio para que possamos ser mais assertivos ao discutir o estilo filmico do diretor.

Em síntese, o **objetivo geral** desta monografia é analisar a forma do filme *mother!*, aplicando e relacionando os conceitos descritos como os princípios de forma filmica de Bordwell e Thompson (2013), para entender de que modo o filme consegue contar uma história muito mais vasta do que a que o enredo aparentemente se propõe. Acredito que investigar um filme tão repleto de simbolismo sob um ponto de vista mais técnico tenha tudo para ser interessante. Para os autores Aumont e Marie (2004), o objeto nunca se esgota nas suas potencialidades de análise, assim como de reformulações. Nesse caso, em se tratando de um filme tão "condensado simbolicamente" como *mother!*, a análise pode explicar aspectos recorrentes no repertório cinematográfico de Aronofsky.

É importante ressaltar, por outro lado, que não possuo a pretensão de realizar uma análise perfeita e absolutamente completa. Afinal, é como dizem Aumont e Marie (2004): “seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável” (p. 39). Em se tratando de um filme como este, é possível que muitos pontos fiquem de fora, mas buscarei ser abrangente e metódico. Os **objetivos específicos** deste trabalho são, portanto:

- a. Introduzir o cinema de Darren Aronofsky, contextualizando sua vida e obra.
- b. Apresentar o filme *mother!*, discutindo, assim, sua narrativa, recepção e estética.
- c. Expor quais são os princípios da forma filmica, segundo Bordwell e Thompson (2013), e analisar o filme *mother!* sob a luz desses conceitos.

Para que os objetivos específicos sejam alcançados, trabalharemos principalmente com os conceitos elaborados pelos autores previamente mencionados – sem descartar, contudo, o uso de uma miscelânea bibliográfica adicional, que pode conter tanto outros trabalhos acadêmicos quanto artigos e teses sobre conceitos variados. Utilizaremos também outros autores apenas para proporcionar vislumbres do que quer que seja necessário (para contextualizar termos específicos, por exemplo), caso isso possa vir a enriquecer a discussão.

¹ <https://www.indiewire.com/2017/11/download-darren-aronofsky-mother-screenplay-free>

Tendo em vista, ainda, que pretendemos trazer à tona como foi a recepção do filme e que gostaríamos de saber o que pensa o diretor sobre a própria obra, realizaremos incursões pelo conteúdo digital gerado em torno do filme *mother!*, tal como críticas especializadas e entrevistas em geral.

Sendo assim, este trabalho se encontra dividido em capítulos: o primeiro é esta introdução. O segundo capítulo será dedicado a traçar um perfil do estilo cinematográfico do diretor Darren Aronofsky, visitando sua biografia e filmografia, numa tentativa de revelar os motivos pessoais e padrões estéticos que o levaram a construção de *mother!*. Nos dois capítulos seguintes, entraremos mais a fundo na discussão acerca da forma fílmica desenvolvida por Aronofsky, a partir dos conceitos desvelados por Bordwell e Thompson (2013). Essa empreitada será conduzida, também, pelo que propõe a metodologia de Vanoye e Goliot-Lété (1994), ou seja, por meio da análise de certas cenas emblemáticas do filme, desvinculadas momentaneamente do todo da obra. O capítulo final será destinado a incluir as considerações finais obtidas a partir deste estudo, bem como as referências e a bibliografia utilizada na construção do mesmo.

Embora assuntos como megalomania e metáfora estejam presentes no título deste trabalho (temas que pertencem, respectivamente, ao mundo da psicologia e da filosofia), a discussão não se verticalizará em direção a nenhum desses aspectos. O que vale, aqui, é entender os artifícios de um cineasta ambicioso para entender como ele transpõe figuras de linguagem para incrementar o potencial poético de sua obra. Nesse sentido, os termos que se encontram no título devem ser compreendidos da forma mais cotidiana possível, ou seja: entenderemos megalomania como ambição e metáfora como significação. Queremos entender, sobretudo, como uma ideia tão mirabolante quanto a de Aronofsky pode ser traduzida, concretamente, em forma de cinema. Ter a ideia, desenhar mentalmente o arco narrativo da história, é apenas um começo, uma espécie de big-bang. O que vem depois é o mais difícil: como estruturar a história do Universo em menos de duas horas? E, especialmente, que fatores permitem tornar essa alegoria clara para o público?

Criar e, sobretudo, pensar a criação, estreitam o limite sensível entre realidade e fantasia. Enquanto criamos, fazemos a mediação entre o existente e o inexistente. Antes dessa introdução, nada havia sido escrito aqui. Este trabalho poderia ser qualquer coisa, tomar qualquer rumo. O efeito borboleta, a teoria do multiverso, a influência dos astros sobre a minha personalidade e o meu humor: qualquer coisa poderia ter desviado esta monografia da

rota que está tomando. Obstinação, no entanto, ela segue seu curso, independente dos percalços. Enquanto este trabalho se esforça em existir, paira sobre ele a possibilidade (nunca descartável) de um recomeço eminente. Ao mesmo tempo, ele é o passo necessário para o fim de um ciclo – e é um ciclo próprio em si. Começo e final simultaneamente.

Criar é um ato constante, e exige tenacidade. Palavra após palavra, gesto após gesto, gênese e desaparecimento se manifestam: o nascimento do que está vindo a ser; a dispersão do que poderia ter sido; o limbo possível e o concreto palpável. A concepção destes capítulos exigem algo da minha força criadora. Ao contrário do que acontece no filme, não posso afirmar que essa força resida em um cristal dentro do meu corpo, mas teremos que acessá-la mesmo assim. A perturbação causada por *Mother!*, agora melhor sedimentada desde a primeira vez que assisti, virou a semente deste trabalho de conclusão, e é um grande prazer ter a chance de investigar as minúcias de um filme tão marcante. Começemos.

2 ARONOFSKY

A intenção deste capítulo é conceber um breve panorama sobre a vida e obra de Aronofsky, para que se elucidem alguns pontos como, por exemplo, quais aspectos de sua trajetória pessoal e profissional foram responsáveis por desenvolver seu estilo marcante de direção – e de que se constitui esse estilo, de fato. Para isso, realizaremos uma breve incursão na biografia e na filmografia do diretor, para fazer uma rápida apreciação do que foi considerado mais notável nos filmes que realizou antes de *mother!*. Serão considerados, porém, apenas os filmes em que Aronofsky assinou a direção. Portanto, não será um panorama completo de seu trabalho, visto que ele também atuou (e segue atuando) como produtor e roteirista. Para escrever este capítulo, foram consultadas diversas entrevistas de Aronofsky – devemos a elas os créditos para aferir insights sobre seu estilo e personalidade. Examinou-se, também, críticas e comentários acerca de suas obras, veiculadas em sites variados, bem como o previamente citado livro de Skorin-Kapov (2015) acerca de seus primeiros filmes.

Presumo que, conhecendo melhor o criador, se torne possível ser mais assertivo ao falar sobre a criatura. Não é imprescindível para a realização desta monografia conhecer tão a fundo os filmes anteriores de Darren, mas como aqui estamos interessados em entender

melhor os recursos estilísticos do diretor, para melhor contextualizar as escolhas estéticas presentes em *mother!*, faremos este breve panorama.

2.1 AS MARCAS DE UM ESTILO VISUAL

É difícil apontar de onde vem a escuridão que se percebe nos filmes de Aronofsky. Ele nasceu em 12 de fevereiro de 1969, em Nova York, e cresceu no bairro de Manhattan Beach. Seus pais eram professores de escola pública, e criaram Darren culturalmente como um judeu, apesar de frequentarem pouco os templos espirituais. A irmã de Darren frequentou uma escola de balé profissional no ensino médio, e seus pais costumavam levá-lo às apresentações de teatro da Broadway, o que despertou seu interesse pela indústria do entretenimento.

Inicialmente, Darren se interessou por biologia e recebeu treinamento na Escola de Estudos de Campo no Quênia em 1985 e no Alasca em 1986. Ele passou meses viajando pela Europa e Oriente Médio antes de se matricular na Universidade de Harvard em 1987, onde especializou-se em antropologia social e estudou cinematografia. Foi em Harvard que seu amor pelo cinema realmente floresceu. Lá, tornou-se amigo de Sean Gullette, que protagonizaria seu primeiro filme, *Pi* (1998). Para seu trabalho de conclusão de curso, Aronofsky escreveu e dirigiu o curta-metragem 'Supermarket Sweep', que se tornou um dos finalistas do Student Academy Awards de 1991. No ano seguinte, ele frequentou o Conservatório AFI (American Film Institute), e obteve seu diploma de mestrado em direção. Aronofsky não fez um longa-metragem até anos depois, quando começou a criar o conceito para *Pi* (1998). Estes dados biográficos foram consultados junto ao site *Web Archive*.²Aqui, os títulos dos filmes serão grafados em inglês, para mantermo-nos fiéis à sua escrita original.

Também conhecido como " π ", seu filme de estreia foi financiado, em parte, por doações de amigos e familiares, e acabou sendo produzido com um orçamento de 60 mil dólares (algo considerado de muito baixo orçamento para os padrões dos Estados Unidos). Aronofsky estreou-o no Festival Sundance de Cinema de 1998, no qual ganhou o prêmio de Melhor Diretor. O filme ainda obteve um modesto sucesso comercial: a empresa Artisan Entertainment comprou direitos de distribuição por 1 milhão e arrecadou um total de mais de

2

<https://web.archive.org/web/20130518102649/http://www.independent.co.uk/news/people/profiles/darren-aronofsky-hollywoods-most-ambitious-director-2185191.html?>

3 milhões de dólares na bilheteria. Além disso, foi o primeiro filme a ser disponibilizado para download na Internet no mundo.

A primeira realização *full length* de Aronofsky já demonstrava uma série de hermetismos e traços temáticos característicos de sua obra como, por exemplo, a busca pela transcendência e pela perfeição. Quando o protagonista, um jovem matemático paranoico, descobre a sequência completa do número de pi, compreende todos os segredos da existência de vida na Terra. A fotografia é toda em preto e branco, usando uma técnica conhecida como *black and white reversal film*, onde se filma uma imagem positiva com alto contraste sobre uma base transparente. Usa-se a técnica do *voice over* para narrar grande parte do filme e o predomínio é de planos fechados com cortes rápidos. Alguns recursos pouco convencionais para o cinema são utilizados, como a opção por planos acelerados e lentes do tipo grande-angular. Este seu primeiro longa, que possui um constante ar experimental, realiza breves incursões no surrealismo e fica particularmente perturbador em certos momentos, ao reproduzir (com grande auxílio da trilha sonora) a paranóia e o estado mental da personagem que, ao fim de tudo, perfura seu próprio crânio com uma furadeira (*Figura 1*).

Figura 1 – O primeiro longa-metragem de Aronofsky



Fonte: imagem capturada do filme *Pi* (1998).

O segundo filme de Aronofsky foi *Requiem for a Dream* (2000), baseado no romance de mesmo nome, de Hubert Selby Jr. Após o sucesso de *Pi* (1998), o diretor conseguiu contratar estrelas reconhecidas para compor o elenco, como Ellen Burstyn e Jared Leto. Burstyn, inclusive, foi indicada a outros prêmios importantes, incluindo o Oscar de Melhor Atriz. A trilha sonora de Clint Mansell também foi bem elogiada e, desde sua primeira colaboração com Aronofsky em *Pi* (1998), Mansell compõe a música de seus filmes posteriores. A narrativa de *Requiem for a Dream* (2000) também trata de obsessividade, de certa forma. A fixação que os quatro personagens principais possuem para realizar seus

sonhos, ao mesmo tempo em que sofrem com o abuso de drogas e a dependência química, corrobora com a tese acerca das preferências temáticas de Aronofsky. A busca pelo sentido da vida, a vontade de realização pessoal e até que ponto o caos e o desespero são consequências aceitáveis nessa trajetória.

No capítulo final de seu livro, a autora Skorin-Kapov inicia uma discussão sobre o status de Aronofsky como autor e sua assinatura estilística. No entanto, ela também aponta que “a noção de um autor como pessoa que deixa sua marca em todos os aspectos de um filme pode estar desatualizada, porque uma imagem cinematográfica a produção é um projeto muito complexo que envolve vários talentos ” (2015, p. 144). Ela argumenta, porém, que foi necessária adquirir a noção de autoria, para distanciar o cinema da conotação de entretenimento de massa sem valor artístico”.

Skorin-Kapov pondera, ainda, que não há filmes na obra de Aronofsky que adiram estritamente às estruturas narrativas e formais comuns nos filmes clássicos de Hollywood. Até Pi, que inicialmente parece reconhecer práticas cinematográficas em preto e branco em geral, comuns muito antes dos anos 1990, emprega um uso pioneiro de montagem de hip-hop e filmes de reversão em preto e branco (2015, p. 151). Skorin-Kapov sustenta também que os filmes de Aronofsky são "principalmente baseados em personagens" e "preocupam-se com as crises existenciais dos personagens induzidas por estados mentais extremos" (2015, p. 153). Skorin-Kapov afirma que o “sentimento existencial” predominante nos filmes de Aronofsky “justifica para rotulá-lo como diretor existencial, filosófico” (2015, p. 153). A autora acrescenta que os temas que Aronofsky inclui em seus filmes têm uma relevância contemporânea particular, embora também lidem com questões com as quais a humanidade luta desde o início dos tempos. Segundo Skorin-Kapov , todos esses temas envolvem principalmente “o processo e as consequências de exagerar” (2015, p. 146). Por fim, ela comenta que o cinema americano atual está produzindo cada vez mais filmes que atravessam as fronteiras entre "filmes acessíveis" e "filmes de arte academicamente interessantes", com outros cineastas contemporâneos trabalhando na mesma tradição de Aronofsky, incluindo David Fincher e Christopher Nolan – diretores que, assim como Aronofsky, criam pontes entre conceitos filosóficos e a acessibilidade necessária para prosperar em Hollywood.

2.2 AS MARCAS DE UMA TEMÁTICA

Uma vez tendo enquadrado Aronofsky como um autor, é importante desenvolver um pouco mais esse termo e o que ele significa no âmbito cinematográfico. Segundo André Bazin, (1957, p. 248), fazendo referência a François Truffaut, a chamada *politique des auteurs* (ou "política dos autores", em português) foi uma linha de pensamento da crítica cinematográfica inaugurada nos anos 50, através de artigos publicados principalmente na revista francesa Cahiers du Cinéma. Essa corrente entendia que um cineasta é considerado autor quando a sua obra apresenta, pelo menos, duas características: a) a evidência do envolvimento do diretor com todos os processos de produção e criação do filme; b) uma temática pessoal, um estilo facilmente reconhecido através da escolha dos temas abordados (AUMONT; MARIE, 1990, p. 41). Ou ainda, segundo Bernardet (1994, p. 23), trata-se de um modo de fazer cinema com base em três traços: 1) o autor como realizador, sendo, em geral, ele o roteirista que depois passa à execução do filme; 2) três funções para uma só pessoa: roteirista, diretor e produtor; 3) a expressão pessoal: o filme deve ser marcado autoralmente pelo seu realizador. Aronofsky é creditado como roteirista em todos os seus longa-metragens e participou da produção executiva da maioria. Essa revisão de seus trabalhos passados que estamos fazendo aqui, é apenas uma tentativa de conhecer melhor sua trajetória estilística e de qualificar Aronofsky como o autor que de fato é.

Aronofsky é bastante consistente em termos do que lhe interessa. Ele claramente está interessado no bíblico, mas são as raízes mais antigas e coloridas, mergulhadas em misticismo, que lhe prendem a atenção, e não nas versões diluídas dela que ouvimos falar na modernidade. Assuntos de peso, como chegar a um acordo com a própria mortalidade, representações da Criação, a tortura e o orgasmo da experiência artística, são recorrentes em seu trabalho. E pode-se dizer que tudo isso está presente em *mother!* – mas, antes, vamos tratar de apresentar mais um pouco de sua filmografia anterior.

O terceiro filme de Aronofsky se chama *The Fountain* (2006). Neste longa, estrelado por Hugh Jackman e Rachel Weisz – atriz que depois viria a ser casada com Aronofsky – ele contou com o financiamento da Warner Bros. Acredito que *The Fountain* (2006) seja um filme imprescindível para compreender a noção de espiritualidade de Aronofsky, tão relevante para a posterior realização de *mother!* (2017). Apesar de ter sido criado culturalmente como judeu, em uma entrevista³ ao site *Legacy*, Aronofsky disse não ser religioso e declarou:

"Eu acho que estou sempre mudando [espiritualmente]. Minha maior expressão do que eu acredito está no meu filme *The Fountain*. É difícil para mim

³ <http://legacy.aintitcool.com/node/30768>

colocar em palavras, descrever; por isso que fiz um filme sobre isso. Tentei fazê-lo em som e imagem. Se as pessoas quiserem entender o que estou pensando e fazendo, basta capturar as ideias do filme". (ARONOFSKY, 2014).

Quais são essas crenças, exatamente? É difícil apontar com clareza. Entretanto, novamente Aronofsky incluiu temas transcendentais em sua realização, como o medo da morte, por exemplo. A narrativa induz o espectador a traçar paralelos entre as personagens, já que se tratam de três histórias simultâneas onde os atores desempenham mais de um papel. Particularmente, o que acho mais interessante neste filme é a habilidade que Aronofsky demonstra em fazer mundos distantes conviverem: ciência e esoterismo se encontram lado a lado, um viajante do espaço adquire aspecto meditativo e a cosmogonia maia habita o mesmo imaginário que passagens bíblicas. Aronofsky, desde cedo em sua carreira, parece não ter medo de enriquecer seu relicário simbólico, permitindo múltiplas nuances de interpretação.

Para o quarto filme de Aronofsky, *The Wrestler* (2008), o universo escolhido foi o da luta profissional. Dessa vez, o foi *wrestling* o pano de fundo para a narrativa do filme, que traz à tona questionamentos típicos de Darren: a busca quase obsessiva pela perfeição e a condução de um sonho adiante, sem importar as consequências. Nos detalhes de um cotidiano pouquíssimo conhecido e palatável, é por meio da humanização e complexificação de seus personagens que o filme nos leva por uma jornada de empatia por figuras improváveis. Os protagonistas, ou seja, um lutador e uma stripper, escancaram os bastidores de realidades americanas ligadas ao *show business*, tentando encontrar e traduzir a humanidade existente em ambientes tão vazios de significado. Neste filme de aspecto documental, Aronofsky trabalhou com película 16mm, e o filme todo é contado ao redor da personagem principal – assemelhando-se, nesse sentido, ao que viria a acontecer em *mother!*.

A dualidade entre a vida real e o palco – que viria a ser retomada em *Black Swan* (2010) – também está presente em *The Wrestler* (2008). A diferença, em se tratando de Aronofsky, é que as mesmas questões podem ser trabalhadas com estéticas extremamente discrepantes, uma vez que o mundo sujo e decadente de um lutador falido precede, na filmografia, o sofisticado (mas não menos cruel) universo do balé profissional.

Black Swan (2010), provavelmente o mais conhecido entre os filmes de Aronofsky, não deixa os outros para trás em matéria de perturbação e desconforto. Chamado em português de *Cisne Negro*, o quinto longa do diretor conta com um elenco recheado de estrelas como Natalie Portman, Vincent Cassel e Mila Kunis. Este filme consagrou Aronofsky

como sucesso de público e crítica, uma vez que arrecadou a impressionante bilheteria de 329 milhões de dólares. O filme foi bastante premiado, mas o mais notável é ele ter sido indicado ao Oscar de Melhor Diretor e Melhor Filme, sendo premiado, por fim, com o Oscar de Melhor Atriz concedido para Portman. A atriz certa vez fez um comentário, como publicou o *LA Times*⁴, acerca da personalidade de Aronofsky e sua obra, que "existe uma espécie de dissonância entre a pessoa que Darren é e os filmes que ele faz. Ele não parece particularmente sombrio e torturado quando você o conhece – seus filmes estão expressando esse lado interno que nele não aparece como pessoa". Nesse filme, particularmente, Aronofsky usou muitos close-ups. Ele diz que gosta do aspecto visceral que a proximidade permite. Em suas palavras⁵, "o close-up é uma das grandes invenções do século XX, pois permite que a audiência se sente em um quarto escuro e olhe para os olhos de uma pessoa que está reagindo emotivamente, sem que esta fique autoconsciente de sua performance". Além disso, o filme também possui um forte trabalho de efeitos visuais, criando cenas emblemáticas como quando a tatuagem de uma das bailarinas ganha vida ou quando, das costas da protagonista, brotam asas. A mistura do real e do imaginário tornam mais fortes suas especulações sobre a alma atormentada dos personagens. A abordagem de Aronofsky também é interessante na cinematografia, pois ele utilizou filmagens em película 16mm, feitas usando uma ARRI Super 16mm (que proporciona uma imagem com aspecto antigo, de mais textura, intimidade e visceralidade) com imagens de câmeras DSLR, como a Canon 7D. Pessoalmente, penso que isso significa que não importa o equipamento que você use – o que realmente faz um filme é o cérebro que está por trás. Essa mescla de texturas, para mim, diz muito sobre a personalidade de Darren. É como diz Robert Stam:

O novo cinema se assemelha a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo, que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em suma, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias. (STAM, 2013, p. 103).

O sexto filme de Aronofsky se chama *Noah* (2014) e é uma releitura da narrativa da arca de Noé. Estrelado por Russell Crowe, Emma Watson, Anthony Hopkins e outros atores renomados, arrecadou mais de 362 milhões de dólares em todo o mundo, tornando-se o filme de maior bilheteria de Aronofsky até hoje. Foi elogiado por sua direção e atuação, mas gerou

⁴ <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-darren-aronofsky-mother-20170913-story>

⁵ https://theasc.com/ac_magazine/December2010/BlackSwan/page4.html

controvérsia, uma vez que foi proibido na China por "razões relacionadas à religião", bem como em vários países muçulmanos porque era visto como contraditório aos ensinamentos do Islã. Apesar de ser uma livre adaptação do texto bíblico, o diretor irritou muitos na comunidade religiosa ao afirmar que havia feito "filme bíblico menos bíblico de todos os tempos" e por ter retratado Noé como o "primeiro ambientalista". Segundo o Washington Post ⁶, o diretor afirma que usou o filme *Noah* (2014) para passar uma forte mensagem ambiental e estimular mais pessoas de fé a lutar contra as mudanças climáticas. Aronofsky disse que a Bíblia lhe mostrou duas maneiras diferentes de o homem se relacionar com a natureza. O primeiro fala do domínio do homem sobre a Terra, e o segundo, da "administração". O diretor diz achar poucos exemplos em que o ser humano "serviu" ao planeta. Essa leitura da narrativa humana sobre a terra e a visão ambiental de Aronofsky acabaram sendo grandes motivadores de seu próximo trabalho, que viria a ser lançado três anos depois. Estamos falando, finalmente, do filme *mother!* (2017) – o cerne desta monografia. Para introduzir o objeto de estudo em mais detalhes, iremos iniciar um novo capítulo.

3 MOTHER! (2017)

A começar pela grafia, *mother!* (2017) já é um filme diferente. O título é escrito exatamente assim: com letra minúscula e ponto de exclamação. O diretor do filme, Darren Aronofsky, sustenta que isso "reflete o espírito do filme". O ponto de exclamação corresponde, portanto, a um grito ou um chamado: algo que faz sentido, considerando principalmente o desfecho angustiante e as características da personagem Mãe. O diretor discutiu a minusculização incomum do título em um evento ao Reddit, dizendo que os nomes dos personagens são todos mostrados em minúsculas, exceto o da personagem Ele, o que também quer dizer alguma coisa. Para que possamos começar a discutir essas e outras questões, este capítulo será dividido em três subcapítulos: narrativa, recepção e estética.

3.1 NARRATIVA

Aqui, a intenção é apresentar o filme de forma mais completa do que faria uma sinopse. No entanto, antes de contar o enredo de *mother!* (2017), é preciso alertar que se trata

6

<https://www.washingtonpost.com/national/religion/darren-aronofsky-im-not-religious-but-the-environmental-messages-in-noah-are/2014/>

de um filme extremamente subjetivo. Para melhor compreensão da estrutura fílmica e dos personagens, inicialmente não iremos incluir interpretações. A descrição da narrativa, neste primeiro momento, será feita da maneira mais sóbria possível, buscando apresentar seu desenvolvimento formal. Para que seja possível nomear as personagens e melhor descrever certos trechos da narrativa, usaremos o roteiro original do filme como material de apoio.

Na primeira cena do filme, vemos uma mulher queimando em meio ao fogo, com os olhos abertos (Figura 2). O roteiro define seu olhar como “desafiador, triste e derrotado – mas livre”. Ela fecha os olhos e tudo fica branco. A seguir, o título do filme aparece. O ponto de exclamação é acrescentado ao título, e o ponto fica sozinho na tela quando o nome se apaga.

Figura 2 – Abertura de *mother!*



Fonte: imagem capturada do filme *mother!* (2017).

Na cena seguinte, vemos as mãos sujas de fuligem de um homem. Elas pertencem à personagem interpretado por Javier Bardem (que não chega a ser nomeada durante todo o filme, mas que o roteiro credita como "Ele"). Ele coloca um grande cristal sobre um pedestal e recua. Por meio de sobreposições de imagem, vemos diversos cômodos de uma casa queimada se renovando magicamente. O quarto da casa, antes negro e completamente queimado, dá lugar a uma cama, onde se materializa uma jovem mulher adormecida. Trata-se da personagem Mãe, interpretada por Jennifer Lawrence.

Estes primeiros dois minutos do filme já suscitam alguns enigmas, e o modo com que esses eventos são apresentados alude ao que Bordwell e Thompson escrevem no livro *A Arte do Cinema: uma introdução* (2013).

Um filme não se inicia apenas, ele começa. A abertura fornece uma base para o que está por vir e nos introduz na narrativa. Em alguns casos, o enredo buscará incitar a curiosidade nos inserindo em uma série de ações que já começaram. (Isso se chama abertura *in medias res*, expressão latina que significa "no meio das coisas".) O espectador especula sobre as causas possíveis dos eventos apresentados. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.162)

Após a casa se regenerar com o posicionamento do cristal, a Mãe acorda ao amanhecer, tateando o lugar vazio na cama ao seu lado e perguntando em voz alta pelo

marido, que não está. Ela sai à procura do marido, mas não o encontra pela casa. Então, na soleira da porta da frente, Ele a surpreende por trás. A casa onde eles se encontram fica no campo, e não há vestígio de civilização por perto. O casal se beija, e Ele diz que não a acordou porque queria de ficar um pouco sozinho, para deixar fluir as ideias. A partir desse primeiro diálogo, apreendemos que Ele é algum tipo de artista ou criador que está passando por um momento de pouca inspiração. Ela, carinhosa e otimista, o conforta dizendo que as ideias virão (Figura 3a). No entanto, Ele recusa seus beijos e se afasta, dizendo que precisa tomar banho (Figura 3b).

Figura 3 – a Mãe (Jennifer Lawrence) e Ele (Javier Bardem)



3a

3b

Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017).

O enredo trata, basicamente, da história desse casal: Ele é um poeta renomado lutando contra o bloqueio de escritor, e a Mãe é uma dona de casa prestativa que vive para cuidar do lar. Os dois levam uma existência tranquila nessa casa de campo recém reformada, até a noite em que um Homem, um estranho que alega ser um médico, aparece na casa pedindo um lugar para ficar. Apesar da relutância da Mãe, Ele permite que o Homem (interpretado por Ed Harris) se acomode na residência. Durante a noite, a Mãe testemunha o Homem tossindo muito e passando mal enquanto Ele o acode, e esconde com a mão um ferimento que o Homem apresenta na região da costela. Na manhã seguinte, o Homem diz sentir-se bem e uma nova visita inesperada chega: sua esposa, a Mulher (interpretada por Michelle Pfeiffer).

Figura 4 – O Homem (Ed Harris) e a Mulher (Michelle Pfeiffer)



Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017).

A Mãe experimenta uma série de frustrações com essas chegadas, mostrando-se visivelmente incomodada com seus novos e repentinos hóspedes. Apesar disso, sua atitude é obsequiosa, esforçada para servir e manter a casa em ordem. A presença desses estranhos na casa parece agradar a Ele, que se mostra subitamente entretido e bem-humorado. A Mãe descobre que o Homem não foi parar ali por acidente, uma vez que ela encontra um retrato do marido em sua mala. O escritor, por sua vez, confessa saber que o Homem se trata de um fã, mas faz questão de manter o convidado ali, entre eles, porque o "doutor" está morrendo e gostaria de conhecer o poeta antes disso.

O Homem e a Mulher, após se intrometerem na vida pacata do casal, acabam quebrando um objeto de muito valor, que reconhecemos da sequência de abertura: o cristal que ficava guardado no gabinete. Quando isso acontece, Ele fica enfurecido e tranca as portas do cômodo. Ele e a Mãe concordam em expulsá-los mas, quando o Homem e a Mulher se preparavam para ir embora, os dois filhos do casal chegam e começam a lutar pelo testamento que seu pai deixou. O Filho Mais Velho, que não ficará com nada, fere mortalmente o Irmão mais novo e foge, enquanto Ele, Homem e Mulher levam o filho ferido para obter ajuda. Acompanhamos a Mãe angustiada com a tragédia enquanto ela fica sozinha na casa. O assassino ainda volta e fala com ela, mas sai rapidamente. Ao retornar, Ele informa à Mãe que o Irmão Mais Novo morreu e foi enterrado. Então, subitamente, dezenas de pessoas começam a chegar na casa para fazer uma vigília para o filho morto. Muitos desconhecidos chegam na casa, perturbando o bem-estar, principalmente, da Mãe: a única que parece se afetar com aquela invasão de privacidade e a balbúrdia que os intrusos provocam. As pessoas que invadem a casa são desrespeitosas: sentam-se onde a Mãe pede para não sentar, entram nos quartos, e até mesmo pintam as paredes contra a vontade dela. Um dos desconhecidos chega a convidar a Mãe para um encontro, para depois xingá-la ao ser negado. Eventualmente, a Mãe surta após um casal de estranhos se balançar sobre um móvel e quebrar o encanamento, que começa a inundar a casa. Ela expulsa todos gritando, e repreende Ele por permitir que tanta gente entrasse na casa. A raiva se transforma em paixão e os dois acabam tendo uma relação sexual. Esse desfecho marca o fim do primeiro ato no filme.

Na manhã seguinte, a Mãe anuncia que está grávida. A notícia é subitamente inspiradora para Ele que, num surto, procura avidamente por papel e caneta para escrever. Em meio à bagunça remanescente da noite anterior, Ele avança em seu trabalho, dizendo que ficou inspirado pela dor e o sofrimento das pessoas que os visitaram (e mais ainda pelo sopro

de vida que a notícia da gravidez trouxe). A barriga da Mãe vai crescendo e, quando ela sente o bebê se mexer, Ele anuncia que terminou sua obra. A Mãe, ao ler o que Ele escreveu, chora emocionada. Ela tem uma visão dos dois se dando as mãos em meio ao jardim destruído da casa queimada, que se renova milagrosamente. O telefone toca e Ele atende, ouvindo de sua editora que todos haviam gostado da obra. Ele vende todas as cópias em um dia e, para comemorar o sucesso, a Mãe prepara um jantar. Tudo parece bem até que um grupo de fãs e jornalistas chega à casa. Um fã diz sentir que as palavras do poema foram escritas diretamente para ele, o que o poeta confirma. A Mãe quer ficar sozinha com Ele, mas cada vez mais pessoas passam a chegar. Os fãs começam a entrar na casa para usar o banheiro, deitar no chão e inclusive roubar pertences da casa como *souvenirs*. A Mãe, incomodada, alega que aquela é a sua casa - no que um fã bêbado contesta, respondendo que o poeta diz que a casa é todo mundo. A Mãe, desesperada, grita com os intrusos que roubam artefatos da casa, dizendo que aquilo não pertence a eles. Enquanto isso, Ele está imerso em uma sessão de autógrafos, maravilhado com todo o amor que recebe de seus admiradores; entre eles está a sua editora (interpretada por Kristen Wiig). O roteiro credita essa personagem como Arauto, ou seja, uma espécie de mensageiro.

Vamos acompanhando a Mãe, desorientada diante do caos que se forma à medida que mais e mais gente vai entrando na casa. Um dos admiradores do poeta começa a praticar rituais, marcando a testa de outros fãs e dizendo que “as palavras d’Ele agora são suas”. A casa se encontra infestada de gente, que festejam e brigam e não páram de chegar em hordas infinitas, deliberadamente depredando a casa. A multidão arranca pedaços das paredes e destrói vários móveis. A Mãe começa a sentir contrações, e Ele procura algum espaço tranquilo na casa tomada para que ela possa ficar. Nisso, chega a polícia e segura os braços da Mãe de forma truculenta. Ouvem-se disparos. Há uma espécie de prisão no meio da casa, em que traficantes de escravos tentam prender a Mãe. Na sala de jantar, há um conflito entre a polícia e manifestantes políticos. O cenário é de guerra e desordem. Reféns encapuzados são executados no chão da sala pelas mãos da editora. A parede explode e um exército invade a casa, quebrando os vidros. Em agonia, sentindo contrações, a Mãe grita. Um soldado a ajuda a atravessar a casa em meio a um tiroteio, mas ele também acaba morto. A Mãe rasteja na paisagem desoladora que se tornou a casa. Eventualmente, Ele e a Mãe se encontram, e conseguem entrar no gabinete trancado enquanto uma multidão pede socorro. O poeta fecha as portas do gabinete por dentro para que a Mãe possa entrar em trabalho de parto.

O bebê nasce, e é um menino. A turba se acalma. Apesar da relutância da Mãe, Ele abre a porta para receber presentes pelo nascimento do garoto. A Mãe pede para que Ele expulse os intrusos, mas Ele não quer. O poeta quer segurar o bebê, mas a Mãe não deixa. Ele fica encarando por um longo tempo a Mãe e o menino, a quem ela amamenta e cuida, recusando-se a dormir. Quando ela pisca os olhos, cansada, o bebê já sumiu: está nas mãos d'Ele (Figura 5a). O poeta leva o menino para a multidão ver e adorar. O bebê passa de mão em mão por muitas pessoas (Figura 5b), para aflição da Mãe, que o busca inutilmente, até que se ouve o som de ossos quebrando, e a multidão fica quieta. O bebê, que até então chorava, também silencia.

Figura 5 – O bebê



5a



5b

Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017).

Em um altar, o Fanático religioso (outra personagem não nominada, como todas, a quem nos referimos apenas com base no "cargo" indicado pelo roteiro e pelos créditos do filme) mostra à Mãe uma espécie de sacrifício. As pessoas choram pela morte do bebê e, aparentemente, comem partes de seu corpo. A Mãe, completamente devastada e furiosa, grita muito e começa a esfaqueá-los com um pedaço de vidro quebrado. Ela é imobilizada e espancada no chão por muitas pessoas, até que Ele intervém e interrompe. O escritor pede desculpas à Mãe, mas diz que a morte do menino pode mudar tudo e todos. Ele diz que é preciso achar um jeito de perdoar aqueles que assassinaram seu filho. A Mãe explode gritando, rachando o chão da casa, que mal segue de pé. A Mãe escapa pela multidão pelos corredores tomados por imagens do rosto do poeta, e acaba encontrando o isqueiro que o Homem deixou para trás no começo do filme.

A Mãe desce ao porão tropeçando nos degraus, onde está o tanque de óleo do forno. Ela acende o isqueiro, dizendo que Ele nunca a amou, e deixa-o cair. Apesar dos apelos do marido, a Mãe atea fogo a tudo, destruindo a multidão invasora, a própria casa e os arredores dela. Após um *fade to white*, Ele caminha em meio à destruição, levando a Mãe em seus braços. Ele se encontra intacto e sem ferimentos, enquanto a Mãe está completamente

queimada. Ao perguntar quem Ele é, a Mãe ouve de resposta: “Eu sou Eu. Você? Você foi a casa”. O poeta diz a estar levando para o começo. No momento derradeiro, a Mãe diz que o que mais a machuca é não ter sido o suficiente, no que Ele responde que nada é suficiente: se fosse, Ele não poderia criar.

O poeta pede uma última coisa, apesar de a Mãe dizer que já lhe deu tudo. Ele pergunta se "o amor dela ainda está ali". A Mãe, rendida, lhe diz para pegá-lo. Nisso, Ele arranca o coração da Mãe de seu peito enegrecido. Esmagando o coração com as mãos, Ele descobre um novo cristal e ri, satisfeito. Ele coloca a jóia em um pedestal e, assim como no começo do filme, e a casa se transforma, passando de queimada para nova. Uma nova Mãe se materializa na cama de casal do quarto e acorda, perguntando em voz alta onde Ele está.

3.2 RECEPÇÃO

A recepção do filme *mother!* (2017) não foi unânime. É natural que um filme tão agressivo, enigmático e ambicioso acabe dividindo públicos e opiniões. O site *GQ*⁷ disse que Aronofsky rodou o filme “diretamente do *id*, dessa vez”, enquanto site *Time Out*⁸ chamou *mother!* (2017) de “o filme de estúdio mais subversivo em décadas”. A crítica do *AZ Big Media*⁹ coloca o filme como “uma obra prima destinada a ser mal interpretada”, enquanto o site *The Observer* chama-o de “o pior filme do ano, talvez do século”. Apesar das divergências, muitos das principais mídias americanas concordaram que há uma poderosa carga simbólica ali: o *The New Yorker*¹⁰ disse que “esse filme é insano”, no que o *Los Angeles Times*¹¹ acrescentou: “sombriamente emocionante”. O jornal *The New York Times*¹², por exemplo, qualificou Aronofsky como um “virtuoso do tom e do *timing*”.

Duas das críticas mais depreciativas do filme foram tecidas por Rex Reed e Kyle Smith. Rex, que escreveu para o portal *The Observer*¹³, sugere ignorar as críticas que elogiam o diretor como uma espécie de visionário. Ele escreve que *mother!* é um “espetáculo delirante e pretensioso de duas horas de bobagem, que aborda religião e paranóia, luxúria, rebelião e uma sede de sangue em um circo de devassidão grotesca”. Kyle Smith, por sua vez, diz que o

⁷ <https://www.gq.com/story/mother-review-darren-aronofsky>

⁸ <https://www.timeout.com/us/film/mother-2017>

⁹ <https://azbigmedia.com/lifestyle/mother-masterpiece-destined-misunderstood/>

¹⁰ <https://www.newyorker.com/darren-aronofsky-says-mother-is-about-climate-change-but-hes-wrong>

¹¹ <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-darren-aronofsky-mother-20170913-story>

¹² <https://www.nytimes.com/2017/09/13/movies/mother-review-jennifer-lawrence-darren-aronofsky>

¹³ <https://observer.com/2017/09/darren-aronofsky-mother-worst-movie-of-the-year/>

filme é “barulhento, extravagante e desagradável”. Ele acrescenta, em sua crítica para o portal *National Review*¹⁴, que “é o tipo de filme que faz você querer sair, exigir seu dinheiro de volta e pedir uma ordem de restrição que proíba o diretor de voltar a chegar a 800 quilômetros de qualquer equipamento de filmagem”. Uma condenação no mínimo cruel e exagerada, mas o crítico afirma que “não vê no longa nenhuma seriedade de propósito, apenas uma versão de tortura pornográfica infundida na Bíblia”.

Em matéria de público, *mother!* (2017) também não obteve um desempenho tão contundente. Nas bilheterias, arrecadou 17,8 milhões de dólares nos Estados Unidos e 26,7 milhões de dólares ao redor do mundo, de acordo com levantamento do site especializado *Box Office Mojo*¹⁵, totalizando uma soma de 45 milhões de dólares de bilheteria. Uma vez que o orçamento para a sua realização foi em torno de 30 milhões de dólares, desembolsados pelo estúdio *Paramount*, o filme não pode ser considerado um fracasso financeiro – mas ficou abaixo das expectativas. O fim-de-semana de abertura nos Estados Unidos, por exemplo, foi relativamente fraco: o mais baixo de todos os tempos para longas estrelados por Jennifer Lawrence. Arrecadou 7,5 milhões de dólares em 2.368 locais. Um fator que contribuiu para o mau desempenho do filme é que o público o rejeitou completamente e concedeu um F na plataforma *CinemaScore*: a pior nota possível. O diretor comentou esse fenômeno, dizendo ao site *Indie Wire*¹⁶: “como você sair deste filme e não vai dar um “F”? É um soco total”.

Aronofsky disse que “queria fazer um filme *punk* (...) porque estava muito triste e tinha muita angústia e queria expressá-la”. De acordo com a Megan Colligan, chefe de distribuição da *Paramount*, a reação do público não foi totalmente inesperada. O problema para o fracasso nas bilheterias, como apontado pelo portal *Looper*¹⁷, foi que o filme “não era adequado para um grande lançamento”, por se tratar de um “filme de nicho”. Geralmente, trabalhos como este são lançados em um pequeno número de cinemas antes de chegar a mais telas. A *Paramount* correu o risco, e optou por não fazer isso com *mother!* (2017), lançando-o em mais de duas mil salas de cinema americanas, provavelmente esperando que os fãs de Jennifer Lawrence e Aronofsky garantissem seu sucesso comercial rapidamente. O lançamento foi impulsionado por uma campanha de marketing que envolveu o filme em

¹⁴<https://www.nationalreview.com/2017/09/jennifer-lawrence-mother-sickest-movie-ever-made-disgusting-torture-porn/>

¹⁵ <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=mother2017.htm>

¹⁶<https://www.indiewire.com/2017/09/mother-three-month-rehearsal-handheld-subjective-camera-darren-aronofsky-interview-jennifer-lawrence-1201877042/> Acessado em:

¹⁷ <https://www.looper.com/86466/real-reason-mother-flopped-box-office/>

mistério, e não revelou muito sobre o enredo. Outros pontos apontados pelo portal *Looper* para justificar a decepção da audiência é que “não era a Jennifer Lawrence que o público gostaria de ver” e que “ninguém tem certeza sobre o que o filme é”, provavelmente por conta da profusão de metáforas.

Apesar da divisão entre público e crítica, esse filme polarizador mantém uma avaliação positiva de 68% no *Rotten Tomatoes*¹⁸, portal agregador de críticas de cinema e televisão. A nota da audiência no mesmo portal, no entanto, é mais baixa: entre as 24.424 avaliações online feitas no site, a média das notas é de 2,8 das 5 estrelas possíveis. Não há como negar que *mother!* possa ser um filme difícil para o público médio, ideia esta que o teórico Edgar Morin desenvolve de forma mais contundente no livro *A cultura de massas no século XX (1977)*. Basicamente, o que Morin afirma no livro é que a produção industrial, seja do que for, tem como premissa o lucro, sendo que com a indústria cultural não é diferente. Em um cenário em que o produto arte de consumo tem sua estética suprimida em nome desse lucro, a audiência *mainstream* tende a rejeitar filmes como o de Aronofsky, porque está acostumado a gostar de filmes com características específicas. Acredito que, nesse caso, *mother!* funcione como aquilo que Morin chama, no livro, de eletrodo negativo da indústria cultural.

Em outras palavras, a indústria cultural precisa de um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem a ser uma certa liberdade no seio de estruturas rígidas. Essa liberdade pode ser muito restrita, essa liberdade pode servir, na maioria das vezes, para dar acabamento à produção padrão, portanto, para servir à padronização.” (MORIN, 1977, p. 29)

O cineasta Martin Scorsese saiu em defesa do filme, ressaltando que "alguns filmes não são feitos para serem decodificados, consumidos ou compreendidos instantaneamente"¹⁹. Sites como o *Cinemascore* e o *Rotten Tomatoes* inadvertidamente promovem uma cultura que pressiona o público a abandonar a reflexão ou o pensamento crítico para opinar com base em reações instantâneas. *Mother!* é um filme que faz muita gente se sentir desconfortável, e isso é compreensível: assistir ao filme pode ser uma experiência exaustiva, mas é uma experiência impactante.

No entanto, mesmo sendo exibido em um ambiente mais "propício", como o Festival de Cinema de Veneza, o filme causou certo choque na platéia. Em 05 de setembro de 2017,

¹⁸ https://www.rottentomatoes.com/m/mother_2017

¹⁹ <https://www.hollywoodreporter.com/news/martin-scorsese-rotten-tomatoes-box-office-obsession-why-mother-was-misjudged-guest-column-1047286>

mother! foi vaiado e aplaudido durante a projeção no festival²⁰. Divulgado como um thriller de terror, a obra causou gargalhadas involuntárias durante a sessão. Sobre isso, Aronofsky se pronunciou em entrevista, relativizando a reação negativa e enfatizando o valor de impactar o público, independente do juízo de valor. Como consta no portal Cinema Blend²¹, o diretor disse: “eu não gosto que as pessoas tenham vaiado, não sou um masoquista; mas eu quero uma reação das pessoas”. Sua pré estreia norte-americana deu-se no Festival Internacional de Cinema de Toronto em 15 de setembro de 2017, e chegou ao Brasil e demais países no dia 21 de setembro do mesmo ano. O sistema de classificação de filmes da *Motion Picture Association of America* (MPAA)²², usado nos Estados Unidos para avaliar a adequação de um filme a determinados públicos com base em seu conteúdo, classificou o longa de Aronofsky como “R”. Essa categoria que quer dizer “restrito”: usada para rotular conteúdo violento, perturbador, que contenha sexualidade, nudez e linguagem imprópria.

Figura 6 – Pôsteres do filme



6a

6b

Fonte: Paramount Pictures.

A divulgação inicial de *mother!* já estava envolta em mistério. Ambos os pôsteres oficiais, veiculados nas mídias antes mesmo do lançamento do trailer, já continham pequenas pistas escondidas – "ovos de páscoa", como diz a gíria para mensagens subliminares destinadas aos fãs para serem encontradas e decifradas. Isso rendeu alguma repercussão

²⁰ <http://www.c7nema.net/festival/item/47049-veneza--mother--de-darren-aronofsky,-e-vaiado.html>

²¹ <https://www.cinemablend.com/news/how-darren-aronofsky-feels-about-the-reaction-to-mother>

²² https://en.wikipedia.org/wiki/Rated_R

online, com matérias nos sites *Collider*²³ e *Indie Wire*²⁴, por exemplo. O pôster de Bardem (Figura 6b) mostra rostos gritando nas chamas e a imagem de um bebê dentro da esfera que ele está segurando. Escondida na folhagem atrás do pôster da personagem de Jennifer (figura 6a), vê-se uma pequena moldura com a fotografia da personagem de Bardem e o artefato que o Filho Mais Velho usa para golpear o Irmão Mais Novo, por exemplo. Os dois pôsteres escondem também um isqueiro com um brasão que remete ao símbolo de Peixes, no Zodíaco: o mesmo isqueiro esquecido pelo Homem na casa e que, posteriormente, a Mãe usaria para explodir a casa ateando fogo ao tanque de óleo no porão. Esses aspectos, no entanto, já começam a dizer mais respeito à estética do filme: item que iremos analisar a seguir.

3.3 ESTÉTICA

É evidente que Aronofsky foi ambicioso na realização de *mother!*: é um filme que oscila entre a o inferno e o paraíso, entre a placidez da casa perfeita e a destruição total, e faz isso enquanto caminha por toda a história do mundo em algumas horas. Nessa narrativa, há personagens difíceis de serem representados por atores humanos. Por exemplo, Ele (ou Deus, ou o Poeta, ou o Criador - uma figura divina, independente do nome) é retratado como um ser de natureza dupla: luz e trevas, castigo e perdão, fertilidade e criatividade bloqueada. A personagem da Mãe, por outro lado, remete à força prolífica e renovadora da Natureza: perfeccionista nos detalhes, harmoniosa, provedora. Uma fonte inesgotável de recursos, zelo e disposição. A casa onde eles se encontram também é essencial para decodificar a história, pois ela representa o mundo inteiro, o planeta Terra, enfim: o lar da humanidade enquanto espaço físico. Vê-se, então, as limitações que Aronofsky impõe para dar forma a seres e lugares tão imensuráveis. Como traduzir o vasto e o intangível no mundo material? É esse desafio que o diretor se propõe no filme.

Aronofsky alega que o roteiro de *mother!* foi escrito em cinco dias. O diretor falou um pouco sobre o processo de criação durante uma sessão de perguntas e respostas no portal *Reddit*²⁵, revelando que escreveu compulsivamente o roteiro em apenas cinco dias.

Começou com uma explosão de energia de cinco dias. Um sonho fervoroso que eu despejei no meu pobre computador. Eu bati nele como se estivesse

²³ <https://collider.com/mother-posters-easter-eggs/#darren-aronofsky> Acessado em 29/11/2019.

²⁴ <https://www.indiewire.com/2017/08/mother-posters-teaser-secrets-darren-aronofsky-jennifer-lawrence-javier-bardem> Acessado em 29/11/2019.

²⁵

https://www.reddit.com/r/movies/comments/6zvul0/darren_aronofsky_here_director_of_mother_ama/

martelando um prego em um trilho de trem. Depois nós gastamos bastante tempo tentando desenvolver e deixar mais tradicional. Isso se provou ser como quando você acorda de um sonho vívido e tenta se lembrar dele, mas ele simplesmente desaparece. No fim, aquela explosão inicial de cinco dias de energia foi preservada na maior parte. (ARONOFSKY, 2017)

Antes de rodar *mother!*, Darren convocou os dois atores principais para ensaiarem em um galpão no Brooklyn, como informa a matéria do portal *Indie Wire*²⁶. Durante esses ensaios, que se estenderam por cerca de três meses, o diretor teve que conscientizar Javier e Jennifer de que seus personagens eram duplos, ou seja, dar-lhes os dois lados da história. Apesar de estarem representando símbolos, os atores também interpretaram pessoas reais, uma vez que o relacionamento entre a Mãe e o poeta serve de pano de fundo para a narrativa. Ed e Michelle se juntaram a eles nas últimas três semanas de ensaio, e a equipe chegou a gravar uma versão crua do que viria a ser o filme. Usando fita adesiva para demarcar onde estariam as paredes de fato, *mother!* foi encenado para a câmera pela primeira vez nesse galpão novaiorquino. A título de teste, sem figurino nem efeitos especiais, para que a equipe pudesse decidir qual o melhor jeito de enquadrar as personagens em cena. Uma vez pronto, Aronofsky fez a equipe assistir esse corte do ensaio, que durava cerca de 2 horas. Assim, pôde apreender muito do que aconteceria, de fato, no filme. O processo de pré-produção foi crucial para definir um dos pontos-chave da estética de *mother!*, ou seja, a fotografia.

A direção de fotografia em *mother!* é singular, pois prioriza o ponto de vista da Mãe o tempo inteiro. Segundo o próprio diretor, há apenas três ângulos no filme: *close-up*, *over the shoulders*, e *POV (point of view)*²⁷. Ou seja, há uma predominância de planos fechados e médios, confinando o espectador dentro da casa. Essa escolha estética foi tomada em conjunto com o diretor de fotografia Matthew Libatique (que trabalhou em todos os outros filmes de Aronofsky), para que a audiência experimentasse como é ser Jennifer Lawrence no filme. Há pouquíssimos planos usando ângulos abertos, ou seja, a contextualização do espaço físico no filme é feita quase que inteiramente a partir da perspectiva da Mãe. Os close-ups geralmente captam sua reação, os planos sobre os ombros seguem ela pela casa e a situam em relação a outros personagens e, finalmente, o uso dos enquadramentos *POV* refletem a visão dela sobre a cena. A linguagem cinematográfica no filme, de acordo com o diretor, não foge muito

26

<https://www.indiewire.com/2017/09/mother-three-month-rehearsal-handheld-subjective-camera-darren-aronofsky-interview-jennifer-lawrence-1201877042/>

²⁷ Tipos de tomadas cinematográficas. Cada uma significa, respectivamente: de perto, acima dos ombros e ponto de vista (em tradução livre).

desses três recursos – o que ele confessa ter sido um problema para o montador, que nunca dispunha de um plano mais amplo para contextualizar as cenas. O martírio ofegante da Mãe é reforçado, desse modo, pela câmera intrusiva e claustrofóbica de Libatique.

Mesmo tendo planejado previamente os movimentos de câmera e dos atores, além de calcular os pontos de corte para posteriormente auxiliar na montagem, o portal de cinema *Indie Wire*²⁸ comenta como a edição de *mother!* mais longa e desafiadora de Aronofsky e Weisblum desde que começaram a colaborar em *The Wrestler*. A história, que levou cinco dias para ser escrita, precisou de 53 semanas para ser editada. Jennifer Lawrence serve como âncora emocional do filme, e ela aparece em close-up por 66 minutos completos dos 121 minutos de duração – mas como o ritmo do filme continua mudando, foi preciso ser inventivo na montagem para esculpir o filme sem dispor das tradicionais tomadas de cobertura.

Além disso, *mother!* foi filmado inteiramente em película, usando filme 16mm (e com proporção de aspecto de 2,35:1), algo que Aronofsky já havia feito em seus filmes anteriores como *Black Swan* (2010) e *The Wrestler* (2006). A câmera usada foi uma Arri Super 16. Em entrevista ao portal *Collider*²⁹, o diretor conta que é muito difícil trabalhar com película hoje em dia, porque há, praticamente, apenas um laboratório nos Estados Unidos que revela 16mm. A baixa procura pelo material também torna escassa a oferta de profissionais que saibam resolver problemas decorrentes do uso dessa técnica. Entretanto, Aronofsky diz valer a pena: “você simplesmente não consegue a mesma estética usando essas câmeras digitais incríveis que fazem com que tudo pareça o mesmo”. O cineasta chegou a contar na entrevista que, durante as filmagens de *mother!*, chegou a comparar a textura da imagem com a “casquinha de um tiramisu perfeitamente preparado”, durante uma conversa com o diretor de fotografia Matthew Libatique. Pessoalmente, acredito que a visceralidade artesanal da filmagem em película contribuam para o aspecto denso, delicado e onírico do filme.

O trabalho de câmera em *mother!* (2017) faz um paralelo interessante com o filme *The Wrestler* (2008). As câmeras, seguradas na mão de ambos os filmes perseguem incessantemente seus protagonistas, e são geralmente seguradas na mão (técnica conhecida como *handheld*, em inglês). No entanto, os filmes são enquadrados, bloqueados e cortados de maneira diferente. No filme do lutador, onde a abordagem é mais documental, Aronofsky

28

<https://www.indiewire.com/2017/09/mother-three-month-rehearsal-handheld-subjective-camera-darren-aronofsky-interview-jennifer-lawrence-1201877042/>

29 <https://collider.com/darren-aronofsky-mother-16mm-film-challenges/>

geralmente perfila Mickey Rourke no centro do quadro e o espectador o segue pelas costas. Em *mother!*, porém, há um contraste, já que existe tanta atividade que devemos ver através dos olhos de Lawrence que a câmera de Libatique muitas vezes paira sobre o ombro dela. Quando centraliza a atriz, a sentimos mais perto do que qualquer documentarista tipicamente filmaria. Em *The Wrestler (2008)*, observamos o personagem de Rourke. Em *mother!*, vivemos a personagem de Lawrence.

Apesar de *mother!* contar com o trabalho de um renomado compositor, Jóhann Jóhannsson, não há música no filme. O que existe, de fato, é desenho de áudio, mas não propriamente uma trilha sonora. Quando ele e o diretor começaram a inserir música contra as imagens, perceberam que ela não estava ajudando nas cenas. Eliminar a trilha que havia sido feita foi uma ideia que partiu do próprio compositor, e fez parte do processo criativo do filme. Aronofsky argumenta que a atuação de Jennifer não precisava de música. Craig Henighan, responsável pelo desenho de som em vários dos outros filmes de Aronofsky, disse ao portal *Indie Wire*³⁰ que a música “contava demais para o público” e acabava “afastando as pessoas de experimentar as emoções que a Mãe estava passando”. No entanto, há música nos créditos, quanto toca a canção "The End Of The World", interpretada por Patti Smith. Um arranjo de voz e piano acompanha letra singela dialoga profundamente com a narrativa a cada verso. O refrão traduzido diz: "você não sabe? / é o fim do mundo / acabou quando você disse adeus".

Segundo o teórico Gérard Betton, autor de *Estética do Cinema* (1983), a música tem uma função psicológica quando aplicada em um filme: a de "libertar o espectador do terrível peso do silêncio" (p. 47). Ao que parece, é exatamente o terrível peso do silêncio que Aronofsky e sua equipe buscaram na realização de *mother!*. Acabou-se optando por uma estratégia inversa na busca pela emotividade, que aposta na crueza: a ausência de sons não-diegéticos no filme contribui para realçar a expressividade dos atores.

Betton ainda acrescenta que, às vezes, nem os diálogos são necessários para obter esse efeito, escrevendo que "pode haver sequências mudas de grande intensidade dramática, onde a imagem exprime, por si própria, o que o autor quer dizer" (p. 45). No entanto, em outras circunstâncias, o diálogo representa o elemento mais vivo, mais comovente. Ambas essas estratégias são usadas em *mother!*. Em muitas cenas, acompanhamos a Mãe sozinha, imersa

30

<https://www.indiewire.com/2017/09/mother-score-eliminated-johann-johannsson-darren-aronofsky-sound-design-1201874404/>

em seus pensamentos. Ela não fala, portanto somos induzidos a deduzir os pensamentos que habitam sua introspecção.

Por outro lado, o filme também se apoia largamente nas palavras, uma vez que, ainda de acordo com Betton (1983), "os diálogos são uma maneira precisa e rápida de dar ao público uma informação" (p. 46). Aronofsky se ampara nessa noção estética para esconder pequenos jogos de palavras que, no fim das contas, colaboram para o entendimento da mensagem subliminar do filme. Nesse casos, Betton (1983) sustenta que seria um erro complicar a imagem, fazendo-a exprimir demais. O autor diz que "é preciso conservá-la bastante discreta e quase neutra, para que a atenção do espectador volte-se unicamente para o jogo, para a expressão e as palavras das personagens"(p. 45). Portanto, a escolha por retirar a trilha sonora composta para o filme confere ao longa de Aronofsky a "limpeza" necessária para buscar entender a história a fundo, sem ruídos para distrair esse processo. Além disso, outras escolhas estéticas do filme convergem para a sobriedade – por exemplo, o figurino.

Em matéria de figurino, *mother!* também é um filme econômico. As escolhas estéticas foram feitas pensando no duplo papel das personagens, como a atriz Jennifer Lawrence comenta: "nunca teria sido certo para o meu personagem usar sapatos; a natureza é sua criação". No entanto, Aronofsky não usa o figurino para alegorizar suas personagens: o estilo adotado para vesti-los não é nada excêntrico. Pelo contrário, Aronofsky busca disfarçar a divindade de suas personagens principais ao invés de endeusá-las com o figurino. Em geral, a Mãe está sempre usando roupas brancas, enquanto Ele sempre se encontra com roupas acinzentadas e os humanos, no geral, veste preto. A alvura inocente das roupas da Mãe contrasta com o escuro que os humanos vestem – restando para Ele uma mistura desses tons. O cinza me parece uma escolha acertada para as roupas da personagem de Bardem, cuja representação de Deus remete à luz e trevas ao mesmo tempo.

Sabemos que o cenário desempenha papel importante nessa narrativa, uma vez que situa, em um espaço limitado, toda a grandeza que o filme se propõe. Aronofsky aponta, em entrevista ao *Hollywood Reporter*³¹, que a colocação do filme em um único local foi inspirada no filme *Anjo Exterminador (1962)*, do cineasta surrealista Luis Buñuel, no qual toda a ação ocorre em uma sala – simbolizando, porém, algo muito maior. Acabou-se optando por uma casa de campo para ser o cenário. Distante de outras construções e circundada por natureza,

31

<https://www.hollywoodreporter.com/news/mother-jennifer-lawrence-darren-aronofsky-say-film-is-an-allegory-mother-earth-1035155>

ela denota um lugar amplo e isolado – tal como um planeta no Universo, por exemplo. O fato de Ele e a Mãe terem reconstruído a casa juntos diz muito sobre a força criadora implícita na construção das personagens. O modo com que eles interagem com o cenário, no entanto, é diferente: Ele usa o espaço como retiro criativo, para que possa se dedicar a ter ideias e criar, enquanto ela cuida dos mínimos detalhes da casa, reformando-a com cuidado e dedicação.

Como é verbalizado no filme, a Mãe quer transformar o lugar em um paraíso: palavra que, no contexto, deixa um duplo significado no ar. É intrigante, ainda, que tanta gente chegue até a casa sem que haja estradas, pois ao espectador nunca é permitido ver o que há além dos jardins. Nesse ponto, a narrativa adquire contornos surreais, sem se ater a explicações racionais para justificar esse fato, mas sem abandonar a realidade por completo, permitindo ao filme permanecer relativamente factível.

Curiosamente, a casa utilizada como cenário no filme não existia antes. Após tentativas frustradas da produção para encontrar a estrutura ideal, a casa foi totalmente construída – duas vezes, para ser mais exato. Inicialmente, construiu-se apenas a parte de baixo da casa em um campo Montreal, Canadá, onde foram filmadas todas as sequências externas e as cenas diurnas. Essa escolha foi fundamental para compor a estética que vemos *mother!*, dado que a iluminação do filme usa, predominantemente, luz natural. Depois, a casa inteira foi reconstruída em um estúdio na mesma cidade, para que se filmassem as cenas noturnas. O diretor conta isso em entrevista ao portal do *The New York Times*³².

Por mais que os efeitos visuais façam o final catastrófico do filme ter o impacto que tem, com explosões e estilhaços, é a atuação dos atores que mais conduz a emoção na narrativa. A atuação de Jennifer Lawrence, por exemplo, opera entre extremos. A personalidade passivo-agressiva de sua personagem é algo intencional: a submissão da Mãe, para Aronofsky, é fundamental para construir a alegoria do filme. Jennifer demonstra receio e insatisfação ao ver os estranhos invadindo sua casa, mas não se desfaz do comportamento contido e inseguro. Seu espectro emotivo é amplo no filme, crescendo lenta e gradualmente em nível de agonia. Ela vai do medo ao desespero, da alegria radiante à raiva incontrolável. A gama de ações que a personagem desempenha também é vasta – visto que ela representa uma entidade como a Natureza, não poderia ser diferente. A atriz realiza atividades banais em cena (tais como tarefas domésticas de todo tipo), assim como as mais intensas possíveis (como dar

³² <https://www.nytimes.com/2017/09/14/movies/darren-aronofsky-interview-mother.html>

à luz, ser espancada e explodir, por exemplo). Entretanto, o traço que se destaca na concepção da personalidade dessa personagem é a sua atitude geral de serventia e prestabilidade.

Durante a decupagem das cenas em que guiou este trabalho, enumerei quantas vezes a personagem da Mãe realizou uma tarefa que serve exclusivamente ao outro (um favor, um agrado, um serviço qualquer). Cheguei a um total de pelo menos 25 cenas em que a Mãe se empenha em um afazer genuinamente altruísta, ou seja, isso acontece uma vez a cada dois minutos durante todo o filme. No final da trama, ela está ocupada demais parindo um bebê e se esquivando do caos para continuar servindo aos outros. No diálogo derradeiro, ela ainda se desculpa a Ele por não ter sido suficiente. Curiosamente, é a Mulher que diz algo a respeito dessa doação em que a Mãe se engaja: em um diálogo entre elas, a personagem de Michelle Pfeiffer comenta: “você não imagina como é ter uma criança; você dá, você dá, você dá... e nunca é o bastante”.

A personagem de Javier Bardem, no entanto, é a antítese da Mãe: a força criadora masculina, ao contrário da feminina, é retratada no filme como egoísta e vaidosa. Impulsiva e expansiva. Os dois se complementam tal como na filosofia taoísta, que evoca a dualidade das forças do universo no conceito do *yin-yang*. Além disso, o ego do artista também é uma das questões do filme: Ele parece estar, o tempo todo, muito mais preocupado com suas criações do que com o bem-estar da Mãe. A natureza enigmática de seu personagem permite que ele relaxe, seja brincalhão e carismático – e desapareça, eventualmente. A atuação de Bardem é bem expressiva, também orbitando por emoções diversas, mas nunca chegando ao ponto de romper de agonia como a personagem da Mãe. Seu único momento de fúria é quando o Homem e a Mulher quebram o cristal no gabinete. No resto do filme, Bardem interpreta um Deus ora desinteressado, ora autoritário. Jennifer Lawrence comenta que foi um personagem totalmente diferente de todos que ela já havia feito, mas que o fato de ser uma alegoria não interfere na atuação. A atriz conta, em entrevista ao *Hollywood Reporter*³³, que precisou achar a verdade de seu personagem, e que houve um rigoroso processo de ensaio durante três meses antes de filmar. Bardem também se pronunciou, dizendo que o público pode ter muitas interpretações diferentes do filme: "É a relação entre um criador e sua criação: chame de peça de escrita, ou de uma casa ou da própria Terra".

Todas essas particularidades que compõem o filme estão embrenhadas no que os autores Bordwell e Thompson (2013) se referem como *mise-en-scène*. De acordo com eles, o termo originário do francês significa "pôr em cena" e, apesar de ser uma palavra aplicada, inicialmente, à direção teatral, ela é utilizada no cinema para expressar "o controle do diretor sobre o que aparece no quadro filmico (p. 205). Isso inclui aspectos como cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens, resultando em como o diretor encena o evento para a câmera. Os autores apontam como essa técnica possui "o poder de transcender as concepções normais de realidade" (p. 207), algo extremamente necessário para a concepção de *mother!* – uma obra que, por mais que seja encenada usando elementos realistas, não deve ser encarada literalmente como tal.

É preciso decodificar o jogo de cena que acontece em *mother!* (2017) para poder compreendê-lo completamente e, apesar de a atuação se prender, de modo geral, às convenções realistas, é possível perceber que há algo mais ali. Aronofsky propõe uma interpretação dúbia do enredo, uma vez que é possível assistir ao filme tratando as personagens como pessoas normais, mas a interpretação se sustenta de forma lógica até certo ponto. Realidade e sonho até podem conviver, mas a sequência caótica do final (assim como o elemento mágico do cristal que reconstrói a casa) são de um absurdo tão grande que enxergar pelo prisma da fantasia alegórica se faz necessário para empreender a análise. A noção que se possui acerca do conceito de realismo, no cinema, não dá conta do que acontece no filme.

Um dos principais pontos que desafiam o "realismo" no filme é a reação das pessoas ao extraordinário. Aparentemente, só a Mãe percebe como errado ou desrespeitoso um sem-número de ações praticadas pelas outras personagens, o que reitera o argumento do filme de que o ser humano é um invasor e um abusador na sua relação com o planeta, seu lar. Esta, no entanto, é uma conclusão reservada apenas ao espectador, pois as personagens do filme se encontram imersas naquela lógica própria – o que faz parte do jogo, como sugerem Bordwell e Thompson:

Para um espectador, a reconstrução da ordem da história a partir do enredo pode ser vista como um tipo de jogo. (...) Da mesma forma que como gostamos de aprender as regras de novos jogos em vez de jogar sempre o mesmo jogo, podemos gostar do desafio de apresentações imprevisíveis dos eventos da história em filmes pouco convencionais. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p.157)

Antes que se prossiga, também é importante definir rapidamente o que se entende por realismo no cinema, para desmistificar alguns pontos. Jacques Aumont (2001) escreve que,

para dizer algo sobre o real, e não apenas sobre a realidade momentânea, deve-se criar uma espécie de mundo imaginário, que produza o efeito de realidade ao mesmo tempo em que busca retomar uma característica ideal. Trata-se de elaborar, à parte do mundo real, algo que seja análogo a ele, mas para dele afirmar sua identidade. Esse pensamento encontra paralelos no que diz Bordwell – contudo, Aumont complementa esse entendimento com sua definição de "forma":

Na tradição estética, a forma coincide, a princípio, com a aparência. De um ponto de vista mais dinâmico, ela é, no mais das vezes, concebida como um princípio da organização da expressão de uma obra. A "formatação" de um material é também uma das definições mais frequentes da atividade artística. (...) O espectador recebe, de sua parte, a obra como expressando, por meio de sua forma, um conteúdo. (AUMONT, 2001, p. 253)

O que determina o realismo cinematográfico é que o realismo não está comprometido em “reproduzir a realidade tal como ela é”. O verdadeiro compromisso está em "que o espectador vivencie o que vê como se vivenciasse eventos reais, com tudo o que eles têm de ambiguidade” (BAZIN, 1991). É fundamental que haja, na comunicação que um filme realista estabelece com seu espectador, uma significação e não reprodução da realidade. Pode-se dizer que *mother!* é um filme que habita um limbo entre esses aspectos, pois lança mão de artifícios realistas para dar conta de uma narrativa abstrata tal qual a teoria criacionista. Criando um enredo altamente simbólico, *mother!* faz isso sobrecarregando de significado os poucos elementos presentes no filme. A sutil artificialidade dos eventos do filme faz consolidar aquela realidade estabelecida diante de nós, apenas para aumentar o sentimento de desespero que o final do filme provoca. A sensação de realidade caindo pra fora dos trilhos que a sequência final causa no espectador é imensa, à medida em que Aronofsky executa sua "sinfonia apocalíptica". O ponto de ebulição do filme é essa sequência projetada para nos tirar de nossas zonas de conforto: o espectador desavisado caminha para dentro daquela realidade, que é surreal no seu desenvolvimento formal mas completamente plausível em termos de emoções humanas. A sedução é tão eficaz que, sem perceber, nos encontramos caminhando em uma corda bamba de emoções, enquanto Aronofsky sacode a corda maliciosamente.

A respeito da passagem do tempo, *mother!* também levanta questões interessantes: como o diretor narra a história do mundo, desde a criação até o apocalipse, em apenas duas horas de filme? De acordo com Gérard Betton (1983), o cinema tem "a capacidade de fazer com que a dimensão e a orientação temporais variem" (p.17). O domínio da escala do tempo é

um dos procedimentos mais notáveis do cinema: na tela, a duração de um fenômeno pode ser à vontade, interrompida, alongada, encurtada e até mesmo invertida. O autor diz que, na representação cinematográfica, o espaço e o tempo estão inseparavelmente ligados, unidos para constituir um quadro de espaço-tempo, onde coexistências e sucessões apresentam ordem e ritmos que variam" (p. 30). É por isso que podemos compreender a passagem de tempo entre a criação do Mundo até a chegada do Homem (conforme a narrativa bíblica, eleita por Aronofsky para servir de alegoria ao filme) em um espaço de tempo de apenas dez minutos.

Ainda em *A Estética do Cinema* (1983), Betton aponta que o idealismo simbolista tenta, por meios simbólicos, revelar a realidade oculta. Em filmes que fazem apelo ao sonho, à fantasia e ao sobrenatural, o autor escreve que a imaginação pode ter mais importância que a lógica.

A combinação desses aspectos, que decorrem de uma leitura diferente da imagem, fornece uma chave para a interpretação: temos acesso, assim, a um número maior de "verdades" diferentes, não sendo nenhuma delas, aliás, mais verdadeira que as outras (BETTON, 1983, p. 14).

A estética presente em *mother!* passa diretamente por essa concepção. Apesar de já havermos, aqui, esboçado uma interpretação da obra, devemos dissecar o filme para entender quais aspectos conferem a ele a capacidade de estruturar visualmente uma narrativa tão ampla e abstrata quanto a que ele se propõe. Foi preciso, em algum nível, apresentar a interpretação antes da análise para que se pudesse discutir brevemente a estética e a recepção do filme nesses últimos capítulos. No próximo capítulo, entretanto, analisaremos *mother!* valendo-nos dos conceitos de forma fílmica apresentados por Bordwell e Thompson (2013).

4 A FORMA FÍLMICA EM MOTHER! (2017)

A principal intenção deste capítulo é realizar a análise da forma do filme *mother!*. Contudo, é preciso primeiro esmiuçar os conceitos desenvolvidos por Bordwell e Thompson (2013). Esta seção será dividida, portanto, em duas partes: a primeira se debruçará sobre o conceito de forma fílmica trazido pelos autores, e a segunda aplicará a teoria à prática, ou seja, utilizará os cinco princípios da forma fílmica para analisar algumas cenas do filme.

4.1 OS ELEMENTOS E PRINCÍPIOS DA FORMA FÍLMICA

Muitas vezes, pensa-se a forma como algo oposto ao conteúdo. No entanto, Bordwell e Thompson (2013) introduzem o conceito de forma como sinônimo de sistema, uma vez que discordam dessa primeira suposição. Os autores sustentam que não há algo interno ou externo a um filme, considerando, desse modo, tanto o tema quanto as ideias abstratas como parte do sistema total da obra de arte (p.112). Desmistificando essa dicotomia antagônica tão arraigada na linguagem, os autores assumem, portanto, que tratam como formais muitos elementos que outros consideram conteúdo – dando ainda especial relevância para o papel que o espectador têm perante uma obra, como agente interpretador, conferindo aos dois uma relação de interdependência.

Sabendo que o artista cria um padrão para entendimento de uma obra e que um filme não é apenas um conjunto aleatório de elementos, podemos entender o conceito de forma, segundo Bordwell e Thompson (2013), como o "sistema geral de relações que percebemos entre os elementos do filme todo" (p.111). Os autores separam ainda o entendimento da unidade de um filme em dois princípios de organização: um princípio narrativo e um estilístico, e apontam que a mente se encarrega de ligar um ao outro. O primeiro pode ser entendido como o "o quê", e o segundo como o "como", ou seja: o princípio narrativo abarca elementos como enredo, personagens, roteiro e tudo que for usado para contar a história propriamente dita, enquanto o segundo reúne elementos mais técnicos como cinematografia, trilha sonora, atuação. Para que o espectador se engaje em decodificar um filme, é importante que ele seja envolvido por estes princípios, de modo que ele assista o filme imerso na tarefa intelectual e emotiva que é criar e ajustar expectativas, estabelecer hipóteses e, enfim, assimilar significados e atribuir sentido para o filme como um todo.

No espectro da forma, ainda, os autores Bordwell e Thompson (2013) discorrem sobre convenções, e como elas moldam as expectativas do espectador. Os autores afirmam que, "quando reagimos às pistas dadas por um filme, valemo-nos de nossas experiências anteriores da vida cotidiana e de outros trabalhos artísticos para decifrá-las" (p. 116). Essas convenções dizem respeito aos padrões formais que formam um gênero cinematográfico: basicamente, os autores explicam que o espectador deve esperar rir ao assistir uma comédia e ficar tenso durante um filme de suspense. Vale lembrar que Bordwell e Thompson colocam convenções como normas, e não leis: permitindo, assim, desobedecê-las.

É difícil enquadrar *mother!* claramente em um gênero apenas (como drama, mistério ou fantasia, por exemplo). A crítica do *The New York Times*³⁴ divulgou o filme como "uma comédia divina, travestida de *thriller* psicológico". Outros sites, como o Business Insider³⁵, se referem a *mother!* como um filme *genre-bending* (ou "dobrador de gêneros", em tradução livre). Sem dúvida, trata-se de um híbrido flexível, que oscila entre diversos gêneros – e, com essa liberdade, reserva para si mesmo uma certa imprevisibilidade formal. Aronofsky, no entanto, se refere ao filme como "sonho febril" – inclusive, o livro que diretor publicou sobre o filme leva esse nome: "*Mother! the Making of the Fever Dream*" (2018)³⁶.

Um processo imprescindível para o entendimento de *mother!*, por exemplo, é essa compreensão que o espectador deve ter de que está adentrando um mundo em que as leis da realidade não se aplicam. O que uma obra de arte faz, a rigor, é convidar o público a "suspender as leis da experiência ordinária e aceitar convenções específicas" (p. 117). Outro subcapítulo do livro, no entanto, comenta a noção de expectativa do espectador, que se organiza e opera numa lógica de satisfação e frustração, suspense e surpresa, padrão e disrupção.

Não existe limite para o número de possibilidades de organização de um filme. Alguns filmes nos farão remodelar nossas expectativas drasticamente, mas, ainda assim, nosso prazer com o cinema pode aumentar se aceitarmos as experiências não habituais oferecidas por filmes formalmente desafiadores. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 111).

Os autores também jogam luz sobre uma noção especialmente importante para a realização deste trabalho, pois diz respeito à construção da metáfora e atribuição de sentido a uma obra no âmbito cinematográfico. Bordwell e Thompson apontam que há quatro tipos de significado possíveis de se apreender a partir da forma fílmica. São eles:

- a) Significado referencial: este significado se constitui em "uma descrição muito concreta, quase um resumo do enredo à sua essência". (p.119)
- b) Significado explícito: em geral, este significado é entendido como "moral da história, ou como a resposta à pergunta "o que esse filme quer dizer?".

³⁴

<https://www.nytimes.com/2017/09/13/movies/mother-review-jennifer-lawrence-darren-aronofsky.html>

³⁵ <https://www.businessinsider.com/ap-it-stomps-mother-with-60m-in-its-second-week-2017-9>

³⁶ <https://www.goodreads.com/book/show/36674958-mother-the-making-of-the-fever-dream>

- c) Significado implícito: mais abstrato que as primeiras categorias de significado, este vai além do que está explicitamente colocado no filme, sugerindo interpretações da obra, sujeitas à variações.
- d) Significado sintomático: atribui um conjunto particular de valores sociais aos significados implícitos e explícitos, ou seja, depende de uma estrutura ideológica de referência que sirva de contexto.

Sabendo disso, torna-se um pouco mais fácil distinguir o que é enredo e o que é metáfora, uma vez que a atribuição de sentido para a alegoria sugerida é uma tarefa que só se completa na atividade intelectual do espectador. Desse modo, podemos dizer que o significado referencial de *mother!* diz respeito a um casal de um poeta e uma dona de casa que passa a receber visitas indesejadas em seu lar, até o ponto em que as atitudes dos novos hóspedes levam a casa ao caos completo. Poderíamos dizer, considerando o significado explícito de *mother!*, que o filme traz uma mensagem sobre doação e entrega, postulando que o ato de doar-se para agradar o outro ou cuidar de um lar nunca é valorizado suficientemente. Junto a isso, podemos acrescentar que o filme quer dizer que o processo criativo, em sua tortuosa jornada de desesperança e êxtase, pode ser egoísta e alienante. Curiosamente, uma vez que tentamos descrever o significado explícito de *mother!* e considerando a descrição construída acima, percebe-se que o filme não depende exclusivamente da compreensão total da alegoria para passar sua mensagem, ou seja, sua "moral da história".

O significado implícito de *mother!*, por outro lado, passa por um processo específico de leitura dos signos e imagens presentes no filme. Nesse caso, sim, poderíamos dizer que *mother!* se trata da criação e destruição da Terra e da humanidade, com um arco narrativo inspirado em alegorias bíblicas, conduzido por dois personagens que representam as forças criadoras da divindade e da natureza. Já o significado sintomático de *mother!* varia de espectador para espectador de acordo com o conjunto de crenças e ideais que possui para agregar à interpretação. Um exemplo de significado sintomático para o filme é que a forma com que os humanos se relacionam com o próprio planeta é desrespeitosa, pelo menos em termos ambientais. Ou poderíamos dizer que o filme sugere que Deus seja um verdadeiro idiota que arruína tudo em Sua busca para ser adorado. Nota-se que o último significado é bastante diferente do que se poderia apreender somente lendo o significado referencial, tal é o poder simbólico que a obra de Aronofsky possui.

No que diz respeito ao sistema formal, no entanto, é preciso ser mais metódico e menos interpretativo. Para que seja possível estabelecer relações entre as partes que constituem um sistema, é preciso conhecê-las uma a uma. Os autores apontam uma série de princípios que servem base para a constituição da forma fílmica como um todo. Para analisar o sistema formal de um filme, segundo Bordwell e Thompson (2013), podemos distinguir cinco princípios gerais: função, similaridade e repetição, diferença e variação, desenvolvimento e unidade/não-unidade. À medida em que a análise avança, veremos como cada princípio atua sobre a totalidade do sistema formal de *mother!*. Esta análise, porém, não será dividida em subcapítulos: de outro modo, estaríamos apenas exemplificando pontos da teoria trazida pelos autores usando trechos do filme.

Antes de começar a análise propriamente dita, devemos explicar resumidamente o que cada princípio significa. Conhecer quais são e como agem os princípios da forma fílmica é fundamental para compreender o porquê de cada elemento no sistema formal e como eles cumprem seu papel. Na análise do filme, é importante distingui-los para observarmos que forças regem os recursos técnicos que compõe a obra. Porque, para Bordwell e Thompson (2013), os princípios são fundamentos que fornecem diretrizes sólidas do que é possível.

Nas ciências, princípios podem tomar a forma de leis da física ou proposições matemáticas. (...) Nas artes, contudo, não há princípios absolutos relacionados à forma que devem ser seguidos por todos os artistas. Obras de arte são produtos de cultura e, portanto, muitos dos princípios da forma artística seguem convenções. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 127).

Desse modo, o princípio da função é a lei que rege o papel desempenhado pelos elementos do filme. A função formal de um objeto narrativo ou estilístico é o que lhes atribui sentido, direcionando a reação do espectador e a lógica da narrativa. O princípio da função é útil para entender a motivação dos elementos em um filme. Já o princípio da similaridade e repetição é usado para descrever padrões de aparição dos mesmos. As repetições são úteis para fazer o espectador identificar quem são as personagens, os lugares e praticamente todo elemento significativo em uma obra. A reaparição de objetos, cores, sons ou climas geram aquilo que os autores conceituam como "motivo", e o uso desses motivos desenha a estética do filme. O princípio da similaridade, de acordo com Bordwell e Thompson (2013) também abarca permite compreender o uso de paralelismos, ou seja, o "processo através do qual o filme orienta o espectador a comparar dois ou mais elementos distintos" (p. 129).

Outro princípio fundamental da forma filmica – o terceiro apresentado pelos autores – é o da diferença e variação. Basicamente, esse princípio se manifesta através da comparação e da oposição de elementos em um filme e a observação de seus contrastes. Por exemplo, esse princípio nos permite perceber que um personagem é antagonista do outro, com base nas suas diferenças. Esse princípio também orienta o desenvolvimento formal das relações entre o elementos, pois nos permite notar variações entre os motivos da narrativa. A padronização da disposição de elementos diferentes ou similares é o que compõe aquilo que os autores chamam de princípio do desenvolvimento.

O princípio do desenvolvimento nos permite pensar a progressão do filme, ou seja, compreender sua estrutura completa: começo, meio e fim. O princípio do desenvolvimento é o que orienta o arco narrativo e a jornada dramática das personagens. Se o filme começa com uma pergunta em aberto (um mistério a ser resolvido, por exemplo) é provável que o desenvolvimento formal do filme consista nas tentativas de decifrar esse mistério e conclua com a pergunta inicial respondida. O desenvolvimento formal de um filme pode ser observado claramente se fizermos a segmentação de um roteiro, por exemplo – como se fosse a planta de uma um edifício. No entanto, o que envolve o espectador é o desenvolvimento formal na prática, por meio da experiência moldada pelo cineasta. É com base neste princípio que o espectador formula hipóteses do que irá acontecer a partir da recorrência e na diferença de certos motivos.

Finalmente, Bordwell e Thompson (2013) introduzem o princípio da unidade e não unidade. Sustentando que "todos os relacionamentos entre os elementos de um filme criam o seu sistema total" (p. 137), esse último princípio busca balizar se essas relações estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas em um filme. Se estão, podemos dizer que o filme tem unidade. Os autores escrevem que esse princípio pode ser usado como critério de avaliação: por exemplo, é possível considerar mal-sucedido um filme que contenha uma série de elementos não motivados, ou cuja narrativa não se amarra bem em si mesma, deixando falhas, incoerências ou hiatos entre os relacionamentos formais. A falta de unidade, no entanto, não precisa necessariamente servir ao propósito avaliativo: ela pode ser usada estilisticamente, e contribuir para expandir o significado de uma obra – como quando o cineasta deixa em suspenso a resolução de uma narrativa, por exemplo.

Visto que o cineasta é um autor, é possível pressupor que ele saiba o que está fazendo e que os elementos dispostos em seu filme não serão completamente gratuitos de significado.

Os autores Bordwell e Thompson (2013) sustentam, com base nesse entendimento, que cada elemento de um filme tem uma ou mais funções, ou seja, desempenha alguns papéis no sistema todo (p. 127). Desse modo, o espectador pode se perguntar qual a função de qualquer elemento de um filme, sabendo que suas funções podem ser múltiplas e que elas provavelmente estão correlacionadas entre si. Os autores apontam ainda que tanto os elementos narrativos quanto os estilísticos possuem funções em um filme, ou seja, é possível investigar a função formal de cada aspecto presente em uma película.

Portanto, para entender como o cineasta transmite ao público a função de um elemento no filme, os autores defendem que é importante observar sua motivação. O espectador precisa estabelecer relações que possam embasar uma justificativa para aqueles elementos estarem dispostos ali, e é missão do cineasta fazer com que esses elementos estejam presentes e inteligíveis. As motivações, no entanto, podem ser as mais variadas: desde um evento contido no enredo até o aspecto de uma certa iluminação, a motivação funciona para dar funções específicas aos elementos.

3.3 ANÁLISE DA FORMA FÍLMICA EM *MOTHER!*

Tendo em vista que *mother!* é um filme que pretende contar a história do planeta Terra, desde a sua formação até um futuro apocalipse, todo elemento presente nele está pulsando de significado. O filme usa, como pano de fundo para a metáfora, a história de um escritor bloqueado e sua esposa, que passam seus dias em uma casa de campo e recebem visitas inesperadas, mas há uma série de incongruências e surrealismos na narrativa que nos levam a pensar que há escondido ali. O que interessa a este trabalho é entender como e quando o uso do princípio da função ajuda Aronofsky a construir sua alegoria.

Segundo Bordwell e Thompson (2013), "podemos supor que cada elemento tem uma ou mais funções, ou seja, cada elemento desempenhará papéis no sistema todo" (p. 127). Olhando especificamente para o filme *mother!*, isso quer dizer que todo elemento narrativo ou estilístico que observarmos em cena pode conter pistas sobre a "megalometáfora" do diretor. Em última instância, é o princípio da função que permite ao espectador decifrar a metáfora escondida nos signos. Quando as frases ditas pela Mãe mencionam "paraíso" e "apocalipse", não é por acaso que essa escolha de palavras é feita: a reiteração desse vocabulário funciona como uma espécie de ímã semântico, atraindo o espectador para o universo da alegoria. Isso exemplifica um elemento narrativo pelo princípio da função. Agora, se olharmos para as

cenas indicadas na Figura 7, por exemplo, veremos como o princípio da função pode ser usado para interpretar elementos estilísticos na obra de Aronofsky – mesmo alguns dos mais discretos, como esses dois vislumbres do gabinete do poeta.

Figura 7 – O brilho no gabinete do poeta



7a

7b

Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017).

Quando a câmera de Libatique revela o gabinete do poeta envolto em um brilho iluminado (Figura 7a), o significado implícito desse brilho de relance é a materialização do caráter divino que a personagem de Javier Bardem possui (Figura 7b). Por que outro motivo o gabinete haveria de refletir essa luz, supondo ela não existe no filme de forma acidental? Em *mother!*, a maioria das pistas são sutis: por isso, mostrar algo, mesmo que brevemente, é mostrar algo. Parece que quanto mais Aronofsky deseja esconder uma informação, mais importante ela é. Bordwell e Thompson recomendam olhar para a motivação dos elementos em cena para deduzir sua função. Portanto, acredito que perguntar-se "por quê?" constantemente é o que faz desvendar a obra como um todo.

Uma maneira de observar as funções de um elemento é considerar sua motivação. Como um filme é uma construção humana, esperamos que qualquer elemento de um filme tenha uma justificativa para estar lá. (BORDWELL E THOMPSON, p. 111, 2013).

Muitos elementos em *mother!* provocam perguntas, facilitando o processo de atribuir motivações aos elementos do filme. Nessa perspectiva, sabendo que o desenvolvimento formal do filme aponta para um caminho mais simbólico, cabe ao espectador encontrar justificativas para o que acontece na narrativa. Por exemplo, quando o Homem chega na casa e Ele o acolhe, apesar do receio e do desconforto da Mãe, deve existir uma justificativa. Compreender essa justificativa, naquele momento do filme, é chave para para deduzir as demais relações simbólicas e funcionais no restante da história.

Na noite em que o Homem, personagem interpretada por Ed Harris, chega inadvertidamente à casa, há uma cena em especial que permite ao espectador decodificar começar a formular uma teoria sobre quem aquele estranho, simbolicamente, poderia ser.

Aronofsky dissimula o que está acontecendo, criando diálogos aparentemente cotidianos para as personagens, mas é visível que cada frase é mais sugestiva do que parece. O Homem se apresenta como sendo um médico, dizendo: "me disseram que eu podia achar um quarto aqui", no que Ele responde "nós estamos sempre falando de como esse lugar é grande demais só para nós dois". Dificilmente o Homem poderia ser um vizinho plausível na narrativa, visto que não há nenhuma estrada ou sequer vestígio de civilização ao redor da casa. Está implícito que a maior motivação para a chegada dessa personagem é indicar o surgimento da humanidade no planeta – ou, de acordo com a narrativa bíblica que começa a se desenhar a partir dali, a criação do homem pelas mãos de Deus.

Além disso, a chegada do Homem na casa dispara uma série de acontecimentos que passa a perturbar a vida pacata do casal, o que de início entretém e anima Ele e causa grande apreensão e desespero na Mãe. Portanto, o que o princípio da função nos diz é que existe uma motivação narrativa para o Homem chegar na casa. A chegada dessa personagem é, portanto, não só um gatilho para os eventos seguintes como também a chave para decodificar quem realmente são as outras personagens no filme.

Se procurarmos entender de que maneira Aronofsky busca permitir que o espectador saiba que aquele primeiro Homem representa Adão, na história, devemos olhar para a cena indicada na Figura 8. Nessa cena, o Homem passa mal à noite e a Mãe tem um vislumbre (8a) do marido se debruçando sobre o Homem nu (8b), e escondendo um ferimento que ele possui na região da costela (8c). O ferimento repentino no torso do recém-chegado obviamente preocupa a Mãe (8d), mas Ele pede a ela que feche a porta, para não olhar. No dia seguinte, o Homem se sentiria bem, como se nada de estranho tivesse acontecido durante a noite, e a Mulher chegaria à casa.

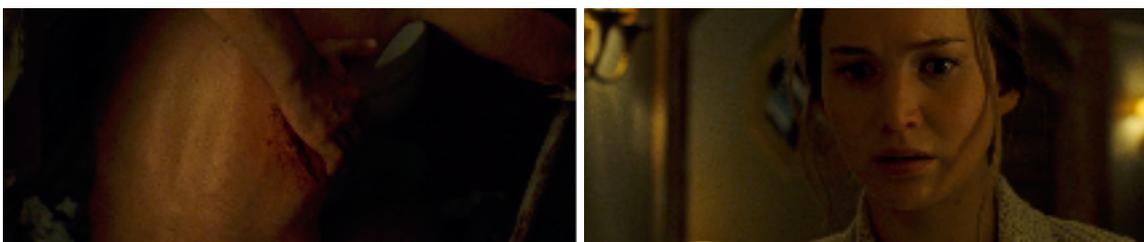
Figura 8 – A chegada do Homem e o ferimento na costela



8a



8b



8c

8d

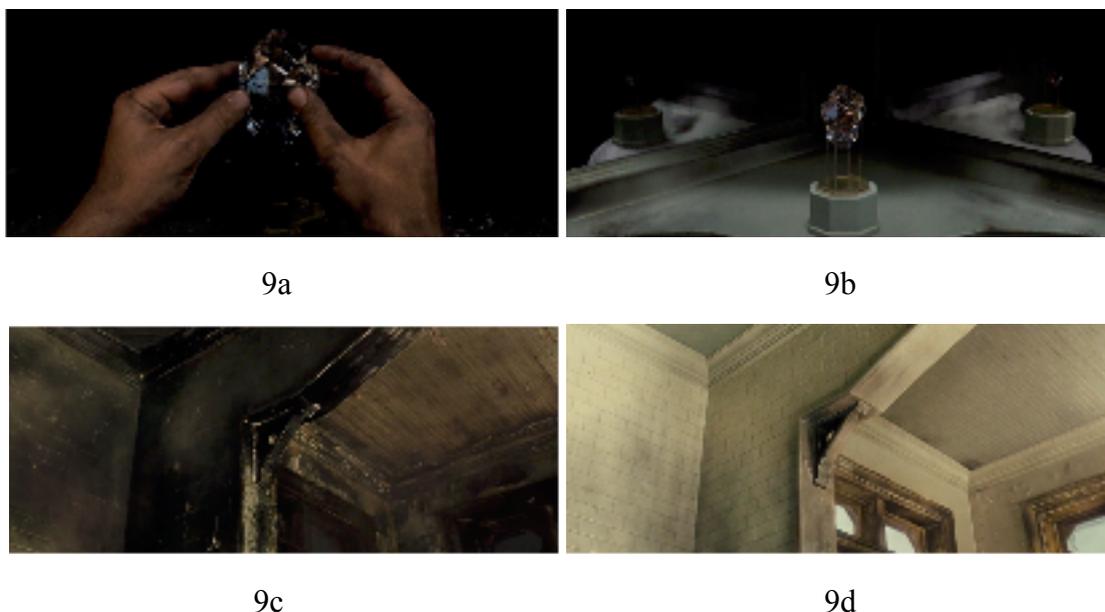
Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017).

A referência à costela de Adão (a partir da qual foi feita a Mulher, segundo a narrativa bíblica – mais precisamente no capítulo Gênesis 2:21) serve como confirmação das hipóteses que já poderiam ter sido levantadas até aquele momento do filme, assim como um prenúncio do que está por vir. Os autores Bordwell e Thompson (2013) trabalham com o conceito de expectativas formais, ou seja, eles explicam de que modo a forma fílmica guia a atividade de percepção do público (p. 112). É por meio de um sistema mental de expectativas e resolução das mesmas que a mente humana é capaz de interpretar os signos da tela, conectar os pontos e forjar deduções. Por conseguinte, é justamente por isso que passamos a ver o filme de outra maneira quando a Mulher chega à casa no dia seguinte: porque as expectativas daqueles que relacionaram o ferimento no tronco do Homem com a história da costela de Adão foi satisfeita. De acordo com o que diz o princípio da função, a motivação para aquele ferimento ter sido mostrado (mesmo que breve e enigmáticamente) é fornecer pistas para a resolução do mistério acerca da identidade da personagem.

Devido à nossa compulsão pela forma, percebemos que o sistema de relações na obra está inconcluso e que é necessário mais para fazer da forma algo completo e satisfatório. Somos envolvidos pelas inter-relações entre os elementos, e desejamos desenvolver e concluir os padrões apresentados. (...) A forma artística pode nos dar pistas para criarmos expectativas depois de um tempo - ou a forma pode, ainda, bagunçar nossas expectativas. (BORDWEL E THOMPSON, 2013, p. 113-115)

Outro grande mérito do roteiro é não se ater somente a personagens para estabelecer relações simbólicas. No cinema de Aronofsky, e em especial em *mother!* os objetos inanimados também ganham funções, como demonstra a Figura 9 (a, b, c, d). É o que acontece com o cristal que o poeta guarda em seu gabinete, por exemplo. Na tentativa de encontrar uma justificativa para aquele cristal estar ali e ser relevante para narrativa, o espectador precisa montar um quebra-cabeça mental. É preciso inferir, sem ter certeza por completo, o que a presença do cristal sugere. Por exemplo, por que a casa se reconstrói magicamente quando o cristal é recolocado sobre o pedestal?

Figura 9 – O cristal e a reconstrução da casa queimada



Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

Depois de figurar no começo enigmático do filme, o cristal só aparece novamente após a chegada do Homem. Tanto Ele quanto a Mãe demonstram saber a importância do cristal, protegendo-o das mãos curiosas do Homem. Nessa cena, no gabinete, o Homem pergunta como o poeta conseguiu o cristal, no que Ele responde que foi um presente. No original em inglês, a palavra utilizada é "*gift*", que pode significar tanto "presente" quanto "dom". O Homem pergunta se foi o presente foi dado a Ele pela Mãe e ela, atônita, responde que não. O poeta então conta a rapidamente história de sua vida: diz que perdeu tudo em um incêndio quando era mais jovem: suas memórias, seu trabalho, tudo. Diz também que não sabia se seria capaz de seguir criando depois daquilo. Até que achou o cristal entre as cinzas, e foi o que lhe deu forças para recomeçar.

Aronofsky disfarça a verdadeira função do cristal, forjando uma biografia vaga porém plausível para a relação do objeto com a personagem. É uma manobra habilidosa, uma vez que podemos facilmente visualizar o cristal como um souvenir de uma tragédia, a única coisa remanescente de uma destruição catastrófica – com certeza um elemento que daria forças a um indivíduo devastado a dar a volta por cima e seguir encarando a vida. Se *mother!* fosse um filme normal, a história do poeta até poderia ser levada ao pé da letra. Mas a escolha de palavras no roteiro e a atitude das personagens em relação ao cristal sempre sugerem que há algo mais para se entender. Primeiro, "seguir criando" é uma expressão curiosa para se usar: sim, o poeta é um criador e depende de sua inspiração para trabalhar, mas essa frase o

aproxima ainda mais do arquétipo de um Deus, cuja principal atividade é, essencialmente, criar. A seguir, o termo empregado foi "ter forças para recomeçar". Essa frase faz total sentido para alguém que se recupera de uma tragédia, mas seu real significado só fica plenamente claro quando entendemos a origem do cristal, na penúltima cena do filme, quando percebemos que um recomeço eminente aconteceria.

A possível origem daquele cristal só é revelada na cena que se segue à explosão da casa (Figura 10). É uma cena medonha, mesmo se tratando de um filme de Aronofsky: Ele atravessa os escombros da casa ileso e sem ferimentos (10a), pousa o corpo da Mãe, exaurido e devastado pelas chamas (10b) e retira com as próprias mãos o coração do corpo dela (10c). Ao apertar o coração, fazendo-o se desintegrar em cinzas, eis que surge um novo cristal dali. Diferente do outro, mas igualmente belo. Ele sorri (10d) e coloca este novo cristal, assim como o outro na primeira cena do filme, sobre o pedestal. E a casa se regenera novamente, sugerindo a ideia de ciclo.

Figura 10 – Após a explosão: a Mãe queimada e o coração arrancado



Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

O cristal que havia na casa, provavelmente, era fruto do interior de uma outra Mãe do passado. Dessa forma, o espectador é levado a concluir que aquele cristal é anterior à criação do mundo (e automaticamente, seu cúmplice, sua causa). O diretor nos dá motivos para acreditar que a função do cristal esteja diretamente associada à capacidade de criação. Nesse entendimento, o cristal representa, sim, um dom – como o próprio significado da palavra "presente", em inglês, comporta – mas um dom divino, O fato de que ele é proveniente do

interior do corpo da Mãe, cuja personagem também está associada à criação e manutenção da vida, deixa a metáfora do cristal ainda mais rebuscada. O cristal é óvulo e espermatozóide, criação e destruição, final e começo. Uma cena profunda e sombria, que amarra todo o conceito do filme, mas não deixa de ser chocante. Não é à toa que Jennifer Lawrence diz, comentando sua reação às páginas do roteiro em entrevista ao *LA Times*³⁷:

“E então eu cheguei ao terceiro ato e joguei o roteiro pela sala e mandei uma mensagem para Darren dizendo que ele tinha problemas psicológicos. Algo estava muito errado com ele. Suas ações eram realmente corajosas e ousadas, de modo a desencadear esse tipo de ataque ao mundo”. (LAWRENCE, 2017, tradução livre).

Analisando o objeto cristal sob a luz do princípio da função, veremos que ele também exerce função narrativa: ele se torna um objeto de cobiça, exercendo grande atração sobre o Homem e a Mulher, culminando no momento em que eles viriam a quebrá-lo, acidentalmente. Esse evento é decisivo para a narrativa, uma vez que leva o poeta a fechar as portas do gabinete e decidir expulsar o casal de intrusos de sua casa. O simbolismo desse incidente encontra paralelos na narrativa bíblica: no trecho 3:22 do Gênesis, Adão e Eva comem o fruto proibido e, cometendo o primeiro pecado, são expulsos do Paraíso. Também o fato de as personagens serem nomeadas, nos créditos, apenas como Homem e Mulher diz algo sobre sua identidade. No entanto, o espectador é induzido a tirar suas próprias conclusões relacionando os elementos entre si. As atribuições de sentido em *mother!* ocorrem, principalmente, por meio do princípio de repetição e similaridade.

Por exemplo, desde cedo o filme sugere que a personagem da Mãe possui uma forte conexão com a casa. Isso é demonstrado em uma série de planos em que ela, ao tocar as paredes de madeira da residência, é levada brevemente para um "universo paralelo" em que se escuta o som de uma pulsação e se vê uma imagem difusa, como a de um feto no ultrassom. Isso insinua uma conexão visceral, orgânica, e viva entre ela e a casa. A rubrica que o roteiro original usa para indicar esses momentos é: "no breu da sua imaginação" (Figura 11), em tradução livre.

Figura 11 – "No breu da sua imaginação":

a conexão entre a Mãe e as paredes da casa em três momentos distintos

³⁷ <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-darren-aronsky-mother-20170913-story>



11a

11b

11c



11d

11e

11f



11g

11h

11i

Fonte: frames capturados de *mother!* (2017).

Para entendermos qual é a função dessas cenas, é preciso pensar sua motivação. Por mais que seja uma espécie de interlúdio artístico, Aronofsky usa esse recurso visual para suscitar informações sobre a personagem e sua relação com o lugar. Com o decorrer da trama, torna-se possível aferir que a Mãe é, de certa forma, a própria casa, reforçando a ideia de que o lar pode ser um planeta – e a personagem, além de ser sua zelosa cuidadora, é também sua provedora de energia vital.

Nesse caso, também está presente o que os autores Bordwell e Thompson apresentam com o princípio da similaridade e repetição, uma vez que essa jornada interior da Mãe, em seu devaneio parede adentro, se repete cinco vezes em momentos distintos do filme. Segundo Bordwell e Thompson (2013), "a repetição é base para a compreensão de qualquer filme" (p. 129). O fato de o cineasta estabelecer padrões e repetições formais é o que permite ao espectador recordar e identificar personagens, cenários e até mesmo climas. Os autores escrevem que "é possível observar repetições de todas as coisas, desde falas de diálogos e

batidas da música até posições de câmera" (p. 129). O espectador, com base nisso, procura satisfazer suas expectativas, geradas a partir da observação de um padrão criado pelo cineasta.

Os autores dizem que qualquer elemento significativo que se repita em um filme pode ser chamado de motivo – o que notamos aqui, e que podemos entender como um motivo, é uma série de padrões de enquadramento e composição fotográfica. Rigorosamente, toda vez que a Mãe vai ter um desses momentos ao encostar na parede, a câmera repetiu esses três planos da mesma forma: um *plano detalhe* nos olhos da Mãe (11a, 11b, 11c) seguidos por um *plano fechado* de suas mãos tocando na parede (11d, 11e, 11f). Finalmente, a câmera atravessa a parede, mostrando o conteúdo do seu interior (11g, 11h, 11i).

No entanto, como Bordwell e Thompson (2013) acrescentam, um filme não pode se basear apenas em repetições (caso contrário, se tornaria entediante e extremamente previsível). Os autores sustentam que é preciso que haja algumas mudanças ou variações – apontando, assim, a diferença como outro princípio fundamental na forma filmica. Isso quer dizer que, por mais que os motivos (cenas, cenários, ações, objetos, dispositivos estilísticos) possam ser repetidos, eles raramente serão repetidos exatamente da mesma maneira. Sabendo que variações inevitavelmente aparecerão, os autores afirmam que "o paralelismo, portanto, requer um grau de diferenciação bem como uma grande semelhança" (p. 133).

Ainda analisando esse mesmo motivo de *mother!*, ou seja, a relação visceral da Mãe com as paredes da casa, é possível perceber que mais de um princípio da forma filmica está atuando simultaneamente. Podemos compreender esse motivo sob a luz de diversos prismas: essas cenas potencialmente enigmáticas possuem uma motivação, que é a de fornecer pistas sobre a relação da personagem Mãe com o lugar (assim atua o princípio da função). Ao mesmo tempo, percebemos que esse motivo se repete ao longo do filme (princípio da similaridade e repetição), com graduais variações no seu aspecto. Comparando a primeira e a última vez em que a Mãe se conecta com a casa desse modo, o aspecto do "interior da casa" muda drasticamente de aparência (princípio da diferença e variação). Dessa forma, unindo esses três princípios, o cineasta não só indica a conexão da Mãe com a casa, mas também concede um diagnóstico gradual do estado de saúde do planeta, que sincroniza com o estado de espírito da Mãe (cuja afetação, por sua vez, vai crescendo ao longo do filme). Se antes a textura do que a Mãe via e sentia através das paredes lembrava a aparência de um feto saudável no ultrassom (11g), no final do filme a imagem murcha e enegrecida me remete ao pulmão de um fumante (11i).

Repetição e variação são dois lados da mesma moeda: perceber um lado é necessariamente perceber o outro. Ao pensar em filmes, devemos procurar por semelhanças e diferenças. Alternando entre essas duas características, podemos apontar motivos e diferenciar as mudanças por quais elas passam, reconhecer paralelismos, tais como a repetição, e, ainda, notar variações cruciais. (BORDWELL E THOMPSON, p. 134, 2013).

Vê-se que, debruçando-nos sobre apenas um motivo presente em *mother!* é possível perceber a atuação de pelo menos três princípios da forma fílmica – entretanto, na concepção dos autores, existem cinco. No entanto, essa série de cenas em que a Mãe visita o interior das paredes da casa também diz respeito àquilo que Bordwell e Thompson (2013) chamam de princípio do desenvolvimento. O que eles apontam, nesse caso, é que o padrão do desenvolvimento formal do filme é baseado não apenas na repetição e na diferença (ou seja, na recorrência de um motivo e suas variações), mas também num princípio de progressão. O efeito de desenvolvimento causado por essa série de planos (Figura 11) ajuda a construir o argumento do filme. À medida em que vamos vendo o estado interno da casa mudar – mesmo que subjetivamente, apenas com a indicação de cores, formas, sons e, claro, a reação emotiva da Mãe. Isso funciona como uma espécie de medidor, um índice de perturbação que vai progredindo ao longo do filme. Algo que, por sua vez, também está relacionado ao que Bordwell e Thompson (2013) chamam de princípio de unidade e não unidade.

Sabemos que todos os relacionamentos entre os elementos de um filme criam o seu sistema total. Mesmo se um elemento aparenta estar completamente fora de lugar em relação ao resto do filme, não podemos dizer que não faça parte dele. No máximo, o elemento não relacionado é enigmático ou incoerente. Pode ser uma falha no sistema integrado do filme, mas não afeta o filme como um todo. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 137-138).

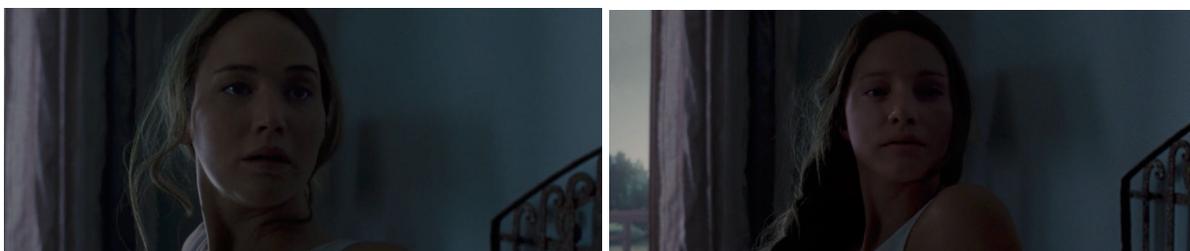
Quando se pretende fazer um filme tão deliberadamente metafórico quanto *mother!*, o cineasta precisa se amparar em diversos recursos para garantir o entendimento da obra. O entendimento de uma obra cinematográfica, segundo os autores, está relacionado à unidade geral do filme, que proporciona à experiência do espectador uma sensação de completude e realização. De acordo com Bordwell e Thompson (2013), podemos dizer que, "quando todas as relações que percebemos em um filme estão claras e parcimoniosamente entrelaçadas, dizemos que o filme tem unidade" (p. 137). Os autores defendem que princípio da unidade exerce influência sobre a percepção acerca do todo artístico – podendo, inclusive, servir como critério de avaliação.

Coerência é um desses critérios; também chamada de unidade, a coerência é tradicionalmente considerada uma característica positiva nos trabalhos artísticos, assim como a intensidade do efeito. Considera-se que uma obra de arte tem mais valor se ela for vívida, impressionante e extremamente envolvente. Outro critério de avaliação é a complexidade. Podemos argumentar que as demais variáveis sendo iguais, filmes complexos são bons, porque despertam nosso interesse em vários níveis, criando uma diversidade de relações entre os muitos elementos formais individuais do filme e padrões intrigantes de afetos e significados. Outro critério formal é a originalidade. (...) Se o artista se apropria de uma convenção familiar e a utiliza de forma a torná-la uma nova experiência, então (...) o trabalho resultante pode ser considerado bom do ponto de vista estético. (BORDWELL E THOMPSON, 2013, p. 125-126).

Para um espectador que acabou de assistir *mother!*, pode ser difícil botar em palavras exatamente qual é a mensagem do filme (especialmente se as suas referências culturais não deram conta de traçar paralelos entre as personagens e a narrativa bíblica, por exemplo). Ao falar sobre os elementos da forma fílmica, já vimos que o significado sintomático pode variar de pessoa para pessoa de acordo com seu arcabouço ideológico. Contudo, a impressão de unidade indiscutivelmente existe no filme: para atestar isso, basta comparar o começo e o final da história: Ele coloca o cristal de volta no pedestal, reconstruindo uma casa queimada, e a Mãe acorda na cama perguntando pelo marido.

As duas cenas são essencialmente a mesma coisa (mesma fala, mesma luz, mesmo enquadramento, mesmo cenário). A exceção é que, no final, a Mãe é representada por outra atriz – sugerindo uma ideia de continuidade, de perpetuação do ciclo. Fazendo a comparação entre as duas cenas, notamos que elas possuem composições visuais similares, idênticas. Analisando essa oposição de planos com o princípio da similaridade, podemos estimar que a nova personagem também exerce o papel de Mãe, e que a história está prestes a recomeçar. Mesmo que enxerguemos a personagem por poucos segundos apenas, é óbvio que ela assumiu o lugar da personagem anterior nesse "novo começo".

Figura 12 – A Mãe, no começo do filme, e a futura Mãe, no final



12a

12b

Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

O filme usa do mesmo recurso para botar em oposição dois planos de composições similares nas únicas duas vezes em que mostra a casa vista de longe (Figura 13). Percebemos a semelhança na disposição visual dos elementos no plano, mas a diferença entre eles também é gritante. Nesse caso, o princípio da diferença e variação deve ser usado para analisar o efeito que a cena. Por que foi usada uma composição parecida nos dois planos, lembramos de como percebemos a casa na primeira vez que a vimos no filme (13a), e vemos como as chamas devastaram toda aquela placidez passada (13b). Simbolicamente, é possível teorizar muitas coisas pensando sobre esse contraste – por exemplo, que o paraíso pode de repente se tornar um inferno.

Figura 13 – A casa, em dois momentos distintos



13a

13b

Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

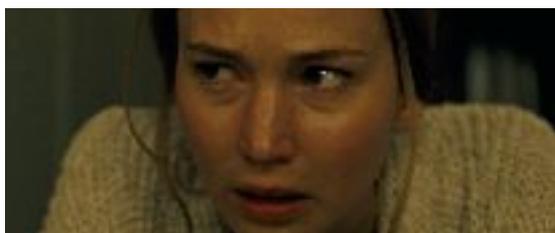
Diz-se de um filme que possui unidade, segundo Bordwell e Thompson, que "se trata de um filme bem amarrado porque, aparentemente, não há lacunas nos relacionamentos formais" (p. 138). O final do filme também contém um diálogo importante do ponto de vista do princípio da unidade, que acontece entre Ele e a Mãe. Ela pergunta ao suposto marido: "O que é você?", no que Ele responde: "Eu sou eu. Você? Você foi a casa". É no final em que a metáfora se torna vulnerável e, embora permaneça enigmática, adquire contornos mais claros: as próprias personagens comentam sobre si mesmas, fazendo referência ao relacionamento formal e simbólico que existiu entre elas no filme.

No entanto, os autores apontam que a unidade é uma questão de gradação, ou seja, "quase nenhum filme é tão bem amarrado que não deixe nenhuma explicação em suspenso" (p. 138). No caso de *mother!*, Aronofsky simplesmente não podia revelar explicitamente todos os truques simbólicos para a audiência, e teve esse cuidado a ponto de nem sequer nomear diretamente seus personagens. O diretor se apoiou na capacidade de dedução do público para conceber o sistema formal do filme. Acredito que nomear os personagens apenas nos créditos (atitude que possui um ar de pioneirismo técnico, ou experimentalismo metafórico por si só) é algo que auxilia o princípio da unidade a atingir seu objetivo no filme. Estranhamente, os créditos assumem esse protagonismo em desfazer alguns nós mentais que a narrativa pode ter deixado para trás.

Há outros motivos no longa de Aronofsky cuja interpretação é mais ambígua (chegando, inclusive, a dividir a opinião fãs na internet). Por exemplo, em três momentos no filme, a Mãe bebe uma mistura de água com um pó amarelo (Figura 14), que ela guarda em um frasco no armário do banheiro (14b). Isso se dá sempre após ela experimentar momentos de crise aguda, representados na forma de tontura e afetação da personagem (14a). Elementos não diegéticos, ou seja, colocados posteriormente na montagem do filme (como créditos e trilha sonora, por exemplo) também acompanham essa cena: um som agudo e penetrante é acrescentado, amplificando o sentimento de suspense desses momentos. Novamente, é possível perceber o sistema formal de *mother!*: a Mãe repete essa ação em três momentos-chave da narrativa, basicamente quando algo lhe atormenta ou quando algum evento especialmente negativo acontece na história. A Mãe toma o líquido amarelo quando:

- a) O Homem passa mal à noite e Ele ajuda-o a vomitar em uma privada, ocultando da Mãe seu ferimento na costela.
- b) Quando o Homem e a Mulher quebram o cristal e Ele fecha prega as portas do gabinete, enfurecido.
- c) Durante o velório do Irmão Mais Novo, quando dezenas de pessoas não convidadas começam a chegar na casa, invadindo o lar e a privacidade da Mãe.

Figura 14 – O líquido amarelo



14a



14b

O efeito que esse líquido amarelo (14c) tem sobre a Mãe é de alívio, como se fosse um antídoto ao mal temporário que ela atravessa. Deduzimos isso com base no princípio da função, uma vez que aquele elemento do filme encontra sua justificativa validada pelos momentos em que a Mãe bebe o líquido amarelo (14d) e sua consequente reação. No entanto, sabendo que ela e a casa estão conectadas visceralmente entre si (o que, por sua vez, estabelece uma metáfora ainda maior com relação à Natureza e ao Planeta), esses momentos são fortes indicativos de que perturbações estão ocorrendo.



14c



14d

Fonte: imagens capturada de *mother!* (2017).

Em suma, o que esse recurso faz é causar um efeito de tensão e expectativa sobre o público. Podemos aferir que algo está adoecendo no organismo corpo-casa. Por meio do princípio da repetição, o diretor tranquiliza a audiência mostrando que a Mãe possui um remédio (ou ao menos um placebo) para esses momentos de agonia. Contudo, após descobrir que está grávida, a Mãe joga o pó amarelo na privada, livrando-se dele. Isso deveria ser um indicativo de alívio, já que o clima é de esperança nesse momento pela chegada do bebê: o gesto da Mãe sugere que seus problemas acabaram e que ela não teria que recorrer mais à mistura para se sentir bem.

No decorrer da trama, isso acaba sendo o pior dos presságios, pois a própria Mãe sabe que não teria ao que recorrer para evitar aquilo que estava por vir. De certa forma, ao ver a Mãe jogando fora o pó amarelo (14e), Aronofsky nos faz experimentar o próprio efeito daquele líquido: ou seja, um falso alívio.



14e

Fonte: imagens capturada de *mother!* (2017).

A sensação de que os problemas estão sendo "varridos para baixo do tapete" pela Mãe também se acentua a partir de outro recurso visual que Aronofsky evoca. É o caso do "assoalho sangrento", de acordo com a denominação do roteiro original do filme (Figura 15). Trata-se de um buraco que se formou na madeira a partir da poça de sangue (15a) decorrente da morte do Irmão Mais Novo pelas mãos do Filho Mais Velho. Aqui, também percebemos o princípio da repetição: depois de notar a existência da ferida na madeira (15b), a Mãe volta a checar a situação desse elemento surreal em dois momentos. Ela não o entende, mas o naturaliza: olha para esse buraco sangrando como uma dona de casa olharia para um vazamento na pia ou uma mancha no tapete. No sistema formal de *mother!*, esse tipo de repetição acontece para deixar o espectador a par do agravamento da situação do ambiente. Por mais que a Mãe tente seguir a vida normalmente, querendo acreditar que nada vai mal, fica claro para o espectador de que há, sim, um problema – que fica cada vez maior.

Figura 15 – O buraco sangrento no assoalho



15a



15b

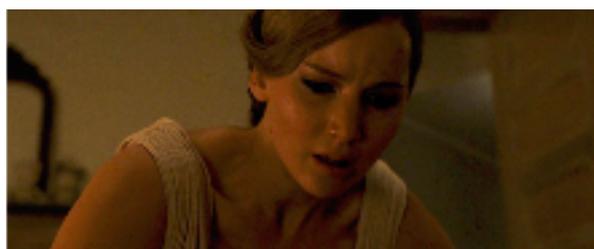
Sobre o princípio da diferença e variação, os autores Bordwell e Thompson (2013) apontam que "a forma precisa de um plano de fundo estável de similaridade e repetição, mas também exige que diferenças sejam criadas" (p. 133). Com relação ao buraco sangrento no assoalho, que acompanhamos crescer gradualmente de tamanho e intensidade, o que podemos apreender é que a sua repetição é importante: à medida em que a Mãe visita o buraco recorrentemente, avaliando seu estado, podemos ter um vislumbre do tamanho da enfermidade. Ela cobre o buraco com o tapete, e durante a sua gravidez, ele desaparece momentaneamente. No entanto, na noite final ela percebe que o buraco voltou a sangrar (15c, 15d, 15e, 15f), e é um indicativo de que ainda há algo errado: ele poderia estar simbolizando uma chaga aberta no planeta, uma ferida na Mãe Natureza, decorrente da chegada do homem no planeta e seus consequentes maus tratos com o meio ambiente.



15c



15d



15e



15f

Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

Os autores enxergam o princípio da repetição como formas de reafirmar questões pontuais do filme. O fato de um elemento se repetir constantemente não confere a ele gratuidade de significado, e sim maior importância. Se esses recursos foram usados repetidamente, é importante que o espectador se pergunte com que finalidade.

Nesse caso, pode-se dizer que a intenção de Aronofsky foi no sentido de transmitir algum tipo de mau presságio crescente, nos preparando para o caos que viria a eclodir no final. O princípio da variação também é útil para analisar a progressão emocional das personagens. Para fazer isso, basta compararmos imagens (Figura 16) da Mãe no começo e final do filme, por exemplo. De forma geral, ela caminha da serenidade (16a) para a dor (16b) e para o desespero (16c).

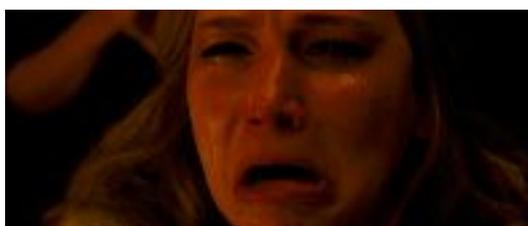
Figura 16 – Progressão emocional da Mãe



16a



16b



16c

Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017).

Bordwell e Thompson (2013) também chamam atenção no capítulo para um outro tipo de repetição, a que eles dão o nome de paralelismos. O termo paralelismo pode ser entendido como "um processo através do qual o filme orienta o espectador a comparar dois ou mais elementos distintos, realçando alguma similaridade" (p. 129). Usando de exemplo o filme *O Mágico de Oz* (em que personagens da cidade de Dorothy no Kansas se assemelham a outros personagens na terra mágica de Oz), os autores explicam como as similaridades entre a disposição dos elementos dos planos sugerem que haja uma relação entre as personagens. O livro *A Arte do Cinema* demonstra como *O Mágico de Oz* cria planos que são o espelho inverso uns dos outros, referindo-se ao enquadramento e à organização dos atores na tela. Já em *mother!*, Aronofsky faz uso de paralelismos de forma diferente: a maior parte do tempo, o filme usa um referencial externo para construir paralelismos, uma vez que suas personagens principais estabelecem relações com a narrativa bíblica.

É o caso do Filho Mais Velho, por exemplo, que irrompe na casa brigando com seu Irmão Mais Novo, logo após de o Homem e a Mulher terem quebrado o cristal. Nesse caso, o Filho Mais Velho estaria representando Caim e o mais novo, Abel. A história desses dois irmãos remete ao "primeiro assassinato da história", segundo o folclore da Bíblia.

Figura 17 – O Filho Mais Velho e a marca na testa



Fonte: imagem capturada de *mother!* (2017)

No entanto, de que forma é possível observar isso apenas com os dados fornecidos pelo filme? Visualmente, percebemos que Aronofsky usa alguns recursos para que o espectador faça associações entre as personagens e a narrativa bíblica, sendo que o diretor sequer nomeia as personagens durante o longa. Por exemplo, o Irmão Mais Velho, em meio ao seu acesso de fúria, é contido violentamente por Ele e recebe um ferimento na testa (Figura 17). Esse seu ferimento remete à Marca de Caim: assistindo o filme pela primeira vez, no cinema, foi imediatamente o que me ocorreu, validando ainda mais as hipóteses que eu já vinha estipulando até ali. O relato bíblico afirma que Caim "estava com medo de morrer devido a seu crime (Gênesis 4:14). Então, Deus pôs nele um sinal, "para que o não ferisse de morte quem quer que o encontrasse" (Gênesis 4:15). Para o espectador que sabe disso, ou ao menos já ouviu falar no sinal de Caim, o ferimento na testa do Irmão Mais Velho possui função narrativa, reforçando o indício de que se trata de uma remontagem da história contida na Bíblia. É por meio desta e outras deixas visuais que Aronofsky permite que o público desvende o que está acontecendo na tela para além do que aparenta.

Talvez esse tipo de análise diga mais respeito à leitura dos signos e à interpretação das alegorias contidos dentro do discurso cinematográfico de *mother!*. No entanto, essa discussão também interessa, porque essa apreensão de sentido depende de um sistema formal e se estrutura com base nele. O que essa análise está tentando fazer é apontar quais elementos concretos no longa de Aronofsky são capazes de disparar esses mecanismos lógico-interpretativos na mente dos espectadores. Claro, é difícil desvincular-se das armadilhas da superinterpretação – nas quais essa análise está inevitavelmente embrenhada, uma vez que, para realizar esta pesquisa, consumiu-se muito material acerca do filme. Trataremos de nos ater, portanto, ao que acontece exclusivamente no sistema formal de *mother!*, para evitar cair em mais alçapões interpretativos. Para isso, voltemo-nos uma vez mais (e dessa vez, por completo) para a estrutura da obra.

Quando Bordwell e Thompson (2013) mencionam o princípio do desenvolvimento como algo que estrutura a evolução da narrativa em um filme, eles sugerem que se faça uma segmentação da obra que se deseja analisar. Dessa forma, desmembrando o filme em capítulos, é possível perceber a espinha dorsal da história e de que modo a narrativa se desenvolve. Segmentando-o, pudemos perceber que é possível dividir *mother!* em três atos, sendo o primeiro pré-gravidez, o segundo durante a gravidez e o terceiro após o término da gravidez da personagem principal.

De certa forma, essa estrutura narrativa é bastante convencional nos termos hollywoodianos de desenvolvimento formal em longa-metragem. O esqueleto do filme *mother!* possui um desenho similar ao do paradigma de roteiro em três atos, estrutura descrita por Syd Field no livro *Manual do Roteiro* (1977). De acordo com esse autor, o primeiro ato de um filme é usado para apresentar a premissa dramática e as personagens principais (p. 13). O segundo ato corresponde ao momento de confrontação, ou seja, o enredo se desenvolve de acordo com a necessidade dramática da personagem principal. Já terceiro ato, ou resolução, é quando a história se resolve, sem ser necessariamente seu fim (p. 14). Cada ato é marcado por um *plot point* (ou "ponto de virada", em tradução livre). Segundo Syd Field (1977), um ponto de virada é "qualquer incidente, episódio ou evento que engancha na ação e a reverte noutra direção" (p. 15).

O paradigma é uma forma, não fórmula; é o que mantém a história coesa. A espinha dorsal, o esqueleto e a história é que determinam a estrutura; a estrutura não determina a história. A estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos interrelacionados que conduzem a uma resolução dramática. (FIELD, 1977, p. 18).

Os incidentes e pontos de virada em *mother!* são bem claros. Após o incidente primordial da narrativa (que é a chegada do Homem), o primeiro *plot point* é quando o casal quebra o cristal, e Ele e a Mãe decidem expulsá-los de sua casa. Isso culmina na chegada dos filhos e no assassinato do Irmão Mais Novo. O filme cresce em intensidade até o final da noite do velório, quando a Mãe expulsa todos os convidados de casa. A partir daí, experimentamos os momentos de maior calma no filme: é quando o poeta, inspirado pela notícia da chegada de um filho e pela dor dos humanos na noite anterior, começa a escrever sua nova obra. A intensidade e a tensão dos eventos da narrativa, no entanto, escalona exponencialmente no final do filme culminando na série de eventos que precedem o nascimento do bebê. Depois disso, no terceiro ato final, há mais um pico dramático quando (o bebê morre e a Mãe explode num ímpeto assassino). E então, o final serve como uma espécie de epílogo, em que o diálogo entre Ele e a Mãe fornece uma última explicação sobre tudo que aconteceu até ali e o que irá acontecer.

5 CONCLUSÃO

Chegando ao suspiro final deste trabalho, é válido fazer alguns últimos apontamentos. Concluída a análise, foi possível perceber que *mother!* é, de fato, um filme bem ousado. A ambição simbolista desse filme é ímpar, e dissimula a si mesma, chegando a confundir muitos espectadores. Pode-se dizer, no entanto, que *mother!* é uma obra atemporal: ela atualiza histórias antigas sob uma nova perspectiva, transcendendo barreiras acerca do que é possível representar utilizando em cena apenas recursos humanos, ou ao menos busca desafiar esses limites. Pessoalmente, acho incrível como o sistema formal do filme é concebido para que isso aconteça: a atribuição de sentido para objetos mundanos, emprestando à metáfora um ar de surrealismo, colabora para dar vazão à visão de mundo de Aronofsky, concretizando-a em forma de arte.

Além disso, *mother!* é um filme cíclico, como a própria natureza que representa. O fim aponta para um recomeço, o que é tanto um alívio quanto um pesar: existe tanto a esperança de que os próximos "hóspedes" da casa tratem a Mãe com mais respeito, assim como persiste o temor de que os erros se repitam e o doloroso fim se faça real muitas vezes mais. Em perspectiva, todo o sofrimento humano (matéria prima para tantos outros filmes) é retratado como algo praticamente insignificante em *mother!*. Guerras, assassinatos, desamores: tudo

isso fica pequeno perto da totalidade do desespero de uma única personagem, que experimenta aquilo tudo ao mesmo tempo. A parábola de Aronofsky reforça que viemos do pó e ao pó retornaremos, desenhando a espiral do *samsara* (conceito budista que representa o ciclo de vidas e mortes) não só para os seres vivos, mas para o planeta inteiro.

Apesar de não ser deliberadamente pessimista, o filme aponta para a paz absoluta apenas na ausência da espécie humana. No entanto, num mundo vazio de humanos não há inspiração: vê-se na personagem de Bardem um deus entediado. Se não há conflito, não há história – mas a partir do momento em que se torna insuportável para o cenário aguentar a presença dos atores e ser conivente com a violência decorrente da sua interação, tudo pode ruir. Não sabemos até que ponto o usufruto da natureza pela mão humana vai ser tolerado. Talvez um dia vivamos em um planeta cuja natureza cansou de ser abundante e acolhedora.

Os raros momentos de felicidade retratados no filme são durante momentos de criação, manutenção e reprodução. Criar pelo fato de criar é o grande prazer para a personagem de Javier Bardem. Servir apenas pelo ato de servir é a vocação e a alegria da personagem de Jennifer Lawrence. É isso que lhes dá sentido. Ao ser humano, cabe a falta do que fazer e tudo que dela deriva. A nós cabe o desfrute e a destruição. Será que precisa ser assim? A metáfora estabelecida em *mother!* deixa no ar esse questionamento, uma provocação.

O sistema formal de Aronofsky constrói essa elipse, e é capaz de fazer mesmo o mais desatento espectador sentir a força de seu golpe. Porém, ele possui uma pequena falha: depende de um referencial externo para fazer total sentido. Para as pessoas que não acompanharam as dicas e deixas visuais ou não foram capazes de desvendar as pistas que o diretor espalhou para que compreendêssemos melhor a narrativa, o final pode ter soado apenas agressivo, vazio e vulgar. Por mais que o princípio da função e da repetição estivessem presentes, atuando para que os signos dispostos por Aronofsky fossem interpretados na maneira que o diretor planejou, o filme segue sendo bem exigente em matéria de bagagem cultural. O que não deixa de ser interessante, porque até os desavisados que assistiram o final e se sentiram, talvez, ofendidos, também foram impactados de alguma maneira. Até o mais ateu dos seres, ao ver-se na condição de humano (e, logo, de invasor ou hospedeiro), inconscientemente teve a chance de repensar suas ações e considerar em perspectiva sua existência no mundo. Tudo isso apenas assistindo a um mero filme: o quão poderosa pode ser essa experiência? A megalomania da metáfora encontra sua justificativa, afinal: mudar uma vida. Mudar a de muitas, quem sabe.

Por mais que algumas nuances de interpretação possam ter ficado vagas para certos espectadores, a mensagem final é tão agressiva e a agonia tão evidente que é impossível ao filme não comunicar algo, mesmo que esse algo seja difuso ou complicado de se pôr em palavras. A estrutura do filme, no entanto, é sólida. Isso foi evidenciado durante a análise, considerando os princípios de desenvolvimento e unidade/não-unidade. Os capítulos se dividem de forma clara e espaçada, o tempo da montagem se desenvolve de maneira linear, a fotografia nos aproxima das emoções vivenciadas pela personagem principal.

As escolhas estéticas, afinal, convergem para a razão de o título do filme ser *mother!* e não *Him*, por exemplo. O tempo todo, ficamos ao lado da perspectiva da Mãe. Sentimos sua dor e convivemos com sua benevolência. A razão para o título ser estilizado com o "m" minúsculo e o ponto de exclamação se torna evidente, no final. O único personagem que possui iniciais maiúsculas é Ele, ou seja: todos os outros seres são inferiores com relação a Ele. Já o ponto de exclamação, para mim, remete ao grito de socorro que é inevitável querer soltar ao chegar no final do filme. É normal querer gritar pela mãe ao final de *mother!*, e o ponto de exclamação (incomum para um título) apenas atesta o senso de urgência que o filme possui.

Como Aronofsky nos preparou para empatizar com a personagem de Lawrence, colocando a câmera (e, logo, o espectador) próximos dela o tempo todo, cada ataque à realidade dela é um ataque à nossa. Isso concede ao cineasta uma liberdade de explorar eventos não naturais, porque nada parece "aceitável" ou "natural" através dos olhos da Mãe e, por consequência, dos nossos. É tão feio quanto elegante. Um filme revigorante para quem abraça sua loucura. Para mim, *mother!* acabou se revelando como um novo tipo de filme de terror – um que mantém um espelho voltado para o público e revela que o vilão da história, o inimigo da mãe, somos nós. O filme de Aronofsky exige que reconheçamos nossa natureza antagonista no mundo, enquanto espécie humana. Esboça nossos novos pecados originais.

Figura 18 – Os invasores da casa: seríamos nós?



Fonte: imagens capturadas de *mother!* (2017)

A importância da pauta ambiental, intrínseca ao discurso cinematográfico de Aronofsky no filme, se faz cada vez mais presente num mundo que precisaria ser três para seguir consumindo recursos no ritmo que está. Emoldurar o planeta como casa coletiva e dar protagonismo às emoções veladas da Mãe Natureza realça uma consciência ambiental absolutamente necessária nos dias de hoje. Chamar atenção para o lado feminino da divindade e revisitar a psiquê do criacionismo é uma tentativa urgentemente poética de equilibrar a gangorra espiritual da ótica a qual a história humana esteve confinada e submetida há milênios. Num país em que tragédias como as de Brumadinho e Mariana acontecem – na terra onde a Amazônia queima pela ação do homem e as praias paradisíacas do Nordeste são inundadas por petróleo – analisar um filme como *mother!* é decifrar um grito de socorro escrito com luz e sombra, é entender como fazer política com metáfora, enfim: é o meu trabalho de graduação numa Universidade pública.

A capacidade que um texto oferece de continuar a gerar diferentes leituras, sem nunca se consumir por completo, é o que mais me interessou (e interessa, ainda) em *mother!*. Estudando o filme, entrei em contato também com a noção de plurissignificação artística que Umberto Eco traz em seu livro *Obra aberta* (1962). A abertura da obra para leitura poética, segundo o autor, permite que o intérprete encontre qualquer coisa na obra. Desse modo, o autor pondera que deve haver um limite para a abertura poética da obra, "pontuando a imprescindibilidade do controle interpretativo, que o intérprete deve realizar para conseguir explorar as potencialidades que a própria obra estabelece em suas estratégias internas" (1962, p. 25, *apud* HOFF, 2015, p. 48). Trago esse pensamento justamente na conclusão para justificar o fato de ter voltado tão frequentemente na descrição da narrativa (e suas consequentes interpretações) durante o processo de análise.

Fazer esse trabalho foi desafiador: tive que tomar o cuidado para não exemplificar a teoria com o filme, e sim analisá-lo por meio da teoria. Constantemente me policiando para não superinterpretá-lo, acabei me debruçando sobre uma série de elementos isolados do filme, tais como: a conexão da Mãe com as paredes da casa, o cristal, o líquido amarelo, o buraco sangrento no assoalho, o ferimento na testa do Irmão Mais Velho, o gabinete do poeta, a casa vista por fora, a Mãe do começo e a nova Mãe do final, além de ter segmentado o filme em atos, percebendo seu desenvolvimento formal e pontos de virada.

Penso que, mapeando o arsenal de recursos cinematográficos de que Aronofsky dispunha para fazer o filme, seja possível, agora, entender melhor como potencializar o

significado de um produto audiovisual. Acredito que adquirir conhecimento sobre os princípios da forma fílmica e ver como eles se aplicam nessa obra-prima do cinema tenha aguçado não só meu olhar enquanto espectador, mas também como realizador. Entender o sistema formal desse filme, com a ajuda dos autores David Bordwell e Kristin Thompson, é apenas dar um pequeno passo na direção de incorporar intelectualmente uma mínima parte do gênio criativo desse diretor que tanto admiro.

Aronofsky disse à plateia, durante sua palestra no festival SXSW³⁸: "Arte é sobre perturbação, especialmente hoje". O filme *mother!* é um bom exemplo disso. O cineasta acrescentou, ainda, que não há desculpas para fazer filmes vazios. Não que eles precisem ter um objetivo político, embora isso seja ótimo – se não, é preciso ser extremamente honesto e humano. Ele diz que "tornar algo profundamente humano é o que importa", e aconselha: "Não se preocupe em ser excessivamente sério. Concentre-se no amor humano, e não na violência humana. Nunca ponha uma arma nas mãos das estrelas de cinema. Nunca enfie uma arma nas mãos de ninguém, se você puder evitar. Que se danem os pessimistas. Ajude a mudar o mundo". Agradeço a ele por essas e outras lições, que só foram possíveis de obter em profundidade após a realização deste trabalho.

Para mim, o legado que o filme deixa – e que este trabalho de conclusão reforça – é que a consciência da nossa existência na Terra deve ser frequentemente revisitada. O que faz sentido? Estamos sendo bons indivíduos? Além da fronteira do ego, estamos sendo bons para o planeta? O abuso que a Mãe sofre e representa, em última análise, é outro. Se a permanência da câmera de Aronofsky nas imagens violentas do filme é o suficiente para deixar muita gente desconfortável, é preciso refletir: não deveríamos estar desconfortáveis? Porque se recusar a encarar esses problemas não fez nada para resolvê-los.

³⁸ <https://www.sxsw.com/film/2018/darren-aronofsky-film-keynote-at-sxsw-2018-video/>

6 REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **A análise do filme**. 2004.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, Papirus, 2001.

BAZIN, André. **On the *politiques des auters* in Cahiers du Cinéma**. Harvard University Press, 1985.

BETTON, Gérard. **A estética do cinema**. 1983.

BORDWELL, David. THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema: uma introdução**. 2013.

DAVIS, Logan. **Journal of Film and Screen Media 12**. Winter. 2016.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico**. Editora Objetiva. Tradução de Álvaro Ramos. 1979.

HOFF, Patrícia. **Obra aberta, mas não escancarada: sobre a abertura poética e os limites da interpretação e sua contribuição para o ensino de literatura**. Dissertação. UFRGS. 2015.

NELMES, Jill. **An introduction to film studies**. Ed. Routledge, Londres. 1996.

SKORIN-KAPOV, Jadranka. **Darren Aronofsky's Films and the Fragility of Hope**. 2015.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Ed. Papirus, 5a edição. 2013.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 1994.