

O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona¹

The Disappearance of the Girl, the Appearance of the Mother and the Birth of the Myth in The Dead Girl Feast (2008): Mirror Images and Persona

La desaparición de la niña, la aparición de la madre y el nacimiento del mito en La fiesta de la niña muerta (2008): imágenes especulares y persona

Florence Dravet

Universidade Católica de Brasília

E-mail: flormd@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3822-3627>

Maria Eduarda Affonso

Universidade do Minho

E-mail: duda.filomeno.affonso@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6996-6810>

RESUMO

Entende-se o cinema como meio privilegiado para pensar as imagens, sua relação com a consciência e seus diversos mascaramentos. Apresenta-se a cena do retorno da mãe no filme *A festa da menina morta* (2008), através da psicologia profunda e da noção de imagem-espelho. É nas profundezas do inconsciente que se identifica o conflito do personagem Santinho com a mãe desaparecida e sua dificuldade em se desvencilhar dela para seguir sua própria trajetória. Conclui-se que o mito da menina morta se impõe à comunidade por meio de um culto à expressão de um feminino violentado, também

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

retratado na própria personagem de Santinho e que lhe serve de compensação à falta de resposta sobre o desaparecimento de sua mãe.

Palavras-chave: *cinema; mito; ritual; imagem-espelho.*

ABSTRACT

Cinema is understood as a privileged means for thinking about images, their relationship with consciousness and their various masks. The scene of the mother's return in the film *The Dead Girl's Party* (2008) is presented, through depth psychology and the notion of mirror image. It is in the depths of the unconscious that the character Santinho's conflict with his missing mother and his difficulty in letting go of her to follow his own path can be identified. It is concluded that the myth of the dead girl is imposed on the community through a cult of the expression of a violated feminine, also portrayed in the character of Santinho himself and which serves as compensation for the lack of response regarding the disappearance of his mother.

Keywords: *cinema; myth; ritual; mirror image.*

RESUMEN

El cine es entendido como un medio privilegiado para pensar las imágenes, su relación con la conciencia y sus diversas máscaras. Se presenta la escena del regreso de la madre en la película *La fiesta de la niña muerta* (2008), a través de la psicología profunda y la noción de imagen especular. Es en lo más profundo del inconsciente donde se puede identificar el conflicto del personaje Santinho con su madre desaparecida y su dificultad para dejarla ir para seguir su propio camino. Se concluye que el mito de la niña muerta se impone a la comunidad a través de un culto a la expresión de lo femenino violado, retratado también en el personaje del propio Santinho y que sirve como compensación por la falta de respuesta ante la desaparición de su madre.

Palabras clave: *cine; mito; ritual; imagen especular.*

Introdução

A presente reflexão toma por objeto de análise o filme *A festa da menina morta* (2008), único longa-metragem dirigido por Matheus Nachtergaele, cujas filmagens decorreram no município de Barcelos, no estado do Amazonas. Em uma comunidade ribeirinha do alto do rio Negro², Santinho, um jovem que foi exaltado, ainda em criança, à posição de santo após encontrar o vestido de uma menina que havia sido arrastada pela cheia do rio, prepara a festa em comemoração aos 20 anos do trágico evento. No momento que antecede ao início da festa, quando o rapaz era suposto encarnar a menina, quem aparece é a mãe de Santinho, que tanto pode estar morta quanto retornada de uma fuga para outra cidade. O fato de o menino ter encontrado o vestido da menina é considerado um milagre pelos habitantes da cidade, fiéis à recém-criada tradição religiosa. O filme procura ser um retrato daqueles envolvidos com essa religiosidade popular e da infinita capacidade humana de “fabricar” a fé e buscar algum sentido para a misteriosa e traumática experiência da morte. O drama encena a relação entre Santinho, sua família problemática, a comunidade em que vive e sua predisposição a ser um menino-santo.

Pelo prisma da psicologia e do cinema, dois teóricos do início do século XX abordaram a relação entre a percepção, o tempo e a experiência subjetiva na apreciação de um filme: Henri Bergson e Hugo Münsterberg. Por um lado, Bergson, na obra *Matéria e memória* (1999), argumenta que tanto a experiência quanto o processo de percepção não podem ser reduzidos a meros processos mecânicos ou objetivos já que sofrem interferência direta da memória, da intuição e da duração subjetiva, sendo por elas moldadas. Por outro, Münsterberg (2013) analisa o impacto psicológico do cinema nos espectadores – segundo ele, o cinema é capaz de intervir nas emoções daqueles que assistem ao filme, podendo influenciar diretamente o público através do despertar de certas emoções e sentimentos. Dito isso, evoca-se também Jung de maneira a refletir sobre a psicologia das profundezas (ou Psicologia Analítica), que vai explorar tanto o inconsciente pessoal quanto o

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

coletivo, estando um intimamente relacionado ao outro. Propõe-se, portanto, trazer aqui uma análise fílmica com base nos estudos do imaginário e nas construções simbólicas e míticas que sustentam a narrativa.

O que vemos e o que nos olha? A matéria evoca a memória; o gesto evoca a memória; a imagem evoca a memória através da associação gestual. É a presença do gesto na imagem que chama pelo gesto no banco de imagens do inconsciente (Bergson, 1999; Didi-Huberman, 1998). O cinema é tomado aqui como meio privilegiado para o acesso à memória – em sentido mais amplo, ao imaginário, por meio da visão e da audição. Partindo do princípio de que cada pessoa que assiste a um filme detém uma bagagem muito específica em seu inconsciente pessoal ao mesmo tempo em que é movido pelas imagens do inconsciente coletivo, experimentamos uma correspondência entre o pessoal e o coletivo através da associação das imagens – cujo tema é motivado por uma inspiração propriamente psicanalítica, por tratar-se da relação do protagonista com sua mãe. Portanto, a cena escolhida para o diálogo foi a cena do retorno da mãe à casa/terreiro de Santinho durante o aniversário de 20 anos da festa em celebração ao mito da menina morta.

Em um primeiro momento, trataremos da forma como, em um contexto de religiosidade popular em que se encontram muitos traços da diversidade brasileira, mas também um reflexo dos conflitos sociais do país, o *baba*³ elabora uma narrativa mítica e uma ritualística própria, na qual ele é a figura catalisadora do mito da menina morta: seria este o aspecto feminino dele mesmo? Ou ainda, uma projeção de sua mãe, desaparecida desde sua infância? A segunda parte do artigo nos permitirá analisar o mistério interno que sustenta a narrativa mítica criada pelo *baba* de nome Santinho. Para isso, adentraremos a teoria arquetípica junguiana e a hipótese do *puer aeternus*⁴ em sua polaridade sombria como complexo atuante na figura tirânica de Santinho. Por fim, articularemos o paralelo estabelecido no filme com a narrativa de Dédalus, personagem de James Joyce (1966). Mostraremos como as imagens dialogam e se refletem umas nas outras, como em uma sala de espelhos, estabelecendo correspondências que favorecem os fluxos do imaginário, cujas motivações são dificilmente identificáveis e, em todo caso, incontroláveis. Trataremos também dos diversos mascaramentos ou jogos de *persona* (Jung, 2018) que confundem a ordem lógica da vida familiar e comunitária, assim como a relação do personagem principal (Santinho, o *baba*) com sua mãe e com a comunidade dos fiéis do seu terreiro.

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

O mito da menina morta e a construção ritualística

Na narrativa do filme, faz-se fundamental à criação do mito da menina morta uma sequência de elementos: a relação da comunidade ribeirinha com a paisagem, especialmente com o rio; o passo a passo do milagre – a morte por afogamento e o posterior sumiço do corpo da menina; o aparecimento do rastro – o vestido encontrado pelo menino ainda em criança e a nomeação do menino-santo, Santinho; a consagração do mito da menina e a ritualização do mito em forma de festa com periodicidade anual.

As festividades do novo mito surgem em uma comunidade ribeirinha amazônica, comunidade semiurbana, ou precariamente urbanizada, composta, majoritariamente, por pessoas oriundas da mescla entre aqueles que ali estavam, comunidades indígenas, e os que a seguir chegaram, pessoas das mais diversas origens, vindas dos centros urbanos e das pequenas cidades dos arredores em busca de trabalho, provavelmente nas atividades de mineração ou extração da borracha. Apesar de ser sabido que as filmagens ocorreram em Mariuá⁵ (antiga Barcelos⁶) – primeira capital da província do Amazonas, antes da sede administrativa ser transferida para Manaus – diegeticamente, nada no filme sinaliza exatamente a região específica onde se localiza a cidade, dizendo somente se tratar do estado do Amazonas. A forte presença da água no filme e na narrativa mítica (afogamento da menina, sumiço do corpo, vestido encontrado ainda molhado na boca do cachorro) é o elemento que conecta dados objetivos da realidade paisagística na região – sua dimensão cultural e social – com os dados do imaginário coletivo – as águas turvas e profundas do rio Negro, e de modo mais inconsciente, o poder evocatório de memórias afetivas ancestrais.

É justamente nesse rio, de águas escuras, turvas e lamacentas, que a menina morreu afogada. Tudo o que se sabe é isso: a menina foi levada pelas águas em um dos eventos de cheia do rio e seu corpo nunca foi encontrado. O rio Negro aparece na narrativa como uma entidade, sendo mostrado de forma recorrente, em atividades diversas. É ele quem provê o alimento, o transporte, o lazer e a purificação/limpeza para a comunidade. Quando o rio toma para si a menina, não somente tirando sua vida, mas ficando com seu corpo, toma-a como uma oferenda, um sacrifício diante da fúria das águas que alagam a cidade.

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

O vestido da menina morta foi encontrado por Santinho, quando este era ainda criança, nas margens do rio, dentro da boca de um cachorro. Se o sacrifício da menina é visto como uma oferenda, um tributo pago ao rio provedor, o vestido encontrado parece remeter ao rastro do milagre – negação da negação, prova de uma vida que se estende para além do corpo material. Tal fato faz de Santinho, portanto, um menino-deus, um santo, já que é ele quem possui os recursos necessários para a comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos: o cachorro – psicopompo – trouxe o instrumento de revelação do milagre. O vestido passa de um objeto secreto e misterioso encontrado pelo menino a algo coletivo na vida da comunidade já que acaba por fundar o mito da menina morta e toda a religiosidade que se organiza à sua volta. A menina morreu afogada e sua vida pode ser festejada agora que o vestido trouxe a comprovação da morte que faltava – morte que faz a menina viva para a eternidade. É o pai de Santinho quem o nomeia menino-deus, transformando-o em objeto de adoração e culto da comunidade.

Desde criança, portanto, Santinho é *baba*. Antes mesmo de aprender a lidar com as próprias emoções e sentimentos, está a lidar com as emoções e sentimentos de toda sua comunidade. O mito que dá origem à sua consagração como *baba* é uma resposta ao mistério dos sumiços, desaparecimentos, silenciamentos e vazios deixados por figuras femininas sacrificadas (a mãe, a menina). Funciona também como máscara, na medida em que Santinho forja sua *persona* de líder religioso da comunidade, assumindo um papel social, apesar de sua fragilidade psicológica, como veremos adiante. Para Jung (2018, p. 151), “a palavra *persona* é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, assinando o papel que ia desempenhar na peça”. A *persona*, portanto, funciona como uma máscara que visa compor a personalidade do indivíduo em sua interação com o mundo, imitando, reproduzindo e compondo o universo de que participa. Não se trata de falseamento da identidade, mas de um processo necessário à adequação da psique do indivíduo às exigências de sua vida em sociedade. Já as máscaras assumidas pela figura da mãe são ambíguas e confusas, e remetem mais a um jogo de aparecimento e desaparecimento do que propriamente à ideia de *persona* como construção de personalidade. Com o mito da menina morta e o aparecimento da mãe, estamos perante do que chamaremos mais adiante de imagens-espelho.

Ao longo da narrativa, Santinho exerce seu poder de pai imaturo seduzindo e, na mesma medida, agredindo com palavras violentas as mulheres que o servem, amansando somente diante da figura masculina do seu próprio pai. A dúvida em torno do sacrifício das figuras femininas na narrativa evoca a violência social dirigida às mulheres nas sociedades patriarcais e, provavelmente, na comunidade. A mãe retornada, como veremos mais à frente, teme as acusações do pai do menino, se pergunta se ele a perdoaria e, ao dizer isso, assume sua suposta culpa – ou ainda, assume uma culpa que talvez sequer seja sua. Mas a razão de seu desaparecimento, explica ela, seria “por conta de trabalho, da vida e de homem brabo”, sequência de termos que remete a uma condição feminina subserviente e submissa à violência masculina. Ela também se refere a “dor de cabeça”, “enxaqueca”, “mal dos nervos”, “vontade de beber” e “fazer bobagem”, série de males de que as mulheres seriam supostamente acometidas, de acordo com um discurso social vigente nas sociedades patriarcais. Em realidade, segundo Julia Kristeva e Catherine Clément (2001), trata-se de reações previsíveis às pressões violentas sofridas por elas.

Além da água onipresente na expressão espacial do filme, o tempo que organiza a narrativa, revelado já na imagem da lua cheia na abertura da sequência de aparição da mãe, é o tempo lunar, feminino, ligado à morte, às águas e à repetição inelutável dos ciclos.

O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do *eterno retorno* (Durand, 2002, p. 294, grifos do original).

A comunidade vive então no tempo mítico, cujo ciclo ritualístico é anual. O rito da festa da menina morta tem início no dia anterior à festa propriamente dita, quando se iniciam os preparativos: a limpeza da casa; a separação das ervas aromáticas e das flores; a finalização do bordado que orna o manto; o sacrifício da galinha de roça utilizada na preparação do alimento do dia; o carregamento das bebidas que serão vendidas para a arrecadação de fundos etc. Já o dia da festa começa com a matança do porco que servirá de alimento aos fiéis. É o pai de Santinho que, após horas a tentar matar o porco que grita incessantemente, decide afogá-lo em uma caixa d’água no quintal. O que vemos é a imagem da cabeça do porco afogado enquanto, em *off*, o pai diz que a mãe morreu mesmo, morreu em um acidente quando, dentro da própria casa, bateu com a cabeça no

tanque. O trauma diante do sumiço da mãe é o que justifica a personalidade de Santinho, líder espiritual da comunidade que, ao mesmo tempo em que cuida de seus fiéis, também os maltrata, tiraniza, mantém o controle sobre eles por meio do grito – ao que a comunidade responde com respeito e admiração confundidos com medo.

A imagem misteriosa da água como lugar de afogamento (da menina morta, do porco, quiçá da mãe) é reiterada e conduz a uma dúvida: a mãe terá realmente morrido ao bater a cabeça no tanque como narra o pai? Qual seria a narrativa da própria mãe sobre seu sumiço? Pode-se confiar nas narrativas contadas às crianças que explicam e justificam a morte de pessoas amadas? Santinho é acometido ainda por mais um tipo de violência, a da ambiguidade e negligência perante a verdade dos fatos contados por seu pai, que constrói uma realidade fantasiosa e confusa na qual o *baba* vive preso.

A associação por espelhamento – como veremos adiante – entre o afogamento do porco pelo pai em uma caixa d'água e a morte da mãe é feita de modo indireto, por contiguidade de sentidos: a caixa d'água, o tanque, o afogamento, a morte do porco, a morte da mãe. Paira a dúvida. Terá o pai matador do porco sido responsável pela morte da mãe? Novamente, associa-se simbolicamente o sacrifício do porco ao das mulheres e à violência masculina. E aqui, o símbolo carrega a força do não dito. As palavras do pai escondem uma outra versão possível para a narrativa da morte da mãe. Santinho então é o vetor da narrativa mítica que parece servir de compensação do não dito.

Na narrativa mítica da menina morta, o vestido é objeto de adoração da comunidade. Traz a memória da vida perdida, de uma vida feminina sacrificada. Organiza-se uma festa para louvar e reiterar, anualmente, a morte da menina por afogamento em sacrifício ao rio provedor, o que parece constituir-se em uma justificativa da violência perpetrada contra as mulheres e tudo o que tende ao feminino, tratada de forma simbólica ao longo de toda a narrativa.

O complexo negativo de *puer aeternus*: a obsessão pela mãe e o preenchimento do vazio infinito

O pai conta histórias contraditórias sobre a mãe, ora diz que ela simplesmente foi embora, ora diz que ela morreu em um acidente – ambiguidade e confusão configuram o estado mental em que o rapaz cresceu. Já adulto, Santinho não passa de uma criança crescida que não tem responsabili-

dade sobre seus atos e age de maneira reativa e perversa. Para o pai, faz as vezes de bom moço, rapaz manso, enquanto vocifera sua raiva em cima daqueles que julga estarem a seu dispor. Há ainda uma relação problemática de incesto entre pai e filho, em que o pai literalmente coloca o menino na posição da mãe.

Na cena que cumpre aqui analisar, a mãe senta-se na poltrona da sala onde Santinho é Pai de Santo – ou seja, ocupa o lugar mais importante do terreiro, espécie de trono. Ela ocupa, enquanto mãe, a força de maior presença naquele instante. Enquanto isso, Santinho está na cozinha, perplexo e acuado. A máscara de líder religioso, manso diante do pai, tirânico com seus fiéis, literalmente se esvai perante a aparição da mãe – Santinho revela-se um animal de pequeno porte, acuado no canto da cozinha. Esta se senta novamente no trono que um dia já ocupou – o que ela tem a dizer para Santinho? Ela se ajoelha em frente ao filho e é então que Santinho lhe põe a mão na cabeça. A mãe inclina-se frente ao filho.

A cena do retorno da mãe acontece por um breve período dentro da temporalidade do filme e se revela muito importante para a construção da personagem de Santinho dentro da narrativa. Do momento 01:16:07 até 01:28:10,⁷ testemunhamos o retorno da mãe ao ambiente doméstico do filho. O aparecimento é dúbio. Apesar de, por algumas ocasiões, ser mencionado que a mãe morreu após um acidente em que bateu a cabeça no tanque da cozinha, por vezes é mencionado também que a mãe foi embora da cidade deixando a família para trás – em ambos os casos, não se pode deixar de constatar que o retorno da mãe configura um aparecimento cujo espanto domina completamente o menino Santinho. Por meio do exercício retórico da éctrase, a cena será aqui descrita, pontuando detalhes que são de interesse destacar para análise.

O altar para a menina fica na sala da casa de Santinho. O elemento central é o vestido – rastro do milagre – encontrado no rio quando ele era ainda criança, dentro da boca de um cachorro. É noite de lua cheia, os primeiros fogos de artifício surgem no céu enquanto Santinho termina de se arrumar em frente ao altar da menina – que tem os olhos vidrados no vestido. Ele caminha para o corredor até que a câmera o perde de vista em um movimento panorâmico para direita. O que vemos agora é apenas a imagem de um Cristo crucificado, pintado à mão em uma pequena tela que está pendurada na parede. O enquadramento é da parede de madeira cujo único ornamento é essa pequena pintura, algo artesanal ou até mesmo infantil. Em outro movimento panorâmico,

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. **O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

agora para a esquerda, a câmera volta a enquadrar Santinho em um plano americano. Agarrada a sua cintura está uma mulher de cabelos escuros, ela está ajoelhada a seus pés. A mulher chora enquanto clama: “Meu santinho! Meu querido santinho!”. Ele a consola dizendo que não chore. Assim que ela olha para cima, Santinho vê que a tal mulher é na verdade sua mãe. Após o susto, ela profere as primeiras palavras: “Meu filho! Meu filho!” Ela passa a mão por todo o corpo de Santinho, o acaricia, o beija – beija suas mãos e sua barriga –, ao que ele recusa o afeto e com os braços tenta mantê-la afastada. Ela insiste. Santinho a empurra violentamente para o chão. Ela espera um tempo, já menos emocionada, ajeita o vestido amarrotado, se ajoelha, arruma os cabelos e a seguir fica de pé. Um tanto desajeitada, como quem está sem assunto, pergunta: “a torneira ainda pinga?”, ele nada responde. O inusitado da pergunta em um momento de tamanha gravidade remete à onipresença na água, feminina e incômoda, também intermitente – o pingar, uma água que não flui, nem estanca. As palavras tampouco fluem.

A mãe dá continuidade à conversa que desenvolve sozinha já que o filho nada responde. Ela diz que Santinho está muito bem falado em Manaus e que sua tia tinha até encomendado uma foto dele assinada de lembrança. Ela anda pela sala e vê, pendurado, o manto bordado de palavras por ocasião da festa. Pega no manto, o abre e lê alguns trechos. Dentre eles, um trecho que diz assim: “mãe dor, cicatriz permanente, desejo de morte entre os dentes”. Ela se enrola no manto enquanto diz: “que lindo!”. Enrolada no manto, ela vê a moldura com o vestido da menina que está no altar, se aproxima para olhá-lo em detalhe e comenta em um tom perverso que o vestido é lindo, mas que está todo rasgado. “Ah, coitada!”. Já sóbria, dirige a palavra a Santinho: “Foi o cachorro que te trouxe, não foi Santo?”. Do mesmo altar em que está a moldura com o vestido, ela pega um pano, fininho como um lençol, e com o tecido em mãos vai à procura de Santinho pela casa.

Santinho está acuado na cozinha, encostado no móvel do tanque. A mãe diz que é milagre, é milagre – repete isso algumas vezes. Diz ainda que veio de Manaus para pedir, ou melhor, se corrige, para agradecer. “Meu Santo! Eu to viva!” Ela tenta tocar o rosto de Santinho, ele vira o rosto em recusa; ela, com a mesma mão que ia acariciá-lo, dá-lhe um tapa. Sem remorso ou constrangimento, ela entra no quarto de Santinho e se senta em sua cama – carrega nas mãos o tecido que encontrou no altar.

A indefinição sobre a morte ou a partida da mãe é o que faz de Santo uma criança divina, como nos falam Jung e Kerényi (2011)? Ou seja, uma criança cuja autonomia está garantida pelas condições de sua própria vida órfã e do desenvolvimento de seus prodígios? Nesta obra, Kerényi começa tratando da criança divina nas mais diversas mitologias do mundo e mostrando que o mitologema é frequentemente associado a crianças órfãs, que se relacionam com as águas e que apresentam traços efeminados ou características andrógenas. Já a psicóloga Marie-Louise Von Franz (2020) aborda esse mesmo mito em suas facetas psicológicas como o complexo de *puer aeternus*, a criança que não consegue se desligar de sua origem (a mãe) e nunca cresce, tornando-se um adulto tirano com as pessoas ao redor, considerando muitas vezes que todos devem estar a seu serviço. Em seu livro, Von Franz traz um trecho de carta de Jung sobre o complexo:

Considero a atitude do *puer aeternus* um mal inevitável. O caráter do *puer aeternus* é de uma puerilidade que deve ser de algum modo superada. Sempre leva-o a sofrer golpes do destino que mostram a necessidade de agir de maneira diferente. Mas a razão não consegue nada nesse sentido, porque o *puer aeternus* não assume responsabilidade por sua própria vida (*apud* Von Franz, 2020, p. 12)

Ela mesma se refere ao *puer aeternus* nos seguintes termos:

Em geral, o homem que se identifica com o arquétipo do *puer aeternus* permanece durante muito tempo como adolescente, isto é, todas aquelas características que são normais em um jovem de dezessete ou dezoito anos continuam na vida adulta, juntamente com uma grande dependência da mãe, na maioria dos casos (Von Franz, 2020, p. 4).

É verdade que Santinho parece eternamente preso em sua infância, sendo sempre servido por aqueles que o rodeiam – além de fazer birra quando não tem o que deseja e, mais que isso, tornar-se tirânico. Apesar de muito idolatrado enquanto autoridade religiosa, todas as ações de Santinho são envoltas por um modo de falar e agir agressivo e perverso – todos na comunidade são subordinados a ele, assujeitados pelo medo, já que ele exerce um papel de poder envolto em violência. Há aqui uma íntima relação entre o poder que exerce e a violência com a qual o exerce. Santinho desumaniza os outros – é um narcisista que, para proteger suas emoções, já tão feridas em sua infância, acaba por ferir os outros à sua volta. Esse é um filme violento. Santinho, quase como em um gesto de vingança inconsciente, reage a tudo ao seu redor com requintes de crueldade.

Elipse temporal. A mãe lava a cabeça no tanque, vestida em um vestidinho que tem o tecido fininho que leva nas mãos, e cantarola uma música em italiano enquanto passa as mãos pelos cabelos. Há uma associação inevitável entre o vestido da menina morta afogada e a mãe agora usando o vestido de tecido fino e molhando a cabeça no tanque, lugar onde ela teria batido a cabeça e morrido. O banho parece uma memória, apresentado em formato de flashback, dela própria anos antes. Os tempos se misturam, se confundem. Ela volta ao momento presente do filme, joga o vestido na cama, levanta e sai do quarto. Santinho permanece encolhido e assustado no balcão da cozinha.

A mãe está sentada na poltrona em que Santinho costuma se sentar e exercer seu poder de *baba*, na sala, em frente ao altar. Ela diz que sente muita dor de cabeça. Diz também que tinha um homem que a batia, e que nunca doía tanto, mas que desde que ela morreu, sente essas dores de cabeça. Ela diz achar que é mau-olhado e que a dor é como uma enxaqueca nos olhos. Enquanto ela profere tais palavras, já fora de plano, a câmera foca em Santinho, que está na cozinha e se contorce como se estivesse com cólicas intestinais. Ela diz também que tem mal dos nervos, que fica nervosa à toa. “Parece aquela moça da novela, sabe aquela loira? Me dá um nervoso e aí eu fico, fico chorando, dá nervoso, uma vontade de beber pinga, vontade de fazer bobagem”. Ela olha para os próprios pulsos e diz que tentou cortá-los com uma faca de cozinha, mas que a haviam pego em flagrante, interrompendo a ação. Passa a mão pela testa e diz que ali também já não dói mais, faz tempo. Diz que logo depois já não tinha nem dor nem casca de dor. “Eu tenho isso, cicatrizou”, diz ela. Direcionando a palavra a Santinho, ela questiona se seu pai a perdoaria dizendo que não voltou antes por conta de trabalho, da vida e de homem brabo. Essa mãe, mesmo em contexto de violência, almeja o perdão do pai, julgando que tudo de ruim é sua culpa, e tenta justificar sua partida para o menino magoado, ao mesmo tempo em que reconhece sua santidade já quando adulto.

“Vim de longe, vim agradecer e benzer. Me benze!” Após dar a ordem a Santinho, ela se ajoelha à sua frente. Ele está trêmulo e não reage. Ela repete a ordem em tom de exigência, insistentemente. “Me benze! Me benze! Me benze!” Finalmente, Santinho obedece. Ele se despede da mãe com um gesto: pousa a mão sobre sua cabeça, fazendo uma reza, ainda estarecido com o susto em tê-la novamente na sala de sua casa. A mão que toca a cabeça quase que emite qualquer coisa invisível

que preenche o espaço ausente entre mãe e filho. É a mesma mão que Santinho mete na pia cheia de vidro quebrado e na qual se corta, vertendo uma enorme quantidade de sangue. É também a mão que avança em direção ao fogo, na fogueira de brinquedos construída para a festa de 20 anos da morte da menina – mão essa toda enfaixada da ferida causada pelos cacos de vidro com que Santinho, em gesto de autoflagelo, fere-se após a visita da mãe. Constantemente, ano após ano, Santinho simbolicamente atea fogo em sua infância – uma tentativa tanto de alcançá-la quanto de esquecê-la para sempre: o mito da menina morta será o mito da infância sacrificada pela perda da mãe e pela confusão de uma história mal contada?

A mãe se levanta após as breves palavras balbuciadas por Santinho. Ele, visivelmente nervoso, em estado de tremedeira, apoia-se no tanque, abre um armário, pega um frasco de remédios e o vira todo na boca, bebendo um copo d'água em seguida – tenta se ferir a qualquer custo. O copo cai de sua mão dentro da pia e quebra. Ele enfia a mão nos cacos de vidro, pressionando até que se machuque, em um gesto de autoflagelação. Sua mão fica bastante ferida e sangra. Ele, com muita dor, senta-se no chão e chora.

A relação de Santinho com sua infância é constante e evidente – ao mesmo tempo que nutre um desejo por queimá-la na fogueira dos brinquedos, autoflagela-se diante de sua culpa. Seu jogo sádico consiste em querer fugir da dor enquanto, afetivamente apegado a ela, goza em sua dor.

Dédalus e a figuração das águas nas imagens-espelho

Ao olhar para o mar, Dédalus vê os olhos verdes de sua mãe morta. A partir dessa apreciação simbólica e associativa que faz James Joyce, Didi-Huberman dissecar a passagem em termos filosóficos. Quando olha para o mar e vê sua mãe, é como se Dédalus olhasse para um túmulo – vê o corpo, mas este já não tem vida, está privado do movimento da vida. Ver e tocar constituem, portanto, uma inelutável cisão na medida em que as memórias não podem ser tocadas, mas podem ser vistas com a clarividência mesma da realidade e, assim, são reais para aqueles que as veem.

A mão de Santinho não toca a mãe nem para benzê-la, nem para reconhecer sua qualidade material. Trata-se de passar – ou não poder passar – os cinco dedos da mão através da grade, como narra Joyce no início de *Ulisses*... “Feche os olhos para ver” é a injunção para lidar com o diáfano/não diáfano. “Devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998, p. 30-31, grifos do original). A mão de Santinho após a tentativa de tocar para ver, é afundada nos cacos de vidro e sangra, atestado de sua vitalidade frustrada, violentada pela relação ambígua com a mãe desaparecida. Santinho não fechou os olhos da mãe, nem desistiu de, ainda, tocá-la.

Didi-Huberman recorre a esse trecho de Joyce para pensar a transparência e a opacidade das imagens, o diáfano e o turvo. Como nas águas, a memória cristalina emerge de um fundo de areias mexidas pelo movimento das ondas. E é o corpo o veículo através do qual se manifesta o espanto. Dédalus olha para o mar e somente ele é capaz de ver os olhos esverdeados de sua mãe, já que tais olhos olharam para si. O mesmo ocorre com o aparecimento da mãe de Santinho na sala de sua casa. A imagem, por mais intocável que seja, é real para ele e seu corpo responde com semelhante intensidade diante do aparecimento. Olhar para a imagem da mãe é como olhar para seu túmulo e, dentro de si, deparar-se com um *vazio* infinito. Um *vazio* que Santinho, incapaz de fechar os olhos de sua mãe, preenche com a encenação ritualística do mito da menina morta.

Enquanto existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”, definição de “imagem” para Bergson, pode-se considerar o filme como espelho também para capacidade da mente de visualização – podendo este simular o mecanismo de funcionamento da memória propriamente dita, segundo Münsterberg (2013). Olhar para o mar e ver a mãe morta, o que para Stephen Dédalus constitui-se como imagem mental de sua memória, fruto de emoção profunda e real, equivale a olhar para o *vazio* da sala e ver a mãe que já não está ali, para Santinho. “A passagem joyceana”, quando Dédalus olha o mar esverdeado, versa sobre o que Didi-Huberman chama de “inelutável modalidade do visível”. Segundo o autor, esta “terá portanto oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo anadiômene, rítmico, da superfície e do fundo – aparecimento e desaparecimento” (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

Ao reunir Didi-Huberman e Jung, vamos então ao inconsciente daquilo que apresenta a cena, aprofundando o que propõem Bergson e Münsterberg nas análises dos primeiros cinemas. Daí em diante é possível, por exemplo, aproximar a mãe do arquétipo da mãe ausente ou do assombro de não saber seu verdadeiro destino, bem como aproximar o gesto do olhar e ver a mãe, no mar como em casa, mas sobretudo o gesto do olhar e não ver. “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda” (Didi-Huberman, 1998, p. 34).

O que não se vê ao olhar o vestido da menina emoldurado no altar é o corpo que deveria vesti-lo. Onde está a menina morta? Seu corpo vigora na memória mantida viva pelo mito, a cada ano ritualizado. A memória de uma vida que morreu e preenche um vazio. O vazio da mãe que não morreu por completo e cuja aparição atormenta o homem que, naquele momento, já não é Santinho: é o homem que tenta crescer e não consegue, instantes antes de exercer seu papel de menino-deus, de pequeno tirano frustrado, cuja mão enfaixada joga os brinquedos da infância na fogueira em uma vã tentativa de esquecimento. Seria preciso fechar os olhos da mãe e olhar o que não se vê nela: a perda, o esquecimento, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos. Uma ausência que só poderia ser preenchida com uma *imago*, uma espécie de máscara mortuária. Aqui, é o mito da menina morta que faz as vezes de preenchimento do vazio infinito.

Acompanhando o pensamento de Münsterberg podemos pensar como esse filme, ao aumentar as proporções das emoções cotidianas nas encenações, evidencia um modo de ser e estar pautado pela violência psicológica e física – nesse sentido, mostrando-a em maior detalhe. A falta que sua mãe faz na vida de Santinho é muito mais que uma falta material, mas uma verdadeira obsessão que determina suas ações e a criação do mito que dá ritmo à sua existência enquanto pai-de-santo, Santinho. A relação entre a mãe e o mito aparece na oração entoada pelas mulheres da cidade que preparam a festa. Diz assim: “O milagre se fez e a mãe do menino voltou. Foi assim que o mundo chorou e a roupa da menina ele encontrou. Aprendi que acreditar nessas coisas que dizem assim, fé maior não há, só a mim, só a mim [...] pelo vestido da menina. Louvemos”.

Em Joyce, olhar o mar é ser surpreendido por aquilo que ele traz no ritmo de suas ondas: a mãe. O mar aparece como um repositório de imagens, assim como as imagens aquáticas do filme – que banco de imagens do inconsciente é esse acessado quando se assiste a um filme? Bergson diz que a matéria evoca a memória – em um caminho inverso, ousa-se dizer que a memória evoca a matéria, também. É quando o banho volta a acontecer no tanque de casa, com o vestidinho fino. Ou ainda quando a mãe se faz presente na sala, mesmo que desaparecida. Nesse sentido, matéria é memória e memória é matéria. Ambos assustadoramente tangíveis.

O mar, para Dédalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorrateiro, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo indicar a profundidade que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “moquei de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir (Didi-Huberman, 1998, p. 33).

Portanto, um homem de trejeitos mais femininos e uma mulher ferida reproduzem, sistematicamente, a violência sofrida dentro do patriarcado. O que se atualiza, quais são as reflexões possíveis a partir de tal representação? Como, a partir do imaginário, é possível intervir na matéria? Como é possível metamorfoseá-la? Segundo Freud (2015), quando analisa as pinturas de Michelangelo, a obra de arte é a metamorfose em si, isto é, ela não promove a metamorfose, antes é a metamorfose. Ainda no caminho trilhado por Bergson e Münsterberg, fazer do cinema um meio não somente de reprodução de imagens, mas também um meio para criação de imagens. A possibilidade de metamorfose se apresenta a Santinho, quando este é confrontado com a mãe que, em seu delírio, reaparece. Mas ele não encontra força para reconhecer e confrontar o assombro e acaba por se ferir com o vidro, punindo-se pela partida da mãe, isto é, reencenando seu trauma em um novo ciclo desse eterno retorno mítico.

Considerações finais

Que paralelos são possíveis traçar entre a morte e o mito, já que, para Durand, o mito surge como espécie de resposta narrativa ao mistério da mortalidade? “O sentido supremo da função fantástica, erguida contra o destino mortal, é assim o *eufemismo*. O que quer dizer que há no homem um poder de melhoria do mundo. Mas essa melhoria também não é a vã especulação ‘objetiva’, uma vez que a realidade que emerge ao seu nível é a criação, a transformação do mundo

da morte e das coisas no da assimilação à verdade e à vida” (Durand, 2002, p. 404-405, grifo do original). Portanto, a maneira encontrada por Santinho de lidar com a perda é através da festa ritual e do mito da menina, maneiras quase lúdicas de lidar com a realidade traumática. O exemplo apresentado propõe uma análise em microescala, a partir do imaginário de Santinho (a criação fantástica do mito da menina morta, para preencher o vazio deixado pela ausência misteriosa da mãe). Em macroescala, a comunidade se entrega ao mito como a um enfeitiçamento coletivo, tendo a figura da “menina morta” como fetiche do feminino sacrificial, objeto de adoração popular.

Aqui, pode-se dizer que Santinho se aproveita de uma ligação possível entre a patologia egóica do seu inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo que atravessa a comunidade. No nível discursivo, projeta-se, ainda, uma metamorfose do inconsciente através do cinema ao utilizarmos tal meio enquanto privilegiado para análise das interações humanas e manifestação das emoções, dos sentimentos profundos e complexos que atravessam os sujeitos, mas também a humanidade.

REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação entre o corpo e o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

A FESTA da menina morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Produção: Vania Catani. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2008. (115 min).

FREUD, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud**: arte, literatura e os artistas. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

JOYCE, James. **Ulysses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

JUNG, Carl Gustav; KERÉNYI, Karl. **A criança divina**: uma introdução à essência da mitologia. Petrópolis: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O desenvolvimento da personalidade**: vol. 17. Petrópolis: Vozes, 2018.

DRAVET, Florence; AFFONSO, Maria Eduarda. **O sumiço da menina, o aparecimento da mãe e o nascimento do mito em *A festa da menina morta* (2008): imagens-espelho e persona.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 32, set.-dez. 2024
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.52376> >

KRISTEVA, Julia; CLÉMENT, Catherine. **O feminino e o sagrado**. São Paulo: Rocco, 2001.

MÜNSTERBERG, Hugo. **Hugo Münsterberg on film**. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings. New York: Routledge, 2013.

VON FRANZ, Marie-Louise. **Puer aeternus**: a luta do adulto contra o paraíso da infância. São Paulo: Paulus, 2020.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

- 1 A pesquisa cujo resultado parcial está aqui apresentado é financiada pelo CNPq.
- 2 Afluente do rio Amazonas, tem sua nascente na Colômbia.
- 3 O termo “baba”, que significa literalmente “pai”, é utilizado em religiões afro-brasileiras para designar o estatuto do “pai de santo” ou sacerdote homem, que zela pela organização de um terreiro.
- 4 Termo em latim empregado por Carl Gustav Jung para tratar do arquétipo da criança eterna.
- 5 Nome dado pela nação Manau que significa “o grande braço do rio Negro”; o nome foi posteriormente utilizado para nomear a cidade que cresceria na região, após a Missão de Nossa Senhora da Conceição de Mariuá.
- 6 Barcelos foi o nome atribuído à cidade em 1758, em homenagem à cidade de mesmo nome localizada no Minho, Portugal. O nome Barcelos tem origem no latim e designação geográfica, no caso significando um pequeno terreno próximo a um rio que, com frequência, é alagado ou inundado.
- 7 Link para o filme completo: <https://www.youtube.com/watch?v=MCmPO1jSUok>. Acesso em: 21 ago. 2024.