

The Appearances of the Missing Characters in the films: *Gravity* (2013) and *Adrift* (2018)

As Aparições dos personagens desaparecidos nos filmes: *Gravidade* (2013) e *Vidas à Deriva* (2018)

Carla Patrícia Oliveira de Souza
UFRN, Brasil

Abstract

This article aims to study two films whose central plot unfolds from a tragic accident. In Alfonso Cuarón's film Gravity, the accident occurs in space, while in Baltasar Kormákur's film Adrift, the accident takes place at sea. Both films feature female protagonists who are survivors adrift in space and at sea. To maintain the characters' lucidity, the directors employ the narrative device of the return of missing supporting characters. It is observed that this return throughout the plot is a kind of vision or hallucination of these characters, intended to encourage and instruct the protagonists. It is these post-accident appearances of the characters that we will discuss, drawing on the theoretical contributions of Todorov (2006), Propp (2001), and Camarani (2014), authors who work with fantastic and marvelous narratives. Camarani (2014) defines fantastic narrative as being characterized simultaneously by the union and opposition maintained between the real and the supernatural, which produces ambiguity and uncertainty in relation to strange, unusual and supernatural manifestations.

In addition to these reflections, we also added a discussion about tragedy with Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal Naquet, since both works deal with this genre, as well as a dialogue with Thomas Elsaesser and Malte Hagener (2018) about the meaning produced in the spectators, who are surprised by the confirmation of the death of the supporting characters by the protagonists themselves.

Keywords: Gravity, Adrift, Fantastic, Tragedy, Meaning Production.

Introdução

Obras fílmicas com protagonistas femininas fortes e destemidas começaram a circular no espaço midiático com maior intensidade há algumas décadas, contrariando a representação de mulheres dóceis ou de sedutoras perturbadas. A criação de protagonistas e de coadjuvantes femininas estavam relegadas apenas a função de constituir par com os personagens masculinos. A historiadora Del Priore (2020) enfatiza a condição dessas personagens ao papel de simples parceria amorosa. Diferentemente dos personagens masculinos, grande parte das personagens femininas nem possuía uma vida profissional. E segundo Simone de Beauvoir (2024) somente o trabalho pode conferir à mulher a liberdade concreta. Sendo assim, nesse artigo, nos debruçamos em duas obras cinematográficas, cujas protagonistas são mulheres

fortes e com uma vida profissional ativa, que vivenciam uma tragédia. No filme britano-estadunidense *Gravidade* (2013) de Alfonso Cuarón, vencedor de sete Oscars, temos a personagem Dra Ryan Stone interpretada por Sandra Bullock. Ela é uma engenheira médica em sua primeira missão espacial a bordo do ônibus Explorer e que juntamente com o astronauta experiente Matt Kowalski interpretado por George Clooney realizam uma atividade extraveicular, na qual restauram o telescópio espacial Hubble. Enquanto efetuam o reparo, eles são alertados pelo Controle da Missão em Houston que a Rússia abateu com um míssil um satélite desativado, e apesar do comando da missão descartar a ameaça, os detritos espaciais se locomovem em alta velocidade até a nave Explorer ocasionando severos danos, e impossibilitando a dupla de astronautas ser socorrida, os quais ficam a esmo no espaço. Após algumas tentativas de sobrevivência em conjunto, o astronauta Kowalski ao perceber que as cordas não suportarão o peso dos dois, prefere se soltar e preservar a vida de Dra Ryan. E no filme estadunidense *Vidas à Deriva* (2018) de Baltasar Kormákur, inspirado na autobiografia *Red Sky at Mourning* (2002) de Tami Olham Ascraft, a personagem Tami Oldham interpretada por Shailene Woodley é uma espécie de "mochileira" do mar, que trabalha em embarcações náuticas. Ao chegar ao Taiti, conhece um marinheiro britânico, Richard Sharp interpretado por Sam Claflin, os dois se envolvem amorosamente e aceitam uma trabalho de embarcar um iate Trintella 44 até San Diego na Califórnia, contudo eles encontram o furacão Raymond em alto mar. E o barco ao se chocar com as fortes ondas, lança o marinheiro Richard no oceano, enquanto Tami se acidenta no interior do barco. Nesses dois filmes, o acidente trágico perpassa a vivência no espaço e no mar dessas duas protagonistas. Ao se depararem sozinhas e sem nenhuma perspectiva de salvamento, elas são influenciadas de forma positiva por aparições, ilusões ou alucinações.

São essas "visões" dos personagens desaparecidos que refletimos a partir da narrativa fantástica de Todorov (2006) e Camarani (2014), além de Propp (2001) com as funções dos personagens em narrativas maravilhosas. Além dessa discussão, se faz necessário tecer algumas reflexões a partir do gênero tragédia com os filósofos Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet. Como também compreender o sentido produzido por essas "visões" nos espectadores com a contribuição de Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018). Logo, esse artigo é composto por cinco tópicos, sendo o primeiro essa introdução, seguido do tópico intitulado - As personagens e o conselheiro

“irreal” onde abordamos a narrativa das obras com o viés fantástico e maravilhoso, bem como uma reflexão desse recurso narrativo para impulsionar as ações das personagens. No terceiro tópico, A personagem trágica e o espectador “esquizado”, o gênero tragédia é discutido, além da produção de sentido nos espectadores. É identificado a falta de questionamento das protagonistas sobre a natureza dos personagens desaparecidos. E finalmente, as considerações finais acerca dessas obras que utilizam essa estratégia de resgatar um personagem “desaparecido” como um portador de encorajamento e aconselhamento para as protagonistas diante de situações extremas, mas não convence como apenas um elemento de alucinação ou ilusão dando margem a especular uma fenda nas fronteiras do fantástico e maravilhoso.

As Personagens e o Conselheiro “Irreal”

Os filmes *Gravidade* e *Vidas à deriva* não são consideradas obras pertencentes ao gênero fantástico, *Gravidade* é vista como um drama que remete à ficção científica e ao suspense, e o filme *Vidas à deriva* se inclina para o melodrama. Huppes (2000) faz uma analogia com esse gênero e a tragédia, ao afirmar que ambas narrativas comungam do mesmo objetivo, de envolver o público a partir do sofrimento dos personagens ou no regozijo. O melodrama conduz as razões sentimentais para o centro da cena. Mesmo diante dessas características, percebe-se elementos da narrativa fantástica nas cenas onde os personagens desaparecidos nos acidentados trágicos retornam ao convívio das protagonistas por tempos variados, o astronauta Kowalski permanece poucos minutos e o marinheiro Sharp manteve-se por vários dias e noites, no entanto o objetivo é o mesmo, incentivá-las a continuarem vivas, indicando possíveis soluções técnicas para o salvamento das mesmas. Geralmente, esses personagens “conselheiros irreais” aparecem nas situações mais críticas.

Camarani (2014) explica que a narrativa fantástica é identificada de forma simultânea pela união e pela oposição entre o real e o sobrenatural, o que produz a ambiguidade e a incerteza diante de manifestações estranhas, insólitas e sobrenaturais. A literatura fantástica inicia na França com o escritor Jacques Cazotte (1719-1792), e uma das suas obras mais populares é *O diabo apaixonado* (1772), porém foi a partir do escritor também francês Charles Nodier (1780-1844) que a literatura fantástica passa a ser refletida teoricamente.

Em seu ensaio de 1830, intitulado “Du Fantastique en littérature”, Nodier (1970a) dedica-se, com efeito, a uma espécie de história literária sobre manifestações fantásticas na literatura, para chegar aos textos produzidos no romantismo europeu e a conclusões teóricas a respeito dessa modalidade literária que se sistematiza em sua época (Camarani 2014, 13).

Nodier, em seu texto, retoma a história do espírito humano, precisamente a imaginação do homem, e evidencia as três principais etapas. Relata que no princípio da humanidade, a poesia estimulava as sensações no homem. Mais adiante, começa-se a comparar as sensações entre si, bem como a assimilar os traços e atributos das coisas, ou seja, trocar as palavras por figuras. As primeiras criações literárias visava à descrição e a representação do mundo material através das impressões que estimulavam nos espectadores. Posteriormente, a observação transfere-se do conhecido ao desconhecido. O mundo espiritual de forma simultânea transportou o homem para além das bordas materiais, mas o seguiu de forma crescente em si próprio, transformando-o no centro pelo qual a ordem universal circula. Essas realidades, contudo, não foram capazes de elucidar a quantidade de sensações e eventos com os quais o homem se deparava na vida comum. É a partir dessa constatação que aparece o termo “mentira”.

Desse modo, a mentira, que Nodier reconhece como procedente da imaginação, faz nascer um terceiro mundo, o mundo do fantástico. Ao resumir suas ideias, o escritor assinala que, dessas três operações sucessivas – a da inteligência que fundou o mundo material, a do gênio divinamente inspirado que pressentiu o mundo espiritual e a da imaginação que criou o mundo fantástico-, compôs-se o vasto império do pensamento humano (Camarani 2014, 14).

Nota-se que as três etapas listadas por Nodier ressaltam uma característica primordial do fantástico: não resulta de nenhuma mente perturbada ou alucinada, é oriunda do desenvolvimento da mente humana. Na evolução do conhecimento do mundo, o ser humano identifica a falta de um elemento que poderia lhe propiciar o entendimento integral do seu ambiente, como também percebe a existência de um conjunto de fenômenos irrecognoscíveis.

Trata-se da existência de um mundo fantástico ou *superstand*, que não é regido por leis diferentes das que dominam o mundo positivo, mas por uma espécie de hiperbolização das leis positivas (Camarani 2014, 15).

Realmente, os críticos da literatura fantástica argumentam através de vários exemplos e teorias, que o fantástico deve estar relacionado à representação do real, uma vez que é a partir do desequilíbrio das leis conhecidas que essa modalidade literária se mantém. Sendo assim, o real é fundamental para o entendimento do fantástico. Para Nodier, as ficções fantásticas atendem as aspirações de um público seguinte à Revolução Francesa, exausto dos séculos de racionalismo, e desejoso por todo tipo de sensações e sentimentos. E ainda acrescenta segundo Camarani (2014) que este gênero exige demasiado talento artístico e bom senso. Ao discorrer sobre a teoria do fantástico, a autora cita a classificação do fantástico por Nodier.

Há o falso conto fantástico, cujo encanto provém da credulidade compartilhada entre o narrador e o público, como os Contos de Fadas de Perrault, a obra-prima. Há o vago conto fantástico, que deixa a alma suspensa numa dúvida sonhadora e melancólica, embalando-a para dormir como uma melodia e aconchegando-a como um sonho. Há o verdadeiro conto fantástico, que é o primeiro de todos porque comove profundamente o coração sem exigir qualquer sacrifício da razão; e por verdadeiro conto fantástico quero dizer – pois tal combinação de palavras merece ser explicada – o relato de um evento considerado materialmente impossível que, no entanto, ocorreu ao alcance de todos (Nodier 1961b, 330-331 apud Camarani 2014, 17, tradução nossa).

A classificação da literatura fantástica descrita pelo escritor Charles Nodier pode ser vista como um vislumbre da desenvolvida um século depois pelo filósofo búlgaro Tzvetan Todorov. Aqui vale acrescentar a explanação de Todorov (2006) sobre a narrativa fantástica, a qual aborda a obra inaugural do gênero escrita por Jacques Cazotte, “O diabo apaixonado” (1772) para ressaltar a dúvida do protagonista Don Álvaro em relação à origem da mulher que se diz apaixonada por ele. Seria uma Sílfe como ela afirma ou um diabo?

Assim, Alvare hesita, e pergunta a si mesmo (e o leitor) com ele se o que lhe está acontecendo é verdadeiro, se o que o cerca é mesmo realidade (e então as Sílides existem) ou se se trata simplesmente de uma ilusão que toma aqui a forma de um sonho (Todorov 2006, 148).

É esse questionamento sobre a natureza da personagem feminina que nos guia para o âmago do fantástico. No mundo em que vivemos, sem a presença de nenhum ser sobrenatural como Sílides ou diabo, o acontecimento produzido não pode ser explicado pelas leis deste mundo. Então, o indivíduo que vivencia o acontecimento deve escolher por uma das soluções possíveis: ou é um produto da imaginação proveniente da ilusão de sentidos, ou esse acontecimento ocorreu de fato, e faz parte da realidade; nesse caso as leis que a regem são desconhecidas para todos. Todorov (2006) enfatiza que o fantástico se mantém durante essa incerteza, quando optamos por uma resposta, nos desligamos do fantástico para adentrar em um gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.

O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que não conhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov 2006, 148).

E a sentença que melhor o exprime, é - quase cheguei a crer, pois a certeza absoluta como a total descrença, o desliga do fantástico. É a hesitação que fornece a permanência do fantástico, além desse

sentimento emanado do personagem, Todorov (2006) ainda estabelece a necessidade da observação de três condições.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de pessoas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Em seguida, essa hesitação deve ser igualmente sentida por uma personagem; desse modo, o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação se acha representada e se torna um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem (Todorov 2006, 150-151).

Tanto no filme *Gravidade* como em *Vidas à Deriva*, a explicação pelas protagonistas para o retorno dos personagens desaparecidos tende para um argumento realista, enquanto em *Gravidade*, a Dra Ryan vê a volta do astronauta Kowalski como uma ilusão, já em *Vidas à Deriva*, Tami Oldham vê os últimos momentos da convivência com o namorado ferido Richard Sharp, como uma alucinação em consequência do longo tempo no mar. É interessante evidenciar que no momento do retorno e da convivência dos personagens desaparecidos com as protagonistas, nenhuma delas questionou o longo tempo em que os parceiros ficaram desaparecidos, bem como os conselhos dados que foram cruciais para a sobrevivência das mesmas. Logo, ao analisar essas cenas com as três condições levantadas por Todorov (2006) para que o fantástico se estabeleça, observa-se que na segunda situação, na qual implica que a personagem deve sentir uma hesitação diante do evento aparentemente insólito, que nem Dra Ryan nem Tami apresentaram nenhum questionamento sobre o retorno dos personagens desaparecidos. E em relação à terceira condição, que pressupõe o compartilhamento da hesitação da personagem com o leitor, temos que apesar das protagonistas não demonstrarem nenhuma suspeita do retorno dos personagens desaparecidos, os espectadores por não estarem vivenciando a situação trágica, porém sentindo a ansiedade da situação conseguem levantar questionamentos sobre o retorno dos personagens perdidos no espaço e no mar. As protagonistas podem não exalar alguma suspeita do improvável retorno dos parceiros, já que apresentavam a descrença da própria capacidade de sobreviver sozinhas em um ambiente que exala a imensidão do vazio. Realmente o que se pode constatar em relação aos personagens que retornam, é a função de dar um sopro de vida as personagens exaustas da situação em que se encontravam, logo podemos pensar em outras formas de narrativas fantásticas.

Todorov (2006) explica que no fim da narrativa, o espectador, senão a personagem decide, ao optar por uma ou outra alternativa, desligando-se do fantástico. Ao decidir pelas leis da realidade, e ainda conseguir explicar o fenômeno descrito, afirmamos que a obra vincula-se ao gênero do estranho. Mas se ao contrário,

opta por aceitar as novas leis da natureza, através das quais os fenômenos podem ser explicados, adentra-se no gênero do maravilhoso.

No fantástico-estranho, os acontecimentos que a priori soam sobrenaturais no decorrer da narrativa recebem uma explicação racional. Nesse gênero, o questionamento é mantido entre esses dois polos, em um está impregnado da existência do sobrenatural, enquanto no outro, há uma série de argumentos racionais.

Há, evidentemente, dois grupos de “desculpas”, que correspondem às oposições real-imaginário e real-ilusório. No primeiro caso, nada de sobrenatural aconteceu, pois nada aconteceu: o que se acreditava ver era apenas o fruto de uma imaginação desregada (sonho, loucura, drogas). No segundo, os acontecimentos se produziram realmente, mas explicam-se de modo racional (acasos, tapeações, ilusões) (Todorov 2006, 156-157).

No filme *Gravidade*, poucos minutos antes do astronauta Kowalski entrar no módulo, Dra Ryan tinha tentado contato por rádio com uma estação chinesa, porém acaba interceptando uma transmissão de um *inuit* da Groelândia, com uma cantiga de bebê, o que a fez se lembrar da filha já falecida, e decide pelo suicídio indolor através do desligamento do suprimento do oxigênio do módulo. Ou seja, a aparição de Kowalski salva a vida da astronauta. E no filme *Vidas à Deriva*, após o desaparecimento do personagem Richard, e Tami constatar que todos os dispositivos eletrônicos do iate foram danificados pela entrada de água, ela se desespera com o cenário solitário sem nenhuma perspectiva de ajuda ou terras à vista. Ao visualizar o bote perdido de Richard, ela se enche de esperança, e tenta várias formas de se aproximar do bote e salvar o seu namorado. Ao resgatá-lo, ela verifica que o estado de saúde dele, inspira muitos cuidados já que ele quebrou as costelas e a perna está com um ferimento aberto muito grave. Durante todo o tempo com Richard, ela divide os suprimentos com ele, bem como trata suas enfermidades, que a cada dia piora. Enfim, nesses dois recortes da situação em que as protagonistas se encontravam desesperançosas, antes do retorno dos parceiros, pode-se compreender que a aparição deles trouxeram conforto e esperança. E é essa constatação que nos leva a pensar em um auxílio invisível, porém em nenhum momento do filme essa abordagem foi considerada. A própria narrativa das obras se incumbe de demonstrar através das falas das protagonistas que o que ocorreu foi uma ilusão com Dra Ryan, e no caso de Tami foi uma alucinação. Sendo assim, as cenas do retorno dos personagens desaparecidos podem ser encaixar no gênero estranho para as protagonistas, porém para os espectadores o fantástico ainda sobrevoa, levantando várias suspeitas.

Todorov (2006) ao abordar os gêneros vizinhos do fantástico, o estranho e o maravilhoso, fala também dos subgêneros transitórios entre o fantástico e o estranho de um lado, e o fantástico e o maravilhoso

de outro. Os subgêneros, fantástico-estranho e fantástico-maravilhoso, abarcam obras que mantêm durante um período longo a hesitação fantástica, porém finalizam no estranho ou no maravilhoso. Observa-se que as obras estudadas tendem para o fantástico-estranho, principalmente na perspectiva dos espectadores, que questionam a aparição dos personagens desaparecidos como uma providência não terrena, algo que provoca uma hesitação, mas não perdura mais tempo devido à explicação racional das protagonistas. Se elas suspeitassem do retorno dos personagens desaparecidos, e buscassem uma explicação não convencional, as obras *Gravidade* e *Vidas à deriva* se inclinariam para o fantástico-maravilhoso.

O que é interessante perceber é a importância dos personagens desaparecidos para o desfecho final dos filmes pesquisados. Sem esse recurso narrativo de trazer a volta esses personagens para o convívio das protagonistas, estas não concluiriam a sua trajetória de retorno ao lar. Pensando na importância desses personagens, buscamos o auxílio de Candido et al (2014) que discutem o personagem de obras literárias como um ser fictício. Expressão contraditória, pois como pode existir algo que sabemos que não existe? Eles questionam sobre a possibilidade do personagem ser visto como um ser fictício. Como algo que resulta da criação da fantasia pode ter o poder de dar a impressão da pura verdade existencial? Os autores ainda evidenciam que o gênero literário romance baseia-se em uma relação entre o ser vivo e o ser fictício, incorporada pelo personagem, sendo a concretização do mesmo. De forma inicial, verifica-se que existem afinidades e distinções singulares entre o ser vivo e os ficcionais, sendo às diferenças tão relevantes quanto às semelhanças para produzir o sentimento de verdade, a verossimilhança. No processo investigativo sobre as condições de existência da personagem, esse ser mesmo fictício, é descrito de forma empírica segundo a nossa percepção do semelhante.

Quando abordamos, o conhecimento direto das pessoas, um dos dados fundamentais do problema é o contraste entre a *continuidade* relativa da percepção física (em que fundamos o nosso conhecimento) e a *descontinuidade* da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. No ser uno que a vista ou o contato nos apresenta, a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias (Candido et al 2014, 55).

Essa percepção decorre do fato de não sermos capazes de compreender a personalidade do outro na mesma medida que compreendemos a sua configuração externa. Essa diferença reside na própria distinção da natureza dos objetos da nossa observação. O primeiro tipo de conhecimento se efetua por domínio finito, que corresponde à superfície do corpo, enquanto o segundo tipo se refere a um domínio infinito, devido a natureza desse ser ocultar à exploração

de qualquer sentido, logo não pode ser apreendida em sua integridade. Portanto, o entendimento de um ser produzido por outro ser, é sempre incompleto, sobretudo quanto à percepção física inicial. Daí pode-se assimilar que o conhecimento sobre os seres é fragmentário, sendo estes extraídos de uma conversa, conjunto de atos ou qualquer informação. E cada um desses fragmentos, mesmo sendo visto em sua totalidade, não é uno nem contínuo.

Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções de subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência (Candido et al 2014, 56).

Os autores afirmam que essa confirmação, apesar de ter sido efetuada de forma não sistemática, é relevante em toda a literatura moderna, mesmo tendo se desenvolvida em um período anterior às pesquisas técnicas dos psicólogos. E após os resultados dessas investigações científicas, a literatura as utiliza na criação dos personagens. A noção do mistério dos seres com condutas surpreendentes sempre esteve presente na produção de formas conscientes ou não, vale citar o mundo das personagens do escritor William Shakespeare (1564-1616). Porém, somente foi desenvolvida de forma consciente por certos escritores do século XIX, como tentativa de revelar o mistério psicológico dos seres ou o mistério metafísico da própria existência. Candido et al (2014) citam escritores que ao utilizar a intuição introduziram e desenvolveram essa visão na literatura, como: Charles Baudelaire (1821- 1867), Gêrald de Nerval (1808-1855), Fiódor Dostoiévski (1821 -1881), Emile Bronte (1818- 1848), Machado de Assis (1839 – 1908), estes organizaram a trajetória literária para receber as obras de Marcel Proust (1871 -1922), James Joyce (1882- 1941), Franz Kafka (1883 -1924), Luigi Pirandello (1867 -1936) e André Gide (1869-1951). Nessas obras, nota-se que os entraves para a compreensão dos seres (personagens) vem discutida sob um viés às vezes trágico, principalmente através da incomunicabilidade nas relações.

A reflexão dos autores Cândido et al (2014) evidência a relevância dos personagens no interior da narrativa, bem como a compreensão fragmentada desses seres pelos leitores, devido a complexidade psicológica e os mistérios metafísicos que pode os envolver. Essa discussão nos ajuda a pensar nos personagens das obras cinematográficas *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, tanto nas protagonistas quanto nos personagens desaparecidos. Em relação às protagonistas, Dra Ryan e Tami, a partir de uma visão superficial sem aprofundamento psicológico e filosófico, temos que ambas vivenciaram perdas na família e buscavam na profissão desafiadora uma certa recompensa, fuga ou

consolo. E a experiência durante o acidente trágico pode ter provocado “as visões” por causas orgânicas ou não. Já os personagens desaparecidos, o astronauta Kowalski e o marinheiro Richard Sharp enquanto vivos auxiliaram as protagonistas profissionalmente, no manejo técnico do transporte espacial e marítimo, respectivamente. E o retorno deles à narrativa, evidenciou ou um processo ilusório ou uma alucinação perceptiva, sentido pelas protagonistas. Mas na visão dos espectadores, o retorno deles vem impregnado do sentimento de “hesitação”, de suspeitas até o desfecho da ação do personagem se inclinar para um argumento sobrenatural. O astronauta Kowalski, conforme figura 1, entrou no módulo, auxiliou Dra Ryan e saiu do módulo, e o marinheiro Richard, conforme figura 2, foi salvo por Tami e ficou com ela durante o tempo necessário para que ela não enlouquecesse sozinha no mar, bem como deu dicas importantes para atravessar o oceano, e desapareceu quando ela o libertou do seu “mundo de fantasia”.



Figura 1: O astronauta Kowalski aconselha Dra Ryan no módulo espacial.

Fonte: Filme *Gravidade* (2013) de Alfonso Cuarón. Estados Unidos e Reino Unido



Figura 2: Tami salva o marinheiro Richard no oceano.

Fonte: Filme *Vidas à Deriva* (2018) de Baltasar Kormákur. Estados Unidos.

Para compreender a função desses personagens “irreais”, buscamos o linguista e crítico literário russo Vladimir Propp que nos revela a morfologia do conto maravilhoso. Esse estudo foi desenvolvido a partir de pesquisas que examinavam os enredos

dos contos de magia. Após essa comparação, sobretudo os classificados no índice de Aarne e Thompson, precisamente entre os números 300 e 749, identificou-se grandezas constantes e grandezas variáveis. Propp (2001) constatou que os nomes e os atributos dos personagens geralmente mudam, porém as suas ações ou funções permanecem inalteradas. Conclui-se então, que o conto maravilhoso confere constantemente ações semelhantes a personagens distintos, o que nos permite investigar os contos a partir das funções dos personagens. Nos filmes *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, temos que os personagens do astronauta Kowalski e o marinheiro Richard são distintos, porém a função na narrativa de retornar após um acontecimento trágico para aconselhar a protagonista em perigo, aproxima essas narrativas do conto maravilhoso.

E frequentemente, esses contos iniciam-se em uma determinada situação, e com a indicação do herói, ou dos membros de uma família por exemplo. Como também é revelado o nome ou a indicação de sua situação. Essa condição não constitui uma função, porém é um elemento morfológico relevante. Após essa situação inicial, é definido as várias funções dos personagens. Propp (2001) enumera 31 tipos de funções dos personagens nos contos maravilhosos. Dentre estas, percebe-se que as funções que mais se relacionam com as obras *Gravidade* e *Vidas à Deriva* são as seguintes: I - Um dos membros da família sai de casa, logo é definido a função de afastamento, e esta ocorre por vários fatores, como: o príncipe que parte para uma viagem longa e deixa sua esposa sendo ajudada por estranhos, ou ele é um mercador e parti para países estrangeiros. As formas usuais de afastamento são por motivos de trabalho, negócios ou guerra. Nos filmes pesquisados, as protagonistas estão afastadas dos seus lares, sobretudo por motivo de trabalho. Já na função XII, o herói é submetido a uma prova, na qual ele é preparado para receber um auxiliar mágico, inter-relacionando está função com a narrativa dos personagens “irreais”, pode-se compreender que tanto a Dra Ryan como Tami estão em uma situação muito dramática – a prova, quando o auxiliar mágico, os personagens que aparentemente morreram, retornam. E na função XIV, o meio mágico passa às mãos do herói, esse instrumento que pode ser um objeto ou qualidade, como a força, é transmitido as protagonistas através de conselhos técnicos e palavras de encorajamento. E finalmente, na função XV, o herói é transportado ou conduzido a um lugar onde está o objeto que procura, seja voando ou por mar, no caso dos filmes *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, as protagonistas conseguem regressar a um ambiente seguro, não atrás de um objeto mágico, mas sim para continuar vivas, e a única magia que transporta ou que permanece com elas no local do destino é a recordação da experiência vivenciada e os conselhos dos personagens “irreais”.

É o estado dos personagens “irreais” que confere a esses filmes um teor de maravilhoso. É necessário evidenciar mais uma vez que pela perspectiva das protagonistas nada de sobrenatural ocorreu, essas

visões são tratadas como resultantes de processos ilusórios ou alucinantes. Porém, o espectador pode suscitar sentimentos de hesitação com uma explicação que mais se aproxima para o fantástico-maravilhoso.

No próximo tópico, aproximamos a trajetória das protagonistas com o conceito e as características da tragédia grega enquanto gênero literário que resulta de um tipo de experiência humana entrelaçada a condições sociais e psicológicas.

A personagem trágica e o espectador “esquizo”

No final do século VI, surge na Grécia, a tragédia. Vernant e Vidal-Naquet (2014) explicam que enquanto gênero literário original, com regras e características próprias, a tragédia introduz uma nova forma de espetáculo público na cidade. Como também uma forma de expressão singular que evidencia características da experiência humana, antes velada. Gênero que revela uma etapa na formação do homem interior, e deste como um sujeito responsável.

Gênero trágico, representação trágica, homem trágico: sob esses três aspectos, o fenômeno aparece com caracteres irredutíveis (Vernant, Vidal-Naquet 2014,01).

É utilizado um vocabulário técnico de direito nas obras, o qual reforça as afinidades entre os temas favoritos da tragédia. Os poetas trágicos recorrem a esses termos do direito, com o propósito de produzir incertezas e flutuações. Porém, os autores afirmam que o gênero tragédia bem compreendido, é distinto do debate jurídico. O homem em si mesmo, é o objeto de atenção e reflexão, pois ele é impellido a tomar uma decisão irrefutável, ao agir em um universo ambíguo e instável.

Neste estudo, não será realizado um aprofundamento nas peças trágicas gregas, o enfoque recairá, sobretudo nas características que determinam um personagem trágico com intuito de estabelecer relações com as protagonistas dos filmes *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, bem como nos traços que evidenciam a tragédia grega, e que pode-se perceber nas cenas mais dramáticas vivenciadas por Dra Ryan e Tami. Nesse sentido, Vernant e Vidal-Naquet (2014) elencam aspectos singulares da tragédia que revelam a forte presença da ambiguidade e do conflito.

Tensão entre o mito e as formas de pensamento próprias da cidade, conflitos no homem, o mundo dos valores, o universo dos deuses, caráter ambíguo e equivoco da língua – todos esses traços marcam profundamente a tragédia grega. Mas o que talvez a defina no que é essencial é que o drama levado em cena se desenrola simultaneamente ao nível da existência cotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos

acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento (Vernant e Vidal-Naquet 2014,23).

Os autores explicam que devido a essa união e confrontação frequente entre o tempo dos homens e o tempo dos deuses no decorrer da intriga, o drama revela o divino na duração das ações humanas. O filósofo Aristóteles diz que a tragédia é a imitação de uma ação – *mímeses práxeos*, sendo os seus personagens em ação – *prátontes*. Diferentemente da epopeia e da poesia lírica, nas quais não há a categoria da ação, logo o homem nunca é visto como agente. Já a tragédia mostra os indivíduos na situação da ação, posto em um dilema de uma opção com a qual estão totalmente envolvidos, além de expô-los no início de uma decisão, questionando a si próprio sobre qual decisão devem tomar. E a sentença que expressa à polaridade da situação trágica, corresponde a uma indagação sobre agir ou não agir, e assim se entregar nas mãos do destino. É importante evidenciar que a ação humana, no gênero trágico, não ignora o poder dos deuses e não tem a autonomia necessária de se afastar da proteção deles. Na visão desses personagens, os deuses não são seres fáceis de serem entendidos. A resposta deles as questões, quando assim respondem são sempre ambíguas.

Na perspectiva trágica, portanto, agir tem um duplo caráter: de um lado, é deliberar consigo mesmo, pesar o pró e o contra, prever o melhor possível a ordem dos meios e dos fins; de outro, é contar com o desconhecido e incompreensível, aventurar num terreno que nos é inacessível, entrar num jogo de forças sobrenaturais sobre as quais não sabemos se, colaborando conosco, preparam nosso sucesso ou nossa perda (Vernant e Vidal-Naquet 2014, 21).

No gênero trágico, até o personagem mais cauteloso que opta pela ação após muita reflexão, ainda assim apela aos deuses sobre a melhor decisão. Ao relacionar os personagens trágicos com suas respectivas reflexões acerca da tomada de decisão e o auxílio do divino, com as obras fílmicas estudadas, percebe-se que as duas narrativas principalmente nas cenas que antecederam e sucederam a aparição dos personagens desaparecidos, não houve nenhum apelo a nenhuma divindade pelas protagonistas. As dúvidas sobre a melhor forma de escapar da situação dramática no espaço e no mar através de uma solução racional dominaram as narrativas, embora a chegada e a partida dos personagens desaparecidos provoquem muitas especulações, principalmente na perspectiva do espectador. As protagonistas Dra Ryan e Tami, optaram por uma decisão após os conselhos dos personagens do astronauta Kowalski e do marinheiro Richard, seres que na visão das protagonistas não passam de uma ilusão ou alucinação. Mas mesmo assim, elas se deixaram guiar pelos conselhos e conseguiram sobreviver. Vernant e Vidal-Naquet

(2014) acrescentam que é no final do drama que os atos conscientes ou não, praticados pelos agentes apresentam sua real significação. Antes do desfecho final, os casos humanos permanecem como enigmas, tão obscuros quanto à segurança dos personagens em relação a sua natureza e atitudes. Nas obras *Gravidade* e *Vidas à deriva*, a narrativa de ambas suscitou a suspeita da natureza dos personagens desaparecidos, porém encerrou o enigma de forma crua com uma explicação curta e racional, sem nenhum tipo de abertura para possíveis questionamentos por parte das protagonistas. Sendo assim, permitiu que a suspeita da natureza dos personagens desaparecidos pudesse ser sentida pelos espectadores. Nesse sentido, buscamos os pesquisadores Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018) para nos auxiliar a pensar o entrelaçamento entre percepção e cognição corporificadas ou descorporificadas em tipos específicos de obras cinematográficas. Os autores explicam que os filmes se distinguem entre os destinados somente ao entretenimento, e os que representam um tipo de arte total, uma singular autoexpressão artística. Neste último, o cinema se apresenta como um modo diferente de “ser no mundo”.

Contudo, ambos os pontos de vista registram implicitamente o fato de que graças aos tipos de identificação e envolvimento emocional que pode gerar, um filme consegue deixar uma impressão profunda, apelando diretamente para diferentes estratos da consciência do indivíduo e para muitas camadas de sentimentos conflituosos (Elsaesser e Hagener 2018, 179).

Além de que as obras cinematográficas não são somente objetos exteriores, nas quais a recepção deles tem um prazo de duração determinado, e se desfaz. Pelo contrário, os filmes quando assistidos permanecem vivos em nós, e podem nos influenciar tal qual uma lembrança do passado ou experiências vivenciadas.

Nem completamente externos nem inteiramente “na imaginação”, os filmes estão entrelaçados com o tempo, a consciência e o eu [...] Elsaesser e Hagener (2018).

Refletir o cinema como cérebro ou mente implica em uma determinada tradição da história da filosofia que pode suscitar distintos pensamentos do cinema como extensão, analogia e até substituto da mente. Elsaesser e Hagener (2018) identificaram cinco conceitos que refletem a relação do cinema com a mente. Desses, selecionamos a discussão acerca dos filmes com jogos psicológicos, sendo essa a que mais gera conexão com as cenas com os personagens do astronauta e do marinheiro das obras estudadas, que aparecem após ser dados como mortos ou desaparecidos. Os autores atribuem aos filmes de jogos psicológicos um caráter fantasmagórico ou espectral, mas não na perspectiva subjetiva ou no viés sobrenatural, e sim no sentido do próprio cinema possuir uma mente

exterior como também conseguir extrapolar a narração, os personagens, o autor ou o espectador, os quais escapam de qualquer postura estável.

Os filmes de jogos psicológicos envolvem o espectador de formas já não justificáveis por teorias clássicas de lealdade e alinhamento, ou empatia e identificação, porque o padrão ou o grau zero da interação humana normal e da percepção interpessoal já não funciona. Dessa maneira, qualquer enquadramento interno (filme dentro do filme, distúrbio mental) ou perspectivismo externo (autorreflexividade autoral, distanciamento brechtiano, estranhamento formalista russo) é insuficiente, ou pode ser derrubado e revisado, deixando o espectador num estado irreduzível de incerteza e ambiguidade [...] (Elsaesser e Hagener 2018, 184).

Filmes do diretor David Lynch como *A estrada perdida* (1997), *Cidade dos sonhos* (2001) *Império dos sonhos* (2006) e outros provocam nos espectadores os sentimentos de ambiguidade e incerteza a partir da construção da narrativa que ressaltam certas circunstâncias e personagens desprovidos de uma base sólida. Elsaesser e Hagener (2018) evidenciam a agência ambígua ligada às imagens, nessas obras do audiovisual, os protagonistas estão mortos ou até mesmo conseguiram sobreviver a morte “simbólica”, mas não estão conscientes quanto ao seu estado. E citam os filmes: *Terra* (1996) de Julio Medem, *O sexto sentido* (1999) de M. Night Shyamalan, *Amnésia* (2000) de Christopher Nolan, *Minority report*, *a nova lei* (2002) de Steven Spielberg, *Os outros* (2001) de Alejandro Amenábar como exemplos do que foi denominado de cinema *post mortem* ou *póstumo*. Filmes que trabalham com as imagens mentais e conceituais bem como a relação com os seus limites na constituição clássica da identidade, e é através dessa formação que entendemos quem somos pela memória, percepção e presença pessoal. Quando os indicadores de identidade apresentam falhas ou incapacidades, como nos cenários de trauma, amnésia ou sobrecarga sensorial, não existe o pensamento do indivíduo unificado, autoidêntico e racional conforme a ideia da filosofia humanista. Ressalta-se que não somente as filosofias pós-humanistas, como também os filmes comerciais e de arte apontam a crise de identidade. Nas obras onde essa crise se instala, os personagens apresentam amnésia, caso da série *Bourne* (2002) de Doug Liman e Paul Greengrass; possui esquizofrenia como no filme *Clube da Luta* (1999) de David Fincher e atravessaram vivências traumáticas, caso do filme *A ilha do medo* (2010) de Martin Scorsese; ou até não esteja mais no mundo dos vivos, caso dos filmes *O sexto sentido* e *Os outros*. É relevante compreender que as imagens da percepção se configuram como imagens mentais, as quais circundam o espectador em um tipo de “lógica de esquizo” de Deleuze, e que somente se resolve a partir de uma trajetória em círculos, logo não se encerra as alternativas do não visto e do invisível

no que é evidentemente visto. Nos filmes *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, os respectivos diretores não se aprofundaram na incerteza gerada pelo retorno dos personagens desaparecidos, conforme já dito anteriormente, insinuaram a possibilidade da visita de seres que já não pertenciam ao mundo físico, até tentaram ensaiar o jogo psicológico principalmente no filme *Vidas à Deriva*, mas o encerramento da dúvida com a argumentação racional aproxima com o que Elsaesser e Hagener (2018) aborda sobre a crise de identidade nos personagens que vivenciam situações traumáticas ocasionando até sobrecarga sensorial. As obras estudadas, especificadamente nas cenas que geram incertezas quanto à natureza dos personagens do astronauta e do marinheiro apesar do encerramento cru, sem a possibilidade de possíveis reflexões, ainda teve o poder de gerar nos espectadores “esquizes” a possibilidade de interligar várias conexões quanto à natureza e a função dos personagens irreais.

Conclusão

Este artigo selecionou duas obras cinematográficas, *Gravidade* e *Vidas à Deriva*, com protagonismo feminino, mulheres com profissões distintas que assumem a liderança em situações extremas. Porém não houve um aprofundamento nessa temática. A pesquisa focou em cenas específicas, nas quais os acidentes trágicos ocorrem em espaços que denotam infinitude, cenas marcadas por um viés insólito. As obras do estudo apresentam personagens masculinos que estão em uma jornada com as protagonistas até que eles desaparecem durante essas missões. Porém eles conseguem retornar, cumprir o seu propósito e saem de cena, sem provocar nenhum questionamento por parte das protagonistas acerca da natureza desse reencontro. É essa incerteza que se instaurou no espectador, não tanto para identificar se eles estão mortos ou vivos, a questão maior é perceber que as protagonistas escolhem uma argumentação racional e rápida para fechar a dúvida. O espectador atento consegue enxergar o vislumbre da narrativa fantástica. As protagonistas podem até não ter experimentado o sentimento de “hesitação” como primeiro passo para identificar a literatura fantástica conforme Todorov (2006) nos explica, mas a hesitação está na atmosfera dessas cenas singulares. Para tanto buscamos compreender o retorno dos personagens desaparecidos através de teóricos da literatura fantástica e do conto maravilhoso. E identificamos que as explicações racionais das protagonistas diante dessas aparições levam as narrativas dessas cenas para o gênero do estranho, já os espectadores podem enxergar a movimentação dos subgêneros do fantástico para o estranho. O fantástico é sentido quando a hesitação surge, mas vai se diluindo à medida que a explicação racional é escutada, levando as cenas dos personagens desaparecidos para o subgênero do estranho. Caso, as protagonistas acreditassem que os personagens realmente morreram e voltaram como enviados do divino para aconselhá-las, entraríamos no maravilhoso.

Já sobre a discussão da tragédia grega, temos que esse gênero é marcado pela união e confrontação entre o tempo dos homens e o tempo dos deuses no desenvolvimento de uma intriga, e é a partir dessa ambiguidade que o divino aparece na ação humana. O dilema em que opção escolher, agir ou não agir, e se entregar ao destino, mas sempre respeitando o auxílio dos deuses caracteriza a tragédia grega. Observando as cenas estudadas, pode-se perceber os dilemas dos protagonistas sobre qual é a alternativa possível diante da situação de grande perigo, mas não foi identificado nenhuma fala das personagens direcionada ao divino, mesmo diante da possível morte. Os dilemas das personagens ocorreram diante das opções reduzidas de salvamento, mas não diante da natureza dos personagens desaparecidos e nem sobre a viabilidade dos conselhos recebidos.

E finalmente, em relação à produção de sentidos nos espectadores, utilizamos o estudo de Elsaesser e Hagener (2018) sobre compreender o cinema como mente ou cérebro, especificadamente os filmes com jogos psicológicos que provocam nos espectadores sentimentos de ambiguidade e incerteza diante de personagens, situações e cenários que desafiam a nossa percepção da realidade. As imagens mentais e conceituais de obras cinematográficas que trabalham com personagens traumatizados apontam para a crise de identidade que pode envolver os espectadores em uma espécie de lógica de esquizo. É relevante evidenciar que a reflexão das cenas dos personagens desaparecidos atravessou o estudo da literatura fantástica, do conto maravilhoso, da personagem de ficção, da tragédia grega e da relação do cinema e mente para identificar na palavra ambiguidade, o termo que define a cena dos personagens irreais.

Filmografia

Gravidade. 2013. De Alfonso Cuarón. Estados Unidos e Reino Unido: Warnes Bros.Picture. Prime vídeo [Streaming].

Vidas à deriva. 2018. De Baltasar Kormákur. Estados Unidos: STX Films. Prime vídeo [Streaming].

Bibliografia

Beauvoir, Simone de. 2024. A mulher independente. Rio de Janeiro: Nova fronteira.

Candido, Antonio, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes. 2014. A personagem de ficção, São Paulo: Perspectiva.

Camarani, Ana Luiza Silva. A literatura fantástica: Caminhos teóricos. 2014. São Paulo: Cultura acadêmica

Del Priore, Mary. 2020. Sobreviventes e guerreiras: Uma breve história das mulheres no Brasil de 1500 a 2000. São Paulo: Planeta.

Elsaesser, Thomas e Malte Hagener. 2018. Teoria do cinema: Uma introdução através dos sentidos. Campinas, SP: Papirus.

Huppes, Ivete. 2000. Melodrama: O gênero e a sua permanência. São Paulo: Ateliê editorial.

Propp, Vladimir. 2001. Morfologia do conto maravilhoso. São Paulo: Ed. Copymarket.

Todorov, V. Tzvetan. 2006. As estruturas narrativas. São Paulo: Perspectiva.

Vernant, Jean-Pierre e Pierre Vidal-Naquet, 2014. Mito e tragédia na Grécia Antiga. São Paulo: Perspectiva.