

Francisca Maria Vanz Dias Teixeira

O CONTO DE FADAS E SUA HERANÇA PARA A ATUALIDADE

Uma reflexão feita a partir do filme: “Deixe Ela Entrar”

Curso de Psicologia

Faculdade de Ciências Humanas da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2010

Francisca Maria Vanz Dias Teixeira

O CONTO DE FADAS E SUA HERANÇA PARA A ATUALIDADE:

Uma reflexão feita a partir do filme “Deixe Ela Entrar”

Trabalho de conclusão de curso como exigência parcial para a graduação no curso de Psicologia, sob orientação da Profa. Maria Cecília Faria

Curso de Psicologia
Faculdade de Ciências Humanas da Saúde
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

São Paulo

2010

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a meus pais, Francisco e Inez, por todo apoio e incentivo.

À minha orientadora, Maria Cecília Faria, pela dedicação e paciência – mesmo quando me encontrava “empacada” em alguns momentos do trabalho.

Às minhas irmãs, Fernanda e Fabiana, presentes nos momentos alegres e difíceis da vida; e que compartilharam tantas idéias...

Aos amigos queridos: Gustavo, Cristiana, Juliana, Kátia, Tânia, Felipe e Alexandre. Pelas conversas imprescindíveis, que me ajudaram a dar corpo ao que eu escrevia.

RESUMO

TEIXEIRA, Francisca Maria Vanz Dias. O Conto de fadas e sua herança para a atualidade: Uma reflexão feita a partir do filme “Deixe Ela Entrar”. São Paulo, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

O presente trabalho é um estudo acerca dos contos de fada e seu legado para a atualidade. Partindo da Idade Média, e da idéia de que os contos sofreram inúmeras modificações até chegarem às versões que conhecemos hoje em dia (as mais conhecidas são as versões dos Irmãos Grimm), reflete sobre a questão: será que possuímos, atualmente, novos contos de fadas? E é por meio de um filme (“Deixe Ela Entrar”) que o trabalho articula este diálogo entre o antigo e o moderno. Um capítulo do trabalho é dedicado ao narrar o filme, contar a história propriamente dita, a fim de que possa posteriormente localizar alguns elementos para reflexão. Por fim, a partir de algumas considerações sobre o texto “O Estranho” de Freud, é realizada a reflexão que pretende discutir alguns elementos do filme e resgatar elementos das histórias de outrora.

Palavras chave: contos de fada, psicanálise, estranho, história, adolescência.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|---|----|
| 1 | Introdução..... | 5 |
| 2 | Problema e Metodologia..... | 15 |
| 3 | Deixe Ela Entrar..... | 16 |
| 4 | “Os estranhos”..... | 32 |
| 4.1 | O “estranho” do Freud, o “estranho” do filme..... | 32 |
| 4.2 | <i>Unheimlich</i> e <i>heimlich</i> | 35 |
| 5 | Reflexão..... | 39 |
| 6 | Considerações finais..... | 47 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 49 |

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende resgatar de forma breve a origem dos contos de fada e pensar, através de um filme, sobre as histórias de hoje. Assim, é uma reflexão acerca do tema (contos de fada) e de seus desdobramentos em nossa cultura contemporânea globalizada.

O meu interesse pelo tema "contos de fadas" surgiu a partir de um encontro com o livro "*O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*", de autoria do historiador Robert Darnton (1984). O livro mostra documentos, tais como uma versão antiga de Chapeuzinho Vermelho (uma versão onde a Chapeuzinho ainda não possui o seu famoso chapéu!) e se propõe a entrar no século XVIII através destes documentos, que, apesar de não serem típicos da época, possibilitam o entendimento do homem que viveu naquele tempo.

"Não vejo porque a história cultural deva evitar o excêntrico, ou abraçar a média, porque não se pode calcular a média dos significados nem reduzir os símbolos ao seu denominador comum." (DARNTON, 1984, p. XVII)

Segundo ele, a questão individual e sua expressão ocorrem dentro de uma estrutura que já é fornecida pela cultura. Ao historiador caberia descobrir a dimensão social do pensamento e extrair uma significação do documento, o que ele chama de História Cultural, que faz parte de um tipo de ciência interpretativa.

Assim ele faz com o conto de Chapeuzinho Vermelho, em uma versão narrada em torno das lareiras dos camponeses franceses do séc. XVII. Considero particularmente interessante transcrever esta versão, apesar de ser datada e falar sobre camponeses de uma época específica, pois foi ela quem me chamou para esse mundo dos contos de fadas, em sua forma mais bruta e primitiva. E porque, afinal, ao que parece, está nela a origem do conto que conhecemos hoje em dia.

"Certo dia, a mãe de uma menina mandou que ela levasse um pouco de pão e de leite para a sua avó. Quando a menina ia caminhando pela floresta, um lobo aproximou-se e perguntou-lhe para onde se dirigia.

- Para a casa de vovó – ela respondeu.

- Por que caminho você vai, o dos alfinetes ou o das agulhas?

- O das agulhas.

Então o lobo seguiu pelo caminho dos alfinetes e chegou primeiro à casa. Matou a avó, despejou sangue numa garrafa e cortou sua carne em fatias, colocando tudo numa travessa. Depois, vestiu sua roupa de dormir e ficou deitado na cama, à espera.

Pam, pam.

- Entre, querida.

- Olá vovó. Trouxe para a senhora um pouco de pão e de leite.

- Sirva-se também de alguma coisa, minha querida. Há carne e vinho na copa.

A menina comeu o que lhe era oferecido e, enquanto o fazia, um gatinho disse: “menina perdida! Comer a carne e beber o sangue de sua avó!”

Então, o lobo disse:

- Tire a roupa e deite-se na cama comigo.

- Onde ponho meu avental?

- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dele.

Para cada peça de roupa – corpete, saia, anágua e meias – a menina fazia a mesma pergunta. E, a cada vez, o lobo respondia:

- Jogue no fogo. Você não vai precisar mais dela.

Quando a menina se deitou na cama, disse:

- Ah, vovó! Como você é peluda!

- É para me manter aquecida, querida.

- Ah, vovó! Que ombros largos você tem!

- É para carregar melhor lenha, querida.

- Ah, vovó! Como são compridas as suas unhas!

- É para me coçar melhor, querida.

- Ah, vovó! Que dentes grandes você tem!

- É para comer melhor você, querida.

E ele a devorou.” (DARNTON, 1984, p. 21)

A maioria dos contos franceses foi recolhida entre 1870 e 1914, e quem narrava os contos eram camponeses, antes da alfabetização se disseminar no campo. Segundo Darnton (1984), estudos revelaram semelhanças bastante surpreendentes mesmo em aldeia distantes e longe da circulação de livros. No caso de Chapeuzinho Vermelho, Paul Delarue achou trinta e cinco versões em uma vasta região. Cerca de vinte versões correspondiam a esta citada, porém, com alguns detalhes diferenciando-as. Duas versões possuem o capuz vermelho, e as outras versões são misturas de relatos orais e escritos.

Robert Darnton (1984), em seu livro, faz uma crítica à psicanálise, dizendo que esta possui uma cegueira em relação à dimensão histórica do conto e que as interpretações de Erich Fromm são feitas a partir de elementos inexistentes na história, como o caçador e a advertência da mãe. Darnton (1984) comenta em seu livro que Fromm não cita de onde tirou a versão do conto analisado, porém, aos

olhos do historiador, ele teria feito a interpretação a partir dos contos dos Irmãos Grimm. Segundo Darnton (1984) os contos de fadas sofreram profundas modificações até chegarem à versão conhecida dos Irmãos Grimm.

Na explicação de Darnton (1984), os Grimm tiveram contato com os contos por meio de uma amiga, que ouvia as histórias de sua mãe (descendente de huguenotes franceses). Os huguenotes trouxeram seus próprios repertórios de contos para a Alemanha, mas não os recolheram da tradição popular oral e sim de escritos de Charles Perrault, que tinha, sim, como fonte os contos populares, porém, modificou-os bastante para atender ao gosto sofisticado dos salões franceses. Assim, para o historiador, tais contos não são representativos da tradição popular.

Ele também faz uma crítica à interpretação de Bettelheim dizendo que ele “aborda-os, por assim dizer, horizontalizados, como pacientes num divã, numa contemporaneidade atemporal” (DARNTON, 1984, p.26). E diz que a versão antiga de Chapeuzinho evidencia o fato de os camponeses não precisarem de um código secreto para falar de tabus.

“Na verdade, no entanto, os contos populares são documentos históricos. Surgiram ao longo de muitos séculos e sofreram diferentes transformações, em diferentes tradições culturais. Longe de expressarem as imutáveis operações de ser interno do homem, sugerem que as próprias mentalidades mudaram.” (DARNTON, 1984, p.40)

O livro “*Fadas no divã*” do casal Diana e Mario Corso (2006) também carrega esta dimensão histórica. Maria Rita Kehl (2006), que faz a introdução do livro, ressalta que as versões dos contos conhecidos por nós e por nossos antepassados são “infantilização das narrativas tradicionais” (p.16), e que as modernas versões das histórias atuais vieram a partir da chamada *invenção da infância* e da criação de uma família nuclear. Isto implicou na exclusão das pessoas de menor idade do universo do trabalho (graças à Revolução Industrial, que cria outros espaços de trabalho longe das casas das famílias) e também no fato de as crianças serem reconhecidas como sujeitos diferentes dos adultos, com direitos e proteções legais específicas – idéias que surgiram com a chegada dos ideais iluministas.

Maria Rita Kehl (2006) aponta que no conto mais primitivo de Chapeuzinho Vermelho (o mesmo que se encontra inicialmente neste estudo) não há final feliz, não há o caçador que resgata o lobo e a avó – não há sequer uma moral da história. Segundo ela, Robert Darnton afirma que o objetivo da história não tinha relação com a prevenção dos perigos de não obedecer aos pais (já que inexistia a conhecida advertência da mãe dos contos posteriores). A história retratava uma realidade nua e crua sem uso de mensagens ocultadas por símbolos.

Assim, com esta pequena entrada no mundo dos contos de fada a partir de um viés histórico, passo a me questionar e pensar justamente no ponto **dos códigos secretos**. Será mesmo que não há como trabalhar com os contos já modificados e interpretá-los segundo a nossa cultura? – já que, se sofreram modificações, se perderam seu teor menos secreto e mais escancarado (como exemplo, o canibalismo, onde Chapeuzinho come a própria avó), isto não se deu sem razão alguma, pelo contrário: se hoje os contos possuem questões “camufladas” provavelmente isto se deve também a um motivo histórico. E, afinal, não é mesmo impressionante que o conto mais primitivo, do qual Darnton nos fala, possua muitos elementos em comum ao conto dos irmãos Grimm? É uma mesma origem, um mesmo conto!, modificado. Nas próprias palavras de Darnton, os contos mudaram porque “as mentalidades mudaram”. Ora, não será válido, então, pensar nos contos de hoje – através dos irmãos Grimm, por ser a versão mais conhecida – para entender a sociedade atual? O que há de específico num conto de fadas que exerce um fascínio tão grande em crianças e adultos e que sobrevive ao tempo, mesmo com suas modificações?

Estas questões, embora se restrinjam aos contos de fada, abrem um leque para outras semelhantes: e quanto às histórias de hoje? Será que possuem elementos semelhantes aos dos contos de fada? Os adultos e crianças de nossa época possuem contos capazes de ajudá-los, de acompanhá-los, nas suas questões de origem mais primitivas e inconscientes? Em outras palavras: existem, hoje, novos contos de fada?

O casal Diana e Mário Corso (2006) não nega a origem histórica de tais contos; os dois apontam que nem todo material dos contos de fada são passíveis de

serem penetrados pela psicanálise, já que muito do que é recontado, do que foi modificado, pode ser resultado de más traduções, de formas arcaicas narrativas ou de restos de experiência de povos que não dizem respeito a nossa atual cultura. Eles dizem que estas transformações históricas podem supor que:

“(...)se eles sobrevivem, é porque nos tocam de determinada forma e que provavelmente algo foi preservado de seu arranjo inicial. Caso contrário, teriam perdido a força, o encanto, e cairiam no esquecimento.” (CORSO, Diana e Mário, 2006, p.28)

Portanto, parto para a psicanálise e seu entendimento sobre o homem, a fim de algum esclarecimento acerca destas questões.

“A psicanálise foi criada para capacitar o homem a aceitar a natureza problemática da vida sem ser derrotado por ela, ou levado ao escapismo”. (BETTELHEIM, 1980, p.15)

Bettelheim (1980) faz uma crítica à literatura infantil geral atual dizendo que ela não coloca para a criança os conflitos internos mais profundos. A literatura infantil, segundo ele, estaria deixando de lado questões como o medo de não ter valor, o medo da morte e a sexualidade. Questões de grande valor para o amadurecimento de uma criança. Nos contos de fada, a criança teria a oportunidade de lidar com estas problemáticas, elaborando assim seus conflitos através dos exemplos que os contos dão de superação das situações que causam ansiedade; situações vividas pelas crianças em seus cotidianos.

Algo de específico parece haver nos contos que propicia um amadurecimento psíquico do indivíduo.

Penso aqui que talvez seja este o motivo para que um conto, de uma origem tão primitiva (que carrega questões como canibalismo em sua origem) fale, de forma atual, com a criança da pós-modernidade: a presença de questões inconscientes. O conto fala de pressões internas e a criança compreende esta questão de um modo inconsciente. Assim, não seria de muito valor o adulto ajudar a criança esclarecendo

para ela o motivo por gostar tanto de um conto – estaria antecipando algo que a criança ainda não sabe – mas pode sim, compartilhar este momento com ela.

Não era necessária a existência de códigos secretos para que fossem transmitidas as histórias às crianças do séc. XVII, mas, mesmo diante das transformações que os contos sofreram, eles ainda contêm estes aspectos; e os apresentam de forma categórica e simples.

O autor aponta que a criança...

“necessita (...) de uma educação moral que de modo sutil e implícito conduza-a às vantagens do comportamento moral, não através de conceitos éticos e abstratos, mas daquilo que lhe parece tangivelmente correto, e, portanto, significativo“ (BETTELHEIM, 1980, p. 12).

A mente da criança é dominada por uma polarização, que está presente no conto de fadas, apesar da criança poder perceber que na vida real as pessoas são boas e más (e intuir que ela mesma pode ser boa e má). Esta polarização existente nos contos está de acordo com o que ainda domina a mente infantil. Porém, a criança não se identifica com o herói por este ser bom, mas sim pelo apelo positivo que este herói traz para ela; e aí parece estar o significado da vantagem de agir de forma correta.

Por outro lado, os contos de fada amorais, como o “Gato de Botas” ou “João e o Pé de Feijão” não possuem esta polarização, mas indicam que “mesmo o mais submisso pode ter sucesso na vida” (BETTELHEIM, 1980, p.18).

Os contos não se limitam, portanto, em dizer o que é bom ou mau, não se restringem a uma visão moralizante; ensinam que obstáculos na vida são inevitáveis e que “se a pessoa não se intimida, mas se defronta com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa” (BETTELHEIM, 1980, p. 15).

Os finais dos contos geralmente possuem frases como “e viveram felizes para sempre” ou “se não morreram ainda estão vivos”. De acordo com Bettelheim (1980), estes finais não enganam a criança com a possibilidade de vida eterna, mas indicam que a única possibilidade de “extrair o ferrão dos limites

reduzidos do nosso tempo nesta terra” (p.18) é através de uma relação verdadeiramente satisfatória com o outro.

“Para encontrar um significado mais profundo, devemos ser capazes de transcender os limites estreitos de uma existência auto-centrada e acreditar que daremos uma contribuição significativa para a vida.” (BETTELHEIM,1980, p.10)

Assim, nos contos, o herói só pode se encontrar quando parte para o mundo, quando enfrenta suas dificuldades. No caso de João e Maria, por exemplo, eles são forçados à separação dos pais, indicando que, se nos mantivermos agarrados aos nossos pais para fugirmos da ansiedade de separação, esta ocorrerá de forma cruel.

Atualmente muitas crianças não possuem mais a segurança de uma família numerosa ou de uma comunidade. Existe um isolamento da criança moderna que muitas vezes passa o dia sozinha sujeita a sensações de profundo medo de isolamento. A criança não é capaz de expressar estes sentimentos ou o faz sob a forma de outros medos, por exemplo, medo de escuro. Nos contos de fada, por falarem exatamente de questões como estas, a criança pode encontrar soluções para estas questões que ela mesma ainda não compreende muito bem, por ser uma linguagem que passa por uma dimensão inconsciente.

Os contos podem ter significados diferentes para as crianças de acordo com o momento que estão passando. Segundo Bettelheim (1980), um mesmo conto pode servir para um garoto de cinco anos ou uma menina de dez, por exemplo; os elementos do conto estão presentes, porém, livres para que as crianças façam diferentes associações de acordo com o momento em que estão vivendo.

O livro “Fadas no divã”, do casal Diana e Mário Corso (2006), fala de um modo muito claro para “entendidos em psicologia” e para o público “leigo” de contos clássicos como Chapeuzinho Vermelho, O Gato de Botas, João e o Pé de Feijão, Cinderela, O Patinho Feio, Branca de Neve, Bela Adormecida e etc... etc... etc... – são tantos e tão ricos estes contos! Porém, este livro não se restringe ao universo das histórias cujas origens datam da Idade Média; e tão pouco faz algum tipo de afirmação sobre as histórias de hoje serem pobres – e que nelas esta ajuda na

elaboração de conflitos é inexistente. Pelo contrário, o casal propõe a pensar também nas narrativas mais recentes que são contadas para as crianças, tais como Harry Potter, A Turma da Monica, Pohh, etc. Segundo eles:

“(…) novas histórias respondem a novas necessidades subjetivas, as fantasias traduzem as novidades existentes na vida dos jovens humanos” (CORSO, Diana e Mário, p.22)

Assim como os contos de fadas mais antigos sofreram suas modificações ao longo dos anos, as histórias que são contadas para as crianças (de uma forma geral) sofreram também inúmeras modificações. Os filmes que os pequenos assistem, muitos deles, passaram a ter uma linguagem mais dinâmica, com uma roupagem mais moderna. São filmes que, diferentemente dos contos que surgiram na Idade Média, parecem ser dirigidos para as crianças, devido à importância que esta faixa etária passou a assumir em nossa cultura e da conseqüente valorização da infância como sendo a fase onde principais processos de formação de um indivíduo ocorrem.

“A partir da modernidade, começou a haver uma distinção entre produtos culturais para adultos e produtos para crianças (...) em função das intenções pedagógicas e mercadológicas, passa então a ser importante um público-alvo.” (CORSO, Diana e Mário, p.26)

Sem pretender contradizer estas afirmações, porém, lançando a pergunta “será mesmo que estas novas histórias são dirigidas só para as crianças?”, gostaria de apontar algumas impressões, que me parecem pertinentes, acerca destas novas histórias.

Ao passar pelos cinemas é perceptível que, nas sessões de filmes infantis, a maioria dos adultos está acompanhada de crianças; e vai até o cinema para levá-las a este passeio. Mas, existe uma parcela de pessoas que se interessa por estes filmes e comparece ao cinema para assisti-los sem a presença dos pequenos; e outra parcela composta de dois, três, quatro!, adultos que acompanham uma única criança. E existem ainda os adultos que assistem a estes filmes no conforto de seus

lares. Ou seja, muitos adultos gostam verdadeiramente desta diversão que é “dirigida para as crianças”.

Alguns filmes recentes parecem possuir uma linguagem também mais adulta, com piadas não só feitas para os menores e sim para “toda a família”. Unindo isto à incorporação da internet na vida das crianças, da comunicação cada vez mais rápida, o que torna estes pequenos mais ligados ao mundo “de gente grande”, questiono se o público alvo de hoje perdeu, em certa medida, este caráter exclusivo para crianças e, em alguns casos, este tipo de entretenimento passou a ser dirigido para um público mais abrangente (adultos e crianças).

Como exemplo, cito o filme Shrek, que parece agradar igualmente o público infantil e adulto – é um filme dirigido para os dois públicos?

Se assim ocorre, acredito encontrar aí, não a solução, mas uma grande pista que pode nortear a busca pelo motivo que faz os adultos se fascinarem com estas histórias, e o motivo pelo qual parece haver certa tendência destes filmes serem dirigidos também para este grupo de pessoas mais velhas.

Acredito que esta discussão seja pertinente neste trabalho já que não pretendo trabalhar com os contos infantis mais antigos, mas, pretendo ir um passo além ao buscar nos filmes contemporâneos (mais especificamente em um filme) esses elementos dos contos de fadas que Bruno Bettelheim (1980) aponta como sendo possuidores de funções edificantes ao longo da vida.

A busca por um filme num trabalho sobre narração em torno dos contos de fada se deve ao fato de este meio de comunicação ter se tornado mais presente na vida das crianças. Como já foi tido anteriormente, há, hoje em dia, um mercado próprio gerador desta espécie de filme, e as crianças, mesmo quando não têm o “adulto contador de histórias” ao lado, procuram em outros lugares essas narrativas. Tendo em vista este panorama, num primeiro momento, minha procura foi dirigida para filmes infantis. Porém, durante o desenvolver do trabalho, um filme chamou minha atenção, e um filme “para adulto” (sua censura é de 14 anos).

O questionamento feito anteriormente: se o público-alvo passou a ser mais abrangente – antes: dirigido somente para crianças, mais recentemente: para crianças e adultos – ganha neste estudo uma “inversão”. Agora, trata-se de um filme “de adulto” com muitos elementos do mundo infantil, e também do mundo pré-

adolescente e adolescente (afinal, os protagonistas são personagens de doze anos de idade).

O presente trabalho não pretende, no entanto, responder de alguma forma mais precisa estas questões acerca das mudanças (ou não mudanças) de público-alvo...

“(...) é comum pacientes adultos mencionarem contos de fada ou uma ficção infantil contemporânea que nunca esqueceram e que jamais, desde que a escutaram, foram os mesmos (...) há quem diga que as coisas mais duras que já escutaram estavam contidas num conto de fadas ou numa história infantil e que nunca mais vivenciou uma empatia tão intensa junto a outra forma de arte.” (CORSO, Diana e Mário, p.29)

Partindo desta afirmação, creio que a relevância destes questionamentos citados anteriormente, e suas respectivas “respostas”, ficam no seguinte âmbito: tanto crianças quanto adultos podem se divertir, e se beneficiar de uma mesma história; independentemente desta ter sido criada para um determinado público. Assim, o filme que relatarei mais adiante, carrega também questões do mundo infantil; e talvez a censura dirigida para o filme decorra muito mais de uma violência física e explícita que nele fica marcada, do que de um conteúdo narrativo impróprio para os pequenos. (Algumas cenas podem ser julgadas como violentas para crianças, já que a censura se baseia em uma padronização do que pode ser visto por uma determinada idade – e há, ao longo do filme, cenas onde, efetivamente, o sangue não foi “economizado”.)

Assim, é por meio do filme em questão, de título: “Deixe Ela Entrar”, que procurarei articular um diálogo entre os contos de fada de antigamente e as histórias de hoje.

2 PROBLEMA E METODOLOGIA

A partir da pesquisa feita em psicanálise, e partindo do entendimento do conto como uma produção histórica que sofreu modificações ao longo dos anos, proponho-me, neste trabalho, a pensar na importância dos contos de fada na atualidade.

Partindo, primeiramente, dos contos originários na Idade Média, e pensando que eles mesmos sofreram inúmeras modificações através da História, passo para as histórias que são contadas hoje em dia. Será que não possuímos, atualmente, nossos próprios contos de fada?

Assim, busco num filme atual um meio de produzir um diálogo entre o antigo e o moderno, norteadas pelas seguintes perguntas: existem elementos semelhantes aos dos contos de fadas nas histórias atuais? Quais seriam eles? As crianças e adultos ainda têm nessas novas histórias um auxílio na elaboração de conflitos?

É por meio do filme “Deixe Ela Entrar” que pretendo articular este diálogo, com enfoque na teoria psicanalítica.

3 DEIXE ELA ENTRAR

*“Um conto de fadas aterrorizante.
Um filme poético, delicado e
assustador como você nunca viu.”
(Guillermo del Toro)*

O capítulo tem o intuito de contar a história do filme, e, no decorrer da narração, considero importante destacar alguns aspectos que me pareceram bastante interessantes para falar do tema proposto neste trabalho: os contos de fada. É claro que não é um conto desses criados na Idade Média, é um filme contemporâneo, e, sendo assim, não é um conto tradicional. Porém, creio que o filme possui muitos elementos semelhantes aos contos produzidos outrora.

Durante o trabalho, pretendo assinalar esses elementos e pensar se as histórias de hoje possuem alguma função edificante, algo que possa fornecer um auxílio na elaboração de conflitos, tanto para adultos, como para crianças – algo que Bettelheim (1980) nos fala sobre os contos de fada mais tradicionais. No caso do filme “Deixe Ela Entrar”, penso que esta tarefa fica, até mesmo, um tanto “facilitada”: ao sair do cinema, tive realmente a impressão de ter voltado à Idade Média, e ouvido um conto perto de uma lareira, em meio a uma turma que – encantada! – “assistia” a narrativa; a turma: os espectadores imóveis em suas poltronas.

O comentário sobre o filme do cineasta mexicano Guillermo del Toro – citado logo no início do capítulo – acentua este aspecto; o filme é, segundo sua visão, um “conto de fada aterrorizante”. Pois bem, e não era exatamente esta a minha procura? Saber das histórias de hoje, se possuem alguns elementos dos contos. Fiquei, portanto, bastante entusiasmada com o fato de que, realmente, “Deixe Ela Entrar” parece resgatar algo sangrento presente nas histórias do sec. XVII. E há, mesmo, bastante sangue no filme, o que me fez lembrar, automaticamente, da versão de Chapeuzinho Vermelho onde a menina bebe o sangue da própria avó. Ademais, o filme não é um filme dirigido para um público infantil.

Falar sobre um filme, escrever sua história, é certamente uma atividade muito árdua. Mais ainda quando se trata de um filme onde as imagens, cores e sons parecem compor um outro personagem, um ser além das pessoas que atuam no filme. Porém, acredito que as palavras também podem dar uma espécie de cor ao

que é dito, e é neste sentido que procurarei falar do filme. Sem destrinchar pedaço a pedaço de seu corpo – sem tantas divisões. Apesar de não querer “despedaçá-lo”, considero de extrema importância contar a trama inteira, a história propriamente dita – mesmo que, boa parte dela não possa aparecer na análise; seria até mesmo impossível abarcar todos os aspectos e detalhes do enredo. Tentarei, portanto, dar forma a um corpo; e pensar: o quê emergiu dele, depois de tantas vezes visto e revisto por mim. Espero que depois do esforço empreendido, esta tarefa chegue, ao menos, próxima de seu objetivo.

A história se passa em Estocolmo no ano de 1982. Oskar é um garoto de 12 anos, bastante isolado, aparentemente sem amigos, que sofre por ser constantemente atormentado pelas maldades de seus colegas de classe, que o chamam, o tempo inteiro, de porco – provavelmente por seu nariz arrebitado e aspecto levemente rosado (de tão branco que é, e cabelos tão claros, Oskar parece quase albino). Ao conhecer Eli, sua nova e misteriosa vizinha, alguma coisa muda... É um roteiro aparentemente comum, uma história muito parecida com tantas outras. Porém, sua vizinha não é uma menina comum, é um vampiro. De cabelos escuros, pálida, olhos grandes e profundos, olheiras... aspecto cansado; segundo ela mesma diz no decorrer do filme: “tenho 12 (anos) já faz muito tempo”.

A trama começa com Oskar dentro de seu apartamento, olhando para a janela. Oskar está sem camisa com uma faca na mão; e a janela, ao mesmo tempo em que reflete seu corpo, mostra através dela: o que dá a ilusão de Oskar estar duplicado... um garoto dentro do quarto e outro do lado de fora, sem camisa e na neve. Vira de costas para a janela e fala: “Grite. Grite como um porco!”. Seu quarto é diferente de toda a paisagem que cerca o filme: um inusitado papel de parede entorna sua cama. Nele: uma floresta! Altas árvores e um colorido esverdeado e amarelado compõem a visão do cômodo.

Durante todo o filme o cenário é de muita neve. As ruas cobertas de neve, as pessoas agasalhadas. É um filme onde cores claras predominam. Os ambientes internos, em sua maioria, são de cores frias, e a sensação é de uma grande calma. Porém, crimes estão acontecendo na cidade. E crimes sangrentos; com um denominador comum entre eles: em todos os crimes, o sangue é extraído das vítimas. Oskar é um grande leitor destas notícias e parece estar

fascinado com o que acontece. Coleciona recortes das reportagens e guarda numa pasta, que esconde embaixo da cama.

Em uma das cenas iniciais um senhor aborda um homem, coloca uma máscara neste, que desmaia. A vítima é, então, amarrada numa árvore de ponta cabeça, seu pescoço é cortado e o sangue coletado pelo assassino em um balde. Vê-se, em meio ao cenário todo branco da neve, o sangue escorrendo para dentro do balde transparente-fosco. Um cachorro grande e branco se aproxima; e fica parado perto das duas pessoas: do homem na árvore e do homem que coleta o sangue. Há uma voz ao longe que chama o cachorro, a dona do cão. A voz se aproxima cada vez mais e o assassino vai embora deixando a vítima pendurada. A dona da voz, e do cachorro, chega. O cachorro lambe o sangue escorrido. E, a cena acaba.

Depois, uma outra voz sem corpo, uma voz muito brava que briga com o Homem que cometeu o crime (vou deixar este personagem com este “nome”, para identificá-lo, já que no filme ele não possui nome algum). E diz: “Era para você me ajudar!!!” O Homem, com um jeito triste e submisso fica quieto. A voz, bastante grossa, diz para ele falar alguma coisa. Ele pede desculpas. A voz é de Eli.

No início não há ligação entre essa voz e Eli. Já que esta é uma menina de 12 anos, com uma voz bastante diferente da que grita com o Homem. Somente ao longo do filme é que a conexão é feita. Oskar também não sabe de imediato que Eli é um vampiro, e que sobrevive de sangue humano e mora com alguém que comete assassinatos para alimentá-la. Oskar não poderia imaginar a ligação entre as reportagens que coleciona e sua nova amiga...

A amizade dos dois acontece gradualmente. Alguns encontros em frente ao prédio onde ambos moram, um encontro seguido de outro, seguido de outro... a amizade se firma. Antes dela, os primeiros encontros:

Acontecem no pátio em frente ao prédio onde ambos moram. As janelas ficam lado a lado, quase como dois olhos assistindo as duas crianças no pátio. Há uma espécie de brinquedo, parece uma escada, ou um trepa-trepa desses de

parquinho, porém está isolado no pátio (é neste “brinquedo” que acontecem os primeiros encontros entre Eli e Oskar).

E é neste momento que Eli se apresenta como sendo sua vizinha...

Oskar, empunhando uma faca, grita para uma árvore: “Grite, grite como um porco! Qual o seu problema, você está com medo?” Eli está em cima do brinquedo-escada. Vestida com roupas claras e de mangas curtas, o que chama a atenção, já que está muito frio... Eli aborda Oskar: “O que você está fazendo?” Ele: “Nada”. Eli dá um pulo até o chão e diz: “É só para você saber que não podemos ser amigos.” Quando Oskar pergunta o porquê, ela responde que não precisa haver motivo, é só como as coisas são. O garoto parece um pouco irritado com a presunção da estranha menina e pergunta a ela como esta tem certeza de que ele quer ser seu amigo. Assim, a amizade dos dois começa: alardeada por Eli sobre a impossibilidade da relação.

No encontro seguinte, Eli está sentada na parte de cima do brinquedo e Oskar brinca com um cubo mágico de costas para Eli. A garota diz que quer ficar sozinha, ele responde que também quer, Eli diz: “Então, vá para casa”. Oskar: “Vá você, eu moro aqui há mais tempo que você”. E dá um sorriso de satisfação. Eli se interessa pelo brinquedo de Oskar, curiosa, pergunta o que é isso, o menino explica como o brinquedo funciona: diz que todos os lados do cubo devem ficar da mesma cor, mostrando um lado em que o cubo está todo branco com exceção de uma peça vermelha, que ele “desmonta” para que um dos lados fique inteiramente branco. Oferece à nova amiga o brinquedo para que esta fique com ele até “amanhã”. Eli: “Mas eu posso não estar aqui amanhã”. Oskar diz: “Então, depois de amanhã”.

Um laço de confiança parece surgir neste segundo encontro. Sem perguntas sobre “por que a menina não estaria amanhã?”, Oskar entrega seu brinquedo a ela e confia que “um dia o terá de volta”. O que realmente acontece. Em outra cena o cubo é encontrado pelo garoto em cima da escada-brinquedo onde conversavam. Ao retirar o gelo que cobre o cubo, o garoto percebe que este está montado, cada lado de uma só cor. Sorri fascinado com o que parece ter sido

realizado num passe de mágica. O cubo “mágico”, a solução tão rápida, “mágica”, realizada por uma garota estranha (Oskar acha até mesmo que Eli tem um cheiro engraçado e estranha seu nome), uma pessoa que não sente frio (Eli diz que “esqueceu-se de como sentir”), e que nem ao menos conhecia o brinquedo! Tudo parece atrair e seduzir Oskar cada vez mais – ora!, e não são os vampiros os mestres da sedução?

(Aqui, considero de particular importância destacar o fato de que o cubo mágico é um brinquedo inventado na década de 70, que ganha maior popularidade da década de 80, portanto, muito provavelmente Eli realmente não conhecia o brinquedo; sendo ela um vampiro, e tendo vivido muito mais tempo que Oskar, Eli conhecia muito mais coisas que o menino. Curioso ser justamente na introdução deste novo objeto, apresentado pelo garoto, que a amizade entre eles efetivamente começa.)

Em uma outra cena, Eli ensina Oskar a solucionar o “quebra-cabeças” que é o cubo, e Oskar ensina Eli um código Morse pelo qual os dois passam a se comunicar através da parede existente entre os dois. Sendo vizinhos, são separados apenas por uma fina parede, por onde o som é capaz de passar. Este fato fica claro em uma cena onde o Homem briga com Eli e Oskar encosta o ouvido na parede para tentar escutar a briga, depois, acaricia a parede, como se estivesse acariciando a menina. A briga ocorre pois Eli havia atacado um homem e deixado o corpo no local do crime – neste crime uma testemunha presencia o ocorrido e percebe que o assassino foi, como ele diz: “uma criança”; toma a decisão de não depor como testemunha, mas conta o fato para os amigos da vítima.

Ao longo do filme fica claro um processo acontecendo: Eli fica cada vez mais impaciente com o Homem, e cada vez mais próxima de Oskar. Há uma cena onde o Homem fala para Eli que as pessoas já reconhecem seu rosto e sabem que ele mora com a garota. Eli diz que ele não precisa... (morar com ela) e ele... que não sabe fazer outra coisa. É um homem que vive para Eli, e pede para esta parar de falar com o garoto. Ela não responde, apenas acaricia seu rosto e sai do cômodo onde estão.

Um pouco mais para frente no filme, o desfecho da história entre os dois se dá da seguinte forma: O Homem, assim como no primeiro crime relatado neste capítulo, prende uma vítima de cabeça para baixo, porém isto ocorre no vestiário da escola – ao que parece, a mesma escola que Oskar estuda. Também como no primeiro crime há a presença de vozes, dessa vez, em busca da vítima. Essas vozes percebem que o rapaz está preso no vestiário e iniciam um movimento para arrombar a porta onde o rapaz está preso. O Homem, trancado na sala (trancado em sua própria armadilha, por assim dizer), não tem como fugir. E joga um ácido no rosto, desfigurando sua face, e dizendo o nome de Eli. Ele sabe que as pessoas já associam os dois e faz isso para salvar a pele de sua companheira. Eli ouve no rádio a notícia sobre o crime e vai até o hospital onde o Homem está internado. Lá, dá o golpe final: o Homem oferece seu pescoço para a menina, que o morde. Então, ele cai do alto de uma janela e morre.

Assim, Eli fica só no mundo. Sendo Oskar seu único amigo.

Algumas cenas onde esta amizade se fortalece destacam-se no filme. Os diálogos entre eles são bastante singelos e, ao mesmo tempo, muito ricos. Portanto, opto por transcrever algumas destas conversas entre Eli e Oskar, ao invés de descrevê-las, deixando, desta maneira, as cenas mais “puras”. Antes de Oskar descobrir que Eli é um vampiro, esta sempre foi uma garota estranha...

Oskar está com um curativo no rosto escondendo uma ferida causada por um de seus colegas – que o atormenta o tempo todo.

Eli: O quê aconteceu com você?

Oskar: Alguns colegas... Onde você estuda?

Eli: Oskar, ouça... Revide. Você nunca revidou. Já revidou? Então faça. Revide. Com força.

Oskar: Tem três deles.

Eli: Revide com mais força ainda. Bata com a máxima força que puder e então eles irão parar.

Oskar: Mas e se...?

Eli: Aí eu ajudarei você. Eu posso fazer isso.

Após Oskar oferecer balas para Eli, esta, primeiramente recusa, depois diz que pode experimentar; passa mal e vomita. Eis o diálogo que segue:

Oskar: Desculpa.

(E abraça Eli, que fica imóvel.)

Eli: Oskar, você gosta de mim?

Oskar: Sim, gosto muito.

Eli: E se eu não fosse uma garota, gostaria de mim mesmo assim?

Oskar: Acho que sim.

(Deixa de abraçá-la e olha de frente para Eli.)

Oskar: Por que pergunta?

E a cena acaba sem a resposta de Eli.

Depois de dar o “golpe final” no Homem, ainda com a boca suja de sangue, Eli vai até a janela de Oskar (voando).

Eli: Oskar, posso entrar? Não me olhe. Você deve dizer que posso entrar.

Oskar: Você pode entrar.

(Eli entra, descalça, pela janela)

Eli: Feche os olhos.

(Eli tira a roupa e deita-se ao lado de Oksar, que fica de costas para ela.)

Oskar: Como chegou aqui?

Eli: Eu voei.

Oskar: Ah, claro...

(...)

Oskar: Eli, quer ficar sério?

Eli: Como assim?

Oskar: Quer ser minha namorada?

Eli: Oskar, não sou uma garota.

Oskar: Mas quer ficar comigo ou não?

Eli: Não podemos apenas deixar as coisas do jeito que estão?

Oskar: Pode ser...

Eli: Faz-se alguma coisa quando se fica?

Oskar: Não.

Eli: Então, continua tudo na mesma?

Oskar: Sim.

Eli: Então ficaremos sério. Será eu e você.

Oskar: Sério? Legal.

Conforme a amizade se estreita, Oskar fica mais confiante. Passa a fazer aulas de levantamento de peso e há uma cena onde ele, enfim, revida. Assim como Eli o aconselha, Oskar bate ainda mais forte no colega que tanto o importuna. A cena é a seguinte:

As crianças do colégio de Oskar estão no gelo patinando numa espécie de excursão. Algum adulto que supervisiona os estudantes grita, insistentemente: “Cuidado com o buraco no gelo! Cuidado com o buraco no gelo!” Oskar é cercado pelos colegas “maus” – não sendo esta a primeira vez que isto ocorre. Eles o ameaçam, justamente, de jogá-lo em algum buraco no gelo. Ao perceber que Oskar carrega uma espécie de vara, um dos colegas – ao que parece, o “chefe da turma” – pergunta “o que é isso?”, o garoto responde que é para se defender deles, caso tentem alguma coisa. O “chefe”: “Então, o porquinho agora ficou valente!” Perto dali, duas crianças de aparentemente 8 ou 7 anos de idade chamam Oskar de porco. Oskar, envolto nesta cena, já tão conhecida, toma sua nova atitude: revida. Com a vara, dá uma forte pancada na orelha do menino, que cai no chão aos prantos, o sangue escorrendo de seu rosto sem parar. Oskar: triunfante, maravilhado, olha para o céu; e uma música começa a tocar ao fundo.

Ao ouvir os gritos do garoto, os professores correm até o local onde a luta foi travada. Enquanto este fato ocorre, um carro de bombeiros é focalizado carregando um corpo congelado. Havia sim um motivo para tanto “cuidado com o buraco”. Mas não era o perigo de Oskar cair. O corpo era da vítima de Eli, aquela que a menina abandonou morta na rua, e que – e isto eu não havia mencionado – o Homem jogou no rio depois. O perigo era Eli.

A descoberta de que Eli é um vampiro acontece logo depois desta cena. Eli e Oskar entram em um quarto escuro, o menino conta para Eli sobre o que acontecera na patinação, ao que Eli responde: “Bravo!”. Oskar pega a faca (a mesma que utiliza no começo do filme, para ensaiar uma ameaça) e faz um corte em sua própria mão: quer fazer um pacto de sangue com Eli. Esta, assustada – com a mão de Oskar sendo explicitamente ofertada a ela – recua. O sangue pinga da mão do garoto até o chão. Uma, duas, três... muitas vezes. Eli, numa espécie de metamorfose, cai ao chão agachada feito um bicho, lambe o sangue fazendo barulhos animais. Seu rosto parece envelhecer, sua voz fica mais rouca. Grita para Oskar: “Vá embora!” Depois, com seu rosto de menina, e voz mais doce: “Por favor, vá!”.

Neste momento, outro ataque sangrento. Eli, provavelmente “atijada” pela prova que teve do sangue de Oskar, ataca uma mulher. Porém, esta não morre como as outras vítimas, já que seu companheiro chuta Eli antes mesmo de que a menina termine sua refeição. O nome da mulher é Gina, e ela era amiga da vítima encontrada no gelo (que a é mesma vítima do crime que foi testemunhado por um senhor); ela era amiga assim como seu companheiro também era. Em uma cena anterior, ele fala para Gina sobre Eli: “queria destruir essa maldita criança membro a membro”.

Como não morre, Gina começa a sentir os efeitos de ter se tornado um vampiro. Não suporta a luz do Sol e os gatos a atacam ou a repelem (como ocorre, certa feita, com Eli). Diz, em determinado momento, para seu companheiro: “Aquela criança... ela deve ter me infectado com algo. Não quero viver.” Seu fim: internada em um hospital, pede para o médico abrir a janela, já sabendo da impossibilidade de sobreviver à luz solar. Morre em chamas que cobrem quase o quarto todo.

Nos diálogos que escrevi anteriormente, Oskar não sabia, de fato, que Eli era um vampiro. E a descoberta dá início a outros encontros... Oskar procura por Eli; vai até sua casa onde a menina o recebe. Os dois entram no apartamento, porém, desta vez, Eli fecha uma porta de vidro, que fica entre os dois, o som passa através da porta e eles podem se comunicar verbalmente. Ficam frente a frente e, durante parte da conversa, suas mãos “quase se tocam”, ficam como se realmente estivessem encostando as mãos, porém há essa barreira transparente impedido o contato de carne com carne.

Oskar: Você é um vampiro?

Eli: Vivo de sangue. Sim.

Oskar: Você está morta?

Eli: Não. Você não consegue perceber?

Oskar: Mas... Quantos anos você tem?

Eli: 12. Mas eu tenho 12 já faz muito tempo.

(Eli abre a porta, põe uma blusa vermelha)

Oskar: Você é pobre?

(Diz isso talvez pelo fato da casa de Eli ser bem vazia, com alguns objetos um tanto exóticos espalhados pela casa.)

Eli, então, mostra um pequeno ovo que fica sob uma mesa redonda, um dos únicos móveis na casa, e diz a Oskar que com esse ovo ele poderia comprar uma usina nuclear. Quando Oskar toca o ovo – a pedido de Eli –, este se despedaça e de dentro surge uma bola de um dourado exuberante e alguns anéis. A delicadeza com que o ovo se despeça, apenas com um leve toque, faz lembrar algo fora do comum, extraordinário...

Oskar quer ir embora, diz que precisa distribuir alguns panfletos, Eli, então, fala para o amigo que poderia dar dinheiro a ele, mas Oskar recusa dizendo que Eli roubou o dinheiro das pessoas que matou. A menina nega, afirmando que as pessoas dão o dinheiro a ela.

Logo em seguida há uma cena onde é Eli quem vai até o apartamento de Oskar...

Eli: Oi.

Oskar: Oi.

(E faz um sinal com a cabeça para Eli entrar.)

Eli: Você tem que me convidar.

Oskar: O que acontece se não o fizer? O que acontece se você entrar de qualquer maneira? Tem alguma coisa que impede?

Nesse momento, Oskar faz gestos com a mão chamando Eli para dentro, e gestos com a palma da mão como se houvesse um vidro entre os dois; como um mímico apalpando uma parede invisível. Mas não há nada aparente impedindo a entrada da menina...

Eli entra no apartamento e fica de frente para Oskar, como quem espera um destino já previsto. Por um curto instante nada acontece... apenas alguns segundos depois... Eli, ali: imóvel na sala... e algo extraordinário se dá... ela começa a sangrar pelo corpo inteiro... sangra pelos olhos, ouvidos, couro cabeludo; sua roupa, branca, fica manchada de vermelho. Seu rosto de criança fica coberto de sangue. Oskar num grito desesperado – “Não! Você pode entrar!” – corre e abraça a garota.

Finamente:

Oskar: Quem é você?

Eli: Sou como você .

Oskar: Como assim?

Eli: O que está olhando, então? Está me olhando? Então grite! Grite! Essas foram as primeiras palavras que ouvi você dizer.

Oskar: Eu não mato pessoas.

Eli: Mas gostaria, se pudesse, para se vingar. Não é?

Oskar: É.

Eli: Oskar, eu mato porque preciso.

(Então se aproxima do garoto, ficando com o rosto muito próximo dele)

Eli: Ponha-se em meu lugar um pouco.

(Oskar fecha os olhos e Eli aparece rapidamente, numa cena de pouquíssimos segundos, com o rosto envelhecido.)

Eli: Por favor... ponha-se no meu lugar um pouco.

(Voltando a ter o rosto jovem.)

Na cena seguinte, os dois se divertem ouvindo música, Eli toma banho na casa do amigo e usa um vestido de sua mãe. Esta, ao chegar em casa, encontra a porta trancada, bate na porta e diz, repetidas vezes, a já conhecida frase: “Oskar,

deixe-me entrar!”. Oskar justifica a demora para abrir a porta, dizendo que está no banheiro, vai com Eli até a janela e garota sai voando para o apartamento ao lado.

(Nesta cena há um momento onde Eli está de toalha e, ao trocar de roupa, Oskar, por um breve instante, enxerga o sexo de Eli. Na cena não fica muito claro se Eli é mesmo uma menina ou se há algo de estranho em seu sexo.)

As últimas cenas dão o desfecho do filme, que é composto de basicamente dois grandes acontecimentos. Porém, antes de terminar a história gostaria de falar um aspecto que ficou pouco presente nesta descrição: as cenas onde os pais de Oskar aparecem.

O filme mostra uma relação um tanto afastada do garoto com a mãe: esta aparece no geral brigando com o filho, ou assistindo televisão. Há uma cena onde os dois parecem interagir mais (quando estão escovando os dentes e rindo, um para o outro).

Em outra cena, a mãe fala com o pai de Oskar no telefone (depois de Oskar ter batido no menino que o atormentava) e chama o filho para falar com seu pai. O garoto, então, vai até o telefone, e o filme dá a entender que o pai muda de assunto, não procura falar sobre o acontecimento na escola.

Em outros momentos, Oskar fica na casa do pai, que parece ser um refúgio para ele; é uma casa grande, afastada da cidade, onde ele brinca livremente. Bem diferente do apartamento pequeno, e do perigo anunciado nas ruas perto de onde mora (sua mãe, no decorrer do filme, o alerta mais de uma vez sobre os crimes sangrentos que ocorrem nas redondezas, dizendo para ele evitar ficar na rua).

Porém, o filme não parece pretender problematizar profundamente a relação do garoto com seus pais; o que aparece é apenas um recorte dessa relação. Não há elementos suficientes para uma análise desta natureza.

Assim, penso que não seria uma boa idéia dar alguma explicação acerca da relação pai e filho, mãe e filho ou mãe e pai. Neste contexto, eu seria levada, provavelmente, a fazer uma análise bastante superficial. Talvez o mais importante, o necessário a ser dito acerca desta questão, seja o fato de Oskar ser, realmente, uma criança bastante solitária.

Os últimos momentos

Oskar salva Eli:

O companheiro de Gina, já desconfiado de que quem a matara – ou melhor, quem infectara a mulher que, depois, não suportando uma vida de vampiro, decide pelo suicídio – era justamente a criança vizinha de Oskar, entra no apartamento com a intenção de vingar a morte de sua mulher. Oskar está agachado na cozinha, embaixo de uma mesa e presencia a entrada do homem na casa de sua amiga. O homem entra na cozinha e não percebe Oskar ali, ele fica escondido e vê quando o senhor pega uma faca de uma gaveta.

A casa está toda escura, com papéis, ou papelões, cobrindo as janelas para impedir a entrada da luz do Sol. O senhor entra no banheiro. Lá há uma pequena banheira coberta com uma manta, ele levanta a manta e descobre Eli, dormindo, com o rosto angelical de criança. Pega a faca e a posiciona perto do rosto de Eli, que continua em sono profundo. Oskar está atrás do homem, observando seus movimentos... e, como que automaticamente, retira sua faca do bolso. Está muito escuro e o homem diz: “Não consigo enxergar nada”; ele abre uma fresta na janela, retirando o papel que cobre o vidro. Oskar, antes que o homem complete a ação (e deixe entrar calor e luz do Sol suficientes para matar Eli), grita: “Não!” e aponta a faca para o homem; este, vira-se para Oskar e solta a faca que há poucos instantes apontava para a garota. Com o grito de Oskar, Eli acorda e, num pulo, ataca o homem.

Oskar fecha a porta, deixando apenas uma fresta aberta e se afasta devagar, com um olhar assustado. Vindos do banheiro, barulhos do ataque podem ser ouvidos. E, depois, uma mão sangrando sai pela fresta e cai ao chão. O homem está morto.

Oskar larga sua faca no chão do apartamento. Eli se aproxima, com a boca suja de sangue, abraça Oskar, que fica imóvel de costas para a menina; ela diz: “Obrigada”.

Eli: “Oskar, Tenho que ir embora.”

(E dá um beijo nos lábios de Oskar)

O menino volta para a sua casa. Uma música cobre o som de sua mãe, que parece gritar com ele pelo seu sumiço. Oskar, por sua vez, não dá ouvidos a ela, e, num transe – a música, o seu olhar, e o modo como caminha dão essa sensação de que o garoto está totalmente alheio, ou melhor, absorvido pela experiência que acabara de acontecer – entra em seu quarto e tranca a porta. Depois, enxerga, através da janela, um carro branco partindo, muito provavelmente um taxi. O carro aponta a partida de sua amiga.

As cenas que seguem são da casa vazia de Eli, e dos lugares por onde os dois passaram, todos vazios... (como o pátio onde fica o brinquedo das primeiras conversas).

Há uma cena, neste momento do filme, muito parecida com uma cena inicial: Oskar está sem camisa olhando para a rua e o vidro da janela de seu apartamento reflete seu corpo, novamente aparece “duplicado”, o menino encosta a mão no vidro, e uma marca – a marca de sua mão na janela fria – aparece.

Eli salva Oskar:

Os meninos da escola de Oskar armam uma armadilha para ele.

Ligam para o garoto dizendo que o professor quer saber se ele vai até a aula de natação. O menino que faz a ligação parece ser um “ajudante do professor”. Ele diz: “A propósito, muito legal o que você fez com Conny, ele merecia” (em referencia ao fato ocorrido na patinação). Todos do grupo dão risada e cometam que o menino é um ótimo ator. Está pronta a isca para que Oskar vá até o local onde os garotos pretendem se vingar...

Na aula de natação, o mesmo garoto que liga para Oskar cochicha para o professor algo... E, lá fora, na rua, entulhos queimando com grandes labaredas de fogo: os garotos haviam preparado esta fogueira justamente para tirarem o professor da aula e ficarem a sós com Oskar.

Um garoto (ao que parece, irmão de Conny), visivelmente mais velho que os outros, entra no local onde ocorre a aula de natação e ordena para algumas crianças que estão ao redor da piscina: “Vazem!!” Conny e outros meninos entram com ele.

Então, este mesmo rapaz, inicia uma cruel conversa com Oskar, que fica sozinho, apenas com a cabeça de fora, na grande piscina azul...

Garoto: Sabe quem sou eu?

Oskar: Sei.

Garoto: Então você entende. Vamos fazer uma pequena competição. Você fica debaixo d’água por três minutos, se conseguir, apenas corto você. Se não conseguir, furo um dos seus olhos. Um olho por um ouvido, certo?

Oskar: Mas é impossível.

Garoto: O problema é seu.

Conny joga um rádio que estava ao lado da piscina e a música que tocava cessa.

O irmão de Conny, fazendo um sinal com a mão, chama Oskar, este, sem saída, se aproxima ainda mais da borda da piscina onde o rapaz está. Puxado pelo cabelo, Oskar fica debaixo da água, a mão do garoto mais velho o pressionando para baixo... e uma expectativa aterrorizante toma conta do ambiente. Oskar fica submerso e sem saída; e nós, espectadores o acompanhamos num suspense um tanto claustrofóbico – não sabemos, mesmo, até onde “a maldade” poderá chegar! – e ficamos sem outra saída a não ser a de esperar o desfecho da história...

O tempo passa. Os garotos ao redor ficam assustados e pedem para ele parar, e soltar Oskar; ele responde com um seco “cala a boca!”.

O tempo passa... a aflição das crianças aumenta.

O tempo passa e... em meio ao silêncio causado pela tensão...

Pés aparecem na piscina como que caminhando na água, e muito rapidamente. Uma cabeça sem corpo cai dentro da piscina espalhando sangue na

água. O braço que segura a cabeça de Oskar cai... mais sangue; e Oskar fica livre. Já estava desacordado – tanto tempo sem respirar! – e é puxado para cima. Então, ele acorda. Oskar está na piscina, com a cabeça fora d' água, quando abre os olhos: se depara com os olhos de Eli, suja por algumas gotas de sangue em sua testa.

Apenas um garoto permanece vivo, e, sentado, chora sozinho.

Última cena:

Oskar em um trem, com uma mala muito grande ao seu lado. Sons curtos e secos saem de dentro da mala: o mesmo som que fazia quando os dois vizinhos se comunicavam pela fina parede que os separava. É o código Morse.

Oskar e Eli estão juntos.

4 “OS ESTRANHOS”

4.1 O “estranho” do Freud, o “estranho” do filme

Dedico um capítulo deste trabalho para falar, especialmente, de um texto do Freud intitulado “O estranho”. Frisando que o trabalho tem o intuito de pensar as histórias de hoje – se possuem elementos em comum com os contos de fada, e se essas auxiliam não só as crianças, como também os adultos na elaboração de conflitos – pretendo articular o texto em questão com o filme relatado no capítulo anterior.

O filme utiliza recursos visuais, o que o torna, neste sentido, mais real e mais próximo de quem o assiste, e isto, é claro, não acontecia na época dos contos de fada da Idade Média. Estes recursos, que, em forma de narrativa, pretendi ilustrar em um dos capítulos (sem deixar de pensar que o filme é outra forma de comunicação, e que, assim, minha narrativa não aborda todos os recursos de que ele se utiliza) acabam por trazer o espectador para outra vida. A vida que é fabricada no cinema e nos transporta para uma realidade fantástica, do maravilhoso. A esse respeito, Carolina Marinho em seu livro *“Poéticas do Maravilhoso no Cinema e na Literatura”* fala que:

“Quando falamos na poeticidade do maravilhoso não estamos evocando rigorosamente procedimentos artísticos no que diz respeito às inscrições estilísticas e outras características afins. Entretanto, o maravilhoso, em sua concepção mais fundamental, opera com a utilização excessiva de metáforas – e esse sentido é específico da arte (...). O maravilhoso é, ao mesmo tempo, imanente e transcendente às narrativas (...). O cinema é um grande simulador que se apodera de nós, num primeiro momento, pelo gigantismo de suas imagens. Seu poder também se revela na manipulação do tempo e do espaço da encenação e conduz assim o espectador a um mergulho no mundo onírico, que, ao fim e ao cabo, possibilita a penetração nessa realidade proposta por ele. (MARINHO, 2009, p.63)

Porém, antes de entrar na discussão sobre o filme, gostaria de fazer uma observação um tanto pessoal sobre minha pequena história com os dois: filme e texto.

O filme causou-me grande impacto e impressão de que muitos no cinema saíram com rostos de alívio, algumas pessoas estavam, realmente, sorridentes diante do fim, do resultado da história – mas disto falarei melhor mais adiante. O

sangrento “Deixe Ela Entrar” pareceu ecoar de forma intensa nos expectadores – e faço esta afirmação pois, além de minha experiência pessoal com o filme, pude conversar com outras pessoas que também o assistiram e fizeram esta mesma observação: sobre um forte efeito que o filme exerceu sobre elas.

Assim, uma espécie de estalo me ocorreu: trocar o filme que até então eu havia escolhido para trabalhar o tema dos contos de fada – um filme voltado para o público infantil – por filme “de adulto” e sobre vampiros! Tema que nunca me ocorrera antes, e que, por assim dizer, nunca fez parte de minha história.

Enfim, escolhido o filme, e depois de assisti-lo algumas vezes mais em casa, passei a recontá-lo...

”Antes de Oskar descobrir que Eli é um vampiro, esta sempre foi uma garota **estranha...**”

“O cubo “mágico”, a solução tão rápida, “mágica”, realizada por uma garota **estranha.**”

“Oskar acha até mesmo que Eli tem um cheiro engraçado e **estranha** seu nome.”

“O garoto parece um pouco irritado com a presunção da **estranha** menina.”

“Na cena não fica muito claro se Eli é mesmo uma menina ou se há algo de **estranho** em seu sexo.”

Com a descrição feita sobre o filme, e certa predileção por descrever Eli como uma garota “estranha”, qual não foi minha surpresa quando me foi indicado justamente um texto denominado “O Estranho”?

É claro que esta pequena “coincidência” sobre minha descrição do filme e a indicação, feita por minha orientadora, não parece, à primeira vista, nada excepcional. Porém, não pude evitar uma sensação de estranhamento, especialmente ao ler o texto do Freud.

Freud, ao se referir ao tema diz, em certa passagem, logo no início do texto:

“O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar.” (Freud, 1919, p.238)

Então, seria o estranho algo familiar? Surpreendi-me ao ver, tão cedo no texto uma definição que quebrava com a idéia corrida, de senso comum, de que o estranho se refere exclusivamente ao que é desconhecido. E minha sensação de estranhamento – pela coincidência de termos – passou a ter (como eu poderia descrever?) um aval teórico.

Partindo da definição de Freud, minha sensação passa de um departamento subjetivo desligado do texto que eu escrevia, para um outro departamento: um lugar diretamente relacionado com meu trabalho. Esta sensação tomava corpo à medida em que eu lia o texto, e quanto mais associações eu fazia (na maioria das vezes, associações extremamente difusas), acerca da relação texto-filme, maior era o “estranhamento” que eu sentia...

Assim, feita esta observação inicial, começo esta pequena análise sobre o filme. Não é uma análise que pretende esgotar as possibilidades de interpretação, já que, assim como foi dito em outro capítulo, a psicanálise não tem um “poder supremo” que a capacita para esgotar todas as interpretações que os contos de fada podem oferecer. No caso do filme, acredito que também haja muito material não penetrável por ela, já que é um filme que contém, em sua estrutura, aspectos muito semelhantes com os dos contos de fada – é como se o filme carregasse uma herança antiga advinda dos contos.

“Os contos são formados como imagens de um caleidoscópio, o que muda são as posições dos elementos. Certos arranjos particularmente felizes por equilíbrio, beleza e força cristalizam (...)” (CORSO, Diana e Mário, p.28)

E é tomando esta imagem emprestada que pretendo que esta pequena análise não entre em um caminho rígido. Neste sentido, o trabalho aproxima-se mais da idéia de uma reflexão acerca de alguns elementos do filme. A análise pode ser uma cristalização de elementos, sem que, no entanto, não se possa mover o caleidoscópio para que outras imagens, novas formas de interpretação, aconteçam.

Durante minha leitura do texto “o estranho” ocorreu-me que eu poderia percorrer dois caminhos distintos. Primeiro: pensar no estranho na narrativa, e

colocar-me no lugar de um analista que percorre o filme e pensa sobre o que o diretor, e os envolvidos na história do filme, têm a dizer sobre a fabricação da sensação de estranhamento que uma narração pode causar no espectador. Sobre isso, Freud afirma que “o estranho, tal como é descrito na literatura, em histórias e criações fictícias (...) é um ramo muito mais fértil do que na vida real, pois contém a totalidade deste último e algo mais além disso.” (Freud, 1919. p.266).

O segundo caminho é ficar ao lado de quem assiste ao filme e se identifica com os personagens. No trabalho em questão, penso que esta segunda opção é a que “cabe melhor”, e deve prevalecer sobre a primeira. Já que estamos tratando de pensar sobre os possíveis efeitos desse filme nos espectadores, se ele possui elementos “de auxílio” tal como os contos de fada parecem possuir. Assim, é, em certa medida, identificando-me com os personagens, como as crianças se identificam com Rapuzel, ou João e Maria, que seguirei o trabalho.

4.2 *Unheimlich e heimlich*

Freud (1919), no capítulo em questão, que pretende tratar o tema do “estranho”, faz uso de definições das palavras *unheimlich* e *heimlich* (do alemão). A primeira, *unheimlich*, estaria ligada ao que é, justamente, estranho, assustador; a segunda, *heimlich*, seria o oposto: o familiar, e, portanto, o que não é estranho. Estas definições, entretanto, vão modificando-se e ganhando maior maleabilidade na medida em que o texto caminha. Em certo momento, Freud chega num “ponto comum” onde as definições não apenas se assemelham como coincidem:

“O que mais nos interessa nesse longo excerto é descobrir que entre os seus diferentes matizes de significado a palavra ‘*heimlich*’ exhibe um que é idêntico ao seu oposto, ‘*unheimlich*’. Assim o que é *heimlich* vem a ser *unheimlich*. (Cf. a citação de Gutzkow: ‘Nós os chamamos *unheimlich*’, vocês o chamam ‘*heimlich*’.)” (Freud, p. 242)

O que o autor do texto denomina “longo excerto” é um apanhado de definições bastante interessantes das palavras *heimlich* e *unheimlich*. As definições percorrem um trajeto até chegarem ao ponto acima citado: inicialmente opostas, elas vão aos poucos se assemelhando e, por fim, coincidem. Interessante notar o fato de

que o próprio Freud, ao iniciar o texto com estas definições, “avisa” os leitores que a pequena pesquisa por ele realizada, e a própria conclusão de que as duas palavras possuem um encontro, foi feita posteriormente ao início do estudo do “estranho” que trata no decorrer do texto. Sua “investigação começou realmente ao coligir uma série de casos individuais, e só foi confirmada mais tarde por um exame de uso lingüístico”.

(Então, seria esta confirmação um retorno ao que ele já havia constatado em casos individuais, e, assim, a própria confirmação teria este caráter de estranhamento – tal como me ocorreu quando li “O Estranho”? Não pude me privar de fazer esta questão, já que estes retornos, e as coincidências de termos, parecem insistir em “aparecer” no trabalho.)

Freud (1919) aponta que as novidades podem ou não ser assustadoras, que “algo deve ser acrescentado ao que é novo e não é familiar para torná-lo estranho”. (p. 239). Se não são estas (a novidade, o desconhecido, o que traz “incerteza intelectual” e etc.) condições exclusivas para o “estranhamento”, o que deve ser acrescentado para que se torne estranho? E, partindo para o filme: o que, no caso de Eli, torna-a assustadora, estranha – já que a princípio esta não era, para Oskar, um ser sobrenatural; era apenas uma menina – era mesmo apenas uma menina?

Por hora, deixo a pergunta em suspenso, e retorno às definições pesquisadas por Freud (1919) acerca das palavras *heimlich* e *unheimlich*. Apontarei algumas das definições que considero de particularmente interessantes:

- *Heimlich*:

“De animais: domesticado, capaz de fazer companhia ao homem. Em oposição a selvagem.”

“Íntimo: amigavelmente confortável; o desfrutar de um contentamento tranquilo etc., despertando uma sensação de repouso agradável e de segurança, como a de alguém entre as quatro paredes da sua casa.”

“O lugar era tão sereno, tão isolado, tão sombreadamente-*heimlich*.”

“’*Heimlich*’? O que você entende por ‘*heimlich*’? Bem,... são como uma fonte enterrada ou um açude seco. Não se pode passar por ali sem ter sempre a sensação de que a água vai brotar de novo.”

“Escondido, oculto a vista (...) fazer alguma coisa *heimlich*, isto é, por trás das costas de alguém. (...) comportar-se *heimlich*, como se houvesse algo a esconder; caso de amor, amor, pecado *heimlich*.

“A arte *heimlich* (mágica).”

- *Unheimlich*:

“Parecendo-lhe bastante *unheimlich* e fantástico.”

“As horas *unheimlich* e temíveis da noite.”

“Esses jovens pálidos são *unheimlich* e estão tramando Deus sabe que desordem.”

“*Unheimlich* é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio a luz.” (Schelling).”

“Encobrir o divino, cercá-lo de uma certa *unheimlichkeit*.”

Unheimlich parece ser “de um modo ou de outro, uma subespécie de *heimlich*” (Freud, 1919, p.244). Assim, cito estes exemplos com a finalidade de ilustrar este encontro dos dois termos. O que é *heimlich*, parte do confortável, familiar, da idéia de “caseiro”, doméstico, íntimo, isolado... e, dessa forma, chega a um termo que não exclui a primeira definição, mas lhe dá um sentido ampliado: o que é doméstico e familiar pode ser também segregado (feito escondido e, até mesmo, algo feito por trás das costas de alguém!). Já a palavra *unheimlich* inicialmente é oposta ao que é confortável: é algo aterrorizante, assustador, e por isso, deveria ter permanecido secreto... Ganha um sentido semelhante ao seu oposto *heimlich*: também é algo “encoberto”.

Sobre a palavra *heimlich*, e sobre o uso de *unheimlich*, Freud nos diz que:

“Em geral, somos lembrados de que a palavra ‘*heimlich*’ não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista. ‘*Unheimlich*’ é habitualmente usado, conforme aprendemos, apenas como o contrário do primeiro significado de *heimlich*, e não do segundo.” (Freud, pg. 243)

As definições de *heimlich* e *unheimlich* parecem abrir um trajeto para alguma interpretação sobre o filme... como veremos mais adiante.

Unheimlich é o nome de tudo que deveria ter permanecido... secreto e oculto mas veio a luz.” (Schelling).

5 REFLEXÃO

*“O encontro com o **duplo** é, antes de tudo, uma experiência de esvaziamento, significando, por isso mesmo, a extrema **solidão**.”
(ZYGOURIS, 1995, p.149)*

Oskar é um garoto sozinho. Este fato, já assinalado anteriormente, é um dos temas principais do filme, que parece tratar de um conhecido “clichê”: o do adolescente sem grupo. E digo “clichê”, não para diminuir ou menosprezar o caso, mas sim porque é mesmo um tema recorrente nos filmes para adolescentes, o que revela sua importância – e cito, na literatura, um clássico: “O apanhador no campo de centeios”; que ao tratar deste mesmo tema, fala das dificuldades da entrada de um jovem no mundo adulto.

Seus pais estão distantes, tudo parece tão distante... O filme é marcado por um ambiente frio que permeia a casa, as ruas, a escola... Porém, tal como foi acentuado na narrativa do filme, não se trata de problematizar a relação dos pais com o garoto de forma muito profunda; mas salientar que esta etapa da vida possui esta característica de extrema solidão e mesmo o próprio distanciamento dos pais é de alguma maneira “natural”.

*“A queixa da incompreensão da mãe e do pai, ou de ambos, é algo banal, sobretudo entre adolescentes. Na maioria das vezes, encontram a solução voltando-se para outros iguais a eles. As amigas e os amores passam a ocupar o lugar do entendimento momentânea ou definitivamente rompido com os adultos. Os laços ‘verticais’ são substituídos por laços ‘horizontais’, substituição que raramente evita a experiência de momentos de solidão.”
(ZYGOURIS, 1995 p.140)*

O filme revela, entre outras questões, as dificuldades de relacionamento de uma criança que está em vias de entrar na adolescência (ou, usando outro termo: um pré-adolescente) em estabelecer algum diálogo com sua mãe e com seu pai. Oskar não é mais uma criança, ainda não é de fato um adolescente, e tão pouco um é adulto. (Até mesmo o próprio estudo ficou com esta marca “indefinida”: acabo por chamar Oskar ora como “criança”, ora como “adolescente”, sem me ater a uma definição muito precisa.)

Ao tratar sobre esta dificuldade e distanciamento dos pais, penso que alguns exemplos de como o filme retrata, em recortes, essa relação, podem ajudar a esclarecer melhor esta etapa tão dura para a criança quanto para os pais... É um “problema” que é recíproco – não “brota” somente de um dos lados da relação.

- A mãe de Oskar grita por diversas vezes “Oskar, deixe-me entrar”, mas o menino parece mais atento a sua nova amiga... (e sabemos que é mesmo na adolescência onde essa quebra na relação com os pais e a procura por “iguais” ocorre).

- A mãe quer entrar na vida de Oskar, e se preocupa com o filho (alertando-o constantemente dos perigos nas ruas); mas, concomitantemente, o diálogo entre os dois é quase inexistente (acentuado, talvez, por uma cultura de maior “frieza” em relação à nossa).

Penso que, a partir destas considerações, pode-se dizer que há uma dificuldade inerente ao processo de “adolescer”; e esta dificuldade ganha maior peso nas condições particulares que o filme retrata (por exemplo, o fato de Oskar não possuir um grupo de amigos; ou mesmo um único amigo).

A fala da mãe quando esta pede para Oskar “deixar ela entrar” carrega também um caráter admonitório... Tal como aconteceu com o aviso: “Cuidado com o buraco no gelo”; e tal como Chapeuzinho Vermelho é alertada sobre o perigo de seguir o caminho errado, Oskar recebe esta espécie de “aviso enviesado”: não é feito diretamente, mas é um pedido da mãe para que ele possa, também, contar com ela – apesar de suas dificuldades.

(Assim como nos contos há essa presença do adulto que alerta os menos experientes, Oskar é constantemente alertado sobre os perigos da vida...)

A imagem de Eli, uma púbere há tanto tempo – e, neste caso, eternamente púbere por sua condição de vampiro – despertou-me para o tema que aqui descrevo: que é este da passagem da vida infantil para a adolescência.

Eli pode ser vista como uma garota que está presa nesta condição; Oskar, no entanto, não está. É um garoto que crescerá (assim como o Homem que morava com Eli um dia foi um menino e cresceu). Eli, ao mesmo tempo em que está paralisada num corpo de menina, é uma “mulher experiente”. E esta condição, que inicialmente produz um caráter misterioso ao seu ser, atrai Oskar (ela não diz o que é, mas diz que não é uma menina; o garoto “aceita” Eli sem questioná-la).

Oskar sente-se um estrangeiro em um mundo a parte: recolhe-se solitário como um eremita em sua floresta (seu quarto) e distrai-se com livros e reportagens sobre crimes. Por sentir-se um estrangeiro, Oskar aceita as “estranhices” de Eli.

Há, neste sentido, alguma necessidade para este adolescente “desgarrado” de encontrar uma saída para esta fase que é, por si só, tão solitária. Mas qual seria a saída para um garoto que, aparentemente, encontra-se indefeso, sem ter a quem recorrer? Em casa, na escola e nas ruas o ambiente é nitidamente pouco afetivo... – há uma cena não mencionada anteriormente: na escola até a mesma professora ri quando o menino conta que costuma ler livros sobre crimes!

Neste cenário, Oskar parece estar sempre à procura de uma companhia, de um duplo, em outras palavras, de uma “alma gêmea”.

“O tema do duplo foi abordado de forma muito completa por Otto Rank (1914). Ele penetrou nas ligações que o ‘duplo’ tem como reflexo em espelhos, com sombras, com espíritos guardiões, com a crença na alma e com o medo da morte; mas lança também um raio de luz sobre a surpreendente evolução da idéia. Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte’, como afirma Rank, e provavelmente, alma ‘imortal’ foi o primeiro ‘duplo’ do corpo.” (FREUD, 1919. p. 252)

No filme, há uma imagem que aparece por mais de uma vez: Oskar olhando seu reflexo no vidro da janela.

A imagem refletida é um Oskar que não tem frio, que está sem camisa e na neve; assim como Eli aparece na neve sem frio – menina forte que é, esqueceu-se, até, de como senti-lo!

Nestes momentos, ele está dentro de seu quarto, local que pode representar seu mundo interno; com a floresta no papel de parede opondo-se ao quase deserto da paisagem “lá fora”.

(Já que a floresta está dentro do quarto de Oskar, o que por si só já é inusitado, penso que seja válido fazer esta pequena analogia com o mundo interno do garoto – ademais, esta reflexão não pretende que as analogias digam uma verdade sobre as imagens e o que podem representar, apenas utilizo-as por considerar que há nelas alguma força passível de interpretação).

Pois bem, é lá a busca de Oskar, e é uma busca interna. Assim como os heróis dos contos de fada partem para a floresta partindo para o mundo, Oskar parte para um mundo interno, mas isto não se dá “entre quatro paredes”. É preciso, sim, partir para fora, como os personagens dos contos.

Para exemplificar esta partida para a floresta, e própria dificuldade em se desligar dos pais e partir para o mundo, acredito que o conto “João e Maria” pode ser de grande auxílio. Os personagens partem para a floresta, expulsos de casa pelos próprios pais... Mas, da primeira vez, retornam a casa, o que não os torna “bem sucedidos...”

“De fato, na primeira vez em que o são (abandonados), João consegue encontrar o caminho de volta da floresta. Antes de uma criança ter a coragem para empreender a viagem em busca de si própria, em busca de se tornar uma pessoa independente ao arrostar o mundo, só pode desenvolver a iniciativa tentando retornar a passividade, para garantir para si uma gratificação eternamente dependente. ‘João e Maria’ mostra que, a longo prazo, isso não funcionará.” (BETTELHEIM,1980, p. 224)

(E cito aqui uma curiosidade: outra floresta aparece no texto de Freud: este, quando recorre a exemplos cotidianos para definir o “estranhamento”, fala dessa sensação como sendo a mesma de uma pessoa que, perdida em uma floresta, volta sempre ao mesmo lugar; sem conseguir livrar-se deste “destino”).

O filme retrata de forma poética a barreira invisível entre interno e externo... O “quarto-floresta” e o “frio-lá-fora”. Ao tratar destes lugares invisíveis, trata também da barreira entre o “eu” e o “outro”; entre Oskar e Eli. Eli chega a pedir, mesmo, que Oskar fique em seu lugar por um instante, e, quando isso acontece... ela envelhece. Descansa. Como num descanso de ser a menina que é, com 12 anos há tanto tempo....

“Existe, entretanto, um lugar de passagem obrigatória, uma encruzilhada dos desastres, um lugar de mudança brusca de direção, no qual o interior e o exterior podem, para qualquer um, vir a perder seus contornos imaginários que os tornam visíveis, no qual espreitam os momentos de loucura caso se produza o colapso assustador, no qual o sujeito pode se sentir abandonado, sem lugar, fora de si, fora de lugar, fora do corpo. Essa passagem obrigatória é o rosto do outro. Nem dentro nem fora.”
(ZYGOURIS, 1995, p.147)

Oskar experimenta estar em seu lugar. Ser Eli por um tempo (a legenda em inglês diz: “Be me for a while”). O próprio título do filme “Deixe Ela Entrar” nos remete a esta cena... e anuncia, desde o início (com as imagens no espelho), que este outro que Oskar procura é a procura de um Oskar “mais forte”.

(A cena onde Oskar está apontando uma faca para a árvore e diz: “Grite! Grite como um porco!” aponta que essa busca por um duplo tinha para ele não somente a função de ser uma companhia para sua solidão, como a própria proteção de sua existência física – como percebemos nas ameaças posteriores dos colegas. Faz, como um ator se preparando para uma grande cena, um ensaio de um desejo não realizado.)

Na primeira cena em que Oskar está olhando sua imagem no espelho, este põe a mão sob vidro e não obtém nada, nenhuma “resposta”. O menino, então, volta para seu quarto...

Já na segunda cena...

Quando Oskar põe a mão no vidro uma marca fica na janela!, como um indício de que Oskar já está apropriado de sua força (que descobriu com ajuda de Eli, pois ela havia aconselhado o menino a revidar, e assegurado que, caso ele precise, ela poderá defendê-lo – e ele revidou, sozinho!).

É importante frisar que, neste momento, quando a marca fica na janela, Oskar está no mundo sem Eli – já que esta, depois do último assassinato que cometera, não poderia ficar mais na vizinhança.

A marca parece ser a confirmação de um encontro entre semelhantes aconteceu; e de que houve uma separação... Ao menos, uma separação temporária.

“Ora, se o seio, metáfora ao mesmo tempo da fome do corpo e da fome de amor pode ser considerado como o ponto zero da interiorização do mundo, a humanização propriamente dita se faz pelo rosto do outro e seu domínio

sobre a imagem de si. Se, mais tarde, a criança se reconhece no espelho e vê seu rosto como diferente do rosto do outro, o homem continuará com esse ponto de fragilidade, que manterá em aberto sua procura do outro, cujo rosto tem o poder de lhe dizer em seus momentos de desamparo quem é ele, de se reconhecer em seu semelhante, ou de ser rejeitado no inominável ou na desolação.” (ZYGOURIS, 1995 p. 148)

Radmila Zygouris fala novamente desta fronteira invisível, e localiza um ponto zero onde a criação do mundo interno acontece, por assim dizer. Tal como a porta invisível, de vidro (que Eli fecha ao iniciar a conversa com Oskar quando este vai até a sua casa); as barreiras entre o “eu” e o “outro” são também invisíveis. A meu ver esta cena pode indicar que Eli, experiente que é, sabe dos perigos contidos numa relação... e toma este “cuidado inicial”... para, depois, abrir a porta. É quando ela deixa Oskar entrar.

O Oskar do início do filme está desamparado, e vê em Eli uma abertura possível para descobrir quem ele é... e de reconhecer um semelhante. A marca de mão no vidro da janela parece ser mesmo reveladora desta descoberta, que pertence a ele – sua força.

Pois bem, então Eli possui mesmo esta característica (de força, ou talvez seja melhor dizer: de coragem) que Oskar tanto buscava para se defender e enfrentar o mundo... Nesse momento, assinalo que, inicialmente, Eli era é um mistério para Oskar, que não sabe de seus “poderes”: ele não pôde compreender, pelo menos não racionalmente, o que a tornava tão poderosa a ponto de poder protegê-lo com tanta certeza. O garoto confiou em Eli, e utilizou essa confiança quando atacou, ele mesmo, seu colega Conny. Ele tomou para si a força que Eli tinha, e descobriu sua própria força.

Já foi dito anteriormente que é depois da descoberta de que Eli é um vampiro que Oskar pôde, enfim, ficar de fato em seu lugar. Penso que a cena em que Oskar concorda com a menina quando esta diz que ele mataria, se pudesse (para se vingar) parece ser de extrema importância neste sentido. A cena corrobora com a idéia de que um dos temas do filme refere-se a esta busca por uma dupla – ele não pode matar, mas sua parceira pode. E é isto, também, que a torna familiar: seus

desejos são atos que a amiga comete. (E ele mesmo já se fascinava com os crimes antes mesmo de conhecer Eli!)

Aqui, não se trata do fato de que efetivamente ela poderia matar os colegas “maus” e deixar Oskar livre: Eli diz que mata para sobreviver... não para se vingar. Porém, acredito que a força contida nesta descoberta (onde há duas polaridades: Oskar-pacífico e Eli-atuante), potencializa a dupla já formada. A meu ver, esta descoberta, num primeiro momento, afasta Oskar de Eli (sua primeira atitude é um tanto grosseira: quando, ironicamente, apalpa uma parede invisível); porém, depois da conversa com Eli (quando o menino “fica em sem lugar”) a aproximação dos dois é concretizada, e o segredo revelado faz com as duas crianças enfim se encontrem, coincidam. Como as palavras *unheimlich* e *heimlich*, Oskar e Eli parecem se encontrar; o que era *unheimlich* passa a ser *heimlich*. Eli, tão estranha e diferente das outras crianças que Oskar conhece (quase selvagem, um tanto descabelada, um cheiro estranho e sem roupas de frio em plena neve!) torna-se sua amiga; e uma amiga muito próxima...

Oskar fica amigo de Eli, apesar da nova companheira “ser uma assassina” das acusações que ele faz quando diz que seu dinheiro é fruto de roubos. O filme não deixa claro se efetivamente o dinheiro de Eli é roubado, ou se ela ganha dos outros, como afirma; porém, o discurso de Oskar pode ser revelador de um desejo seu: o de ter essa facilidade que a menina possui. Facilidade que é acentuada em relação à vida de Oskar: Eli rouba (ou ganha), Oskar entrega panfletos; Eli mata, Oskar apanha.

Como nos contos, o filme possui este caráter de traduzir em palavras e imagens algumas questões inconscientes, medos e desejos que costumamos não nos haver cotidianamente.

Voltando para o tema da adolescência, podemos pensar que...

Eli é um ser, estranho, um vampiro, uma criança-adulta. Sendo esta uma característica marcante do personagem, será que Eli poderia representar para Oskar esta passagem para o mundo adulto e suas dificuldades (o frio e a neve lá fora em oposição ao quarto-floresta quente e aconchegante)?

Eli parece ser, de alguma maneira, uma oportunidade para Oskar crescer.

Dentro desta visão, penso que o cubo mágico, resolvido por Eli de maneira tão certa, e mágica (a arte *heimlich!*), poderia representar a solução nada fácil que é superar as dificuldades da passagem para o mundo adulto. Oskar torce, torce, e não chega a lugar nenhum: resolve apenas um dos lados; Eli, com uma sagacidade fora do comum, facilita a solução e ensina Oskar como resolver o cubo – ela pode, sim, acudi-lo!

Assim, encerro o capítulo com este desfecho enfatizado na adolescência, já que é um tema que fica expresso mais claramente na narrativa. Porém, é claro que a história, assim como os contos, não está restrita a esta etapa da vida. E os adultos também podem “tirar proveito” das questões levantadas. Como um conto pode servir para diferentes faixas etárias, esta história também o faz (e, afinal, todos que são adultos hoje já passaram pela adolescência).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Resgatando as histórias da Idade Média, e salientando que passaram por modificações ao longo dos anos, o trabalho pretendeu buscar alguma reflexão acerca das histórias de hoje. E foi por meio de um filme (“Deixe Ela Entrar”) que esta busca ocorreu. Embora dar uma resposta fechada acerca do resultado positivo ou negativo desta busca seja de alguma forma uma idéia bastante tentadora, penso que não é uma tarefa muito simples.

Alguns elementos dos contos podem ser encontrados no filme, como pode-se perceber no capítulo anterior... Tais como os avisos da mãe que parecem alertar Oskar como os heróis são alertados nos contos; a polaridade existente entre o bem e o mau (Oskar e os meninos que o atormentam); e a própria idéia de que o filme dialoga com uma questão de extrema relevância (a do adolescente sem grupo).

Deixei, porém, o final da reflexão para estas considerações finais, pois creio que alguns elementos podem ser encontrados no final do filme que dão maior ênfase ao objetivo deste estudo. O final do filme parece resgatar alguma idéia inicial do trabalho...

Assim, deixo as conclusões deste trabalho com seu fim – o fim da história e o fim da reflexão juntos.

Não parece ser “um final feliz”, ou um “felizes para sempre”, como os contos de fada costumam abocar. Mas creio que a reflexão pode apontar para novas interpretações.

“Só para você saber, nós não podemos ser amigos.”

Eli alerta Oskar que este não pode ser seu amigo... Oskar é alertado sobre o perigo no gelo... A mãe de Oskar o alerta sobre os perigos nas ruas...

Neste sentido, pode-se pensar que o perigo seria Eli, que é de fato alguém que mata para sobreviver. Oskar não corre perigo de morte ao seu lado, porém. O perigo, para ele é outro: o de que sua vida ganhe o mesmo destino do Homem, que vive só para a menina.

Porém, algo interessante acontece no final do filme....

Como relatado em outro capítulo, percebemos que o fim causa certo alívio nos espectadores. Eli não é apenas causadora de uma “desgraça” na vida de Oskar: ela salva o garoto dos meninos que o ameaçavam (de morte!). E Oskar sente-se agradecido. Talvez por este motivo – e, sobre isto, o filme não nos esclarece – ele decide acompanhar sua salvadora em sua jornada pelo mundo.

Mas Oskar não sabe o que o espera. Nós, os espectadores, sabemos. Ou, por outra: temos uma grande dica de que o destino de quem a acompanhar não será dos melhores... É o destino do Homem.

E daí, a sensação contraditória, a ambigüidade do final, que pode causar tanto um alívio, quanto um sentimento de terror (ou mesmo as duas sensações ao mesmo tempo).

Penso que o desfecho de “Deixe Ela Entrar” parece retomar as origens dos contos de fada... Quando não havia final feliz, não havia moral da história – e tampouco havia um caçador disposto a tirar todos da barriga do lobo mau!

O comentário do cineasta Guillermo del Toro (de que o filme é “um conto de fadas aterrorizante”) corrobora com a idéia de que de fato o filme parece ser mesmo um conto de fadas para adulto.

“Escondendo-se através das sombras, correndo rápidos e silenciosos, e mantendo-se afastados do Sol, cedo ou tarde eles voltaram, resmungando e amaldiçoando para vigiar a porta.” (Fala da professora de Oskar, ao ler um trecho de um livro.)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fada*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

CORSO, Mario; CORSO, Diana Lichtenstein. *Fadas no Diva: Psicanálise nas Histórias Infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e Outros Episódios da Cultura Oral Francesa*. São Paulo, Paz e Terra, 2006.

FREUD, Sigmund. *Estranho (1919)*. Edição Standard das obras completas de Sigmund Freud. V. XVII. Rio de Janeiro-R.J., editora Imago. 1996. p. 233 a 270.

MARINHO, Carolina. *Poéticas do Maravilhoso no Cinema e na Literatura*. Belo Horizonte: Autentica, 2009.

ZYGOURIS, Radmila. *Ah!, As mais Belas Lições*. São Paulo: Escuta, 1995.