

A arte da boa morte mediada pelo cinema: a hipótese de um gênero¹

The cinematic mediation of the art of the good death as a possible genre

Tiago Cravidao

Doutorando em Estudos Artísticos Arte e Mediações, na linha de pesquisa “Cinema e Morte” no Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa. Bolsista do projeto. E-mail: tcravidao@gmail.com. Orcid: 0009-0000-3335-2334.

Resumo

Atualmente, a diversidade dos filmes que abordam o tema do fim de vida não permite afirmar a existência de um gênero cinematográfico. Porém, conceitos como *efeito câmara* e *fabulação* são instrumentos úteis na identificação de filmes que reatualizam as recomendações da *Ars Moriendi*: manual do século XV que, fazendo uso daqueles conceitos, prescreve o que deve um cristão fazer para morrer bem. Ao longo dos séculos, este livro originou o gênero literário das artes da boa morte, dando expressão a um conjunto de práticas cada vez mais disseminadas no acompanhamento médico a pessoas em cuidados paliativos e onde, afinal, o cinema, não tanto pelo que mostra, mas pela efetivação prática, quer do *efeito câmara* quer do conceito de *fabulação*, pode vir a ter um papel relevante.

Palavras-chave: Morte. Cinema. Mediação. Ars Moriendi

Abstract

Currently, the diversity of films that address the theme of the end of life does not allow us to claim the existence of a cinematic genre. However, concepts such as the *camera effect* and *fabulation* are useful tools for identifying films that renew the recommendations of the *Ars Moriendi*, a 15th-century manual which, making use of those concepts, prescribes what a Christian should do in order to die well. Over the centuries, this book gave rise to the literary genre of the arts of dying well, giving expression to a set of practices that are increasingly widespread in the medical care of people in palliative care, and in which, after all, cinema—less for what it shows than for the practical realization of both the *camera effect* and the concept of *fabulation*—may come to play a relevant role.

Keywords: Death. Cinema. Mediation. Ars Moriendi

Artigo recebido em 14.05.2025 e aceito em 22.12.2025.

¹ Este texto é devedor dos contributos da Professora Doutora Susana Viegas, Professor Doutor Pedro Florêncio e Professor Doutor Manuel Luís Capelas. Respectivamente, orientadora e co-orientadores do projeto de doutoramento do autor que está sendo desenvolvido no contexto do projeto ERC “FILM AND DEATH – Film Philosophy as a Meditation on Death” (Grant Agreement n.101088956).

1 Introdução

A discussão pública sobre a morte está viva e de boa saúde. Nos últimos anos, países como Holanda, Bélgica, Luxemburgo e Austrália têm contribuído para o debate ao legislarem sobre a morte medicamente assistida: eutanásia e suicídio assistido². Em Portugal, a discussão foi retomada com a aprovação da Lei 22/2023 de 25 de maio, que regula a morte medicamente assistida. O envelhecimento da população e o aumento da esperança média de vida, associada a patologias que implicam tratamentos prolongados e debilitantes, tornaram emergente a reflexão sobre a qualidade do final de vida³. Além disso, com a afirmação de uma cultura promotora dos valores pessoais da dignidade e da autonomia, movimentos sociais como as Doulas de Fim de Vida⁴, os *Death Cafés*, e as ações de sensibilização da população para os cuidados paliativos contribuem para a criação de um contexto social propício para a reflexão sobre o direito a uma morte humanizada.

Sabendo como a arte e o cinema, em particular, são marcados pela sua concreta época histórica⁵, é previsível que o crescente interesse pela morte e pelo fim de vida se expresse no aumento dos filmes que abordam estes temas⁶. Na verdade, o cinema foi sempre um bom instrumento de acesso a geografias exóticas e a realidades distantes, sendo os gêneros cinematográficos verdadeiros barômetros do interesse do público⁷.

Em Portugal, apesar de a discussão já ter tido expressão legislativa, o tema ainda não encontra o reflexo esperado na produção cinematográfica nacional. Uma pesquisa sumária pelos catálogos do Instituto do Cinema e Audiovisual dos anos 2009 a 2024 não revela qualquer título diretamente associável a filmes que de forma direta representem o fim de vida. Há apenas o registro, já em 2025, do filme *A memória do cheiro das coisas*. Uma coprodução entre Portugal e Brasil, na qual o realizador, Antônio Ferreira, conta a história dos últimos dias de Arménio, um antigo combatente da guerra colonial portuguesa.

No cinema português, a temática é escassa e contrasta com a abundância de outras cinematografias, onde a sólida implantação do *hospice movement* iniciado por Cicely Saunders, a forte divulgação do trabalho da psiquiatra

² Sarah Mroz et al., *Assisted dying around the world: A status quaestionis*, 2021, p. 3540.

³ Outi Hakola, *Filming death: end-of-life documentary cinema*, 2024.

⁴ Deb Rawlings et al., *The voices of death doulas about their role in end-of-life care*, 2019.

⁵ Jacques Aumont e Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, 2003.

⁶ Michele Aaron, *Death and the moving image: Ideology, iconography and I*, 2015.

⁷ Leo Braudy e Marshall Cohen, *Film theory and criticism: Introductory readings*, 2016.

Elisabeth Kübler-Ross, e a eclosão da pandemia do HIV-SIDA abriu espaço social e artístico para a inevitável aproximação do cinema ao tema da morte. De fato, o modo contundente como aquela doença impactou as comunidades *queer* dos Estados Unidos da América acentuou a exclusão e a invisibilidade destas pessoas, em especial no modo como a doença e o final de vida a ela associado eram representados no espaço público.

É neste contexto que surgem filmes que servem o propósito de reivindicar o direito destas comunidades à sua autorrepresentação, constituindo-se também como instrumentos de navegação dos efeitos da doença e do luto. Um exemplo disso é a expressão da segunda parte do título do conhecido filme *Liverlake Life: The View From Here*, no qual, talvez pela primeira vez, os realizadores, Peter Friedman e Tom Joslin, mostram o ponto de vista de quem está lá: a visão dos portadores da doença letal provocada pelo HIV-SIDA.

No extenso levantamento que fez de filmes que abordam o tema da morte, Outi Hakola afirma não ser possível unificar, em torno de um conceito de gênero cinematográfico, os filmes que tratam do final de vida. A autora prefere designá-los como *social issues documentaries*. Filmes que, por estarem ao serviço de uma agenda de sensibilização para a morte ou de afirmação identitária, esgotam o seu impulso criativo numa intenção essencialmente pedagógica e ativista⁸.

A hipótese que este texto levanta procura tensionar a posição de Hakola, investigando de que modo a tradição das práticas da boa morte ecoa em documentários que abordam a temática do fim de vida, em especial pela forma como alguns parecem mimetizar a construção cenográfica e os propósitos dramáticos das gravuras do livro *Ars Moriendi*. Caso se identifique essa mimese - usando para tal o conceito de efeito câmara e fabulação - estes filmes constituiriam um grupo distinto, no conjunto de documentários de *social issues*, porque recuperam algumas das antigas práticas de boa morte, um núcleo destacável, não estando a serviço de uma agenda de propaganda social, mas constituindo-se como uma das atuais expressões das práticas ancestrais da boa morte.

Essa hipótese opera uma inversão no propósito dos próprios filmes, pois estes escapam-se a uma intencionalidade pedagógica/ativista para passarem a ser um instrumento de mediação, que permite ao protagonista fazer o que tem de ser feito quando nada mais há a fazer. O cinema, mas em especial a sua prática,

⁸ Outi Hakola, *Filming death: End-of-life documentary cinema*, 2024.

aparece, por esta via, como um instrumento através do qual o moribundo, ao ser filmado, pode relacionar-se com o seu próprio final de vida.

Os filmes que iremos analisar⁹ – *Dying* (Rommer, 1976), e *Ars Moriendi* (Cravidão, 2023) – interessam tanto por aquilo que mostram, como pelo modo como foram feitos, em especial pela forma como a sua prática de filmagem articulou os dois conceitos já referidos; e fizeram isso na medida em que organizaram um ritual que possibilitou aos moribundos replicar o prescrito há 500 anos pela dramaturgia e cenografia das ilustrações do livro da *Ars Moriendi*. Esta particularidade, isto é, de um filme como ritual de mediação com a morte, como um conjunto de práticas de escuta e, por isso, mimese hodierna do livro tardo-medieval, permite pensar num conceito de gênero que agregue obras que, como aquelas, usando a prática de um efeito câmara e de fabulação, sirvam mais a quem nelas participa do que a quem apenas as vê projetadas num ecrã.

Dying (1976) foi realizado por Michael Roemer e mostra três personagens em fase terminal de vida. Está organizado em três segmentos, correspondendo cada um ao protagonista que acompanha: Sally, Bill e Bryant. Cada seção começa num cartão negro com o nome da personagem que o filme vai mostrar e termina com a informação escrita da data do seu falecimento. O filme omite o momento da morte das personagens. Por sua vez, *Ars Moriendi* (2003) é um filme que regista as respostas de oito pessoas sobre as suas histórias de vida. Apesar de todas responderem às mesmas perguntas, existe entre elas uma distinção. Das oito pessoas que participam no filme, seis representam personagens ficcionais em final de vida, isso é, são personagens interpretadas por atores que respondem a questões biográficas após a última apresentação da peça em palco. Estas personagens foram escolhidas a partir do elenco da peça *Quero dançar o Poente*, encenada em 2023, por João Maria André, para a companhia Bonifrates. Os outros dois participantes são Maria do Sameiro e Amadeo Belece, que colaboram no filme no contexto do seu acompanhamento médico, realizado por uma equipe domiciliária de cuidados paliativos.

Dying de Roemer tem sido classificado como um documentário, pois acompanha pessoas “reais”, isso é, não atores, nos seus últimos dias de vida. Por sua vez, o filme *Ars Moriendi* (2023), relaciona depoimentos “reais”, com depoimentos “ficcionais”, na medida em que justapõe as respostas das

⁹ A análise será feita a partir de dois filmes: *Dying* (1976) e *Ars Moriendi* (2023). Os links dos filmes são respetivamente: <https://archive.org/details/dying1976> e <https://youtu.be/uIjcXfoanSo>.

personagens da peça *Quero dançar o poente* com as dos participantes em fim de vida.

O que liga estes dois filmes é a semelhança do impulso narrativo de todas as personagens filmadas, ou seja, é a simetria do gesto performático que ambos os filmes documentam. Esse gesto é sempre real em si mesmo, independentemente da correspondência entre o narrado e a realidade histórica. No momento da filmagem, uns e outros podem criar performaticamente as suas biografias que, tendo maior ou menor aderência ao real, são, naquele gesto, objetivamente verdadeiras, um gesto de produção de uma autobiografia, induzido pelo dispositivo do cinema, pelo específico ritual da filmagem. Essa indução também é feita nas páginas do livro *Ars Moriendi*, pois, como veremos um (o livro), e outros (os filmes) convergem, pela via dos conceitos que partilham, na oferta de um dispositivo de escuta para quem está morrendo.

Filmar é, neste contexto, associável à ideia de escuta, um gesto potenciador de uma agência capaz de induzir uma narrativa autobiográfica. É nesse sentido e dentro desses limites que, em seguida, falaremos em autoencenação. Interessa referir que todas as instâncias de controle que o realizador exerce sobre estas personagens e que, por isso mesmo, poderia colocar em causa a possibilidade de uma autoencenação, são, pelo contrário, as condições necessárias para que esta possa existir. São os limites que definem um espaço vazio, um palco, onde através de um dispositivo de escuta – o ritual da filmagem – a personagem pode se revelar. A proposta é acrescentar uma camada valorativa às condições objetivas da produção de um filme, em especial, as que enformam a filmagem. Estas, apesar do seu eventual efeito constritor de uma autoencenação, são, ao mesmo tempo, os pilares de um certo estado de atenção: promotor de uma relação de proximidade que induz ao encontro ético entre realizador e participante. Diz Enrica Colusso:

While clearly filmmaking is far from passive, this mode of attentiveness-to-the-other attained during filming and a certain way of facing-the-other-through-the-camera– a way that necessarily presupposes a relationship characterised by sensibility and affectivity, by caring and complicity– far from being inevitably a form of objectification and appropriation (as some critics have claimed) can be experienced and practised as a form of ‘open reception,’ a silent though alerted state where all sorts of epiphanies can thus become possible. An exposure to the other capable of shifting the balance from knowledge/appropriation to awareness/understanding; a practice Where ‘the problem of knowledge and truth must thus be put in relation to the event of meeting and dialogue’ (Lévinas, 1993, 15).¹⁰

¹⁰ Enrica Colusso, “The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter”, 2017, p. 142.

Seria, então, nessa prática de escuta, de reconhecimento do outro, que habitaria o elemento comum aos dois filmes que vamos analisar; elemento esse que, como veremos, é também a pedra angular das recomendações do livro do século XV.

2 Gênero

Resultado de uma classificação generalista de filmes, o conceito de gênero cinematográfico é usado pela indústria, pelos críticos, pelos acadêmicos e pelo público. Uma noção especialmente importante, na medida em que é índice de modelos de produção¹¹ e expressão da particular autorreflexividade do cinema¹²; ou seja, o seu âmbito referencial, expandindo-se para além dos próprios filmes¹³, incluiu as expectativas e as relações intertextuais pressupostas por todos os envolvidos no fenômeno cinematográfico. Para David Bordwell, uma das origens do gênero no cinema é a sua prévia existência noutra arte, por exemplo: nos espetáculos de vaudeville, no teatro, na fotografia, e em especial, na literatura¹⁴. Assim, para efeitos da discussão sobre a existência de um gênero relacionado com o final de vida, há que pesquisar na tradição literária¹⁵, que se desenvolveu em torno da arte da boa morte, quais são os indícios que permitiriam a reatualização pelo cinema das práticas aí descritas, ou seja, quais são os conceitos cinematográficos, presentes na *Ars Moriendi*.

3 *Ars Moriendi*

Tal como hoje, também na Idade Média a reflexão sobre a morte produziu as suas normas. De fato, o aumento demográfico na Europa, o consequente crescimento das cidades, a Peste Negra e uma recém-nascida consciência da morte individual¹⁶ exigiram a uniformização da resposta oferecida pelas ordens religiosas hospitaleiras aos moribundos. A definição dessas orientações foi feita pelo texto *Ars Moriendi*. Texto que resulta de um longo esforço realizado no

¹¹ João Grilo, *A ordem no cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*, 1997.

¹² Stephen Neale, *Genre*, 1980.

¹³ Stephen Neale, "The question of genre", 1990.

¹⁴ David Bordwell *et al.*, *Film art: An introduction*, 2020.

¹⁵ Outi Hakola e Kivistö Sari, *Death in Literature*, 2014.

¹⁶ Philippe Ariès, *Western attitudes toward death from the Middle Ages to the present*, 1974, p. 27.

contexto cristão sobre como lidar com o fim de vida. A tradição foi coligida por Jean Gerson e oficializada em 1414 no concílio de Constança. Ao longo dos séculos, sofreu múltiplas versões, traduções e adaptações, dando origem a um *corpus* literário designado de “Artes da Boa Morte”. A edição do século XV, que aqui usamos, é a versão proposta por Jeffrey Campbell¹⁷. Tem seis partes e é composta por textos acompanhados de gravuras.

O livro começa com citações de autores cristãos. Identifica as cinco tentações diabólicas pelas quais o moribundo irá passar: a tentação da falta de fé, do desespero, da impaciência, da soberba e da avareza. Em seguida, enumera algumas perguntas e prescreve como deve um cristão morrer. Na quinta e na sexta parte, dá aconselhamento a todos aqueles que acompanham os moribundos.

O livro traz algumas novidades, pois as suas recomendações abrem novas perspectivas sobre o tempo final da vida, que deixa de ser visto como um caminho progressivo e inevitável em direção a um destino comum, para passar a ser entendido como tempo de ação individual. Durante esse tempo, o moribundo pode usar da sua agência para construir, ele mesmo, a sua boa morte, podendo salvar-se até o último suspiro. *In extremis*. Num *last minute rescue*, que é tão caro ao cinema narrativo, depende, reunida a condição da existência de uma escuta, da sua reconciliação com deus, da confissão dos pecados, do descarte do medo da morte e da diligência no tratamento dos assuntos da cidade.

Será a partir dessas recomendações seculares para o final de vida que vamos analisar excertos de dois filmes. Trata-se, então, de saber se as práticas recomendadas pela *Ars Moriendi*, tendo sido profusamente declinadas na literatura, encontram nestes filmes outra mediação para se expressarem, constituindo-se aqueles, por essa via, como núcleo possível de um gênero cinematográfico; um gênero que, além de se organizar em torno de valores plásticos, de produção ou até de opções narrativas, partilha não só da mesma organização cenográfica e dramática, como também de uma idêntica ética de escuta.

Esse valor cinematográfico, já presente no livro do séc. XV, abre o portal das artes da boa morte para o cinema de hoje. Essa é a hipótese que exploramos a partir da gravura do livro que representa o pecado da avareza, perguntando pela

¹⁷ Jeffery Campbell, *The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*, 1995.

semelhança entre a *mise-en-scène* daquela imagem do século XV e os excertos dos planos dos filmes, que, como veremos, organizam-se cenográfica e dramaticamente tendo em vista a produção de um mesmo efeito câmara e de idêntico gesto de fabulação.

4 Cenografia: efeito câmara

O historiador Jacques Le Goff narra, na descrição das últimas horas de *Wetti* – monge de Reichenau –, como a cela pessoal do clérigo se transforma num palco teatral, onde anjos e diabos disputam a alma do religioso. O quarto transforma a sua natureza íntima e secreta num dispositivo cênico público, onde o monge em final de vida é o centro de toda a ação: num protagonismo atribuído também ao moribundo nas gravuras que acompanham o livro *Ars Moriendi* e do qual reproduzimos a gravura correspondente à avareza¹⁸.



Figura 1
Zasinger., M. Avareza, 1510

¹⁸ A escolha de uma gravura de uma edição posterior à edição da *Ars Moriendi* que estamos a utilizar relaciona-se com a clareza gráfica da imagem que representa esta secção do livro.

Ars Moriendi é ilustrado por 11 gravuras. Imagens e texto expressam uma linguagem áudio e visual aproximável a um pequeno *story-board*, de uma planificação de rodagem: fotogramas de um plano sequência que, inúmeras vezes, ao longo dos séculos, tem-se repetido: na literatura que emerge deste livro, na pintura, na música e, na hipótese que procuramos explorar, também no cinema.

Olhemos a gravura que representa a avareza para investigar o efeito câmara que a sua construção plástica sugere. O efeito câmara a que nos referimos traduz a consciência de uma personagem que se sabe filmada: a consciência de quem sabe que está sendo observada pela câmara. A ideia é tratada por Barthes a propósito do olhar da máquina fotográfica. “Ora, a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”¹⁹.

‘Sou um outro de mim’, um duplo, diríamos. Em cima, à direita, a gravura mostra três diabos a rodearem o moribundo. Estes olham o acamado nos olhos, enquanto apontam para as outras figuras do quadro. Imaginamos um *raccord* de olhares em que a progressão narrativa avança, num primeiro momento, pela direção da mirada e, num segundo, pela direção do gesto dos braços. Os dois demônios à esquerda do protagonista apontam as quatro figuras que de cima olham o enfermo; enquanto embaixo, à direita, um diabo aponta para uma pequena torre. Já ao nível térreo, a figura de um homem maneja um cavalo e, olhando para cima, mira o doente.

Enredado nessa teia de olhares, o acamado é visto diretamente nos olhos por todas as figuras da gravura. O que significa que, se invertermos o ponto de vista e assumirmos a posição do protagonista, percebemos que estamos sob o olhar desta pequena comunidade. E, na exata medida em que o seu olhar se cruza com o das outras personagens, olhando-as nos olhos, ele não só as pode ver, como – o que é mais importante para o caso –, ganha a consciência de estar sendo visto. A consciência, afinal, de que fala Barthes, e que designamos por efeito câmara, num conhecimento idêntico ao que acontece no cinema quando uma personagem sabe que está sendo filmada.

Em ambos os casos, quer o saber-se visto pelo olhar dos outros, quer um idêntico “saber-se visto” pela presença da câmara, cria o palco onde as personagens podem atuar. Esse dispositivo cênico, na perspectiva da *Ars*

¹⁹ Roland Barthes, *Câmara Clara*, 2024, p. 18.

Moriendi, é essencial, pois funciona como o mecanismo que coloca o moribundo no centro e permite que tudo fique nas suas mãos, devolvendo-lhe a agência de fazer o que é necessário para se salvar. Todos estão presentes, e prontos. Ele sabe disso. Tudo depende de si. Todos escutam. O palco está pronto. Vazio. O público aguarda a sua *auto-mise-en-scène*.

Hoje, o efeito câmara, ou seja, o cruzamento implacável de olhares que aquela construção cenográfica organiza, é atingido nos filmes que, em seguida, analisam-se pela presença da objetiva. De fato, o despertar da consciência induzida pelo efeito câmara é essencial, seja para o protagonista do século XV, seja para o reverendo Bryant, do filme *Dying* de 1976, ou para o Sr. Amadeu do filme *Ars Moriendi* de 2023. É, pois, o saber-se visto, e ser por isso reconhecido, o que incita à agência de fazer o que é necessário no final da vida. Diz Jennifer Malkowski:

Regarding the documentary camera's aptitude for contributing to a nova "ars moriendi", there are two types of impact this machine can have. First, it can be a tool for the dying to use in assembling their individualized good deaths. Second, it can transmit their death stories to the living in the imperative mode of the memento mori or the instructive mode of the ars moriendi.²⁰

Em seguida, Malkowski, denota não só o efeito câmara, como as vantagens de uma cura pelas palavras; dependendo esta da existência de testemunhas que olham e que, por isso, escutam o moribundo.

For the dying, the camera provides listeners through the crew and the documentary audience that its presence implies—outlets serving the philosophy of "expressive death", whereby the patient must talk and be listened to in order to cope with the end of life (a sort of "talking cure" for the mortally incurable).²¹

Do ponto de vista desta investigação, não se trata tanto "de um paciente que tem de falar e ser ouvido", mas de um paciente que, em final de vida, tem de ser ouvido para que possa falar. Uma inversão e acréscimo de intensidade que convida a uma mudança de perspectiva na qual a fala depende, antes de mais nada, de uma escuta, e só existe na medida em que a especial atenção do ouvir já está presente.

Hoje, nos filmes que representam o fim de vida, o olhar da comunidade em direção ao moribundo, o olhar do outro, é muitas vezes substituído pela presença da câmara. Esta garante ao protagonista ser visto, e torna a sua performance

²⁰ Jennifer Malkowski, *Dying in full detail: Mortality and digital documentary*, 2017, p. 83.

²¹ Jennifer Malkowski, *Dying in full detail: Mortality and digital documentary*, 2017, p. 83.

inevitável²², o que no contexto de fim de vida é também o que recomenda o texto cristão. Essa auto-*mise-en-scène* ²³ é o que há a fazer quando nada mais há a fazer. É o momento em que a personagem do livro quinhentista pode produzir a sua narrativa confessional e os participantes / personagens dos filmes em análise podem produzir a sua narrativa autobiográfica.

5 Confissão: fabulação

A tentação da avareza deve ser entendida como o especial apego às coisas do mundo. Prescreve o texto medieval, recordando as palavras citadas em Lucas 14:33: “Quem não renunciar a tudo o que possui, não pode ser meu discípulo”. Em fim de vida, é necessário promover o desapego, ou seja, esquecer os bens materiais e as relações pessoais. Ora, se para a renúncia das coisas materiais o texto incentiva à produção de testamento, para as paixões o livro prescreve a confissão: se pelo *negotio mortis causa* o *de cujus* transmite a propriedade dos seus bens, é com a narrativa autobiográfica da confissão que lida com as relações de afeto.

Em ambos os casos, mas em especial na narrativa autobiográfica, a possibilidade de contar cumpre o objetivo de esquecer. O moribundo conta para se libertar da sua própria biografia. Esse desapego assume tanta importância na tradição das artes da boa morte, que o sacramento da confissão, condição de escuta da narração do moribundo e, portanto, condição de existência do gesto narrativo, pode, na falta de um padre, ser até recebido por um leigo que no quarto assista ao doente²⁴. O essencial é criar as condições de produção daquela narrativa pessoal libertadora, isso é, criar um espaço de escuta que acolha a história que quem está morrendo quer e precisa contar.

Como se percebe, a confissão vai aqui perspectivada como uma narrativa autobiográfica: o resultado de uma auto-*mise-en-scène*, cujo objetivo é a libertação dos pecados do narrador que os conta para que assim os possa esquecer. Também nos filmes em análise, as personagens contam histórias importantes da sua vida. Tanto no texto medieval, como nos filmes do século XX o processo para o desapego é idêntico. De fato, ao contar a sua história de vida ou

²² James David, *Allegories of Cinema*, 1989.

²³ Claudine de France, *Cinéma et anthropologie*, 1982.

²⁴ Dominique Santos e Alisson Sonaglio, “A Ars moriendi e a construção da boa morte: Práticas pela salvação da alma no século XV”, 2017.

ao confessar um pecado, o narrador tem de se afastar. Tem de os ver de fora, num deslocamento que o coloca noutra instância enunciativa, elevando-se, assim, a uma quota geográfica de onde é possível observá-la. Ora, este gesto de exteriorização é sustentado pela performance de ser olhado, é incitado pela escuta de alguém, pela presença da câmara, e serve, sobretudo, o propósito da renúncia enunciado por Lucas. A confissão, a narrativa autobiográfica, se pode estar ao serviço da construção de um legado, decerto que cultiva também o desapego.

O cinema traz novidades a essa auto-*mise-en-scène* de final de vida. Se por um lado, através do seu efeito câmara, provoca o “saber-se olhado”, por outro, fazendo o registo daquela performance de libertação, abre um tempo de fabulação em que a personagem pode criar a sua própria lenda. Essa possibilidade, na qual uma personagem “real” fabula sobre a sua própria vida, aproxima-se de um gesto que Deleuze denomina de fabulação. “No documentário de fabulação entram em cena personagens reais personagens que ficionam e fabulam sem, no entanto, serem fictícias.”²⁵

O que parece estar aqui em causa, nas palavras do filósofo, não é uma libertação da ficção, mas a afirmação de um outro modelo de verdade, uma outra instância, um palco comum, onde podem viver as várias personagens que surgem em frente à câmara. O que se vê então, como diz Deleuze, é um fluxo, “devir da personagem real”, prestidigitador da multiplicidade e contradição. Vejamos agora como os conceitos de efeito câmara e de fabulação se manifestam em dois filmes, *Dying* e *Ars Moriendi*.

6 *Dying*

“All you have to do is wait, and do what you can do when you can do it”. Diz Sally, no filme *Dying*, olhando diretamente para a câmara. A primeira personagem deste filme é uma mulher de 46 anos que encontramos num hospital. De regresso à casa, o filme acompanha a progressão irreversível da sua doença. Sally escuta Beethoven e assiste às tarefas domésticas desempenhadas pela sua cuidadora. A mãe.

Bill (33) vive com os filhos e com a mulher, Harriet. “The longer this is dragged down, the worst it will get on all of us.” - afirma a mulher. “What do you

²⁵ Gilles Deleuze, *Imagem-tempo*, 2015, p. 237.

want me to do?” - responde Bill, na cama do hospital, onde se recupera dos últimos tratamentos. Nessa sequência, o realizador mostra a vida familiar deste casal e as consequências que o final da vida de Bill tem nos filhos e, em particular, na sua mulher. Harriet surge cada vez mais impaciente, alternando entre o riso nervoso e um choro de desamparo. Bill, pelo contrário, parece não reagir à progressão da sua doença, encerrando-se na culpa de quem é acusado de estar torturando quem dele mais gosta. Diz Harriet: “the sweet girl you married has been tortured by this cancer”. E, mais à frente, para um médico psiquiatra: “I prayed that chemotherapy wouldn’t work. If he’s gotta go, why can’t it just be quick and get it over with?”

Escutemos Michael Roemer, realizador do filme *Dying*, sobre como se podem articular as práticas recomendadas pelo livro *Ars Moriendi* com a prática deste filme. Sobre o que move as pessoas que filmou, afirma: “of course, they know, they want to use the camera, they want to be able to express themselves to other people, that’s why they undertake to do the film”²⁶.

O que torna este filme possível é, assim, um encontro entre a vontade das personagens em contarem a sua história e o palco que o realizador consegue encenar. Roemer escolhe não fugir às dificuldades de estar perto dos moribundos. Opção que, afinal, o texto da *Ars Moriendi* também recomenda quando lamenta serem poucos os que de fato permanecem até o fim ao lado dos moribundos.



Figura 2
Rev. Bryant
Still frame - *Dying* (1976)

²⁶ <https://harvardfilmarchive.org/calendar/dying-2022-11> ao minuto 41:35.

Bryant (56) é um reverendo batista negro em fim de vida que continua a desempenhar o seu papel de avô e de pastor. Ao contrário do isolamento de Bill e de Sally, Bryant vive o seu fim num ambiente comunitário alargado, circunstância decisiva na possibilidade de o realizador levar ao limite o registro dos momentos finais do religioso. A sua vida partilhada possibilita que o seu final também o seja. Será, aliás, este contexto familiar e comunitário, bem diferente dos que observamos nas personagens anteriores, o que permite que este homem siga à risca os preceitos do livro *Ars Moriendi*, seja visitando a campa dos seus pais, ou num gesto performativo cheio de intensidade, falando diretamente para a câmara, narrando e, por isso, desapegando-se do que mais se orgulha de ter conseguido na vida: a sua mulher e a sua família. Diz o realizador:

Rev. Bryant had a story to get out, he wanted me to write his autobiography. I could not do that, but if you want a film, I can do that. So, this was his way of communicating with others the way he saw his life and his death.²⁷

Na montagem, Michael Roemer dividiu o grande plano do Reverendo Bryant em duas sequências. Uma aos 49:16 e outra aos 59:41. O longo plano foi filmado com a câmara contra picada e abaixo do olhar da personagem. Estamos num interior, num cubículo, num quarto, numa “câmara”. A luz é direta e contrastada, parece vir de cima, talvez de um projetor colocado atrás do tripé que, sem difusão, incide sobre o rosto negro e marca com uma forte sombra o olhar do Reverendo. Objetiva normal: uma 35 ou 50 mm. A câmara está fixa, fisicamente próxima da personagem e, ao contrário do restante do filme, este é um plano sem qualquer movimento de câmara. Se imaginarmos o fora de campo, intuiremos a intencionalidade e a preparação ritualística que a sua concretização implicou.

Antes da primeira parte deste grande plano (minuto 49:16), o realizador mostra, num plano de conjunto, à mão, uma cena familiar que parece citar o pequeno filme *Repas de bébé* (1895) dos Lumière. Esta pequena sequência termina com uma panorâmica para o rosto da mulher do Reverendo, para, em seguida, por corte direto, entrarmos no grande plano que estamos analisando. Momento do efeito câmara em que o Reverendo sabe e sente, tal como o moribundo da imagem do livro *Ars Moriendi*, que todos os olhares estão sobre si e que, por isso, porque se abriu um espaço vazio, uma escuta, ele pode performativamente produzir a sua autobiografia, a sua auto-*mise-en-scène*.

²⁷ <https://harvardfilmarchive.org/calendar/dying-2022-11> ao minuto 41:35.

O realizador organizou um puro gesto, um espaço onde a história que Bryant quer e que precisa contar pode existir; precisa, pois, só assim pode esquecê-la e desapegar-se do que lhe é mais querido: a sua mulher e a sua família. Pesos que abandona quando oferece a sua gratidão à sua companheira por tudo o que esta lhe deu. Bryant entrega o que a vida lhe trouxe e assim cumpre escrupulosamente as recomendações de desapego do livro *Ars Moriendi*, preceitos medievais, atualizados nos anos 70 do século XX, e que, por dever de formação, este homem, seguramente, também leu.

Além das palavras, ou aquém delas, há uma intensidade que habita o rosto negro deste homem. Uma veemência presente nos intervalos do ritmo que uma insistente luz branca – que ora aparece, ora desaparece dos seus olhos pretos –, persiste em instalar nas palavras que articula. Há um tom que está presente, uma certa liberdade da personagem, um desapego que se consoma, e que só o cinema consegue mostrar. E é por isso que interessa muito o olhar de Bryant, sendo útil compará-lo com o modo como, no plano seguinte, o reverendo olha a câmara e, onde, num atrevido *zoom-in*, o realizador parece querer encurralá-lo. Se no grande plano fixo, sentimos um homem livre, que parece olhar através da câmara, já no plano em cima do púlpito vemos um homem sem saída que tenta a todo custo escapar à lente que o observa.

Este filme de Roemer, em particular a sequência do monólogo do Revendo Bryant, terá exigido uma abordagem inversa ao que vulgarmente se associa à produção de uma obra cinematográfica. Aqui, o realizador seria, então, aquele que, em vez de pensar o cinema como registo da sua *mise-en-scène* pessoal, oferece-o como um gesto capaz de estimular a autonarrativa do outro. Uma circunstância que tem fortes consequências na posição do realizador e que, como afirma Deleuze, torna o cineasta num “intercessor” ou um “catalisador”. “É um intercessor (no sentido em que intercede pelo outro), e não um interceptor (no sentido de intercessão)²⁸” pois, também ele devém outro.

7 *Ars Moriendi* – o filme

Ars Moriendi (2023) regista os depoimentos de oito personagens a partir de perguntas inspiradas no protocolo da Terapia da Dignidade²⁹. O propósito do

²⁸ Susana Viegas, “Intercessores e autores no cinema segundo Gilles Deleuze”, 2023. p. 89.

²⁹ Harvey Chochinov, *Dignity Therapy*, 2012.

filme foi a investigação de como o já referido efeito câmara é capaz de incitar o gesto de fabulação destas personagens em fim de vida. Trata-se, assim, de perceber de que modo o ritual do cinema – a filmagem, no caso – pode contribuir, no atual contexto dos cuidados paliativos, para o incremento das práticas de uma boa morte, ou seja, para a produção de narrativas autobiográficas geradas a partir de uma *auto-mise-en-scène*, suscitada pelo dispositivo específico do fazer do cinema.

Sabemos da longa e intensa relação entre cinema e medicina. Na verdade, muitos dos avanços técnicos que tornaram o cinema possível resultaram da investigação médica. A descoberta da sensibilidade dos sais de prata, o desenvolvimento das placas secas e consequente mobilidade dos fotógrafos e a importante invenção da cronofotografia por Jules-Étienne Marey foram algumas das tecnologias desenvolvidas pela medicina que estiveram na base do cinematógrafo. Aliás, o próprio Auguste Lumière era fisiologista. É esta a tradição onde o filme se insere. Uma tradição que mantém a pulsão primeva do cinema em ser um instrumento para melhor compreender o mundo.

Ars Moriendi coloca lado a lado atores e participantes sociais que, embora tenham biografias originadas de formas distintas – umas fruto da construção dramática do encenador e outras consequência das vivências individuais–, ambos, de forma performática, constroem as suas autonarrativas. E quer no caso dos atores, quer no caso dos participantes sociais, realidade e ficção misturam-se num fluxo de interpretação dinâmico e contraditório, sendo exatamente por isso, por partilharem de uma mesma natureza híbrida, onde as vivências de uns se misturam com as ficções de outros, que nos aproximamos da ideia de lenda de que fala Deleuze a propósito da fabulação.

De fato, o que o filme mostra das personagens, de todas elas, não são as suas identidades acabadas, mas o próprio processo de revelação, a sua transformação, isso é, o seu movimento, que, como vimos, encontra no método específico do cinema, ou seja, na cronofotografia, uma forma diletta de representação.

“O essencial não é captar a identidade de uma personagem real, ou fictícia através dos seus aspetos objetivos e subjetivos. É antes o devir da personagem real quando ela mesma desata a “ficcionar” quando entra em “flagrante delito de fazer lendas” e assim contribui para a invenção do seu povo.”³⁰.

³⁰ Gilles Deleuze, *Imagem-tempo*, 2015, p. 237.

Vejamos agora duas sequências e o modo como o gesto performático das personagens gera uma mesma lenda ficcional, embora no primeiro caso a personagem seja fictícia e, no segundo, historicamente real.



Figura 3
Salomé
Still frame *Ars Moriendi* (2023)



Figura 4
Sr. Amadeo
Still Frame *Ars Moriendi* (2023)

A primeira personagem é Salomé. Esta surge de perfil, olhando para a esquerda do enquadramento. Narra de forma cronológica os momentos mais importantes da sua vida. É um depoimento feito com tom enunciativo, sistemático e pouco contraditório. A criação do espaço híbrido, de que falamos anteriormente, não resulta tanto da convocação pela atriz de memórias pessoais, mas da forma como alguns dos seus gestos habituais irrompem na performance autobiográfica da personagem Salomé. Recordemos, a este propósito, o minuto 12:23: os silêncios e a correspondente posição dos lábios; e o minuto 10:26: um exuberante movimento do braço. Gestos que reconhecemos à atriz e que, no momento performático da autoencenação, irrompem personagem adentro.

À semelhança da sequência do Reverendo Bryant, a sequência do Sr. Amadeo foi dividida em duas partes. A primeira começa ao minuto 34:59. Aí podemos ver como o efeito câmara, o saber-se visto, incita este participante social à auto-*mise-en-scène*, à fabulação. Num tom de visível vitalidade, o Sr. Amadeo dá a força das lendas ao trabalho que desenvolveu durante mais de quarenta anos. Foi operador e afinador de máquinas de decoração, controlando o recozimento da tinta decorativa dentro do vidro das garrafas; a única forma – diz – de garantir que os rótulos jamais desaparecem. Ao saber-se visto, não já pelos tipos sociais presentes nas gravuras do livro do século XV, mas no contexto do ritual do cinema, pela lente, hoje metonímia do mundo, Amadeo pode performaticamente representar a sua história. Mais do que uma narração que respeite a veracidade

das suas vivências, interessa a interpretação que o participante faz dela; a lenda que fabula, o que, do ponto de vista das recomendações do livro *Ars Moriendi*, é o que há a fazer quando nada mais há a fazer. O livro denota a importância do desapego, e Amadeo ao contar a sua história separa-se dela e, entregando-a ao outro que vê, pode finalmente esquecê-la. “O que tinha a fazer na terra, eu já fiz” – concluindo, assim, nos exatos termos do Reverendo Bryant.

8 Conclusão

Num tempo em que a reflexão sobre a morte ganha nova vida, este texto investiga como dois filmes, que representam o seu final, podem ser vistos como reatualizações das práticas seculares da boa morte, e como essa possibilidade abre a hipótese de hoje o cinema poder estar à cabeceira dos moribundos, no contexto da intervenção pela arte, em unidades médicas de cuidados paliativos.

O texto destaca o quinto capítulo do livro *Ars Moriendi*, procurando aí, na organização plástica da imagem e na economia dos olhares, dois conceitos principais: efeito câmara e fabulação. Hoje, como há 500 anos, o essencial à produção daquela performance de fim de vida, a uma boa morte, é estar perante o olhar do outro. Condição que até meados dos séculos XX era garantida pela comunidade de vizinhos e familiares e que hoje pode ser assegurada pela presença da câmara, metonímia possível do mundo e pedra angular dessa importantíssima cenografia ritualística de fim de vida.

Sabemos como tantas vezes a intervenção dos profissionais de saúde no contexto de fim de vida produz uma narrativa de perda e de inevitável derrota. Sabemos também que a intervenção clínica não esgota a resposta ao sofrimento existencial e psicossocial da pessoa em cuidados paliativos. Atualmente, seja pela via da medicina narrativa, pelo uso experimental de psilocibina ou pela terapia pela arte, tem sido possível encontrar métodos capazes de gerar sentidos que a estrita prática clínica não consegue alcançar. É por isso que, se a par da narrativa médica, através de um gesto performativo induzido pelo dispositivo do cinema, convocarem-se as narrativas individuais do doente paliativo, então é possível associar outras histórias ao fim da vida: narrativas sobre os objetivos alcançados, as memórias, e o legado. E assim, quem está no fim de vida, simples objeto de cuidado, pode recuperar a sua agência, fazendo afinal, o que há a fazer, quando nada mais há a fazer.

Ainda que consideremos a hipótese de que uma certa forma de fazer cinema, da qual aqueles filmes são exemplo, pode reatualizar as práticas da boa morte, é necessário salientar o seguinte: De fato, quer no caso do Reverendo Bryant, no filme de Roemer, quer no caso Sr. Amadeo, no filme *Ars Moriendi*, o que vemos não é tanto o resultado do que há a fazer quando nada mais há a fazer, mas precisamente “o fazer” do que tem de ser feito. Na medida em que o cinema é capaz de representar movimento, ou seja, o esforço do processo de construção de uma identidade, e não a fixidez acabada desse objetivo, a mediação das artes da boa morte, feita pelo cinema, escapa-se ao desiderato do livro cristão de produzir uma definição final, isso é, onde o livro procura fixidez, o cinema oferece devir.

É também de salientar o impacto que aquela hipótese de mediação tem no processo de fazer um filme. Vimos como, naqueles dois exemplos, a consciência da presença da câmara é intencionalmente construída, de forma que esta promova uma auto-*mise-en-scène*, isso é, a necessária performance narrativa autobiográfica, “processo de transformação já não interceptado pelo dispositivo do cinema, mas justamente intercedido por ele”. Às personagens é aberto um espaço onde podem construir autonomamente as suas lendas, sendo o cineasta, apenas quem “intercede” para que isso aconteça. E desta circunstância decorre a possibilidade de um cinema sem filmes, já que, como aqui se viu, é o processo de filmagem, e não o seu resultado, que em primeira linha mobiliza o gesto de uma prática cinematográfica baseada na escuta.

Finalmente, o cinema acrescenta às artes da boa morte uma inescapável dimensão audiovisual. De fato, na representação cinematográfica daquelas duas personagens, é visível uma intensidade vital traduzida pelas microexpressões do rosto, variações sutis na voz e hesitações no olhar. Em ambas as personagens, pressentimos uma fala nua, uma visão que, embora dirigida à câmara, de algum modo, consegue atravessá-la. É talvez aqui que reside a marca d’água que distingue, no filme *Ars Moriendi*, a intensidade da representação feita por atores da realizada pelos participantes “reais” em final de vida; pois, embora uns e outros olhem a câmara, só os segundos parecem ser capazes de olhar além dela, para o fora-de-campo, só acessível a quem sabe que vai morrer em breve.

Referências

AARON, Michele. *Death and the moving image: Ideology, Iconography and I*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

ARIÈS, Philippe. *Western attitudes toward death from the Middle Ages to the present*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2024.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. *Film art: An introduction*. Nova York: McGraw-Hill Education, 2020.

BRAUDY, Leo; COHEN, Marshall (ed.). *Film theory and criticism: Introductory readings*. 8. ed. Nova York: Oxford University Press, 2016.

CAMPBELL, Jeffery. *The Ars Moriendi: An examination, translation and collation of the manuscripts of the shorter Latin version*. Ottawa: University of Ottawa, 1995.

CHOCHINOV, Harvey. *Dignity therapy: Final words for final days*. Nova York: Oxford University Press, 2012.

COLUSSO, Enrica. The space between the filmmaker and the subject – the ethical encounter. *Studies in Documentary Film*, 11:2, 141-156.
DOI: [10.1080/17503280.2017.1342072](https://doi.org/10.1080/17503280.2017.1342072).

CRAVIDÃO, Tiago (dir.). *Ars Moriendi* [Documentário]. Largo Filmes, 2023.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Lisboa: Documenta, 2015.

FERREIRA, António (dir.). *A memória do cheiro das coisas*. Coimbra: Persona non Grata, 2025.

FRANCE, Claudine de. *Cinéma et anthropologie*. Paris: Les Editions de la MSH, 1982.

FRIEDMAN, Peter; JOSLIN, Tom (dir.). *Silverlake Life: The View from Here*. Los Angeles: Silverlake Productions, 1993.

- GRILO, João Mário. *A ordem no cinema: Vozes e palavras de ordem no estabelecimento do cinema em Hollywood*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- HAKOLA, Outi. *Filming death: End-of-life documentary cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2024.
- HAKOLA, Outi; SARI, Kivistö (ed.). *Death in Literature*. Londres: Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- JAMES, David E. *Allegories of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *On Death and Dying*. Nova York: Macmillan Company, 1969.
- LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.
- LUMIÈRE, Auguste; LUMIÈRE, Louis. *A refeição do bebé*. França, 1985.
- MALKOWSKI, Jennifer. *Dying in full detail: Mortality and digital documentary*. Durham: Duke University Press, 2017.
- MROZ, Sarah *et al.* Assisted dying around the world: A status quaestionis. *Annals of Palliative Medicine* 10(3), 3540–3553, 2021.
<https://doi.org/10.21037/apm-20-637>.
- NEALE, Stephen. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980.
- NEALE, Stephen. Questions of Genre. *Screen*, v. 31, n. 1, p. 45-66, 1990.
- PORTUGAL *Lei n.º 22/2023, de 25 de maio*. Regula as condições em que a morte medicamente assistida não é punível e altera o Código Penal. Diário da República, Lisboa, Série I, n. 101, p. 10-20, 25 maio 2023.
- RAWLINGS, Deb *et al.* The voices of death doulas about their role in end-of-life care. *Health & Social Care in the Community*, 28(1), 12–21, 2019.
<https://doi.org/10.1111/hsc.12833>.
- ROEMER, Michael (dir.). *Dying* [Documentário], 1976.

SANTOS, Dominique; SONAGLIO, Alisson. A Ars moriendi e a construção da boa morte: Práticas pela salvação da alma no século XV. *Brathair*, São Luís, v. 17, n. 1, p. 19-38, 2017.

VIEGAS, Susana. Intercessores e autores no cinema segundo Gilles Deleuze. *Revista de História da Arte – Série W*, (12), 86–93, 2023.
<https://doi.org/10.34619/xrqa-z7zv>.