



Crítica e estética de um pesadelo: análise fílmica e da recepção de Réquiem Para um Sonho, de Darren Aronofsky¹

Marcelo de Lima FERNANDES²

Luiz Antonio MOUSINHO³

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

RESUMO

É consenso atualmente que, para que uma análise fílmica possa se considerar completa, ela deve abordar tanto os aspectos técnico-estéticos de uma obra quanto a resposta que ela causou, o diálogo que construiu – a recepção. Este trabalho tenta abordar, ainda que baseado em resultados parciais, ambos os aspectos do filme Réquiem Para Um Sonho (2000), de Darren Aronofsky. A discussão aqui apresentada foi construída nos seis primeiros meses de pesquisa de iniciação científica do projeto *Análise fílmica e recepção crítica de audiovisuais*.

PALAVRAS-CHAVE: análise fílmica; cinema; Darren Aronofsky; recepção; Réquiem Para Um Sonho.

1 Introdução

O principal objetivo de nossa pesquisa é fazer uma análise da obra cinematográfica que contemple os dois aspectos citados por Antonio Candido (1980): os aspectos “internos” – as operações formais que permitem sua compreensão; o filme *em si* – e os “externos” – representados pela audiência e pela relação dialógica que ela estabelece com o filme; são aspectos que permitem à obra exprimir ou não certos valores da realidade.

Os estudos de cinema, infelizmente, têm uma tradição histórica em focar o objeto de análise – o filme – e esquecer de se curvar sobre a audiência que recebe o produto. Tal fato, destacado por diversos autores – dentre eles Fernando Mascarello (2006), Regina Gomes (2005) e Jacks e Souza (2006) – somente começou a mudar de panorama a partir da década de 80, quando “as investigações tomam um rumo que leva a abandonar a dimensão de mero arquivo dos textos fílmicos para abordar a via da reconstrução conectada a da interpretação desses textos” (GOMES, 2005, p. 1143).

¹ Trabalho apresentado no IJ 04 – Comunicação Audiovisual do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 15 a 17 de maio de 2014.

² Estudante de Graduação 5º semestre do Curso de Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), bolsista PIBIC do projeto de pesquisa *Análise fílmica e recepção crítica de audiovisuais*. Email: marcelo_lf02@hotmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do curso de Comunicação Social da UFPB. Coordenador do projeto de pesquisa *Análise fílmica e recepção crítica de audiovisuais*. Email: lmousinho@yahoo.com.br



Mascarello (2006, p.1), em artigo que procurar descobrir porque os estudos de recepção permanecem tão ausentes nas escolas de cinema do Brasil, afirma que “o público espectador concreto, enquanto objeto de pesquisa, permanece desconsiderado”. Ainda que no cenário internacional venha ocorrendo uma mudança nesse paradigma, a situação, de acordo com o autor, é, em sua essência, a mesma.

Debruçar-se sobre os estudos de recepção não significa desmerecer os aspectos internos da obra. Visto que o contrário é o que vem acontecendo, a análise fílmica, para se considerar completa, deve envolver a análise do objeto e da audiência – pois o filme somente pode ser entendido como um texto com função social, que influencia e é influenciado por aqueles que o apreciam. Como um texto literário, a obra de arte cinematográfica ganha valor ao ser *lida*.

Candido (1980, p. 5), deixa tal questão clara e ainda rompe a dicotomia *externo-interno* ao afirmar que só podemos compreender uma obra

fundindo texto e contexto numa expressão dialeticamente íntegra [...] que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Compreender o cinema como um importante fator na construção do homem moderno e no modo como ele se relaciona com si mesmo e com os outros é fundamental para qualquer trabalho de análise fílmica. Para tanto, é preciso enxergá-lo como detentor de uma linguagem própria.

2 O objeto

Réquiem Para Um Sonho é o segundo filme do diretor estadunidense Darren Aronofsky. Adaptado do romance de mesmo nome de Hulbert Selby Jr., o longa foi lançado no ano 2000 e trata dos sonhos, vícios e do conseqüente declínio de quatro personagens interconectadas entre si.

A diegese – definida por João Batista de Brito como “tudo que integra a estória do que o filme conta, inclusive aquilo que a câmera não mostra, mas que se sabe que ficcionalmente existe” (1995, p.192) – do filme engloba, assim três estações do ano (verão, outono e inverno) vividas por Sara Goldfarb, uma viúva solitária, submissa e viciada em televisão que não superou por completo o falecimento do marido; Harold (ou Harry) Goldfarb, filho de Sara, usuário de heroína que procura ganhar dinheiro facilmente com o tráfico de drogas; Tyrone Love, traficante e parceiro de Harold que



procura melhores condições de vida num desejo interior de responder aos supostos anseios da falecida mãe; e Marion Silver, namorada de Harold, filha de pais ricos, viciada em heroína que vê nas atividades de Harold uma chance de montar sua loja de *design*.

O enredo se desenvolve na medida em que cada uma das quatro personagens principais se vê compelida a afundar cada vez mais nos seus vícios ao mesmo tempo em que procuram desesperadamente a realização de seus sonhos. O abuso de drogas é visto pelos personagens como uma maneira rápida de se conseguir sucesso e realização. As condições de Sara, Harold, Tyrone e Marion vão gradativamente se deteriorando na medida em que, no decorrer das estações (do verão esperançoso para a desilusão do outono e finalmente para as consequências desastrosas do inverno), suas vidas vão sendo tragadas pelos vícios e pelas ilusões que eles alimentavam.

3 Focalização e as segundas narrativas de *Réquiem Para um Sonho*

O foco narrativo de uma história, de acordo com Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (1988, p. 246), pode ser definido como “a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de determinado campo da consciência, quer seja o de uma personagem da história, quer o do narrador heterodiegético”. A focalização, desta forma, controla a quantidade e a qualidade das informações que são repassadas ao espectador.

No caso da narrativa aqui estudada, a presença primordial é de um narrador onisciente, que conhece e desenvolve a história das quatro personagens principais. Tal narrador possui conhecimento ilimitado dos fatos, e escolhe apresentá-los ou omiti-los em momentos que considera fundamentais para a total compreensão da narrativa. Acerca da onisciência narrativa no cinema, João Batista de Brito (1995, p. 195) destaca que

a onisciência parece ser mais visceralmente cinematográfica que literária, por exemplo. Tanto é assim que, mesmo naqueles casos de filmes com personagens narradores (isto é, personagens que nos contam a estória a que assistimos), a limitação de seu conhecimento (o personagem só pode contar o que testemunhou!) é quase sempre suplantada pela onisciência da narração abstrata, que nos faz ver aquilo que o narrador actancial não poderia ter visto.



Os quatro protagonistas, portanto, têm suas vidas contadas segundo a mesma perspectiva narrativa. Deve-se ressaltar, entretanto, que a focalização onisciente não é necessariamente a única utilizada, podendo alternar-se com outros tipos de focalização. Segundo Reis e Lopes (1988, p. 123), “o narrador heterodiegético pode perflhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história e mesmo autolimitar radicalmente o seu campo de conhecimento”; os autores chamam essa passagem de um a outro nível narrativo de *metalepse*. Significando “transposição”, a *metalepse* combina níveis distintos de narração, como quando o narrador heterodiegético nos dá informações internas sobre uma determinada personagem.

De acordo com Marta Noronha e Sousa (2012, p. 37),

muitos autores alegam que o cinema tem dificuldade (ou é mesmo incapaz) em retratar o “discurso interior” (pensamento do narrador e personagens) e as “intrusões do narrador” (comentários que ele tece, paralelos à ação). Não sendo materiais, estes elementos não são ‘mostráveis’. Há, porém, formas de os sugerir, através da expressão dos actores, da estilização de imagens e cenários ou de jogos entre os vários registros.

Em *Réquiem Para Um Sonho*, são identificados diversos instantes em que o narrador captura as impressões subjetivas das personagens principais, caracterizando momentos metalépticos de focalização interna. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 48),

em tais configurações, a instância narradora fundamental delega seus poderes a uma instância narradora de segunda ordem. A duração dessa segunda “narrativa” é muitas vezes tão curta que não se tem tempo de perceber e sentir o “efeito-narrativa”.

Tal recurso permite uma maior aproximação com os sofrimentos, medos e percepções dos personagens (que são aqui entendidas como as instâncias narradoras de segunda ordem), funcionando como um método de exposição das características subjetivas dos mesmos.

Em vários instantes no decorrer do filme somos levados pelo narrador a observar aquilo que os personagens estão sentindo ou pensando. No caso de Sara, experienciamos o que ela está sentindo nos momentos em que, atormentada pela fome provocada pela dieta a que se submete, permanece sentada no sofá, angustiada. O *tique-taque* do relógio



na parede é por diversas vezes acentuado para que o espectador sinta – da mesma forma que Sara – a lenta passagem do tempo. Temos, neste caso, uma focalização auditiva sobre a personagem (que, neste dado momento, também se configura como instância narrativa), quando o espectador ouve aquilo que ela ouve; Ângelo Peres (2005, p. 243) – numa descrição do “sistema de auricularização” desenvolvido por Gaudreault e Jost – estabelece que esse foco narrativo ocorre “quando corresponde ‘subjectivamente’ à escuta de uma das personagens”.

A focalização auditiva também é aplicada a Harold e é utilizada pelo narrador como um meio de controle de informações. Quando Harold decide visitar Sara para dizer que lhe comprou uma nova televisão, o rapaz percebe – e somos levados a perceber juntamente com ele – o ranger dos dentes da mãe. Desta forma, ele chega à conclusão que Sara está tomando anfetaminas; assim, o narrador onisciente do filme utiliza-se da focalização auditiva sobre Harold para revelar ao espectador que Sara está sob o uso de anfetaminas. Tal fato já poderia ter sido percebido pela audiência (que possuía apenas a informação de que as pílulas eram dietéticas), mas é neste momento em que ele é verdadeiramente desvelado.

Marion também assume a perspectiva narrativa em alguns momentos. Fato exemplar é aquele em que ela se mira no espelho, nua, e a cena transmite à audiência a vulnerabilidade da personagem na medida em que a vemos da mesma maneira que ela se enxerga. Nesse momento, caracteriza-se a focalização visual ou ocularização interna, que pode ser primária (simulação da visão de um personagem) ou secundária (quando a simulação é feita indiretamente).

No caso de Marion é observada a ocularização interna secundária (Figura 1), na medida em que para Sousa (2012, p. 88), acompanhamos

o seu ponto de vista pela edição e pelo enquadramento. Eles podem vê-lo efectivamente (vemos o que eles estão a ver, ainda que noutra perspectiva) ou apenas sugerir esse tipo de ocularização (vemos o mesmo que eles, mas eles aparecem na imagem). (SOUSA, 2012, p. 88).



Figura 1: ocularização interna secundária sobre Marion.

Retornando ao exemplo de Sara, destaca-se ainda a utilização da focalização audiovisual, aquela em que o personagem vê e ouve e faz com que vejamos e ouçamos (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). A focalização audiovisual representa, segundo Peres (2005), uma metalepse completa, na medida em que há “simultaneidade numa metalepse visual e sonora” (PERES, 2005, p.244).

Quando Sara volta ao consultório médico para queixar-se da ineficiência das pílulas, a combinação de imagens aceleradas com sons alterados transmite as percepções sensoriais da personagem no momento. O cenário parece “se mover” junto com a mulher, transmitindo uma ideia de fantasia, onírica e surreal. Tal recurso é fortalecido pela fala de Sara no momento: “tudo está muito confuso”. A utilização de câmeras subjetivas (aquela que procura mostrar exatamente o campo visual do personagem), principalmente quando Sara está em casa, tendo alucinações, juntamente com a percepção auditiva da personagem, também se configura como uma focalização audiovisual.

A narrativa em *Réquiem Para um Sonho* é, desta forma, construída através das experiências interconectadas e ao mesmo tempo independentes das quatro personagens principais. Com uma perspectiva narrativa predominantemente onisciente ao longo de toda a história, o enredo utiliza-se por vezes destas “segundas narrativas”, caracterizadas pelas perspectivas internas de Sara, Harold, Tyrone e Marion, para provocar uma maior imersão do espectador na história, uma vez que



a fortuna da focalização interna, enquanto signo técnico-narrativo carregado de incidências ideológicas, tem que ver com a progressiva valorização da personagem central do romance e do seu universo psicológico. [...] Tende a uma considerável valorização da *corrente de consciência* das personagens. (REIS E LOPES, 1988, p. 252).

Um caso particular de instância narrativa presente no filme é o da televisão. Embora já tenha sido explanado que o narrador de *Réquiem Para um Sonho* seja caracterizado como heterodiegético (ou seja, aquele que não participa da história), o apresentador do programa que Sara tão avidamente acompanha pode ser qualificado como um narrador peridiegético ou homodiegético. A voz homodiegética é aquela na qual o narrador é apenas um observador, um personagem secundário, mas que efetivamente faz parte do universo diegético da trama. De acordo com Reis e Lopes (1988, p. 124), tal instância narrativa caracteriza-se “como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central”. O narrador que participa da história como protagonista é chamado de narrador autodiegético.

O apresentador do programa, Tappy Tibbons, não participa necessariamente dos acontecimentos narrados (exceto no momento em que é levado à “vida” em meio às alucinações de Sara), mas faz parte da diegese do filme e sua presença é uma forma que a narração encontrou para exteriorizar os anseios e medos de Sara.

4 Recepção

Como já esclarecemos, o estudo que realizamos estaria irremediavelmente falho se não considerasse os aspectos relacionados à recepção (os elementos *externos* à obra); afinal, a recepção do texto fílmico, como bem estabelece Gomes (2005), é o local para onde convergem o texto, o espectador e o contexto. Abordamos, a partir daqui, aspectos relacionados à recepção crítica de *Réquiem Para Um Sonho*.

4.1 Assistir x interpretar: o espectador sob o olhar do crítico

A visão do espectador sempre foi um objeto de debate nos estudos de audiovisuais. No caso específico do cinema, o público foi por muitas vezes simplesmente ignorado – o que se deve à histórica tradição de se voltar excessivamente sobre o objeto fílmico. Colocar o espectador numa posição de passividade, ignorância e



aceitação alienada não é uma prática comum apenas nos estudos acadêmicos, mas também nos textos críticos que assumem a obra cinematográfica (ou algumas delas) como um “objeto alienador das massas”.

Em nossa pesquisa, utilizamos como fontes para o estudo da recepção, até o momento, as críticas publicadas nas versões on-line dos jornais *Folha de São Paulo*, *CNN* e *Chicago Reader*, nos portais especializados *Cineclick*, *Adoro Cinema* e *Omelete* e no site da revista *Contracampo*.

Uma das críticas analisadas apresentou visões negativas – e, a nosso ver, reducionistas – do filme. Cássio Starling Carlos, do jornal *Folha de São Paulo*, recomendou que o público “mantenha distância” do filme e afirma que “[*Réquiem Para Um Sonho*] não dá ao espectador a oportunidade de pensar por conta própria, oferece ‘lição de moral’ disfarçada de cinema e regula o visual pela fórmula ‘quanto mais, melhor’” (CARLOS, 2001).

É interessante notar a visão do espectador passivo aqui adotada por Carlos e compartilhada pelos estudiosos da Escola de Frankfurt Max Horkheimer e Theodor Adorno – considerando a visão de ambos acerca da administração mercantil da arte e de sua conseqüente degradação em cultura de massa. Para ambos, o cinema seria um perfeito exemplo do sacrifício da arte pura; como estabelece Jesús Martin-Barbero (2009, p. 74) ao expor a dessublimação da arte defendida pelos dois, o cinema é a prova do processo de atrofiamento do apreciador (neste caso, espectador) pois, “para seguir o argumento do filme, o espectador deve ir tão rápido que não pode pensar” visto que “tudo já está dado nas imagens”.

A crítica de Carlos, portanto, sugere um caráter alienador intrínseco ao filme, que impede o espectador de tomar suas próprias conclusões. O jornalista corrobora sua visão da obra como um elemento que coage, ilude, e manipula ao espectador ao finalizar: “para seus espectadores, a sensação é de ter recebido uma overdose”.

Tal entendimento é refutado por Celso Sabadin em texto escrito para o portal especializado *Cineclick*. Classificando *Réquiem Para Um Sonho* como “um manifesto contra as drogas”, o crítico afirma que o longa “deveria ser visto pela camada jovem da população e até – polêmicas à parte – exibido em escolas” (SABADIN, 2009).

O ponto defendido por Sabadin entra em consonância com o que Edgar Morin defende no que concerne a indústria cultural. Compreendendo-a como um conjunto de dispositivos (dos quais o cinema é um deles) que realizam um intercâmbio entre a informação e a ficção, entre o real e o imaginário, Morin afirma que tais ferramentas



“proporcionam apoios imaginários à vida prática e pontos de apoio prático à vida imaginária” (MORIN apud MARTIN-BARBERO, 2009, p. 90).

As duas críticas aqui em discussão, portanto, estabelecem opostos sobre o mesmo plano: o filme como um instrumento de alienação e controle ou como um meio de suporte à realidade e de construção de uma mediação entre o real e a ficção.

As críticas sobre as quais nos debruçamos, portanto, estabelecem opostos sobre o mesmo plano: o filme como um instrumento de alienação e controle ou como um meio de suporte à realidade e de construção de uma mediação entre o real e a ficção.

4.2 A crítica rotulada: normatividade, conhecimento e sensações na interpretação

A crítica de cinema está longe de compor um “todo” homogêneo e cristalizado. Diversas modalidades de críticas foram sendo estabelecidas, classificadas e estudadas com a prática. Rachel Cardoso Barreto (2005, p. 50) afirma que “podemos diferenciar as críticas com relação aos critérios, métodos e abordagens escolhidos para a análise” ao apresentar três diferentes tipos de classificação de críticas: a estabelecida por Eduardo Geada (1987), a de Daniel Piza (2003) e a de Edward Murray (1975).

Adotaremos, neste caso, a proposta de Murray, por ser voltada especificamente para a obra de arte cinematográfica e ter critérios bem definidos de separação das modalidades. Barreto (2005) descreve as categorias elaboradas por Murray que, segundo ela, são voltadas para aplicações práticas ou avaliações específicas pré-determinadas. São elas:

- crítica impressionista (ou não-crítica impressionista);
- crítica histórica;
- crítica biográfica;
- crítica sociológica;
- crítica etnológica;
- crítica psicanalítica;
- crítica mítica;
- crítica de gênero;
- crítica estética.

Visto que nosso objetivo é compreender de que forma o objeto estudado pode ser categorizado a partir de tal classificação, cremos ser de maior proveito delinear as especificidades de cada modalidade à medida em que elas se aplicam ao filme *Réquiem*



Para Um Sonho. Descrever cada uma em seus detalhes resultaria num trabalho exaustivo e que fugiria de nosso principal objetivo. Passemos, assim, ao relato dos tipos de críticas encontrados em nosso estudo.

A crítica escrita por Marcelo Forlani para o portal de entretenimento *Omelete* no dia 2 de novembro de 2001, intitulada “Um sonho de filme em forma de pesadelo”, enfoca basicamente os aspectos técnico-estéticos de *Réquiem Para Um Sonho*. Barreto (2005, p. 52), ao fazer uma distinção entre os diversos tipos de crítica cinematográfica baseando-se nas classificações de Edward Murray (1975), afirma que tal crítica é focada nas “características formais e artísticas de um filme” tendo sua atenção voltada para “a utilização da linguagem cinematográfica, privilegiando os aspectos relacionados à imagem”.

O texto de Forlani seria de cunho, portanto – baseando-se nas considerações originais de Murray – estético ao abordar questões como a fotografia, a montagem e até a trilha sonora:

Este filme merece atenção pelas suas qualidades cinematográficas. Começando pelo cuidado estético, muitas vezes sujo, outras tantas claro e quase bonito. Quase! A trilha sonora incidental é angustiante e uns "tic tacs" catalisam este sentimento e o elevam à nona potência. A montagem tem momentos de videoclipe quando mostra o trio se drogando, por exemplo, e até divide a tela em dois, mostrando ações distintas de diferentes personagens (FORLANI, 2001).

A apreciação de Forlani não se encaixaria, assim, no papel normativo adotado pela maioria das críticas analisadas. Ainda que, de fato, o autor se posicione favoravelmente acerca da obra, ele expõe as razões que o levam a isso ao “descrever, caracterizar e compreender a obra, facilitando sua interpretação”, (BARRETO, 2005, p. 60), não apenas o categorizando como bom ou ruim sem justificativas. Deve-se ressaltar, entretanto, que o texto em questão não possui a profundidade sugerida por Barreto nos casos em que a crítica de cinema promove uma verdadeira *análise* da obra – que, segundo a autora, envolveria um estudo pormenorizado do objeto.

Uma crítica que se enquadraria de fato na análise aprofundada sugerida por Barreto é a escrita por Daniel Caetano para a *Contracampo*. Neste caso em particular, “o crítico assume que seu leitor compartilhe de parte de seus conhecimentos e interesses sobre a sétima arte” (MARDEN CHAVES, 2013, p. 44) ao escrever:

Há alguns anos foi publicado no Brasil um livro reunindo os mais importantes artigos publicados pelo periódico *The Nation* ao longo de sua história, e nesse livro havia um artigo do Eisenstein bastante interessante, especialmente interessante porque lá o próprio russo explicava sucintamente aos americanos a revolução na linguagem cinematográfica que ele e mais alguns estavam fazendo em seu país, eles que eram conhecidos pelos americanos por uma outra revolução (CAETANO, 2006).

O autor começa com uma pequeno “digressão” sobre um artigo escrito pelo cineasta soviético Serguei Eisenstein acerca das diferenças entre russos e americanos no que concerne a montagem e a decupagem de um filme para depois associar suas considerações com a edição realizada em *Réquiem Para Um Sonho* – o que caracterizaria, *a priori*, uma crítica de caráter estético.

Como bem ressalta Barreto (2005, p. 53), entretanto, as categorias de críticas estabelecidas por Murray “não são excludentes, mas se interpenetram e se combinam, formando híbridos de acordo com as escolhas de cada autor”. O texto de Caetano, assim, torna-se um híbrido ao tentar compreender o filme sobre outras dimensões que vão além dos aspectos técnico-estéticos da obra.

Segundo o crítico,

o fato de *Réquiem para um sonho* ter uma história contada de um jeito eficiente e até original (mas não muito) não esconde a imensa caretece que o filme é. Ou não? Não consigo não pensar na sua lição moral final, em que Sara, a mãe, em seus delírios finais imagina pela enésima vez receber seu sonhado prêmio, e só nesse instante final do filme é que em seu delírio aparece seu filho, e, ao contrário de como ele se apresenta no filme, no sonho da mãe ele está com um cabelo engomadinho. [...] Este é o momento em que parece que o discurso do filme parece reconhecer que o discurso careta, mesmo que possa parecer ridículo (como o é o cabelo do rapaz no sonho), é na verdade a alternativa "saudável", o polo "do bem" de uma sociedade (CAETANO, 2006).

Neste segmento, o diretor declara seus valores pessoais acerca da visão da sociedade do que é “certo” ou “errado”. Para o crítico, a narrativa, em seus últimos instantes, procura mostrar um Harry “engomadinho” e “ridículo” como uma metáfora para a sociedade saudável, livre das drogas e desenvolvida – um contraste com o personagem que é apresentado durante toda a obra. A partir da leitura da crítica, pode-se



deduzir que Caetano discorda de tal visão (considerando-a reducionista e/ou conservadora) ao classificá-la como “careta”.

Temos, neste caso, o que Murray denominou crítica impressionista. Nas palavras de Barreto (2005, p. 51) esse tipo de texto “se baseia, principalmente, nas impressões e sensações do analista diante do filme”. O autor combina, assim, conhecimentos técnico-estéticos com suas próprias opiniões sobre o filme.

Já no fim de seu texto, ao ressaltar as qualidades narrativas da obra, ele acrescenta: “pena que sua história apresente uma visão de mundo tão ingênua e moralista”. Pode-se fazer um paralelo, aqui, com a crítica de Celso Sabadin para o *Cineclick*. Enquanto o autor da *Contracampo* discorda da mensagem e da “lição moral” transmitida pelo filme, considerando-a simplista e ingênua, Sabadin a reforça e sugere que o longa seja exibido para os jovens nas escolas.

É interessante notar como o filme é classificado pelos dois críticos: um manifesto contra as drogas por Sabadin, uma lição de moral pudica (disfarçada de revolucionária) por Caetano.

Uma das críticas em que a apreciação impressionista prevalece é a escrita por Paul Tatara para a seção de entretenimento do portal CNN. Com o título *Apenas diga não a Réquiem Para Um Sonho*, o texto elenca as razões pelas quais o espectador não deve gastar seu tempo e dinheiro e deslocar-se até os cinemas para assistir o filme. Tatara, assim, constrói seus argumentos baseando-se principalmente nas desagradáveis sensações provocadas pela obra, entregando um texto extremamente subjetivo. Depois de elencar as “telas divididas, sequências de sonhos, sons eletrônicos, cenas sob a água, alucinações”, etc., aconselha: “é melhor você usar um capacete se resolver passar por tudo isso; há uma boa chance de que a vontade de arrancar os cabelos lhe ocorra”.

Destacando as repetidas sequências nas quais os personagens são retratados consumindo substâncias ilícitas e insinuando a falta de originalidade do diretor, o crítico afirma que

a melhor forma de suportar [o filme] é simplesmente deitar-se, cobrir-se e deixar o diretor conduzir suas sequências frenéticas até o final. Mas essa não é a forma como os filmes deveriam funcionar. O espectador deveria imergir na história, não se armar e esperar o tempo passar para suportá-la. (TATARA, 2000)

Prevalece aqui, assim o julgamento e a avaliação normativa da obra. No final de seu texto, Tataro escreve:

Réquiem Para Um Sonho poderia ser considerado ofensivo pelos seres humanos. Leto tem uma ferida infeccionada no braço. Connely vomita diretamente na lente da câmera. As pessoas cheiram, fumam e injetam qualquer coisa que lhes apareça nas mãos. Vemos Wayans numa cena de sexo com a namorada, ambos nus. Um traficante leva um tiro no rosto. E, claro, Burstyn é perseguida por sua geladeira. Nesse caso, rios de profanidade podem ser encarados como um alívio bem-vindo. (TATARA, 2000)

Esse caso é exemplar dos textos em que a análise do crítico “contrapõe os filmes a um ideal, a uma concepção do que o crítico considera que o cinema deveria ser e que pode variar de acordo com diferentes propostas das publicações” (BARRETO, 2005, p. 60).

5 Conclusões

Réquiem Para Um Sonho é um filme que se utiliza principalmente de metalepses (as intrusões narrativas) para construir sua história; tal recurso permite, assim, que o espectador “afunde” lentamente com as personagens, na medida em que

os modos metalépticos evidenciam uma atitude “retórica”, um modo de contar histórias em que o autor/narrador se deixa “descobrir”. Como o manipulador de marionetas, outrora camuflado pela escuridão, ao assumir, hoje, à luz do espectador, a sua condição de verdadeiro construtor da narrativa, e revelando ao público que as suas personagens – ou bonecos – se deixam manietar pelos fios que saem dos seus dedos (PERES, 2005, p. 245).

No que concerne a recepção, observamos que grande parte das críticas produzidas em relação ao filme ainda possuem um caráter impressionista e subjetivo; textos que englobem os aspectos técnicos e estéticos são, sem dúvida, um caminho desejado para a produção crítica no Brasil.

A discussão aqui levantada, como já dissemos, foi baseada em resultados parciais de nossa pesquisa. Pretendemos aprofundar, nos próximos meses, os estudos relativos às categorias de personagens, de música e efeitos sonoros, e nos aspectos que concernem a recepção da obra.



REFERÊNCIAS

BRITO, J. B. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1997.

CAETANO, D. Réquiem Para um Sonho, de Darren Aronofsky. In: **Contracampo**, 05/07/2006. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/31/requiemforadream.htm>>. Acesso em 10 fev. 2014.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

CARLOS, C. S. Em "Réquiem Para Um Sonho", sonho americano vira pesadelo. In: **Folha de São Paulo**: Ilustrada, 19/10/2001. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/critica/ult569u383.shtml>>. Acesso em 03 fev. 2014.

FORLANI, M. Um sonho de filme em forma de pesadelo. In: **Omelete**, 02/11/2001. Disponível em <<http://omelete.uol.com.br/cinema/um-sonho-de-filme-em-forma-de-pesadelo/#.UriJWPkx6R8>>. Acesso em 31 jan. 2014.

MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios as mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MASCARELLO, F. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? **UNIREvista**, vol. 1, n.3, p.1-12, jul 2006. Disponível em <www.unisinos.br>. julho/dezembro 2005. Acesso em 02 fev. 2014.

GOMES, R. Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um Breve Panorama. In: **Livro de Actas – 4º SOPCOM**, 2005. Disponível no endereço eletrônico <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/gomes-regina-teorias-recepcao-historia-interpretacao-filmes.pdf>> Acesso em 03 mar. 2014.

PERES, A.. Procedimentos metalépticos nos discursos narrativo-ficcionais audiovisuais. In: **Livro de Actas – 4º SOPCOM**, 2005. Disponível no endereço eletrônico <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/peres-angelo-procedimentos-metalepticos-discursos-.pdf>>. Acesso em 03 mar. 2014.

REIS, C. & LOPES, A. C. Focalização. In: **Dicionário de teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SABADIN, C. Réquiem Para Um Sonho. In: **Cineclick**, 22/05/2009. Disponível em <<http://www.cineclick.com.br/falando-em-filmes/criticas/requiem-para-um-sonho>>. Acesso em 04 fev. 2014.

SOUSA, M. N. **A Narrativa na Encruzilhada: A Questão da Fidelidade na Adaptação de Obras Literárias ao Cinema**. Braga: Centro de Estudos em Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, 2012.

TATARA, P. Just say no to "Requiem for a Dream". In: CNN: Showbiz, 09/10/2000. Disponível em <<http://edition.cnn.com/2000/SHOWBIZ/Movies/10/09/review.requiem.dream/index.html>>. Acesso em 04 fev. 2014.



VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994