

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Henrique da Silveira Coura

Cinema e religião: A infabilidade dos conceitos-imagem em M. Night
Shyamalan.

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

SÃO PAULO

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC – SP

Henrique da Silveira Coura

Cinema e religião: A inefabilidade dos conceitos-imagem em M. Night
Shyamalan

MESTRADO EM CIÊNCIAS DA RELIGIÃO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de mestre em Ciências da Religião pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Luis Felipe Pondé.

SÃO PAULO

2009

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS

O fato desta dissertação estar hoje finalizada, condiz com uma série de esforços não só meus, mas de uma série de pessoas e instituições sem as quais minha pesquisa teria sido impossível de ser feita. Fica aqui o meu profundo agradecimento:

Aos meus familiares - Papai, Mamãe, Fedô, Vovôs e Vovós - pelo apoio e incentivo para entrar no mestrado e perseguir minha carreira acadêmica.

Á CAPES que viabilizou minha pesquisa, tendo confiado em meu trabalho.

Á todo o departamento de Ciências da Religião, pelos conteúdos e sorrisos compartilhados.

A Andréia Bisuli de Souza, secretária do programa, que me conduziu com muita paciência e amor por diversos tramites institucionais. A cada dificuldade ela me fez continuar acreditando que milagres são possíveis.

Ao professor L. F. Pondé, grande mestre e referência, por todo o acompanhamento desde a iniciação científica na FAAP até a presente data. Seu papel foi fundamental na fundação de meu propósito em me tornar mestre e professor. Espero seguir seu exemplo.

Á Escola do Futuro, instituição em que leciono, por ter dado plenas condições para o sucesso desta pesquisa.

A minha esposa Jenna Coura, pelo amor, paciência e maior incentivo de todos. Você me ensinou a perseverar, a confiar em minhas capacidades e, principalmente, me trouxe abrigo nos momentos de vacilo. Te amo!

E já que *pega mal* agradecer a Deus em trabalho científico, não o faço em papel, mas em humildade de coração. Afinal, se há alguém que não faz questão de ser mencionado, é Ele.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estreitar as relações entre o cinema e as ciências da religião, ampliando os horizontes para análise e permutas entre ambos os lados. Busca-se também, incrementar o conceito de *Logopatia* introduzido por Julio Cabrera, aliando-o filosofia da religião por seu viés inefável, comprovando a eficácia reflexiva e originalidade metodológica dos *conceitos-imagem* para as ciências da religião. A obra também lança um novo olhar sobre os filmes de M. Night Shyamalan, aprofundando os estudos sobre sua significativa obra até então.

Percebendo um vácuo nos estudos interdisciplinares entre cinema e religião, desenvolvemos hipótese de que a *Logopatia* descrita por Cabrera representa um novo modo de conhecer princípios da filosofia da religião. Enquanto método de raciocínio ela articula descrições negativas de forma a formular *conceitos-imagem* detentores de uma inefabilidade característica do campo religioso, representando um prisma fundador de saber completamente alheio às teorias clássicas de conhecimento.

Os filmes de M. Night Shyamalan são analisados de forma a perceber como esta inefabilidade dos *conceitos-imagem*, incrementa o entendimento de conceitos tradicionais dos estudos acadêmicos em ciências da religião, formulando uma nova via de estudos e de formações epistemológicas para a área.

Palavras chave: Cinema, Filmes, Religião, Fé, Logopatia, M. Night Shyamalan, Júlio Cabrera.

ABSTRACT

This work aims to strengthen relations between the studies of cinema and the sciences of religion, broadening the horizons for analysis and exchanges between both sides. It also enhances the concept of *logopathia*, introduced by Julio Cabrera, combining the philosophy of religion, for its ineffable bias, and confirming the effectiveness and reflexive methodological originality of image-concepts. The text takes a new look at the films of M. Night Shyamalan and studies the significance of his work so far.

Perceiving a void in interdisciplinary studies between cinema and religion, we hypothesized that the *logopathia* described by Cabrera represents a new way to understand principles of philosophy of religion. As a method of reasoning, it articulates negative descriptions in order to formulate image-concepts holding an ineffable feature of the religious field, therefore representing a founder prism of understanding, completely alien to classical theories of knowledge.

The films of M. Night Shyamalan are analyzed in order to understand how the concepts of ineffable-image increased understanding of traditional concepts of academic studies in science of religion and make a new way of philosophical studies and formatting for the area.

Keywords: Cinema, Movie studies, Religion, Faith, *Logopatia*, M. Night Shyamalan, Júlio Cabrera.

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO I	
CINEMA E RELIGIÃO: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL.....	14
1.1. Cinema: Arte profana.....	14
1.2. Cinema e religião: Semelhanças fenomenológicas.....	19
1.2.1 Na sociologia: Alienação.....	20
1.2.2 Na psicologia: Sonhos, projeções e mitos.....	22
1.2.3 Na antropologia: Rituais e valores.....	25
1.3 Cinema, religião e suas permutas.....	28
1.3.1 Análises teológicas do cinema.....	28
1.3.2 Análises mitológicas do cinema.....	30
1.3.3 Cinema como experiência religiosa.....	31
1.3.4 O cinema filosofando a religião.....	32
CAPÍTULO II	
A LOGOPATIA E SUA APLICAÇÃO NA FILOSOFIA DA RELIGIÃO.....	34
2.1 Julio Cabrera: O cinema pensa!	34
2.1.1 Os pensadores logopáticos e a necessidade por um novo modo de conhecer.	36
2.1.2. O cinema como modo filosófico de conhecer.....	40
2.2 A qualidade religiosa do elemento pático em Julio Cabrera.....	48
2.2.1 A razão logopática e seu papel na ambivalência clássica entre ciência e religião.....	49
2.2.2. Otto e Cabrera: O Tremendo.....	51
2.2.3. O negativo na razão logopática, ou a inefabilidade dos conceitosimagem.....	55
CAPÍTULO III	
M. NIGHT SHYAMALAN, DIRETOR-AUTOR.....	59
3.1. O diretor cinematográfico.....	59
3.2. Biografia de Shyamalan.....	64
3.3. Os filmes de Shyamalan.....	68
3.3.1. <i>Praying with Anger</i> (1992).....	69
3.3.2. <i>Wide Awake</i> (1993/1998).....	69
3.3.3. O sexto sentido (<i>The sixth sence</i> , 1997).....	70
3.3.4. <i>Corpo Fechado</i> (<i>Unbreakable</i> , 2000).....	71
3.3.5. <i>Sinais</i> (<i>Sings</i> , 2002).....	72
3.3.6. <i>A vila</i> (<i>The village</i> , 2004).....	74

3.3.7. A Dama na água (Lady in water, 2006).....	75
3.3.8. Fim dos tempos (The happening, 2008).....	77
CAPÍTULO IV	
A INEFABILIDADE DOS CONCEITOS-IMAGEM EM SHYAMALAN.....	81
4.1.A morte e a busca de sentido.....	81
4.1.1. O sexto sentido: A necessidade de se reinterpretar a morte.....	82
4.1.2.Corpo Fechado: A superação da morte no encontro de sentido.....	85
4.2.Fé, mitologias e a organização escatológica do mundo.....	93
4.2.1. A dama na água: Os Mitos como fonte do sentido escatológico humano.....	93
4.2.2. Sinais: A fé como contemplação da ordem escatológica do mundo.....	102
4.2.3. A vila: O sagrado e o profano como alicerces da organização escatológica do mundo.....	105
4.3. O embate entre ciência e fé, razão e experiência.....	113
4.3.1. Fim dos tempos: A incapacidade da ciência de contemplar a ordem escatológica do mundo.....	114
CONCLUSÃO.....	121
BIBLIOGRAFIA.....	125

INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho circunscreve a aliança de dois amores pessoais: o cinema e a religião. Ambos me inspiram, me motivam, tomam conta de meu imaginário, pensamentos e, conseqüentemente, meus estudos.

Desde os sete anos, incorporei ao meu cotidiano visitas semanais aos templos cinematográficos. Cresci assim, de visita em visita, sendo que cada uma delas me marcou de certa forma, algumas momentaneamente, outras, de maneira profunda e inesquecível. Costumava dizer que todo filme era bom, não pelo que mostrava, mas pelo que despertava no espectador. Via tudo, amava tudo, cria tudo.

Na juventude, meu amor pela sétima arte não silenciou. Deixando o colegial, optei por ingressar no Ensino Superior adquirindo um bacharelado em comunicação social com habilitação em cinema. A faculdade me conduziu por novas abordagens, incrementou meu repertório tanto teórico como estético e culminou na produção do curta metragem em *35mm* “Um salto no escuro”, que roteirizei e dirigi inspirado em minha própria experiência de fé. Este *debut* cinematográfico coincidiu também com um outro *debut*, o acadêmico, que obtive mediante a monografia de iniciação científica “A dispersão da plenitude dos tempos: A eficácia da graça em Confissões, de Santo Agostinho”, redigida sobre a orientação do Prof. Luis Felipe Ponde na FAAP, SP. Surgiam assim novos amores em minha vida: a religião, a filosofia e o ensino.

Seguindo ao mestrado fui então desafiado a produzir um estudo aliasse estes meus dois amores. Por mais que a relação fosse a principio provocativa e original, eu mesmo me demonstrava de certa maneira cético em relação à possibilidade desta aliança. Os temas pareciam distintos e em todos os aspectos inconvergentes. Felizmente, com o desenrolar de

meus, vim a constatar não somente que a relação era possível, mas também muito importante para ambas as áreas.

Um fator do qual não quis em nenhum momento abrir mão foi o de ser fiel a ambas as áreas, evitando que os pensamentos sobre uma aprisionasse a outra em sua cadeia de sentidos. Muitos dos estudos até então produzidos no paralelo entre cinema e religião tende a priorizar o ponto de vista do pesquisador que desenvolve a análise. Ou seja, se a pesquisa parte de um estudioso da religião, o cinema é encaixado forçosamente no horizonte interpretativo da área. O contrário também acontece, se o pesquisador provém da área do cinema ou da semiótica, seu parecer ou asserções a respeito da religião costumam ser superficiais ou criticamente tendenciosos. Em ambos os casos, o potencial de análise é substancialmente reduzido por uma falta de repertório comum entre os dois lados da moeda, um desequilíbrio epistemológico.

Desta forma, apesar da existência de uma bibliografia considerável entre cinema e religião, percebi que este desequilíbrio epistemológico causava também um vácuo teórico. Não se encontram relações mais profundas de análise entre cinema e seu potencial em produzir e trabalhar conceitos para os estudos da religião. Encontramos somente interpretações sobre a religião *no* cinema, não necessariamente sobre a religião *pelo* cinema, abordagens que encontrariam no cinema novos contextos para o entendimento das religiões, novas fronteiras produtoras de sentido.

Uma abordagem desta conjuntura seria muito pertinente uma vez que, no mundo globalizado, filmes tem sido cada vez mais disseminados (seja pela televisão, pela Internet ou por DVD/ Blue-ray), o que incrementa o público e, conseqüentemente, a influência social dos temas e discursos cinematográficos. Se por um lado as novas gerações tem lido menos, seu contato com os produtos audio-visuais tem crescido de maneira exponencial. Basta constatar o

boom que ferramentas como o *youtube* tem causado, no cotidiano e vivência da sociedade. Nossa civilização tem se tornado uma civilização da imagem, nossa raça, o *homo-videns*¹.

O cinema, desta forma, configura-se num aspecto característico de nosso cotidiano que, quando tomado em análise mais profunda, revela um reencantamento da sociedade. A falência dos ideais iluministas e a crise do pensamento remetem o mundo a um novo quadro, surgem novas buscas e anseios sociais, novas maneiras de compreender a sociedade, representá-la, pensá-la e transformá-la, sendo o cinema fenômeno integrante deste processo enquanto construtor de subjetividades.

Nada seria mais justo, portanto, do que propor um método de análise que permitisse ao cinema uma formulação epistemológica tal que fundamentasse ou aprofundasse conceitos que somente a literatura teria até então disseminado sobre a religião e seu fenômeno.

A proposta deixou de ser um desafio quando entrei em contato com a peça principal do quadro teórico deste trabalho: O livro *O cinema pensa*, de José Cabrera, professor da faculdade de Brasília, especialista em filosofia moderna. A obra introduz o conceito de *logopatía*, relação afetiva que se dá entre o espectador e o filme possibilitando o nascimento de um conhecimento original de natureza específica: os *conceitos-imagem*. Estes conceitos-imagem são, por sua vez, as bases para o desenvolvimento da epistemologia cinematográfica religiosa que estava disposto a fundamentar.

Tendo então a *logopatía* como ponto de partida e, diante lapsos conceituais levantados, iniciei a produção deste texto com o intuito de contribuir para o estado da questão de forma a (1) estreitar as relações entre o cinema e as ciências da religião ampliando os horizontes para análise e permutas entre ambos os lados e (2) Incrementar o conceito de *Logopatía* introduzido por Julio Cabrera, aliando-o filosofia da religião por seu viés inefável,

¹ Termo introduzido por Giovanni Sartori em obra homônima, fazendo menção ao impacto e transformação que os meios áudio-visuais, sobretudo a TV, tem causado na sociedade globalizada.

comprovando a eficácia reflexiva e originalidade metodológica dos *conceitos-imagem* para a área.

Levando em conta o gigantesco horizonte fílmico que poderia ser trazido para a análise, optei por desenvolver o trabalho em torno da cinematografia de M. Night Shyamalan, diretor ainda atuante e que muito admiro. Detentor de características pessoais irrevogáveis e de uma temática que recorrentemente aponta para assuntos religiosos, sobretudo a fé, Shyamalan, se tornou oportunamente o centro de minha análise, o que agregou a meus objetivos produção de um aprofundando nos estudos sobre sua significativa obra até então.

Desta forma, optei por investigar a hipótese de que a logopatia descrita por Cabrera representa um novo modo de conhecer princípios da filosofia da religião. Ela, enquanto método de raciocínio, estaria articulando descrições negativas de forma a formular *conceitos-imagem* detentores de uma inefabilidade característica do campo religioso. A inefabilidade dos conceitos-imagem representaria, assim, um prisma fundador de saber completamente alheio à tradição literária de interpretação do fenômeno religioso. Nesta ótica, os filmes de M. Night Shyamalan seriam um exemplo de como se forma esta inefabilidade dos conceitos-imagem opera criando e aprofundando conceitos nos estudos sobre a religião.

Debatendo tal hipótese, o texto está organizado da seguinte forma:

No primeiro capítulo introduzo o cinema enquanto arte profana, sua história e hipóteses sobre seu estatuto de arte. Em seguida, é feita a aproximação de religião e cinema enquanto fenômenos diante das críticas sociológicas, psicológicas e antropológicas. Por fim iremos evidenciar o estado da questão referente à permuta que os pesquisadores tem feito entre as áreas.

O capítulo segundo se presta à introdução o pensamento de Julio Cabrera. Serão discutidas as definições de razão logopática e conceitos-imagem, sugerindo a necessidade e importância que estas perspectivas cine-filosóficas agregam aos estudos contemporâneos da

filosofia. Em segundo momento, trataremos da questão inefável do conceito-imagem, descobrindo a relação profunda que o pensamento de Cabrera traz com o fator indescritível e os conteúdos insondáveis da religião.

No terceiro capítulo será dedicado ao estudo da biografia, temáticas e filmografia de M. Night Shyamalan, de forma a entender que o diretor de cinema pode ser um autor em potencial, desenvolvendo idéias a partir de sua reflexão pessoal sobre o mundo.

No quarto e último capítulo, é feita a análise dos filmes, percebendo como que os conceitos-imagem em Shyamalan contribuem em sua inefabilidade para um entendimento *pático* de três temas geralmente discutidos pelas categorias epistemológicas básicas das ciências da religião: (1) A morte e a busca de sentido, (2) A fé e organização escatológica do mundo e (3) O embate entre ciência e fé, razão e experiência.

Se este trabalho for de encontro a seus objetivos, estará apontando no final para um novo campo hermenêutico, onde os estudos da religião encontraram nova dimensão simbólica. Ao mesmo tempo, definirá o cinema como detentor de um potencial comunicativo único, que aproximará seu discurso ao dos sacerdotes, xamãs, textos e relatos sagrados.

CAPÍTULO I

CINEMA E RELIGIÃO: UMA RELAÇÃO POSSÍVEL

O cinema talvez seja apenas um agenciamento que deu certo – assim como podemos dizer que o cristianismo foi uma seita que deu certo [...]. *A imagem virá no tempo da ressurreição*: Godard fez bem em não negar a frase de São Paulo; imagem por imagem, o cinema também tem seu mistério. (AUMONT, 2007, p. 89)

1.1. Cinema: Arte profana

O cinema, enquanto objeto cultural, possui uma diversidade fenomenológica tão abrangente que dificulta sua plena compreensão enquanto fenômeno. Sua juventude histórica (completou um século em 1995) torna os estudos em seu entorno tão circunstanciais quanto as inquietações de seus pesquisadores. Apesar de encontrarmos referenciais de teorias estritamente cinematográficas², é difícil sondar como estas teorias se relacionam com os conteúdos e temas específicos tratados pelos filmes e seu impacto nas audiências.

Assim como a religião, o cinema se torna, desta forma, alvo de estudos provenientes de diferentes áreas do conhecimento: História, filosofia, sociologia, psicologia e semiótica vêm o cinema como objeto, estudando sua função no imaginário, vivência e manutenção dos indivíduos na sociedade. Estas áreas adjuntas complementam os horizontes de pesquisa dos quais as teorias particularmente cinematográficas não dão conta.

O cinema é uma arte técnica: Seu meio é nato enquanto forma de expressão. Advindo da fotografia, formou-se de maneira aleatória, de um acaso bem sucedido no meio de tantas outras formas de expressão eclodidas no mundo moderno. Sua concretude tal como nos é

² Rudolph Arheim, Serguei Eisenstein, André Bazin, Jean Mitry, Christian Metz e Henri Agel são alguns dos principais teóricos do cinema enquanto linguagem. Suas expectativas foram as de identificar a matéria prima, a forma e os potenciais comunicativos do cinema, argumentando sobre seus objetivos. Contudo, cada um deles acessou o cinema de forma diferente. Como referência introdutória para a obra destes e outros autores ver: ANDREW, Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

apresentada hoje se constitui numa formulação tecnológica cujas origens podem ser levadas até o século XVI, nos teatros de luz de Giovanni della Porta. Desde então, o aprimoramento de aparatos ópticos, fotográficos e mecânicos foram se agregando de forma a eclodir naquilo que conhecemos como cinema, forma híbrida que, assim como seus antecessores (Lanterna mágica e Panorama, por exemplo), continua a evoluir em direção a outras particularidades expressivas. Sua natureza é profana, nasce fora dos palácios, dos museus e das galerias de arte, estando ligado ao entretenimento das massas. Como diz Arlindo Machado:

A história da invenção técnica do cinema não abrange apenas pesquisas científicas de laboratório ou investimentos na área industrial, mas também um universo mais exótico, onde se incluem ainda o mediunismo, a fantasmagoria (as projeções de fantasmas de um Robertson, por exemplo), várias modalidades de espetáculos de massa (os prestigiadores de feiras e quermesses, o teatro óptico de Reynaud), os fabricantes de brinquedos e adornos de mesa e até mesmo charlatões de todas as espécies. (MACHADO, 2007, p. 14)

Nascido neste ambiente do lúdico, do mágico e do popular, o cinema demorou a ser como a sétima arte³, sendo que este aspecto profano se perpetua até hoje no debate sobre o cinema e seu potencial artístico. No clássico ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin fala da perda da “aura” da obra de arte na fotografia e no cinema. Para o autor, as artes foram sempre reproduzíveis, pinturas e esculturas poderiam ser copiadas, litogravuras produzidas em série, e assim por diante conforme os métodos de cópia e reprodução – de copistas a Gutenberg – permitissem. No século dezanove contudo, “as técnicas de reprodução atingiram tal nível em que [...] ficaram em condições [...] elas próprias de se imporem como formas originais de arte” (BENJAMIN, s.d, p. 12). Na medida em que fotos e filmes são multiplicados por sua natureza técnica eles perderiam um caráter autoral, a profundidade dos traços, da precisão, da unicidade do

³ A terminologia “sétima arte” para o cinema foi utilizada pela primeira vez por Ricciotto Canudo em seu “Manifesto das Sete Artes”.

potencial criador humano, sendo uma vulgarização expressiva que de certa forma altera a natureza e o status da arte⁴.

Divergindo da perspectiva de Benjamin, James Monaco⁵ ressalva que o cinema só pode ser compreendido por completo quando consideradas todas as suas esferas: A econômica, a política e a estética⁶. Em estética, enquadra-se todo o vocabulário lingüístico e as ferramentas cognitivas que permitem à cinematografia formular obras criativas, repletas de potencial e sublimidade. Na estética repousa o viés artístico do cinema, uma vez que não só ele, mas todas as demais artes, se tornam mercadorias no mundo capitalista. A arte cinematográfica surge, assim, na medida em que os conteúdos expressivos dos filmes dialogam com as mesmas instancias psicológicas e existenciais com as quais as demais artes se relacionam, ajudando o indivíduo a compreender-se no mundo.

Os antigos reconheciam sete atividades como arte: História, Poesia, Comédia, Tragédia, Música, Dança e Astronomia. Cada uma era governada por sua própria musa, cada uma tinha suas próprias regas e objetivos, mas todas as sete eram unidas por uma motivação comum: Elas eram ferramentas utilizadas para descrever o universo e nosso lugar nele. Eram métodos de entendimento dos mistérios da existência, e enquanto tal, elas em si pegaram a aura destes mistérios. (MONACO, 2002, p. 22)

No mundo antigo as artes constituíam-se num fenômeno social de grande importância, sendo úteis e determinantes na manutenção da sociedade e seus princípios. Neste contexto, vale ressaltar que a literatura não se encontra descrita entre as artes da época. Para os gregos, a literatura é a matriz da filosofia, método retórico dos processos racionais. Artes como o teatro e a música eram compreendidas como funções do imaginário.

A tragédia grega e o reconhecimento aristotélico de seu efeito catártico comprovam o vínculo profundo que o *imaginário* possui com nossas faculdades psíquicas e emotivas, seu potencial em nos proporcionar uma experiência diferenciada, que pode:

⁴ A crítica de Benjamin é tradicional da escola de Frankfurt, sendo intimamente relacionada com o viés sociológico, sobretudo marxista, de compreensão dos fenômenos da cultura. Debateremos esta perspectiva mais adiante, no item 1.2.1.1, quando faremos o paralelo entre a alienação na religião no cinema.

⁵ Em sua obra "How to read a film", novo referencial contemporâneo no estudo do cinema.

⁶ No pensamento de Monaco, cada dimensão do cinema se é expressa por terminologias referentes ao fenômeno em inglês. *Movies*: Dimensão econômica (políticas de mercado); *Film*: Dimensão política (produção e distribuição); *Cinema*: Dimensão estética (arte).

Revelar os espaços e movimentos na cultura onde a experiência de finitude e o encontro com a dimensão transcendente são sentidos e experimentados dentro da própria cultura. Onde a arte não consegue mostrar a face de Deus, ela pode, por outro lado, mostrar a batalha humana em discernir a presença divina. (BIRD, 1998, p. 4)

Nesta macro-estrutura do imaginário, podemos identificar o cinema enquanto fenômeno que também se caracteriza como ferramenta descritiva e problematizadora do universo. Seu vínculo psíquico-existencial com as pessoas é poderoso, possuidor de um potencial cognitivo que só cabe a ele. Fato que se constata no sucesso e perpetuação do meio. Se por um lado, o cinema perde a “aura” do processo técnico, por outro, obtém a “aura” dos mistérios da existência que garantiu historicamente o sucesso das artes em perpetuar e trabalhar temas religiosos.

O que difere então o cinema das outras artes?

Esta questão já é antiga nos estudos em cinema. Sua resposta também está longe de ser plenamente solucionada. O que podemos observar é que o cinema, de certa forma, incorpora as outras artes: Pintura (cor e forma), escultura (volume), dança (movimento), música (sonoridade), teatro (atuação) e literatura (palavra). Todas cabem no cinema, todas o compõem e fazem dele o que é, sendo que a sétima arte deve muito a todas elas. Esta união sintética torna difícil a sondagem do que seriam os limites específicos da sétima arte enquanto expressão lingüística particular. A busca dos estudiosos do cinema tem sido, então, não definir o cinema como uma linguagem diferente, mas encontrar o que lhe é particular em sua hereditariedade artística.

Reside na técnica (criticada por Benjamin) o elemento que geralmente é utilizado para afirmar a qualidade particular de expressão o cinema: a montagem - que através do corte manipula os tempos e espaços - aparece no conjunto dos estudos como o elemento que se destaca enquanto característica particular dos filmes capaz de dizer coisas que as outras artes

são incapazes de formular⁷. São exemplos deste fenômeno podemos apresentar alguns casos clássicos, como: (1) a elipse narrativa de *2001: Uma odisséia no espaço* (1968), quando o corte de planos faz a transição entre o osso atirado pelo humanóide e uma nave espacial. Com um único corte o cinema não só sintetiza a história do homem, mas define sua natureza, sua condição assassina e criativa, tão criadora como destruidora. Isso não cabe em qualquer outra linguagem, não desta forma, não nesta profundidade; (2) o final poético de *Blow-up: Depois daquele beijo* (1966) de Antonioni, quando real e representação do real se fundem numa brincadeira semiótica durante o jogo de tênis; ou (3) a abertura de *Cidadão Kane* (1941) de Orson Wells, quando os cortes por similaridade vão nos levando para perto do protagonista ao mesmo tempo que nos dizem algo sobre ele e sobre a história que virá.

Outra crítica recorrente no debate sobre o caráter artístico do cinema resvala numa suposta retenção da criatividade do espectador. Nas palavras de Adorno:

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Atualmente, a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos [...] paralisam essas capacidade em virtude de sua própria constituição objetiva. (ADORNO & HORKHEIMER, 1997, p. 119).

No fundo, o que Adorno problematiza é a aproximação íntima entre significante e significado que o cinema propõe. Na lingüística, significante e significado estão distantes, sua relação é construída por meio de um código arbitrário de linguagem⁸, o que não só permite, mas também obriga e condiciona o receptor a formular uma imagem mental dos conteúdos transmitidos. No cinema, o potencial afirmativo da imagem impede estas relações “distantes”, provocando o intelecto de formas diferentes. Num filme, o espectador ao invés de imaginar

⁷ Na contrapartida, as outras artes também são capazes de produzir formulações estéticas que o cinema é incapaz de transmitir, atingindo outros níveis de discurso, potencialmente até mais “imaginativos” do que o cinema.

⁸ Grande referencial desta relação entre cinema e linguagem é Christian Metz.

uma *faca em potencial* (como seria na literatura), apenas reconhece uma *faca em sí* na imagem. Ora, se por um lado reside neste fator a deficiência do cinema, por outro é também nele que reside a sua virtude. A integralidade dos objetos e movimentos do real incrementada e problematizada pela manipulação do espaço-tempo produz um *irreal no real*. Se a imaginação é bloqueada, o pensamento tanto emotivo como criativo é acionado não para construir uma imagem, mas para incorporar as peculiaridades desta imagem irreal às nuances existenciais do real objetivo. Neste choque ocorre um impacto, uma provocação estética formadora de um sentido específico, próprio deste meio de expressão.

O debate em torno do cinema enquanto arte e aquilo que o define enquanto linguagem ainda está longe de ser finalizado. Há quem diga inclusive que a tentativa de compará-lo ou compreendê-lo diante das outras artes o inibe de atingir suas plenas capacidades e objetivos. “Enquanto o cinema for visto como uma superação ou um anexo da herança artística, ele não poderá se desenvolver como arte contemporânea.” (AUMONT, 2007, p. 79) Longe de fornecer repostas a esta questão, nos prestamos aqui a apresentar os horizontes do debate, encontrando a peculiaridades que esta arte profana detém de forma a garantir uma transmissão poderosa de conteúdos.

Trabalharemos no próximo capítulo um método (logopático) de encontrar e produzir estes conteúdos, percebendo sua importância no estudo da religião. Se nossas demonstrações atingirem seus objetivos perceberemos que o cinema, enquanto meio profano, pode, em potencial, tornar-se hierofânico⁹.

1.2. Cinema e religião: Semelhanças fenomenológicas.

⁹ O termo hierofania foi introduzido por Mircea Eliade caracterizando o ato de manifestação do sagrado em meio profano. Michael Bird propõe o entendimento do cinema como Hierophania em seu ensaio “Film as hierophany” em: MAY, John R.; BIRD, Michael S. (eds.). *Religion in film*. Knoxville: University of Tennessee Press: 1988.

Cinema e religião podem parecer fenômenos análogos e substancialmente diferentes. Seus objetos são tão distintos quanto seus objetivos e funções. O que observamos, contudo, é que ambos podem não estar tão distantes como se possa supor. Da mesma forma como a religião se coloca num jogo interpretativo entre ciências humanas, assim também o cinema tem seus assuntos e funções debatidos por elas. Ao nos posicionarmos diante deste jogo epistemológico entre ambas as áreas, percebemos uma série de particularidades e semelhanças que cinema e religião possuem nos estudos em sociologia, psicologia e antropologia.

Difícil pensar em todos os universos - tanto pessoais como coletivos - que permeiam a vivência nas várias sociedades sem uma análise mais vasta das estruturas gerais e interdependentes que fazem determinada sociedade ser como é. Tanto cinema como religião trabalham nesta dinâmica, dialogando em sua fenomenologia tanto com instâncias pessoais como coletivas, sendo que nossa análise irá contribuir para a compreensão mais apurada destes mecanismos sociais e pessoais semelhantes que, até hoje, garantem o sucesso do cinema e da religião no cotidiano da experiência humana.

1.2.1. Na sociologia: Alienação.

Desde seu nascimento as escolas sociológicas foram críticas da religião e seus desdobramentos. Marx postulou a célebre colocação de que a religião é o ópio do povo, uma forma dos indivíduos se alienarem de sua condição e realidade, uma falsa consciência construída *pelo* homem e não imposta a ele por qualquer realidade sobrenatural.

A idéia de religião como construto social também é a base do pensamento de Durkheim. Para ele, o comportamento religioso é uma espécie de atuação coletiva que simboliza, renova e perpetua a estrutura social, sendo as forças religiosas nada mais que forças humanas e morais¹⁰. Weber também entendeu a religião como alienação. O potencial

¹⁰ Ver. "As formas elementares da experiência religiosa"

religioso de acobertar as estruturas de construção humana da sociedade, determinam para ele uma perda de consciência através de uma ilusão de autonomia nos indivíduos. Em sua obra clássica *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Weber se detém a explorar o papel da religião (no caso, protestante) na manutenção do esquema das esferas sociais.

Da mesma forma como a religião, o cinema também é criticado como forma de alienação pela sociologia. Seu viés mercadológico e de massas funcionam como veículo poderoso para a transmissão e perpetuação padrões estéticos, de comportamento e de consumo, vendendo ideologias dos detentores do processo de criação.

O rebaixamento da consciência na experiência cinematográfica é recorrentemente levantado em análises deste cunho, advindas, sobretudo, da crítica à indústria cultural¹¹ proveniente da escola de Frankfurt (em figuras como as dos já mencionados Horkheimer, Adorno e Walter Benjamin). Esta tendência também parece ser assumida por estudiosos próprios do cinema e por diversos diretores que encontram na afirmativa alienante uma forma de sedimentar a importância do cinema escapista, fora do *main-stream* mercadológico. Este preconceito aos filmes do grande circuito tem lá seus motivos. Obras que circulam fora do *main-stream* tendem a ser mais criativas e contestadoras, tem mais liberdade estética e ideológica, o que as acresce de uma riqueza em potencial da qual é desprovido o volumoso contingente do cinema comercial. A questão, porém, é que este cinema “rico” é, em medida contrária, o que menos chega aos olhares do grande público. Sem levar em conta a discussão do quanto isso é prejudicial, ou não, para a sociedade, dialoguemos com os fatos e verdades do nosso mundo. O cinema das massas deve ser analisado enquanto ferramenta passível de formular tanto discursos completamente fáticos, como também ricos dentro de suas capacidades. Ele comunica algo e onde há comunicação, há a transmissão de informações, conceitos e visões de mundo.

¹¹ Ver capítulo de Adorno sobre a Indústria cultural em: HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W., *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Assim como no caso da religião, as críticas sociológicas ao cinema são muito contundentes e verdadeiras. O cinema é sim, em alguns casos, ocultador de estruturas de poder, dissemina sim padrões de comportamento e beleza. O *star-system* e o mercado cinematográfico corroboram com a verificação deste processo. Não obstante a esta postura, devemos também estar atentos às demais informações e conteúdos que o cinema perpetua.

O criticismo ideológico ao cinema popular é essencial pois uma das principais formas como hegemonias culturais envolvendo gênero, raça ou classe são promovidas e perpetuadas é através das imagens das mídias populares, incluindo o cinema. Concluir, contudo, que filmes podem funcionar somente desta forma é negligenciar outras formas nas quais o cinema pode ser analisado, incluindo aspectos do cinema enquanto *texto* e as maneiras pelas quais estes textos são lidos pela audiência. [...] Similarmente alguém pode (e deveria) ligar esta crítica ideológica ao que acontece com a literatura e com a religião.” (LYDEN, 2003, p. 31) tradução minha.

A natureza deste trabalho reside justamente na tentativa de encontrar estes “textos” e seus conteúdos. Caducar a já sedimentada idéia de alienação em nada contribuirá para o estado da questão tanto do cinema como da religião, que continuam com seu poder e influência na vida das pessoas apesar de todas as críticas e tentativas repressoras.

1.2.2. Na psicologia: Sonhos, projeções e mitos.

Diante da psicologia, cinema e religião são também analisados de forma semelhante: Ambos fornecem símbolos e mitos que respondem às inquietações da psique, constituindo assim um repertório de projeções que trabalham as frustrações e dilemas humanos.

Cinema e religião são ambos ferramentas de sucesso para a manutenção do aparelho psíquico. Como disse Joseph Campbell, filmes são “[...] os sonhos do mundo. São sonhos arquetípicos, e lidam com os magnos problemas humanos” sendo que, deste âmbito psíquico, seu meio visual possibilita uma interação fenomenológica com a religião: “Existe algo mágico nos filmes. A pessoa que você vê está ao mesmo tempo em algum outro lugar. Esse é um atributo de Deus.” (CAMPBELL, 1991, p. 16).

Sendo que Freud encontrou nos sonhos um meio de acesso ao inconsciente, podemos supor que filmes e sonhos são fenômenos similares. Os cortes cinematográficos, a multiperspetiva e as brincadeiras de espaço-tempo são característicos dos sonhos. Sonhos fornecem a ilusão de terem durado muito tempo, sendo que demoram apenas alguns poucos minutos, o mesmo acontece com a cena da escadaria de Odessa em *O encouraçado Potemkin* (1925), o fuzilamento de trinta segundos ocupa onze minutos de projeção. A propósito, até mesmo o termo “projeção” é utilizado para retratar lingüisticamente a forma como ambos (sonhos e filmes) se revelam, como objetos que encenam os recalques, expectativas e frustrações inconscientes. Nas palavras de Kubrick, “assistir a um filme é como sonhar acordado. Ele opera em proporções da sua mente que só são alcançadas pelos sonhos e dramas, e lá você pode explorar coisas sem nenhuma responsabilidade do ego consciente” (KUBRICK, 2001, p. 106).

Esta proporção onírica do cinema parece estar presente em sua particular natureza fenomenológica, seus traços podem ser percebidos desde o primeiro cinema, podendo até mesmo ser entendida como um dos motivos que garantiram o sucesso da sétima arte:

O fascínio do cinema de Méliès, aquilo que na Europa e na América mobilizava multidões para as salas escuras, está sobretudo nesse componente onírico de fundo psicanalítico, pois o que as massas buscavam nas *féeries* de Méliès e em todas as *mises en scène magiques* do período era aquilo justamente que em princípio não podia ser mostrado. O papel do cinematógrafo consistia, por consequência, em operar no mesmo tipo de transferências que, segundo Freud, ocorria na elaboração do sonho pelo sujeito. (MACHADO, 2007, p. 38)

Nesta mesma dinâmica de reencenamento, também a religião opera no pensamento freudiano:

Na visão de Freud, nossas motivações psicológicas mais profundas refletem relações emocionais – os modos como tentamos evitar dependência e traumas vivenciados no desenvolvimento do nosso ego, ou conviver com eles. O ego humano é frágil, acossado de todos os lados por material reprimido, carregado de emoções de seu passado. As religiões são as neuroses e sonhos coletivos que nos permitem expressar e reencenar esses conteúdos inconscientes... as nossas fortes relações com os deuses

representam relações verdadeiras com imagens parentais, que a percepção de deuses em termos de amor, medo e castigo reflete a ambivalência da relação do ego com as primeiras autoridades que o circundam. (PADEN, pp. 46-47)

Não apenas Freud, mas sobretudo Jung estava interessado em compreender a importância tanto do cinema como da religião para a psique. Christophar Hauke e Ian Alister, organizadores da obra *Jung & Film: Post-jungian takes on the moving image*, afirmam que “Jung estava impressionado pelo o que o cinema oferecia em termos de imaginário, narrativas e da dinâmica dos filmes” (HAUKE, 2001, p. 3). Jung parecia ter a tendência de vincular os símbolos fílmicos às projeções da psique, que estão para além da consciência empírica. Os autores fazem referência à condição de *coisas maiores*, das quais o cinema faria referência na medida em que revelariam uma qualidade que o conceito de real apreendido pelos sentidos não consegue compreender.

A religião em Jung também é fonte destes símbolos e arquétipos das coisas maiores que refletem nada mais que o próprio homem. Os cultos religiosos desde a antiguidade são permeados de mitos, por assim dizer, cinematográficos, que fornecem imagens divinas ao *self* no seu processo de individuação. As religiões são fontes voluptuosas de símbolos que alimentam e formulam a jornada do *self*. E que é o cinematógrafo senão exatamente isso: “Um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário.” (MACHADO, 2007, p. 42)

Para Jung, os arquétipos são formas primordiais que existem desde os tempos mais remotos, tendo encontrado sua manifestação -de acordo com Fames Iaccino- em “sistemas religiosos, contos de fadas, narrativas mitológicas e na arte primitiva” (IACCINO, 1998). Com o desenvolver das linguagens, a propagação dos mitos deixou de ser uma expressão própria da tradição oral, passando a se integrar com outros meios de comunicação. As artes assumiram o principal método de propagação mitológica, o teatro grego, a arte renascentista, a dança ritual, são exemplos destes hibridismos. O cinema surge como um veículo artístico da

modernidade que toma então para si este papel da transmissão mitológica, desempenhando-o com grande eficácia, se tornando uma das mais efetivas ferramentas de criação e propagação de símbolos de nossa cultura. Seu apelo às massas sedimenta este repertório de símbolos, recriando mitos antigos, transformando atores em ídolos e preconizando um novo canal de projeções para os arquétipos do inconsciente coletivo.

Tendo em vista este papel histórico assumido pelo cinema, o estudo simbólico de seus conteúdos tornou-se uma das diversas matizes interpretativas da psicologia *junguiana*. Derivando desta perspectiva, a obra *Movies and mind* de William Indick descreve mitos como os “blocos elementares de construção de nossa cultura” (INDICK, 2004, p. 3), são histórias vindas da imaginação, com grande conteúdo inconsciente. Os mitos cinematográficos se constroem a partir dos símbolos internos dos filmes, e suas repercussões psicológicas na audiência. Filmes se constituem assim como produtores simbólicos, tanto quanto a religião. Ambos possuem o mesmo papel fenomenológico, são sonhos primordiais. O que nos permite concluir que “da mesma forma como sonhos são analisados no divã, eles também podem ser analisados na tela do cinema” (INDICK, 2004, p. 8).

1.2.3. Na antropologia: Rituais e valores.

A antropologia geralmente se aproxima do cinema debatendo sobre o papel da sétima arte no cotidiano, na formação de hábitos e transmissão de símbolos. Em aspecto geral, os estudos acabam por indicar que o cinema “pode ser visto como a continuação de uma longa tradição em que imagens foram utilizadas para produzir emoção, dar força a apegos, e a encorajar imitação.” (MILES, 2001, p. 3) De forma geral, os meios de comunicação são descritos todos neste enlace, como meios de transmissão de conteúdos entre culturas.

Se a Antropologia inicia as suas indagações a partir da perplexidade trazida pela descoberta de sociedades distantes, cujo modo de vida parecia exótico aos ocidentais, pode-se dizer que a Comunicação tem sua origem na perplexidade causada pelo desenvolvimento de tecnologias de comunicação, cujo potencial de transformação das fronteiras culturais tradicionalmente

estabelecidas e consagradas no interior da própria sociedade ocidental passou a ser objeto de preocupação. (STROZENBERG, 2003, p. 20)

Os meios de comunicação (incluindo o cinema) passam, assim, a ser objetos importantes para o estudo do *ethos*. Seu papel e presença massiva no cotidiano das pessoas, gerando opiniões, trazendo entretenimento e informação, vem agregando ao cinema um papel fundamental na criação e perpetuação de hábitos e rituais desde a formação do mundo moderno. Se por um lado, a derrocada do estado laico constrange a ação da religião, por outro, abre espaço para que novos fenômenos culturais veiculem os conteúdos e temas que antes estavam a cabo das instituições religiosas. O cinema não ficou de fora deste processo.

O desenvolvimento do cinema popular coincide histórica e geograficamente com a emancipação da vida pública do controle da igreja e da patronagem. Congregações tornaram-se audiências enquanto filmes criaram uma nova esfera pública em que, sob o disfarce de “entretenimento”, valores são formulados, circulados, resistidos e negociados. (MILES, 2001, p. 25)

Se a religião se afasta do espaço público, volando-se cada vez mais para a instância privada da vida do indivíduo moderno, o cinema se torna um fenômeno público e de massas. Seus heróis e mitologias transmitem conteúdos com eficiência, promovendo um encantamento tal que garante a *eficácia simbólica* dos assuntos tratados. Eficácia esta que garante até hoje a perpetuação das instituições religiosas e que, assim sendo, também estará garantindo o sucesso do cinema nas próximas gerações. Para M. Darrol Bryant, o cinema se torna, assim, uma ferramenta produtora de sentido que legitima sua importância para a sociedade em seis aspectos:

“(1) pela mera reprodução de objetos e pessoas da cultura na imagem em movimento; (2) nos permitindo ver as relações das pessoas com os objetos com os quais vivem; (3) representando histórias onde reconhecemos situações, eventos, atitudes, gestos e hábitos característicos de nossa cultura; (4) nos permitindo explorar relações entre pessoas, entre indivíduos e sociedade, ou entre indivíduos e a natureza; (5) examinando idéias, crenças e ideologias correntes na cultura; e (6) dramatizando aspirações, medos e desejos que afetam a vida da cultura. [...] filmes transformam o *ethos* cultural no qual vivemos em objetos visuais-aurais de atenção” (BRYANT, 1998, pp. 106-107)

O estudo antropológico da religião parte do pré-suposto de que a religião deve ser entendida em seu contexto histórico-cultural, e não separada dele. Sendo assim, tentativas de articular o papel e função da religião com o papel e função do cinema (e das mídias comunicacionais em geral) na estrutura de nosso contexto histórico-cultural se mostram não simplesmente bem-vindas, mas importantes e necessárias.

Neste paralelo, John C. Lyden, propõe a semelhança antropológica de cinema e religião enquanto fenômenos. Partindo da definição de religião de Geertz¹², o autor compara os cinco itens que descrevem a religião no pensamento do antropólogo com o que ocorre na interação cinematográfica, constatando que realmente filmes articulam um *sistema de símbolos*, que uma vez projetados e experimentados provocam *humores e motivações poderosos* (a eficácia simbólica de que falávamos a pouco) e que, mesmo que sendo menos duradouros do que as motivações e humores religiosos, acabam formulando *concepções de uma ordem geral de existência* (como debatemos no item 1. deste capítulo) na medida em que seu disfarce de real, *sua aura de factualidade*, remetem o espectador a sentir, a experimentar da profundidade e suposta realidade das estruturas internas da obra.

Desde o começo do cinema (...), já estava claro que filmes tinham uma dupla natureza em sua habilidade de reproduzir a realidade e também de distorcê-la. (...) Filmes podem assim ser tidos em um sentido como ilusões, mas também podem ter a força da realidade ao apresentar uma visão de como o mundo é e de como poderia ser. No contexto ritual de assistir um filme, nós *entretemos* a verdade de sua mitologia e ethos em nível de consciência mesmo enquanto somos entretidos. Ele apresenta uma realidade que difere daquela experimentada nos ordinários tempo e espaço profanos, da mesma forma como a realidade exposta no mito e ritual religiosos diferem do mundo empírico de nossa vida cotidiana (LYDEN, 2003, p. 48)

¹² Religião como “(1) um sistema de símbolos que age (2) para estabelecer, nas pessoas, humores e motivações poderosos, persuasivos e duradouros, (3) formulando concepções de uma ordem geral de existência e (4) revestindo estas concepções com uma tal aura de factualidade de modo que (5) esses humores e motivações pareçam singularmente realistas.” Tradução em português retirada de: (SCHMIDT, 2007)

As relações de cinema e religião diante da antropologia se resumem assim na formulação e propagação do *ethos* através da projeção ritual de mitos.

[...] como uma forma popular da vida religiosa, filmes fazem aquilo que sempre foi pedido da religião popular, sobretudo, que forneçam-nos com formas arquetípicas de humanidade –figuras heróicas – e nos instruem nos valores e mitos básicos de nossa sociedade. (BRYANT, 1998, p. 106)

1.3. Cinema, religião e suas permutas

As permutas acadêmicas entre cinema e religião geralmente se apresentam de forma bipolar. Por um lado, estudiosos de religião tentam compreender os conteúdos religiosos dos filmes (análises teológicas), por outro, cineastas e críticos do cinema detêm-se à descrição da elaboração dos elementos religiosos na sétima arte (análises mitológicas)¹³. Estas duas categorias permitem uma percepção clara de tendências interpretativas, sua aplicação prática é, contudo, limitada pelo fato de que várias análises transitam indiscriminadamente entre estas duas instâncias. Outro tipo de análise que tem se tornado cada vez mais freqüente é que o que compara a experiência religiosa e a experiência do cinematográfica. Vejamos exemplos e perspectivas de cada uma destas análises para, depois, introduzir o horizonte pouco trabalhado que entende o cinema como ferramenta capaz de filosofar a religião.

1.3.1. Análises teológicas do cinema

O primeiro tipo de análise, a teológica, é formulada a partir de pensadores religiosos ou teológicos que tentam, cada uma a sua maneira, perceber o cinema enquanto formulador de discursos religiosos. Estes textos enquadram a cinematografia como transmissora de histórias ou relatos religiosos, disseminadora morais, temas, ou dogmas eclesiásticos. Filmes surgem neste âmbito como um formuladores explicitos e exacerbados de um pensamentos muitas

¹³ As categorias de análise “Teológica” e “Mitológica” são criadas por Joel Martin em “Screening the sacred” e retrabalhas por John C. Lyden em “Film as religion”. Sendo que tanto a descrição destas áreas como seus exemplos característicos são aqui apresentados de forma complementar aos estudos dos autores.

vezes alheios à seus conteúdos eminentes. Curioso o fato de que neste tipo particular de análise ser quase que exclusivo de tradições cristãs, mesmo que o cinema oriental seja tão expressivo e quantitativamente significativo como o ocidental¹⁴.

No âmbito católico, encontramos Neil P. Hurley, como um dos expoentes deste estudo. Suas obras marcantes são *Theology through film* (1970) e *The reel revolution: A film primer on liberation* (1978). De maneira geral e sintética, o projeto do autor foi o de enquadrar o cinema como um meio cultural capaz, humanisticamente, de transmitir conteúdos da revelação cristã. Para ele, o cinema é benéfico na medida em que forma “uma espécie de de teologia natural ou humanismo que fornece valores através dos quais possamos viver” (LYDEN, 2003, p. 23). A grande obra referencial do catolicismo é, contudo, *Religion in film* (1982), editada pelo também católico Michael Bird. A obra integra uma série de artigos que, apesar de não trabalharem todos com repertório e perspectiva *insiders*, mantém a dogmática católica como centro da discussão.

Do lado protestante, o conceito de *teonomia* de Paul Tillich¹⁵ representa um paradigma epistemológico recorrente na elaboração de análises cinemático-religiosas. A tentativa de perceber os conteúdos intrínsecos de cada obra nasce, desta maneira, como o fonte desta tradição interpretativa, que trabalha geralmente no com temas bíblicos e sua aproximação com públicos específicos através do cinema. Filmes se tornam um meio de evangelização ou um esquema interpretativo e expositor de conteúdos da tradição em questão. Organizadas neste sentido enquadram-se obras como *Celluloid and Symbols* (COOPER, 1970) e *Church and cinema*(WALL, 1971). Na última, James Hall contraria o autoritarismo e segregação moral

¹⁴ O mercado indiano de filmes é um dos maiores do mundo, o cinema do leste europeu e oriente médio tem sido cultuado em mostras por todo mundo em figuras de cineastas como Amós Os e Abbas Kiarostami. Os conteúdos mulçumanos, hindus e budistas nestes filmes – e em outros do mercado ocidental, até mesmo Hollywoodiano - são tão constantes e recorrentes que tornam injustificável a ausência marcante de estudos no paralelo da cinematografia e estas religiões.

¹⁵ Ver: “On the idea of theology of culture”

religiosa da cultura chegando à conclusão de que “cristãos deveriam não simplesmente dispensar filmes pelo que oferecem nas ações de caráter neles contidos, pois um ponto mais profundo pode ser feito através delas” (LYDEN, 2003, p. 19).

Mais recentemente encontramos títulos que continuam trabalhando as formas convenientes através das quais os cristãos podem se aproximar do cinema. São exemplos desta produção: *Saint Paul at the movies: The apostle's dialogue with american culture* (JEWETT, 1993), que trabalha a teologia de Paulo de forma a perceber no cinema um meio de pregar o evangelho; *Reel Spirituality: Theology and film in dialogue* (JOHNSON, 2000); e o recentemente editado em português “Cinema e fé cristã” (2002) de Brian Godawa, roteirista de filmes protestantes que faz sua exploração por três vias: História nos filmes, Visões de mundo nos filmes e Espiritualidade nos filmes. Godawa traça um paralelo entre mitologias fílmicas e a mitologia cristológica, seu estudo é propriamente uma reflexão sobre as trajetórias dos heróis fílmicos. Faz asserções de conteúdos que seriam “pagãos” numa perspectiva inegavelmente tendenciosa.

1.3.2. Análises mitológicas do cinema

O segundo tipo de análise, a mitológica, parte de autores com preocupações e inquietações diferentes dos anteriores. Constitui-se como a tentativa de alguns estudiosos do cinema de identificar os mitos e ideologias religiosas denotáveis dos filmes, sem partir de pressupostos ou engajamentos étnico-denominacionais explícitos.

No Brasil, uma das poucas obras formuladas neste sentido é *O mito cristão no cinema: O verbo se fez luz e se projetou entre nós*, de Laércio Torres de Góes. A obra compara as diversas representações de Cristo na história do cinema, analisando filmes como *O evangelho segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini, *A última tentação de Cristo* (1988), de Martin Scorsese, *Jesus de Montreal* (1989), de Denys Arcand e *Jesus Cristo Superstar* (1973), de Norman Jewison.

Outra investigação nacional do mesmo tema é da autoria de Jean-Claude Bernardet, uma das maiores autoridades acadêmicas na área de cinema brasileiro. Ele elabora o artigo *Cinema e religião* onde aborda o aspecto religioso no cinema nacional partindo de *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte e chegando aos filmes de Jorge Furtado. A análise de Bernardet segue pelos corredores da análise mítica, com enfoque na sinestesia cinematográfica para a elaboração de temas religiosos.

1.3.3. Cinema como experiência religiosa

Utilizando uma matriz e repertórios oriundos da antropologia, alguns estudos colocam o cinema como experiência religiosa. Seu aspecto ritual é apresentado como detentor de estruturas de organização e propagação mitológica semelhantes à forma como é desenvolvido o fenômeno religioso.

O cinema enquanto experiência é tomado por esta vertente de estudo como promotor de uma ordem que aponta para fora da vivência do dia a dia. O que é experimentado na sala de cinema transcende algumas das instancias características do cotidiano, promovendo afetos caracteristicamente religiosos.

No Brasil, um dos artigos que trata do assunto é *O templo profano: Cinema como experiência religiosa na modernidade*, de Martin Cezar Feijó¹⁶. Feijó examina o fator religioso detido pelo cinema como sendo uma nova forma de sensibilidade inaugurada pela modernidade, conseqüência histórica do processo de secularização. A negação do estatuto religioso, teria levado o homem moderno a procurar formas semelhantes de experiência que o proporcionasse estados e afetos semelhantes aos do culto religioso..

John C. Lyden escreve aquela que talvez seja a obra mais completa e detalhada sobre o tema, *Film as religion*, editado pela *New York University Press*, analisa os gêneros

¹⁶ Texto apresentado no V Simpósio de História da Religião, promovido pela ABHR na cidade de Juiz de Fora em maio de 2003.

cinematográficos – romance, melodrama, comédia, ficção científica, *western* e terror – de forma a perceber as diversas relações que as experiências do cinema e da religião podem ter, sobretudo na vivência e no imaginário dos espectadores. A obra parte de uma comparação muito interessante entre o fenômeno cinematográfico e a descrição de Religião feita por Geertz em “A interpretação das culturas”.

1.3.4. O cinema filosofando a religião

O paralelo entre cinema e filosofia é anterior ao nascimento do cinema. A caverna de Platão foi a primeira grande metáfora da relação. Tanto a descrição que Platão faz da caverna e seu formato de projeções, quanto o sentido metafórico da narrativa encontram semelhanças com o fenômeno cinematográfico e suas análises.¹⁷ Se por um lado o cinema representa as sombras do mundo real, por outro seu formato pode estimular os espectadores a soltar os grilhões na tentativa de contemplar algo da realidade.

Neste debate entre cinema e filosofia, encontramos posições das mais diversas. Podemos, contudo categorizá-las em três principais tipos:

1) As tradicionais, caracteristicamente relutantes, precavidas, duvidando do potencial reflexivo intrínseco da sétima arte, utilizando-a como ponto de partida para debates em sala de aula ou percebendo nela a qualidade metafórica de temas filosóficos;

2) As liberais, que mais desapegadas da tradição, garantem ao cinema compromisso efetivo para a filosofia enquanto método de desenvolver limitadamente conceitos. Neste caso, “a contribuição filosófica dos filmes é limitada a levantar questionamentos filosóficos e oferecer exemplos que refutam verdades necessariamente propostas (...) também podem nos motivar a encontrar o que ainda não sabemos ou a checar aquilo que pensamos já saber” (RUSSEL, 2005);

¹⁷ Para uma descrição detalhada destas relações e seus críticos, ver: MACHADO, Arlindo. Pré-cinemas e pós-cinemas.

3) As radicais, que entendem que o papel do cinema vai além da problematização ou exemplificação das teorias da filosofia, reside em sua capacidade de filosofar em si:

Não é simplesmente uma questão de mostrar como as teorias oferecidas pelos filósofos podem ser aplicadas aos filmes, (...) as idéias sobre as quais alguns filmes avançam ou examinam incorporam um tipo de reflexão a assuntos filosóficos. Isso significa que filmes não simplesmente suportam ou confirmam um sistema filosófico: Examinando as idéias filosóficas intrínsecas em filmes podemos levantar desafios e questões interessantes para as teorias oferecidas pelos filósofos, assim como abrir novas maneiras de propor questões filosóficas. (WARTENBERG & CURRAN, 2005, p. 250)

Com certeza o marco contemporâneo nesta compreensão de filmes enquanto objetos pensantes é Daniel Frampton. Em sua obra *Filmsophy: A manifesto for a radically new way of understanding cinema* (2006), o autor faz um estudo fenomenológico propondo uma “mente do filme” (*Filmind*) e um “pensamento do filme” (*Film thinking*). Frampton supõe que o cinema possui um mundo das idéias (*Filmind*), que se projeta dramaticamente aos nossos sentidos.

A mente do filme é o conceito filosófico do ser-filme, o originador teórico das imagens e sons que experimentamos, e o pensamento do filme (*Film thinking*) é sua teoria de forma, onde uma ação de forma é vista como o pensamento dramático da mente do filme. [...] Existem dois aspectos do pensamento do filme: A criação do básico mundo-filme de pessoas e objetos reconhecíveis, e o design e refiguração deste mundo-filme. Este design recriacional e refigurativo é aqui chamado de pensamento do filme. (FRAMPTON, 2007, p. 6, tradução minha)

Frampton admite, assim, que o cinema pensa. Sua dramaticidade e estética formulam, através de imagem, cor, som, foco, velocidade, enquadramento, movimento e cortes, uma retórica específica, idéias cinemáticas (*film thinking*).

Trabalhando de forma semelhante a Frampton, encontramos Julio Cabrera, autor foco de nosso trabalho que constrói sua filmo-filosofia, a partir do conceito de *logopatía*, que discutiremos mais a fundo no próximo capítulo.

CAPÍTULO II

A LOGOPATIA E SUA APLICAÇÃO NA FILOSOFIA DA RELIGIÃO

- Talvez haja necessidade de um pouco mais de diálogos...
- Para quê? Eu posso dizer qualquer coisa que quiser com os meus olhos.

WILLIAM HOLDEN, um novo roteirista de cinema, e GLORIA SWANSON, atriz, em *Crepúsculo dos Deuses* (1950)

O cinema ganha, a partir da razão logopática, não apenas uma nova natureza analítica, mas tem sua própria natureza reavaliada. O fenômeno fílmico passa a ser tido como algo além de um relato estético, se torna um meio filosófico em si, uma “tradição filosófica” (CABRERA, 2007, p. 39) onde a linguagem literária dá espaço para imagens e sons que dizem, através de seu caráter comunicativo pático, algo além do que a filosofia escrita pode transmitir.

Longe de estar plenamente compreendida, com seus horizontes epistemológicos e metodológicos bem definidos, a razão logopática ainda tem um grande terreno a ser explorado, sua relação e contribuições com as diversas áreas da filosofia devem ser estudadas e paulatinamente compreendidas. Desenvolveremos a longo deste capítulo uma preliminar compreensão desta tradição – sua origem, principais conceitos e método - tal qual descrita por seu criador, Julio Cabrera. Em segundo momento, faremos o paralelo com a filosofia da religião, revelando as possibilidades analíticas que se acrescentam à área a partir da análise cinematográfica.

2.1 Julio Cabrera: O cinema pensa!

Lançado em 1999, *CINE: 100 años de filosofia* trouxe projeção internacional ao filósofo argentino (naturalizado brasileiro) Julio Cabrera. Seus trabalhos e investigação particular oscilavam até então entre filosofia da lógica e filosofia da ética, temas que geraram

as obras *Textos de Filosofia subjetiva* (1985), *A Lógica condenada* (1987), *Projeto de Ética Negativa* (1989) e *Crítica de la Moral Afirmativa* (1996). Especializado em filosofia dos séculos XIX e XX, Cabrera realizou seu mestrado e doutorado em filosofia da linguagem nos anos 70 e seguiu carreira acadêmica enquanto filósofo analítico. Mudou-se para o Brasil em 1979. O traslado geográfico correspondeu também a um traslado temático na linha de pesquisa de Cabrera. Ele admite: “O Brasil (apesar de sua academia filosófica tão pouco tropical) me estimula para desenterrar meus velhos fantasmas existenciais”¹⁸.

O existencialismo, que antes menosprezava pela ótica da filosofia analítica, toma então espaço no pensamento de Cabrera, sendo aí fundada a base referencial para o que, vinte anos depois – e numa aliança com a filosofia da linguagem – levaria à publicação de *CINE: 100 años de filosofía*. Em suas próprias palavras: “Meu pensamento sempre oscilou entre análise e existência, entre formas lógicas e pulsão de morte como aspectos diferentes de uma mesma visão do mundo”¹⁹. Filosofar para Cabrera é uma atitude necessariamente existencial, epistêmica, surge como fenômeno natural do embate entre o ser humano e o mundo. A existência é incontingente, transborda aos olhos do intelecto, da lógica cartesiana, sendo a subjetividade o canal por onde extravasa a grande parte de nossa compreensão da realidade, sendo a filosofia incapaz de responder a inquietações de verdade sem estar trabalhando em conjunto com o mais profundo das inquietações e sentimentos existenciais do ser humano. Assim, objetividade e subjetividade não representam caminhos opostos, mas ferramentas complementares que viabilizam o acesso reflexivo ao mundo no pensamento de Cabrera.

Assumidamente um amante do cinema, Cabrera publica então a sua obra filosófico-cinematográfica, que gerou grande polêmica na Europa e América Latina. *CINE, 100 años de filosofía*, significou uma virada na carreira acadêmica do autor. Sua teoria acaba por aliar o

¹⁸ Testemunho de Cabrera em seu site pessoal: <http://www.unb.br/ih/fil/cabrera/portugues/>, consultado em 2 de outubro de 2008

¹⁹ Ibid.

repertório acadêmico adquirido em seus estudos de lógica com inquietações pessoais, por assim dizer, páticas, afetivas, um retorno a antigas paixões como a literatura e o cinema. Ele afirma: “O cinema é a plenitude da experiência vivida, inclusive a temporalidade e os movimentos típicos do real, apresentando o real com todas as suas dificuldades” (CABRERA, 2006, pp. 28-29). Cabrera encontra no cinema um veículo filosófico que dialoga com o intelecto partindo de uma mídia e linguagem específicas que revelam o mundo ao espectador da mesma forma como o espectador se relaciona com o mundo: Via experiência. Refletindo a vida em suas nuances e dramas, o cinema acaba dialogando com o núcleo motivador do pensamento no ser humano, o drama da finitude, sendo um veículo provocador de pensamento em essência e, por isso, um meio filosófico em sí. Sendo assim, a razão logopática - centro conceitual da reflexão cine-filosófica do autor – “constitui, de certa forma, a confluência do analítico e do existencial” (CABRERA, 2006, p. 13), as duas instancias do saber foco de seu interesse desde a mocidade. Sua teoria final se configura assim numa síntese dialética não somente de suas áreas de interesse, mas também de sua própria pessoa: O Cabrera filósofo – racional, crítico, científico – e o Cabrera indivíduo – afetivo, enlevado, existente.

2.1.1. Os pensadores logopáticos e a necessidade por um novo modo de conhecer.

Cabrera inicia sua filosofia cinematográfica na distinção histórica entre dois grupos de filósofos: os filósofos *páticos* e os *apáticos*. O primeiro grupo representado por pensadores *teórico-existencialistas* - Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche e Heidegger²⁰ - responsáveis por ter, cada um a seu modo, “problematizado a racionalidade puramente lógica (logos) com a qual o filósofo encarava habitualmente o mundo, para fazer intervir também, no processo de compreensão da realidade, um elemento afetivo (ou pático)” (CABRERA, 2006, p. 16). O

²⁰ Ao reavaliar sua teoria em *De Hitchcock a Greenaway*, Cabrera propõe a inclusão –quase dez anos depois - de Hegel e Freud à esta lista de pensadores logopáticos. Apesar da inclusão de novos autores à lista, faz falta a presença de Fyodor Dostoevsky e sua filosofia logopática na literatura.

segundo grupo de pensadores, os apáticos, seriam aqueles que, historicamente, desenvolveram suas teorias em base puramente lógica. Cabrera cita a possibilidade de serem inclusos nesta categoria filósofos como Aristóteles, São Tomás de Aquino, Bacon, Descartes, Locke, Hume, Kant e Wittgenstein. O autor admite que estes *apáticos* se preocuparam em estudar as afetividades humanas, mas suas análises se limitaram a tematizar o comportamento afetivo, sem tê-lo compreendido como via de acesso ao mundo.

Focando seu interesse na categoria dos pensadores páticos, o filósofo apátrida – como se refere a si mesmo – não vê receio em apelidá-los de *filósofos cinematográficos*. Tais autores seriam agentes históricos proponentes – direta ou indiretamente – de uma mudança na racionalidade e dinâmica da filosofia escrita. Seriam a prova de que

“ [...] os próprios filósofos já estavam tentando dizer coisas forçando os limites da linguagem escrita em suas usuais possibilidades expressivas, como buscando tornar “visuais” e móveis seus pensamentos, epifânicos, mostrativos e dinâmicos, contorcionantes e multiperspectivos, evitando as restrições da argumentação linear.” (CABRERA, 2007, p. 15)

Estes pensadores páticos acabavam por “bater a cabeça com as paredes da linguagem” (CABRERA, 2006, p. 18). Desafiam a linguagem na medida em que a encontram insuficiente. O cinema ofereceria então o meio para libertar o pensamento filosófico de suas cadeias de linguagem, aproximando-o da experiência humana e das pessoas. “O cinema apresenta, de forma peculiarmente impositiva, tudo (ou quase tudo) o que a literatura só induz. [...] a literatura utiliza a linguagem articulada, o cinema cria sua própria linguagem” (CABRERA, 2006, p. 29).

Argumentativamente, Cabrera formula, em primeiro momento, três características principais que ilustram o denominador comum entre estes autores²¹. Estas três características

²¹ Na página 20 de *O cinema pensa*, ele introduz seu pensamento acerca dos conceitos-imagem, fundamentando-os em três pilares que seriam as características comuns denotáveis dos filósofos cinematográficos. Sendo eles: (1) a apresentação sensível de conceitos para aproximá-los das dimensões fundamentais da realidade (racional e

foram, contudo, reinterpretadas e sintetizadas em duas pelo autor em sua obra seguinte, *De Hitchcock a Greenaway*, sendo mais interessante para nosso estudo tomar como ponto de partida este segundo momento – de mais maturidade - no pensamento do autor. Sendo assim, temos como principais traços comuns entre os filósofos cinematográficos o fato de que: (a) promovem a *autonomização* do afeto e (b) constroem “a própria linguagem em que a filosofia foi exposta até hoje, tentando mostrar, mediante novas formas expressivas, aquela dimensão não intelectual do pensamento” (CABRERA, 2007, p. 15).

A *autonomização do afeto* é a atitude problematizadora da tradição intelectualista legada até então à filosofia. Como já vimos anteriormente, Cabrera é um contestador do veio clássico positivista, sendo que a escolha destes autores páticos é feita de forma elucidativa com o propósito não só de destacar a possibilidade filosófica do cinema, mas também de abrir os horizontes epistemológicos restritos a que a filosofia está atracada até hoje, principalmente no Brasil. Este fator crucial de sua teoria é poderosamente contestador e foi recebido pelo meio acadêmico com diversas críticas, chegando sua obra a ser chamada de “filosofia de toilette”²².

A *comoção da linguagem* é o fator que justifica nos autores páticos a necessidade por novos meios expressivos para a filosofia. A poesia e a narrativa ficcional foram os meios através dos quais Nietzsche e Heidegger atingiram o potencial existencial de seus pensamentos, foram suas marcas características, incorporadoras da profundidade reflexiva que garante até hoje o sucesso e popularidade de suas teorias. Esta colocação de Cabrera reflete, assim, a *frustração da identidade criativa* que a linguagem literária – corroborada pela

afetiva); (2) apresentações causadoras de impacto na mediação com leitores; (3) realidades alcançadas podem ser definidas como pretensões de verdade universal.

²² O autor rebate esta e outras críticas com pudor e sabedoria em seção da primeira parte de *De Hitchcock a Greenaway*, estando esta crítica presente em específico na p.34.

filosofia clássica - estaria legando à filosofia do mundo contemporâneo, onde as artes e linguagens atingem um potencial sem limites de expressão para a criatividade.

Querendo compreender a dinâmica entre estes dois fatores característicos dos filósofos páticos, encontramos no trecho a seguir uma síntese proposicional que os amarra na macro-estrutura do pensamento de Cabrera sobre a atitude filosófica:

Se filosofar é entendido como um modo de inserção no mundo, como uma vivência amparada e interrogadora, nada além de preconceitos exclui a reflexão sobre a vida, morte, conhecimento, linguagem, justiça e violência de outros *media* expressivos situados fora da “tradição filosófica”, de Tales a Wittgenstein. O tecido existencial da atitude filosófica perante o mundo não está composto, de maneira específica ou excludente, de palavras, nem está particularmente ligado à relação dos pensadores oficiais dentro da história consagrada. A linguagem com que o homem escolha exprimir seu espanto perante o mundo ainda poderá modificar-se novamente ao longo de futuros desenvolvimentos das técnicas da imagem. (CABRERA, 2007, p. 36)

Pode-se perceber um viés relativista latente neste pensamento de Cabrera. Vale lembrar, contudo, que o seu relativismo é metodológico e não epistêmico. Quer propor uma espécie de *reforma* (protestante?) à razão filosófica, não relativizá-la. Sua obra representa as *95 teses*, que questionam a tradição interpretativa da instituição histórica reguladora do pensar filosófico, a academia. Seu intuito não é derrubá-la ou abandoná-la, mas expor um viés até então inexplorado, atacando indireta e irrefutavelmente um *tabu* metodológico ancestral. Vemos assim que o conceito chave de Cabrera - a logopatia - não nasce da tentativa de aproximar o cinema da filosofia, mas do sentido inverso: A filosofia clamando por novas linguagens, por novas formas de conhecer.

O que eu tentei fazer não foi, portanto, reencontrar no cinema os conceitos filosóficos da filosofia escrita, nem tentei esclarecer filosoficamente a natureza do cinema. Tentei mostrar, ao contrário, uma tese nem filosófica nem cinematográfica, mas metafilosófica: que aquelas idéias admitem tratamentos intelectuais alternativos [...] e que a preferência por um estilo ou outro é circunstancial. (CABRERA, 2007, p. 38)

A logopatia, desta forma, não se traduz numa experimentação *forçada*, incoerente, fruto de uma tentativa caprichosa de encaixar duas áreas aleatórias. Pelo contrário, é uma

postulação natural, conseqüência funcional da história do pensamento filosófico, tornando-se a cinematografia, na cosmovisão de Cabrera, uma tradição filosófica pelo fato de que “em um filme, tudo existe na medida em que aparece de forma mais radical do que nas fenomenologias filosóficas surgidas durante a história da filosofia” (CABRERA, 2006, p. 101)

Passemos então à compreensão clara desta logopatia cinematográfica, sua forma de conhecer – os conceitos-imagem – e seu método de análise para o saber filosófico.

2.1.2. O cinema como modo filosófico de conhecer.

Chegamos finalmente ao núcleo conceitual da teoria de Cabrera. Já discorreremos repetidamente sobre a importância do viés pático, afetivo, no conjunto do pensamento do autor. Esta secção, contudo, busca formular uma descrição em detalhes do mecanismo que, segundo Cabrera, levaria à significação conceitual profunda do elemento pático no cinema, de forma a produzir conceitos-imagem.

2.1.2.1 A logopatia e os conceitos-imagem.

O neologismo de Cabrera se refere única e exclusivamente ao potencial formulador de conceitos no cinema. Seu intuito é o de descrever um fenômeno cognitivo que, aliando as faculdades racionais e emocionais dos indivíduos à imagem em movimento, é capaz de produzir um sentido específico que extravasa os potenciais da linguagem escrita, formulando conceito inexprimível pelas tradições filosóficas clássicas. Importante ressaltar que o fundamento racional deste fenômeno cognitivo é tão presente e importante como o fenômeno afetivo, ambos coexistem num único apelo logopático, fazendo da linguagem cinematográfica um meio filosófico com uma maneira particular de pensamento²³, o pensamento imagético.

²³ Este aspecto pensante do cinema – sua capacidade de raciocinar- será trabalhada adiante, no item : 2.1.3 O método de análise logopático.

A logopatia é um fenômeno situacional, nascente da combinação entre as formulações cinematográficas de um diretor e a receptividade afetiva de um receptor. A compreensão (e profundidade) dos conceitos é, de certa forma, caótica, depende desta interação pática entre os sujeitos comunicacionais. Tanto diretor como expectador podem ser alheios ao potencial logopático de um filme. Enquanto obra, um filme é autônomo, funciona logopaticamente na medida em que encontra as disposições e afetos particulares que dialoguem com seu sentido mais profundo. Nesta dinâmica um filme pode transmitir conteúdos logopáticos diferentes, dependendo das predisposições afetivas de seu agente interpretativo. Por exemplo, a análise que Cabrera traz entre as formulações logopáticas de Steven Spielberg - em seus filmes *catástrofe* - e o pensamento de Francis Bacon²⁴ deixa a conclusão de que o pensamento dos filmes resvala na reflexão homem-natureza. A relação, contudo, nasce no momento em que Cabrera a percebe, como um diamante imbuído numa rocha, o fato de que a beleza de *Tubarão*, *Parque dos Dinossauros* e *Contatos imediatos* está no fascínio dos protagonistas em relação aos animais, criaturas esplendidas, vistas como monstros justamente pelo fato de que o homem não as pode controlar. Da mesma forma, contudo, esta dicotomia das criaturas (animal/monstro) pode formular, logopaticamente, outros debates tanto na filosofia da religião, a respeito do sentimento de criatuldade, como na psicologia, sobre o sentimento de analidade.

Da mesma forma como um filme pode dissertar sobre mais de um conteúdo logopático, dois ou mais filmes podem desenvolver um mesmo tema, tratando “do mesmo assunto com diferentes acentos e seleções, utilizando a logopatia de formas diversas, fazendo diferentes conexões logos-pathos”.

Importante ressaltar também que Cabrera distingue a afetividade logopática das simples emoções que podem frutificar nos espectadores de um filme. O potencial catártico do

²⁴ Exercício 4 de *O Cinema Pensa*.

cinema se faz logopático quando emoção e razão interagem no processo formulador de sentido, quando o espectador não simplesmente se comove com a trama, mas se percebe enquanto objeto do mesmo drama existencial. Sinteticamente: “O sentido do logopático reside em que tanto o elemento lógico quanto o emocional devem estar presentes e interagir, mas isso não significa que ao emocionar-nos aceitamos a tese imagética do filme” (CABRERA, 2007, p. 27).

A tese imagética conseqüente da experiência logopática é expressa, na terminologia do autor, na forma de conceitos-imagem. Sendo assim, a definição de conceito-imagem condiz com o intuito de Cabrera de afirmar a possibilidade de formação de sentido filosófico em meio visual, contrapondo-os aos conceitos-idéia, conceitos utilizados tradicionalmente pela filosofia escrita. Vejamos na descrição seguinte como se expressam estes conceitos-idéia, para compreender a originalidade epistemológica dos conceitos-imagem:

O conceito, por sua vez, é simbolizado pelo termo ou palavra, no nível da expressão lingüística. Os termos ou palavras são os sinais dos conceitos, suas imagens acústicas ou orais. Por extensão, tudo o que se disser dos conceitos, no plano da lógica, pode ser dito também dos termos ou palavras. (SEVERINO, 2006, p. 188)

Seguindo a tradição filosófica e científica, o redator do trecho reconhece a palavra como cela do conceito-idéia. A lingüística em si é diversa, as palavras operam invariavelmente em nível oral ou literário, restringindo os conceitos a operar somente nestas duas instâncias. A imagem cinematográfica, contudo, incorpora tanto a oralidade como a literalidade, tendo-as como elementos internos que dividem espaço com muitos outros elementos imagéticos e sonoros²⁵. A cinematografia, assim, incorpora conteúdos e diversifica a forma de gerar conceitos:

²⁵ A semiótica tem estudado e problematizado estes elementos expressivos, tentando há um século formular uma teoria formal para a “linguagem do cinema”. Boas referências para tema são METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977 e CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 1994.

O que distingue os conceitos-imagem do cinema dos conceitos-imagem na literatura ou da filosofia é uma diferença técnica e não estritamente da natureza. (...) O que o cinema proporciona é uma espécie de superpotencialização das possibilidades conceituais da literatura ao conseguir intensificar de forma colossal a impressão de realidade e, portanto, a instauração da experiência indispensável ao desenvolvimento do conceito. (CABRERA, 2006, p. 28)

A este fenômeno de superpotencialização Cabrera nomeia *eficácia cognitiva* dos conceitos-imagem no cinema. Eficácia que é alcançada devido a três características tecnicamente únicas do cinema²⁶: (1) a pluriperspectiva, (2) manipulação de tempos e espaços e (3) o corte cinematográfico.

A pluriperspectiva (1) é a dinâmica de salto entre primeira e terceira pessoa experimentada pelo espectador. Em um momento o espectador *vê o personagem* em seus contextos, em outro momento, o espectador *vê através do personagem* o contexto. Experimenta tanto a visão distante de um observador como a angústia latente de um personagem, é posto num balanço onde a resposta para “o que está acontecendo” nasce nele, espectador, e não necessariamente no filme. Tenhamos um tradicional filme de terror como exemplo: Vemos o personagem sozinho na mata. Vemos através dos olhos do monstro o personagem perdido. O personagem não viu o monstro, não sabe que está em perigo. Nós sabemos e começamos a temer por ele, pensamos “vire-se para trás!”, assumimos a voz dos deuses. Em outro momento vemos o perseguidor desaparecer na neblina, logo depois assumimos a perspectiva do personagem sem visibilidade alguma. Somos então ignorantes sobre onde está o perigo e o que fazer para evitá-lo, de observador, somos feitos vítima, de deuses, nos tornamos criaturas. Neste jogo o impacto cognitivo sofrido pelo público é

²⁶ Sendo um fenômeno híbrido na aliança entre arte e tecnologia, o cinema possui linguagem com diversas originalidades estéticas e narrativas inimagináveis e incabíveis a outras artes antes de seu nascimento, no fim do séc.XIX . Esta linguagem tem um campo semântico extremamente rico e que cresce a cada dia, na mesma proporção em que se criam novas tecnologias que dêem cabo a novas experimentações criativas. São exemplos contemporâneos destas inovações a constituição de salas com projeção em 3D e no formato IMAX (tela em forma de domo), ainda inédito no Brasil.

visceral, pois saber e sentir convergem em um único apelo, o horror absoluto. Vale ressaltar que esta pluriperspectiva na maioria das vezes não é indicada no roteiro do filme, sendo uma formulação criativa do diretor no momento da decupagem.²⁷

A manipulação do espaço/tempo (2) e o corte cinematográfico (3) são instancias semelhantes, fruto do mesmo ato técnico de montagem. Analisaremos então estas duas características em conjunto. Sergei Eisenstein²⁸ foi o maior esponte do chamado construtivismo soviético²⁹, o grande elaborador da teoria da montagem. Seus estudos – tanto no cinema como na literatura – encontravam no corte cinematográfico, na concatenação criativa de planos, o grande potencial da linguagem, a matéria prima do cinema. Esta combinação de planos na teoria de Eisenstein teria um potencial sinestésico, multisensorial, que conduziria o público a uma ampliação da consciência, ativando faculdades compreensivas específicas. J. D. Andrew a comentar estas faculdades compreensivas, chama-as de “raciocínio de montagem”, descrevendo-as como características típicas do processo de aprendizagem das crianças. Fazendo um paralelo com o pedagogo Jean Piaget, ele formula um pensamento que explica aquilo que Cabrera pensou quando se referiu à eficácia cognitiva da montagem:

Piaget descobriu que crianças pequenas mensuram o significado examinando a diferença entre os dois estados terminais de um processo sem prestar qualquer atenção aos estágios intermediários que os unem. Suas experiências nesta área são bem conhecidas: Uma criança olha a água sendo despejada de uma vasilha para outra mais alta, mais fina, e conclui que agora há mais água. O próprio despejar não é levado em consideração. De várias formas a teoria de montagem de Eisenstein supõe este tipo de atenção nos estágios terminais. [...] Preferia filmar fragmentos estáticos de um evento,

²⁷ O papel do diretor cinematográfico e seus recursos criativos serão debatido no capítulo 3. A referência a este viés criativo é, contudo, desde já importante para compreendermos como o diretor monopoliza o aspecto “autoral” do filme diante de outras autorias participantes na elaboração de um filme, como é o caso do roteirista.

²⁸ Diretor de clássicos como “O encouraçado Potemkin” (1925) e “Outubro” (1927).

²⁹ Escola histórica do cinema desenvolvida na Rússia em consequência das euforias da revolução de 1917. Descreve-se, desta forma, em filmes carregados de críticas ideológicas marxistas ao sistema político da época. Toda a teoria de montagem elaborada pela escola tinha, com esta perspectiva, o objetivo de persuadir o público, produzindo sentidos profundos que os fizessem críticos do sistema que os dominava. Além de Eisenstein seus outros fundadores clássicos são Dziga Vertov (“O homem com a câmera”, 1929) e Vsevolod Pudovkin (“A mãe”, 1926).

energizando-os com um princípio dinâmico de montagem. Para uma criança, pelo esquema de Piaget, e para uma platéia, pela teoria de Eisenstein, é mais significativo mostrar três leões em rápida sucessão, todos estáticos, todos ocupando uma posição diferente, mas juntos sugerindo uma excitação selvagem, do que mostrar um leão realmente preparando-se para lutar. (ANDREW, 2002, p. 56)

A *energização* dos fotogramas proposta por Andrew na montagem de Eisenstein se traduza, talvez, no *superpotencial* dos conceitos-imagem ao qual Cabrera faz referência no paralelo com os conceitos-idéia. Desta forma, o diferencial entre os conceitos-imagem e os conceitos-idéia existe na medida em que o primeiro se projeta ao público através de um fenômeno impar, dialogando com consciente e inconsciente, com faculdades sensoriais das mais primitivas e das mais elaboradas. Desta forma, o cinema não leva o indivíduo a encontrar com o significado, os significados se expõe a ele absurda e escancaradamente. O repertório necessário para ler e compreender Kant é diferente do repertório necessário para assistir *Sociedade dos poetas mortos*³⁰, sendo que a necessidade de detenção destes repertórios é proporcional à forma como conceitos-idéia e conceitos-imagem são construídos: os conceitos-idéia são formulados paulatinamente, necessitando de esclarecimentos e referências constantes a outras fontes, dependendo do evidenciamento dos *processos* mencionados por Andrew; os conceitos-imagem são formulados de forma evidente, as imagens argumentam por si mesmas na medida que excluem a compreensão da realidade de demais conceitos, sem ser necessárias referências alheias a elas próprias.

Tendo refletido e especulado sobre a logopatia e os conceitos-imagem, nos arriscamos, finalmente, a expor, em síntese, o projeto filosófico-cinematográfico de Cabrera. Num filme, as situações narrativas (com suas peculiaridades estéticas) produzem em seu conjunto, uma resposta afetiva-racional no espectador (interação logopática) que produz um sentido cognitivo (conceitos-imagem) alheio ao meio cognitivo da filosofia clássica.

³⁰ Relação construída por Cabrera no exercício 7 de O cinema pensa.

2.1.2.2 Assertividade.

Resta-nos agora compreender a forma como os conceitos-imagem se articulam em forma de raciocínio para o espectador, *como* o cinema faz o indivíduo chegar a conclusões, constituindo aquilo que podemos chamar de método de análise logopático. Para isso, partimos do modo – meio – pelo qual os conceitos-imagem se apresentam enquanto texto para o espectador:

Os conceitos-idéia escritos são conectados dentro de *media proposicionais*, mas os conceitos-imagem são conectados em *media situacionais* [...] As situações são, no cinema, algo semelhante às proposições na filosofia escrita: um lugar onde os conceitos interagem e se desdobram. (CABRERA, 2007, p. 19, grifos do autor)

As situações narrativas do cinema são o berço dos conceitos, sendo enquadramento, fotografia, decupagem, arte, montagem e som seus conteúdos formadores de sentido. As situações cinematográficas se constituem assim na base do raciocínio cinematográfico. Cabrera desenvolve uma categoria específica para este método de raciocínio, o já mencionado *pensamento imagético*. “O pensamento imagético desenvolve-se de maneira selvagem a partir de um *medium* específico particular” (CABRERA, 2007, p. 37), o cinema. Sendo que o viés pático (até então discutido) acresce a este lado selvagem ao modo de articular idéias (raciocínio) dos espectadores.

Ora, para compreendermos este fator *selvagem*, devemos antes de tudo vislumbrar os limites do método *civilizado* de raciocínio, utilizado tradicionalmente pela filosofia e pelas ciências. Para isso, voltamos a utilizar a *Metodologia do Trabalho Científico*, de Antônio Joaquim Severino. Nela o autor postula que “o raciocínio consiste em obter um novo conhecimento a partir de um antigo, é a passagem de um conhecimento para outro”. Sendo que esta passagem pode se dar por duas vias:

[...] a dedução e a indução. O raciocínio dedutivo é um raciocínio cujo antecedente é constituído de princípios universais, plenamente inteligíveis; através dele se chega a um conseqüente menos universal. [...] o

raciocínio indutivo é uma forma de raciocínio em que o antecedente são dados e fatos particulares e o conseqüente uma afirmação universal. (SEVERINO, 2006, pp. 191-192)

Cabrera retoma por diversas vezes em sua obra o fato de que o cinema herda seu potencial pensante de sua capacidade de afirmar “algo sobre o mundo com pretensões de verdade e universalidade” (CABRERA, 2006, p. 23). A universalidade das afirmações cinematográficas é exaurida e debatida pelo autor tanto em *O cinema pensa* como em *De Hitchcock a Greenaway*, sendo peculiarmente importante na cosmovisão de seu pensamento. Ora, se Cabrera reconhece que o cinema parte de relatos universais para chegar a conclusões temáticas específicas seria natural compreendê-lo como operante numa dinâmica de raciocínio dedutiva. O que observamos, contudo, é que Cabrera, ao por em prática seus “exercícios” de análise, não tira conclusões propriamente dedutivas. A universalidade dos conceitos imagem opera de forma diferente da dedução clássica, e é nesta diferença que reside o mérito *selvagem* do raciocínio logopático.

Buscando descrever este método específico, temos por base as seguintes colocações do autor:

- (1) A universalidade do cinema é de um tipo peculiar, pertence à ordem da possibilidade e não da necessidade. O cinema é universal não no sentido do *Acontece necessariamente com todo mundo*, mas no de *Poderia acontecer com qualquer um*. (CABRERA, 2006, p. 23)
- (2) Os filmes fazem *asserções* acerca do mundo, apresentam pretensões de verdade ou falsidade, que podem, conseqüentemente, ser aceitas ou rebatidas.” (CABRERA, 2007, p. 19)
- (3) O cinema *faz afirmações* precisamente na medida em que significa excluindo. Ele tem uma dinâmica assertiva, e, como toda asserção, não somente afirma, mas oculta e disfarça, é tão bipolar quanto a proposição, arriscando-se à falsidade e à inadequação. (...) a imagem jamais é exaustiva, ao contrário ela vive de sua não exaustividade, de sua irritante insuficiência.”(CABRERA, 2007, p. 21)

A afirmação (1) revela uma característica peculiar da universalidade proposta pelo cinema. *O poderia acontecer com qualquer um* não diz respeito à fatualidade dos eventos

fílmicos, mas se refere à roleta russa da condição humana. Não fala da certeza de leis, de causas e efeitos, mas do acaso que nos constringe a todos. Quando assistimos *O óleo de Lorenzo*, vivemos o drama do menino com sua doença enzimática hereditária, sofremos a culpa da mãe por ter-lhe transmitido a doença, agonizamos junto com os personagens, pois compreendemos o fator aleatório da condição de ambos. A tentativa visceral dos pais de Lorenzo em encontrar uma cura para o processo degenerativo do filho em meio a suas convulsões e espasmos, numa corrida contra o tempo, é o retrato da condição humana tentando afirmar-se como agente de seu destino, tentando contornar as obras da fortuna, das fatalidades inexplicáveis. O filme nos comove não pela tristeza dos personagens, mas justamente quando nos vemos neles, pensando “poderia ser eu”. O cinema não dialoga, assim, com a universalidade dos fatos naturais, mas com a universalidade dos fatos existenciais.

Tendo por base os méritos do trecho (1), os trechos (2) e (3) propõem a assertividade como o método de raciocínio logopático, o fator selvagem de sua natureza dedutiva. A universalidade existencial legitima as afirmações assertivas do cinema, possibilitando a ele que diga algo com tremenda força e contundência sem, contudo, ser preciso e sintético. A herança afetiva do conceito-imagem é o fator gerador desta assertividade dialética, que afirma e oculta, prova sem evidenciar. A assertividade opera excluindo problemas da existência de forma a aprofundar-se em apenas um, em sua absoluta problematização enquanto fenômeno.

2.2 A qualidade religiosa do elemento pático em Julio Cabrera

Veremos agora como a cine-filosofia de Cabrera pode ser determinante de uma nova perspectiva para a formulação/entendimento de conceitos na filosofia da religião. A introdução do elemento pático à compreensão racional de sentido (a logopatia) pode contribuir em muito com o debate – já histórico - acerca do embate entre fé e razão, da

possibilidade racional de contemplar os supostos objetos religiosos. Partindo da idéia *cabreriana* de que “o emocional não desaloja o racional: redefine-o” (CABRERA, 2006, p. 18), buscaremos compreender como esta redefinição via emoção - na *experiência cinematográfica* - é semelhante à re-elaboração de verdades na *experiência religiosa*. Se conseguirmos criar relações contundentes entre ambos fenômenos seremos capazes de compreender o grande – e novo – horizonte epistemológico que a logopatia cinematográfica traz à filosofia da religião na medida em aciona no seu mecanismo de formação de sentido, processos semelhantes aos do conhecimento religioso.

2.2.1 A razão logopática e seu papel na ambivalência clássica entre ciência e religião.

A Tabela 1³¹ a seguir tem o intuito de ilustrar de forma objetiva e sintética os elementos presentes historicamente no debate entre ciência e religião, caracterizando-os como *modos contrastantes de saber*. Debateremos os dados da tabela tentando compreender como a razão logopática pode, na maioria dos casos, aproximar os pontos extremos da mesma, volatilizar fronteiras de estudo no seu processo formador de conceitos-imagem.

Modos contrastantes de saber	
Ciência	Religião
Racional	Irracional/Emocional
Natural/Material	Super natural/Espiritual
Realidade/Literal	Mito/Metáfora
Objetivo/Prova	Subjetivo/Fé
Experimental/Método	Iluminação Mística.

Analisando a tabela 1, podemos facilmente constatar que as vias de aceso fundadoras de sentido para ambas as áreas são claramente distintas. O método racional e o irracional são opostos e independentes, tornando as construções seguintes epistemologicamente diferentes,

³¹ De autoria de Steven Engler, inspirada nos estudos de Gregory A. Peterson, retirada de seu artigo *Science Fiction, Religion, and Social Change*, a ser futuramente publicado em LEE, Easton; SCHOROEDER, Randy (eds.), *Science Fiction, Speculative Fiction and Social Change*. Jefferson, NC: McFarland & Company.

irremediavelmente análogas. Neste quadro, a logopatia de Cabrera oferece uma aproximação lexical entre racional e emocional, torna possível a formulação de conceitos num processo comum entre os extremos até então incapazes de dialogar. A natureza contestadora da tradição formadora do saber em Cabrera encontra a irreverência e coragem necessária para possibilitar a tentativa de pensarmos à cerca de uma forma híbrida de aproximação entre os extremos. O que é a logopatia, se não a união dialética entre racional e emocional numa única experiência de saber?

Desde Agostinho, as religiões cristãs vem tentando afirmar a necessidade desta aliança entre razão e emoção como caminho de encontro com Deus. Esta complexidade cabreriana se exprime na celebre preposição de Agostinho: “Intellege ut credas, crede ut intelligas.”³² (Compreender para crer e crer para compreender). Se vista da psicologia, a categoria crer só pode ser acessada cientificamente via descrição dos sentimentos e afetos específicos deste estado, o que nos permite entender a proposta de Agostinho como a união dialética entre atividade racional do compreender (logos) e a afetividade (pathos) do crer. Coincidentemente, a assertividade dos conceitos-imagem tem também esta dupla natureza logopática, onde o crer se localiza no entendimento verossímil dos componentes estético-narrativos de um filme, na chamada “suspension of disbelief”³³ (suspensão do desacreditar), a vontade de aceitar a ilusão, de acreditar no impossível no cinema. O exemplo clássico deste fenômeno é o Super-homem: O público, mesmo ciente da impossibilidade física do voo do herói, crê que ele voa ou está disposta a crer nisso, não sendo necessárias explicações lógicas ou racionalmente acessíveis para o fato. O simples relato de ele ter vindo de outro planeta, garante ao Super-homem o poder de voar.

³² Retirado de GILSON, Etienne. *A Filosofia na Idade Média*. P. 144:

³³ Conceito criado originalmente em 1817 pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge em sua *Biographia Literária*, referindo-se à vontade das pessoas de acreditar nos fenômenos impossíveis das obras de ficção. Historicamente, o termo acabou sendo cada vez mais lembrado nos estudos de fotografia, cinema, quadrinhos e vídeo-games, tornando-se uma peça chave do estudo semi-ótico das áreas.

Percebemos na “suspension of disbelief” os resquícios daquilo que definimos anteriormente como eficácia cognitiva do cinema, seu potencial de fazer asserções sem as conexões diretas entre os fatos (no caso do Super-homem, ser de outro planeta e poder voar). Esta característica revela também a possibilidade logopática de aproximar os antagonismos *objetivo-subjetivo* e *realidade-mito* da tabela, na medida em que percebemos na “suspension of disbelief” a transformação do *real filmado* em *mito projetado*, onde as provas são compulsoriamente objetivas justamente por serem comprovadas em conteúdos subjetivos da percepção. De forma geral, fica difícil contornar objetivamente até onde esta eficácia cognitiva do cinema é similar à eficácia cognitiva da qual Agostinho falava, no interagir entre fé e razão. O que procuramos, contudo, foi perceber como as formas de conhecimento propostas por Agostinho e Cabrera constituem-se, cada um ao seu modo, no diálogo entre as mesmas instancias: O racional e o irracional/emotivo.

Outro dos grandes referenciais no estudo do elemento não racional da compreensão do objeto religioso é o alemão Rudolph Otto (1869-1937). Sua obra clássica *Das Heilige*, traduzida para português como *O Sagrado*, investiga o fator não racional na idéia de divino e sua relação com o racional. Seguimos nosso estudo aproximando as idéias de Otto e Cabrera uma vez que ambos criam um termo/categoria tanto comum como análogo no desenvolvimento de suas idéias: o Tremendo.

2.2.2. Otto e Cabrera: O Tremendo

O Tremendo é, ao menos terminologicamente, um fator comum nas idéias de Otto e Cabrera. Otto o usa como característica do mistério, o fator *irracional* do sagrado. Já Cabrera, o utiliza como característica do logopático, o fator *afetivo-racional* necessário para o conhecimento do conceito-imagem. Vamos atentar com mais clareza para a obra de Otto, antes de aprofundarmos as relações.

Em *O Sagrado*³⁴, Rudolph Otto estipula a categoria do Sagrado como objeto alvo das religiões, prestando-se estudá-lo do ponto de vista da experiência. Com objetivo de interpretar o Sagrado, Otto cria o termo “Numinoso”, caracterizando o aspecto inefável, irracional, misterioso, conceitualmente inacessível, com o qual todos os homens entrariam em contato no ponto culminante da experiência religiosa. Em sua definição, Otto faz uma releitura do conceito de “dependência” de Schleiermacher, propondo que a experiência numinosa leva o homem a contemplar um *sentimento de ser criatura* mais profundo do que a simples dependência, sendo melhor exprimível pelo sentimento do medo, do tremor diante do absoluto alheio ao eu. Dá-se aí a ponte textual para a descrição do caráter “Tremendo” detido pelo Sagrado.

O “Tremendo” nasce em conjunção com o “Mistério”, formulando o “Mysterium Tremendum”, a verdade ante a qual o homem adquire o “sentimento de ser criatura” numa experiência em que ele nada mais pode senão tremer. Este tremor místico que Otto sugere não atua na ordem do simples terror, mas de uma terrificidade da grandeza, do poder que não produz repúdio, mas fascínio³⁵. O “Mistério” para Otto é a característica do sagrado que define a maneira como os conteúdos numinosos se apresentam aos seres humanos, sendo o “tremendo” a ponte sensível entre os dois extremos.

Todo o estudo de Otto quer se referir a categorias de acesso racional para chegar ao irracional. Sua tentativa metodologicamente kantiana é clara. Seu sucesso, contudo, questionável. De qualquer forma:

Otto não quer cair num irracionalismo, mas estabelecer uma doutrina rigorosa, cientificamente válida, mesmo usando símbolos de conceitos em lugar de noções adequadas. Esta doutrina não implica numa racionalização do não-racional, mas visa aplicar com exatidão símbolos, ideogramas, conceitos análogos para captar e fixar os elementos do religioso tal como se manifestam no sentimento. (BIRCK, 1993, p. 59)

³⁴ Ensaio famoso, mas também academicamente impopular e as perspectivas as correntes críticas da fenomenologia da religião.

³⁵ Para descrever este aspecto, Otto formula mais duas categorias: O “Majestas” e a “Orgê”, que não nos interessam diretamente nesta análise.

O tremendo se constitui então enquanto um destes *símbolos do sentimento* numinoso em Otto. “A natureza do numinoso só pode ser sugerida por meio da forma especial com que se reflete na mente em termos do que se sente” (OTTO, 2004, p. 12), por símbolos do caráter afetivo (pático) que desperta na psique. Vemos então o tremendo como um dos símbolos particulares do pático numinoso em Otto, cuja função é descrever o sentimento de terrificidade fascinante, que se exprime em tremor físico.

Cabrera, por sua vez, utiliza o tremendo como símbolo descritivo do poder da imagem cinematográfica. No cinema, as imagens fazem tremer. Sendo assim, o tremendo de Otto está para o numinoso assim como o tremendo de Cabrera está para a imagem. Numinoso e imagem cinematográfica se constituem os objetos que, por seus respectivos conteúdos cognitivos, fazem o indivíduo tremer. Vejamos a postulação do termo em Cabrera:

As imagens que interessam ao conceito-imagem são aquelas capazes de afetivar-se aproveitando-se do poder presencial da imagem, que é, literalmente, *tremendo*, que faz tremer. Das imagens não interessa tão somente sua função de representação, perfeitamente comparável à das idéias, e sim sua *presencialidade*, sua *tremendidade*, sua possibilidade de estremecer de uma maneira cognitiva, referencial, doadora de sentido, e não somente como “impacto emocional”, consumístico e passageiro. (...) O papel captador-descritivo-organizador do conceito é, assim, atravessado pela capacidade da imagem de afetivar-se, na medida em que esta afetivização seja cognitivamente aproveitada. Essa interação deverá mostrar como as idéias representam melhor o mundo quando afetivamente reforçadas, e como as imagens são mais tremendas na medida em que são mais fortemente cognitivas. Isto é o núcleo do que chamo de *logopatia*. (CABRERA, 2007, pp. 16-17)

Quanto mais poderosa a relação afetiva entre espectador e os conteúdos do filme, mais tremendo é o poder da imagem, sendo que a formação dos conceitos-imagem depende justamente de o quão tremenda é esta relação. O “Tremendo” se torna então central no pensamento de Cabrera, ele garante o sucesso da interação logopática assegurando o potencial comunicativo inerente aos conceitos-imagem. Da mesma forma como Otto, Cabrera vislumbra na descrição semântica de tremendo, a maneira particular de acesso ao

conhecimento específico que quer descrever. A “tremendidade” se configura assim – tanto em Otto como em Cabrera- como profundidade experiencial que articula em nível existencial uma nova e profunda forma de conhecer, dá vazão para níveis mais intensos significado na psique. O Sagrado e o Conceito-imagem são, nesta ótica, os conteúdos específicos que os autores estudam como objetos projetores do tremendo.

Nesta aproximação entre cinema e religião, o Tremendo pode se definir, portanto, como uma categoria modal fundadora de sentido a partir de um sentimento emergente da "alma" via "excitamentos estranhos” (OTTO, 2004, p. 15), fruto da provocação do objeto (numinoso-filme) alvo de cada autor. No caso do alemão, a derrocada deste sentimento, como é de se imaginar, provoca reações mais intensas, como frenesi e êxtase, mantendo, contudo, uma atitude "selvagem" que Cabrera também encontra na experiência logopática.

Comum entre ambos os autores também é o viés demoníaco deste sentimento tremendo, no sentido de que pode se exprimir nas formas mais vulgares e chocantes, o sublime se revelando no horrendo, o glorioso expressado na figura do bárbaro, do herege. O tremendo em Otto opera entre estas tipologias, seu Sagrado revela a condição humana em sua profundidade e incoerência. O tremendo condiz com este choque que demonstra uma realidade suprema na medida em que alia, na percepção profana do mundo, fatores anteriormente tão antagônicos e inconvergentes.

Esta relação entre cinema e Sagrado aqui proposta não é inata. Otto discute, nos capítulos finais de sua obra, a possível aproximação dos conteúdos numinosos por via das artes. Este acesso se dá, em seu pensamento, através do sublime na música e na arquitetura. O “sublime é o esquema do sagrado, pois a noção racional esquematiza o numinoso irracional” (BAY, 2004). Se vemos a possibilidade de falar em sublime no cinema (e o pensamento de Cabrera dá vazão para tanto) encontramos na citação de Otto outro argumento que se aproxima da sétima arte como um esquema interlocutor entre racional e irracional,

legitimando o que foi apresentado até então. Vale ressaltar, todavia, que nesta análise foram levadas em conta somente as semelhanças comunicacionais e formadoras de sentido na experiência do tremendo para os autores, e não a relação epistêmica entre o Sagrado e os Conceitos-imagem. A natureza destes objetos é obviamente distinta e – em diferentes níveis – dificilmente acessíveis. O que buscamos na realidade foi compreender, no pensamento dos autores, como a *forma de acesso* a estes objetos no nível da experiência é instigantemente similar. Tentando aprofundar esta idéia, continuaremos a averiguar a relação destes saberes (religioso e logopático) no paralelo com outros estudiosos das disposições e afetos característicos dos sentimentos religiosos, por assim dizer, místicos.

2.2.3. O negativo na razão logopática, ou a inefabilidade dos conceitos-imagem.

Ora, se a experiência cognitiva do saber logopático tem semelhança com a experiência do sagrado tal qual descrita por Otto, não seria incoerente supor que, partindo do âmbito da experiência, pudéssemos construir outras relações entre o conhecimento logopático e o conhecimento religioso. Estudos sobre os sentimentos religiosos geralmente se iniciam com uma apologética inevitável, dizendo que, por mais que se tente, é difícil traçar um contorno específico em torno de um sentimento plenamente religioso, que o campo por mais estudado que seja, continua sempre ambíguo, impreciso. Assumindo esta postura, passamos agora a relacionar a chamada experiência mística – tal qual descrita por William James– com a experiência logopática.

Em *As variedades da experiência religiosa*, William James reconhece quatro características peculiares da experiência mística: A inefabilidade, a qualidade noética, a transiência e a passividade. Para a presente análise faremos uso em específico da primeira categoria, tida como a mais relevante pelo autor.

O inefável, tal como brevemente exposto por James, é tido como um saber que “desafia a expressão, que nenhum relato adequado do seus conteúdos pode ser dado em palavras [...] deve ser diretamente experimentado” (JAMES, 1997, p.171), sendo impossível sua transmissão completa a outros. Agora, vejamos o que diz Cabrera sobre o elo entre compreensão e transmissão do saber referente aos conceitos-imagem: “[...] parte deste saber não é dizível, não pode ser transmitido àquele que, por um ou outro motivo, não está em condições de ter as experiências correspondentes.” (CABRERA, 2006, p. 21) . A similaridade até mesmo léxica da descrição dos sentimentos é muito grande, sendo reafirmada no momento em que autores como Mircea Eliade³⁶ e Joseph Campbell se utilizam deste fator inefável para formular em sua obra a ponte teórica entre os mitos – enquanto objetos culturais – e suas projeções enquanto objetos religiosos. Campbell, por exemplo, fala do inefável como caracterização mística do mito:

Analogias mitológicas ou metafísicas, em outras palavras, não apontam indiretamente para um termo conhecível e apenas parcialmente compreendido, mas diretamente para uma relação entre dois termos, o primeiro empírico, o segundo metafísico, sendo o último absolutamente e para sempre e de qualquer ponto de vista humano concebível, incognoscível. (CAMPBELL, 1991, p. 90)

O inefável é descrito, na filosofia da religião de forma negativa, ou seja, através daquilo que não pode ser dito sobre ele. Partido do fato de que sua descrição é incabível em linguagem, a única forma de afirmar o inafirmável é retirando de sua caracterização elementos alheios a ele e que, justamente por isso, são afirmáveis. A negatividade é a expressão permutária da transcendência, sendo a impossibilidade de expressão um tabu já estabelecido para os estudos na área:

A realidade espiritual só poderia ser acessível através da vivência espiritual, já que a transcendência radical e a experiência não se consistiriam em palavras. Nessas tradições em que a transcendência é valorizada torna-se um tabu epistemológico a possibilidade de descrição, em um entrelaçamento entre o ético e o epistemológico que resulta no inefável religioso. (SHOJI, 2003)

³⁶ Eliade também muito se utilizou do numinoso e suas categorias em Otto.

Em semelhança ao negativo da inefabilidade mística, Cabrera reconhece na assertividade logopática justamente a possibilidade de afirmar coisas sobre o mundo através de negações do mundo. A esta peculiaridade do método da assertivo, Cabrera dá o nome de “predicação seletiva”:

Toda proposição e toda imagem são afirmações-negações, um contraste do qual surge a significação. Que a imagem cinematográfica represente iconicamente aquilo que mostra não querer dizer [...] Esse contraste é sempre um mecanismo de predicação, pelo qual se afirma alguma coisa ao negar-se outras [...] O cinema *faz afirmações* precisamente na medida em que significa excluindo. (CABRERA, 2007, pp. 20,21)

Percebemos então que a predicação seletiva e o negativo do inefável são métodos que operam do mesmo modo. A razão logopática age formulando conceitos da mesma forma como os místicos formulam os seus. Na tentativa de compreender os místicos a ciência encontra limites investigatórios no método negativo. Se buscarmos, no entanto, nos aproximar de seus referenciais através da razão logopática, encontramos nos conceitos-imagem o mesmo método de afirmar algo utilizado pelos místicos, o que facilita – ou melhor – possibilita, pensarmos na mesma lógica assertiva com que o místico pensa.

Evelyn Underhill, referencial contemporâneo no estudo da mística, acredita que a dificuldade de estudar este tipo particular de experiência reside na tentativa de “determinar o ponto onde a experiência supersensorial deixa de ser simplesmente uma extensão prática e interessante de uma experiência sensorial – um alargamento, por assim dizer, das fronteiras da existência” (UNDERHILL, s.d., p. 65). Fica claro que o nível onde operam os conceitos-imagem condiz com o patamar básico, sensorial, ao qual Evelyn se refere. Estudamos até então como a experiência sensorial logopática possui, nos termos de Evelyn, *extensões práticas e interessantes* que nos permitem criar paralelos com o conhecimento místico de forma a encontrar seu potencial reflexivo na filosofia da religião. Obviamente, os conteúdos dos conceitos-imagem aos quais Cabrera se refere não levam o expectador à *fronteira de sua*

existência ou à alguma realidade extra-sensorial. O parecer de Underhill nos permite hierarquizar os conteúdos místicos e logopáticos, impedindo-nos de cair num nivelamento conceitual inexistente. Há certamente um abismo consciente entre a noção de um conteúdo místico e de um conteúdo logopático: a experiência mística transforma um âmbito específico da vivência humana, a experiência logopática problematiza aspectos desta vivência, sem preenchê-los ou substituí-los. A racionalidade logopática é antes de tudo um meio de acesso a idéias e não uma janela transcendente a uma supra-realidade ou a uma supra-verdade.

Se John Lyden³⁷ vê possível a comparação de cinema e religião enquanto fenômenos sociais – a partir da antropologia – não fica de fora a possibilidade dos saberes transmitidos por estes fenômenos terem uma afinidade cognitiva no que diz respeito a sua apreensão pelo receptor, como vimos na relação com Otto e W. James. Não se postula aqui que ambos saberes tenham a mesma natureza³⁸, longe disso, especulamos somente que sua relação com os indivíduos possa dialogar com a mesma faculdade compreensiva, formadora de vontades e afetos específicos. Se isso for possível, encontramos no cinema uma forma *pensar* conceitos-idéia da filosofia da religião na mesma matriz com que o objeto destes conceitos se relaciona com os indivíduos: No conceito-imagem, encontramos um elo epistemológico entre o conceito (da filosofia da religião) e seu objeto (do viver religioso), estando o seu decorrente *saber* mais próximo do verdadeiro valor semântico do conceito. É neste elo que averiguamos a inefabilidade dos conceitos-imagem.

³⁷ Como já vimos anteriormente no capítulo primeiro.

³⁸ Exploração indevida que nos levaria incoerentemente para o plano metafísico, negando a objetividade existencial do saber logopático.

CAPÍTULO III

M. NIGHT SHYAMALAN, DIRETOR-AUTOR

Tem um monstro do lado de fora do meu quarto, posso beber um copo d'água?

A jovem **Abigail Breslin** na primeira fala de **Sinais (2002)**.

3.1. O diretor cinematográfico

Não há como retirar do diretor cinematográfico o mérito relativo à qualidade artística de um filme. Mesmo em se tratando de uma arte técnica - dependente do esforço técnico de muitos profissionais - o método de criação cinematográfico acaba sempre por legar ao diretor a principal faculdade criativa do filme.

O diretor é autor na medida em que propõe a tradução do roteiro de literatura para imagem em todos os detalhes e processos que esta atividade requer. Desde a decupagem até as opções estéticas de cor, aspecto fotográfico da imagem e montagem, o diretor interpreta o roteiro a sua forma, gera uma obra única na medida que o mesmo roteiro poderia ter produzido um resultado totalmente diferente nas mãos de outro diretor.

A idéia de autor em cinema nasceu por volta de 1930, no trabalho de diretores como Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks, Joseph Von Sternberg, Jean Renoir, Abel Gance, Robert Bresson e Jacques Tati, entre outros. Para os pensadores cinematográficos da época, tornava-se clara uma peculiaridade estética, um traço característico que estes diretores imprimiam em suas obras, ligando-as a eles de forma indissociável. A teoria originada deste processo, a teoria do *auteur*, confere qualidades e méritos artísticos aos diretores na medida em que imprimem no filme personalidade e conteúdo.

Muitas críticas são resistentes à teoria do *auteur*, algumas delas originadas da própria dificuldade de se perceber o cinema como arte, outras advindas dos próprios críticos e admiradores do cinema, que viam nesta concepção uma armadilha que condicionaria os

olhares e críticas sobre um filme. Um dos grandes, talvez o maior, promotor desta corrente tenha sido André Bazin. Reconhecendo o potencial artístico tanto do cinema quanto do diretor no seu projeto de realismo, Bazin, criticava a teoria do *auteur* com medo de que o nome do cineasta responsável pela película condicionasse o olhar de sua obra em si, provocaria julgamentos imprecisos e tendenciosos, ligando a beleza da obra ao nome de seu autor e não à seus conteúdos. Logicamente dentro da filmografia de um cineasta como John Ford - que dirigiu mais de cinquenta filmes – iremos encontrar obras das mais diversas. Películas estupendas como “No tempo das diligências” (1939) e “Vinhas da ira” (1940) e também produções mais infelizes e de méritos quase inexistentes, como “Patrulha submarina” (1938) ou “Quatro homens e uma prece” (1938).

Concordamos com Bazin no que diz respeito ao fato de que a autoria pode mascarar as inconsistências de um filme e enaltecer a personalidade do diretor como a de um ídolo. O que nos leva, apesar disso, a continuar ostentando a idéia do autor é o fato de que a formatação do filme enquanto tal – sendo ele bom ou ruim – veio de uma fonte particular. A fonte pode expelir tanto um elixir como um lodo pegajoso, mas continua sendo fonte. Deixando de lado os deslizes e infortúnios, é atribuída autor a identidade do filme. Nas demais artes ocorre o mesmo. Existem Picassos e Picassos, todos valorizados pelo nome que carregam, muitos fetichizados e com seu caráter artístico questionável, mas outros incontestáveis monumentos da cultura ocidental. Não se pode dar louvor a uma obra sem levar em conta o seu criador. Ao criador são atribuídos os méritos da obra.

Outra dúvida colocada no sentido de retirar do diretor a figura da autoria filme. Vem do fato de o roteiro – origem da história – possuir os traços e peculiaridades gerais que fundamentaram o filme, o que limitaria o trabalho criativo do diretor, tornando a autoria do filme contestável.

Ora, do ponto de vista de um leigo em música, o maestro de uma orquestra não imprime no resultado final de uma sinfonia uma marca pessoal de sua regência. Esta falta de percepção não representa, contudo, o fato de que o maestro nada desenvolveu sobre as notas deixadas pelos autores da música. A mesma verdade se aplica ao diretor cinematográfico numa proporção ainda maior:

O maestro traduz de um código musical - partituras - uma música, diretor traduz de um código literário – roteiro – uma obra áudio-visual, transcrição que agrega uma série de valores semânticos à obra final.

A câmera explica. Não são os diálogos, as palavras, mas a grande qualidade cinematográfica é a de deixar a imagem se explicar por si só, sendo que o autor incontestável desta sintaxe da imagem no cinema é o diretor. O diretor formula a *Mise-en-scène*, faz suas escolhas do que mostrar de qual forma fazê-lo. Godard entendia que cada opção tomada neste processo era uma escolha moral, tão importante como pessoalmente necessária. O diretor é autor pois carrega consigo a essência do filme, sua conjuntura imagética.

Seria então deste processo autoral aqui descrito que nasceria o potencial e profundidades dos conceitos-imagem ao qual nos focamos neste trabalho?

Podemos dizer que sim. Apesar do efeito logopático ser gerado no enlace do expectador e seu repertório - estético, histórico, emotivo e intelectual - com o filme e seus conteúdos particulares, são os conteúdos fílmicos que conduzem o expectador a chegar aos conceitos-imagem. Ora se o diretor formulou os conteúdos estéticos particulares da película em questão, também cabe a ele os méritos logopáticos que se podem atribuir a ela. Estudaremos M. Night Shyamalan, sob esta perspectiva. Um autor que formula conceitos-imagem.

“A filosofia é uma disciplina que é tão criativa e inventiva quanto qualquer outra, nela são criados e até inventados conceitos. E os conceitos não existem prontos no céu esperando

que um filósofo os vislumbre. Conceitos devem ser feitos.” E esta feitura, segundo Deleuze, é motivada e desenvolvida por uma entidade criadora, por um criador ou criadora que simplesmente “faz aquilo que deve fazer” (DELEUZE, 2005, p. 36), motivado não por prazer, mas pela necessidade irrestrita de trazer sua criação à vida através das ferramentas das quais dispõe. Tanto filósofos como cineastas dispõe de ferramentas particulares e forjam suas criações a partir delas.

Uma das barreiras que encontramos, contudo, para credenciar o diretor cinematográfico enquanto um agente filosófico vem da idéia de que o diretor não possui o engajamento ideológico do filósofo. Em se tratando de uma obra de mercado, com orçamentos milionários e preocupações marketing e vendas, os filmes representam uma peça com diversos crivos que de certa forma impõe ao diretor critérios já poluídos em sua essência. O diretor não tem total controle de seu produto fílmico, suas intenções diversas vezes são cerradas ou forjadas pelos seus produtores. Esta batalha é tão real que engole até mesmo os diretores mais renomados em disputas e rixas com os estúdios que os produzem.

Mas até que ponto também não os filósofos e cientistas não sofreram através da história diversos tipos de pressão profissional que acabam por conduzir para determinados temas suas linhas de pesquisa, os coagiram a fazer comprometimentos estilísticos e temáticos? As pressões institucionais nas diversas universidades, igrejas e países onde viveram, as cadeiras e cargos que assumiram, os financiamentos e bolsas que receberam, tudo contribuiu e ainda contribui de forma a apontar os pesquisadores em determinado rumo que – a princípio – não seriam suas inquietações e intenções originais ou mais profundas. Isso anula, contudo, a profundidade ou o valor de seu trabalho? Logicamente não. O resultado de suas pesquisas direcionadas por estas instituições e circunstâncias pode até ser mais valioso e produtivo do que os resultados que alcançariam por si próprios seguindo impulsos pessoais.

O mesmo podemos dizer do diretor cinematográfico, seu trabalho, suas obras e seu mercado. Se as circunstâncias que tornam possível a produção de um filme exigem que alguns comprometimentos estéticos ou pessoais sejam feitos, isso não anula o resultado final enquanto tal. O que *poderia ter sido* é uma especulação semântica e sem valor prático. O filme é uma obra resoluto e completa. Devemos estar atentos à sua natureza de mercado, mas não podemos por isso, anular sua vitalidade simbólica. As intenções artísticas do diretor podem ser das mais diversas. Seu posicionamento diante seu trabalho, de seu mercado e de sua indústria fundamentam as vias particulares de aliciação que determinam o potencial filosófico de suas obras.

No que diz respeito ao diretor que nos propomos a estudar, M. Night Shyamalan, observamos que seu projeto e engajamento são dignos de méritos filosóficos. Ao acompanhar de perto as crises e problemas que Shyamalan sofreu durante a produção de “A dama na água” (2006) Michael Bambiger descreve que as pressões feitas pela Warner durante a produção do filme levaram Shyamalan a uma crise:

Debaixo do zelo de Night havia uma grande reserva de tristeza e desespero. Sua ambição e determinação sem tamanho o deixaram louco, mas também o fizeram são. Ele realmente queria fazer arte para as massas, não apenas um filme de entretenimento rentável e ele estava sofrendo com isso. (BAMBIGER, 2006, p. 267, tradução minha)

Shyamalan é um diretor comprometido com seus filmes e seu público. Sua carreira – como veremos adiante - é a prova mais clara desta determinação. Longe de ter se estabilizado no mercado cinematográfico, ficando à mercê dos estúdios, Shyamalan defende seus pontos de vista e não se deixa dobrar. Seu comportamento e personalidade o legaram má fama e tem fechado muitas portas para o diretor. Ele está consciente desta ambivalência entre arte e mercado, mas acredita que ela se constitui num desafio ainda maior para ele. Ele diz à repórter Alana Lee:

“Há uma dança entre arte e comércio: o lado *Starbucks* do meu trabalho, do qual sou ciente, e o lado da *pintura* do meu trabalho.”³⁹

Esta percepção traz ao diretor tanto convicções como desafios, preços a serem pagos de forma que Shyamalan possa constatar que: “Estes filmes que eu fiz? Eles são quem eu sou.” (BAMBIGER, 2006, p. 14, tradução minha)

3.2. Biografia de Shyamalan

Manoj Night Shyamalan nasceu na Índia em 3 de agosto de 1970. Ambos dos seus pais -Jaya e Nelliate – eram médicos que haviam imigrado para os Estados Unidos tendo retornado para a Índia em ocasião do nascimento de seu filho. Regressando aos Estados Unidos, Shyamalan continuou a crescer em Conshohocken, nos arredores da Filadélfia, como filho único.

Ainda menino, seus pais o matricularam em um colégio Católico, para que fosse desafiado academicamente e pessoalmente uma vez que sua herança religiosa familiar era o Hinduísmo. No colégio foi constantemente recriminado e, apesar de não praticar a fé católica, tirava ótimas notas em suas aulas de religião. “Enquanto criança (mas nunca enquanto um adulto), Night orava por coisas [...] ele nunca pensou em seu Deus numa forma humana [...] ele pensava diferente de todos os outros alunos de segunda série em seu colégio católico” (BAMBIGER, 2006, p. 67, tradução minha)

Esta experiência inter-religiosa parece tê-lo marcado profundamente. Seu segundo filme *Wide Awake* (tradução para português desconhecida), que escreveu e dirigiu, conta a história de um menino que mora na Filadélfia, estuda em um colégio católico e entra numa jornada em busca de Deus. Coincidência?

³⁹ Em http://www.bbc.co.uk/films/2004/08/11/m_night_shyamalan_the_village_interview.shtml. Consulta feita em 9 de maio de 2008. Tradução minha.

Logicamente, não. Os filmes de Shyamalan derivam claramente de uma profundidade existencial de seu autor.

Seu interesse em cinema veio desde cedo. Quando tinha doze anos completou seu primeiro projeto utilizando a câmera de 8mm de seu pai. Aos quinze, escreveu seu primeiro roteiro. Nesta época tornou-se profundamente instigado pela aquisição de espiritualidade não denominacional, que segue até hoje. O interesse foi tanto que, tendo aprendido a respeito das crenças dos povos nativo-americanos, o então adolescente incluiu a palavra *Night* (Noite) como seu nome do meio, feito que demonstra a relação intensa que o diretor possui com a religião e seus temas.

Depois de ter completado mais uma série de roteiros, Shyamalan optou por seguir carreira cinematográfica, seguindo seus estudos na Universidade de Nova York onde graduou-se em 1992. Durante seu tempo no nível superior, Shyamalan assumiu um compromisso consigo mesmo: Que dirigiria seus próprios roteiros. Compromisso que alterou drasticamente seu futuro, fazendo dele um artista pouco usual que até hoje enfrenta diversos obstáculos na produção de seus filmes em decorrência deste pacto pessoal. Sua personalidade forte e convicções inabaláveis são latentes, sua humildade, contestável.

Filmes de horror foram precocemente alvo de grande interesse e fascínio. Entre seus filmes favoritos estão *Os pássaros* (1963), *O bebê de Rosemary* (1968), *O Exorsista* (1973), *Muito além do jardim* (1979) e *Os caçadores da arca perdida* (1981). Steven Spielberg e Alfred Hitchcock são diretores muito respeitados e admirados por Shyamalan. Deles retirou inspiração e referências para a elaboração do premiado roteiro de *O Sexto Sentido* (*The sixth sense*, 1997). Os direitos autorais do script foram compradas pelos executivos da Disney por US\$ 3 milhões, no contrato estava presente a cláusula que arrebataria Shyamalan para a direção do projeto. Obra do Karma ou não, *O sexto sentido* foi um enorme sucesso, sua renda exorbitante foi uma das maiores de 1997. Atingindo \$650 milhões de bilheteria a obra

relançou a carreira de Bruce Willis, projetou o iniciante Harley Joel Osmont (indicado ao Oscar naquele ano) e deu renome para a estrela de Shyamalan que, a partir de então, obteve o prestígio necessário para continuar a desenvolver uma carreira centrada em seus gostos e desígnios particulares.

O nome de Shyamalan ganhou força, o que deu confiança à Disney (*Touchstone pictures*) para financiar o seu próximo filme, *Corpo Fechado* (*Unbreakable*, 2000), que teve seu roteiro comprado por US\$ 5 milhões. Desde então sua carreira tem estado em altos e baixos no que diz respeito às bilheterias, seus últimos dois projetos *A dama na água* (*Lady in water*, 2006) e *Fim dos tempos* (*The happening*, 2008) não chegaram a arrecadar juntos o que foi obtido por seu segundo maior sucesso, *Sinais* (*Signs*, 2002).

Apesar de sua fama, Shyamalan opta por manter distancia de Hollywood, mora ainda na Filadélfia com sua esposa e filhos. Por sinal, a importância que Shyamalan dá à instituição familiar é latente em seus filmes e roteiros. Os laços de marido e mulher, pais e filhos e as complexidades destes relacionamentos acrescentam cor e dramaticidade para toda sua filmografia. O autor não deixa passar de lado suas verdadeiras crenças e prioridades, estão todas lá, retratadas e aprofundadas em seus filmes. Temas como o mistério, o desconhecido e Deus são também recorrentes, fruto desta espiritualidade confusa e sonhadora possuída pelo diretor. Seu amigo, admirador e biógrafo, Michael Bambiger relata por diversas vezes com fascínio a perspectiva religiosa que Shyamalan possui a respeito do poder da fé pessoal:

Acho que é muito mais adequado pensar em Jesus como um homem, fazendo o que ele fez sobre puramente fé" Night disse uma vez. "Ao fazer-lhe um deus, ele não pode ser um exemplo para mim. Se você tiver todos os pedaços de magia disponíveis e você caminhar sobre a água, o que é tão especial? Eu não posso processar isso. Mas, se ele é um homem – se ele é Martin Luther King, se ele é Gandhi – isso é real. Isso é tangível. Isso é um modelo. Se Jesus fez um homem cego ver somente através da fé, isso é muito legal. Se ele foi à cruz como um homem ordinário com uma fé inacreditável, o quão inspirante é isso? Eu teria temor por este homem. Eu colocaria sua foto em minha mesa, mesmo não sendo cristão. Mas fazendo dele uma divindade, atribuindo a ele poderes mágicos, eu acho que você o está reduzindo. (BAMBIGER, 2006, pp. 66-67, tradução minha)

Night me fez perceber que a esperança não é o bastante. Para ele, o pensamento positivo era um único tijolo na fundação. Eu nunca o ouvi começar uma sentença com as palavras: *Eu espero que*. Ele não confundia esperança e fé. Fé é nascida do esforço. (BAMBIGER, 2006, p. 268, tradução minha)

A fé de Shyamalan em si mesmo o conduziu ao patamar onde está. As dificuldades que se apresentaram a ele durante este processo foram as barreiras que o tornaram mais forte e o motivaram ainda mais a perseverar nesta fé. Sua produtora, que fundou após o sucesso de *O Sexto Sentido* é titulada *Blinding Edge Pictures* (*Limite cego produções*, tradução minha). No logotipo da marca, aparece um homem de braços abertos lançando-se ao abismo. O nome e logotipo da produtora são uma referência clara ao estatuto da fé para Shyamalan, uma espécie de apologia ao *salto no escuro* de Kierkegaard. Uma entrega confiante e ilimitada, cega justamente pela certeza naquilo que não se vê.

Em onze de setembro de 2001, depois dos ataques terroristas às Torres gêmeas, em Nova York, Shyamalan fez questão de interromper as filmagens em locação de Sinais, reuniu toda a equipe e propôs um minuto de silêncio e oração pelos mortos e suas famílias. Segurando velas, toda a equipe de maquinaria, fotografia, atores e o próprio Shyamalan prestaram seu respeito à tragédia. Num ato de fé que demonstra prioritariamente esta instância da crença na vida do diretor indiano.

Seu relacionamento com o dinheiro é diferente do usual. Um tanto ganancioso e prepotente, ele acredita que “o dinheiro não é importante em si, mas sim pelo que diz. Ele diz que você é o maior, o melhor naquilo que você faz. E é isso que eu quero, é disso que tenho fome.” (Bambiger, 2006, p.

Todas estas características pessoais fizeram e ainda fazem de Shyamalan um roteirista e diretor único, tanto, ao ponto de produtores ainda estarem interessados em produzir seus trabalhos em despeito de sua personalidade excêntrica e fortes convicções. O elemento pessoal em seus filmes continua lhe garantindo fãs, a despeito do que podem dizer os críticos

(assassinados metaforicamente por ele em “A Dama na água”). Em entrevista à revista Newsweek disse:

“Meus instintos são: Como posso fazer o filme comercial mas inteligente para uma audiência de massas? Como eu faço uma decisão sábia que dialogue tanto com a mulher de setenta anos como com o garoto de dezessete? Pode parecer bobo, mas me satisfaço fazendo filmes assim.”

Entre seus referências contemporaneos estão Sofia Coppola, Quentin Tarantino, Seu trabalho também bebe muito do formalismo de Stanley Kubrick, e do carater humano dos filmes de Peter Wier. Seu próximo projeto agora em produção é *The last airbinder*, baseado no desenho-animado oriental sobre um príncipe *Avatar* que deve deixar de lado suas irresponsabilidades e criancices a fim de seguir o seu *propósito escatológico*⁴⁰: Impedir que o reino do fogo escravize os reinos da água, terra e ar. Mais uma vez o roteiro, produção e direção são se Shyamalan.

3.3. Os filmes de Shyamalan

Passemos agora a uma breve descrição da filmografia de Shyamalan. Será fácil perceber como diversos conteúdos internos dos filmes são recorrentes. Temáticas e inspirações derivam diversas vezes de sua experiência pessoal, no que diz respeito a sua história, família e fé. O intuito é introduzir a obra de forma que as análises logopáticas a serem desenvolvidas no próximo capítulo possam ser feitas sem a necessidade de detalhar narrativamente as obras.

Os dois primeiros filmes de Shyamalan não farão parte de nossa análise logopática.

⁴⁰ Princípio chave de nossa análise logopática da religião, a ser desenvolvida no próximo capítulo.

3.3.1. *Praying with Anger* (1992)

Filmado na Índia, com recursos obtidos em concursos e de empréstimos familiares (Shyamalan levantou U\$ 750.000 para a produção), “Praying with Anger” conta a história de um estudante norte-americano de herança indiana chamado Dev (interpretado pelo próprio Shyamalan numa tendência Hitchcockiana) que retorna a Índia como um aluno de intercâmbio. Apesar de retornar forçado por seus pais, que almejam que o jovem tenha uma experiência mais profunda de sua cultura natal. Dev descobre a importância de sua família e sua tradição, mas não consegue, contudo, encontrar a si próprio. As orações que faz às divindades indianas são repletas de raiva e desgosto, o que dá título ao filme.

O filme foi exibido em apenas uma sala de cinema e conseguiu boas críticas no New York Times. Suas cópias são inexistentes e o próprio Shyamalan não gosta de falar a respeito desta misteriosa obra de alto teor religioso e pessoal.

3.3.2. *Wide Awake* (1993/1998)

“Wide Awake” foi produzido em 1993, mas só foi lançado em 1998. O filme narra a história de garoto Joshua, que é tremendamente impactado pela morte do avô, partindo numa jornada em busca de Deus.

O menino passa a procurar maneiras de encontrar com Deus, em livros, na família, na dogmática católica, na figura de líderes religiosas, mas não o encontra em lugar algum. No final do filme, Joshua tem a oportunidade de salvar um amigo, o que o remete a uma experiência de caridade muito profunda que o ajuda a superar a morte do avô.

A narrativa tem uma virada final. Durante todo o filme aparece um menino misterioso que estudaria na sala de Joshua. O garoto aparece usualmente quando Joshua se mete em alguma enrascada ou dúvida, livrando-o de seu fardo. Na última cena do filme, descobrimos que só Joshua podia ver esse menino, ele não existia na realidade do filme. Shyamalan propõe

assim uma metáfora de que Deus sempre esteve ali. Durante todas as buscas e dúvidas, por mais que Joshua não pudesse vê-lo, ele esteve sempre lá, ao seu lado.

3.3.3. O sexto sentido (*The sixth sence*, 1997)

“O sexto sentido” foi inspirado pela esposa de Shyamalan, que na época da redação do roteiro estava estudando psicologia infantil na pós-graduação. O filme – assim como o anterior – se passa na Filadélfia e gira entorno do o psicólogo infantil Malcolm Crowe (Bruce Willis). Depois de receber um prêmio em reconhecimento de sua carreira bem sucedida, Malcolm é abordado por um dos seus ex-pacientes. O rapaz atira em Malcolm e depois em si mesmo. Malcom cai na cama e permanece, aparentemente, vivo. Sua esposa o observa agonizada.

Na cena seguinte, vemos Malcolm sentado de frente a uma casa, esperando o menino Cole sair. Como veremos durante a narrativa, Malcolm se sente culpado por não ter sido capaz de ajudar o paciente suicida, sua carreira e relacionamento conjugal parecem ter sido profundamente abalados pelo ocorrido. Malcolm então, projeta sua redenção no tratamento de um garoto de oito anos de idade Cole Spear (Haley Joel Osment).

Cole é estranhamente perturbado, parece sofrer de algum caso de esquizofrenia. O espectador sabe que algo sobrenatural o está afetando, mas Malcolm até então nem duvida disso. Depois que ganha confiança em Malcolm, Cole Crowe diz ao psicólogo ser capaz de ver e ouvir pessoas mortas, fantasmas. Este dom o deixa apavorado.

Malcom vai gradativamente passando a acreditar em Cole, ajudando-o a superar seus medos, na medida em que passa a ajudar os fantasmas que o vão até ele. Cole é curado, passa a ter uma vida social saudável, não se vê mais como um *freak* e conta seu segredo para sua mãe.

O filme carrega uma aura de mistério. A decupagem das cenas promove sustos e momentos de forte tensão. A surpresa final de que Malcom estava morto o tempo todo é a marca do filme.

3.3.4. Corpo Fechado (*Unbreakable*, 2000)

Corpo Fechado é o filme preferido de Shyamalan em sua filmografia particular. Também é o preferido de muitos fãs.

A película se inicia com um acidente de trem que acaba por matar tragicamente todos os passageiros com exceção de David Dunn (Bruce Willis), que não sofreu um único arranhão. Dunn começa a se questionar sobre a própria vida e percebe nunca ter ficado doente. Quem motiva a busca de David é Elijah Price (Samuel L. Jackson).

Elijha carrega geneticamente o *tipo I* da *osteogênese imperfeita* (doença que compromete a estrutura dos ossos devido a uma falha na produção de colágeno). Quando criança, Elijah foi apelidado por outras crianças, de Mr. Glass (Sr. Vidro) devido a esta condição frágil de seus ossos. Sua vida social pouco movimentada fez com que Elijah procurasse refúgio na leitura de histórias em quadrinhos, onde passou a procurar e construir o sentido de sua vida.

O Guarda de segurança David também embarca na mesma jornada (em busca de sentido) após o acidente. David abandonou na juventude sua promissora carreira no futebol americano para que pudesse se casar com Audrey (Robin Wright Penn). Seu casamento, contudo, está a beira de um colapso. Ele inclusive nos é apresentado tirando sua aliança para paquerar uma mulher sentada ao seu lado no trem. David e Audrey tem um filho, Joseph (Spencer Treat Clark), que admira muito ao pai, motivando-o e acompanhando-o em sua jornada em busca de sentido.

Quando David se descobre um herói, desenvolvendo seus poderes sensoriais e salvando duas crianças do bandido que matou seus pais, ele se reconcilia com a sua família, encontrando a até então perdida alegria.

Na virada final do roteiro, descobrimos que Elijah promoveu e executou várias catástrofes – inclusive o acidente de trem – de forma a encontrar com seu oposto, David. O roteiro desta forma atenta ao paralelo da busca comum de sentido de David e Elijah. Estando eles em condições existenciais opostas – um facilmente destrutível e o outro indestrutível – eles percebem-se no final da história como um herói e um vilão, assim como numa história em quadrinhos.

3.3.5. Sinais (Sings, 2002)

Sinais narra a história de uma família que vive em uma fazenda perto de Doylestown, Pensilvânia. A família é composta de quatro personagens: Graham Hess (Mel Gibson) é o pai, Morgan (Rory Culkin) e Bo (Abigail Breslin) são seus filhos infantes e Merrill (Joaquin Phoenix) é o irmão solteiro de Graham.

Os personagens nos são apresentados da seguinte forma: Graham é um ex-sacerdote que perdeu a sua fé em Deus após a sua mulher (Colleen) morrer em um terrível acidente de carro, causado por um veterinário Ray Reddy (interpretado por Shyamalan). Morgan sofre de asma, condição que lhe causa alguns contratemplos. Bo tem o estranho hábito de deixar copos de água ao redor da casa, alegando que quando ia bebê-los, percebera que a água estava contaminada. Merrill, o irmão caçula de Graham, é um ex-jogador de baseball que nunca chegou às grandes ligas por causa do hábito de sempre rebater forte. Todos os elementos fornecidos na apresentação do filme serão decisivos no fim da história.

A família Hess tem seu cotidiano abalado quando misteriosos desenhos circulares aparecem em seu milharal. A origem e finalidade dos círculos é desconhecida. As autoridades especulam se tratar de uma brincadeira.

Conforme a história avança, torna-se claro que a fazenda dos Hess está sob observação. Uma noite, Graham e Merrill perseguem um vulto alto e escuro que os espiava do telhado do celeiro. O misterioso ser desaparece no milharal, demonstrando-se extremamente ágil e detentor de alguma espécie de camuflagem.

Logo Graham e sua família ficam chocados ao saber que a semelhantes círculos ao de seu milharal apareceram por todo o mundo. Morgan, filho mais velho suspeita que se trate de uma invasão extra terrestre. Suspeita que vai se confirmando gradativamente de forma tanto cômica quanto apavorante ao espectador.

O filme é muito bem dirigido. Em uma cena, Graham, movido pela curiosidade, decide expiar por debaixo de uma porta de porão o ET que supostamente foi trancafiado ali. Sem conseguir ver, ele recorre a uma faca, através do qual pode ver, por um vão, o reflexo do outro lado da porta. A cena é muito bem decupada, instiga o espectador em seus medos.

Depois de descoberto que o mistério realmente se trata de uma invasão alienígena, a família Hess opta por permanecer em casa e se proteger do ataque.

Ao longo do filme vamos *flashbacks* da noite em que a esposa de Graham morreu. Prensada contra uma árvore ela diz ao então pastor: “Diga a Merrill que veja e rebata”.

No final do filme, a família é ameaçada por um ET, remanecente do ataque (que foi frustrado mediante à descoberta de que os invasores eram sensíveis a água). O ET segura Morgan desmaiado. Ao vislumbrar a cena, Graham recupera a fé, vê o bastão de besaball de Merrill pendurado na parede da sala e diz como lhe foi recomendado pela mulher: “Merrill Rebata”.

O ET é vencido, a família é salva e, tempos depois, Graham volta a atuar como sacerdote.

3.3.6. A vila (The village, 2004)

O filme começa em um funeral de uma criança em uma pequena aldeia. A morte data na lápide, estabelece a data como 1897. Conforme a história avança, é revelado o aldeões vivem com medo de criaturas que habitam os bosques que circundam a vila. É explicado que a vila têm uma trégua com os monstros: Os aldeões não vão para as suas florestas, e as criaturas não entram na vila. Esta trégua é aparentemente comprometida quando corpos de pequenos animais esfolados começam a surgir misteriosamente na vila.

Lucius Hunt (Joaquin Phoenix) é um dos moradores da vila que, guiado por um desejo de ajudar a comunidade, tem o intuito de aventurar-se pela floresta em busca de recursos nas cidades mais próximas. Seus pedidos são sempre negados pelo grupo de anciãos criadores da vila, grupo este liderado por Edward Walker (William Hurt). Todos os anciãos tem grande repúdio pelo mundo de fora da vila. Todos também possuem um segredo em relação ao seu passado, trancafiado em "caixas negras", que possuem em suas casas.

Neste contexto, vemos se desenvolver uma história de amor entre Lucius e Ivy (Bryce Dallas Howard), a filha cega de Edward. Eles decidem se casar, mas as coisas dão errado quando Noah Percy (Adrien Brody), um jovem com problemas mentais apaixonado por Ivy, fere violentamente Lucius com uma faca.

Edward vai contra os desejos dos demais anciãos e permite a Ivy que atravessasse a floresta afim de buscar remédios para conter a infecção de Lucius. Antes da vila, Edward revela a Ivy a primeira parte dos segredos que constituem o lugar: as criaturas da floresta não existem, foram uma invenção dos anciãos para impedir a saída dos mais jovens.

Ivy atravessa a floresta. No fim da estrada de terra que deveria seguir, ela encontra um grande muro. Ela pula o muro. Neste momento, o segundo elemento surpresa da história é

revelado ao espectador: A história se passa nos dias de hoje. Ivy está numa pista de concreto, onde um jipe *Land Rover* com a inscrição “*Walker Wildlife Preserve*” (Reserva ambiental Walker de vida selvagem), estaciona próximo da personagem. Um segurança da reserva a aborda. Ela, muito confusa, pede por remédios da maneira como foi aconselhada por seu pai. Ao ver que o sobrenome da moça é Walker – nome reserva – o segurança soluciona o mistério do filme junto com o espectador. Os anciãos eram pessoas que, nos anos 70, sofreram com os males da sociedade capitalista e se refugiaram na vila devido à fortuna que detinha o falecido pai de Edward.

O segurança da reserva decide ajudar a moça. Volta para sua central, e pega secretamente do armário de remédios os medicamentos que Ivy necessita. Sentado diante de uma mesa está o líder da segurança do local (interpretado por Shyamalan), ele conta um pouco da história do parque, elementos que tem garantido à vila permanecer oculta à sociedade. No jornal que o personagem está lendo, vemos a data 24 de julho de 2004 (mesma data em que o filme teve sua estréia).

Na posse dos medicamentos, Ivy então pula devolta o muro e retorna para a aldeia. Por ser cega, não pode constatar em profundidade o nível de separação histórica que existiam entre os dois lados do muro. O filme termina com os anciãos optando todos por permanecerem fiéis à perpetuação da sociedade que criaram. Ivy entra na sala onde estão e se ajoelha ao lado do corpo desmaiado de seu amado, dizendo: "Eu estou de volta, Lucious".

3.3.7. A Dama na água (*Lady in water*, 2006)

Shyamalan descreveu “A dama na água” como sendo sobre “A poesia das pessoas” (BAMBIGER, 2006, p. 113). Este filme foi o o que obteve o pior resultado de bilheteria na carreira do diretor. Ele é inspirado numa história de ninar que Shyamalan conta seus filhos. A história foi inclusive publicada na forma de livro infantil pela com texto do próprio Shyamalan.

Depois de escorregar e cair inconsciente e ao lado da piscina do complexo residencial “The Cove”, o zelador Cleveland Heep (Paul Giamatti) é resgatado por uma e misteriosa jovem chamada Story (Bryce Dallas Howard).

Story é uma *narf*, cidadã do povo das águas, responsável por guiar e trazer inspiração aos homens. Não só ela, mas uma série de moças *narfs* estariam sendo mandadas para diversas localidades a fim de reconectar a humanidade com seu verdadeiro propósito. Os *narfs*, contudo, tem inimigos que querem destruí-los, os *scrunts*, espécie de lobos que pode se camuflar-se na vegetação.

Cleveland vai lentamente passando a acreditar na origem Story, tornando-se determinado em ajudá-la a cumprir seus propósitos. Ele leva até Story o homem residente do *The cove* que ela deveria inspirar, Vick (interpretado por Shyamalan). Vick vê Story e encontra a inspiração para terminar uma obra literária que estava a redigir. *O livro de receitas*, como Vick o intitula, será, segundo Story, uma peça importante para o futuro da humanidade.

Depois de cumprida sua missão, Story tem de voltar para seu mundo, levada por uma águia gigante. Mas há um problema, o *scrunt* que ronda o local não está respeitando as regras que proteção aos *narfs*. Cleveland então, vai aprendendo sobre a mitologia *narf* e descobre que existem pessoas com aptidões especiais que foram induzidas a morar no *The cove* de maneira a um dia ajudar Story.

Seguindo um conselho do novo morador do condomínio, o crítico de cinema Mr. Farber, Cleveland seleciona o suposto grupo que deve salvar história – um homem sábio, um guardião, uma irmandade e um curandeiro – e eles elaboram um plano para providenciar o retorno de Story a seu mundo.

Durante a narrativa vamos tomando conhecimento de que Cleveland guarda um segredo sombrio em seu passado: Ele costumava ser um médico. Decidiu tornar-se zelador do

The Cove quando sua família morreu assassinada. O peso deste ocorrido é uma sombra na vida de Cleveland que Story irá gradativamente tratar.

Na última seqüência do filme, contudo, percebemos que as pessoas que Cleveland escolheu não eram as corretas. Story foi atacada pelo *scrunt* e está aparentemente morta. À beira do desastre, o grupo reinterpreta os papéis da mitologia *narf*, encontrando os verdadeiros personagens que deveriam ajudar Story. Cleveland, que pensava ser o guardião, era na verdade o curandeiro. Ele se ajoelha ao lado de Story e, numa espécie de oração pela sua família, recupera a esperança e ressuscita a moça;

Com a descoberta do verdadeiro guardião, Reggie (Freddy Rodríguez), o homem que exercitava apenas a musculatura de um lado de seu corpo, a vigem de volta de Story é garantida. Cleveland se despede dela e a observa partir nas garras de uma águia gigante.

3.3.8. Fim dos tempos (The happening, 2008)

Dialogando com um dos temas mais debatidos na sociedade contemporânea, Shyamalan fez da ecologia o tema de sua mais recente obra, “Fim dos tempos”. Se todas as obras de Shyamalan tiveram até então monstros, vilões maléficos, metafísicos ou extraterrestres, em *The happening* o diretor construiu um monstro de certa forma inédito na história do cinema. Um monstro sem forma, sem cara, que não pode ser morto, seguido ou vencido: A própria natureza.

O primeiro plano da obra nos leva ao Central Park, Nova Iorque, onde as pessoas começam inexplicavelmente cometer suicídio em massa. Entre berros e frenesi, observamos a repetição de um padrão de auto-flagelo: Primeiramente as pessoas se tornam desorientadas e imóveis, depois recorrerem aos meios mais convenientes de matar a si próprios.

De forma preliminar, os personagens do filme creditam o fenômeno como um ataque bioterrorista, enquanto epidemia se espalha rapidamente por todo o nordeste do Estados Unidos.

Elliot Moore (Mark Wahlberg), um professor de ciências numa escola na Filadélfia, recebe a notícia da epidemia e decide abandonar a cidade juntamente com a esposa, Alma Moore (Zooey Deschanel), com quem esta enfrentando dificuldades no relacionamento. Eles viajam de trem junto com o professor matemática Julian (John Leguizamo) e sua filha oito anos Jess (Ashlyn Sanchez).

No meio do percurso o trem para e pede que todos os tripulantes saiam. Não havia mais contato com as grandes cidades. O temor cresce na medida em que se percebe que o ataque é uma ameaça até mesmo à pequena cidade de Filbert, onde estão.

Julian decide deixar sua filha com Elliot e Alma, a fim de viajar para Princeton, New Jersey, para encontrar com sua esposa. Torna-se agora claro que a epidemia é transmitida através do ar. Julian chega a Princeton de carona e encontra rapidamente constata que a cidade foi infectada. Ele, e todos os seus companheiros de carona, morrem seguindo o mesmo ritual de auto-flagelo.

Elliot, Alma e a agora órfão Jess, conseguem pegar carona com um botânico (Frank Collison) e sua esposa (Victoria Clark). O botânico acredita que árvores e plantas são as responsáveis pela catástrofe. Sua teoria é que elas estariam atacando as pessoas através de um mecanismo de defesa - toxinas liberadas na atmosfera – uma vez que sua existência se tornou comprometida mediante à poluição exacerbada produzida pela humanidade.

Embora inicialmente céticos em relação a esta teoria, Alma e Elliot, vão sendo cada vez mais convencidos que o ponto de vista do botânico estava correto. Eles seguem viagem até chegarem a uma encruzilhada. De todas as direções vinham pessoas que viram o desastre. Um soldado do Exército sugere então que eles abandonem as estradas e centros povoados, seguindo a pé pelos campos das redondezas.

Os sobreviventes se dividem em dois grupos e seguem viagem por uma planície descampada. O grupo menor, no qual Elliot, Alma e Jess encontram-se, de repente ouve tiros

vindos da direção onde o outro grupo estaria. Elliot então, procurando concentrar-se em meio ao tumulto que se cria no grupo, tenta aplicar o método científico ao acontecimento, julgando que hipótese das plantas é a mais provável. Ele suspeita que, quanto maior o grupo de pessoas, mais provável é que as plantas acionem seu mecanismo de defesa.

Na última seqüência do filme o trio de personagens chega à casa da senhora Jones (Betty Buckley), uma idosa excêntrica que não mantém contato com o mundo exterior. É o fim da jornada de Elliot. Não há mais para onde ir. Relutante, a Sra. Jones permite o trio que possa passar a noite na casa dela. No amanhecer, a catástrofe atinge o local. A Sra. Jones é infectada e se mata. Elliot, vendo a desgraça aproximar-se, se refugia num quarto nos fundos da casa. Ele está separado da Alma e Jess, que estão brincando com um sapo numa casa vizinha, que costumava ser um refugio de escravos foragidos. Os dois ambientes são interligados por um duto de ar, que viabiliza a comunicação entre Elliot, Alma e Jess. Elliot adverte-as da ameaça e clama que fechem as portas e janelas.

Refugiados, Elliot e sua esposa conversam. Elliot manifesta o seu amor por ela e percebe que, se ele vai morrer, prefere passar o tempo restante de sua vida com Alma. Numa cena muito bonita, eles deixam a segurança dos aposentos onde estão e andam um na direção do outro no quintal. Surpresos, eles constataam que o fenômeno acabou justamente no momento em que deixaram seus refúgios.

Três meses depois, Elliot e Alma ajustaram sua vida de casal, tendo ficado com Jess como sua filha adotiva. Na televisão, um especialista é entrevistado sobre o fenômeno, comparando-o a uma maré vermelha. O especialista adverte que a epidemia pode ter sido apenas uma advertência, para um quadro que pode continuar a se repetir. Elliot leva Jess para o seu primeiro dia de aula. Quando ele retorna, Alma o está aguardando na entrada de seu apartamento, com a notícia de que está grávida. Eles se abraçam.

Em uma espécie de epílogo, o filme se encerra em Paris, quando dois amigos caminham através dos *Jardin des Tuileries* e, de repente ouvem um grito. O céu fica escuro e o incidente volta a se repetir.

CAPÍTULO IV

A INEFABILIDADE DOS CONCEITOS-IMAGEM EM SHYAMALAN

Podemos entender os conceitos-imagem nos filmes de Shyamalan, como elementos inter-relacionados na obra do diretor. Sendo assim, faremos a análise da obra do autor, aliando filmes a temas definidores do universo religioso explorado pelo autor. Nossa jornada será, desta forma, dividida em três tópicos:

- 1) A morte e a busca de sentido.
- 2) A fé e organização escatológica do mundo.
- 3) O embate entre ciência e fé, razão e experiência.

Os segmentos se desenvolvem num crescente, e sua cosmologia formula uma percepção logopática a respeito da religião, seu alcance, seus temas e sentidos.

Em cada segmento serão apresentados os argumentos logopáticos reconhecíveis nos filmes em paralelo com a fortuna crítica sobre o tema em questão.

4.1. A morte e a busca de sentido.

O fenômeno religioso é muitas vezes categorizado como um acontecimento universal. Fala-se de um *homo religious*. De uma natureza humana que o aponta para uma realidade metafísica, seja ela qual for. As culturas teriam todas arquitetado mitos e símbolos religiosos que dialogassem com o *homo religious* de forma a saciar sua sede de sentido, sua necessidade de se entender encaixado no mundo, uma fórmula que desse resposta à finitude dos indivíduos, fazendo-os superar os males inevitáveis que os afligem.

Se o *homo religious* tem uma pretensa universalidade, ele pode ser compreendido como tendo sua origem relacionada com um fator hereditário da humanidade, algo escondido na genética humana que faz as pessoas olharem para o alto e encontrar respostas.

Mas qual é o fator que problematiza o homem de forma que ele precise de respostas? Qual o problema que a humanidade encontra na realidade objetiva que o faz entendê-la como problemática.

A filosofia desde sua origem tem encontrado a resposta destas questões na inevitabilidade da morte. A morte é mal natural que cerca o homem. Todas as formas de mal – construídas socialmente nas diversas culturas – apontam, cada uma a seu modo, para a morte. A morte é a origem de todo mal.

Sendo assim, o *homo religious* se faz necessário para conectar o homem com uma fonte de sentido perfeita, diferente da realidade objetiva, onde o mal (a morte) não alcança. O universo religioso dialoga com a humanidade de forma a justificar os males da vida e fornecer vias de relacionamento com a idéia de morte.

Muitas teorias e autores têm falado sobre esta temática no decorrer da história. Nos prestamos agora a falar sobre o tema utilizando os conceitos-imagem de Shyamalan buscando propor duas conclusões logopáticas distintas e complementares ao estado da questão, que permanece no cerne da existência do homem e seu sentido no mundo.

4.1.1. O sexto sentido: A necessidade de se reinterpretar a morte.

O Sexto sentido é o único filme de Shyamalan que já foi anteriormente analisado em seu potencial logopático. Em *De Hitchcock a Greenaway*, Cabrera desenvolveu os conceitos-imagem do filme, baseado na idéia de morte em Heidegger e Sartre.

Para Cabrera, o filme formula um pensamento diferenciado sobre a morte se seu significado. Ele identifica o mérito logopático do filme no fato de que o espectador podia não

desconfiar, mas na realidade já sabia que o protagonista do filme estava morto. A virada de sentido no final da história – que fez do filme uma obra prima e que jogou Shyamalan para o *Pathernon* de Hollywood – significa para Cabrera a visão de que a morte não deve ser necessariamente vista como interrupção.

Em principio, no cinema existe e está vivo tudo aquilo que aparece. Não temos meios de distinguir o que está vivo daquilo que está morto, o existente do não existente, simplesmente vendo aquilo que está diante de nós na tela [...] A seqüência das imagens propõe a vida como um dogma, é a própria negação da morte pela imagem. O fato que o vemos, mantém vivo o doutor Crowe para nós, ainda que com fortes evidências contrárias [...]. (CABRERA, 2007, p. 113)

Shyamalan, em seu filme reinterpreta a morte enquanto fenômeno. Propõe logicamente a morte como *solução* e não unicamente como *causa* dos problemas e agonias humanas.

Vemos no início do filme a morte do protagonista, Malcolm Crowe. A morte é, no filme, a constatação narrativa dos erros do personagem. Malcolm morreu pela sua incompetência enquanto psicólogo, foi morto por um de seus antigos pacientes. Depois deste acontecimento, a percepção da realidade pelo personagem muda. Ele se vê como um fracasso, perde sua notoriedade e sua esposa, buscando a todo custo reverter sua condição.

A morte parece, neste sentido, um problema. Perpetua o mal, vai de encontro a ele. O filme nos conduz, apesar disso, em outra direção. Quando Malcolm conhece ao jovem Cole, possibilidade que lhe é dada justamente por estar morto, ele tem a oportunidade de se redimir dos próprios erros. A morte, que até então era a causa de todos os seus problemas, se transforma no meio de poder solucioná-los.

Podemos tirar a mesma conclusão partindo do ponto de vista do outro personagem protagonista do filme, o menino Cole. Cole tem o dom de ver mortos. Ficou imortalizada sua fala:

“Eu vejo gente morta... Andando por ai como pessoas normais, eles não sabem que estão mortos. Eu os vejo toda hora. Eles estão em todos os lugares.”

Este dom é, na perspectiva de Cole, uma maldição. Brincando com bonecos de plástico, ele dá ao herói com o qual se identifica uma fala em latim:

“Das profundezas eu clamo a ti, ó Senhor”.

Ele é um personagem que busca ajuda. A morte para ele, também é um *problema*.

O filme se transforma num thriller de terror, justamente por esta perspectiva que Cole assume dos fantasmas que o circundam. O espectador é conduzido logicamente a dialogar com o medo.

Por exemplo, numa das cenas mais assustadoras do filme, Shyamalan mostra a mãe de Cole fechar as portas abertas do armário da cozinha. Cole se senta à mesa. A mãe vai pegar outra gravata para o filho na lavanderia. Ao retornar à cozinha, dez segundos depois, a mãe se depara com todos os armários abertos. Utilizando o recurso do plano-sequência, que permite a manipulação do ponto de vista, mas impede a manipulação do tempo, Shyamalan conduziu o espectador, a saber, da impossibilidade de Cole ter aberto todos os armários, pois tal fato seria impossível de ser realizado em dez segundos e em silêncio. O medo do desconhecido eclode como justificativa lógica para o estatuto da morte enquanto problema para o personagem. A platéia é conduzida a perceber o mundo como Cole percebe.

A solução que Cole precisa não é parar de ver mortos, mas parar de ter medo. O medo é o centro de seus problemas. O que Malcolm deve buscar não é que Cole fuja de sua realidade ou a transforme, mas que a reinterprete de forma que deixe de ser problemática, que deixe de gerar medo. O medo é a patologia insuportável, o fator que deve ser alterado na aproximação de Cole com seu mundo.

O que observamos durante o filme é justamente a superação do medo de Cole. O Dr. Malcolm o levou a *reinterpretar* seu mundo. A partir do momento que Cole, motivado por

Malcolm, resolve o caso da menina Kyra, assassinada pela própria mãe, ele passa a reverter sua patologia. Entende que, ao solucionar os problemas dos fantasmas eles deixaram de ser um problema para ele. Malcolm o conduz à transformação do seu problema em benção. O medo começa a dar local à esperança quando o menino descobre no seu dom uma resolução, *um sentido*.

O mesmo ocorreu na direção inversa. Malcolm também precisava reinterpretar seu mundo, a falta de percepção de sua morte e as conseqüências dela o estavam levando à depressão. A falta de resolução no caso do garoto que o matou e a projeção deste caso no caso de Cole, significavam para Malcolm a tentativa desesperada de reverter o passado, de retomar aquilo que havia perdido. Malcolm percebe, contudo, no final da história, que não há como mudar o passado, o que ele deve é aceitar e seguir em frente. O resultado positivo do caso de Cole o redime, mas não altera o fato de ele estar morto. Cole o ajudou a encontrar-se consigo mesmo, a tornar sua realidade uma realidade suportável, possível.

Desta forma, a morte é reinterpretada pelo filme. Os personagens que antes a tinham como problema, são levados, através da história, a tê-la como solução. Shyamalan nos leva à constatação do fato de que a forma como nos aproximamos da morte, nossa interpretação dela, pode nos remeter tanto ao medo, quando à completude, sendo que o que diferencia os dois extremos é o *sentido* que encontramos nela. Sem a visão de *propósito* a morte só pode ser tida como maldição. As religiões fazem justamente isso. Tornam a morte suportável, pois vinculam a ela um sentido escatológico, uma necessidade e interpretação cósmica. Quando o ser humano encontra *reinterpreta* a morte através do descobrimento de *sentido*, ela pode se transformar para ele de maldição em benção.

4.1.2. Corpo Fechado: A superação da morte no encontro de sentido.

Um dos autores que teve seu pensamento voltado para o problema da morte e seu papel na condição humana foi Ernest Becker. De forma geral, o pensamento deste autor de transita entre antropologia, psicologia, darwinismo e filosofia para compreender o estado de falta de autonomia ontológica do humano. Em Becker, a condição humana é problemática, pois o ser humano está preso à sua condição fisiológica, animal e perecível – sua *criaturidade* - enquanto seu espírito quer afirmar sua *excepcionalidade cósmica*. O homem se sente tão infinitamente superior às demais criaturas, mas não passa de uma criatura qualquer. Somos escravos de nossa finitude. A morte se torna assim um problema central. A morte é o choque inevitável que faz a humanidade encarar sua finitude. Este embate com a morte se transforma então em *medo caracterológico*. Somos humilhados diante de nossa analidade, não queremos compreender a da fragilidade das estruturas e processos físicos e biológicos que garantem nossa existência. Diante da intransigência deste medo, é necessária uma resposta cognitiva que afirme nossa excepcionalidade cósmica. A esta resposta, Becker batiza *mentira de caráter*.

Para Becker o caráter humano é mentiroso. Tenta a qualquer custo negar sua condição mortal e frágil, quer ir contra sua analidade e finitude por uma necessidade de sobrevivência. Cria-se a *ficção da liberdade*, de que efetivamente *podemos algo*, de que temos controle sobre nossa própria vida. Becker inclusive sugere que a mentira de caráter seja uma ferramenta adaptativa para garantir a perpetuação da espécie diante da constante ameaça da morte, a ilusão da liberdade seria o mecanismo evolutivo utilizado para calar o sentimento de analidade. Sendo assim, todo o sistema cultural seria formulado de maneira a fundamentar simbolicamente a mentira de caráter.

Ilusão cultural é uma ideologia necessária de autojustificação, uma dimensão heróica que é a vida em si para o animal simbólico. Perder a segurança da ilusão heróica da cultura é morrer [...] (BECKER, 1989 ,p.188)

Manter-se trancafiado pela mentira de caráter e pela ilusão de liberdade corresponde uma limitação, a uma fraqueza que afasta o ser humano da coisa mais próxima de liberdade que pode alcançar. O homem é livre quando se depara com a falta de sentido pois, é diante dela que ele se reconhece humano. A partir desta percepção, Becker propõe seu herói, aquele que “pode ir ao mundo dos espíritos, ao mundo da morte, e voltar vivo”. (BECKER, 1995, p. 11)

O indivíduo que opta por afirmar sua analidade, que alega simbolicamente ser somente criatura, assume a figura do herói no pensamento de Becker. O herói é aquele que tem consciência da morte, sem querer negá-la. A vitória do herói é sobre sua humilhação ontológica, ele é capaz de senti-la plenamente sem enlouquecer.

A jornada em busca do herói é o tema de “Corpo-fechado”. Sendo que, neste filme encontramos a formulação de um conceito-imagem que opera em semelhança com as idéias de Becker. A obra de Shyamalan se inicia com uma constatação da realidade objetiva:

Existem cerca de 35 páginas e 124 ilustrações numa revista em quadrinhos.

Uma única edição pode variar de preço entre US\$ 1 e US\$ 140.000.

172.000 quadrinhos são vendidos nos Estados Unidos por dia.

62.780.000 por ano.

Um colecionador tem em média 3.312 gibis e passará aproximadamente um ano de sua vida lendo-os.

Estes quadrinhos, em sua grande maioria transmitindo imagens arquetípicas de heróis e vilões são, em Becker, ferramentas de propagação da ilusão cultural que sustenta a mentira de caráter. O espectador é assim situado diante de um fenômeno cultural que dá respaldo para a história do filme. Somos apontados para o fato de que Shyamalan estará trabalhando a mesma espécie de mitologia que estas obras gráficas transmitem. O que se perceberá, contudo, é que

o diretor fará uma brincadeira com o sistema mitológico habitual, formando um herói *beckeriano*.

Shyamalan começa então a trabalhar seu conceito imagem, partindo não do protagonista do filme, D. Dunn, mas do antagonista, Elijah. Estamos em 1961. Ouvimos um bebê chorando enquanto atendentes de uma loja de departamentos trazem apressadas um médico para o provador da loja. Vemos então uma mulher negra que segura o filho recém-nascido. O choro do neném é compulsivo e logo que o médico o toma em suas mãos percebe que há algo errado com a criança. O médico questiona se houve algo de errado durante o parto e se alguém derrubou o neném. Ambas as perguntas recebem respostas negativas e o médico fica atônito, dizendo:

“Senhora, eu nunca vi nada assim... Parece que o seu bebê sofreu fraturas quando estava no útero. Os braços e pernas dele estão quebrados”.

A cena é rodada em plano-sequência, não há cortes. Shyamalan utilizou-se de um espelho colocado no fundo da sala para decupar a cena. A câmera transita entre os personagens e seu reflexo, promovendo enquadramentos diferentes e agregando dramaticidade à cena. O espelho é uma afirmação logopática da condição frágil Elijah e será referência constante a ele durante o filme. A tessitura desta cena introduz uma questão muito importante para a história. Se por um lado, o filme se chama *Unbreakable* (Indestrutível), a história se inicia com uma criança que é o extremamente destrutível, facilmente quebrável. O filme começa, assim, com a afirmação de duas naturezas distintas: Uma extremamente frágil e outra indestrutível.

Partimos então na descoberta de David Dunn, um segurança que está voltando para a Filadélfia de uma entrevista em Nova York. O trem em que ele viaja sofre um terrível acidente e todos os passageiros são mortos, com exceção de Dunn, que não sofreu nenhum arranhão.

Numa cena que brinca com a profundidade da imagem – *a-lá* Orson Wells – vemos em *segundo plano* David no fundo da sala do pronto-socorro, ileso, respondendo perguntas a um ao médico. Próximo à câmera, em *primeiro plano* temos um corpo enfaixado, ao redor do qual diversos médicos trabalham. Aquele é o único outro sobrevivente do acidente, fora Dunn. Enquanto o protagonista responde a perguntas sobre sua saúde perfeita – não tem problemas respiratórios, nem alergias, etc... – vemos sangue começar a encharcar na gaze do corpo enfaixado em primeiro plano. Enquanto Dunn se mostra super saudável, vemos a morte operando de forma irresistível no homem a sua frente.

A cena carrega um forte apelo logopático, o inefável se manifesta na percepção da dualidade entre a vida e a morte, a condição humana diante da fortuna e da impossibilidade de ação diante dela. Shyamalan articula de forma criativa um discurso sobre o nosso medo caractereológico. O sangue vermelho-escuro que encharca a gaze branca colocada pelos médicos numa tentativa humana desesperada de controlar o inevitável. Enquanto outro homem que teria logicamente o mesmo destino, não possui um único arranhão, nenhuma gota de sangue.

Vamos para o serviço religioso em memória dos mortos no acidente do trem. O padre que conduz a cerimônia vai citando nomes de pessoas mortas, enquanto a câmera, em *travelling backwards*, revela diversas telas repletas de fotos de vítimas da tragédia.

Padre:

“Sarah Aliston: Assistente social no centro de apoio à comunidade de Broden Lauste.

Nos rezamos por sua alma.”

“Kevin Elliot: Empresário. Pai de seis. Nós rezamos por sua alma.”

“Glenn Stevens: Pesquisador na área de leucemia na universidade de Trackell. Nós rezamos por sua alma.”

Curioso o fato de que cada pessoa mencionada pelo padre parecer ter um *capital simbólico* em relação Dunn. Uma assistente social, um pesquisador de leucemia, um pai de seis, todos nos remetem a seres humanos que parecem fazer diferença, que se sobressaem aos demais, que vão além da mediocridade. Se observássemos Dunn, por sua vez, veríamos um homem frustrado profissionalmente, a beira do divórcio, que não dá atenção ao próprio filho. Aquele que talvez fosse o mais *insignificante* homem, foi o que sobreviveu. A morte ocasional de todas aquelas pessoas é o conceito-imagem de nossa anuidade. A ira dos parentes diante da morte, a raiva dirigida a Dunn, a falta total de qualquer merecimento. A mentira de caráter faz o ser humano se achar digno de merecer algo. Este merecer algo é a afirmação da excepcionalidade cósmica, uma falácia no mundo objetivo que se torna real no cinema

Dunn é, assim, o conceito-imagem da excepcionalidade cósmica, o ser humano que vence a morte. O que observamos, contudo, é um ser frustrado, triste e melancólico pois, mesmo possuidor da excepcionalidade, não encontrou seu *sentido*.

Na saída da missa, Dunn encontra um recado no pára-brisa de seu carro. Dentro do envelope, está a mensagem: *Qual foi a última vez em que você esteve doente*. Ocorre então o primeiro ponto de virada do roteiro, Dunn começa a buscar pelo seu sentido.

Algumas cenas depois, quando sua esposa confirma não ter memórias de o ver doente. Dunn questiona:

“Você não acha estranho eu nunca ter tido um resfriado ou uma febre? O que você acha que isso significa?”

Enquanto vemos o personagem fazer estas perguntas, a câmera vai se aproximando dele em *travelling forward*. O elemento pático vai se atenuando com este movimento, nos levando à percepção de que, por debaixo deste fenômeno curioso, pode estar escondido um sentido

mais profundo. A câmera traz consigo uma intencionalidade, especula a hipótese da existência de sentido, mesmo que o personagem duvide dela.

Na cena seguinte, somos levados para 1974. Através de reflexo no vidro de tv, vemos Elijah já adolescente, ele está com o braço quebrado. A mãe entra em cena e pede que ele vá brincar fora de casa. Através do vidro da janela, vemos um presente que a mãe de Elijah deixou do sobre o banco de um parque do outro lado da rua. Elijah vai de encontro ao presente e o desembulha. Dentro do pacote está um gibi, uma história em quadrinhos com o desenho de um super-herói em combate com um vilão. No momento em que Elijah abre o pacote, a câmera está colocada na perspectiva do céu, vê a ação de cima para baixo. O gibi está de ponta-cabeça e Elijah o gira de forma a vislumbrá-lo da forma como convém. Enquanto o menino gira o gibi em um sentido, a câmera gira em outro, arquitetando um dança da imagem. Uma poética logopática que aponta para a importância magna que este momento agrega à história: Do encontro de Elijah com as histórias em quadrinhos, culmina o nascimento de sua busca de sentido.

A partir daí temos o encontro de Dunn e Elijah. Eles vão lentamente se tornando amigos, numa espécie de relação mestre / aprendiz, onde Elijah vai guiando e motivando Dunn a descobrir suas aptidões e poderes.

Assistimos então à transformação que a vida de Dunn sofre quando ele passa, gradativamente, a descobrir seu papel no mundo, o de herói. Ele salva pessoas e a própria família. Reata as relações com a esposa, cria laços afetivos com seu filho, deixa de sentir a tristeza.

No pensamento de Shyamalan a falta de sentido, conduz à tristeza. Sem um propósito o ser humano é fadado à desgraça. Neste ponto é que o pensamento de Becker é problematizado. Em Becker, a busca de sentido é uma forma de perpetuação da mentira de caráter. Em contra-partida, o que observamos nos conceitos-imagem de Shyamalan é a vitória

sobre a mentira de caráter através do descobrimento de sentido. O herói de Becker é aquele assume a falta de sentido e assim contempla a analidade. O herói de Shyamalan é aquele que vislumbra a analidade, para então constatar a existência de sentido.

Elijah procurou a vida inteira por Dunn para que pudesse justificar sua frágil condição. A busca do personagem não tentava negar o fato dele ser uma aberração genética, mas afirmá-lo. Na última cena do filme, Elijah, agora transformado em Mr. Glass, diz:

“Você sabe qual é a coisa mais assustadora? Não saber qual o seu lugar no mundo. Não saber porque você está aqui. Esse é simplesmente um sentimento horrível. Eu quase perdi as esperanças. Houve tantas vezes que questionei a mim mesmo. Mas eu te encontrei! Tantos sacrifícios só para encontrar você! Agora que nós sabemos quem você é, eu sei quem sou eu. Eu não sou um erro.”

A inefabilidade do conceito-imagem em Mr. Glass funciona como a constatação de que nossa condição frágil e mortal não deve ser anulada, mas devemos ir de encontro a ela, pois nela está escondido o sentido. Não devemos criar sentidos para vencer nossa analidade, mas afirmar nossa analidade para descobrir nosso papel no mundo.

Encontramos desta forma em “Corpo-fechado” uma idéia semelhante e complementar à encontrada em “O sexto sentido”: A morte só pode ser superada, quando o homem reinterpreta suas estruturas de sentido. Quando o indivíduo percebe o seu propósito e o cumpre a morte deixa de se tornar um problema. No *propósito* repousa a paz humana. Não devemos vencer a morte, mas vencer a nossas próprias dificuldades e entrar em conformidade com nosso papel na arquitetura do cosmos. Tal pressuposto propõe, contudo, a existência de uma cadeia extra humana de sentidos, que agregaria às pessoas seus devidos propósitos. Quais seriam, então, os meios de acessar esta ordem?

Continuemos a transitar pela filmografia de Shyamalan em busca desta e outras respostas.

4.2. Fé, mitologias e a organização escatológica do mundo.

Se a morte é o problema da realidade objetiva encontrado no cotidiano do ser humano, a fé é a resposta que a humanidade encontra para superar este problema. A fé aponta para um mundo mitológico onde divindades guardam consigo a resposta da condição humana:

Os deuses criaram o homem e o mundo, os Heróis civilizadores acabaram a Criação, e a história de todas as obras divinas e semi-divinas está conservada nos mitos. (ELIADE, 1992, p. 97)

Uma vez que o mundo metafísico não é acessível à ciência, a observação do comportamento humano diante dele se torna a ferramenta de estudo metodologicamente qualificada para o feito. A fé das pessoas e dos grupos religiosos é constantemente debatida. Suas influências no cotidiano, suas práticas e ritos, seus elementos internos, estruturas de construção de significado, suas mitologias e provocações emocionais são os temas que os cientistas da área encontram para qualificar e debater as diversas vertentes do fenômeno religioso. Estudamos a busca pelas divindades, e a estas diversas formas que se apresentam como buscas chamamos de religião.

4.2.1. A dama na água: Os Mitos como fonte do sentido escatológico humano.

Se podemos falar de um estudo interdisciplinar da religião, recai sobre o mito um dos alicerces comuns que permite à religião amarrar diversos escopos das ciências humanas na criação desta interdisciplinaridade. Historiadores, arqueólogos, filósofos, antropólogos, psicólogos, todos encontram na interpretação dos mitos um potencial revelador e criador de profundos sentidos em seus estudos. Tais definições, sendo geradas por diferentes campos do saber, ao serem interconectadas produzem um arcabouço simbólico rico e incontestavelmente importante que nos leva a contemplar a mitologia como um fenômeno indissociável do ser humano, de sua existência e perpetuação histórica.

Pensadores como Carl Jung, Mircea Eliade e Joseph Campbell – já citados anteriormente neste trabalho – apesar de lançarem diferentes posições a respeito do valor e função dos mitos, carregam em comum uma pensamento peculiar de que as diversas mitologias possuem uma dualidade interpretativa:

Ambas as definições de mito, como histórias ilusórias e como verdades eternas, são simultaneamente válidas. Para estes pensadores, as grandes histórias sagradas são produtos da imaginação, mas são apesar de tudo e de certa forma verdadeiras de uma maneira que a história nunca será. (LEEMING, 2002, p.9)

Esta veracidade do mito, vai de encontro com aquilo que Jung chamou de arquétipos do inconsciente coletivo, diz respeito a uma realidade psíquica coletiva. Nesta medida, os mitos permanecem na mesma instância do sonho, encenam uma história sobre nós mesmos, carregam nossos medos, anseios e cosmogonias coletivas. David Leeming afirma que os mitos podem ser tidos como “sonhos da humanidade”, o que indicaria a uma espécie de base simbólica universal através da qual seríamos - nas palavras de Thomas Merton - “convocados a uma nova percepção do significado profundo da vida e da realidade enquanto tal”. (LEEMING, 2002, p.11).

O conceito de mito carrega por estas características uma aura de inefabilidade. Campbell define os mitos como “aquilo que está além do próprio conceito de realidade, que transcende todo pensamento. O mito coloca você lá, o tempo todo, fornece um canal de comunicação com o mistério que você é”. (CAMPBELL, 1991, p. 68)

Se foi possível constatar até então nos filmes de Shyamalan a importância do propósito escatológico, o contato com significado profundo da vida, seria justo supor que, para na filmografia do diretor, também fossem trabalhadas as fontes deixariam as pessoas em sintonia com estes propósitos. Assim como nos estudos apresentados até agora, talvez possamos descrever também as mitologias como as fontes produtoras destes significados na obra de

Shyamalan. Para esta averiguação, utilizaremos sua obra de maior teor mitológico, “A dama na água”.

Em “A dama na água”, vemos Shyamalan formular um mito de origem. Os primeiros minutos do filme nos mostram através de uma animação – elaborada com traços característicos de pintura rupestre rudimentar - a história da humanidade que deixa de manter contato com o povo das águas. Estes seres míticos seriam os responsáveis por ensinar aos homens, trazer inspiração a eles. Na história, o coração corrupto da humanidade, que não gosta de ouvir e tem o desejo de possuir, levou os seres humanos a se afastarem do povo das águas. Depois desta separação, o mundo dos homens se tornou mais violento, repleto de guerras, pois não havia mais *guias* aos quais ouvir.

Depois da apresentação deste universo mitológico, somos arremessados à realidade objetiva do filme. Onde Cleveland Heep, zelador do conjunto habitacional *The Cove* encontra na piscina do empreendimento um destes *Narfs*, os seres da água.

O nome da visitante do mundo azul é Estória (Dallas). Ela chega a o conjunto residencial na tentativa de causar um “despertar” em um dos moradores do local. A personagem demonstra conhecer profundamente a humanidade, diz que sua sabedoria é fonte de seus estudos. Ela, uma *narf*, é educada e motivada a resgatar a humanidade se sua condição. Estória, como o próprio nome sugere, personifica o conceito-imagem do mito.

Adiante na narrativa, Cleveland descobre que os *Narfs* são uma “história de ninar” oriental. Curioso o fato de Shyamalan não enquadrar a mitologia dos *narfs* no aspecto diretamente religioso, mas sim em uma dimensão menos institucionalizada da cultura, num fenômeno social voltado para o imaginário e não para o mundo metafísico. A senhora oriental que conhecia a história afirma:

“Quando minha mãe me contava esta história, o fazia como se estivesse orando, como se tudo fosse verdade.”

Contar a história e orar se unem na transmissão do mito. Imaginário e devoção se aliam na formulação de uma narrativa. Nesta aliança surge aquilo que Campbell afirmou ser *o canal de comunicação com aquilo que você realmente é*. O conceito-imagem do mito começa ser formulado, supondo que o mistério por trás de seu fenômeno dialoga com a profundidade existencial do homem. O mito tem em seu mais profundo sentido a necessidade de causar um impacto na realidade objetiva, quer religar a humanidade com algo esquecido, realinhá-la com seu verdadeiro destino e potencial, o sentido escatológico.

O mito quer encontrar com os escolhidos. Aqueles que, através do mito, irão transformar seu modo de ser. O inefável do conceito-imagem de Shyamalan alinha o mito não simplesmente com a profundidade do homem, mas com o propósito para o qual esta profundidade aponta. Estória afirma que “todos os seres tem um propósito”, e a temática que o filme desenvolve é justamente esta. Estória, o mito, provoca um esforço, uma busca pelo sentido e papel de cada indivíduo na história. Sem as *estórias*, a *história* não seria a mesma.

Com o desenvolver narrativo, percebemos que Cleveland possui um segredo. Seu comportamento é inseguro, repleto de *tiques nervosos* e gaguejos. Estória lê o diário de Cleveland, escondido na última prateleira da estante, e descobre que o protagonista costumava ser um médico e teve toda a sua família – esposa e filhos – assassinados. Estória, o mito, vai de encontro com os mais atordoantes segredos humanos.

A desgraça na vida de Cleveland o fez cair em desilusão. Sua vida perdera o *sentido*, o mesmo que ocorrera com Malcolm e Dunn nos dois filmes anteriores. Cleveland abandonou a carreira de médico, que o teria deixado fora de casa na noite em que sua família foi assassinada. Desde então, vem tentando ajudar as pessoas. Estória tenta durante todo o filme convencer Cleveland que ele tem um propósito. *Todos os seres tem um propósito*. Estória - o mito - é o meio através do qual o homem perdido volta a sua condição original, ao seu propósito. Se a morte da família de Cleveland está ligada à condição humana, destruidora e

gananciosa, o propósito de Estória é religar Cleveland com seu intuito original, para além do mal que lhe foi imposto.

Cleveland se vê compelido a ajudar Estória, e traz até ela o homem que ela tinha por intuito “despertar”. O personagem é Vick Ran, interpretado pelo próprio Shyamalan no maior papel que tivera até então em seus filmes. Vick está escrevendo um livro – intitulado *O livro de receitas* - que fala a respeito dos problemas da sociedade, das culturas e das lideranças mundiais. Este livro, segundo Estória, será definitivo na transformação da ordem social num futuro distante. Shyamalan se põe no papel do personagem que irá contribuir decisivamente para a transformação do mundo. Talvez este seja também um intuito que possui em relação a seus filmes.

Quando Vick vê Estória ele sente um calafrio. O mito comunicou-se com o ser humano, provocando uma reação inquietante, um chamamento. Vick estava tendo dificuldades em escrever seu livro. Estava travado em seu texto, sua criatividade não operava. Vejamos o que diz Joseph Campbell em relação ao mito e sua relação com a tessitura criativa:

Tanto Freud quanto Jung perceberam que o mito se enraíza no inconsciente. Qualquer um que se entregue a um trabalho de criação literária sabe que a gente se abre, se entrega, e o livro nos fala e se constrói a si mesmo. Até certo ponto, você se torna o portador de algo que lhe foi transmitido por aquilo que se chama as Musas, ou, em linguagem bíblica, “Deus”. Isso não é força de expressão, isso é um fato. Uma vez que a inspiração provém do inconsciente, e uma vez que a mente das pessoas de qualquer pequena sociedade tem muito em comum, no que diz respeito ao inconsciente, aquilo que o xamã ou o vidente traz à tona é algo que existe latente em qualquer um, aguardando ser trazido à tona. (CAMPBELL, 1991, pp. 70-71)

Agora, vejamos o que diz Vick diz a Estória, sua musa:

“Eu não sei quem você é. Mas você fez algo em mim. Meus pensamentos... Tudo ficou claro. Os medos que modelavam meus pensamentos foram embora. Eu posso me escutar agora.”

Quando o mito religou o personagem aos seus pensamentos, retirou as cadeias que o separavam do cumprimento de seu propósito enquanto indivíduo. Estória afirma:

“Os seus pensamentos serão as sementes de grandes mudanças”.

Não foi o mito que trouxe os manipulou as idéias do personagem interpretado por Shyamalan. O mito o ajudou a entrar em sintonia consigo mesmo, o retirou do caos pessoal, guiando-o à conformidade, alinou-o com seu verdadeiro propósito.

Outro aspecto curioso trabalhado pelo filme é o fato de que a arquitetura da vida humana, apesar de inconsciente de seu propósito, acaba por seguir as estruturas necessárias para que o mito possa operar. Shyamalan propõe que os personagens da história foram inconscientemente levados a residir no *The Cove*. As pessoas que devem salvar Estória, não sabem que foram eleitas para tanto, mas foram impelidas por motivos inconscientes a residir próximas do local onde Estória seria deixada. O filme sugere que a natureza humana é mitológica, nossas estruturas inconscientes operam em dependência e em função do arcabouço mitológico. A mitologia é tão necessária ao homem como o homem é necessário à mitologia. Sendo que as pessoas, uma vez próximas do mito, são conectadas com o projeto da existência.

Próximo do fim do filme, quando os personagens estão reunidos para salvar Estória, o silencioso personagem Mr. Leeds, que aparentemente foi vítima de uma grande desgraça no passado, assim como Cleveland, desiludido com tentativas frustradas de ressuscitar a moça, diz:

“Nós não podemos ficar aqui brincando de faz-de-conta. Eu quero acreditar mais que muitos! Eu quero ser como uma criança novamente. Eu precisava acreditar que existe algo mais aqui do que as coisas péssimas ao nosso redor! Mas nós temos de parar!”

Na cristandade, evangelho nos conta de Jesus recomendando às pessoas que fossem como crianças. Voltar a ser criança é retornar para uma realidade mais simples, sem estruturas

diretas de causalidade, onde se verdadeiramente acredita no faz-de-conta. Quando o indivíduo retorna a esta condição, o mito pode operar, pode levar o ser humano de volta a seu propósito. Acreditar no poder do mito requer que muitas das convicções criadas através da vida sejam postas abaixo e é por isso que a personagem oriental, Young-Soon, retruca em seqüência:

“Já é hora de acreditar que algumas estórias são reais!”

Cleveland é, então, levado a acreditar no seu propósito, o de trazer Estória de volta à vida. Numa situação ritual – talvez a cena mais bela do filme - ele se ajoelha ao lado dela, põe as mãos em suas feridas e diz:

“Eu queria ter te ajudado. (PAUSA) Eu deveria ter estado lá. Eu sempre me arrependerei do simples fato de não ter estado lá. Eu sinto saudade se suas faces. Elas me lembram de Deus. Eu estou tão perdido sem vocês! (PAUSA) Eu conheci uma dama muito boa. O nome dela é história. Eu acho que vocês teriam gostado dela. Eu acho que ela pode ser um anjo. Eu amo todos vocês! Amo vocês tanto!”

As palavras de Cleveland trazem Estória de volta à vida. Ela sorri para ele.

A verdade é que, enquanto dizia estas palavras, Cleveland não curava apenas a Estória, curava a si próprio. Concedia a si mesmo o perdão por não ter salvo sua família do terrível bandido que os matou. Sua fala é a afirmação logopática de que o mito traz redenção ao homem. A mitologia conduziu o personagem a reinterpretar sua grande depressão. Quando em contato com seu verdadeiro propósito, consequência da crença mitológica, o ser humano supera o seu erro escatológico, suas dores e angústias. O mito resolve a vida, traz ordem e propósito. Resgata a humanidade do caos. Idéia que é confirmada no final da obra, quando Estória está prestes a voltar ao seu mundo. Ao ver a águia gigante se aproximar, Cleveland se despede dela dizendo:

“Obrigado por salvar minha vida!”

Vemos este último plano por debaixo d'água. A imagem é turva e os contornos pouco precisos. Poesia logopática. Do mundo mitológico – de dentro da água, a fonte do mito - vemos a resolução da estrutura problemática humana. Do mundo do imaginário vemos os conflitos da história se resolverem, num processo interdependente, como sugerido por Leeming⁴¹. Cleveland vivia seu passado. Escondia seus segredos no fundo da prateleira de sua psique. O mito desenterrou estes segredos, levou Cleveland a confrontá-los e a ultrapassá-los. Trouxe o personagem de volta ao presente, salvou sua vida.

Mas o que teria acontecido se o mito não fosse escutado. O que seria de um mundo sem mitologias?

Shyamalan também se propôs a responder logopaticamente a esta questão através de um personagem certamente irônico. O crítico de cinema (Mr. Farber) é o único personagem que morre na história. Ele é também o personagem que pensa saber o sentido de todas as coisas. Ele dá a Cleveland pistas falsas de quem seriam os personagens necessários para proteger Estória. O crítico é um cético. Suas convicções são frias e incontestáveis. Sobre um filme de romance, ele questiona o fato dos personagens falarem seus pensamentos em voz alta e reatarem seus sentimentos em um diálogo na chuva:

“Os personagens andavam falando alto seus pensamentos! Quem faz isso? E por que nos filmes as pessoas gostam de ficar juntas e conversar na chuva?”

Cleveland ressalva:

“Talvez seja uma metáfora de purificação, começar de novo...”

O crítico, convencido, como se soubesse de todas as verdades e sentidos operando por debaixo das histórias responde:

“Não, não é isso!”

⁴¹ Ver referência anterior sobre a conformidade do pensamento de Campbel, Eliade e Jung. Os mitos, que vem da imaginação, podem ser mais verdadeiros do que a história jamais será.

A arrogância deste personagem é uma espécie de venda que o impede de ver a verdadeira estrutura do mundo. Suas convicções são de certeza e verdade irrevogáveis. Sendo que a história prova como erradas este tipo de convicções. Na cena em que o crítico é morto ele nega a si mesmo, falando em voz alta seus pensamentos:

“Meu Deus! Este é como um daqueles momentos num filme de terror. Onde a mutação ou criatura vai tentar matar um personagem secundário pouco quisto. Mas, em histórias onde não houve prévios casos de palavreado chulo, nudez, assassinato ou morte, como num filme familiar, por exemplo, o personagem pouco quisto vai conseguir escapar do perigo e retornar mais adiante na história, demonstrando ter aprendido lições valiosas. Ele pode até ser dado um momento cômico para que a platéia possa mudar seu pensamento sobre ele. (PAUSA) Este é o momento em que eu corro até a porta. Você vai pular tentando me agarrar. Eu vou fechar a porta e você vai ter chegado uma fração de segundo atrasado.”

O crítico mal se vira e é pego pela criatura, sendo morto de forma dolorosa. Assim como se negou a si mesmo, falando em voz alta, ele se negou a si mesmo novamente sendo uma metáfora da arrogância humana. Que, às vezes, se prende a verdades de sua lógica, não cedendo espaço para outras interpretações, outras formas de perceber a realidade. Tanto as mitologias como os conceitos-imagem são algumas destas formas diferentes. Os críticos, tanto os científicos como os cinematográficos podem falar de suas verdades. De fórmulas de como o mundo deveria ser. Seu pensamento, contudo, pode conduzir a uma falácia.

Shyamalan sofreu e ainda sofre nas mãos dos críticos, os conceitos-imagem podem parecer inacessíveis ou fáticos para muitos cientistas, os mitos podem ser interpretados como ferramentas de ideologia e controle. Mas, como o filme nos afirma, todas as formas ou maneiras como entendemos que as coisas devem ser podem cair quando vislumbramos nosso verdadeiro significado e propósito. O crítico morreu por ser vítima de suas próprias e

enganosas convicções. No fim do filme, os personagens conversam, choram e encontram seu sentido debaixo de uma chuva.

4.2.2. Sinais: A fé como contemplação da ordem escatológica do mundo.

Apesar de possuir uma atmosfera *Sci-fi*, falando de extraterrestres que invadem a terra, *Sinais* é um filme de tremenda originalidade. A trama do filme não revolve em torno da humanidade, lutando por sua sobrevivência – o que seria o chavão – mas sim, sobre um núcleo familiar lidando com o desconhecido. O roteiro opera sobre quatro personagens, seus relacionamentos, medos e afetos diante da realidade que lhes é imposta. O verdadeiro tema do filme é a fé. Toda a situação narrativa é arquitetada de forma a questionar se existe realmente uma ordem metafísica que zela e dá sentido para vida das pessoas, ou se é tudo obra do acaso.

O protagonista do filme é Graham. Um pastor cristão que perdeu a fé depois da morte acidental da esposa. O abandono da fé deriva da problemática já discutida da morte. Diante dela, Graham não encontrou *sentido*. Ficou a vislumbrar o caos, o acaso do acidente, e parou de acreditar em Deus, o promotor da ordem cósmica na perspectiva do personagem. Sua separação da fé é uma ruptura trabalhada logopaticamente de forma a indicar uma cicatriz dolorosa na vida de Graham. Em seu quarto, vemos uma marca de bolor e poeira na parede. A marca se formou ao redor de uma Cruz, símbolo da fé, que foi retirada dali, deixando para traz os resquícios dolorosos e inapagáveis de sua passagem.

No meio do filme, ao observar as primeiras naves espaciais notificadas na televisão, Graham e seu irmão Merrill estão tremendamente assustados. Graham então diz:

“Pessoas podem ser divididas em dois grupos. (PAUSA) Quando elas experimentam algo fantástico, as pessoas do grupo número um (1) vêem o ocorrido como mais do que sorte, mais do que coincidência. Elas o vêem como um sinal, uma evidência de que existe alguém lá em cima, tomando conta delas. O grupo número dois (2) vê o ocorrido como pura sorte, um

resultado feliz do acaso. Eu estou certo que as pessoas do grupo dois estão olhando estas catorze luzes de forma muito suspeita. Para eles, a situação é cinquenta - cinquenta. Pode ser ruim, pode ser boa. Mas lá no fundo, eles sentem que, independentemente do que aconteça, eles estarão sozinhos. *E isso os enche de medo.* (PAUSA) Sim, existem estas pessoas. Mas também, existem muitas pessoas do grupo um (1). Quando elas vêem estas quatorze luzes, elas estão olhando para um milagre. E lá no fundo, elas sentem que, independentemente do que aconteça, haverá alguém lá para ajudá-las. *E isso as enche de esperança.* O que você tem de perguntar a si mesmo é que tipo de pessoa é você? Você é do tipo que vê sinais, milagres? Ou você acredita que as pessoas simplesmente tem sorte? Ou veja a pergunta desta forma: É possível que não hajam coincidências?”

Tudo nos leva a crer que Graham é um homem que se considera pertencente ao grupo (2). Conforme Graham nos foi apresentado, ele é um homem que se tornou incapaz de crer na existência de sentido. Sem sentido, a vida opera na ordem do medo. Aqueles que crêem –as pessoas do grupo (1)- encontram sentido, contemplam uma organização metafísica do universo que lhes garante um lugar, um significado. Fato que não lhes traz medo, mas esperança.

Se a morte de sua esposa significou para Graham a prova de que não há uma ordem escatológica, o mesmo fato é sabiamente trabalhado por Shyamalan de forma a se constatar, nele, a existência desta ordem.

Através de uma série de *flashbacks*, espécie de pesadelos do protagonista, vemos a noite em que, retornando da igreja, Graham encontra com uma patrulha policial interditando a estrada que o conduziria até sua casa. Graham é informado por uma policial que a sua esposa estava envolvida no acidente. Ela foi atropelada por um motorista sonolento, que a prensou com seu carro contra o tronco de uma árvore. Ela ainda estava viva, mas a morte viria logo e era inevitável. Atônito, Graham é lavado à esposa. Eles tem um último diálogo. Ela dá

recomendações para Graham com relação aos filhos e, quando parece já não ter mais forças, com sua voz fraca e inconsistente, ela suspira diante do marido suas últimas palavras:

“Diga a Merrill que veja... E rebata...”

Graham interpretou a frase como sendo um lapso cerebral, uma consequência da pane que seu sistema nervoso corrompido teria produzido. Ouvindo as palavras da esposa, Graham viu o mal, viu a morte, a finitude, lançou seu pensamento ao paradigma do acaso, a falta de sentido. Esta frase dita pela esposa de Graham toma, contudo, outra conotação no final do filme.

Na cena final, quando Graham vê toda sua família ameaçada pelo extraterrestre, ocorre a virada epistemológica do roteiro, o momento em que a inefabilidade logopática opera, amarrando toda narrativa no clímax do filme. O mesmo motivo que o fizera abandonar a crença, é o motivo que o faz retornar a ela. Graham – e o espectador – descobrem que tudo o que aconteceu obedecendo uma arquitetura perfeita. A decupagem de Shyamalan contribui com esta arquitetura, revelando em planos detalhe o bastão de baseball, os copos de água, e o nariz do filho. Estes planos, feitos com um *travelling* ou *zoom-in* para priorizar os assuntos, funcionam como as peças operam logopáicamente de forma a gerar o conceito-imagem da ordem escatológica do mundo. O filho tinha asma, então o veneno do extraterrestre não o poderia matar. A criatura era sensível a água⁴² e haviam copos d'água deixados por sua filha em todo o ambiente, havia uma maneira de vencê-la. Merrill era um rebatedor que só sabia bater forte, e ao seu lado, pendurado na parede estava o bastão.

Graham, o descrente, que a pouco havia negado compulsivamente ao filho o direito de orar, agora diz ao irmão:

“Merril, rebata!”

⁴² A água é um símbolo narrativamente importante e recorrente na obra do diretor. Já a vimos como o ponto-fracó do protagonista de “Corpo fechado” e como a origem do mundo mitológico em “A dama na água”.

Graham está afirmando sua percepção do milagre. Deixa-se tomar pela cadeia de eventos que determinam a não existência de coincidências, mas uma ordem escatológica organizada. Se até então o filme operava na ordem do medo – muito bem trabalhada logopaticamente em cenas como a da perseguição noturna no milharal, a da faca utilizada como ferramenta de reflexo para expiar o monstro por debaixo da porta e a da escuridão total no porão - encontramos repouso no fato de que há ordem. A ordem, enquanto estrutura geradora do sentido, produz paz. Depois que a platéia vislumbra a arquitetura da cena final, para de ter medo, é tomada de esperança. Sabe, lá no fundo, que tudo acabará bem. A narrativa logopática conduz o expectador da condição do grupo (2), os que tem medo, para o grupo (1), os que tem esperança. O público passa por uma experiência pática da visão de mundo nos dois grupos mencionados por Graham. A inefabilidade conduz este experimento, que leva à constatação logopática de que o nascimento da fé dá acesso ao vislumbre da ordem que organiza o mundo.

Quais seriam então os patamares, os alicerces sobre os quais esta ordem se organiza diante do ser humano?

“A vila” nos ajudará a responder esta questão através da razão logopática.

4.2.3. A vila: O sagrado e o profano como alicerces da organização escatológica do mundo.

Se o ser humano tem um propósito, se as mitologias descrevem e este propósito e a fé nos conecta a ele, como o homem passa a interpretar a realidade objetiva de forma a deixá-la em conformidade com seu sentido?

Para responder de maneira logopática à questão, partiremos dos conceitos-ideia de Mircea Eliade a respeito da organização do mundo entre o sagrado e o profano.

Eliade é uma referência prioritária na ciência da religião contemporânea. Seu repertório vasto - que transita por diversas culturas, seus ritos e mitos – caracteriza sua produção e agrega originalidade a seu método especulativo. Sem dúvida, uma de suas obras mais importantes é “O sagrado e o profano” onde o autor desenvolve em detalhes as hierofanias e suas estruturas geográficas, temporais e naturais.

Nossa intenção neste momento é descobrir como que os méritos logopáticos de “A vila” contribuem aos conceitos-idéias de Eliade no que diz respeito à esta curiosa dicotomia sagrado-profano sobre a qual o homem religioso organiza seu mundo.

A referência clássica para a definição de hierofania vem da tradição hebraica, quando Javé se revela a Moisés através da sarça ardente. No espaço habitual do mundo, o sagrado se manifesta e reconfigura a percepção e engajamento ontológico do espaço natural, causando uma distinção tremenda na ordem e organização dos sistemas de sentido do indivíduo religioso. Nas palavras de Eliade:

“Para o homem religioso, o espaço não é homogêneo: o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras. “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa.”(Êxodo, 3: 5) Há, portanto, um espaço sagrado, e por conseqüência “forte”, significativo, e há outros espaços não sagrados, e por conseqüência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. Mais ainda: para o homem religioso essa não-homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca.” (ELIADE, 1992, p. 17)

Para Eliade o espaço sagrado fundamenta na realidade objetiva um mastro de verdade e sentido, um centro seguro a partir do qual a pessoa religiosa pode construir seu mundo, um reflexo do verdadeiro viver, do sentido mais profundo da existência.

Em “A vila” encontramos um fenômeno similar no que diz respeito à rotura de espaço. Logopaticamente, Shyamalan constrói no filme, diversas barreiras estéticas que separam o mundo sagrado (a vila) do espaço profano (a floresta). Rotura que opera em cinco níveis escalonares, com funcionamento e intensidade distintos.

O primeiro nível de rotura logopática opera em nível cromático, cores que separam os dois mundos. A vila e seus habitantes são representados pela cor amarela, a floresta e seus habitantes misteriosos pela cor vermelha⁴³. Ambas as cores são primárias (no espectro pictórico) e quentes. O amarelo evoca o sol, a luz, à vida. O vermelho evoca ao fogo, ao desejo e ao sangue. Para os moradores da vila, o vermelho é a cor proibida. Uma vez que alvo vermelho seja avistado, deve ser enterrado imediatamente. Toda a circunvizinhança da vila é demarcada por baluartes com bandeiras amareladas, e o território da floresta é tomado por uma espécie de arbusto que produz pequenos frutos vermelhos, pintando a paisagem numa espécie de pontilhismo monocromático.

O fato de amarelo e vermelho serem cores primárias afirma logopaticamente a incompatibilidade dos mundos na própria maneira como se apresentam. O vermelho não pertence ao amarelo e o amarelo não pertence ao vermelho, suas naturezas são distintas, não possuem matizes pictóricas comuns. A própria semiologia da imagem fílmica está fundando da rotura dos mundos, a afirmação de distinção de incompatibilidade entre sagrado e profano se inicia desta forma, não de maneira narrativa, mas por via psicossomática, na semiótica da imagem. O espectador entende a rotura sem que ela tenha de ser afirmada. Se no êxodo a rotura se constatou por via lógica - a figueira queimava, mas não se consumia, *logo* o sagrado está se manifestando – no filme, a rotura já se constata na maneira pática, na natureza semiótica da imagem.

O segundo nível de rotura logopática que encontramos no filme se manifesta na elaboração do espaço, no embate entre a planície gramada onde está a vila e a floresta de galhos secos que a circunda.

⁴³ Em “O sexto sentido”, a cor vermelha é uma referência constante à morte. O balão que Cole segue até o depósito na festa de seu colega, é vermelho. O vestido que madrasta assassina usa no velório da menina Kara é vermelho. Em “Corpo fechado” a maioria dos bandidos que Dunn encontra, usa vermelho.\

Na vila há vida. Escutamos pássaros, vemos flores em harmonia com o ambiente limpo, gramado e organizado onde vivem os aldeões. Na floresta, as árvores ressequidas com seus galhos em formações contorcidas e caóticas inspiram total falta de ordem, o chão lamacento, com armadilhas naturais, poços, grandes troncos secos e pontiagudos, folhas em decomposição reiteram a idéia de caos, de falta de segurança ou resquíio de ordem. Est[a assim arquitetada uma distinção entre um universo organizado e um universo de caos. O primeiro, servindo à vida e à comunidade, o segundo negando a ambas. Esta dicotomia entre ordem e caos é fator imprescindível no pensamento de Eliade:

“O que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, mais precisamente, “o nosso mundo”, o Cosmos; o restante já não é um Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, demônios, “estranhos” (equiparados, aliás, aos demônios e às almas dos mortos). À primeira vista, essa rotura no espaço parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”. (ELIADE, 1992, p. 21)

A ordem é o fator que distingue o *Cosmos* do *Caos* e a elaboração dos espaços produzida por Shyamalan reitera esta percepção. Os conceitos-ideia de *Cosmos* e *Caos* são traduzidos nos coinceitos-imagem da *Vila* e da *Floresta*, ganham corpo e forma definidas, geram uma relação pática com o público.

Habitando o caos estão os monstros, os demônios. Fator este que nos leva ao terceiro nível de rotura logopática, que funciona entre a percepção do grotesco e do mistério na imagem, caracterizado na figura dos monstros da floresta, na névoa e nos baús negros.

Tenebrosas, as criaturas são caracterizadas como seres humanóides parecidos com porcos-espinhos. Possuem longas garras pontiagudas e camurça de espinhos de mesmo semblante nas costas, uma túnica vermelha cobre seu corpo amarronzado, suas feições lembram a de javalis, olhos negros e caninos gigantes.

Se por um lado os habitantes da vila são representados por figurinos lânguidos e numa atmosfera pacífica, as criaturas são horripilantes abominações, terríveis figuras de morte, vindas de um mundo que é a morte em si. Criaturas que atacam agem no sentido de ameaçar a ordem pacífica daquele mundo, que trazem consigo o sangue e a morte, espalhando carniça de animais sem pele na calada da noite. Ícones tão opostos à natureza da vila que provocam um choque pático eminente no público. Este choque propaga em sentimento aquilo que Eliade afirmou em palavras da seguinte maneira:

“Visto que “nosso mundo” é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em “Caos”. E dado que “nosso mundo” foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, a cosmogonia, os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. O ataque de “nosso mundo” equivale a uma desforra do Dragão mítico, que se rebela contra a obra dos deuses, o Cosmos, e se esforça por reduzi-la ao nada.” (ELIADE, 1992, p. 29)

Nas cenas noturnas, Shyamalan optou por incluir diversas vezes uma névoa distante vinda da floresta que circunda a vila e a permeia com uma atmosfera de mistério. A névoa aponta para a iminência de um mal que está próximo, que tenta a todo custo penetrar os limites do ambiente sagrado. Desta forma, as barreiras entre os dois mundos não são totalmente nítidas a todo tempo. A névoa que resvala do mundo profano dificulta da visibilidade e a clareza das coisas no mundo sagrado. Não transforma sua natureza mas, de alguma forma, altera sua percepção. A névoa é o conceito-imagem deste *esforço* do profano em irromper no sagrado e reduzi-lo ao nada.

Funcionando da mesma forma, existem as caixas-negras que os fundadores da vila guardam trancadas em suas casas. Jaz ai outro elemento de mistério, que aponta para um segredo tenebroso que pode abalar os alicerces daquele mundo. Ali, em cada casa, existem pistas de um passado profano que justificou a necessidade da fundação daquela realidade, elementos que nos levam adiante em nossa investigação.

O quarto nível de rotura logopática se demonstra de forma narrativa, na história imaginada por Shyamalan onde um grupo de casais dos anos 70 se refugia numa reserva e reinventam uma sociedade utópica, balizada pelo amor e a justiça. “Para viver no Mundo é preciso fundá-lo [...] nenhum mundo pode nascer no caos da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.” (ELIADE, 1992, p. 17)

A transformação de um local de caos para cosmos é viável através do ritual. O rito transfigura a natureza espectral do caos, consagrando-o à estrutura de sentido sagrada que organiza o cosmo. Paralelamente a esta idéia, Eliade desenvolve o conceito de centro, de umbigo do universo, o *Axis mundi* no processo cosmogônico de fundamentação de sociedades. Para Eliade, o homem religioso só é capaz de viver nesta realidade absoluta, no centro do mundo.

O quinto, último e mais profundo nível de rotura logopática surge na cinematografia, na maneira como a imagem foi composta no quadro cinematográfico, na *misé-en-scène* de Shyamalan.

Durante a apresentação da vila, vislumbramos uma cena bela, de forte caráter logopático:

Duas jovens estão varrendo uma varanda. De forma natural, o ato de varrer vai se transformando para elas numa brincadeira, elas gradativamente começam a rodopiar. O ato cotidiano se transforma numa dança de alegria. Risonhas elas desfrutam de um momento de paz e contentamento, o belo se manifesta naturalmente numa atividade fatídica. A dança é então interrompida abruptamente quando uma das moças percebe que uma erva-daninha de coloração vermelha nasceu ao pé da varanda. Rapidamente, elas arrancam a erva e a enterram nos arredores da casa. A presença do elemento vermelho – profano - interrompeu no ambiente sagrado, problematizando sua natureza de plena ordem. A erva-daninha traz a conotação de

algo que não pertence àquele lugar, àquela realidade, devendo ser expelida com urgência. A dança da alegria foi interrompida pela presença ínfima de um elemento aleatório ao contexto.

Na seqüência da primeira invasão dos monstros, temos a nítida impressão que a ordem é perdida. A estrutura de ordem cedeu ao caos da mesma forma como a figueira do Êxodo voltou a ser figueira quando o sagrado a deixou. A cinematografia de Shyamalan transforma a lógica do espaço. O silêncio pacífico da lugar a gritos. Neste contexto, a personagem cega, Ivy, espera, através da fé, que a ordem escatológica do mundo seja mantida. No meio da invasão do profano, ao invés de fugir, ela estende a mão ao vazio, esperando que o amor – principio de sentido que organizava aquela realidade – a resgate. Ela crê que seu amado virá salvá-la. Em um plano muito belo, vemos o monstro em *segundo-plano* e desfocado se aproximar da personagem enquanto sua mão, em *primeiro-plano* aguarda estendida por socorro. A mão de seu amado assim a toma e, em câmera lenta a afasta do perigo.

O tratamento sonoro também reafirma esta dicotomia. O som estrondoso e perturbador das moscas revoando ao redor da carniça em decomposição causa um estranhamento tal que reitera a idéia de que o profano não cabe no sagrado, são estruturas incompatíveis. Aquela sonoridade de destruição e morte é incabível naquele ambiente e o espectador permanece estático e em suspensão daquela realidade até que o som pare o corte devolva o silêncio. Um simples som retira o espectador da aura do sagrado, que é absoluta e não pode ser perturbada, levando-o instantaneamente à presença do profano.

A vila talvez seja o filme mais crítico de Shyamalan. Seus conteúdos podem apontar em diversos sentidos, sobretudo quando enquadrados no contexto histórico norte-americano em que foram produzidos. Sua inefabilidade opera em paralelo com conceitos-idéia de Eliade, mas se posicionam de maneira antagônica a eles na formatação do sentido final do filme.

No fim do filme, quando Ivy, atravessa a floresta e constatamos que na realidade toda a história se passava no mundo atual, e não em 1897. Percebemos uma realidade para além do

universo de sagrado e profano que estava estabelecido para os moradores da vila. Por mais organizada que esta estrutura pudesse parecer, suas origens estão vinculadas a um mistério que a transcende. O insondável mundo para além da realidade, impõe uma ordem que se utiliza da distinção entre sagrado e profano para que os indivíduos possam viver de forma a estarem constantemente em contato com o sentido escatológico de amor e justiça.

Se percebemos uma ordem que organiza o mundo, ela possui barreiras de significado que estão para além da maneira como a percebemos. O sagrado e o profano em “A vila” são partes necessárias para a organização de um cosmo possível no meio do caos em si. A sociedade de fora da reerva onde está a vila é o caos. Os monstros são uma barreira metafórica que protege os indivíduos do verdadeiro caos. Só é possível a uma cega ir até este mundo de caos, pois ela não será capaz de vislumbrar a falta de sentido. A organização dicotômica entre o sagrado e o profano na vila, permite a formulação de uma ordem que sustenta o perpetuamento do sentido, do propósito escatológico. Tanto o bem como o mal estão operando nesta organização de forma a trazer sucesso a esta empreitada. Os conceitos-imagem dos níveis de rotura entre o sagrado e o profano são assim, peças comuns, alicerces interdependentes para a organização escatológica do mundo. Sem o sagrado e o profano, não se pode sustentar a perpetuação da transmissão de propósito.

Pode-se afirmar também, que esta estruturação do universo entre sagrado e profano é feita por uma questão de *controle*. Edward Walker, o fundador da vila, e seus amigos tiveram a melhor das intenções ao construir a vila. Eles queriam aliar a existência ao propósito que julgavam conveniente. O fator negativo, contudo, foi privar os jovens e crianças da vila da verdadeira realidade na qual poderiam estar inseridos. A fundação do mundo entre sagrado e profano, funcionava, para estes fundadores, como uma ferramenta de controle para que os jovens não se aventurassem pela floresta. Os anciãos, utilizavam o medo como forma de contenção. O filme tem este grande caráter crítico às estruturas de poder, formadoras de

visões de mundo. Ao formular esta dicotomia entre sagrado e profano, a estrutura dominante segrega o bem do mal da forma que lhe convém, de forma que lhe seja garantido e perpetuado o poder. O medo como forma de controle é uma ferramenta perigosa, e todas as instituições, tanto estatais quanto religiosas trabalham em maior ou menor escala esta relação.

Se a religião se vê como fonte do propósito escatológico, até que ponto ela mesma não agrega a este propósito valores que são alheios a ele com simples intenção de coergir e controlar. Até que ponto a religiosidade pode também produzir vias de afastamento do sentido, na medida que manipula o discurso da ordem escatológica. O viés institucional e doutrinário das religiões por mais que assuma um caráter transcendental, estará sempre operando em alguma base de controle. As críticas marxistas e positivistas, bem como as análises antropológicas assumem pré-supostos desta ordem. Desta forma, os sistemas religiosos são interpretados como perigosos no conceito-imagem de Shyamalan. Por mais que a busca de propósito exija o compromisso da fé, para que se possa atingir a redenção e a paz, o indivíduo deve estar atento e crítico às ordens de poder que perpetuam a explicação do sentido escatológico de forma a não se tornar vítima de processos de controle e, assim, alienar-se do propósito que lhe convém. Shyamalan é um defensor da individualidade, sobre qualquer institucionalidade.

4.3. O embate entre ciência e fé, razão e experiência.

A fenomenologia clássica das ciências da religião é recriminada por diversos estudiosos contemporâneos da área. Geralmente são atribuídos a ela uma série de problemas de ordem metodológica que impediriam a conquista de um saber propriamente científico. Seja por suas terminologias vagas, seja pelo enfoque recorrente na experiência, os tradicionais fenomenólogos da religião – como Geerardus van der Leeuw (1890-1950), Friedrich Heiler

(1892-1967), Rudolf Otto (1869-1937) e Gustav Mensching (1901-1978) – representam para muitos uma pedra de tropeço nos estudos da religião.

A crítica advém de uma matriz positivista, de um esforço para qualificar as pesquisas e resultados dos estudos da religião no átrio do saber científico. Propõe-se em resposta ao método fenomenológico, um estudo de religiões comparadas, onde são citados e interpretados fatos objetivos, passíveis de descrição mensurável. Tal estudo deixa de lado especulações acerca do referencial transcendental das religiões, afasta-se de concepções universais em busca de paradigmas particulares. As divindades e seu relacionamento com os indivíduos religiosos se tornam desnecessárias na medida em que são estudados os comportamentos religiosos e seu vínculo com as ciências humanas. O *sagrado* é abandonado e recriminado, excluído por uma falta de método cabível aos parâmetros científicos. Este embate metodológico pode ser sintetizado em duas afirmações:

1) “Enquanto os fenomenólogos pretendiam ir além dos aspectos particulares que constituem uma religião no contínuo tempo-espaço para chegar à essência da religião em si, as gerações posteriores dos cientistas da religião defendem o caráter multidisciplinar dos seus estudos e a necessidade de uma colaboração entre especialistas formados em diferentes subdisciplinas e interessados em todas as dimensões que constituem qualquer religião concreta”.

2) “Enquanto a ciência é, por definição, um empreendimento público, [...] os representantes da Fenomenologia da Religião exigem do leitor um acordo com seus procedimentos, substituem uma discussão metodológica séria por uma *contemplação sobre o fenômeno*” (USARSKI, Nº 4 / 2004, p. 94)

Tentaremos agora perceber como os conceitos-imagem de “Fim dos tempos” podem responder a estas duas afirmações.

4.3.1. Fim dos tempos: A incapacidade da ciência de contemplar a ordem escatológica do mundo.

“Fim dos tempos” tem como mote principal um fenômeno natural inexplicável que atordoa o sistema nervoso das pessoas compelindo-as ao suicídio. O personagem protagonista

da história é um professor de ciências naturais, Elliot Moore. Elliot nos é apresentado em uma de suas aulas, quando pede que os alunos forneçam hipóteses para o desaparecimento inexplicável de abelhas por todos os Estados Unidos, descrito em matéria do jornal *The New York Times*. Depois de alguns alunos terem suas hipóteses rebatidas pelo professor, Elliot propõe então a questão para Jake, um aluno que assume estar desinteressado pela questão. Depois de Elliot brincar dizendo que o aluno estava mais preocupado com sua aparência do que com o assunto em sí, o moço, que demonstra pensar de forma fútil e superficial, responde à questão da seguinte forma:

“Isso é um ato da natureza. E nós nunca vamos compreendê-lo plenamente”.

Surpreendido pela resposta, Elliot congratula Jake e afirma:

“A ciência irá inventar alguma razão para colocar nos livros, mas, no final, será só uma teoria. Nós falharemos em não reconhecer que existem forças que estão operando para além de nossa compreensão”.

Levando em conta a curva dramática do roteiro, podemos assumir que esta fala do protagonista sintetiza aquilo que Shyamalan está tentando dizer em sua obra. Os conceitos-imagem que estará construindo estarão operando para arquitetar esta idéia, uma vez que o protagonista anuncia no início do filme uma conclusão que irá se repetir no final: Existem forças que estão operando além de nossa compreensão.

O fato é que Shyamalan utilizou-se de uma notícia real para iniciar o debate da questão. O *New York Times* realmente publicou em 27 de Fevereiro de 2007 um artigo a respeito de abelhas que desapareceram sem deixar rastros em 24 estados americanos⁴⁴. O artigo propõe uma série de possíveis explicações para o fenômeno, mas a discussão permanece em aberto, sem conclusões objetivas. O autor da matéria, Alexei Barrionuevo, sugere que o ocorrido é um caso “digno de Agatha Christie” e que os pesquisadores estavam tendo problemas em

⁴⁴ Cf. <http://www.nytimes.com/2007/02/27/business/27bees.html>

solucionar o fenômeno que estaria sendo chamado de “Colapso de desordem da colônia”. Apesar de diversas hipóteses, que vão desde fatores bióticos até mudanças climáticas, o caso continua em aberto.⁴⁵ Como sugerido por Eliot, a ciência efetivamente criou uma teoria, uma razão para o acontecido. Mas, como o personagem também sugeriu, esta é somente uma teoria.

Desta forma, utilizando-se de um fato objetivo, o conceito-imagem de Shyamalan nasce na realidade e parte para uma especulação empírica ficcional. Da mesma forma como o fenômeno do filme não é totalmente explicado, fazendo com que a conclusão final do cientista seja a mesma do aluno alienado (“Isso é um ato da natureza. E nós nunca vamos compreendê-lo plenamente”), o fenômeno da realidade (o desaparecimento das abelhas) também não é compreendido. O que nos leva assim a uma compreensão logopática extremamente irônica: *A conclusão do aluno alienado na ficção é a mesma dos cientistas na realidade*. O caso das abelhas mencionado por Shyamalan é o argumento objetivo que o permite chegar à conclusão de que o positivismo nem sempre proporciona a melhor resposta para um evento. O conceito-imagem utiliza-se do método para constatar a ineficácia do próprio método.

Mais adiante na mesma seqüência, quando Eliot está dispensando os jovens em virtude dos misteriosos “ataques”, clama aos alunos que trabalhem em seus projetos de ciências que deverão ser entregues na próxima semana. Ele revisa, então o as regras de investigação científica, que são repetidas em uníssono pelos alunos despreocupados:

“Identificar variáveis, projetar experiência, observar, mensurar e interpretar os dados obtidos”.

Método ao qual Eliot irá recorrer novamente quando, liderando um grupo de pessoas desesperadas por uma planície, ele se vê na obrigação de investigar a hipótese até então absurda de que as plantas estariam sendo as responsáveis pelos ataques. Ele conclui que, para

⁴⁵ Para mais informações sobre o fenômeno veja matéria no site da National Geographic: <http://news.nationalgeographic.com/news/2007/02/070223-bees.html> (consultado em 03/12/2008).

sobreviverem, os personagens devem se dividir em pequenos grupos e fugir da brisa, que estaria espalhando as toxinas eliminadas pelas plantas. Os personagens então correm desesperadamente pelos campos. A brisa, então, alcança os personagens, que param desesperados. O que acontece, contudo, é que nada acontece com eles. A brisa os alcançou mas eles não foram infectados. O método de investigação científica falhou. Eliot diz de forma interrogativa:

“Ainda estamos vivos?! Seriam os grupos pequenos? Estará isso realmente acontecendo?”

Diante da constatação do improvável, a ciência tal como a conhecemos e formulamos se abala. Opera de maneira apologética buscando explicações cabíveis. Perde o norte epistemológico. Idéia que é reforçada de forma engraçada na próxima cena.

Eliot e seu bando procuram abrigo numa casa modelo, que servia de exposição para um conjunto imobiliário em lançamento. Lá, enquanto as meninas vão ao banheiro, Elliot repara que existe uma planta na sala onde está. Preocupado, ele se aproxima dela com passos cautelosos:

“Olá, meu nome é Elliot Moore. Eu vim falar com uma atitude muito positiva, dando boas vibrações. Nós só estamos aqui para usar o banheiro, depois iremos embora. Espero que esteja tudo bem”.

Eliot então toca a planta, percebe algo de estranho em sua textura e afirma espantado consigo mesmo:

“Plástico. Eu estou falando com uma planta de plástico...”.

O elemento cômico da cena ironiza o cientista que, há pouco tempo atrás, tinha como lunático um agricultor que falava com plantas. De repente, o protagonista se vê então fazendo o mesmo com uma planta que nem viva era. É surpreendente a maneira como a comédia – tão pouco utilizada pela ciência – pode formular um sentido logopático de forma tão rápida e

profunda. Ao ter se rendido ao improvável, a um horizonte epistemológico totalmente desconhecido, o método científico vacila. Sua consistência, que opera com tamanha destreza no ambiente do método, se desmonta impróprio diante de qualquer proposta que fuja da ordem objetiva do mundo.

O tratamento sonoro do filme também contribuiu decisivamente para os conteúdos logopáticos da obra. A brisa que estaria espalhando as toxinas pelo ar é representado por um conjunto de sons. Em alguns momentos, soa como um sussurro, como uma prece silenciosa, em outros como golpes agudos ou vibrações estrondosas. O som transforma a brisa no monstro do filme. O elemento pático ativa a percepção do fenômeno. O que vemos é a brisa, mas os conteúdos daquilo que está realmente acontecendo são subentendidos pela sonoridade.

No filme, o fenômeno fantástico é explicado no que diz respeito à sua dimensão passível de observação: A neurotoxina expelida pelas plantas. O que não é explicado, contudo, é o *porquê* do ocorrido. Se a ciência foi capaz observar as causas de um fenômeno, seu método foi ineficaz para a percepção das causas das causas, as causas primeiras, sem as quais os sintomas mensuráveis seriam inexistentes.

Podemos assim, em contrapartida às afirmações (1) e (2), sugeridas no início deste tópico, fundamentar o pensamento logopático do filme da seguinte forma:

A ciência compreendeu o fenômeno com suas ferramentas, mas os resultado apresentado em nada contribuiu para a percepção do que realmente estava acontecendo, do motivo por de traz do *the happening* apresentado.

Se a fenomenologia pode ser criticada por buscar essências, o positivismo pode ser criticado por não produzir respostas eficazes fora do próprio contexto científico. Aquilo que pode ser mensurado é um reflexo de uma causa primeira. Se analisamos o que observamos sem ter por preocupação compreender a sua origem, não produzimos efetivamente nenhum resultado a cerca do *fenômeno real*, daquilo que realmente está acontecendo.

Daí o título do filme possui. *The happening* - o acontecimento - sugere uma arbitrariedade proposital no que diz respeito à explicação do que está acontecendo. O título do filme em português, *Fim dos tempos*, deixa de fora esta arbitrariedade, apresentando o filme ao espectador de forma a explicar o que está por ocorrer⁴⁶. Shyamalan tituló sua obra de forma a demonstrar que no cerne de seu tema estaria o fator do mistério das coisas que não podem ser totalmente explicadas pela ciência. Se a fenomenologia *contempla o fenômeno*, talvez seja esta a única forma de conhecê-lo verdadeiramente.

De forma complementar a esta exploração desenvolvida em “Fim dos tempos”, vale breve comentário sobre a questão no que diz respeito aos conceitos-imagem em “Corpo Fechado”. Em “Corpo Fechado”, a busca de Elijah nada mais é do que um método científico de observação, que funciona por tentativa e erro: Provocar desastres esperando que surgisse um super-homem que sobrevivesse à catástrofe. Tentativa após tentativa, Elijah procurava por uma resposta à equação de sua vida, procurava por seu oposto, por um homem indestrutível que permitisse a ele reconhecer em si mesmo sua verdadeira natureza, a de Mr. Glass, o arquivilão. A busca de Elijah é uma busca por um milagre genético, milagre este que evidenciaria que a sua própria estrutura genética era detentora de um milagre e não de uma falha. O impulso logopático de sua busca é visceral, existencial. Para Elijah é possível procurar por um milagre e esta possibilidade só é possível quando o pesquisador possui uma relação íntima com o objeto que procura, quando está ligado a ele de maneira indissociável. A profundidade desta relação o leva a cometer as mais absurdas atrocidades, mas os meios justificaram para ele o resultado. Para procurar um milagre, Elijah tinha de acreditar que um milagre era possível, ele acreditava em milagres, e se ninguém nunca tivesse tido esta concepção, o milagre não teria sido encontrado. A história funciona como um manifesto contra a *Epoché*, a

⁴⁶ Sobre as atrocidades cometidas na tradução de títulos de filmes para o português, e um pensamento filosófico a partir do tema, veja o apêndice “Os brutos também traduzem: Considerações filosóficas acerca de títulos brasileiros de filmes”, apresentado por Julio Cabrera em *De Hitchcock a Greenaway*.

suspensão de juízo supostamente necessária para que o pesquisador possa melhor compreender o evento estudado.

Os conceitos-imagem de Shyamalan podem contribuir com estatuto científico das ciências da religião de forma a questionar este parecer tão confortável diante da legitimação da área enquanto uma ciência aparentemente fria. Se por um lado, “Fim dos tempos”, fala que o método científico tal qual praticado nem sempre dá conta de um fenômeno fantástico, por outro, “Corpo fechado” fala da necessidade de mudança não do método, mas da posição do pesquisador diante de seu objeto. Para encontrar o milagre, deve-se primeiramente acreditar nele.

CONCLUSÃO

Assistindo ao filme “Jogo de cena” de Eduardo Coutinho, vemos uma brincadeira semiótica muito interessante, onde verdade e ficção se misturam de forma indissociável. Menciono aqui este filme, pois só pude compreender o potencial inefável da logopatia de dialogar com a profundidade existencial do ser humano quando assisti a uma das entrevistas que este *docudrama* apresenta. Na entrevista em questão, uma senhora (interpretada por Marília Pêra) conta ter tido uma briga horrível com sua filha e que, depois disso, cortou definitivamente as relações com ela. A senhora carrega uma cicatriz enorme em relação a este acontecimento e gostaria de, a qualquer custo, voltar atrás, recuperar a filha perdida. Em determinado momento, a entrevista chega ao tópico do cinema. A mulher afirma que seu filme preferido é “Procurando Nemo” (2003), um filme de animação da Disney Pixar que conta a história de um peixe que atravessa o mar a procura de seu filho, que foi levado embora por mergulhadores. Enquanto explica a história a Coutinho – que diz não ter visto o filme – a mulher vai ficando emocionada e, de repente, deságua em lágrimas. Coutinho a questiona. Ela explica que a história do filme é a história dela mesma, sua busca e angústia só podem ser definidas no conceito-imagem de Marlin, o peixe pai. O filme a conduziu logopaticamente a reinterpretar e dialogar com seus problemas de uma forma que a própria psicologia seria incapaz de proporcionar. O inefável da imagem trouxe-lhe sentido, tornando seu mundo suportável e trazendo esperança. A busca pela compreensão deste fator e seu caráter religioso foi o tema deste texto.

Este trabalho teve como propósito aliar cinema e religião através da percepção de que seus conteúdos se relacionam com as faculdades interpretativas do ser humano de maneira inefável. A inefabilidade dos conceitos-imagem condiz com a característica de mistério da

religião, que gera respostas profundas, claras e, justamente por isso, intransmissíveis pela lógica tradicional.

A qualidade da filmografia de Shyamalan colaborara com esta constatação. Seus conceitos-imagem e a maneira como foram construídos remetem propositalmente a temas da filosofia da religião, o que agregou profundidade e eficácia aos conteúdos logopáticos inefáveis de sua obra.

Logicamente, o potencial e a abrangência da inefabilidade logopática não está restrita a Shyamalan. Todos os filmes carregam consigo um potencial inefável na sua própria natureza comunicativa em relação ao ser humano. Assim como determinados cultos e doutrinas religiosas podem melhor se relacionar com o repertório e afetos de um determinado indivíduo, assim também os filmes em suas diferentes concepções e intuítos podem relacionar-se logopaticamente com as pessoas em níveis distintos.

Deve-se atentar, contudo, para que análises a serem ainda feitas sobre o tema sejam coerentes ou ao menos coniventes com o propósito original apresentado pela obra cinematográfica em questão. Por mais que o filme possa provocar logopaticamente as pessoas num impulso insondável e imprevisível, não se pode deixar de lado a argumentação sobre as possíveis intenções e pensamentos do diretor a formular seu discurso logopático. Se a interpretação logopática de um filme é possível, muito bem, que seja feita! O que não se pode deixar de lado é a averiguação a cerca da percepção e conceito que o autor realmente possuía ao formular a obra tal como ela é. A mesma lógica se aplica na análise de um texto sagrado (como a Torá, a Bíblia, o Alcorão ou o Livro de mórmon). Os pesquisadores e comentaristas que se aproximam de uma obra desta ordem podem conotar e interpretar fatores de maneiras diferentes, mas estão sempre na obrigação de retratar aquilo que os autores originais do texto propunham com o seu discurso. O parecer do diretor e do filme não pode ser suprimido da análise de sua obra.

Outra necessidade metodológica que a análise logopática subentende é um repertório a respeito de linguagem cinematográfica e seus potenciais. Não se pode exaurir a profundidade logopática de um filme tratando apenas de questões narrativas, da história. Deve-se buscar a todo o momento, aliar a análise com a imagem e conteúdos (de arte, fotografia, etc.). O mesmo se aplica aos cortes e à montagem do som. Permanecendo apenas na história, o caráter pático é comprometido, pois sua inefabilidade depende invariavelmente o peso das estruturas de linguagem que operam a comoção no indivíduo em nível estético.

Ainda existe muito a ser produzido e descoberto a respeito da razão logopática. Estudos no campo da psicologia e da neurologia seriam muito úteis para uma melhor percepção deste fenômeno. Tais estudos poderiam apontar de forma mais decisiva e clara para esta *profundidade* que mencionamos recorrentemente, assim como também permitiriam delineamento mais bem acabado da maneira como o lógico e o pático interagem, seus níveis de relação e intercâmbio que conduziriam à formação de sentido que esquadrimos aqui.

Ao inefável do conceito-imagem, talvez sejam cabíveis algumas críticas e reinterpretações advindas dos meios filosóficos e teológicos, que quase nunca permanecem silenciosos diante um assunto novo, qualquer que seja. Apesar disso, julgo que sua contribuição possa gerar e facilitar novos estudos entre as áreas, sendo importante referência para futuras experimentações neste nível.

Outro novo desafio que é aqui legado é o de atentar com mais cuidado à maneira como o pático inefável funciona dentro dos diferenciados gêneros cinematográficos. Conceitos-imagem sobre um mesmo tema podem se operar de formas complementares distintas entre um filme de horror e uma comédia, entre um drama e um filme de ação. Cada gênero dialoga com espectador de uma maneira, produzindo afetos específicos. O próprio espectador escolhe qual gênero lhe convém em determinada circunstância, ele sabe que suas disposições e afetos naquele momento estariam mais suscetíveis a um tipo específico de formulação pática. A

comoção, o riso e o medo operam patias diferentes, e cada uma delas pinta o conceito-imagem com seus traços e tons exclusivos.

Espero ter sido fiel à intenção inicial de estabelecer em minha análise um equilíbrio entre ambas as áreas, explorando-as com mesma paixão e profundidade. O pensamento de Cabrera e a originalidade da percepção logopática foram essenciais na viabilização desta empreitada. O grande desafio foi o de fazer cinema e religião terem um crescimento temático conjunto, propor uma interdisciplinaridade que geraria como resultado um pensamento de valor semântico comum para as duas áreas. Creio que o viés infável dos conceitos-imagem tenha proporcionado esta ponte semântica entre cinema e religião, de forma a contribuir com os futuros espectros de análise que poderão surgir entre as áreas. Religião e cinema contemplam tanto aos homens, como a seus mistérios.

BIBLIOGRAFIA

AGOSTINHO, Santo. *A graça*. São Paulo: Paulus, 1999.

_____. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 2004.

ALVES, Rubens. *Filosofia da ciência*. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. *O enigma da religião*. Petrópolis: Vozes, 1979.

AMOUNT, Jacques. *Moderno? Porque o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus, 2008.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas: Papirus Editora, 2007.

BAMBERGER, Michael. *The man who heard voices: Or how M. Night Shyamalan risked his career on a fairy tale*. New York: Gotham Books, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BECKER, Ernerst. *A negação da Morte*. São Paulo: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: *A idéia o cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é Cinema?*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BIRCK, Bruno Odélio. *O Sagrado em Rudolf Otto*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1993.

BIRD, Michael. "Film as Hierophany." In: *Religion in film*, por John R. MAY e Michael BIRD, 257. Knoxville: The university of Tennessee press, 1998.

BRYANT, M. Darrol. "Cinema, religion and popular culture." In: *Religion in film*, por John R. MAY e Michael BIRD, 257. Knoxville: The Tennessee university press, 1998.

BORDWEL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, 2003.

- BORDWEL, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the interpretation of cinema*. London: Harvard University Press: 1991.
- CABRERA, Julio. *A lógica condenada*. São Paulo: Hucitec Edusp, 1987.
- _____. *Projeto de Ética Negativa*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- _____. *Crítica de La Moral Afirmativa: Un Ensayo Sobre Nacimiento, Muerte Y Valor de La Vida*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- _____. *Margens das Filosofias da Linguagem*. Brasília: Editora UnB, 2003.
- _____. *O cinema pensa: Uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- _____. *De Hitchcock a Greenway pela história da filosofia*. São Paulo: Nanquim editorial, 2007.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Editora Palas Athena, 2001.
- _____. *The Masks of God: Occidental Mythology*. New York: Penguin Books, 1991.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do Cinema*. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 1994.
- CARROLL, Noel; CHOL, Jinhee (orgs). *Philosophy of film and motion pictures: An anthology*. Boston: Blackwell Publishing, 2005
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *O mito do eterno retorno*. Mercury, 2004.
- FRAMPTON, Daniel. *Filmosophy*. Londres: Flower Press, 2006.
- FEUERBACH, Ludwig. *Preleções sobre a essência da religião*. Campinas: Papyrus Editora, 1989.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. São Paulo: LTC, 1989.
- GODAWA, Brian. *Cinema e fé cristã*. Viçosa: Editora Ultimato, 2004.

- GOÉS, Laércio Torres de. O mito cristão no cinema
- HAUKE, Christopher & ALISTER, Ian. *Jung & Film: Post-Jungian Takes on the Moving Image*. Psychology Press, 2001.
- HELM, Paul (ed.). *Faith and Reason*. New York: Oxford University Press, 1999.
- HESSEN, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HORKHEIMER, M., e ADORNO, T. W. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- IACCINO, James F. *Jungian Reflections Within the Cinema: A Psychological Analysis of Sci-fi*. Greenwood Publishing group, 1998.
- INDICK, William. *Movies and Mind: Theories of the psychoanalysts applied to film*. MacFarland Editions, 2004.
- ISMAEL, J.C. *Cinema e circunstância*. São Paulo: Editora São Paulo, 1965.
- JAMES, William. *The varieties of religious experience*. Clearwater: Touchstone books, 1997.
- KOLAKOWSKI, Lezek. *Horror metafísico*. São Paulo: Papyrus Editorial, 1990.
- KUBRICK, Stanley. *Interviews*. Mississippi: University of Mississippi press., 2001.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- LIGHT, Andrew. *Reel Arguments: Film, philosophy and social criticism*. Boulder: Westview Press, 2003.
- LYDEN, John C.. *Movie as religion*. New York: New York University Press, 2003.
- MAMET, David. *Sobre direção de cinema*. São Paulo: Civilização Brasileira. 2002
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*. Campinas: Papyrus, 1997.
- MARCONDES, José Maria. *A vida do símbolo: A dimensão simbólica da religião*. São Paulo: Paulinas, 2006.
- MARTIN, Joel W. (org.). *Screening the sacred*. Boulder. Westview Press, 1995.
- MAY, John R. (org.). *Religion in film*. Knoxville: University of Tennessee Press: 1988.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

- MILES, Margareth R. *Seeing and Believing: Religion and Values in the movies*. Boston: Beacon Press, 2000.
- MONACO, James. *How to read a film*. New York: Oxford press, 2000.
- OTTO, Rudolf. *The Idea of the holy*. New York: Oxford University Press, 1988.
- PADEN, Willam E. *Interpretando o sagrado: Modos de conhecer religião*. São Paulo: Paulinas, 2001.
- RABIGER, Michael. *Directing: Film techniques and aesthetics*. Oxford: Focal Press, 1997.
- REIS, R. ; CABRERA, Julio . *Textos de Filosofia Subjetiva*. Porto Alegre/Santa Cruz do Sul: Movimento/FISC, 1985.
- RUSSEL, Bruce. "The philosophical limits of film." In: *Philosophy of Film and Motion Pictures*, por Noël CARROLL e Jinhee CHOI, 432. Boston: Blackwell Publishing, 2005.
- SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: Televisão e pensamento pós-moderno*. Bauru: Edusc, 1997.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez editora, 2006.
- SHOJI, Rafael. "Condições de Significado na Linguagem Mística." *REVER: Revista de Estudos da Religião*, Nº 4 / 2003: 54 -73.
- SMART, Ninian. *Dimensions of the Sacred*. University of California Press, 1999.
- _____. *Philosophy of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- _____. *The Religious Experience of Mankind*. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- SMITH, Barbara. *Crença e resistência*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- STORR, Anthony. *As idéias de Jung*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- STROZENBERG, Llana. "Antropologia e comunicação: que conversa é essa?" In: *Antropologia e comunicação*, por Isabel TRAVANCAS e Patrícia FARIAS, 228. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- USARSKI, Frank. *Constituintes da Ciência da religião*. São Paulo: Paulinas, 2008.
- _____. "Os Enganos sobre o Sagrado – Uma Síntese da Crítica ao Ramo "Clássico" da Fenomenologia da Religião e seus Conceitos-Chave." *REVER: Revista de Estudos da Religião*, Nº 4 / 2004: 73-95.
- TALIAFERRO, Charles. *Contemporary philosophy of religion: na introduction*. Malden: Blackwell Publishers Ltd. 1998.

TARKOVISKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

USARSKI, Frank (Org.). *O espectro disciplinar das Ciências da Religião*. São Paulo: Paulinas, 2007.

WAINWRIGHT, William J. *Philosopy of religion*. Belmont: Wadsworth Publishing Company, 1992.

WARTENBERG, Thomas E., e Angela CURRAN. *The Philosophy of Film*. Boston: Blackwell publishing, 2005.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)