

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Olavo Augusto Pereira Azambuja

**O OLHAR QUE EVIDENCIA O SAGRADO:
HIEROFANIA PELA FORMA NO FILME LAZZARO FELICE**



Juiz de Fora
2025

Olavo Augusto Pereira Azambuja

**O OLHAR QUE EVIDENCIA O SAGRADO:
HIEROFANIA PELA FORMA NO FILME LAZZARO FELICE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Filosofia da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Pieper



Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Azambuja, Olavo Augusto Pereira.

O olhar que evidencia o sagrado: hierofania pela forma no filme Lazzaro Felice / Olavo Augusto Pereira Azambuja. -- 2025.
138 p.

Orientador: Frederico Pieper

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2025.

1. Sagrado. 2. Hierofania. 3. Ontologia.
4. Cinema. 5. Estilo transcendental. I. Pieper, Frederico, orient. II. Título.

Olavo Augusto Pereira Azambuja

O OLHAR QUE EVIDENCIA O SAGRADO: HIEROFANIA PELA FORMA NO FILME LAZZARO FELICE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciência da Religião. Área de concentração: Filosofia da Religião.

Aprovada em 19 de Agosto de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Pieper Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Erika Savernini Lopes
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.ª Dr.ª Flávia Santos Arielo
Universidade Estadual de Maringá

Juiz de Fora, 05/08/2025.



Documento assinado eletronicamente por Frederico Pieper Pires, Professor(a), em 19/08/2025, às 16:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Flávia Santos Arielo, Usuário Externo, em 19/08/2025, às 16:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Erika Savernini Lopes, Professor(a), em 19/08/2025, às 16:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador 2533844 e o código CRC E332C546.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao fundamento e princípio que tudo sustenta, mesmo que na maioria das vezes eu não o perceba, nem me lembre Dele (Deus).

À minha companheira de jornada, Cláudia Lacerda, por toda paciência, apoio e carinho nesses anos de pesquisa.

Ao Carlão, esse estranho mestre e anjo da guarda que apareceu em minha vida e propôs uma reengenharia existencial.

À minha matriz familiar materna, de origem rural, e à matriz familiar paterna, pertencente à grande metrópole e, com isso, à formação da síntese que eu sou. Em especial, todo incentivo aos estudos e por uma vida esclarecida oportunizada por minha mãe, Marília (in memoriam).

À minha formação inicial em Filosofia, na cidade de Campanha-MG, além da concepção enraizada da Filosofia como um modo de vida. Em especial, à figura do professor Pe. Rogério, e a iniciação na mística provocada.

Ao Mauro Baptista, por ter me apresentado o PPCIR, e por despertar meu encanto pelo programa.

À aposta no projeto e à orientação assertiva de Fred, além da revisão atenta e cuidadosa de André Yuri.

Aos nobres colegas de sala de aula, café e RU que tive e conheci ao longo do trajeto.

Ao professor Eduardo Gross por todos os ensinamentos em pesquisa e metodologia e os bons “causos” sobre o PPCIR.

Ao professor Clodomir por, através de suas aulas, me provocar a me queimar com o Sagrado e, ao mesmo tempo, apresentar os cuidados e perigos pertinentes a essa categoria.

Ao professor Dilip por recuperar em mim toda a perspectiva da formação inicial que tive em filosofia, ao tratá-la como forma de vida. Além de me despertar para a poesia, tanto existencial quanto literária.

À toda coordenação e toda equipe administrativa do PPG em Ciência da Religião, principalmente nas figuras de Amanda Prado e Bruno Goulart.

A todo incentivo e apoio que recebi da UFJF e, principalmente, da coordenação da PROAE. Agradeço também à consideração e paciência dos meus colegas de trabalho da pró-reitoria, especialmente Allan e Paulo, por todo apoio com o ousado projeto de reformulação

do fluxo de trabalho que implementamos. Por fim, à colega Rosana Dilly, pelo *feedback* e pelas discussões sobre o objeto da presente pesquisa.

Ao grupo de pesquisa e estudo Cinema, Filosofia e Religião do Labô, principalmente na figura de sua coordenadora, Flávia Arielo. Um espaço fundamental que me acolheu e não deixou esmaecer o prazer com a arte cinematográfica com suas implicações.

Ao Cineclube Cine Margem, principalmente na figura de João Silvério, por me oferecer um espaço de apresentação e discussão do objeto da presente pesquisa, além de teste e verificação das hipóteses levantadas.

À Letícia Zampiêr por, através do divã, me auxiliar a realizar as coisas de maneira mais possível e menos sintomática, permitindo um deslocamento criativo e vivaz.

À minha cachorrinha de estimação, Luna, por sempre estar perto, mostrando o Caminho.

RESUMO

A presente dissertação faz uma investigação a partir do potencial da religião em se vascularizar na vida e no universo das pessoas, partindo do arcabouço teórico do historiador da religião e filósofo romeno Mircea Eliade. O trabalho detecta, a partir de Eliade, a crise existencial do ser humano na modernidade, marcada pela perda de uma religiosidade cósmica e por uma relação frígida com o cosmos, que é percebido como mudo e inerte. A pesquisa propõe que, mesmo nesse cenário, o sagrado não desaparece, mas se encontra “camuflado”, podendo ser percebido e evidenciado através de novos formatos, com privilégio e destaque para a arte cinematográfica. A fundamentação teórica ancora-se nos conceitos elidianos de morfologia do sagrado e profano, de tempo e espaço não-homogêneos e, centralmente, na noção de hierofania aliado ao pensamento ontológico do autor. A pesquisa avança com uma contribuição hermenêutica original ao interpretar a hierofania não como uma simples manifestação, mas como o ato de “tornar evidente o sagrado”, um desvelar do que já é auto-evidente e imanente à realidade. Essa abordagem sustenta a análise do *Homo religiosus* e da busca por um “assentamento ontológico” como resposta à angústia existencial. Como ponte metodológica para a análise fílmica, a dissertação recorre à teoria do Estilo Transcendental de Paul Schrader, requalificando-a como um estilo hierofânico. Este método permite analisar como a “forma” do cinema – e não apenas seu conteúdo – pode ser orquestrada para evocar e simular uma espécie de encontro com o sagrado através das fases condutivas deste estilo: cotidiano, disparidade, ações decisivas e êxtase. O objeto de estudo para a interação e teste deste instrumental teórico é o filme italiano *Lazzaro Felice* (2018), da diretora Alice Rohrwacher. A análise demonstra que o filme opera como uma hierofania contemporânea, pois o personagem principal, Lazzaro, é apresentado como a própria encarnação da hierofania e seu olhar funciona como um dispositivo pedagógico para a evidência do sagrado. A forma do filme, com suas escolhas estéticas e narrativas, guia o espectador em uma jornada que culmina no momento de êxtase, exemplificado na cena da “fuga da música” da igreja, que ressignifica a existência dos personagens, que espirra e reflete no espectador. Assim, a obra propõe uma “restituição do olhar”, funcionando como uma espécie de liturgia secular que oferece a possibilidade de uma retomada do assentamento ontológico. O trabalho revalida, assim, a pertinência do pensamento de Eliade para a análise da cultura contemporânea e afirma o potencial da linguagem cinematográfica como um poderoso veículo para a expressão do sagrado.

Palavras-chave: sagrado, hierofania, ontologia, cinema, estilo transcendental.

ABSTRACT

This thesis investigates the potential of religion to infuse human existence and consciousness, drawing on the theoretical framework of Romanian historian of religion and philosopher Mircea Eliade. The work identifies, through Eliade's lens, the existential crisis of human beings in modernity, marked by the loss of cosmic religiosity and a detached relationship with the cosmos, which is perceived as mute and inert. The research proposes that, even in this scenario, the sacred does not disappear, but is “camouflaged,” and can be perceived and evidenced through new formats, with particular emphasis on cinematographic art. The theoretical foundation is anchored in Eliade's concepts of the morphology of the sacred and the profane, of non-homogeneous time and space, and, centrally, in the notion of hierophany coupled with the author's ontological thought. The research advances with an original hermeneutic contribution by interpreting hierophany not as a simple manifestation, but as the act of “rendering the sacred manifest,” an unveiling of what is already self-evident and immanent to reality. This approach supports the analysis of *Homo religiosus* and the search for an “ontological settlement” as a response to existential angst. As a methodological bridge for film analysis, the dissertation draws on Paul Schrader's theory of Transcendental Style, reconceptualizing it as a hierophanic style. This method allows us to analyze how the “form” of cinema—and not just its content—can be orchestrated to evoke and simulate a kind of encounter with the sacred through the constituent phases of this Style: everyday life, disparity, decisive actions, and ecstasy. The object of study for the interaction and testing of this theoretical instrument is the Italian film *Lazzaro Felice* (2018), by director Alice Rohrwacher. The analysis demonstrates that the film operates as a contemporary hierophany, as the main character Lazzaro is presented as the very embodiment of hierophany and his gaze functions as a pedagogical device for the evocation of the sacred. The form of the film, with its aesthetic and narrative choices, guides the viewer on a journey that culminates in a moment of ecstasy, exemplified in the scene of the “escape from the music” of the church, which redefines the characters' existence and resonates with the viewer. Thus, the work proposes a “restitution of the gaze,” functioning as a kind of secular liturgy that offers the possibility of a resumption of ontological settlement. The work thus revalidates the relevance of Eliade's thinking for the analysis of contemporary culture and affirms the potential of cinematic language as a powerful vehicle for the expression of the sacred.

Keywords: holy, hierophany, ontology, cinema, transcendental style.

Sumário

Introdução	11
1 Parâmetros fundamentais em Mircea Eliade	17
1.1 Aspectos biográficos e espirituais	17
1.1.1 Ofício Literário	18
1.1.2 Encontros derradeiros	19
1.1.3 Escritos “políticos” polêmicos	21
1.2 O Sagrado	24
1.2.1 A Morfologia do Sagrado	28
1.2.2 O Homem Religioso	28
1.2.3 O Espaço Sagrado	29
1.2.4 O Tempo Sagrado	32
1.3 Aspecto Ontológico	35
1.4 Aspecto simbólico	38
1.5 Crise e Modernidade	39
1.6 Camuflagem do sagrado perfurada pela arte	42
2 Rumo à forma do cinema religioso	46
2.1 Da crítica para a análise	47
2.1.1 Questões metodológicas para a análise	48
2.1.2 Métodos de análise: pausa, forma e olhar	50
2.1.3 Pesos e contrapesos na análise	52
2.1.4 Um passo para a teoria	54
2.2 Elementos da teoria cinematográfica	55
2.2.1 A problemática do cinema com a realidade	58
2.2.2 Por um cinema que não acaba	60
2.2.3 Contornos filosóficos no cinema: Deleuze e Annette Michelson	61
2.2.4 Contornos fenomenológicos no cinema: Ayfre e Agel	64
2.3 Cinema e Religião	67
2.3.1 Estilo Transcendental ou Hierofânico	71
3 O sagrado se torna evidente	81
3.1 A força das imagens	81
3.2 Objeto do estudo: Lazzaro Felice	83
3.2.1 Aspectos formais	95
3.3 Chave analítica: o olhar de Lazzaro	98
3.3.1 Cotidiano	100
3.3.2 Disparidade	104
3.3.3 Ações Decisivas	109
3.3.4 Êxtase	119
3.4 Cena final, uma questão socioeconômica	124
Considerações Finais	129
Referências Bibliográficas	133
Referências Fílmicas	137

INTRODUÇÃO

*Tem muita gente que olha e não vê
Pensa que a vida é só aparência
Onde eu moro é casinha modesta
É tão pequena minha residência*

*Tem muita gente que de mim tem dó
Imaginando que eu vivo sofrendo
Meu companheiro, é engano seu
Onde tem Deus, é lá que eu tô vivendo*

João Carreiro

O que você faz quando é profundamente afetado por um filme? Mesmo depois do fim da sessão, se o filme continua a provocar você e insiste em orbitar a sua vida, o que você faz? Já tendo lido diversos textos e assistidos críticas e debates sobre o filme, ainda resta alguma coisa a ser feita? Sentindo o peso existencial dessas questões e já com uma obsessão para chamar de sua, você pode fazer algo não muito comum sobre o caso. Para ser sincero, você pode fazer uma espécie de loucura: embarcar em uma pesquisa acadêmica sobre a temática em um programa de pós-graduação *strictu sensu*.

Bem, tudo começou na pandemia de 2020, aproveitando as circunstâncias que me mantinham mais isolado em casa. Aproveitei para assistir a um filme italiano chamado *Lazzaro Felice* que já estava há bastante tempo salvo em minha lista de “filmes para assistir”. Pelo *teaser*, vi que se tratava de um filme com honrarias no Festival de Cannes, o que me motivou a salvá-lo. Mas também percebi que o filme apresentava um ritmo mais lento e bucólico, o que não me motivou a assisti-lo de prontidão, além de acabar fazendo que a sessão fosse bastante postergada.

Iniciei a sessão do filme, sendo que seu aspecto pitoresco me fisionomizou mais do que o esperado. Mesmo assim, ciente do nosso regime de atenção sofrer bastante atualmente, ainda mais com sessões domésticas de cinema, resolvi preparar um lanche durante o filme. A insistência com a ideia se deu pelo fato de conseguir, da cozinha, acompanhar mais ou menos a tela da TV na sala. Mas, ao retornar ao sofá, sofro um tremendo baque, pois, diante de um ocorrido no meio da trama, há um desfecho que me deixa completamente perdido e atordoado, e exige que eu volte alguns minutos para tentar entender o que estava acontecendo. Talvez eu esteja até hoje tentando entender o que estava ocorrendo. Mas, depois do baque, assumi uma

postura totalmente diferente diante do filme: fiquei completamente focado, como se tivesse entrado no buraco do coelho¹ da Alice, de Lewis Carroll.

Instigado com aquele desfecho no meio do filme, sigo completamente absorto com o decorrer da trama e ainda mais provocado por várias outras situações a serem apresentadas. O filme termina, mas não termina em mim, suas questões me atravessam e me suspendem o sossego e o juízo. A pesquisa acadêmica que embarco foi uma opção para encontrar contornos para o que estava ali de forma latente e pujante. Espero, sinceramente, que a defesa desta pesquisa me livre dessa estranha obsessão.

Então, o que estava ali de forma latente e pujante? A dimensão do sagrado e o universo do religioso. Por conseguinte, temos a questão principal da pesquisa: muito mais do que representar, como o cinema pode evocar, evidenciar e simular a dimensão sagrada? A resposta está em sua forma, ao invés da prevalência do conteúdo. A gramática e a técnica cinematográfica podem ser agenciadas pela forma para produzir um efeito transcendental no espectador, apesar da consideração pela dimensão subjetiva deste.

Essa hipótese é muito bem sustentada pelo teórico Paul Schrader, em sua obra *O Estilo Transcendental no Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*. Schrader é pouco conhecido por essa função, como também pela função de diretor. Seu reconhecimento é mais característico pelo seu trabalho como roteirista, principalmente pela parceria com o diretor Martin Scorsese, em obras de grande envergadura, como, por exemplo, *Taxi Driver* (1976); *Touro Indomável* (1980); *A Última Tentação de Cristo* (1988).

Tanto o termo “estilo”, como “transcendental” serão mais bem qualificados ao longo da dissertação. Mas é importante ressaltar que são mais raras as obras cinematográficas que seguem ou pretendem seguir essa prerrogativa transcendental, por isso a limitação da interação dessa teoria com um leque mais abrangente de obras. Mas, para os nossos objetivos, isso não é um problema, pois o que importa é a profundidade que uma leitura religiosa de um filme desta natureza pode nos proporcionar.

Ao reiterar a demanda por uma leitura nestes termos, podemos perceber contribuições que vão muito além de uma mera crítica ou uma análise cinematográfica. Isso porque partimos do pressuposto que a gramática cinematográfica com sua forma possui uma potencialidade

¹ Segundo Herculano-Houzel (2025): “A Alice de Lewis Carroll caiu no buraco de um coelho e descobriu o País das Maravilhas. A expressão não existe em português, mas deveria: em inglês, entrar num buraco de coelho significa deixar de lado o que você estava fazendo para ir atrás do coelho de uma ideia que captura sua atenção e persegui-lo por um buraco onde não cabem muitas outras possibilidades ou assuntos além do coelho e você. No processo, você descobre e aprende um mundo de coisas novas que você nem suspeitava que existiam. E com sorte, você sai do outro lado do buraco do coelho não apenas com um mundo de novas informações desconexas e inúteis, como a Alice, mas com uma nova visão do mundo”.

mimética em lidar com o sagrado, o que permite oportunidades únicas de explorar sua tangibilidade e materialidade. Com isso, é possível ampliar ainda mais nosso entendimento, significado e confronto com o fenômeno religioso.

Por isso, não podemos perder de vista que a justificativa principal dessa pesquisa se encontra justamente na possibilidade da sensibilização gerada por essa promissora “ilusão” do sagrado e como, para além da tela do cinema, isso pode afetar nossa relação com o mundo. Com o pressuposto de ser impossível um provável e suposto contato direto com o sagrado através desse tipo de mediação, ainda assim, são relevantes essas mediações para que se caleje e sensibilize o espectador para a possibilidade de outras formas de estar e ser no mundo, essa plataforma de relações e experiência.

Para ilustrar essas questões, podemos utilizar de um excêntrico exemplo de como se habilitar para pilotar aviões. A princípio dependeríamos de estudos de manuais de como fazer isso e tudo envolvido com a questão, seria como o papel da academia ou da própria literatura, mesmo que considerada aqui de maneira muito reducionista. Posteriormente, se partiria para o treinamento em simuladores de voos e cumprimento de horas mínimas da utilização desses equipamentos, e aqui estaria o ponto do cinema pela perspectiva do estilo transcendental.

A pilotagem do avião mesmo já não seria mais conosco do contexto acadêmico, fugiria completamente do nosso alcance. No máximo a análise dos relatos de quem foi pilotar e voltou para contar alguma história. Diante desse fato, reiteramos que o objetivo principal da pesquisa é a proposta de estudar como ocorre esse processo de simulação ou emulação do sagrado através das lentes do cinema e seus prováveis efeitos no espectador, pois, conforme Schrader (2023, p. 247) afirma: “Na singular capacidade que o cinema tem de reproduzir o imanente também reside a singular capacidade de exprimir o Transcendente”.

Para pavimentar melhor o entendimento dessa capacidade do cinema, dedicamos o primeiro capítulo ao pensamento do historiador das religiões e filósofo romeno Mircea Eliade. Por não consideramos Eliade como um pensador datado ou ultrapassado, temos em seu pensamento um poderoso arcabouço para diagnosticar a condição do ser humano na modernidade e conceber caminhos para o contorno dessa questão.

A intenção foi construir um repertório no qual fosse possível nos aprofundar no entendimento da religião e sua dimensão fenomenológica, realçando uma perspectiva hermenêutica pouco ortodoxa de uma dimensão sagrada que se apresenta como desde sempre “conata”. Nessa perspectiva, há uma demanda por um exercício existencial para que essa dimensão seja devidamente evidenciada e reabilitada, e não buscada em um outro lugar ou dimensão.

Com isso, temos como alvo a possibilidade de realizar um exercício dessa categoria através da forma cinematográfica. Pois a obra de Eliade é centrada na morfologia do sagrado e em sua irreduzível dialética com a dimensão profana. O autor defende que a dimensão religiosa se apresenta como uma estrutura fundamental do ser humano, que se apresenta como uma constante antropológica, na qual o ser humano nutre uma sede por uma realidade plena, forte e eficaz, ou seja, uma nostalgia pelo Ser.

Assim, mesmo na modernidade, a busca e a realidade sagrada não desaparecem, apenas se camuflam. Isso porque sobrevivem de forma velada em mitologias privadas, lapsos do inconsciente, e, principalmente, nas criações culturais e artísticas. Através desses exemplos, o ser humano pode experimentar a vivência em outros regimes temporais e espaciais, rompendo com a tirania do tempo histórico, mesmo que momentaneamente.

Por isso é que essa dissertação parte dessa provocação de Eliade para investigar a arte cinematográfica, ao considerar sua valência como uma camuflagem contemporânea do sagrado; além de não deixar de considerar que o cerne da proposta de Eliade é profundamente ontológico. Ou seja, a busca pelo sagrado é, principalmente, uma nostalgia do Ser. Uma tentativa de assentamento ontológico, de assentar em uma realidade primordial, forte e significativa para atravessar a angústia do caos e do nada.

Para iniciar o segundo capítulo, partimos da premissa que o debate sobre o universo religioso no cinema é pouco qualificado. Com isso, constatamos a dificuldade em se realizar uma leitura mais acurada do universo cinematográfico, além da consideração da demanda no campo acadêmico por uma análise que de fato produza conhecimento, e não faça apenas uma paráfrase e juízo crítico sobre uma obra.

Assim, com o objetivo de mitigar a defasagem da análise mais robusta diante da linguagem cinematográfica, nos ancoramos no arcabouço teórico do estudo da religião levantado no primeiro capítulo. Além de levantar um cabedal de recursos metodológicos para servir como ferramenta para uma análise. Tudo isso com o intuito de sustentar recursos suficientes para abordar a questão teórica no cinema, bem como uma teoria mais específica que faça a relação do cinema com a religião.

No segundo capítulo, propomos a construção de uma “ponte” para a análise do filme. Pois, além de apresentar algumas metodologias de estudos, também construímos contornos filosóficos e fenomenológicos já consolidados no universo teórico do cinema. Tudo isso para apresentar, da melhor forma possível, o *Estilo Transcendental* de Schrader, no qual se configura um estilo transcultural, por buscar expressar o transcendental através de uma forma fílmica categórica e universal.

Assim, Schrader postula que esse estilo é operado através do rigoroso manejo dos meios cinematográficos para guiar o espectador para uma espécie de jornada espiritual, que funciona como algo paralelo a criação de uma mandala. Com isso, temos um estilo que pode ser tido como hierofânico, pois demonstra, com bastante acuidade, como a gramática cinematográfica é agenciada para processar, na tela, a manifestação e evidênciação do sagrado.

Finalmente, no terceiro capítulo, temos o teste da hipótese e da demarcada teoria através da escolha do filme italiano *Lazzaro Felice* (2018), da diretora Alice Rohrwacher. A obra se revela extremamente fértil por, de modo exemplar, encarnar as dinâmicas do Estilo Transcendental. Apesar de levantarmos algumas ressalvas, principalmente, em relação à primeira etapa da execução do estilo. Isso porque não encontramos nenhuma fonte que ateste que a diretora se guiou por esse estilo de fazer cinema. Assim, concebemos como uma eventualidade essa correlação do filme com o estilo estudado.

O roteiro do filme se baseia em um fato de uma história que a diretora leu na imprensa italiana quando era bem jovem, e que pôde desenvolver melhor quando participou do programa de cineastas em residência do Festival de Cinema de Nova York. No filme temos basicamente o retrato de uma pequena comunidade agrícola que, principalmente, cultiva tabaco em *Inviolata*, uma região remota da Itália. As condições de trabalho nesta comunidade se apresentam como análogas à escravidão, sendo os agricultores completamente submissos e tementes à marquesa proprietária das terras.

Nesta comunidade vive Lazzaro², um inocente jovem do campo, muito obediente e sempre disposto a fazer qualquer tarefa atribuída a ele. Não reclama de nada, apesar de ser explorado por quase todos da comunidade. Uma série de eventos marca a queda de *Inviolata* e a morte de Lazzaro. Décadas depois, Lazzaro revive e inicia uma jornada em busca dos ex-moradores de *Inviolata*. Chega no meio urbano onde lida com várias questões e contradições.

Na análise propriamente dita do filme, vamos desdobrar o *Estilo Transcendental* em quatro fases: no cotidiano temos uma representação meticulosa, ordenada e estilizada da vida corriqueira, com a pretensão de reter a empatia do espectador; posteriormente, temos a fase da disparidade, na qual um conflito vem à tona nesse ambiente retratado de maneira insensível. Assim, um personagem parece responder a isso através de uma outra ordem lógica

² O uso na Itália da expressão “Lazzaro Felice” (Lázaro Feliz) serve para descrever a situação de uma pessoa em condições de miséria extrema, pobreza ou sem-teto, que, apesar de sua realidade trágica e desoladora, consegue expressar uma alegria genuína, serenidade ou um tipo de felicidade que contrasta profundamente com suas circunstâncias vigentes.

de relação, uma lógica espiritual que produz uma tensão inconcebível. A terceira fase da maneira que colocamos não corresponde com a divisão original de Schrader, mas achamos adequado colocá-la para sermos mais didáticos. Essa fase consiste em ações decisivas por meio de eventos impressionantes que começam de maneira gradativa a reclamar a empatia do público. Finalmente, temos a fase final, o êxtase. Com isso, toda empatia represada do espectador é subitamente liberada e, assim, ele se confronta com um evento espiritual inexplicável que oferece uma visão da totalidade.

Vale ressaltar que temos consciência de dois riscos da nossa pesquisa: o subjetivismo e o romantismo. No primeiro caso, há o risco da criação de noções muito particulares que são de difícil comprovação; no segundo carregamos certa inocência na possibilidade, eficácia e resultado do funcionamento de operações do universo religioso diante de demandas existenciais.

Embora o primeiro perigo nos traga bastante riqueza analítica e simbólica, e o segundo revele uma reação ao mal-estar universal com a dinâmica da modernidade, lançamo-nos nesses riscos acadêmicos e conceituais. Por isso, vale recuperar como arcabouço existencial encarnado no personagem principal do filme analisado a seguinte história narrada por Jung (1986, p. 142): “Há uma velha lenda, muito bela, de um rabino a quem um aluno, em visita, pergunta: ‘Rabbi, outrora havia homens que viam Deus face a face; por que não acontece mais isso?’ O rabino respondeu: ‘Porque ninguém mais, hoje em dia, é capaz de inclinar-se suficientemente’”.

1 PARÂMETROS FUNDAMENTAIS EM MIRCEA ELIADE

*O homem moderno vive nas cidades,
o homem antigo vivia no universo
– Walter Benjamin*

A herança deixada pelo historiador da religião e filósofo romeno Mircea Eliade ainda se demonstra fecunda para esclarecer o potencial da religião em se vascularizar na vida e no universo das pessoas. Seu repertório conceitual promove uma leitura da modernidade caracterizada pela morfologia do sagrado em sua relação com o profano, e da estrutura temporal e espacial de ambas as instâncias. Essas noções revelam a existência em crise do ser humano e a possibilidade de contorno dessa condição mediante uma forma de assentamento ontológico.

A proposta do presente capítulo é a exploração desse arcabouço teórico e dessas chaves de leitura para poderem ser aplicadas na virtualização da relação com o mundo proporcionada por determinado formato cinematográfico, que já consagra teorias próprias e expressivas em sua respectiva área. Esse formato ou forma do cinema aspira não apenas à representação do sagrado de forma exclusiva e imperativa, mas fundamentalmente ao poder da linguagem cinematográfica na evocação do sagrado e nas marcas ontológicas que podem ser deixadas por essa arte.

1.1 Aspectos biográficos e espirituais

Há o pressuposto de que vida e obra de um autor são elementos essenciais de correlação³ entre uma instância e a outra, pois, por meio de aspectos vivenciais e existenciais, podemos alcançar um maior esclarecimento da própria reflexão e pensamento de um autor (Severino, 2008, p. 15). Não nos interessa aqui realizar um extensivo itinerário biográfico de Mircea Eliade, mas apenas pinçar alguns pontos que reforçam e ressaltam a proposta e destino da nossa pesquisa.

Eliade é um autor fundamental para todos os estudiosos da Religião, por mais que suas ideias de cunho universalistas e essencialistas não encontrem mais tanta repercussão diante da atual tendência dos estudos multiculturais e decoloniais. Mesmo que no contexto brasileiro

³ É interessante ressaltar que para o filósofo Kierkegaard como para o próprio Eliade, "a reflexão intelectual é indissociável de uma atitude espiritual" (Farago, 2006 apud Souza, 2018, p. 36).

ainda haja sobreposição entre fenomenologia da religião e a filosófica (Pieper, 2022, p. 2), com aquela recebendo acusações impróprias e indevidas, ainda assim, na atualidade, não podemos nos furtar de reconhecer as ressonâncias da obra do autor.

Mircea Eliade viveu no século XX, nascido na Romênia. Desde jovem já realizava trabalho de traduções para conseguir dinheiro para comprar livros. Kursou a faculdade de Humanidades em seu país natal, estudando filosofia. Posteriormente, realizou um intercâmbio para Roma, por meio do qual defendeu uma monografia versada na filosofia da Renascença Italiana. Depois da graduação, ganhou uma bolsa de estudos na Índia para estudar sânscrito e filosofia hinduísta, sendo que esse período marcou profundamente sua vida, além de o tornar mais gabaritado na temática do que os orientalistas ocidentais.

1.1.1 Ofício Literário

O filósofo romeno se tornou um grande especialista do mundo em religiões comparadas e história das religiões. Contudo, não podemos nos esquecer de ressaltar todo o seu ofício literário em vida, através de romances, novelas, poesias e periódicos. Eliade herda culturalmente a concepção de que, pela literatura, se pode tratar de questões significativas e exemplares para o ser humano, além da possibilidade de se compreender o significado dos fenômenos, sobretudo, o religioso. Nessa seara, suas questões acadêmicas e filosóficas ganham contornos autobiográficos.

Souza (2018, p. 58) comenta que, para Eliade, a literatura transforma o ser humano, o que, de forma precoce, e para os objetivos da nossa pesquisa, também podemos estender a determinada forma de realizar a arte cinematográfica. O pesquisador também constata que os textos literários do filósofo romeno assumem uma posição existencial que carrega uma preocupação ontológica originária da questão do ser humano e sua busca pelo transcendente.

Essa literatura com teor mais existencial se mostra essencial para Eliade em sua vida. Segundo Souza (2018, p. 65), esse ofício literário não é meramente uma forma de expressão, mas é tão relevante como a própria pesquisa acadêmica. Pois, além de servir de um meio de conhecimento, também permite outras formas de habitar o mundo e se aproximar de suas dimensões fundacionais, que podem ser inacessíveis pelos escrutínios mais intelectuais. Esse ofício não foi abandonado, mostrando-se concomitante com sua produção acadêmica.

1.1.2 Encontros derradeiros

Retomando a questão biográfica, o que nos interessa aqui são dois episódios da vida de Eliade que aparentam se vascularizar por toda a sua obra, além de nos dar subsídios para correlacionar com as propriedades cinematográficas a serem elencadas em nossa pesquisa. Um dos episódios ocorre por volta de seus 5 anos de idade. Em uma caminhada com o seu avô, por uma afamada rua de sua cidade natal, ocorre um encontro muito significativo por meio de um profundo contato de olhares com uma garota de idade próxima a dele.

Foi tão marcante esse encontro que acabou se tornando uma espécie de amuleto, o qual o jovem Eliade revisitava em vários momentos de sua vida, por meio de uma visualização em seu campo mental e imaginativo para que voltasse a sentir o estado de beatitude daquela experiência e o pudesse prolongá-lo ao seu bel-prazer. Esse episódio autobiográfico nos recorda o memorável caso das *madeleines* na obra literária *Em Busca do Tempo Perdido*, escrita por Marcel Proust:

Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados madeleines, que parecem ter sido moldados na valva estriada de uma concha de São Tiago. E logo, maquinalmente, acabrunhado pelo dia tristonho e a perspectiva de um dia seguinte sombrio, levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madeleine. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes às vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou, antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. Já não me sentia medíocre, contingente, mortal. De onde poderia ter vindo essa alegria poderosa? Sentia que estava ligada ao gosto do chá e do biscoito, mas ultrapassava-o infinitivamente, não deveria ser da mesma espécie. De onde ela vinha? O que significava? Onde a apreenderia? E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, dessas lembranças abandonadas há tanto fora da memória, nada sobrevivesse, tudo se houvesse desagregado; as formas – e também a da pequena conchinha da confeitaria, tão gordamente sensual sob as suas estrias severas e devotas – tenham sido abolidas, ou adormentadas, haviam perdido a força de expansão que lhes teria permitido alcançar a consciência. Mas, quando nada subsistisse de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais

persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (Proust, 2006, p. 44-45).

O professor Costa (2019), ao refletir sobre a experiência do protagonista do romance, evidencia que essa experiência produziu um retorno atualizado de seu passado, proporcionando um prazer sem causa, que dissipava as vicissitudes da vida. Além de deixar claro que a experiência não foi causada pelo bolinho, mas que este serviu apenas de gatilho. O professor citado entende que se trata da aparição inicial de uma característica imortal do eu, em sua dimensão mais profunda, que acaba rivalizando com o eu da experiência empírica que está afetado pela melancolia da contingência existencial.

Costa (2019) pondera que determinados momentos, que podem acontecer nas situações mais simples da vida, fazem o passado retornar não como uma reprodução estruturada e esmaecida, característica da memória comum e volitiva. Mas que opera uma espécie de reatualização por meio da qual se alcançam as propriedades da dimensão daquele próprio passado, rivalizando com o presente em seu espaço afetivo dentro do que podemos chamar de alma ou psiquê humana. Posteriormente, qualificaremos essa ideia de passado através de um outro sentido, que se remete ao originário, arcaico ou fundamental.

Prosseguindo com as reflexões do professor mencionado, já tendo sido contemplada a reatualização das propriedades do passado, temos também o surgimento de uma poderosa alegria que solapa as angústias contingenciais do eu em sua dimensão mais empírica. Pois ainda é notado pelo próprio Proust que o gosto do chá e do bolinho é sobrepujado profundamente pela intensidade daquela experiência. A questão limitada do paladar apenas desperta algo de outra ordem qualitativa, que revela um suposto estado essencial não submetido às vicissitudes e limites temporais.

De certo modo, podemos dizer que nossa pesquisa versa por algo semelhante, pela busca de determinada forma que permita certas instâncias se manifestarem ou se instaurarem. Porém, seria mais adequado dizer que não estamos atrás apenas de um tempo perdido, mas também de um espaço. Contudo, precisamos qualificar melhor essa noção de perdido e até mesmo colocá-la em xeque, questionando se realmente existe algo perdido, ou que apenas não é mais percebido. Mas ainda não é momento para entrar nesta problemática.

Seguindo com outra experiência do universo infanto-juvenil de Eliade, temos a descoberta às escondidas do quarto de pintura de seu pai, no qual ficou encantado por um mundo novo que se apresentava. Devido à forma como a luz entrava na janela do quarto,

acabava criando uma atmosfera fantástica, como se estivesse em um conto de fadas. Um dos espelhos do quarto o fez se enxergar de maneira diferente: mais belo e maior, como se estivesse iluminado por uma luz especial.

O aspecto belo e novidadeiro daquele quarto o fez paralisar por tamanha admiração e deixá-lo em um estado contemplativo. O que fez que Eliade retornasse e permanecesse várias vezes naquele mundo novo e mágico que acabava de conhecer. Souza (2018, p. 40) ressalta que esses fatos da vida de Eliade situam a dimensão espiritual do autor, que acaba lançando luzes sobre a natureza e temática ontológica desenvolvidas em sua obra. O pesquisador da obra eliadiana evidencia e elucida esses aspectos da seguinte forma:

Suas observações e considerações mais significativas sobre as religiões foram motivadas pelas experiências espirituais pessoais. A espiritualidade é chave fundamental para formar e apontar o horizonte de pesquisa de Eliade. Dessas vivências espirituais Eliade descobriu temas essencialmente religiosos como a dimensão do mistério, a esfera significativa do símbolo e o rito da experiência (...). (Souza, 2018, p. 40).

Ainda para Souza (2018, p. 41), essas vivências propedêuticas relatadas serviram como mola propulsora para que Eliade realizasse um aprofundamento através da abordagem científica, além da sua já constatada envergadura literária. Isso porque o próprio Eliade (1990, p. 7) admite ter realizado por anos a prática do exercício de recapturar o momento epifânico, e conseguir revivê-lo com a mesma intensidade e plenitude da vivência inicial. Portanto, de maneira implícita e germinal, temos aqui relatado toda a estrutura conceitual que Eliade viria a desenvolver.

1.1.3 Escritos “políticos” polêmicos

Seria muito proveitoso conseguir, pelo menos aqui neste fecundo ambiente de estudo, escapar da polarização política que envenena as nossas vidas e relações. O mundo polarizado de hoje se vale da adjetivação do debate para fornecer a palavra final sobre diversos assuntos, quando não faz o uso de cancelamentos para invalidar vozes dissonantes. Diante dessa dificuldade em lidar com a ambivalência, até o consagrado meio acadêmico apresenta dificuldades em assumir posições mais ponderadas.

Muitas vezes, o próprio universo acadêmico se vale de saídas fáceis, ao invés de buscar a excelência por meio de pesquisas e debates que sejam profundos, corajosos e honestos. Todo esse preâmbulo foi feito apenas para levantar a seguinte questão: Mircea Eliade foi

fascista ou não? Por volta da década de 1930, Eliade escreveu artigos que expressavam apoio à Guarda de Ferro ou Legião do Arcajo Miguel.

A Legião foi um movimento praticamente religioso, e que, para o contexto da época, se mostrava como ultranacionalista e consequentemente antissemita, tendo sido fundada em 1927 por Corneliu Zelea Codreanu (1899-1938). Traçar todos os matizes contextuais do movimento demandaria uma pesquisa à parte (talvez por isso é que, na dinâmica da polarização, seja mais fácil adjetivá-lo como fascista e encerrar a questão). Como esse assunto em torno de Eliade ainda rende debates calorosos, mesmo quase um século depois, nos resta apenas fazermos algumas ponderações.

Marino (2024, p. 3) faz um estudo que argumenta contra uma suposta ligação entre Eliade e a corrente tradicionalista, principalmente representada pela figura de René Guénon⁴. Mas não descarta a influência deste autor nos anos iniciais da formação de Eliade. Para ele, neste debate tão polarizado há de um lado pesquisadores de cunho progressistas que tentam ligar Guénon à Eliade, e atribuir a eles a propagação de maneira velada de uma mensagem racista, reacionária e antissemita. Isso pode ser verificado através de estudos da vertente materialista histórico-dialética que sondam a ideologia escondida por detrás de um discurso.

Mas, por outro lado, temos autores e movimentos da seara mais reacionária que fazem questão de incluir Eliade juntamente com Guénon entre membros de destaque de suas ideologias. Marino visualiza problemas nas duas perspectivas, por elas não apresentarem e sustentarem de forma fundamentada, ainda mais suficiente, devido à dificuldade em considerar e analisar as milhares de páginas publicadas pelos dois autores em questão.

Rennie (2025, p. 67) levanta questões sobre os recentes livros de Bruce Lincoln: *Secrets, Lies, and Consequences* e *A Great Scholar's Hidden Past and his Protégé's Unsolved Murder*; como exemplos de condenações severa em relação ao passado político de Eliade. Ele afirma que o livro foi escrito de maneira acadêmica, porém de forma muito definitiva e

⁴ “Se Eliade alcançou enorme sucesso e foi aclamado como um dos mais importantes estudiosos do século XX, Guénon e o Tradicionalismo representam, para citar Mark Sedgwick, uma espécie de "história intelectual secreta do século XX". O Tradicionalismo deve ser entendido como um movimento no sentido mais amplo da palavra. Ele é formado por grupos relativamente independentes de indivíduos que compartilham a mesma visão de mundo religiosa e filosófica, aprendida com o trabalho de René Guénon. O tradicionalismo surgiu do meio esotérico francês do final do século XIX, no qual Guénon era ativo. É uma forma de perenialismo, a visão de que todas as religiões do mundo são expressões de uma única Verdade metafísica (filosofia perene ou *sophia perennis*). Guénon também era um antimodernista radical, cuja rejeição à modernidade inspirou outros autores tradicionalistas a tomar uma direção mais política (apesar da firme posição apolítica de Guénon). Considerando que muitos pensadores tradicionalistas flertaram com o com os movimentos de extrema-direita ao usar o tradicionalismo como base teórica para suas agendas ultraconservadoras, a virada política dada pelos estudos sobre o "Eliade tradicionalista" não é de se surpreender. Assim, o "mito da afinidade" também tem uma ramificação política, motivada pela ligação perigosa entre o jovem Eliade e o movimento ultranacionalista romeno, a Guarda de Ferro” (Marino, 2024, p. 2-3, tradução nossa).

sensacionalista. Além de mencionar que o autor praticamente não traz nada de novo sobre o assunto para quem já está familiarizado com o assunto, por isso utiliza de especulações. Mas não descarta a recomendação da leitura completa dessas obras, que parecem ricas e persuasivas.

Rennie (2025, p. 71), também se ampara na obra *Mircea Eliade: From Magic to Myth*, do pesquisador israelense nascido na Romênia, Moshe Idel, para tentar melhor qualificar o envolvimento político de Eliade. Pois, para Idel, sua conclusão sobre a questão de Eliade ter sido ou não um fascista e antissemita, é de que uma resposta simplista e singular não faz justiça com situações tão complexas, e, por isso, podem ser consideradas bem reducionistas.

Rennie (2025, p. 72) também coloca que, para Idel, os eventos mais violentos propagados pela Legião afastaram ainda mais Eliade. Pois ele já tinha sido preso pelo seu apoio e, com isso, assinado um documento prometendo se abster de qualquer atividade política. Conforme Rennie (2025, p. 72-73, tradução nossa⁵), Idel não acoberta os erros de Eliade e afirma:

Na minha opinião, Eliade foi indiscutivelmente um membro da Guarda de Ferro e fez propaganda legionária em 1937. No entanto, como não vejo na Guarda um movimento fascista, mas um movimento ultranacionalista ortodoxo, não há razão para ver em Eliade um fascista em um sentido especificamente técnico desse termo. O antissemitismo extremo da Guarda desde seu início, com o qual estou convencido de que Eliade estava bem familiarizado, não desempenhou, no entanto, um papel significativo em sua vida.

O próprio Rennie (2025, p. 73) também faz uma reflexão interessante ao considerar que qualquer historiador da religião que seja competente, facilmente encontrará culpados em uma tradição religiosa se abordá-la como um advogado de acusação. Para ele, realmente não é uma tarefa simples saber quais eram os motivos de um intelectual romeno no conturbado período entre guerras, como também não é simples de entender um cristão na origem do cristianismo, ou um budista na origem do budismo. Por isso, defende um acesso aberto e amplo de fontes, principalmente das primárias, para não haver uma leitura parcial ou muito seletiva dos textos.

⁵ In my opinion, Eliade was indubitably a member of the Iron Guard and made legionary propaganda in 1937. However, since I see in the Guard not a fascist movement but an Orthodox ultranationalist one, there is no reason to see in Eliade a fascist in a specifically technical sense of this term. The extreme anti-Semitism of the Guard from its beginning, with which I am convinced Eliade was well acquainted, did not, however, play a significant

Para Idel, segundo Rennie (2025, p. 80), no plano de fundo do esoterismo de Eliade, a partir de sua filiação à Guarda de Ferro, além de visualizá-la como um movimento religioso, estava uma forma de regular o comportamento ou orientar da população. Pois, em relação ao que Eliade escreveu nos artigos desta época, ele tomava como inimigo a ganância, o egoísmo e as fraquezas humanas. Ao invés de estar categoricamente contra alguma classe, raça, grupo étnico, organização política ou ideológica.

Rennie (2025, p. 84) pondera que abordar o trabalho de Eliade como um advogado de defesa também pode gerar uma imagem de inocência e admite que toda sua narrativa alternativa a Lincoln pode não ser absolutamente correta em todos os mínimos detalhes. Ele confessa que, ao contrário de sua preferência, Eliade pendia mais para a direita no espectro político. Além disso, até certo ponto, o autor pode ser considerado arrogante intelectualmente, sexista e elitista. Sem considerar que sua posição triunfalista cristã e seu repúdio à democracia são muito problemáticos de serem tolerados hoje em dia.

Mesmo assim, considerando as circunstâncias e contextos da época, não podemos hoje deslegitimar o pensamento e contribuições de Mircea Eliade para o estudo da religião. Por isso, Rennie (2025, p. 85) coloca, com grande destaque, que Eliade trouxe para o centro do palco dos estudos acadêmicos em religião, uma abordagem sobre culturas negligenciadas, como também não ocidentais, além de buscar um ponto de convergência na perspectiva humana a fim de englobar tanto as tradições religiosas, como também as seculares.

1.2 O Sagrado

Antes de esmiuçarmos a estrutura conceitual em Eliade, precisamos retomar uma de suas referências preliminares. Essa referência estaria ancorada na noção de sagrado do alemão Rudolf Otto, considerado um dos mais influentes teóricos da religião do século XX. Otto (2007, p. 16) muda o foco da discussão teológica em busca da essência da religião, através da determinação de quais vivências e experiências constituem, originam e fundamentam a religião.

Essa fundamentação acontece com um apelo muito forte na experiência, corroborando com as próprias experiências de Eliade que relatamos, pois, para Otto (2007, p. 16), “O sagrado é designação para a experiência do numinoso. Otto descreve e analisa como as pessoas reagem diante do sagrado”. Eliade (2018, p. 15) reconhece o refinamento analítico de Otto e seu êxito em esclarecer o caráter e conteúdo da experiência numinosa, principalmente pelo lado irracional despertado, em contraponto ao aspecto lógico e racional.

Ressaltando o aspecto experiencial e subjetivo da relação com o numinoso, além da suposição de universalidade, temos o ser humano diante de algo, ao mesmo tempo, fascinante e assombroso. A sensibilidade para o numinoso é colocada por Otto (2007, p. 150) como uma característica *a priori* que não necessita de uma depuração racional para ocorrer, mas que é imediatamente fomentada por características fora da ordem da razão. Tantos estímulos do ambiente externo e consagrados, como características internas e contemplativas podem desencadear o espanto pela realidade numinosa.

Essa realidade aparentemente se mostra apartada das configurações humanas e condições reconhecidamente ordinárias. Eliade (2018, p. 16) pinça muito bem a questão ao considerar que: “O Sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades ‘naturais’”. Assim, um aspecto da manifestação do sagrado, para Otto (2007, p. 59), é a instauração do mistério, se colocando como algo Totalmente Outro. Nessa instauração, a vivência religiosa se mostra qualitativamente diferente em relação a outras vivências, não podendo ser reduzida à moral, à metafísica ou qualquer outra situação.

É inegável as contribuições de Rudolf Otto para a Ciência da Religião, mas não podemos nos furtar de reconhecer em seu pensamento a matriz cristã europeia, o que pode colocar em xeque a universalidade e essencialismo em sua teoria. Além do seu foco na experiência, que pode abrir margens para um subjetivismo desmedido e próprio do indivíduo moderno. Apesar de reconhecermos que ele faça uma distinção entre a forte convicção religiosa em relação a sentimentos e humores correlatos (Otto, 1907, p. 10).

Essas críticas iniciais também poderiam ser direcionadas por tabela à Eliade, mas ele próprio (2018, p. 16) também reconhece tomar outra perspectiva e almejar abarcar o fenômeno do sagrado para além dos limites da subjetividade. Para ficarmos menos suscetíveis a essas críticas, consideramos adequado nos ancorar na perspectiva hermenêutica e metodológica do pesquisador brasileiro Victor Chaves de Souza.

Para Souza (2018, p. 22), ainda não há muito espaço e tanto entusiasmo para Eliade no universo de pesquisa brasileiro. Tirando alguns poucos trabalhos de referências, não há muita expressão em pesquisas acadêmicas, como monografias e dissertações. Apesar de contarmos com a tradução de suas principais obras acadêmicas, ainda falta uma série de textos como ensaios, sua autobiografia, peças de teatro, artigos em jornais e correspondências com intelectuais.

Também cabe pontuar, conforme Souza (2018, p. 56), o desconhecimento do trabalho literário do autor romeno no espaço brasileiro, trabalho este que já foi colocado como relevante e fundamental nesta dissertação. Vale também considerar que, no Brasil, há

pouquíssimas obras literárias traduzidas de Eliade, em relação às suas dezenove obras existentes. A Editora 34 lançou *Uma outra juventude e Dayan*, sendo que a primeira obra inspirou o filme que também foi distribuído no Brasil: *Youth Without Youth*, de Francis Ford Coppola. Essa editora também lançou *Senhorita Christina*, uma novela vampiresca.

Mas, o que merece mais atenção nesta perspectiva, é a preocupação e o destaque do aspecto ontológico e arcaico na obra e proposta de Mircea Eliade. Para Souza (2018, p. 21), o aspecto central e a originalidade do autor estariam justamente no foco na ontologia com suas implicações e o instrumental fenomenológico para explorar essa categoria através da dimensão do sagrado. A presente pesquisa pretende seguir essa orientação metodológica e aprofundá-la a fim de sustentar seus objetivos e hipóteses na correlação com determinada arte cinematográfica.

1.2.1 A Morfologia do Sagrado

Rudolf Otto é conhecido por afirmar que o sagrado apresenta uma dimensão racional e outra irracional, sendo que essa última tanto ultrapassa como é limitada pelo teor racional do nosso conhecimento, algo muito caro para o ideário iluminista. Mesmo assim, é válido perguntar se existe a possibilidade de um conhecimento mais amplo por meio de um contorno morfológico, ou seja, no estudo da forma e das características do sagrado pelo seu apresentar, e, assim, que seja apreensível de alguma maneira possível.

Eliade aprofunda a questão ao assumir uma tentativa de determinar as características do sagrado e a forma do seu manifestar, privilegiando o elemento da hierofania e do símbolo (Souza, 2018, p. 144). Nessa sua pretensão de realizar uma morfologia do sagrado, ele se vale de uma exegese baseada na fenomenologia para alcançar as estruturas fundamentais da religião. Seu êxito está em visualizar essas estruturas na diversidade das manifestações religiosas do ser humano.

Um aspecto fundamental de Eliade é que ele parte do pressuposto de que o sagrado se manifesta. Portanto, o sagrado não é mais uma categoria a priori, mas assume uma dimensão objetiva, visto que o sagrado se manifesta por meio do aspecto profano. De maneira didática, podemos afirmar que, para Eliade (2018, p. 17), se trata de uma “manifestação de algo ‘de ordem diferente’ – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo ‘natural’, ‘profano’”.

Entretanto, é importante pontuar que o sagrado não se esgota na mera manifestação em um objeto singular, esse evento trata apenas de um gatilho como a própria *madeleine* em

Proust. O autor possui como mote a retomada do arcaico, através do seu sentido etimológico relacionado a *arché*. Essa abordagem revela um princípio pertencente à ordem de um universo em sua dimensão fundacional, constitucional e inaugural – predicados sobre os quais iremos abordar na discussão sobre uma possível ontologia.

Essa retomada permite elencar a noção central de hierofania, termo de origem grega, comumente traduzido a partir da consideração de *hieros* relacionado ao sagrado, e *faneia* à manifestação. Mas, na presente dissertação, gostaríamos de oferecer uma outra orientação para a consagrada tradução deste termo central. A justificativa dessa ousadia é deixar mais clara a operação a ser realizada e a condução para um assentamento ontológico, mas sem descartar a importância inicial da forma como é percebida essa manifestação em seu sentido objetivo.

O sentido comum de uma manifestação passa a ideia de movimento ou transição, ou seja, alguma coisa ou ordem das coisas vindas de algum lugar que é possivelmente misterioso e pertencente ao Totalmente Outro. Sendo assim, consequentemente, se manifesta em outro lugar diferente da sua origem fundacional, aparentemente se manifestando na imanência cotidiana, em objetos ou coisas da ordem profana. Com isso, se corre o risco de confundir esses objetos especiais ou exclusivos com a própria ordem do sagrado.

Essa ideia de uma transposição não é interessante para o sentido final que pretendemos dar em nossa pesquisa. A primeira parte deste termo central está mais consolidado em algo significando: santo, divino ou sagrado. Mas, em sua segunda parte, residem algumas ressalvas: a ideia básica está no aparecer, em algo que se manifesta, que é visível ou luminoso. Por outro lado, temos também uma ideia de algo da ordem do evidente, que se torna visível ou se faz ver.

Por isso, preferimos traduzir ou complementar essa segunda parte como um evidenciar e, assim, teríamos a hierofania como um “tornar evidente o sagrado”, considerando essa dimensão como dada, e, por que não, como sempre dada. Esse sentido não é estranho à problemática levantada por Eliade, mas se mostra como um entendimento de um segundo nível, com o objetivo de tratar da natureza e estrutura da realidade. Além disso, é importante considerar que o primeiro nível de entendimento atribuído à manifestação não deixa de ser importante para servir de guia para alcançar o segundo nível, considerada uma dimensão fundamental e fundacional.

1.2.2 O Homem Religioso

Antes de seguirmos para a morfologia propriamente dita, precisamos elucidar um pouco o conceito de homem religioso em Eliade. Isso porque o autor sempre se utiliza de um jogo de conceitos aparentemente opostos, como homem religioso e moderno, sociedade arcaica e moderna, sagrado e profano. Apesar de aparentemente tratar de forma literal essas oposições, nossa peculiar interpretação é que essas oposições não são de fato para falar de coisas profundamente opostas, mas servem como um recurso didático utilizado a partir da característica dual na nossa linguagem, a fim de se aproximar da complexidade do fenômeno religioso, que não se esgota analiticamente.

Depois dessa ponderação, podemos colocar o homem religioso como uma dimensão que sempre ou quase sempre está em contato ou mergulhado na evidência constante do sagrado. Essa evidenciação é colocada como especial e intimamente ligada ao modo do ser humano se relacionar e habitar o mundo, principalmente em suas dimensões espaciais e temporais. Pois, conforme Mendonça (2015, p. 509), Eliade sustenta a ideia de que o elemento do sagrado é estrutural na consciência humana.

Para Souza (2018, p. 171-172), essa forma estrutural não se reduz a um momento da história da consciência humana, mas se apresenta como conata da gênese humana. A característica dessa estrutura é a busca recorrente pelo ser humano por construir ou redescobrir um mundo significativo, com ordem e sentido. E, nesta seara, temos suas expressões demarcadas em todas as sociedades, tanto em tempos arcaicos como modernos.

Para Souza (2018, p. 173), essas expressões se manifestam como uma capacidade natural do ser humano de perceber a dimensão sagrada. Esse entendimento não é inédito a partir de Eliade, e não se opõe à definição consolidada referente ao *Homo sapiens*. Mas demonstra uma disponibilidade constante da vivência da dimensão religiosa pelo ser humano, determinando a esfera do *Homo religiosus* como uma característica distinta dos demais seres ou, pelo menos, aparentemente distinta.

Conforme aquele segundo nível de entendimento que cogitamos para a expressão hierofania, um ponto-chave é a concepção de que todo o mundo é tido como sagrado para a dimensão do homem religioso. Além da consideração dessa dimensão alimentar um anseio por uma realidade objetiva que o faça viver no mundo de forma real e eficiente, sem se perder no mero subjetivismo (Eliade, 2018, p. 32).

Refletindo nessa dimensão a partir de um universo arcaico, temos a concepção da existência do mundo criada pelos deuses, e que essa própria existência pretende dizer algo,

mesmo que a princípio de maneira cifrada. Além disso, é importante também a consideração de que o homem religioso, neste universo, nunca se sente sozinho, pois sente e vive eficazmente como parte real do mundo (Eliade, 2018, p. 135-136), como ilustra a epígrafe do presente capítulo.

Nessa esfera do real, temos que a agudização do ser religioso no ser humano o faz se aprofundar e se integrar absolutamente nessa esfera. Suas práticas religiosas através dos rituais almejam uma inserção eficaz e plena no real (Eliade, 2002a, p. 37, 373). Em sua experiência insertiva ou nessa evidenciação do sagrado, temos uma participação nessa vivência que o faz se descobrir a si próprio nessa forma de relacionar, de produzir sentido e provocar o ser (Souza, 2018, p. 175-176).

Essa caracterização mais prolixa do homem religioso é fundamental para o personagem principal do filme que iremos analisar. Por isso, de maneira essencial, temos nas próprias palavras de Eliade (2018, p. 164) que:

O homem religioso assume um modo de existência específica no mundo, e, apesar do grande número de formas histórico-religiosas, este modo específico é sempre reconhecível. Seja qual for o contexto histórico em que se encontra, o *Homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade.

Por enquanto, deixamos claro uma forma e característica relacional com o mundo que se apresenta de maneira fundamental para o homem religioso na evidenciação com o sagrado. Para nos aprofundarmos nessa seara, levantamos a hipótese de ser um recurso didático utilizado para Eliade em sua forma de conceber o sagrado como uma oposição ao profano (Eliade, 2018, p. 17). O vivenciar dessa aparente oposição para o homem religioso será demarcada por uma forma qualitativamente diferente de se relacionar com o tempo e o espaço.

1.2.3 O Espaço Sagrado

Agora iremos traçar as características fenomenológicas da manifestação ou evidenciação do sagrado. Essas características se evidenciam de determinadas formas ou maneiras de se apresentarem ou serem percebidas e, por isso, trata de uma questão morfológica. Ao mesmo tempo esbarramos nos limites e na possibilidade do conhecimento já

traçadas por Immanuel Kant (2001). De qualquer forma, é interessante que não estamos tratando de um estudo fora do tempo e do espaço, mas trabalhando com essas categorias de uma forma que as reabilitam.

A partir disso, buscamos uma modulação analítica que as qualificam e as ressignificam de uma outra forma. Mesmo assim, é interessante manter uma postura intelectual humilde e honesta da possibilidade de realmente traçar a forma do sagrado. Por isso, temos como norte a impossibilidade de abarcamento e domínio do objeto da Ciência da Religião. Mas essa consideração não nos invalida a buscar as faíscas ou sequelas deixadas por esse objeto, o que permite o traçar de uma espécie de mapa dessas características. E, ainda assim, não podemos nos esquecer que um mapa nunca é exatamente toda a complexidade de um território.

A partir desses alertas podemos traçar as características e configurações enquanto forma do espaço sagrado. Os espaços considerados sagrados, como templos e locais santos, possuem uma qualidade diferente na dimensão de presença e realidade em relação aos espaços percebidos como comuns. Retomando o modo de ser do homem religioso, sua vivência no espaço não é tida e nem percebida como homogênea. Essa característica do espaço é colocada por Eliade da seguinte forma:

(...) o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras (...) há portanto, um espaço sagrado, e por consequência ‘forte’, significativo, e há outros espaços não-sagrados, e por consequência sem estrutura nem consistência, em suma, amorfos. (2018, p. 25)

Quando o sagrado é evidenciado, há uma certificação feita pelo homem religioso de uma realidade revestida ou metamorfoseada de qualidade plena, total, poderosa e significativa (Eliade, 1969, p. 50). Essa qualidade corresponde ontologicamente à fundação do mundo (Eliade, 2018, p. 26). Com isso, há a anulação da aparente homogeneidade do espaço, o que traz à tona um elemento forte de ordem e unidade, que se ancora em um ponto ou centro fixo (Eliade, 2018, p. 31, 59).

O estabelecimento desse centro, tanto de uma maneira literal ou geográfica, como interna e espiritual, permite uma abertura ou ponte que faz uma ligação entre a esfera profana e a esfera sagrada, ou a revelação desta última através da primeira. Para Eliade (2018, p. 109), na religião é muito importante o símbolo do “Centro do Mundo”, pois ele, de maneira exemplar, ilustra essa forma de comunicação ou ligação com o céu, que simbolicamente representa um aspecto do transcendente, mesmo que necessariamente não estejamos nos referindo a um outro mundo, ou outro lugar que não este mesmo onde se estabeleça o centro.

Esse centro de referência para o homem religioso representa uma orientação para uma vida mais significativa e ordenada, apesar de Eliade salientar esse aspecto de forma mais característica nas sociedades arcaicas. Então, de maneira resumida e nas próprias palavras de Eliade, podemos agora apresentar o seguinte:

(...) 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. É preciso dizer, desde já, que a experiência religiosa da não-homogeneidade do espaço constitui uma experiência primordial, que corresponde a uma ‘fundação do mundo’. Não se trata de uma especulação teórica, mas de uma experiência religiosa primária, que precede toda a reflexão sobre o mundo. É a ruptura operada no espaço que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o ‘ponto fixo’, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há ruptura na homogeneidade do espaço, como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um ‘ponto fixo’ absoluto, um “Centro”. (2018, p. 25-26)

Na própria literatura ficcional de Eliade, temos a ilustração desses conceitos em relação à vivência religiosa no espaço não homogêneo e a consequente busca ou reinstauração de uma espécie de centro. As obras que ilustram esses pontos são: *The Forbidden Forest*, *Nineteen Roses* e o conto *In the Shadow of a Lily* (Popoaca-Giuran, 1999, p. 311). No filme que iremos analisar, colocaremos sob a égide do olhar do personagem o principal lócus do centro ou ponto axial que permite a evidenciação do sagrado.

De maneira bem sumária, na primeira obra que pode ser traduzida livremente como *A Floresta Proibida*, temos um romance que se inicia em 1936, na Romênia, e segue pelas questões conturbadas na Europa da Segunda Guerra. O personagem principal é apresentado como um funcionário público de um ministério do governo. Além disso, ele é casado e tem filhos. Mas sua aparente rotina tediosa é contrastada por uma forte intensidade interior e existencial devido a um encontro com uma presença feminina que viveu durante sua juventude dentro de uma floresta, que corresponde ao centro que mencionamos. Esse fato revela um momento primordial, profundo e fundamental, o qual ele passa a vida tentando reestabelecer e até mesmo compreender.

Na segunda obra citada, que pode ser traduzida livremente como *Dezenove Rosas*, temos um pequeno romance fantástico, inspirado também no mito de Orfeu. Nele, um renomado escritor sofre de amnésia e vive isolado. O foco do seu esquecimento estava em

como resolver uma espécie de sede terrível que ele nutria na juventude e que era insaciável. Então, um personagem aparece e se apresenta como seu filho, e tenta recordá-lo dos ensaios de teatro que faziam juntos.

O suposto filho vai levá-lo para uma equipe de teatro, que realiza uma performance em um ambiente arcaico e em ruínas, para trabalhar a reelaboração dos mitos a fim de provocar um processo de anamnese. Na plateia, o escritor vai ser o principal afetado por relembrar de sua sede por uma condição sagrada. Aqui, a questão do centro vai ser proporcionada pelo espetáculo teatral que desperta um processo iniciático e de salvação, assim, a arte exerce uma função redentora, o que dialoga bastante com a proposta de nossa pesquisa.

Na terceira obra citada, que pode ser traduzida livremente como *À Sombra de um Lírio*, temos a última obra de ficção de Eliade, que foi publicada postumamente. A trama envolve um misterioso caso na Europa Ocidental do desaparecimento de caminhões que carregam itens banais. As autoridades se mostram desinteressadas em investigar o caso, mas os personagens principais, que são refugiados romenos, veem sinais de algo mais profundo e significativo no mistério. Já que os personagens vivem uma forma de exílio existencial, por estarem afastados de suas raízes primordiais e espirituais.

A investigação promove uma série de revelações e encontros, que o fazem perceber que os caminhões não estão sendo roubados, mas desviados para um propósito mítico e maior. Como se a frota fosse um tipo de “Arca de Noé” moderna, em direção a algo precioso que deve ser preservado no esquecimento. A resolução do mistério dos caminhões é, na verdade, uma revelação da natureza da realidade. A própria jornada e investigação dos personagens funciona como a busca pela categoria do centro, na qual podem entrar em contato com a dimensão camuflada do sagrado.

1.2.4 O Tempo Sagrado

Para Eliade (2018, p. 63), o tempo, assim como o espaço, também não é homogêneo, e nem segue de maneira contínua na percepção e vivência do homem religioso. O tempo sagrado possui suas espécies de quebras e intervalos que podem ser inauguradas pelas festas ou comemorações. Assim, como o tempo profano orchestra seus atos ordinários e privados, que podem aspirar um preparo e significância religiosa.

Souza (2018, p. 153) ressalta o espírito inquieto de Eliade ao tentar compreender a ordem do sagrado na história humana e, com isso, tentar descobrir questões relacionadas à

cosmogonia e à qualidade do tempo inaugural. Essas questões envolvem tanto a vida, em sua fundamentação do ser, como características do próprio ser humano. Pois só este pode descobrir o verdadeiro significado dessas questões e vivenciar uma modulação da qualidade temporal.

Para o homem religioso das culturas arcaicas, existe a possibilidade do mundo se renovar e reencontrar seu status e santidade original, como se tivesse acabado de sair da fonte de sua criação. Normalmente, é utilizada a imagem da passagem de um ano para outro, onde se pode reencontrar esse tempo puro e santo (Eliade, 2018, p. 69). Mas é importante qualificar melhor o sentido de arcaico para explorarmos as qualidades fenomenológicas do tempo sagrado.

Pegando uma ponte com a poesia arcaica de Hesíodo, temos para Torrano (1995, p. 10) duas vias para explorar a concepção arcaica, e possibilitar o entendimento mais pleno da qualidade temporal à qual estamos nos dedicando. A primeira via é pela historiografia como algo que aponta para uma anterioridade e antiguidade, no qual o pensamento racional se pré-configurava. A outra via é etimológica voltada à *arché*, de um sentido inaugural, constitutivo e dirigente de uma fundamentação do mundo e do ser.

Por isso, a partir de Eliade (2018, p. 64), podemos colocar o tempo sagrado como um tempo ontológico por excelência, que se mantém sempre igual a si mesmo, sem mudar, e nem se esgotar. Assim, nesse princípio fundamental temos a ideia de um tempo instaurado de forma nova, forte e significativa. Essa qualidade temporal ontológica não possui uma dinâmica de fluidez, sucessão de momentos e irreversibilidade, conforme habituamos a tratar o tempo na modernidade. Por isso, para Eliade (2018, p. 79), essa qualidade se apresenta como sendo sempre a mesma e, ao fazer referência a Hubert e Mauss, se cogita uma “sucessão de eternidades”.

Outras características apontadas por Eliade (2018, p. 64) são as propriedades de um tempo paradoxal, circular, recuperável e reversível, como se fosse uma espécie mítica de um eterno presente. Para o ser humano é possível se reintegrar a essa qualidade do tempo pela linguagem dos ritos, na vivência do mito e do símbolo. Para Eliade (2018, p. 82), essa ânsia, por se reintegrar e reatualizar essa qualidade temporal santificada, revela a nostalgia por uma situação paradisíaca, de um mundo perfeito e inaugural, na qual a presença divina era plena.

De forma didática, temos a ideia da saída de um tempo profano e histórico, e a entrada ou reintegração em um tempo sagrado. Mas, aqui, reside uma das principais críticas feitas a Eliade no que resvala com uma evasão da história. Mas o importante de se ter em mente agora e de uma maneira mais apurada é que, pelas características do tempo sagrado apresentadas,

não há muita lógica de se pensar em uma saída de um tempo para outro, pois, como esse tempo sempre é o mesmo, não se está indo para lugar nenhum, nem mesmo para um lugar novo.

Uma evidência da pertinência do que ele está dizendo aparece em Kierkegaard (2004, p. 67-79). Em *Migalhas filosóficas*, o filósofo dinamarquês diz que o conhecimento histórico ou filosófico não faz de ninguém discípulo. O que faz de alguém discípulo é se tornar “contemporâneo” de Jesus. Ou seja, na hermenêutica religiosa, a temporalidade é reversível. Isso aparece mesmo em pensadores de grande envergadura e religiosos como Kierkegaard.

Se o ser humano não está mudando de lugar físico, nem espiritual e existencial, ele está apenas ressignificando e requalificando sua maneira de ser e estar no mundo. Podemos dizer que o acesso ou retomada desse tempo forte e sempre presente pode se dar pelas comemorações, festas religiosas e liturgias. Pois, estas manifestações, para Eliade (2018, p. 63), possuem a capacidade de aproveitarem da natureza reversível do tempo sagrado para tornarem presente ou reatualizarem um tempo mítico primordial, no qual um evento de um passado mítico tido como sagrado foi inaugurado ou instaurado.

Eliade (2018, p. 79) afirma não estar interessado na morfologia das festas, mas apenas na estrutura fenomenológica do tempo sagrado que é atualizada pelas festas. Mas, na presente pesquisa, talvez seja interessante se dedicar a essa outra morfologia, para se pensar em uma possível equiparação com a linguagem cinematográfica e no seu poder e possibilidade de evocar o sagrado – ou pelo menos produzir um efeito ou impressão dessa realidade temporal e espacial fundamental.

Para concluir, é importante ressaltar a importância dessa dinâmica temporal na qual uma qualidade temporal é mergulhada em outra. Para Eliade (2018, p. 79), a necessidade do homem religioso em realizar essa espécie de mergulho temporal, se justifica por fundamentar e criar uma funcionalidade para a vivência corriqueira e existência no tempo ordinário. Há essa necessidade justamente por esse tempo ser percebido imediatamente como finito e irreversível, e essa percepção precisar ser reorientada. Assim, temos para Souza (2018, p. 179-180) que:

A cosmogonia vivenciada no tempo litúrgico é a suprema manifestação divina servindo de modelo para o itinerário dos indivíduos. O tempo sagrado converge, pelo mito e pelo rito, o tempo cotidiano em história para uma comunidade religiosa que, com a presença do sagrado, tornar-se-á história sagrada.

1.3 Aspecto Ontológico

Retomando a centralidade da ontologia no pensamento de Eliade, com sua hermenêutica a questionar a relação do ser humano com o sagrado, temos, a partir de Souza (2018, p. 82), que essa chave de leitura para se compreender o horizonte de pesquisa do autor é desconhecido por grande dos leitores e estudiosos em religião. Além disso, o autor complementa (2018, p. 85) que, a partir desse norte, temos a possibilidade do encontro pelo ser humano de um sentido e significado para a vida no mundo.

Para Eliade (2018, p. 84), a característica essencial do ser humano arcaico é uma espécie de obsessão ontológica, na qual deseja restabelecer o status ôntico do tempo de origem, como reencontrar a presença divina, e recuperar a forma forte, recente e pura de habitar o mundo. Esse ser humano é marcado, ao mesmo tempo, por uma sede pelo sagrado e uma nostalgia do ser. Temos, assim, uma situação primordial de um mundo perfeito e com uma presença ativa e completa do sagrado e o esforço do homem religioso em reatualizar ou reabilitar esse universo mítico que equivale, para Eliade (2018, p. 82), à nostalgia de uma espécie de paraíso.

Eliade (2018, p. 82) é categórico em afirmar que o homem religioso é paralisado por esse mito do eterno retorno. Além de afirmar (2018, p. 86) que, na própria estrutura do mundo e em sua criação fruto de uma plenitude, temos a irrupção ou permeação do sagrado. O mito que narra a ontofania sagrada e sua plenitude de ser, fixa-se como modelo exemplar para o ser humano e suas atividades. Revela a relação com o mundo como real, eficaz e superabundante.

Para o homem religioso, conforme Eliade (2018, p. 93-94), os mitos constituem a fundação do mundo através de uma história sagrada que não deve ser esquecida, e, ao reatualizar esses mitos, esse homem esforça-se por uma participação do ser, e aproximação da instância divina. Essa instância exprime tanto um desejo por santidade quanto por uma nostalgia ontológica. Temos de forma resumida que “O Cosmos é ao mesmo tempo um organismo real, vivo e sagrado: revela as modalidades do Ser e da sacralidade. Ontofania e Hierofania se unem” (Eliade, 2018, p. 100).

A partir desses pontos, colocamos que uma das principais críticas a Eliade é atribuída a uma evasão da história. Para Douglas Allen (1985, p. 123), o homem religioso se envolve em uma crise existencial perante uma hierofania por ficar preso em sua dialética, e precisa fazer uma escolha diante de duas maneiras de ser. Para ele, ao escolher o sagrado, o homem religioso considera, de forma pejorativa, seu modo de existência corriqueiro. Já mencionamos

anteriormente que a forma de explanar essa dialética vem de uma didática que pode dar essa impressão.

Mas, o ponto central é que, para o próprio Eliade (2018, p. 81), quando falamos de uma irrupção do sagrado ou da reintegração a um supremo fundamento, não estamos falando de nada de ordem histórica ou cronológica, mas sim de uma anterioridade mítica e de uma situação primordial. Ao se tornar contemporâneo dessa potente dimensão sagrada, não se nega o profano, comum e o corriqueiro, mas o integra e o abarca completamente com a situação fundamental.

Para Guimarães (2000, p. 527), Eliade é anti-historicista, mas não é anti-histórico, por isso é que a ontologia em Eliade não perde de vista o que é existencial e essencial no ser humano. Além da qualidade temporal e espacial presente na dialética entre o sagrado e o profano de Eliade, temos também o elemento do esquecimento na seara ontológica. Esse elemento pode se correlacionar com a esfera profana, mas quando se configura como uma lembrança ou anamnese, refere-se ao sagrado.

Como já nos referimos à obra literária *Nineteen Roses* de Eliade, ela também baseia o seu enredo em uma passagem da mitologia indiana sobre a amnésia de *Matsyendranath*, que, para efeito de equiparação, pode se aproximar do *Hino da Pérola* da tradição gnóstica. Por isso, Eliade (2018, p. 90) coloca que o verdadeiro pecado é o esquecimento. Podemos entender pecado, aqui, como um alvo que se erra ou perde.

Retomando a questão do homem religioso diante da qualidade sagrada reabilitada pelas festas, não fica difícil de visualizar a comemoração como também uma forma de rememoração, que figura na retomada e reatualização de uma situação primordial com sua base fundacional ontológica. Assim, o mito, muito mais que descrever situações, faz o ser humano se dar conta de quem é. Por isso, para Eliade (2018, p. 90):

A memória pessoal não entra em jogo: o que conta é rememorar o acontecimento mítico, o único digno de interesse, porque é o único criador. É ao mito primordial que cabe conservar a verdadeira história, a história da condição humana: é nele que é preciso procurar e reencontrar os princípios e os paradigmas de toda conduta.

Com o sagrado possuindo a característica fundacional na estrutura do mundo, e até a mais elementar das religiões possuir uma vocação ontológica, temos um suporte existencial e funcional perante o sofrimento humano, que muitas vezes não é ressaltado na obra de Eliade. Pois, para ele (2018, p. 60-61), na sede pelo ser, o homem religioso se aterroriza diante do

caos que aponta para o nada, e a possibilidade da dissolução no universo profano da substância ôntica que confere sustentação, poder e eficácia à sua existência.

Por isso, a funcionalidade existencial em cosmizar o caos e provocar o processo nostálgico religioso para viver num cosmos puro e santo, como no começo primordial. A partir de Eliade (2018, p. 74), podemos citar o papel terapêutico da recitação do ritual do mito cosmogônico, muito importante em processos de cura, no qual se busca uma regeneração do ser humano pela infusão metafórica da substância ôntica.

Além disso, para o mesmo autor (2018, p. 152, 159), temos o processo de iniciação como uma mudança do regime ontológico do iniciado, no qual temos simbolicamente a morte em vida, para ressignificar o modo de viver e habitar o mundo. Nesse processo, temos a simbologia do regresso ao ventre e seu estado viçoso ontológico, no qual permite que o adoecido pelo esquecimento do ser e a decorrente mácula o faça nascer mais uma vez, em busca de uma existência plena.

Mas não apenas e exclusivamente para os iniciados haveria um papel terapêutico no papel ontológico da religião. Como exemplo disso, podemos citar a poesia de Hesíodo como retratada na *Teogonia*, e a centralidade da figura do poeta ou *aedo*, com sua oralidade nas cerimônias religiosas, festivas e mágicas. A palavra do poeta detinha um grande poder, como demonstra Torrano (1995, p. 14):

Mas sobretudo a palavra cantada tinha o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original e ressurgirem com o vigor, perfeição e opulência de vida com que vieram à luz pela primeira vez. A recitação de cantos cosmogônicos tinha o poder de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes.

Para Torrano (1995, p. 14-15), a poesia de Hesíodo é arcaica, sentido que já foi explicado aqui, pois nela se manifesta mais claramente a *arché* da poesia e seu poder ontofânico. Este poder perdura ainda hoje na relação com a poesia. Desde sempre, a poesia encanta na habilidade de instaurar uma realidade arcaica e própria a ela. Com isso, é iluminado e evidenciado um mundo que não existiria sem a poesia, sendo que, para Hesíodo, este mundo (re)instaurado é o próprio mundo. Ou o mundo real, forte e eficaz como colocado por Eliade.

Pode parecer estranho estar falando de poesia em Hesíodo no presente trabalho, mas, para ele, a linguagem é por excelência o sagrado, conforme ressalta Torrano (1995, p. 24). O sagrado evidenciado é a mais viva forma e substância do real. A palavra traz um poder de

presentificação e residência do ser. Com isso, também podemos conceber o cinema como uma linguagem equivalente na função poética e potencialidade ontológica.

1.4 Aspecto simbólico

Apesar de nossa pesquisa não versar necessariamente em uma análise simbólica, é inegável que o símbolo ajuda na abertura e amplitude para como será abordado o uso da imagem cinematográfica. Pois, conforme Vidal (2024, p. 18), a condição humana revela um componente religioso pelo qual o símbolo conduz a esfera do essencial. Ou seja, a experiência com o símbolo afeta de modo profundo o ser humano: “ela lhe permite abrir-se, contrair uma aliança, descobrir mistério e a contemplação” (Vidal, 2024, p. 16).

Eliade (2018, p. 109) afirma que o símbolo tem o poder de tornar o mundo aberto e, com isso, exerce um papel fundamental na vida religiosa, pois torna o mundo transparente. Neste sentido, essa operação tem a possibilidade de revelar “uma modalidade do mundo que não estava evidente antes” (Souza, 2018, p. 79). Com isso, o símbolo, para Eliade (2018, p. 109), se dirige ao ser humano em sua integralidade, e não apenas ao aspecto cognitivo e racional.

Assim como a hierofania, o símbolo opera através de um objeto particular que ganha um sentido especial, mas que não se esgota no próprio objeto. Por isso é que Eliade (2002b, p. 11-12) pondera que considerar o símbolo em seu único plano referencial da concretude é castrá-lo como instrumento de conhecimento. Decorre disso a necessidade de trabalhar o símbolo enquanto uma imagem, por possuir uma estrutura multivalente, na qual a realidade pode ser captada de modo mais profundo, sem desconsiderar a natureza contraditória.

A partir disso, a imagem em si revela um eixo central vivo no campo das significações, não se esgotando em nenhuma em específico. Para Eliade (2018, p. 172), o símbolo ajuda o ser humano a ressignificar uma condição particular e, com isso, alcançar e se abrir para a condição universal conata a estrutura da realidade. Essa questão pode ser visualizada no exemplo da árvore sagrada, pois, conforme Souza (2018, p. 81):

A relação entre o todo e a parte, a árvore sagrada local e a árvore símbolo total, e o universal e o singular se faz presente na intencionalidade que percebe o mundo pela hierofania, despertando categorias fundamentais do ser no paradoxo da dialética do sagrado. A consciência é fenomenológica por ver o essencial mesmo quando olha para o particular. Aqui estamos no centro do pensamento de Eliade – centro que é ontológico.

Até o momento, consideramos a forma de trabalhar a dialética do sagrado e profano de Eliade, como uma forma didática para chegar ao centro do seu pensamento. Assim, a partir de Souza (2018, p. 187), temos o símbolo como uma ponte para esse centro. Isso porque, ao trabalhar com a relação entre o sagrado e o profano, o símbolo aponta uma categoria que não estava evidente antes, para um outro nível de compreensão traduzida pela sintaxe simbólica.

Mas é bom pontuar, conforme Souza (2018, p. 189), que a sintaxe não é a própria superação da dialética entre sagrado e profano, mas apenas para um apontamento para que isso aconteça e evidencie a estrutura do real. Por isso, Eliade (2018, p. 173) pondera que o símbolo não consegue reabilitar a consciência total do ser humano moderno, por não desempenhar sua função de modo completo diante das circunstâncias da modernidade. Mas, no máximo, trabalha em sua situação individual, diante de uma crise psicológica, mas não o eleva e restitui a esfera espiritual presente na categoria do homem religioso.

1.5 Crise e Modernidade

Até aqui, procuramos deixar evidente que o sentido de religião que estamos destrinchando não está limitado ao senso comum. Até mesmo Eliade, nas palavras de Souza (2018, p. 164), lamenta não termos uma palavra melhor para nos referir ao universo que estamos explorando. Mas, nos contentando com a palavra, temos nela um aprofundamento filosófico, existencial e ontológica à vista. No nivelamento arcaico já traçado, temos a questão do ser deveras imiscuída e confundida com o sagrado, e qualquer encaminhamento que se distancia dessa perspectiva pode ser concebido como uma existência em crise.

Assim, conforme Souza (2018, p. 120), na modernidade, pela ótica eliadiana, temos uma mudança de perspectiva ontológica na qual se perde o sentido de uma religiosidade cósmica e arcaica. Qualquer sentido tanto cosmogênico como ontogênico se vê esmaecido diante de uma ontologia histórica que desemboca em uma categoria trágica, rasa e fraca. Para Eliade (2018, p. 145), a modernidade, quando desprovida de religiosidade, torna frígida a relação com o cosmos, pois este não dá mais sinais. Em sua mudez e inércia, não há nenhuma mensagem ou cifragem a ser desvendada e evidenciada da totalidade e implicação do ser com o sagrado.

Para se compreender a ontologia histórica, precisamos nos ater nas pistas deixadas pelo critério de encarnação proposto pela tradição judaico-cristã e na própria forma de se fazer história que se tornou predominante. Maria Luiza Mendonça (2015, p. 503) ressalta que a encarnação, por mais que represente uma união do ser humano com o divino, revela uma

problemática por ser interpretada como uma degradação do divino, no momento em que há uma descida do estado divino para o estado humano.

Segundo Mendonça (2015, p. 208), essa nova forma de se relacionar com a dimensão sagrada a partir do universo judaico-cristão inaugura, para Eliade, o descredenciamento da religiosidade cósmica perante o cosmos, na qual a manifestação do sagrado se dava pela matéria através da própria dinâmica da natureza, que acaba perdendo seu status significativo para a esfera religiosa. Esse descredenciamento abre espaço para uma objetificação da natureza e a consequente elaboração do método científico.

A decomposição do cristianismo, juntamente com a descrença de uma forma de transcendência a partir dos eventos históricos, alinhados a outros diversos fatores como de ordem filosófica, econômica e sociológica, originou a corrente de pensamento que Eliade denominou de historicismo, em que a época moderna vai assumindo cada vez mais essa perspectiva (Mendonça, 2015, p. 516).

Conforme Guimarães (2000, p. 204), Eliade critica o historicismo por reduzir o ser humano à sua condição histórica, o que resulta na banalização da história, a partir da própria banalização sistemática do mundo. O argumento é que o ser humano moderno esvaziou o mundo de toda característica sobrenatural para poder conhecê-lo de modo mais objetivo e, assim, dominá-lo. Além de também reduzir os fenômenos históricos a meras causalidades, como o determinismo das explicações socioeconômicas.

Como evidenciado, a partir de Eliade (2018, p.165), temos, por um lado, uma dessacralização da natureza perante o cosmos, percebida como obra de Deus e estrutura do real. E, por outro lado, temos o mesmo ocorrendo com a existência humana, esvaziando o ser humano do nexo religioso e de qualquer significado para além de si próprio e da história circundante. Resumidamente, para Eliade (2018, p. 165), temos que o ser humano moderno e a-religioso assume uma nova situação existencial:

Reconhece-se como o único sujeito e agente da História e rejeita todo apelo à transcendência. Em outras palavras, não aceita nenhum modelo de humanidade fora da condição humana, tal como ela se revela nas diversas situações históricas. O homem faz-se a si próprio, e só consegue fazer-se completamente na medida em que se dessacraliza e dessacraliza o mundo. O sagrado é o obstáculo por excelência à sua liberdade. O homem só se tornará ele próprio quando estiver radicalmente desmistificado. Só será verdadeiramente livre quando tiver matado o último Deus.

Assim, para Eliade (2018, p. 171), temos uma crise existencial de cunho religioso, em seu sentido de remeter para a fundação do mundo com seu teor ontológico diante da vivência

com o sagrado. Afastado dessa forma de habitar o mundo, e ainda com o ensejo pelo real, a solução proposta por Eliade para mitigar a crise é de ordem religiosa. Ao se abrir existencialmente para valores que não sejam nem particulares, nem contingenciais, é possibilitado ao ser humano a ultrapassagem de sua subjetividade, pessoalidade e historicidade individualista.

Souza (2018, p. 209, 226) defende que a principal contribuição de Eliade para enfrentar as crises existenciais modernas é o fornecimento de uma caixa de ferramentas teóricas, acadêmicas e literárias para colocar em marcha o desafio da busca do ser humano pelas raízes de sua origem. Pois, para ele (2018, p. 210), o que resta após a vivência com o sagrado é a ontologia. Através da manifestação e evidenciação do ser que o mundo se inaugura e se abre pela fundação religiosa. Além de indicar que, para alguns hermeneutas, o ser humano atual perdeu o significado da própria existência, como conclui (2018, p. 224):

Na perda do significado da existência, o indivíduo, frente ao seu vazio interior, busca sentido para a vida. Os antigos encontraram sentido nas coisas mais fundamentais da vida: a narrativa que comunica questões existenciais, o símbolo que torna possível a ligação com o incondicional, a celebração que fornece espaço para a vivência de um ideal. Entretanto, motivado pela insignificação e desespero, e não pela coragem de ser, o indivíduo atual, que reage perante seus desafios com atitudes cínicas diante das condições mais elementares do humano, pode constituir uma ontologia superficial e frágil.

Souza (2018, p. 239) defende, a partir de Eliade, que a origem humana não está fundada na modernidade, na lógica cartesiana e científica, mas em expressões mais profundas de uma ontologia arcaica. E que, pelo estudo das antigas religiões, com seus mitos e símbolos, é possível ajudar a redescobrir a ordem do ser e o significado da vida. Mas precisamos ponderar algumas questões pertinentes e críticas em cima dessa perspectiva, que talvez sejam mais problemáticas que apenas a suspeita de uma evasão da história e do cotidiano.

De alguma forma, Mircea Eliade é herdeiro da rebarba do movimento romântico depois de um intenso período positivista. Por isso, diante da ideia pobre e infeliz do universo na modernidade ser descrito como uma máquina de causalidades, podemos pegar emprestado de Berlin (2022, p.138-139) sua crítica aos alemães românticos que acreditavam no grande mito dos gregos, no qual houve uma época feliz e inocente nas quais os seres humanos eram plenos e integrais – eram gregos. Também não podemos nos furtar das críticas decoloniais em voga, e localizar Eliade em determinada posição, tempo e espaço histórico.

Assim, talvez tenhamos mais dificuldades em universalizar nossa reflexão. Mas o interessante em reabilitar esse autor pouco estudado no Brasil, é que essa tarefa nos possibilita

o ato de pensar, de outra maneira, o estado de crise existencial. Não em algo que seja só uma característica moderna, mas algo estrutural e recorrente do ser humano, como vemos em várias narrativas religiosas, como a do filho pródigo judaico-cristão e o hino da pérola do gnosticismo. Nessa crise, estaria um esquecimento da ontologia fundamental da existência, com a esfera do sagrado camuflada e coberta, exigindo um exercício ou mistagogia para ser redescoberta pelo ser humano.

1.6 Camuflagem do sagrado perfurada pela arte

A dinâmica do sagrado na modulação qualitativa do espaço e do tempo, que outrora se apresentava de forma clara e nítida, passa a sofrer um progressivo esmaecimento a partir da modernidade. Lidamos com a ambivalência entre um ideal romântico de vivência contínua do sagrado e, ao mesmo tempo, uma constante de seu ocultamento. Mas urge explorar o sentido da possibilidade de recuperação fundacional ontológica e a ânsia do ser humano moderno por almejar viver outra qualidade espaço-temporal, por mais que essa ideia ainda aparenta ser uma “saída” do universo profano e não uma inserção no real. A convicção de Eliade é exposta desta forma:

Estou certo de que não posso dizer que para o homem moderno, secular, não há nada que seja sagrado; a possibilidade existe, como demonstrei, mas ela está em vez disso meramente escondida, camuflada, temporariamente irreconhecível. Tenho um sentimento de que estamos presenciando a segunda queda. No começo, o homem podia ver e compreender Deus; depois da primeira queda, ele podia apenas reconstruir usando sua razão; e agora, a sacralidade caiu no nível do inconsciente, fora do âmbito manobrável pelo homem. Mas o inconsciente claramente permanece como uma fonte importante e criativa; o homem não pode viver sem imaginação, sem sonhos, sem descobrir os mundos sagrados dos outros homens através da arte e da cultura. Assim, eu encontro o sagrado ainda desempenhando um papel importante no mundo moderno, embora isto se mostre menos evidente do que foi no passado (Eliade, 2006, p. 67).

Assumindo uma segunda queda do ser humano, podemos pretender sair dessa encruzilhada retomando uma cordilheira temática muito menos evidente para a consciência do ser humano moderno. Nessa alternativa, as propriedades do sagrado cruzam os lapsos do inconsciente para virem ao nosso encontro por meio dos sonhos, da imaginação, do universo cultural e, principalmente, através das expressões artísticas. Essas propriedades que escapam, acabam promovendo uma forma da saída do tempo produtivo e tecnocrático que rege a modernidade.

Essa experiência temporal vigente não é absoluta, por maior que seja a força da homogeneidade do historicismo. Guimarães (2000, p. 207) aponta a observação de Eliade de que o ser humano moderno conhece outros regimes temporais através das produções oníricas, criações artísticas e vivências de lazer. Esses outros regimes provocam uma espécie de ruptura com o tempo histórico, no qual a novidade agora estaria em uma busca cada vez mais incessante por essas formas de saída do tempo.

Para Eliade, segundo Popoaca-Giuran (1999, p. 292), o ser humano moderno ainda possui de um modo oculto a potência do mito na qual se reflete a realidade por excelência. Mas, de forma contemporânea, os rituais para o mito se apresentam degradados e podem se dar de várias maneiras. Essa aspiração da saída do tempo profano pode ocorrer, por exemplo, através de sessões psicanalíticas, atividades de leitura, ao ir ao cinema, ouvir música, sonhar acordado, visitar galerias de arte ou viajar para outro país.

Todas essas atividades aproveitam da mesma capacidade transfigurativa ou ressignificativa que há no processo hierofânico, por mais que não detenham a mesma eficácia existencial. Para Eliade (2018, p. 172), essas mitologias privadas do ser humano moderno não conseguem alcançar a dimensão ontológica do mito arcaico, pois não são vivenciadas pelo ser humano em sua totalidade, e não transformam uma situação particular em uma modalidade exemplar, na qual se constitui o Ser.

Como essas vivências não se integram em uma concepção originária, nem fundam ou restituem o modo de habitar o mundo, resta questionar sua validade. Assim, para Eliade (2018, p. 172), essas vivências não são plenamente funcionais por não despertarem a consciência total do ser humano, tornando-a aberta ao universal. Mesmo que faça o ser humano sair de sua situação individual e subjetiva, e devolver-lhe, provisoriamente, uma forma de equilíbrio psíquico e existencial, ainda assim não conseguem enraizá-lo profundamente na estrutura do real. Mas isso não invalida a aspiração por um caminho soteriológico pelas artes.

Diante disso, Eliade nutre uma especial predileção pela atividade da leitura. Para ele, conforme Popoaca-Giuran (1999, p. 296), a literatura pode fornecer esse caminho aspirado na modernidade, fazendo-se valer de um processo equivalente aos processos iniciáticos das sociedades arcaicas. Além de ser mais próxima do mito, apresentando-se como uma forma degradada de recitação, como era feita pela já mencionada figura do poeta grego em Hesíodo.

Durante a leitura ficcional, somos confrontados pela vivência imaginária temporal e espacial com seus próprios ritmos. Por isso é que Eliade (1972, p. 134) defende que, por meio

da literatura, mais do que pelas demais artes, sentimos uma revolta contra o tempo histórico, revelando um desejo de aderir a um outro ritmo existencial mais originário e fundamental do que aquele que aparentemente estamos condenados a viver e trabalhar.

Berger (1985, p. 10) considera que para o autor a arte na modernidade passa por um processo que a afasta da capacidade de se conectar com uma dimensão profunda da existência humana. Então, a essência da obra de Eliade estaria em devolvê-la sua verdadeira vocação, que consistiria numa ritualística e potencialidade evocativa do sagrado. Porém, defendemos por meio deste trabalho, que a arte cinematográfica sustentaria propriedades mais tenazes e eficazes de realizar essa emulação na qual a dimensão sagrada é evidenciada e apreendida.

Não encontramos registros de uma atenção maior dada ao cinema por Mircea Eliade, nem menções da potencialidade performática dessa linguagem. Parece que sua visão (2018, p. 167) é limitada ao conteúdo do que é representado nessa fábrica de sonhos que é o cinema, através dos enredos que revelam inúmeras mitologias camufladas. Mas ele não deixou de valorizar o desejo por decifrar dimensões iniciáticas na literatura, artes plásticas, tanto como no cinema.

Segundo Eliade (1969, p. 126), esse desejo revela uma revalidação da iniciação como um processo de ressignificação, regeneração e transformação espiritual, além da já conata nostalgia pelo ser. Como nosso interesse na arte cinematográfica é sobretudo pela forma de se apresentar, é interessante compreender que a iniciação não é permeada apenas por conteúdos e temas a serem apreendidos, mas sim por uma nova ou originária forma de ser e estar no mundo. Por isso, ainda assim, é bem relevante utilizar dessa chave heurística, mesmo que ela não seja desenvolvida nesse sentido.

No mundo moderno é muito comum a valorização da desmistificação para se encontrar o significado original ou verdade por trás de uma ação ou comportamento. Mas o que Eliade propõe é uma desmistificação ao contrário, ou seja, que sejam desmistificados os aparentes mundos e linguagens profanos ilustrados na literatura, artes plásticas e cinema. Esse processo permite revelar tanto os elementos do sagrado quanto a estrutura do real em nosso mundo dessacralizado – um mundo em que o sagrado é frequentemente ignorado ou camuflado, parecendo estar presente apenas nos universos imaginários.

Assim, apesar de Eliade não ter se dedicado ao cinema como fez com a literatura de forma tão direta e extensiva, é possível observar que a aplicação da sua noção de hierofania também se mostra como uma possível forma de abordar e subsidiar a linguagem cinematográfica. De modo especial, a noção de hierofania torna-se uma ferramenta

fundamental para compreender a evidenciação do sagrado e suas influências em contextos menos óbvios, o que permite provocar reviravoltas na nossa forma de olhar o mundo.

2 RUMO À FORMA DO CINEMA RELIGIOSO

Cinema para mim há de estar sempre ligado à sua origem mesma: a sombra. Só me comove no cinema a realidade que ele sugere em seu desfile de sombras. Não o que está além da realidade, ou atrás da realidade. Mas o que está dentro da realidade. Uma realidade que não é para ver. É para sentir. Como o som que está dentro da nota musical. Ou como a brisa que faz esvoaçar em nossa janela a asa fantasmal de uma cortina.

– *Herberto Sales*

Mesmo no século XXI, o cinema continua gerando encanto e fascínio nas pessoas, mesmo que muitas vezes se restrinja aos espaços dos shopping centers, ou no ambiente doméstico através dos catálogos de *streaming* ou, dependendo das circunstâncias, apenas pela veiculação da programação da TV aberta. Já com as novas tecnologias, não é estranho para as novas gerações acompanharem filmes, séries e vídeos através da pequena tela de um celular.

É indiscutível o apreço por obras audiovisuais, mesmo que através de curtas esquetes de humor ou vídeos caseiros e inusitados compartilhados nas redes sociais. Essa apreciação pode estar apenas envolta do entretenimento fácil, seguindo ditames meramente comerciais ou através de fórmulas virais. Como também ocorre por meio de abordagens jornalísticas e documentais, com finalidades informacionais ou ideológicas.

Mas também pode existir uma apreciação mais sofisticada, em busca de reflexões mais profundas e que também possa produzir um deleite estético. O efeito desse deleite está ancorado em determinada forma de se apresentar e de um propício arco narrativo. Quando se fala de um cinema religioso que é evocado pela forma, muito mais do que representado, também é preciso trabalhar em uma morfologia, como fizemos no primeiro capítulo. A questão é como essa mesma forma pode ser utilizada para emular e sensibilizar para a esfera do sagrado.

2.1 Da crítica para a análise

Antes de tudo, para trabalharmos mais adequadamente e profundamente sobre o cinema, é preciso apresentar algumas definições. Ramos (2009, p. 10) define o cinema como basicamente sendo uma forma mais ou menos narrativa que aprendeu e ensinou um modo próprio de se significar através de imagens em movimento, sons e fala, que são distribuídos em unidades contínuas de duração (planos). Através dos planos abre-se uma dimensão de duração e de espaço, além da consideração do estado da câmera que trabalha por meio de tomadas nas quais corpos (atores) em cena desempenham personagens em ação.

Já para Jullier e Marie (2009, p. 20), também é importante o conceito de estilo. Este conceito deve ser entendido em sentido amplo, e pode ser equiparado ao que hoje chamamos de *storytelling*. Assim, cria-se uma arte de como utilizar imagem e som para contar uma história, ou seja, uma forma de fazer. Por meio dessa arte compreendemos vários elementos, como a escolha tanto de atores como cenários, as regulações técnicas, formação dos pontos de vista. Com isso, é importante tanto a abertura da objetiva da câmera, suas posições e velocidades dos movimentos, como as cores em destaque nos cenários, disposição dos objetos, além de diversos elementos.

Para decifrar e trabalhar essa arte, Ramos (2009, p. 12) defende a tese de que fazer uma leitura do cinema não é uma tarefa fácil. Pois, a maior parte dos críticos da mídia cotidiana sofrem para ir além do conteúdo mais explícito. Normalmente reduzindo o valor do filme à visão de mundo desses críticos ou se restringindo às manifestações mais evidentes contidas no roteiro. Para ele, cabe ao crítico conseguir enxergar a imagem fílmica e seus sons de maneira mais ampla, capturando sua função narrativa e propositiva, e até mesmo oculta.

Diante das exigências de uma adequada e exigente leitura do cinema, Ramos (2009, p. 12) coloca, de forma geral, que ela deve ocorrer através da competente interpretação de regulações estéticas e semânticas envolvidas na arte cinematográfica, como, por exemplo, a análise da construção da *mise-en-scène*, cenário, movimentação do ator, roupas, penteado, aposentos, mobiliário, iluminação. Esses quesitos equivalem ao que mencionamos também sobre o estilo.

Nessa perspectiva, Aumont e Marie (2009, p. 11-12), defendem a leitura e a análise com a finalidade de se conseguir compreender melhor a obra cinematográfica para gerar uma apreciação mais elevada e refinada. Para atingir essa finalidade, eles pontuam que a abordagem do cinema pressupõe o desejo da clarificação da própria linguagem cinematográfica, sempre com a intenção de valorizar essa forma de arte.

Seguindo a perspectiva dos autores mencionados, considera-se que o leitor do cinema na qualidade de um bom crítico será caracterizado por sua atenção aos detalhes, como também sua forte capacidade interpretativa. O bom crítico será mais ou menos um analista, por isso é muito importante pontuar uma diferença que esses mesmos autores fazem entre o crítico e o analista.

O crítico de cinema tem como característica informar e oferecer um juízo de apreciação da obra que se torna mais pertinente ao ambiente midiático e cultural, já a característica do analista é produzir um conhecimento, o que é mais adequado para o ambiente acadêmico. O analista de cinema descreve meticulosamente o objeto de estudo, decompõe os elementos pertinentes à obra, e oferece uma interpretação (2009, p. 14).

A análise, muito mais que uma crítica, é feita através de um motor imaginativo e inventivo que se pauta basicamente na interpretação. Mas esse recurso pode apresentar suas armadilhas, como se engessar e apenas se transformar em uma paráfrase do filme, não gerando uma análise muito profunda e relevante. Como também pode carregar um excesso de subjetividade que, ao produzir uma interpretação, pode deformar os fatos expressos pela obra cinematográfica. Por isso a necessidade da existência de certa margem de verificação (2009, p. 15-16).

2.1.1 Questões metodológicas para a análise

A principal pressuposição para a análise de um filme é o fato da inexistência de um método universal, como discorrem Aumont e Marie (2009, p. 30-31). Além do entendimento para eles de que a análise se categoriza em uma ordem do interminável, por sempre deixar uma sobra de algo analisável. Mas um princípio inicial é o conhecimento da história do cinema e dos discursos que o filme revela, para simplesmente não os repetir ou parafraseá-los.

Esses teóricos (2009, p. 31-32) consideram a semiologia e a análise do filme a partir dela como nunca pertencentes à esfera das ciências experimentais e, assim, não se versando ao que é repetível, mas apenas ao infinitamente singular. É reiterada a importância de uma verificação e avaliação correta do lugar do filme na história do cinema, inclusive o conhecimento satisfatório por detrás dos discursos que deram origem à obra. Estabelece como fundamental a pergunta sobre qual tipo de leitura pretendemos praticar ao analisar o filme.

Há uma forma clássica de análise através de uma ficha filmográfica que servia para situar um filme para um debate na cultura cineclubista. Através dessa ficha, quem fosse moderar o debate estaria munido de uma extensa documentação para abordar um

determinado filme em questão e, assim, teria subsídios suficientes para sustentar e promover uma discussão. De modo inicial é interessante visualizar como era composta esta ficha em suas tradicionais três partes:

- Informativa: genérico pormenorizado, biofilmografia do realizador, condições de produção e de distribuição do filme;
- Descritiva e Analítica: lista das sequências ou resumo do filme, parte analítica propriamente dita, ou corpo da ficha;
- Enumeração das questões suscitadas pelo filme, e sugestões para o moderador do debate. (Aumont; Marie, 2009, p. 23).

Por mais que um caminho nesses termos apresente uma clareza relevante, esse modo de análise possui atualmente mais serventia para um trabalho em sala de aula, pois a pesquisa acadêmica ainda demanda uma análise mais acurada e aprofundada. De qualquer forma, não há uma metodologia universal de análise, existindo uma diversidade de metodologias, com os seus prós e contras.

Uma possibilidade é a análise textual, compreendendo o filme como autônomo e capaz de ser compilado no significado amplo do sentido e forma de texto. Bem como a análise das estruturas narrativas e suas potencialidades enunciativas, como ainda o estudo do universo próprio da imagem e som. Além de não poder ser descartada a análise dos possíveis efeitos no espectador. Diante desse arco metodológico, a questão interpretativa não pode ser desqualificada.

Há uma margem de liberdade para o analista interpretar uma obra, mas essa margem exige crivo metodológico e teórico. Por enquanto, é importante nos concentrarmos na abordagem textual que já carrega uma longa bagagem e tradição de reflexão quando aplicada para a crítica literária, e que conseqüentemente se estende para o campo acadêmico. Já que um filme não é literalmente um texto e o seu arcabouço analítico é muito novo, fica a questão se não faria mais sentido analisar um filme através do próprio suporte audiovisual.⁶

Por isso é que se usa o termo “linguagem”, pelo fato de o cinema não se restringir em apenas texto, mesmo apesar da relevância do contexto etimológico do texto, que vem de tecido ou tessitura. Assim, segundo Stam (2003, p. 209), o cinema não é tomado como uma imitação da realidade, mas algo como uma espécie da trama de uma malharia, na qual se produz um artesanato. Mas, pelo sentido filmico, há mais coerência em se referir a um constructo ou artefato.

⁶ Segue uma lista exemplificativa de canais do Youtube de qualidade e enorme sucesso que trabalham com críticas cinematográficas: *Super 8*; *Meus 2 centavos*; *Isabela Boscov*; *Raphael PH Santos*; *Dalenogare Críticas*; *Jurandir Gouveia*.

2.1.2 Métodos de análise: pausa, forma e olhar

O estudo do fragmento ou a pausa na imagem é um modelo de aplicação da análise textual. Mesmo assim, Aumont e Marie (2009, p. 30) ressaltam que a análise não se restringe a simplesmente uma pausa na imagem. Mas que esse mecanismo de pausa é funcional por trazer elementos que podem ser trabalhados pelas ferramentas analíticas, nas quais suas relações são determinadas de forma lógica e sistematizadas. A pausa na imagem é a forma de citação mais literal possível, nos quais permite estudar diversos parâmetros formais do filme, como, por exemplo, o enquadramento, profundidade de campo, composição e iluminação (2009, p. 54).

Mas temos uma perda significativa com esse recurso, que se assemelha à postura de um cientista ao estudar o átomo, idealizando-o como imóvel e independente. Algo semelhante ocorre com a imagem, pois o momento analítico da pausa, suprime o som e o movimento do nexa cinematográfico. Por isso é fundamental o cuidado na escolha dos frames ou fotogramas para que se atenua essa questão, como sinalizam Aumont e Marie (2009, p. 54-55).

Nesse processo de escolha, o objeto fica mais limitado, por mais que tenha a pretensão de explicar a obra completa. Por isso, a boa escolha dos fragmentos permite um melhor manejo analítico, com a intenção de sustentar o estudo com mais rigor e precisão. Assim, é relevante elencar alguns critérios para a escolha das imagens, por mais que esses critérios possam ser tão diversos conforme a variedade de analistas que podem, inclusive, se dedicar a uma mesma obra. Uma orientação de critérios é dada por Aumont e Marie (2009, p. 75):

- 1) O fragmento escolhido para a análise deve estar claramente delimitado como fragmento.
- 2) Paralelamente, deve constituir um excerto de filme consistente e coerente, mostrando uma organização interna suficientemente visível.
- 3) Por fim, deve ser suficientemente representativo do filme: essa noção de "representatividade" não é evidentemente absoluta, e deve sempre avaliar-se caso a caso, em função da linha diretriz específica da análise e também do que se pretende salientar no filme em questão.

Como já foi mencionado, enquanto a literatura e a crítica literária compartilham do mesmo meio vocabular, o mesmo não acontece e não é válido para os filmes e sua decorrente análise (Stam, 2003, p. 210). Pois, se nesta análise também são utilizadas palavras, há uma inadequação com o seu objeto fílmico, no qual a linguagem se mostra incapaz e insuficiente da tentativa de demarcá-lo e constituí-lo. De fato, e de maneira ideal, a imagem não pode ser transposta em palavras, pois, quando ela é congelada, há a perda de sua especificidade.

Mesmo assim, no contexto acadêmico e dissertativo, necessitamos de vários elementos analíticos do instrumental textual, mas é necessária ciência e consideração por seus limites metodológicos. Por isso, a principal questão na escolha do fragmento deve ser o resultado que se espera obter com sua análise (Aumont; Marie, 2009, p. 76), além do entendimento de como essa escolha alimenta a teoria a ser aplicada ou desenvolvida, concebendo a metodologia analítica como um alter ego dos pressupostos teóricos.

A corrente do pós-estruturalismo advoga contra essa forma de análise textual, por ela pretender capturar, em definitivo, o sentido de um filme através da apresentação exaustiva dos seus códigos, como apontam Aumont e Marie (2009, p. 78-79). Esses teóricos ainda apontam outras questões como a limitação ao cinema narrativo e a já mencionada perda da organicidade do texto pelo processo analítico de matá-lo, dissecá-lo e mumificá-lo, através de um esquema sistêmico. Além de perder de vista o contexto da produção e recepção da obra.

Stam (2003, p. 217) também menciona que o principal reducionismo das análises textuais, que as fazem se tornar a-históricas, consiste na falta de consideração pela produção e recepção do filme. Assim, a análise cinematográfica é uma prática em aberto, que pode acabar sendo filha do seu próprio tempo. Por isso, pode acabar limitando-se a encontrar apenas aquilo que já se pretendia buscar, o que exige atenção crítica às referências ideológicas em voga, como o próprio Stam argumenta:

Mais que uma ideologia, a análise fílmica é um método; é um gênero de escrita sobre cinema aberto a diversas influências (de Barthes a Jameson e Deleuze), matrizes teóricas (psicanálise, marxismo, feminismo), “esquemas” (reflexividade, excesso, carnaval) e princípios de pertinência, tanto cinematográficos (movimento de câmera, montagem) como extracinematográficos (movimentos de câmera, montagem) como extracinematográficos (representação da mulher, do negro, de gays e de lésbicas). (2003, p. 217).

Há outras formas de análise além da abordagem textual da imagem pausada. No entanto, para os nossos objetivos, talvez seja mais produtivo abordar diretamente o que se apresenta como problemático ou potencialmente útil. Abordagens analíticas centradas no conteúdo ou no tema exigem cuidados redobrados, pois, se considerássemos apenas o conteúdo, ele poderia estar presente em qualquer outro suporte, como a literatura ou o teatro. Daí a relevância de atentar para a forma específica da arte cinematográfica e para o modo como ela gera um efeito de continuidade com o conteúdo.

Por mais que essa questão não seja uma novidade, é preciso deixar claro, conforme Aumont e Marie (2009, p. 84), que tanto no cinema quanto em outros tipos de produções de significado, não se pode conceber o conteúdo independentemente da forma no qual ele é expresso. Além disso, Aumont e Marie citam o teórico francês Christian Metz, que defende a legitimidade da análise de conteúdo desde que se parta da premissa da necessidade de se estudar a forma do próprio conteúdo.

Uma das características da análise do filme como narrativa é a valorização do ponto de vista. Aumont e Marie (2009, p. 84) compreendem esse conceito como sendo tanto o lugar a partir do qual se olha, quanto o modo como se olha. Na maioria das vezes, o ponto de vista é atribuído a alguém, podendo ser um dos personagens da narrativa, ou a própria instância narradora. Assim, eles apontam a seguinte colocação:

Analisar um filme narrativo em termos de pontos de vista (ou de olhares, o que vai dar ao mesmo) é então centralizar a análise essencialmente no que se veio a chamar a "mostra" (André Gaudreault), por oposição à narração no sentido estrito. O essencial, na maioria destas análises, é provar a relação complexa entre o ponto de vista da instância narradora e os das diversas personagens.

Para Aumont e Marie (2009, p. 111), uma das formas dessa instância narradora se manifestar é através do enquadramento. Isso porque, por meio deste, é oferecida uma visão com a função de apreensão e conhecimento do mundo. Por isso, eles (2009, p. 101) concluem que cada ponto de vista constitui uma marca da enunciação. Dessa forma, o trabalho do espectador é se vincular ou se contaminar com isso, passar de uma situação passiva para uma situação ativa, além de se entregar e identificar com a enunciação.

2.1.3 Pesos e contrapesos na análise

O olhar analítico é bem menos suscetível em se aborrecer pela lentidão, extensão, falta de ação, banalidade e previsibilidade. Pois essas características suscitam uma temporalidade diferente e, consequentemente, um peculiar interesse por objetos que são regidos por essa outra ordem ou percepção temporal (Aumont e Marie, 2009, p. 88). Mesmo assim, essas características do analista e sua auspiciosa intencionalidade demandam critérios e garantias de validade para fornecerem coerência e confiabilidade.

Um dos principais critérios é se houve a escolha do método mais adequado, considerando a existência de outras possibilidades de abordagem para o mesmo objeto. Para

Aumont e Marie (2009, p. 172), quanto mais a análise fica em uma órbita descritiva, mais fácil e segura é sua verificação. Porém, há uma maior carência analítica e conceitual. Já as abordagens mais hermenêuticas e simbólicas são mais difíceis de verificação, porém são mais ricas e profundas, por mais que corram o risco de se perder.

Na perspectiva de nossa pesquisa, adotaremos uma abordagem fenomenológica e ontológica, restrita a determinadas obras cinematográficas. Por isso, a verificação objetiva é ainda mais conturbada, pois conta e depende de uma abertura e sensibilidade maior do espectador, ou, pelo menos, mais paciência. Além da parcimônia de análises do mesmo gênero que acaba minando a possibilidade de comparar a análise com outros resultados.

Para Andrew (2002, p. 195), há uma advertência na própria fenomenologia contra o poder acachapante que atribuímos à razão. Pois, na cultura moderna, há um risco do conhecimento ou da análise de um fenômeno substituir sua fruição e vivência pelo próprio levantamento de seu arcabouço analítico. É fundamental compreender a racionalidade como um modo de comportamento e uma forma de se aproximar da realidade e oferecer respostas a ela, mas é igualmente importante reconhecer que reduzi-la a isso pode empobrecer e castrar sua potência. Como sua maior flexibilidade também pode comprometer suas próprias garantias objetivas e instrumentais.

Assim, para Aumont e Marie (2009, p. 185, 187), a análise também não se baseia na fruição imediata, consumidora e superficial da obra, mas na elevação da categoria do saber. Essa categoria sintoniza com a questão ampla do prazer a partir do momento que constrói uma fantasia de domínio: o analista pretende possuir a obra cinematográfica, tirando-a do cineasta, para fazer com ela o que bem entender, recriando-a ao seu bel prazer. Além de todo prazer ligado ao seu destrinchamento, como uma criança deleitando-se ao abrir ou quebrar um brinquedo para ver como ele funciona.

Por isso é que Aumont e Marie (2009, p. 183) sustentam a importância da análise para a definição de um estilo, que pode também definir o estilo autoral de um cineasta. Por outro lado, também podem aglutinar determinadas obras em determinados estilos, que podem ser determinados por concepções do mundo e sua correspondência moral, e até mesmo uma possível metafísica. A maior precisão para definir o estilo ou forma do filme colabora para evitar o subjetivismo e impressionismo que podemos ter por conta própria, ou a partir de descrições ou comentários de pouco rigor.

Aumont e Marie (2009, p. 173, 184) sinalizam tanto a armadilha da análise dos conteúdos descolados da forma como da falta de contexto histórico. Por isso, a importância da análise ser feita pelo relacionamento com o próprio filme e o que ele fala por si mesmo, e

não simplesmente com a história que ele conta ou a projeção de concepções e teorias alheias a ele. Além da consideração histórica envolta de sua produção, mas não para servirem de provas ou indícios, porque meramente suas circunstâncias não o explicam por si só.

Outra questão pertinente para Aumont e Marie (2009, p. 78) é que a extensão do objeto analisado não é simplesmente proporcional ao texto a ser criado. É possível, por exemplo, analisar apenas uma sequência de planos ou um recorte temático específico, resultando ainda assim em uma elaboração textual bastante extensa. Por isso, a análise de uma perspectiva do filme, considerada mais adequada, não deixa de ser uma parte do todo, por mais que por meio de nossa perspectiva a implicação com o sagrado sugira um forte flerte com a totalidade.

Dessa forma, Aumont e Marie (2009, p. 173) consideram que uma maneira realista de avaliar o método é examinar os resultados gerados quando aplicados, e ponderar a amplitude e exatidão dos resultados que podemos esperar, bem como seus limites epistemológicos. Não deixando de considerar que, dependendo do campo ou área da pesquisa, a validade e assertividade desses resultados podem ter mais créditos ou não, até mesmo serem colocados em xeque.

2.1.4 Um passo para a teoria

Aumont e Marie (2009, p. 179-180) deixam claro que a análise de um filme sempre pressupõe uma teoria, mesmo que essa não esteja claramente definida ou nomeada, ou que apresente de forma velada ou até mesmo inconsciente. Na aplicação de um modelo teórico, a característica da análise é justamente suas ferramentas e metodologia para validar, verificar ou até mesmo falsear a teoria. Mesmo no campo das ciências humanas, as concepções clássicas do método científico ainda mantêm sua validade.

A análise se mostra como o outro lado da moeda diante da teoria. Como há uma dimensão criativa em jogo, essa moeda simbólica precisa ser virada e revirada a todo momento para o estudo diante do filme. Mas Aumont e Marie (2009, p. 181) colocam que essa dinâmica entre teoria e análise corre o risco de ser insuficiente. Por isso, nada impede um retorno mais apurado nas bases teórica para completar ou modificar algo, como também a ligação com outros tipos de análise.

Esses teóricos (2009, p. 180-181) seguem o entendimento de que há análises que, ao invés de formarem ou consolidarem uma teoria, pretendem promovê-la de forma bem convincente, assim como há análises que buscam restituir de forma aproximativa o processo de criação da obra cinematográfica. Mas, de fato, é impossível uma explicação completa e

absoluta, mesmo que algumas pistas ainda possam ser fornecidas com o intuito de valorizar e clarificar melhor a obra.

Aumont e Marie (2009, p. 182) deixam claro que a ideia do cineasta não é se preocupar com o analista ou até mesmo pensar em sua existência. Mas já esboçamos que o analista pode desenvolver seu trabalho sem se sentir limitado pela intencionalidade do criador da obra, embora, é claro, com certas reservas. Pois, no final das contas, o importante é que a criação de um conhecimento através de uma análise se mantenha suficientemente e razoavelmente coerente.

Ainda segundo Aumont e Marie (2009, p. 189) é fundamental considerar que, antes de qualquer coisa, a análise de um filme se apresenta como uma extraordinária ferramenta pedagógica, independentemente do uso que possa ser feito dela. Na presente pesquisa a pretensão e o uso da análise reside em sua possibilidade de se revelar como uma forma pedagógica do olhar, com o intuito da indicação e evidenciação do sagrado.

2.2 Elementos da teoria cinematográfica

Já esboçamos uma característica da modernidade que consiste em criar conhecimento a partir de uma experiência, ou no próprio deleite artístico proporcionado por uma obra. Andrew (2002, p. 13) menciona que muitos estudantes se queixam da perda de um prazer original e inocente que nutriam por determinada obra cinematográfica ao submetê-la a um arcabouço teórico. Assim, o prazer é substituído pelo conhecimento, ou seja, a compreensão de como funciona aquela mágica toda.

Além disso, ele constata que a teoria no cinema é procurada pelo simples prazer do conhecimento, a fim de se entender melhor o que se passou ali (Andrew, 2002, p. 13-14). Há o risco de o conhecimento substituir a experiência, mas o verdadeiro objetivo da teoria é intensificar e aprofundar o repertório perceptivo diante da obra cinematográfica. Trata-se, portanto, de se relacionar com a experiência, e não de substituí-la. Outro ponto relevante é que a teoria do cinema contribui para esclarecer aquilo que os cineastas realizam e concebem, muitas vezes, de forma profundamente intuitiva.

A diretora italiana Alice Rohrwacher, cuja obra será objeto da presente pesquisa, afirma em entrevista (Atehortúa, 2021, p. 169) que a relação entre o cineasta e o crítico se assemelha àquela entre um paciente e seu analista. Enquanto os cineastas constroem sonhos, os críticos, quando são bons, encontram elementos ocultos que guiam esses mesmos sonhos. Eles

encontram coisas que os cineastas notadamente não estavam conscientes quando realizavam a obra.

A diretora (Atehortúa, 2021, p. 170) considera que, muitas vezes, os críticos se debruçam sobre as obras a partir de fórmulas que, em vez de gerar novas interpretações, resultam em análises pouco interessantes. Ela compara esse tipo de abordagem à atuação de médicos que prescrevem protocolos genéricos, sem considerar o que de fato acomete o paciente. Para Rohrwacher, o uso de fórmulas prontas representa uma das maiores limitações do pensamento contemporâneo.

É importante notar, contudo, que a crítica formulada pela diretora parece se aproximar mais da noção de “análise” já discutida neste trabalho – entendida como uma operação que reduz a obra a categorias externas e previsíveis – do que de uma interpretação sensível à singularidade da experiência estética. Com isso, o desafio colocado para esta pesquisa é duplo: não basta realizar um estudo que poderia facilmente se encaixar em outros meios midiáticos de crítica.

Também é preciso justificar sua existência no próprio campo acadêmico, tanto pela abordagem teórica quanto pela densidade interpretativa que o distingue das leituras correntes. Como também o desafio de não realizar meramente a aplicação de uma teoria específica a um filme que seja funcional a essa mesma teoria, mas trazer algo a mais que contribua para um entendimento ainda mais profundo e revelador da obra.

Para Andrew (2002, p. 14), existe uma perspectiva da teoria do cinema que não está fora do escopo científico, na qual se preocupa mais com a esfera do geral do que com o particular. Não está preocupada em caracterizar filmes ou técnicas individuais, mas com a gramática cinematográfica ou capacidade cinemática. As propriedades dessa capacidade estão por trás tanto do cineasta, como do espectador.

Esquemáticamente, temos a noção que “cada filme é um sistema de significados que o crítico de cinema tenta desvendar, todos os filmes juntos formam um sistema (cinema) com subsistemas (vários gêneros e outros tipos de grupos) suscetíveis de análise pelo teórico” (Andrew, 2002, p. 14). Mas, como o foco da pesquisa é se debruçar sobre um filme específico, dirigido por uma autora determinada, não podemos perder de vista um referencial que, embora não se constitua plenamente como uma teoria, configura-se mais como um método crítico: a teoria do *auteur*, de origem francesa.

Segundo Andrew (2002, p. 14), a teoria do *auteur* é a mais conhecida nos Estados Unidos. Essa teoria visa a compreensão de fenômenos particulares, e não uma sistematização generalizada. Como o objeto de pesquisa é um filme específico ou filmografia de um diretor,

há a demanda por uma procura por características, padrões e detalhes que esclarecem melhor a visão e personalidade do cineasta. Por isso, a necessidade dessa teoria em partes, pois há a intenção de mostrar tanto a configuração do fenômeno no particular, mas também a sua possibilidade de reversão para o geral, como novamente do geral para o particular.

Mas, a prioridade da presente pesquisa é que a teoria ilustre a capacidade cinemática ou gramática cinematográfica a partir das questões suscitadas pelo filme ou uma técnica particular utilizada e que, assim, o desenvolvimento e resultado das questões possam ser aplicados em outros filmes da mesma natureza. Por isso é que, para Andrew (2002, p. 15), o objetivo da teoria é tratar de forma sistematizada o potencial e a capacidade da arte cinematográfica, mesmo que essa arte não seja uma atividade racional e possa ser reduzida em esquemas teóricos.

Diante disso, surge a questão a partir do referido teórico acerca dos motivos em submeter o cinema à utilização da categoria racional. Como resposta, temos que a conversão da arte cinematográfica em termos racionais e esquemas teóricos cria a possibilidade da correlação e diálogo tanto com outras dimensões da vida, como também com outras atividades esquematizadas, mesmo que elas não sejam puramente racionais. Por isso é que o teórico em cinema deve ser capaz tanto de discutir suas questões com um teórico de linguística, como também com um cientista da religião, como é o nosso caso. Assim, Andrew (2002, p. 15) conclui que:

A maioria de nós pensa no cinema, não como um modo sagrado de estar com o mundo, mas como outro modo, diferente, de ser humano, diferente de – mas relacionado a – coisas como literatura, ritual religioso e ciência. A teoria do cinema pretende articular esse modo de ser humano, essa capacidade cinemática.

Assim, a partir dessa possibilidade de correlação e diálogo, Andrew (2002, p. 16) coloca que cada teórico, à sua própria maneira, determinará o que considera ser uma questão importante para ser relacionada com o cinema. Ao contornar sua questão central, o teórico inevitavelmente será levado a tratar de temas afins. Esse movimento permite a comparação com outros autores, por meio da categorização e do enquadramento dessas questões semelhantes – ainda que tal procedimento possa, em certa medida, parecer excessivo ou até mesmo forçado.

Andrew (2002, p. 16) cria categorias inspiradas em Aristóteles para dar conta das características e elementos que compõem a capacidade e o fenômeno cinematográfico, e por esse meio possibilita a comparação tanto entre teorias e teóricos de forma panorâmica:

1. “A matéria-prima” inclui perguntas sobre o veículo, tais como as que procuram sua relação com a realidade, fotografia e ilusão, ou as que dizem respeito a seu uso do tempo e do espaço, ou mesmo as que se referem a processos como cor, som e a decoração da sala de exibição. Tudo o que existe como um estado de coisas com o qual começa o processo cinematográfico pertence à categoria da “matéria-prima”.
2. “Os métodos e técnicas” de cinema compreendem todas as perguntas sobre o processo criativo que dá forma ou trata a matéria-prima, indo das discussões sobre os desenvolvimentos tecnológicos (como a tomada em zoom) à psicologia do cineasta ou mesmo à economia da produção cinematográfica.
3. “Formas e modelos” do cinema é a categoria que contém perguntas sobre os tipos de filmes que foram ou poderiam ser feitos. Perguntas sobre a capacidade do cinema de adaptar outros trabalhos de arte pertencem a essa categoria, assim como perguntas sobre gênero e a expectativa da plateia ou sobre a repercussão. Aqui analisamos os filmes partindo da premissa de que são um processo completo no qual a matéria-prima já tomou forma através de vários métodos criativos. Que determina essas formas e como elas são reconhecidas por uma plateia?
4. “Objetivo e valor” do cinema é a categoria que se relaciona aos aspectos mais amplos da vida, pois aqui residem todas as perguntas que investigam o objetivo do cinema no universo do homem. Uma vez que a matéria-prima foi moldada por um processo, obtendo determinada forma significativa, que significa isso para a humanidade?

No entanto, na presente pesquisa, faz mais sentido concentrar-se na matéria-prima e em suas formas e modelos, em vez de abordar um leque excessivamente amplo de teorias e seus respectivos componentes. Por essa razão, opta-se por um afunilamento e aprofundamento do campo teórico que trata da relação entre cinema e religião, especialmente no que tange à fenomenologia da matéria-prima de ambos. Além disso, busca-se considerar as questões ontológicas e existenciais que atravessam a experiência do espectador.

2.2.1 A problemática do cinema com a realidade

Uma das discussões teóricas fundamentais para o cinema foi a busca pela definição de sua essência. A partir daí, criou-se uma classificação clássica entre duas abordagens que marcaram o ponto de partida dessa busca, marcando, assim, a tensão entre as teorias formalistas e clássicas. Stam (2003, p. 91) assinala que para os formativos a especificidade do cinema estaria na sua diferença para com a realidade. Já para os realistas estaria em oferecer representações mais fidedignas da realidade da vida cotidiana.

Para Elsaesser e Hagener (2018, p. 11), a teoria formalista visualiza um filme como dependente da composição e construção e, assim, potencializa a criação artística da artificialidade. Já a teoria realista visualiza o filme como uma possibilidade de proporcionar

a visão da realidade que não era acessível até aquele momento, ou seja, o meio fílmico transforma o espectador em testemunha direta ao sustentar uma natureza semitransparente.

Elsaesser e Hagener (2018, p. 11) pontuam que outra abordagem muito comum é considerar o cinema como um campo do conhecimento, mas que não desenvolve seu próprio objeto de estudo por se misturar com outros. Assim, consegue se adaptar a inúmeras tendências e matrizes intelectuais por se valer de um ecletismo metodológico. Dessa maneira, essa abordagem se desenvolve de maneira contextual e dialógica com os campos de conhecimentos mais amplos e diversos.

Além disso, Elsaesser e Hagener (2018, p. 12) exemplificam essa adaptação da teoria do cinema em vários campos das humanidades: história da arte, literatura, linguística, estudos culturais, psicologia, ciências sociais, como também as já consolidadas tendências transdisciplinares. Além das posições teóricas em cinema não se prenderem em classificações tradicionais, transitando melhor entre as abordagens e, assim, desenvolvendo melhor diante de novos campos de estudos e suas teorias, como por exemplo a semiótica, a cognitivista, a feminista e queer.

Os autores ainda definem um ponto de partida e modelo base para desenvolver sua teoria da relação entre o cinema, a percepção e o corpo humano e que pode ser bem didática e ilustrativa para o desenvolvimento dos campos teóricos em geral, como se vê:

Cada tipo de cinema (assim como toda teoria do cinema) imagina um espectador ideal, o que significa que postula determinada relação entre o (corpo do) espectador e as (propriedades das) imagens na tela, por mais que, à primeira vista, os termos destacados sejam “entender” e “fazer sentido”, “interpretação” e “compreensão”. O que se denomina cinema narrativo clássico, por exemplo, pode ser definido pela maneira como determinado filme atrai, aborda e envolve o corpo do espectador. Os filmes, além disso, pressupõem um espaço cinematográfico que seja físico e discursivo, um espaço onde o filme e o espectador, o cinema e o corpo se encontrem. Isso inclui o plano arquitetônico do espaço do espetáculo (o auditório com suas poltronas escalonadas), o ordenamento das apresentações no tempo (sessões isoladas ou entrada contínua de espectadores) e um enquadramento social específico da visita à sala de cinema (noitada com amigos ou satisfação individual), o envoltório sensorial de som e outros estímulos perceptivos, bem como a construção imaginária do espaço fílmico por meio da mise-en-scène, da montagem e da narração. Da mesma forma, os corpos, os cenários e os objetos dentro de um filme comunicam-se entre si (e com o espectador) por intermédio de tamanho, formato, densidade e aparência, assim como exploram escala, distância, proximidade, cor e outros marcadores, principalmente ópticos, mas também corporais. Porém, existem outras maneiras de o corpo se envolver no evento fílmico, além dos sentidos da visão, do tato e da audição: questões filosóficas de percepção e temporalidade, de agência e consciência também são fundamentais para o cinema, assim como para o espectador. (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 13).

A busca de Elsaesser e Hagener (2018, p. 12) é determinada pela noção mais recente de que as tentativas de sistematização das teorias do cinema abandonam esse formato de classificação muito fechado e normativo, ou até mesmo mais polêmico. Além da ilusória ideia de que possa existir um modelo teórico evolutivo ou a validade de simplesmente enumerar de maneira desvinculada e simplória uma teoria da outra. Por isso, para eles, faz mais sentido se utilizar de um revezamento sucessivos de pontos de vistas teóricos diante de determinado objetivo.

Nosso objetivo não é elaborar uma sistematização de teorias, mas um afunilamento de determinadas teorias para gerar mais precisão e densidade na hora de abordar a questão entre o cinema e a religião. Mas, o que nos interessa na teoria de Elsaesser e Hagener em relação ao corpo e aos sentidos é o desdobramento em uma outra questão. Os próprios autores (2018, p. 21) afirmam que “no limite, filme e espectador são como parasita e hospedeiro, um ocupa o outro e é por sua vez, ocupado, até o ponto em que há apenas uma realidade, que se desenvolve ao mesmo tempo em que se envolve e vice-versa”.

Assim, os autores (2018, p. 22) reconhecem que não estaríamos mais diante de um modo e meio de conhecer o mundo, e nem apenas representar a realidade, mas uma verdadeira forma de vida e de ser no mundo, uma realidade em si mesmo. Com isso, paralelamente a uma nova epistemologia, também estaria posta uma nova ontologia. Compreendemos que essa simbiose com o cinema abre possibilidades de transformar a forma de olhar para o mundo, por conseguinte a maneira de olhar transforma o jeito de se viver no mundo. Então, cria-se uma oportunidade do conhecer totalmente implicada com o ser e existir.

2.2.2 Por um cinema que não acaba

Antes de continuarmos, é importante levantarmos a questão de qual tipo de cinema estamos falando. Para Elsaesser e Hagener (2018, p. 178), de modo geral, os filmes são divididos entre aqueles de puro entretenimento, mero faz de conta ou passatempo; e aqueles que encarnam um sentido total da arte e servem de um meio único de expressão para o artista, no qual não é possível de ser copiado, como seria uma receita de bolo.

Naqueles de puro entretenimento, temos que seu descolamento com a realidade é patente, e por mais terror ou fantasia que possamos passar, temos consciência de que se trata apenas de um filme. Já naqueles de arte, o cinema ascende como uma nova forma de vida, ou outra forma de ser no mundo. Para Elsaesser e Hagener (2018, p. 179), mesmo

nessas duas perspectivas, é inegável a capacidade de identificação e envolvimento emocional que o cinema pode promover, atingindo várias e diferentes camadas da consciência e de sentimentos que podem ser conflituosos.

Os autores (2018, p. 179) defendem que um filme pode percorrer um diapasão que tanto pode ter significados muito pessoais e particulares, como também mudar a vida das pessoas e suas visões de mundo. Assim, podemos ter, por exemplo, discursos políticos e ideológicos que trabalham e manipulam a percepção das pessoas. Como também filmes de menor recepção que alcançam a áurea de *cult*, e caem no universo da imaginação popular, mesmo para os que não os assistiram.

Elsaesser e Hagener (2018, p. 179) realçam o impacto dos filmes mesmo depois de terem sido terminados de serem assistidos. É óbvio o poder de conexão com o espectador, que pode tomar a sua mente e entrar em suas fantasias. Assim, aquele exemplo do parasita com o seu hospedeiro faz mais sentido, além da censura cinematográfica se basear nessa grande eficácia e poder do impacto que os filmes podem provocar. Por isso, estamos tratando aqui de um cinema que simplesmente não acaba, mesmo quando na tela é proclamado o fim.

2.2.3 Contornos filosóficos no cinema: Deleuze e Annette Michelson

O filósofo francês Gilles Deleuze é reconhecido pelo modo particular e pela combinação que faz entre a teoria do cinema e a filosofia, chegando, até mesmo, a propor uma forma de cinematizar a própria filosofia. Porém, Stam (2003, p. 287) aponta que muitos críticos questionam a originalidade de Deleuze, por causa de seus débitos com as teorias precedentes ou até mesmo discordam de suas conclusões ou de algumas análises específicas. Mesmo assim, não é descartado o seu brilhantismo e sua capacidade interdisciplinar.

Conforme Stam (2003, p. 283), Deleuze não concebe o cinema como uma língua nem como uma linguagem, mas como uma semiótica – embora não nos moldes de uma semiótica reducionista, que, ao buscar a codificação total da imagem, acaba por sufocar seu devir. Para Deleuze, a língua é apenas uma reação e uma transformação de uma matéria pré-linguística, que não se reduz à ordem do verbal. Trata-se de uma espécie de “massa plástica” anterior à linguagem, portadora de um potencial próprio de enunciação e significação.

Então, há várias formas de trabalhar e reagir a esse material, pois ele pode se apresentar de diversas formas, possuindo por exemplo elementos semióticos, cinéticos,

afetivos, estéticos, pragmáticos, rítmicos. A partir dessa consideração, Stam (2003, p. 284) coloca que Deleuze não se interessa por imagens ou representação de algo, mas o potencial do cinema se configurar como um acontecimento, no qual o cinema pode transmitir um fluxo temporal múltiplo e contraditório.

Esse potencial é tomado pelo universo filosófico, no qual Deleuze “percebe o cinema como sendo ele próprio um instrumento filosófico, um gerador de conceitos e um produtor de textos que traduz o pensamento em termos audiovisuais, não por meio da linguagem, mas em blocos de movimentos e duração” (Stam, 2003, p. 284). Assim, entende-se que a teoria do cinema deveria se dedicar a essa capacidade geradora de conceitos ao invés do próprio cinema, e como isso gera conexões com diversas disciplinas e campos de estudos.

Deleuze é reconhecido por reelaborar e revitalizar grandes temas da teoria do cinema como a evolução de sua linguagem, além do realismo e o modernismo (Stam, 2003, p. 285). Para o filósofo francês, o cinema toma a forma de uma filosofia por tanto superar a clássica divisão sujeito-objeto, como seguir o axioma da fenomenologia de que a consciência envolve intencionalidade, por sempre dizer respeito à consciência de alguma coisa (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 188).

Por isso, o cinema é tanto material como imaterial e, ao invés de ser uma forma de sentido ou significado, apresenta-se como uma forma do vir a se tornar. Dessa forma, o cinema é uma maneira de pensar e já é uma realidade, pois, ao invés de uma representação, é uma forma de restauração do real. Isso porque quando falamos de cinema, já estamos nele e ele em nós. Assim, o cinema se revela como uma imanência do ser, pois realiza uma profunda fusão com a consciência, a matéria e o movimento (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 188).

Com essas considerações, para Deleuze, as questões filosóficas e fundamentais do cinema são o tempo e o movimento. Assim, se faz uma distinção entre duas naturezas da imagem, a imagem-movimento e a imagem-tempo. Apesar de ser um esquema reducionista, se mostra bastante funcional como modelo historiográfico, além de apresentar a crise europeia do pós-guerra, como responsável pela transição de uma natureza da imagem para a outra, pois é alterada a relação entre ação e percepção com os personagens passando de agentes para observadores (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 188-189).

De maneira geral, temos que a imagem-movimento está relacionada com o cinema clássico, no qual se estabelece fundamentalmente um conflito a ser resolvido dentro na

narrativa. Isso é feito através dos personagens como agentes e exploradores tanto de um espaço narrativo como físico. Por isso, há a predominância da coerência entre tempo e espaço, além de uma montagem racional que demonstra causas e efeitos (Stam, 2003, p. 286).

Do outro lado, temos a imagem-tempo mais relacionada com o cinema moderno por justamente se fundamentar na descontinuidade. E com isso se preocupa menos com a questão da causa e do efeito, pois se interessa mais por uma maleabilidade da narrativa através da manipulação do tempo. E, assim, é possível transmitir os mecanismos e processos mentais que dizem respeito a exploração do imaginário, do sonho, da memória (Stam, 2003, p. 286).

Nessa perspectiva, há outra teoria do cinema próxima de Deleuze, que é a cognitivista. Essa teoria também parte de uma abordagem mais filosófica, focando na cadeia dos processos mentais e cognitivos responsáveis pela compreensão do fluxo e movimento das imagens que assumem determinadas formas. Mas a concepção que nos interessa, aqui, é tratar o cinema tanto como um acontecimento mental, como também corporal (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 190).

Seguindo com a utilização do cinema como ferramenta filosófica, temos para Elsaesser e Hagener (2018, p.190) a referência na crítica e escritora Annete Michelson, por ela visualizar a possibilidade de o cinema ser uma nova e singular forma de conhecimento sobre o mundo. Mas é justamente aqui que reside a diferença de onde pretendemos chegar, ao relacionar o cinema com a religião, e expor o seu potencial em revelar uma dimensão arcaica e fundamental da realidade e do mundo, que não o sobreponha com visões ou distorções.

Mas isso não é motivo para descartar as características e diversidades epistemológicas feita a partir do cinema. Pois, segundo Elsaesser e Hagener (2018, p. 191), Michelson visualiza o efeito singular que o cinema possui de transformar nossa maneira de ver e pensar. Além de, ao mesmo tempo, conseguir apresentar a clareza conceitual da filosofia e da ciência, como também corporificar o conhecimento de uma forma estética e sensual.

Os teóricos (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 192) seguem na abordagem com Michelson, por ela visualizar a possibilidade da instauração de uma disposição mental completamente diferente na percepção do mundo. Assim, um filme pode até ensinar o espectador como deve ser visto e sentido, pois parte da ideia de orientá-lo no tempo e

espaço, criando determinada percepção do mundo através do corpo e da consciência. Com isso, de forma sintética e alusiva, temos para Elsaesser e Hagener que:

(...) o cinema sempre se preocupou com o corpo e os sentidos, e também com questões de vida (e morte) que se estendem para além de filmes e salas de cinema isolados e entram nos domínios da identidade, da comunidade e do nosso "ser-no-mundo". Hoje, muitos veem a imagem em movimento como nossa herança histórica mais preciosa (e ameaçada), um "arquivo" singular de vida e de coisas dos últimos 120 anos. Alguns argumentaram que o cinema é a chave e o molde para nossa compreensão cultural das novas mídias (digitais) (Manovich 2001); todavia, para outros, o cinema constitui um organismo material-mental em si mesmo, uma articulação nova e vibrante de matéria, energia e informação e, portanto, uma "coisa" que "pensa", que a filosofia pode nos ajudar a compreender." É por isso que faz sentido falar tanto das "epistemologias" do cinema (formas de saber, bem como formas de questionar como o cinema sabe o que alega saber) quanto de suas "ontologias" (formas de ser, bem como formas de classificar o que é e o que existe) como domínio próprio da teoria do cinema (2018, p. 225).

2.2.4 Contornos fenomenológicos no cinema: Ayfre e Agel

A fenomenologia não é tratada como uma disciplina em si mesma, mas desde Edmund Husserl é considerada muito mais uma forma de trabalhar em diferentes disciplinas (Elsaesser; Hagener, 2018, p. 187). Assim, ao ultrapassar a sintaxe ou gramática cinematográfica, a fenomenologia busca investigar episódios que essa linguagem pode se semantizar através de um signo. Com isso, tenta descrever a importância e valor que sentimos quando isso acontece (Andrew, 2002, p. 202).

Para Elsaesser e Hagener (2018, p. 180), tanto a construção da subjetividade, como também da identidade, é formada pelo papel da memória. Por isso o entrelaçamento entre o eu, o tempo e a consciência que se instauram através dos filmes. Assim, se considera que, para Eisenstein, o espectador não recebe as imagens de forma passiva, pois sua mente está ativa e oscilando tanto através de um simples e mecânico condicionamento, como nos experimentos de Pavlov; ou tendo sensualmente ativada a memória, como realizado tantas vezes pela literatura de Proust.

Elsaesser e Hagener (2018, p. 180-181) também elencam, através de Munsterberg, que há uma analogia fundamental entre os processos mentais e o cinema. Pois, para este, a linguagem cinematográfica poderia, por exemplo, se utilizar de certos recursos, como o *flashback* e o *close-up* para suscitar certos fenômenos psicológicos do nível da memória, imaginação e atenção. Por isso o cinema se tornou tão poderoso, por sua eficiência em

transpassar sensações e impressões de modo bem vívido através de acontecimentos fantásticos, remotos ou distantes.

Antes de analisar o poder dessa eficiência pela fenomenologia, é interessante fazer uma oposição com a visão semiótica. Pois esta pode se mostrar tanto materialista quanto determinista, especialmente por atribuir que tanto a linguagem, a ideologia hegemônica da sociedade, quanto a questão psicológica das pessoas, possuem condições materiais que são determinantes no desenvolvimento das instituições sociais, culturais e artísticas (Andrew, 2002, p. 193).

Por outro lado, a visão fenomenológica aposta que o ser humano com sua imaginação possui liberdade para encarar o mundo como um mistério a ser explorado, e não um sistema fechado e fatalista. Com isso, a arte não é um mero produto de condições determinísticas da esfera humana, mas uma forma de ultrapassar essas condições para se olhar o mundo em busca de possibilidades ante desconhecidas, ou até mesmo incompreensíveis (Andrew, 2002, p. 193).

Andrew (2002, p. 194) lamenta a invisibilidade da fenomenologia na teoria do cinema e atribui esse fato à prematura morte de seus maiores expoentes, André Bazin e Amédée Ayfre. Contudo, o autor comenta que Henri Agel, um amigo íntimo de Ayfre, tentou reabilitar seu pensamento para se opor à hegemonia da semiótica e do estruturalismo. Assim, Agel considera que a maioria dos estudos em artes as abordam por fora e por regras externas, e não o fazem por elas mesmas ou pela própria experiência ou vivência que suscitam.

Andrew (2002, p. 195), refletindo a partir de Agel e de outros estudiosos, também propõe que devemos nos colocar à disposição do cinema assim como nos colocamos diante da natureza – ou seja, com uma atitude de abertura, atenção e escuta, permitindo que a experiência cinematográfica nos afete antes mesmo de ser traduzida conceitualmente. A arte como uma atividade que alcança uma dimensão primária da existência que nos permite sair do jogo inútil da lógica para nos lançar para a riqueza da experiência.

Assim, a arte evidencia um mundo que estava oculto, mas que sempre estará para a fria e instrumental racionalidade. Com isso, expressa uma espécie de epifania do sensível pelo qual captura o sentido que um objeto possui, e o irradia de forma natural e orgânica. Além disso, Andrew (2002, p. 196) segue com Agel, que aponta as implicações de cunho místico dessa abordagem por visualizar através da arte a possibilidade de vivenciarmos um mundo pleno ou mesmo um modo de estar no mundo.

Com isso, retoma-se a questão do romantismo na qual, para os poetas daquele movimento, a arte é um lugar onde ocorre a passagem do visível para o invisível. Mas esse caminho não é percorrido por meio da lógica, mas sim da analogia e da correspondência com o mundo, por meio do qual o artista com seu ofício e genialidade embute dentro da estrutura a forma do seu trabalho.

Segundo Andrew (2002, p. 196), quando Agel passa da reflexão geral sobre a arte para o cinema, ele foca em determinada forma do cinema que é a contemplativa, sendo essa normalmente ignorada pelos semióticos. Nesse tipo de cinema, há uma recusa em apoderar do espectador com um significado dado, fechado ou sentido do mundo, pois deixa que esse surja lentamente. Trabalhos de grande referência⁷ demonstram o potencial de transcendência presente no cinema, evidenciado pelo congelamento de múltiplos significados em imagens de forte carga simbólica e expressiva. Assim, não é mais o ser humano quem está falando pela tela, mas sim a natureza e sua pujança.

Andrew (2002, p. 196) coloca que, para Agel, esse tipo de cinema, para alcançar a ordem do transcendente, procura, de forma paciente, analogias vindas das próprias experiências concretas. Com isso, a perspectiva fenomenológica parte da esfera poética para considerar os filmes que tratam da vida e suas dinâmicas sintéticas e unitárias, que aspiram acordo e coesão. Pois é através dessas esferas que visualizamos o sereno poder e efeito da ordem transcendente em organizar e unificar a experiência e visão cotidiana.

De modo conclusivo, Andrew (2002, p. 196-197) faz a seguinte colocação: “Enquanto os semióticos acham que os cineastas revelam um significado do mundo com um mecanismo de signos e sintaxe, Agel afirma que os grandes cineastas leem o significado do mundo, não mecanicamente, mas como se leem as palmas da mão”. Uma questão que surge a partir disso é a possibilidade de se tomar a exposição desse significado como definitivo e não sugestivo ou orientativo. Pois, por mais que ele carregue a seara do absoluto com seus valores da bondade e verdade, ele nunca esgotará a própria experiência do espectador e o mundo com sua palavra final.

Andrew (2002, p. 199, 201) aponta que semióticos criticam a fenomenologia por negligenciar a linguagem cinematográfica com o seu sistema de signos que permite a experiência cinematográfica. Assim, é difícil desenvolver uma teoria da arte que possa ser

⁷ Um bom exemplo de um trabalho assim é o “A Árvore da Vida” dirigido por Terrence Malick. O filme bastante poético e experimental trata de maneira profunda a origem da vida e o seu significado, além da relação entre a natureza e a fé. Esses temas são explorados através do contexto dramático vivenciado por uma família no Texas, nos anos 1950.

aplicada de forma mais sistemática, além do seu sucesso ser maior apenas em obras mais específicas. Isso porque, quando assistimos um filme na ótica fenomenológica, o próprio sistema linguístico é dissolvido na trama, além de haver um processo em que os signos da natureza e do ser humano são interpretados a partir das próprias perspectivas subjetivas e pessoais.

De modo conciliatório, temos uma abordagem da questão da autenticidade de Ayfre feita por Andrew (2002, p. 199-200), por meio da qual expõe que as imagens dos filmes se conectam através de sintaxes, mas poucas delas são autênticas expressões de uma visão própria e pessoal. Com isso, a autenticidade no cinema se apresenta quando se transforma em uma força vital e autossuficiente, que entrelaça o cineasta com o espectador em uma forma de enraizamento, não sendo um instrumento para alguma ideologia ou necessidade patológica.

Andrew (2002, p. 200) afirma que o propósito de Ayfre “foi tentar descrever o processo pelo qual um trabalho se desengaja de tudo mais, tornando-se uma imagem autêntica através da qual podemos reorganizar nossa percepção e nosso comportamento”. Com isso, o autêntico trabalho de arte não se configura como um refúgio da realidade, nem o cineasta deve gerar imagens para serem um substituto alegórico ou predicativo das ideias. Mas, caminhar para a abstração das ideias na qual o diálogo racional e fabulativo por meio do cinema permita ampliar o conhecimento da vida e a capacidade de expressar o mundo.

Segundo Andrew (2002, p. 201), para Ayfre, o poder autêntico da imagem se efetiva quando imanta para fora da tela, conectando a vida corriqueira com um sentido maior ou fundamental da realidade. Para nós, a qualificação desse sentido aponta para algo para além do próprio filme e que acompanha o espectador, ou pelo menos o caleja para ter uma sensibilidade diferente ou mais esclarecida das dinâmicas da vida. Por isso a pertinência nessa seara de se adotar associadamente a perspectiva do sagrado e da religião.

2.3 Cinema e Religião

Teresa Rodríguez Hage (2021, p. 124), PhD em História da Arte pela Universidade de La Laguna, afirma que, desde o surgimento das primeiras câmeras cinematográficas, que também revelavam e projetavam película, ocorreu a relação entre cinema e religião. Essa relação se consolidou como um dos meios artísticos mais valiosos para a representação mais direta e externa de temas bíblicos, como também para a busca pelo

transcendente e pelo sagrado, através da retratação e estetização de ideias espirituais e metafísicas.

A pesquisadora espanhola elenca duas classificações a partir da história do cinema para abordar as aproximações com o fenômeno religioso. De um lado, temos o cinema comercial e *mainstream*. De outro, o cinema de autor e independente, geralmente associado ao cinema de arte. Nas propostas comerciais de cunho cristão, temos a apresentação de narrativas baseadas no Antigo e Novo Testamento, dispondo de várias versões sobre a figura de Jesus.

Há também narrativas inspiradas na vida de personagens do mundo religioso, tais como santos, missionários, papas etc. Nessas perspectivas comerciais, o enfoque se concentra mais na audiência e bilheteria, como um ideal e maneira da propagação religiosa ou do proselitismo, ao invés de uma preocupação em levantar questões religiosas e espirituais com um escopo mais existencial.

Do outro lado, temos propostas mais independentes, que dependem mais do estilo autoral dos cineastas, que almejam transmitir a visão de mundo que possuem ou uma busca pela transcendência utilizando uma gramática cinematográfica com manejos estéticos menos ortodoxos. Esses cineastas se utilizam de uma linguagem mais abstrata, metafórica e simbólica para expressarem experiências interiores que se dirigem por uma indagação pelo sagrado. Como exemplo desses autores, temos Tarkovski, Dreyer, Bresson, Bergman, Buñuel, Fellini e hoje, mais recentemente, o estadunidense Terrence Malick.

Ao comentarem um ensaio de Chabrol e Rohmer, Aumont e Marie (2009, p. 28) abordam a latência metafísica de uma obra, que deve ser procurada na forma e na sua consequente profundidade. Pois para ser produzida uma metafísica, há uma conversão da gramática cinematográfica com seus enquadramentos, *travelling*, objetiva e suas diversas outras técnicas em valências mais nobres e presunçosas enquanto Deus, diabo, alma, pecado, tormenta.

Por isso, Pieper (2015, p. 24) afirma que não se pode ignorar o poder que o cinema tem de criar mundos, e como esses mundos criados nos permitem habitar o mundo fora dos filmes, colocando em suspensão o mundo dado para encontrar novos significados para ele. É a partir dessa capacidade suspensória e criadora, que o cinema tem o potencial de realizar um direcionamento para o transcendente ou sua exposição.

Podemos, assim, conceber o cinema como um suporte que, à semelhança do livro, pode adquirir estatuto equivalente em termos de densidade simbólica e força interpretativa. Diante das chamadas religiões do livro, nas quais a leitura e a consagração do texto escrito

desempenham papel central na mediação do sagrado, o cinema também pode se configurar como um dispositivo capaz de assumir funções análogas. Ao produzir imagens que reorganizam a experiência e oferecem novas formas de acesso ao sentido, o cinema transforma a relação das pessoas com o mundo, podendo, em certos contextos, aproximar-se da ordem do sagrado.

Na contramão disso, conforme Pieper (2022, p. 5), os cursos de cinema normalmente ignoram o tema, questão que também podemos estender para a crítica geral ou especializada. Pois, para ele, não se trata exatamente de uma desvalorização da religião, mas do fato de que muitos estudiosos de cinema não dispõem dos referenciais adequados para lidar com a temática. Com isso, acabam adotando uma abordagem limitada e superficial da religião, frequentemente restrita ao seu aspecto institucional.

Um outro lado desse prisma, para Pieper (2022, p. 5), vem dos próprios estudiosos da religião que possuem interesses mais pessoais ou eventuais pelo cinema, mas que também acabam ficando em dívida com concepções teóricas mais consistentes. E, assim, reduzem o arcabouço analítico do campo de estudos diante da linguagem cinematográfica apenas enquanto roteiro.

Por isso, vamos abordar a relação do cinema com a religião a partir de uma perspectiva fenomenológica. Mas, de antemão, já consideramos que, pela amplitude da abordagem, podemos enfraquecer a objetividade dos critérios. Assim, concepções tanto da filosofia como da própria arte podem ser sobrepostas por um sentido amplo de religião, que através da teoria do estilo transcendental do cinema pode ser qualificado, para Pieper (2022, p. 3), do seguinte modo:

Um filme é religioso não por aquilo que ele exhibe, mas por aquilo que ele aponta por meio do que é exibido. Em outros termos, ao explorar dimensões de profundidade da existência humana, ainda que não tematize explicitamente símbolos ou narrativas religiosas, um filme pode ser considerado religioso. Nesse caso, fica evidente que o conceito de religião é ampliado. Religião não se restringe aos seus contornos institucionais, exteriores e manifestos, mas tem a ver com as questões últimas da existência.

Para o francês Henri Agel (1962, p. 8), o entendimento de sagrado no filme se dá a partir da capacidade da técnica cinematográfica manifestar o eterno no momento de o material trazer o sentido do imaterial. Ou seja, o critério de religião a partir do cinema, é o que a técnica cinematográfica produz através da retratação de elementos do tempo ordinário, e a capacidade de fazer esses mesmos elementos tornarem o eterno manifesto. Mais especificamente, a

condução da “criação de uma supra realidade pela qual todas as características do criado são elevadas à sua mais alta significação”.

Nessa supra realidade virtualizada em que se busca a manifestação do eterno, esbarramos com a própria finitude da experiência humana. O choque com essa certeza final provoca no âmbito cultural um almejo pela infinitude. A dimensão do poder da arte estaria justamente neste enfoque, na busca pela representação ou evocação do sagrado e a tentativa de saciar a sanha pelo infinito. Com essa premissa, Michael Bird pondera que:

Se a arte não pode dar uma representação direta da dimensão do sagrado, ela pode, no entanto, desempenhar uma função religiosa alternativa: a arte pode revelar esses espaços e esses momentos na cultura em que a experiência da finitude e o encontro com a dimensão transcendente são sentidos e expressos dentro da própria cultura. Quando a arte é incapaz de retratar a face de Deus, ela pode, por outro lado, mostrar a luta do homem para discernir a presença divina. Embora não tenha a capacidade de representar o infinito, a arte pode localizar, enfatizar e intensificar os esforços da cultura pelo transcendente que ocorrem no limite da finitude. Dessa forma, a função teológica da arte é trazer para o espectador uma imagem da própria luta da cultura pelo infinito (1979, p. 82, tradução nossa⁸).

Em suma, pode ser que o filme não retrate símbolos religiosos comuns, corriqueiros e consolidados, ou que trate sim da representação da religião em seu sentido mais institucional, formal e explícito. Mesmo assim, a obra cinematográfica pode ser tomada como mais espiritual que quaisquer retratações costumeiras da religião, quando é posto que “o critério de autenticidade de uma imagem do mistério é que a imagem deve trazer outra coisa além de si mesma, mas não por outro meio senão por si mesma” (Bird, 1979, p. 91, tradução nossa⁹).

⁸ “If art cannot give a direct representation of the dimension of the holy, it can nonetheless perform an alternative religious function: art can disclose those spaces and those moments in culture where the experience of finitude and the encounter with the transcendent dimension is felt and expressed within culture itself. Where art is unable to portray the face of God, it can on the other hand show man's struggle to discern the divine presence. While lacking the capacity to represent infinity, art can locate, emphasize and intensify those strivings in culture for the transcendent which occur at the boundary of finitude. In this way, the theological function of art is that of bringing before the viewer a Picture of culture's own striving for the infinite.”

⁹ The criterion of the authenticity of an "image of mystery" is that the image must deliver something other than itself, but by no means other than itself.

2.3.1 Estilo Transcendental ou Hierofânico

Paul Schrader é muito conhecido pelo seu trabalho como roteirista de cinema, bem como crítico e diretor. Seus trabalhos mais notáveis são os roteiros da fértil parceria com o diretor Martin Scorsese, pelo qual foi responsável por *Taxi Driver* (1976). Posteriormente, seguiu assinando ou colaborando com o roteiro de outros filmes dirigidos por Scorsese, como: *Touro Indomável* (1980), *A Última Tentação de Cristo* (1988) e *Vivendo no Limite* (1999).

Um pouco menos conhecido pelo trabalho como diretor, mas sendo até mais fecundo na área, até hoje Schrader dirigiu 28 filmes. Seu trabalho de 1985, intitulado *Mishima - Uma Vida em Quatro Capítulos*, rendeu uma indicação a melhor filme do festival de Cannes. Em 2017, seu longa intitulado *No Coração da Escuridão* rendeu sua primeira indicação ao Oscar, como melhor roteiro. Em 2022, Schrader recebeu o Leão de Ouro do Festival de Veneza pelo conjunto de sua obra.

Ainda menos conhecido é o trabalho de Schrader como teórico ou ensaísta do cinema. Criado em uma igreja de matriz calvinista, que à época proibia práticas consideradas mundanas – como frequentar salas de cinema –, ele só assistiu ao seu primeiro filme aos 17 anos, experiência que despertou uma paixão avassaladora. Após se formar, contando com uma sólida formação teológica e já atuando como crítico de cinema, considerou que era o momento oportuno para escrever um livro sobre uma questão que o inquietava desde antes de iniciar sua carreira cinematográfica.

Essa questão dizia respeito à ligação entre a espiritualidade presente em sua criação e o cinema, que tanto amava, mas que era considerado profano pela tradição religiosa em que foi formado. Ele passou a perceber uma convergência entre esses dois universos – não necessariamente no conteúdo dos filmes, mas no estilo com que eram construídos. O que lhe interessava, portanto, não era tanto *o que* o filme dizia, mas *como* dizia. A partir disso, começou a se aprofundar nos mecanismos de funcionamento desse estilo, reconhecendo aí um caminho possível para a expressão do sagrado na linguagem cinematográfica. Em 1972, por volta dos 25 anos publicou o livro *O Estilo Transcendental no Cinema: Ozu, Bresson, Dreyer*.

Através de sua obra, Schrader (2023, p. 183) basicamente procurou identificar e definir um estilo que fosse capaz de expressar o sagrado e que se apresentasse por meio de uma forma universal que pudesse se manifestar através de diversas culturas e realizadores cinematográficos. Os diretores que estão no título do seu livro tiveram a vida e obra

devidamente aprofundadas e analisadas. Sua tese basicamente é que o estilo transcendental é o método adequado para expressar o sagrado pelo cinema (2023, p. 229).

Para explicarmos melhor esse estilo aplicado no cinema precisamos, de início, falar da relação do ser humano com o sagrado através da arte. Para Schrader (2023, p. 250), em todas as épocas, seja pela arte, ou filosofia ou mesmo a religião, o espectador busca agarrar essa forma especial ou o espectro dessa relação e o elevado mistério que a ronda. Mas é preciso ficar claro que as obras de arte humanas são apenas expressões do universo do sagrado, e não a informação ou substância do próprio (2023, p. 61).

Com isso, para Schrader (2023, p. 61), a função da arte transcendental é gerar essa expressão e o efeito dela, e não exprimir ou representar sentimentos religiosos, nem os comentar. Por isso, considera-se que tanto a arte quanto a religião são duas vias para estados de espírito próximos, que se direcionam para o êxtase. Schrader (2023, p. 236) comenta que uma perspectiva monista considera que todas as formas artísticas estavam unidas à religião, mas ao longo do tempo houve uma ruptura dessa unidade.

Já uma perspectiva dualista diz que nunca houve essa unidade original entre religião e arte. Contudo, ambas as perspectivas acusam o realismo de ser responsável pelo declínio da dimensão espiritual da arte. De qualquer forma, a arte sempre tentou imitar a vida ou duplicar a realidade exterior ou interior: “o bisonte destacou-se dos muros da caverna e tornou-se escultura, a escultura tornou-se fotografia e a fotografia ganhou movimento” (Schrader, 2023, p. 237). Por isso há o destaque a partir de Sypher, de que a arte no romantismo através de sua fantasia admirável era só o realismo virado ao contrário (2023, p. 238).

De forma bem modesta, podemos dizer, a partir de Schrader (2023, p. 62-63), que a arte aspirante do sagrado apenas tenta aproximar o ser humano do inefável, como outras maneiras também o fazem. Daí a dificuldade de se realizar uma crítica ou análise desse tipo de arte: ao tentar dar conta do inefável, corre-se o risco de cair em uma verborragia inócua. Ainda assim, não se deve descartar a possibilidade de o crítico ou analista descrever – ou mesmo descobrir – como a imanência pode tornar-se expressão do sagrado.

Schrader (2023, p. 62) comenta que, para Ananda Coomaraswamy, a arte, mesmo a mais sofisticada, é apenas um meio para se obter uma finalidade. Pois caminha metaforicamente da possibilidade do encontro com o sagrado como se estivesse olhando através de um vidro sujo, até o zênite de se ver cara a cara. Mas Schrader conclui, a partir de Van der Leeuw, que na presunção de se atingir a categoria do absoluto, esse alcance é impossibilitado por se configurar como uma arte do que não pode ser visto, nem ouvido, ou seja, do inefável.

Para Schrader (2023, p. 236), as imagens em movimento são fruto do mundano e profano capitalismo tecnológico, e não oriundos de nenhuma prática religiosa. Mas o teórico (2023, p. 238-239) defende que o cinema, por ser a arte de se reproduzir no tempo e no espaço, colocou em xeque o desejo de duplicar a realidade externa, herdado da fotografia. Assim, buscou privilegiar, de modo mais profundo e complexo, o desejo de duplicar a realidade interna, acabando por esbarrar no universo do sagrado.

Em 2018, quase 50 anos depois do lançamento do livro, Paul Schrader lançou um ensaio intitulado *Repensando o Estilo Transcendental* para o lançamento de uma nova edição do seu livro. Este ensaio será muito útil para contextualizarmos melhor sua teoria, pois a maioria das outras teorias já comentadas aqui são posteriores à sua própria. Mas, segundo ele (2023, p. 41), há uma constante: o estilo ainda existe, mas persiste sua raridade como era antes. O motivo dessa constante, para ele, é a seguinte:

Para um cineasta, a escolha do estilo transcendental não é nada fácil. Um realizador realmente devotado à expressão do Transcendente no cinema deve não só abandonar os aspectos mais superficiais da cultura e da personalidade própria, mas também renunciar àquelas formas indiretas de entretenimento que o cinema parece ser capaz de fornecer de uma maneira inigualável: a identificação com a personagem, a trama, a velocidade (2023, p. 185).

Uma das principais perguntas que norteiam seu ensaio é: o que aconteceu com o estilo transcendental após tantos anos? Schrader (2023, p. 13) responde de forma sucinta e provocativa: o que aconteceu foi Gilles Deleuze – e, também, Andrei Tarkovski. Essa resposta, ao mesmo tempo enigmática e sugestiva, orienta a abordagem deste trabalho, permitindo uma compreensão mais aprofundada da teoria do estilo transcendental. Deleuze será tomado como ponto de partida para a explicação conceitual, enquanto Tarkovski representará o desdobramento estético dessa transformação, no plano da realização cinematográfica.

A partir de Deleuze, Schrader (2023, p. 15-16) percebeu que o estilo transcendental fazia parte de um movimento mais amplo de distanciamento em relação à narrativa. Quando escreveu seu livro, o autor queria entender os mecanismos de afastamentos utilizados por determinados cineastas para se criar uma realidade fílmica alternativa, tomada como transcendente. Mas não fazia ideia de como funcionava a fenomenologia de tal processo, até que, dez anos depois, Deleuze abordou, de forma explícita, que a fenomenologia se dava através do tempo.

Schrader (2023, p. 19-20) aponta que Deleuze tentou explicar, de forma concreta, o funcionamento da evocação do sagrado conceituada por seu estilo. Pois o conceito que já vimos de imagem-tempo de Deleuze, no qual se pode manipular o tempo e sua duração para criar introspecção, descreve o campo de atuação do estilo transcendental. Isso porque um dos constantes objetivos da arte é a introspecção, que se mostra única quando criada por imagens em movimento, com todo seu poder de imersão e virtualização do espaço e do tempo.

Assim, Schrader, em seu ensaio, conclui que o estilo transcendental se desenvolveu através do conceito de imagem-tempo de Deleuze, pois “cineastas de diferentes lugares e tradições compreenderam que podiam desacelerar os filmes de modo a criar uma realidade, a explorar a memória, a dar azo à contemplação, e, em alguns raros casos, a simular a transcendência” (2023, p. 41).

Com isso, temos, a partir de Schrader (2023, p. 57-58), que a universalidade do estilo está em duas contingências, tanto no desejo de exprimir o transcendente ou o sagrado de forma artística, quanto a própria natureza que reside no meio cinematográfico. Isso porque esse meio se utiliza da profana linguagem do cinema, através de seus inúmeros recursos como o fluxo de diálogos, ritmo da montagem e ângulos de câmera para conseguir, de forma predeterminada, alcançar um efeito transcendental.

Schrader (2023, p. 57), em seu livro de 1972, fala que o estilo transcendental não é intrinsecamente religioso, mas, em seu ensaio posterior (2023, p. 42), afirma que os filmes característicos deste estilo, na prática e na maioria das vezes, estão ligados a temas espirituais, mesmo que na teoria não estejam necessariamente. Para exemplificar a questão, o autor cita dois curtas-metragens que consistem em planos fixos: *Blow Job* (1964), de Andy Warhol, e *Fog Line* (1970), de Larry Gottheim.

No primeiro curta, temos o foco no rosto de um jovem que está recebendo sexo oral. No segundo curta temos uma paisagem ofuscada por um nevoeiro, mas que se dissipa lentamente. Diante dessas duas cenas, se questiona qual suscita mais a categoria transcendental ou religiosa. A resposta não é difícil ao se levar em conta o bom gosto, além do senso da tradição artística. Mesmo assim, Schrader não descarta o universo subjetivo da questão, na qual essas categorias estão à mercê de quem as vê.

Schrader (2023, p. 59) pontua que, normalmente, filmes ligados a temas espirituais sofrem de preconceito ou desconhecimento do universo do sagrado que retratam ou evocam. Pois a categoria da transcendência notada nestes filmes é avaliada com padrões críticos mal definidos, além da carga pejorativa que traz implícita. Com isso, essa qualidade de obras cinematográficas muitas vezes se mostra mal interpretada ou até mesmo subestimada.

Assim, é necessário trabalhar de forma precisa o estilo transcendental, por mais que pese o latente subjetivismo. Para alcançarmos essa precisão, partiremos de uma definição do próprio Schrader e na posterior qualificação dos termos enunciados. O autor define que este estilo “é uma forma congelada que expressa o Transcendente, uma hierofania cinematográfica” (Schrader, 2023, p. 156).

O primeiro problema que temos aqui, a partir de Schrader (2023, p. 59-60), se evidencia na confusão semântica advinda do termo “transcendente”, por ser muito polissêmico e contaminado, e que acaba possuindo diferentes significados para diferentes autores. O consenso que há é a discordância da definição do transcendental e de sua natureza, seja no âmbito da vida como da própria arte.

Schrader (2023, p. 59) parte do lugar-comum de conceber o transcendental como aquilo que foge da experiência sensorial comum, e assim transcende o que é tido como imanente. Mas essa definição é problemática para nós, depois do aprofundamento realizado na obra de Eliade, no primeiro capítulo. Por isso, seria mais oportuno entender o estilo transcendental como um estilo hierofânico. Mas isso a partir da qualificação e hermenêutica que já foram traçadas, além de que o próprio Schrader coloca o estilo como uma hierofania cinematográfica.

Para corroborar com o transcendental carregado pela carga semântica da hierofania, como traçada no primeiro capítulo, temos, a partir de Schrader (2023, p. 193), de forma paralela e estendida, que o estilo transcendental não transforma ou muda o mundo, e nem nos leva para fora ou além dele. Pois, o que é transformado são os fundamentos e a lógica da nossa relação com o próprio mundo. Então, assim, não podemos dizer mais que a ordem da imanência é transcendida, pois o que se transcende é o equívoco da concepção que sustentamos sobre nós mesmos e a relação com as coisas e o mundo. Quando Schrader (2023, p. 100) se dedica ao diretor japonês Yasujiro Ozu, ele cita um aforisma clássico do Zen que esclarece bem a questão: “Quando comecei a estudar o Zen, as montanhas eram montanhas; quando pensei que já tinha entendido o Zen, as montanhas não eram montanhas; mas quando finalmente atingi o conhecimento pleno do Zen, as montanhas voltaram a ser montanhas”¹⁰

Em relação ao termo “estilo” também temos problemas semânticos. Mas Schrader (2023, p. 63) o equivale com a concepção do historiador da arte, Heinrich Wölfflin. Para este,

¹⁰ Uma outra alegoria Zen Budista, *O Boi e o Pastor*, trata exatamente deste processo através de 10 etapas que ilustram a busca pela iluminação. Basicamente, descreve a busca de um pastor pelo seu boi perdido, o posterior reencontro, o amansar do animal, e o retorno para onde iniciou a jornada. Um estudo profundo sobre o tema foi feito por Mônica Hortegas em sua tese doutoral: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/11402>

o estilo funciona como uma forma geral de representação, na qual se expressam ideias similares através de formas igualmente similares, mas que são executadas por culturas diferentes. Então, essa qualificação para o termo corresponde mais com o universal, do que com manifestações particulares. Assim, adequa-se tão bem com a tentativa de se expressar o sagrado.

Para Schrader (2023, p. 64), uma definição semanticamente mais precisa e simples é que o estilo em questão consiste em: “Uma forma fílmica de representação geral que exprime o transcendente”. Assim, para ele (2023, p. 124), o foco na natureza da forma a qualifica como responsável pelo trabalho através de seu elemento operativo. Com isso, o roteiro do filme se torna mero veículo ou pretexto para que a forma realize a sua operação.

Schrader (2023, p. 124) justifica a necessidade de a forma ser o elemento operativo do estilo transcendental por corresponder a um elemento universal, enquanto o conteúdo é obrigatoriamente particular. Essa característica revela um método essencial de exortação do sagrado, pelo qual o espectador participa de forma ativa no processo criativo, devido ao fato de reagir contextualmente ao efeito da forma. Por isso a relevância de entender a natureza formalista na própria prática religiosa, e possibilidade de migração para a arte cinematográfica:

Os sentimentos espirituais conduziram muitas vezes ao formalismo. A liturgia, a missa, os cânticos, a hagiografia, as orações e os encantamentos são métodos formalísticos concebidos para exprimir o Transcendente. A forma, como se referiu anteriormente, tem a capacidade única de expressar repetidamente o Transcendente para um amplo e diversificado grupo de pessoas. A frase de Bresson sobre a sua arte pode também aplicar-se a formas e rituais religiosos: “O tema de um filme é apenas um pretexto. É a forma, muito mais que o conteúdo, que toca e eleva o espectador” (Schrader, 2023, p. 124).

A abordagem crítica a partir do estilo transcendental poderia, de maneira associativa, ser descrita como método Eliade-Wolfflin. Assim, poderia ser simplesmente definido como um estudo das hierofanias do Cinema por meio da análise de suas técnicas e formas. Com isso, o método se basearia em duas premissas que traduziriam a essência do estilo pautado por Schrader (2023, p. 64): “(1) que existem essas coisas chamadas hierofanias, expressões do Transcendente na sociedade (Eliade); e (2) que existem formas artísticas representativas comuns partilhadas por culturas divergentes (Wolfflin)”.

Como resumo da tese de Schrader (2023, p. 65), temos que o estilo transcendental se apresenta como uma forma de representação universal e unificada na busca pela expressão do transcendente através da arte cinematográfica. Assim, sua qualidade única residiria

justamente em não se reduzir nem à cultura nem à personalidade de seu realizador. Por isso, as diferenças entre os filmes dos diretores analisados por Schrader seriam de ordem pessoal e cultural, enquanto a estilística revelaria aquilo que é similar e unificado na evocação do transcendente por meio do cinema.

Mas, na presente pesquisa, que se dedica a analisar um único filme de uma única diretora, não nos interessa a versatilidade da forma, mas sim sua natureza. Pois, para Schrader (2023, p. 66): “O estilo transcendental tenta maximizar o mistério da existência, abstendo-se de todas as interpretações convencionais da realidade: realismo, naturalismo, psicologismo, romantismo expressionismo, impressionismo e, finalmente, racionalismo”.

É também importante lembrar que o racionalismo nunca se configura para os realizadores deste estilo como um imperativo, mas apenas como um dos muitos modos de se abordar a problemática da vida. Assim, Schrader (2023, p. 66) pontua que “estas interpretações convencionais da realidade são idealizações emocionais e racionais congeminações pelo homem para diluir ou justificar o transcendental”.

Nos filmes do estilo transcendental, os elementos da linguagem e gramática cinematográfica surgem como potencialmente carregados por uma interpretação convencional da realidade. Mas estes elementos serão encaminhados para uma restrição e canalizados ao momento do êxtase. Então, Schrader (2023, p. 67) considera que, para se chegar a este ponto, antes é necessário que haja uma operação que:

(...) estiliza a realidade na medida em que elimina (ou quase elimina) aqueles elementos que representam especificamente a experiência humana, retirando deste modo importância e poder às representações convencionais da realidade. Como a missa, o estilo transcendental transforma a experiência num ritual repetível que pode ser repetidamente transcendido.

Assim, vale a pena resgatar a qualificação que fizemos do termo arcaico no primeiro capítulo. Pois a religiosidade dessa matriz está fundamentalmente ligada com a arte primitiva, e, para Schrader (2013, p. 67-68), a natureza dessa arte possui afinidade com o estilo transcendental. Assim, a razão dessa afinidade ocorre porque: “ambas têm uma mundividência que inclui a humanidade e a Totalidade numa união profundamente sentida que constitui a essência da sua religiosidade”.

Então, para recorte do estilo estudado, quando se atinge o momento do êxtase há a equivalência com a provocação da mundividência abarcadora da totalidade. Assim, a temática do filme com seus pretextos desaparece, pois para além das particularidades algo fundamental e essencial é evidenciado. Por isso temos, a partir de Schrader (2023, p. 182), que:

O estilo transcendental no cinema une-se ao estilo transcendental em qualquer outra arte, seja ela o mosaico, a pintura, a jardinagem, a cerimônia do chá ou a liturgia. Neste ponto a função da arte religiosa completa-se, podendo talvez então dissolver-se de novo na experiência. O vento sopra onde quer, não importa porque tudo é graça.

Assim, o arco narrativo do estilo transcendental delineado por Schrader (2023, p. 243, 249) põe em marcha um movimento espiritual que parte do cotidiano e culmina no êxtase. No primeiro momento, recorre-se aos meios mais convencionais e magnéticos do cinema; no segundo, há uma renúncia progressiva a esses mesmos recursos, substituídos por elementos cinematográficos de natureza mais ascética e contemplativa.

Schrader (2023, p. 243) oferece um belo exemplo do desenvolvimento desse processo espiritual nos filmes do estilo transcendental, comparando-o ao percurso pela nave de uma igreja bizantina. Quando a imagem para ou congela, o espectador continua a se mover – cada vez mais profundamente – em direção à imagem do êxtase. Por isso, a definição já mencionada do estilo como uma "forma congelada" pode ser ainda mais elucidada com o uso da expressão "forma cristalizada" e seu consequente simbolismo.

Os elementos operativos do estilo transcendental e sua aplicação serão aprofundados no terceiro capítulo, porque esses elementos se desdobram em: cotidiano, disparidade, ação decisiva e êxtase. Mas, por enquanto, é importante deixar claro que Schrader (2023, p. 244) comenta que, para Ayfre, o cinema possui o papel de despertar no espectador a ilusão do sagrado. O autor complementa com Durnat, afirmando que a fotografia em movimento satisfaz o nosso desejo de realidade, sendo o meio ideal para fazer a fantasia (ilusão) parecer real.

Com isso, o estilo transcendental constrói um movimento espiritual que progride dos meios convencionais e magnéticos do cinema para os meios contemplativos, e até mesmo ascéticos. Por isso, é muito bem colocado por Schrader (2023, p. 45, 241), que o cineasta transcendental é como um guia espiritual, pois realiza um controle da empatia ao considerar que o público já tem um impulso natural para participar das ações e cenários que veem na tela. Então, pode usar os meios mais exuberantes do realismo ilusório do cinema para fisgar o espectador, e ir substituindo, de forma gradual, por meios de outra ordem.

Assim, a chave da eficácia operacional do estilo estaria, para Schrader (2023, p. 242), no controle e reserva da empatia pela estilização do cotidiano e da realidade; na criação de uma disparidade e conflito entre os meios magnéticos e conaturais do cinema com meios mais contidos e ascéticos, que geralmente é personificada no personagem principal, que não se

encaixa no ambiente envolta; na produção de uma ou mais ações decisivas dentro da trama que começam a contornar a latência empática do público.

Até que, finalmente, chega o momento de êxtase, que coloca o espectador em um movimento interior através da maximização do meio contemplativo, pois dá uma estilingada e traz à tona toda a empatia represada. Por isso, Schrader (2023, p. 52), em seu ensaio posterior, postula que a direção e o impulso da imagem no estilo transcendental correspondem e se encaminham para algo próximo de uma mandala. Pois se desloca do núcleo narrativo e convencional do cinema e segue rumo a um estado meditativo.

Mas, ainda assim, reiteramos que seguimos com a dependência subjetiva de quem observa e interage com esse tipo de cinema. Para Schrader (2023, p. 54), aquele nevoeiro do curta-metragem mencionado pode levar a um aborrecimento tedioso, ou até mesmo contemplativo, mas também se revelar como uma meditação transcendental. Pois, esse cinema meditativo partilha do mesmo ponto final da mandala e de diversas ferramentas e práticas das tradições religiosas: o silêncio. Assim, “podemos meditar contemplando uma mandala horas a fio. Não há nada mais que um filme possa oferecer” (Schrader, 2023, p. 54).

Por fim, entra em cena o diretor russo Andrei Tarkovski, cuja obra exerceu profunda influência¹¹ na compreensão do cinema como experiência simultaneamente estética e espiritual. O diretor russo trabalha muito com a questão do tempo, não sendo considerado mais um meio do cinema, mas seu próprio fim. Por isso, define o tempo como a própria fundação do cinema. Seus planos longos e meditativos são dignos das galerias de arte, mas ainda são aprofundados e pressurizados pela forma de se trabalhar e esculpir o tempo neles, a fim de manter um fluxo constante no presente (Schrader, 2023, p. 22-23).

A partir de Tarkovski, há a definição de uma corrente do cinema de arte nomeada como *slow cinema*. Suas características, colocadas por Schrader (2023, p. 25), são tanto a pouca narrativa e ação, como também a reserva com os contínuos movimentos de câmera, além das longas durações das obras. Esse tipo de cinema apresenta pré-requisitos bem exigentes, tanto do forte compromisso do espectador com a proposta, além de uma experiência prévia com obras da mesma natureza, já os filmes do estilo que estamos trabalhando são mais palatáveis.

¹¹ Em seu ensaio posterior, Schrader (2023, p. 35), apresenta uma lista contemporânea dos mais proeminentes praticantes do slow cinema: Chantal Akerman, Lisandro Alonso, Theo Angelopoulos, Nuri Bilge Ceylan, Pedro Costa, Claire Denis, Lav Diaz, Bruno Dumont, Michelangelo Frammartino, Hou Hsiao-Hsien, Abbas Kiarostami, Kim Ki-duk, Hirokazu Kore-eda, Nicolás Pereda, Kelly Reichardt, Ben Rivers, Albert Serra, Alexander Sokurov, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul.

Assim, Schrader (2023, p. 241, 248) aponta que os filmes fundados no *slow cinema* são apenas, e exclusivamente, o processo prolongado da etapa do êxtase descrita e operacionalizada pelo estilo transcendental. O teórico vê sérios problemas na eficácia de filmes com intenções espirituais, mas que fornecem um êxtase instantâneo e que não realizam um processo gradativo e guiado. Por isso, Schrader (2023, p. 251) realiza a seguinte consideração e conclusão:

O estilo transcendental pode levar o espectador através dos processos da experiência até à expressão do Transcendente; pode devolvê-lo à experiência dessa calma região intocada pelos caprichos da emoção e da personalidade. O estilo transcendental pode aproximar-nos desse silêncio, dessa imagem invisível, em que as linhas paralelas da religião e da arte se encontram e interpenetram.

3 O SAGRADO SE TORNA EVIDENTE

O bobo tem oportunidade de ver coisas que os espertos não veem. Os espertos estão sempre tão atentos às espertezas alheias que se descontraem diante dos bobos, e estes os veem como simples pessoas humanas. O bobo ganha utilidade e sabedoria para viver. O bobo parece nunca ter tido vez. No entanto, muitas vezes, o bobo é um Dostoievski.

– Clarice Lispector

*Não há pranto que apague
Dos meus olhos o clarão
Nem metrópole onde eu não veja
O luar, o luar do sertão!*

– Belchior

3.1 A força das imagens

“Terá a força das imagens o poder de ressuscitar quem vive na terra dos vivos, mas está morto sem o saber?”. É com essa pergunta que Susana Bessa (2025) inicia o seu ensaio crítico intitulado *Alice Rohrwacher e a arqueologia da alma*. Essa característica arqueológica retoma o sentido do arcaico explorado no primeiro capítulo. Além disso, com seus filmes, a diretora demonstra a capacidade de escavar em nós e em nosso mundo um princípio fundamental que parece estar soterrado aos nossos olhos e vivências.

Partindo dessa premissa, este capítulo se dedicará à apresentação e análise do filme *Lazzaro Felice*, destacando a força de suas imagens e seu poder de restituir e evidenciar esse princípio fundamental. A principal ferramenta teórica e analítica será o Estilo Transcendental, de Paul Schrader, articulado à plataforma hermenêutica desenvolvida até aqui a partir de Mircea Eliade, sem desconsiderar certos contornos simbólicos que atravessam a obra.

Mostra-se pertinente a colocação de Fontana (2022, p. 214) de que, a partir dos 2000, muitos cineastas e escritores se distanciaram do realismo para se utilizarem de artifícios produtores de estranhamento que geralmente são associados com o universo das fábulas, fantasias e ficção científica. Mas, de forma irônica, a diretora de *Lazzaro Felice* diz em

entrevista (Garcia, 2018, p. 42) que se trata de um filme em que o que existe é apenas a realidade, mas, às vezes, a realidade é inacreditável.

A diretora (Garcia, 2018, p. 43), apesar de ser pessimista sobre o curso da história, considera o filme um conto de fadas por traduzir, em Lazzaro, a condição de uma grande alma. Ele não é bom, nem ruim, mas sempre enxerga os outros através de uma bela perspectiva. Ela enfatiza que o filme se enraíza em Lazzaro, por ser a história dele, o seu ponto de vista, a forma como ele vê. Assim, podemos considerar que esse olhar traduz uma sintaxe simbólica na sua busca de iluminar e evidenciar o sagrado no mundo e na condição humana.

Nessa perspectiva, de um olhar iluminador e evidenciador, esbarramos na operação da fabulação especulativa de Donna Haraway (Stengers, 2006, 123). Para ela, o ato de fabular ou contar histórias diferentes não equivale a um rompimento com a realidade, ou o que consideramos dela, mas sim a uma maneira de tornar perceptível aspectos dessa mesma realidade que antes eram considerados insignificantes. Com isso, criamos novas maneiras e possibilidades de nos situarmos, imaginarmos, pensarmos, percebermos e sermos afetados.

Rohrwacher (Atehortúa, 2021, p. 159, 162) apresenta o entendimento de que o simbolismo é fundamental para realização de um filme. Para ela, através da imagem, o símbolo pode ser uma forma de abrir uma porta que possibilita o contato com diferentes modalidades do ser e, assim, alcança um nível mais profundo na nossa relação com o mundo. Apesar de admitir não ser uma pessoa religiosa, por não confessar nenhum credo ou pertencer a nenhuma comunidade religiosa, ela crê nos símbolos:

Se alguém faz filmes, como eu e muitos outros cineastas, de algum modo está sendo uma pessoa religiosa porque está tendo fé no poder das imagens para abrir e tocar algo mais além da experiência. O cinema não trata dos sentimentos, mas sim das imagens e da confiança em seu poder de união. Símbolo é uma palavra religiosa que provém do grego *symbolon* por oposição a *diábolos*. *Diábolos* significa separação, enquanto *symbolon* significa união, juntar o que antes estava separado. (Atehortúa, 2021, p. 159, tradução nossa¹²).

Antes de apresentar o filme, importa destacar os símbolos e referências cristãs. A figura de Lazzaro pode fazer referência ao amigo homônimo de Jesus, irmão de Marta e Maria de Betânia. Na Bíblia, no Evangelho de João (11,1-45), é narrada a ressurreição deste Lázaro.

¹² “Si uno hace películas, como las hago yo y muchos otros cineastas, de algún modo uno está siendo una persona religiosa porque está teniendo fe en el poder de las imágenes para abrir y tocar algo más allá de la experiencia. El cine no trata de los sentimientos, sino de las imágenes y la confianza en su poder de unión. Símbolo es una palabra religiosa que proviene del griego *symbolon* por oposición a *diábolos*. *Diábolos* significa separación, mientras *symbolon* significa unión, juntar lo que antes estaba separado.”

No Evangelho de Lucas (16,19-31) temos outro personagem homônimo, na parábola sobre o rico e o pobre Lázaro. Além das hagiografias que são mencionadas no filme, o personagem principal é dotado de uma harmonia universal com o mundo natural, assim como é narrado sobre São Francisco.

3.2 Objeto do estudo: Lazzaro Felice



Figura 1 – Poster norueguês do filme, que colabora com a proposta da pesquisa, de algo a ser evidenciado

Vamos, agora, abordar o filme italiano contemporâneo de 2018, *Lazzaro Felice*, da diretora Alice Rohrwacher. Esse filme trabalha o binômio campo e cidade, e a noção de sagrado a partir dessas dimensões, embora possua referências bem demarcadas do universo cristão. Constata-se que todo o contexto do êxodo rural na Itália foi uma experiência traumática e violenta, que até hoje suscita no imaginário o sentimento de perda de um modo de vida muito valioso e sagrado, apesar de todos os pesares.

O filme teve sua distribuição feita pela plataforma de streaming *Netflix*, além de ter passado por vários festivais, recebendo algumas premiações, sendo, uma das principais, o prêmio de melhor roteiro em *Cannes*. A diretora Rohrwacher está na seara dos diretores autorais pertencentes ao cinema de arte, na qual consegue explorar, através de uma forma técnica muito singular, a criação de um universo abstrato, metafórico e recheado de símbolos que se relaciona com a transcendência, a busca pelo sentido, e a visão do sagrado.

O filme se inicia em um universo campesino, cuja temporalidade não é claramente definida, dificultando a precisão quanto à época em que os acontecimentos se desenrolam. Se não fossem algumas ferramentas, máquinas e utensílios mais modernos, poderíamos pensar que estivesse sendo retratado em um período da Idade Média. Essa região é apresentada com o nome de *Inviolata*, que, após uma grande enchente, tornou-se de difícil acesso, já que a única ponte que a ligava ao restante do território foi destruída. Com isso, a localidade passou a ser, na prática, *inviolável* – o que reforça o sentido simbólico de seu nome.

Em *Inviolata*, vive um grupo de camponeses que trabalham arduamente em uma produção agrícola, especialmente no cultivo de tabaco, mas em condições bastante precárias. Podemos observar isso em uma das cenas iniciais em que eles precisam tirar uma lâmpada de um cômodo para iluminar outro, além de viverem e dormirem todos juntos de forma abarrotada, nas poucas residências e quartos que o lugar possui.

Os camponeses de *Inviolata* trabalham para a marquesa Alfonsina – ou, mais precisamente, vivem sob sua autoridade em uma condição análoga à escravidão. Na prática, são quase escravizados: não recebem salário, são explorados sistematicamente e mantidos sob um regime de endividamento constante. A figura do capataz contribui para essa dinâmica, trazendo mantimentos irrisórios em troca da produção. Além disso, a marquesa reforça sua dominação ao apresentar como um privilégio a “oportunidade” de viverem e trabalharem em *Inviolata*, perpetuando, assim, a ideia de que pertencem à sua propriedade.

Os camponeses possuem muito temor em relação à figura da marquesa, o que cria várias superstições, como, por exemplo, o desejo de um jovem casal querer tentar uma vida melhor na cidade, mas que é frustrado pelos demais. A marquesa faz catequese com as crianças e jovens de forma a embutir temor, e inibir qualquer iniciativa de questionamento sobre a situação em que vivem, além de incentivar a servidão voluntária. Aparentemente, a

Igreja Católica possui ciência da situação, pois, em um episódio, um padre¹³ é levado até lá para abençoar uma debulhadora.

Nesse universo, temos o personagem Lazzaro, que se destaca por uma bondade extraordinária, revelando uma constante aptidão para servir e agradar aos outros – sempre com entusiasmo e boa disposição. Lazzaro é explorado por seus companheiros, que o chamam continuamente para tarefas que vão das mais banais às mais duras e exaustivas. Ainda assim, ele não reclama, não hesita, nem demonstra cansaço. Essa característica ressoa com a epígrafe que abre este capítulo e com a noção de “idiotia divina”¹⁴, tal como sugerida a partir das obras de Dostoiévski e Clarice Lispector¹⁵.

Conforme analisado por Hage (2021, p. 138): “Rohrwacher nos convida a olhar o mundo com os olhos de Lazzaro, a mergulhar nele, talvez a salvação resida nesse olhar límpido, talvez por meio desse olhar possamos encontrar uma saída do mundo sem esperanças, descrente e indiferente em que vivemos”. A centralidade do personagem está justamente em oferecer para os demais uma outra forma de habitar o mundo, e isso poderá ser recebido com certo incômodo e ojeriza, ou ainda criar a possibilidade de ser aceito e considerado, mas com a devida gradação de acordo com a sensibilidade e capacidade de cada personagem.

Ainda na primeira parte do filme, a marquesa faz uma visita a *Inviolata* com seu filho Tancredi, um jovem inventivo e rebelde, mas mal-acostumado com o conforto da cidade, e que não deseja ficar naquele fim do mundo porque não há sinal para o seu celular. O capataz

¹³ O padre no filme tem o nome de Severino. Ao considerar que no Brasil muitos padres possuem o nome de batismo de um santo, cogitamos não ser diferente na Itália. A ironia consiste no santo que representa São Severino, o protetor dos pobres, prisioneiros e refugiados. Aparentemente, o padre do filme não estava honrando o seu nome.

¹⁴ Para Saward (1980, p. IX, tradução nossa): “Se você quer saber a verdade’, assim diz o provérbio grego moderno, ‘pergunte a uma criança ou a um tolo.’ Jesus diz que o Pai escondeu os mistérios do Reino dos sábios e os revelou aos pequeninos (Mt 11: 25), e São Paulo, o administrador desses mistérios, o guardião da verdade apostólica, rejubila-se em ser conhecido como um tolo por amor a Cristo (1 Cor 4: 10). Esta é a história daqueles que levaram a sério a palavra do Senhor e de seu apóstolo e receberam de Deus o raro e terrível carisma da idiotia divina. No que se segue, encontraremos uma ampla variedade de tolos por amor a Cristo: os homens selvagens de Bizâncio, Rússia e Irlanda, cujo comportamento aparentemente ultrajante e provocador mascara uma santidade mais profunda; os ‘companheiros alegres’ da Idade Média, os jograis de Deus, que proclamam o ‘Evangelho do Bom Humor’; e, finalmente, aqueles que seguiram o caminho mais sombrio e perigoso de serem taxados pelo mundo como loucos e desprezíveis, mas que ‘se alegram e exultam’ (Mt 5: 11s)”. De forma complementar, temos para Ivanov (2006, p. 1, tradução nossa): ‘Idiotia Divina’ é um termo para uma pessoa que finge insanidade, se faz de boba, ou que provoca choque ou indignação por sua deliberada inadequação. No entanto, o termo não se aplica a todo comportamento desse tipo. A conduta extravagante só pode ser qualificada como “idiotice sagrada” se aqueles que a observam presumirem que o que está por baixo é sanidade e elevada moralidade, ou até mesmo uma devota intenção. A Igreja Ortodoxa sustenta que o santo idiota assume voluntariamente a máscara da insanidade para poder esconder sua própria perfeição do mundo e, assim, evitar a vaidade do louvor mundano. Na visão ortodoxa, outra motivação para tal comportamento pode ser uma forma cômica e paradoxal de instrução espiritual”.

¹⁵ Para mais informações sobre a questão da idiotice e santidade na obra de Lispector, consultar o seguinte ensaio: <https://site.claricelispector.ims.com.br/2022/01/12/idiotice-e-santidade/>

e braço direito da marquesa, Nicola, também leva sua filha, Teresa, para fazer companhia ao jovem marquês.

Quando o rapaz sai um pouco da luxuosa casa da Marquesa, que contrasta com o restante do lugar, os camponeses estão descansando do serviço. Neste momento, Lazzaro está comendo um pão e o olha, e acaba oferecendo para o marquês, mas este desdenha e pede, maliciosamente, para dar o pão para o seu cachorrinho, que apenas cheira e não come. Em seguida, Lazzaro prontamente oferece café, pois o marquês havia mencionado há pouco que, depois de fumar, tomava café.

Tancredi é levado para o esconderijo de nosso personagem principal, no alto de um monte, onde ele tem alguns apetrechos de cozinha, e um lugar para descansar. Em um outro momento que o marquês está com sua mãe, ele a questiona se ela não tem medo de que descubram a verdade, e assim ela se pronuncia: “Os humanos são como animais. Você os liberta e percebem que são escravos, presos na miséria deles. Agora sofrem, mas não sabem”.

A marquesa fala para o filho olhar pela janela, e aponta para Lazzaro trabalhando. Ela diz que tira proveito dos camponeses, e eles tiram proveito do pobre coitado. Que é uma reação em cadeia que não pode ser evitada. Tancredi questiona se, talvez, Lazzaro não tire proveito de ninguém, mas sua mãe diz que isso não é de forma alguma possível, que é da natureza humana.

O marquês planeja seu próprio sequestro e conta com a ajuda forçada de Lazzaro, com a pretensão de arrancar dinheiro de sua mãe. De forma lúdica, encenará o universo dos cavaleiros templários para construir sua relação com o pobre camponês, tido como um Sancho Pança. A marquesa é ludicamente considerada uma inimiga dos templários, por isso a necessidade do golpe, no qual seu fiel escudeiro precisa levar mantimentos para sustentar a farsa do sequestro.

Em uma das vezes em que Lazzaro se encontra com Tancredi, em seu esconderijo, o jovem marquês está tentando construir um estilingue. No entanto, ao testá-lo, o artefato falha. Lazzaro se oferece para consertá-lo e, nesse momento, Tancredi encena uma espécie de ritual inspirado no universo dos cavaleiros medievais. A entrega do estilingue é teatralizada como um gesto solene, selando um voto de amizade entre os dois. A partir daí, o simples objeto passa a ser investido de um valor simbólico: torna-se uma “arma” imaginária para enfrentar os “marqueses do mundo”, representando uma forma lúdica e utópica de resistência à opressão.

Em seguida, Tancredi questiona sobre a família e origens de Lazzaro. Ele não sabe responder, apenas sabe que tem uma avó. Então, o jovem marquês fala que não estranharia se

fossem irmãos, pois o pai dele era muito mulherengo, e em uma visita em *Inviolata* poderia ter tido relações a com a mãe do pobre camponês. Essa possível relação de irmão ou de meio-irmão deixa Lazzaro encantado, e não é à toa que essa relação se torna muito significativa. Sobre isso, Hage (2021, p. 142, tradução nossa¹⁶) faz a seguinte ponderação:

A relação entre os dois jovens seria improvável em outro contexto. Para Lazzaro é uma amizade fabulosa em que ele descobre um mundo desconhecido, sua vida até o momento não era mais do que servir e trabalhar como um escravo. Agora, junto ao criativo Tancredi conhece também a aventura, a diversão própria de sua idade, e a alegria da adolescência passa a ser parte de sua vida em *Inviolata*.

No final da tarde, eles escutam o uivar de um lobo, e então começam a se divertir uivando juntos. O marquês havia escrito uma carta de resgate e pedido para Lazzaro colocar no galinheiro, que depois foi encontrada e levada até a marquesa, que não deu muita atenção por já imaginar ser uma tramoia. Mas a filha do capataz ficou preocupada com a situação e, mais ainda, com os uivos que assustaram os moradores – um deles chegou a afirmar que o marquês estava em perigo. Diante disso, ela exige que seu pai organize uma força-tarefa para tentar encontrar Tancredi, mas a busca não obtém sucesso.

À noite, Lazzaro passa mal e fica ardente de febre e paralisado do lado de fora das residências de *Inviolata*. Ele é levado para dentro, mas não acham um lugar para colocarem ele deitado, tendo que dividir a cama com a avó. Na mesma noite, é mostrada brevemente a colocação de uma antena no alto de um monte. No outro dia, o marquês percebe que seu celular está funcionando e liga para a casa da marquesa. Quem atende é Teresa, a filha do capataz. Tancredi pede por socorro e para falar com sua mãe, antes que seja tarde demais.

A moça vai atrás da marquesa, que está ocupada catequisando as crianças e ensinando sobre os santos, mas não se mostra disposta a ser interrompida. Então, a moça desesperada liga para a polícia e fala do sequestro do marquês e explica onde eles estão. Lazzaro acorda mais tarde do que o costume, e preocupado em levar mantimentos para Tancredi, se apressa para se encontrar com ele. Nesse meio tempo, um helicóptero começa a sobrevoar *Inviolata*.

Lazzaro, a caminho do esconderijo, começa a acompanhar o helicóptero com os olhos, e a andar de costas, e não percebe que está perto de um precipício, onde acaba caindo de certa altura. A partir de então, toda a farsa é descoberta pela polícia, que fica espantada com o

¹⁶ “La relación entre los dos muchachos habría sido improbable en otro contexto. Para Lazzaro es una amistad fabulosa que le descubre un mundo desconocido, su vida hasta ese momento no es más que servir y trabajar como un esclavo. Ahora, junto al imaginativo Tancredi conoce también la aventura, la diversión propia de su edad, la alegría de la adolescencia pasa a ser parte de su vida en *Inviolata*.”

número de pessoas que vivem nas casinhas, que não há escola para as crianças, que os camponeses não recebem salários, que são meeiros escravizados por dívida. Então, uma operação é feita para a retirada deles daquela situação e de *Inviolata*, apesar do desproporcional e hilário medo deles em atravessar um rio completamente raso.

Inicia-se, então, a segunda parte do filme, na qual vamos, aos poucos, descobrindo que mais de vinte anos se passaram. Antes que isso fique evidente, Lazzaro aparece desmaiado no mesmo lugar em que havia caído e morrido, até ser farejado por um lobo. Esse momento é intercalado com uma cena em que o grupo de *Inviolata* viaja de ônibus, enquanto Antônia conta uma história ao filho, Pippo. Trata-se da história¹⁷ de um velho lobo, rejeitado por sua alcateia, que passa a rondar uma comunidade. Diante do medo, os moradores pedem ajuda a um santo que é capaz de conversar com os animais.

Assim, Lazzaro revive exatamente como no dia da queda. Parte em direção ao vilarejo e encontra tudo deserto, tomado pela vegetação. Entra na casa da marquesa pela janela e se depara com dois ladrões – embora não perceba que se trata de criminosos. Eles o enganam, dizendo que estão apenas fazendo a mudança dos últimos pertences do marquês. Ingênuo, Lazzaro acaba ajudando-os, inclusive indicando onde estão guardados objetos de valor.

Os ladrões alegam que não podem fornecer o endereço do marquês por uma suposta questão legal de sigilo. Dizem também que não podem oferecer carona, pois a lei não permitiria três pessoas na frente do caminhão. De forma maldosa e sutilmente irônica, um deles sugere que Lazzaro vá caminhando até a cidade, que “não é muito longe”. Antes de partirem, Lazzaro pede que expliquem ao marquês que, naquela manhã, não levou os mantimentos ao esconderijo porque havia tido febre na noite anterior e não conseguiu acordar cedo.

Agora é iniciada sua longa caminhada para a cidade. Ele vê mais antenas instaladas na região, além de imigrantes participando de um leilão reverso de mão de obra, no qual vence quem aceita receber menos para trabalhar nas plantações. A intermediação desse sistema de subcontratação é feita pelo antigo capataz da marquesa, Nicola, que, ao se deparar com Lazzaro perguntando para onde foram todos, demora um pouco para reconhecê-lo e o expulsa imediatamente dali, como se tivesse visto um fantasma.

Dali em diante, vemos o eterno jovem seguir sua marcha, com as estações do ano mudando e ele usando a mesma vestimenta. Até que começa a caminhar pela autoestrada e

¹⁷ A história narrada no filme é retirada do livro “San Francesco e il lupo” (São Francisco e o lobo) da autora italiana Chiara Frugoni. Ela é uma conceituada medievalista, reconhecida por sua profunda dedicação e entendimento da vida e obra de São Francisco de Assis.

avista o caminhãozinho dos ladrões parado em um posto de gasolina. Ao entrar, vê que os dois estão cometendo um assalto, e o funcionário alega que não há dinheiro no caixa. Lazzaro acaba sendo feito refém, inutilmente, e os ladrões fogem levando um expositor cheio de salgadinhos vencidos, além do próprio refém – que, por sua vez, não desperta qualquer apelo ou comoção por parte do funcionário do posto.

Chegando na cidade, dão uma parada em uma região mais desértica, e descem. Lá, quem está esperando é Antônia, a única residente de *Inviolata* que tinha mais sensibilidade e carinho com Lazzaro, e que até chegou a perguntar sobre ele quando tiveram que sair de lá. É bom recordar que ela vivia contando as histórias dos santos católicos para ele, como a marquesa passava a ela. Então, descobrimos que um dos ladrões é o filho dela que era criança na época de *Inviolata*, Pippo, e o outro é o seu companheiro que conheceu depois na cidade.

Antônia fica em choque ao ver Lazzaro, principalmente porque que ele não havia mudado nada. Ela se prosta de joelhos, pedindo para o companheiro e o filho fazerem o mesmo. Mas, de maneira inusitada, Lazzaro se ajoelha também, não entendendo o que estava ocorrendo ali. Antônia avisa que vai levar o imutável rapaz junto com eles, que ele não pode ficar lá. Assim, todos partem no humilde caminhãozinho, em uma cena belíssima.

Chegam em um lugar periférico, na encosta de uma linha do trem, onde eles vivem juntamente com os pais de Antônia e mais um outro ex-residente de *Inviolata*. O local não é bem um imóvel, e sim um tanque industrial abandonado. Eles ficam espantados com Lazzaro, ora o tendo como um demônio ou fantasma. Em determinado momento, esses personagens questionam o que foi trazido para comer e os que chegaram mencionam, com naturalidade, que foram os salgadinhos roubados de um posto de gasolina.

Essa cena adquire um forte tom irônico quando lembramos da fala anterior da marquesa a seu filho – que, sob a aparência de uma advertência moral, acaba se revelando como uma profecia cruel. A miserabilidade em que os camponeses passam a viver após a “libertação” de *Inviolata* evidencia o fracasso de sua emancipação: livres da servidão formal, foram lançados à marginalidade e à precariedade absoluta.

Lazzaro questiona o paradeiro de Tancredi e porque todos foram embora. Diante da dificuldade dos personagens em compreender plenamente o que ocorreu (em parte por não saberem interpretar sozinhos os acontecimentos), recorrem a um jornal antigo. Nele, encontram uma matéria sobre a grande fraude envolvendo os 54 lavradores que trabalhavam sem receber salário, bem como a prisão da marquesa Alfonsina.

A notícia, apesar de já distante no tempo, revela o colapso do sistema de exploração em *Inviolata*, ao mesmo tempo em que denuncia a condição de abandono em que os ex-

camponeses foram deixados após a intervenção do Estado. No outro dia, a mãe de Antônia fala que mesmo Lazzaro sendo um fantasma, ele deve trabalhar, porque vai ser mais uma boca dentro da casa. Assim, Antônia diz que, com aquela cara de honesto, certamente vão achar alguma coisa para ele fazer.

Então, Antônia e o companheiro partem com Lazzaro para aplicar golpes no centro da cidade. Ela simula que quer vender uma antiguidade da marquesa para o seu companheiro que está simulando que é um comprador de antiguidades, até com uma barraquinha montada. Mas ele não aceita, por ela não ter o certificado de originalidade e discute com ela e a maltrata. Uma senhora vem em socorro para ajudá-la, enquanto Lazzaro está segurando a antiguidade, e ela, com dó, acaba comprando o artefato.

Antônia se oferece para embrulhar, mas, enquanto isso, seu companheiro discute com a mulher por estar comprando algo sem certificação, e depois a mulher sai com o objeto embrulhado. Assim, Antônia sai toda alegre com Lazzaro por ter conseguido vender o objeto. Mas, enquanto caminham, o ingênuo rapaz percebe que a antiguidade está no carrinho de feira dela, e questiona se aquilo não tinha sido entregue para a mulher. Antônia diz que foi um truque de mágica, mas fica com certo peso na consciência e segue a cena cabisbaixa e entristecida.

Eles chegam na precária residência, e o pessoal está cortando uns canos grandes de PVC, e embrulhando, que é como o golpe acontece para substituir o objeto original de antiguidade. Os residentes questionam Antônia como foi com Lazzaro, e ela diz que não vai mais levá-lo, porque ele é inútil. Um velho senhor fala que ele dá azar. Então, a mãe de Antônia pede para o pobre rapaz ir para fora catar os lixos no chão ao redor e queimá-los.

Ao executar o serviço, começa também a queimar algo em uma churrasqueira improvisada. Então, o companheiro de Antônia vê que, na empreitada, ele está aproveitando e assando algumas batatas também, e o questiona onde as encontrou. Lazzaro mostra onde foi, e que lá na redondeza há várias hortaliças comestíveis. Então, o ladrão fica muito surpreso e perplexo e superanimado com aquilo, que é tudo de graça, que estão andando sobre um tesouro.

Ao anoitecer, realizam uma bela refeição com todos aqueles itens encontrados. O homem, que é da cidade, continua animado com tudo aquilo, e questionam os antigos residentes de *Inviolata* se eles nunca tinham visto tudo aquilo que poderia servir de refeição. Não há uma resposta precisa, mas ele continua falando que eles todos poderiam colher, além de fazer tipo um arranjo das hortaliças e vender na cidade. Mas todos são reativos, dizendo

que nunca mais vão colher e plantar nada na vida, que já fizeram muito isso, que ele que faça isso, então.

No outro dia, o filho da Antônia está com Lazzaro na vegetação em volta da linha do trem, colhendo as hortaliças. Pippo avista uma coisa engraçada, e começa a jogar pedrinhas. Lazzaro vai ver, e é um cãozinho com a pata enfaixada e com um colar elizabetano. Lazzaro ouve alguém chamar por “Ercule”: o mesmo nome que havia sido dado ao cãozinho de Tancredi. Movido pela curiosidade, ele começa a seguir o animal, que caminha em direção ao seu dono. Trata-se de um homem com um rabo de cavalo branco, que entra em um estabelecimento acompanhado do cão. Lazzaro, intrigado, decide segui-los para dentro do local.

O estabelecimento é uma danceteria, onde a figura de Tancredi é reconhecida naquele senhor. Lazzaro se encontra com ele, fala quem é, que ainda possui a arma que sela a amizade entre os dois. Além de contar o que aconteceu naquele dia, que não conseguiu levar os mantimentos, Tancredi fica muito alegre com o reencontro. Apesar de um momento falar que ele é um mentiroso, e se afasta jogando para trás o estilingue, mas logo diz que foi uma brincadeira e segue contente com o reencontro.

Os dois dão uma volta pela cidade, e seguem para se encontrar com os antigos moradores de *Inviolata*. Chegando lá, Antônia reconhece o antigo patrão, conversa com ele de modo amistoso e saudoso. Seu companheiro fica enciumado, e fala que não podem acolher mais estranhos. Quando vai ter com Tancredi, perguntar quem ele é, o marquês aponta para um quadro encostado em algum canto. O ladrão fica sem graça, e responde que achou no lixo, indagando se ele se interessava em comprar.

Todos se reúnem dentro do velho tanque industrial. A mãe de Antônia pergunta quem é o estranho junto com eles, a filha fala que não é ninguém. Os personagens acabam confraternizando; Lazzaro toca uma *zampogna*, tradicional instrumento *de fole* italiano, criando um clima de celebração improvisada. Em meio à música, chega Stefania, uma antiga residente de *Inviolata*. Ao perceber a movimentação, pergunta se está acontecendo uma festa. Pippo a abraça com alegria (ela é sua namorada) e, no embalo da cena, ela acaba derrubando uma panela no chão.

Tancredi, então, pega a panela e, num gesto lúdico e poético, encena o nascer da lua na entrada da porta com o objeto. Lazzaro, em resposta, começa a uivar, e, surpreendentemente, uivos são ouvidos do lado de fora. O marquês, surpreso, comenta que estão sendo respondidos, como se houvesse, naquele momento, uma comunicação entre mundos distintos, humanos e animais, realidade e fábula.

Nesse momento, Lazzaro olha para fora da porta e vê uma menininha ruiva entrando e mostrando a língua. É Stefania, quando criança. Quando ela passa, a cena se transforma em um *flashback* que a mostra entrando em uma residência de *Inviolata*, com os mesmos camponeses que estão atualmente no tanque industrial, só que no passado. Todos estão muito alegres, e ela abraça Pippo, ainda muito pequeno na época.

Lazzaro olha de forma muito redentora para essa hipotética cena transposta, mas logo a mãe da menina chega, vindo atrás dela. Quando a mulher vai mexer na lâmpada da residência em *Inviolata*, a cena já volta ao ambiente atual para a mesma mulher, só que mais velha, chamando por Stefania. Tancredi fala que está na hora de ir embora, agradece a recepção, e os convidam para almoçarem em sua residência no dia seguinte. Ele passa o endereço e pede para todos irem bem-vestidos, por ser tratar de uma residência respeitável, avisando que sua esposa estará presente.

No outro dia, eles estão bem animados com o evento, e se vestem da melhor forma possível. Antônia pergunta se não vão levar nada, e sua mãe fala que é grosseiro não levar nada. Por outro lado, seu pai alega que eles já têm tudo por serem aristocratas, e o outro ancião diz que deveriam passar em uma confeitaria. Antônia concorda, informando que eles estariam acostumados com coisas boas, e que, por isso, deveriam passar na melhor das confeitarias.

Todos partem no caminhãozinho e, chegando na cidade, adentram em uma confeitaria de alto requinte. Os funcionários ficam um pouco assustados, mas oferecem uma bandeja para eles servirem os quitutes, e servem de maneira esbanjada. No final, quando vão pesar a bandeja, o valor fica mais de 80 euros. O marido de Antônia pergunta preocupado se eles estão comprando joias, mas ela fala para o funcionário que só possui 50 euros, e acabam levando os quitutes.

Caminham pelas regiões centrais, passando por um grupo de devotos do movimento Hare Krishna que estão dançando e cantando em uma prática pública. Assim, todos respiram aquela entusiasmada atmosfera festiva. Depois, com alguma dificuldade, encontram o endereço e percebem que o prédio não é lá grande coisa – está bastante degradado. Sobem as escadas, localizam a residência. Antônia toca a campainha, e quem atende é uma mulher que logo reconhece: trata-se de Teresa, filha do capataz da marquesa.

Teresa diz que não quer comprar nada e que também não pode ajudar com coisa alguma. Antônia pergunta se ela não a reconhece. Ela responde que não e já começa a fechar a porta. No entanto, acaba perguntando se foi Tancredi quem os convidou. Entra para verificar a questão com ele, e ouvimos apenas sua voz dizendo que quer ser deixado em paz. Teresa

retorna e afirma que houve um engano, que ele não convidou ninguém – e, assim, eles saem bastante chateados.

Mas Lazzaro para no meio da escadaria. Ouve Teresa chamando. Então, diz que deve ter sido uma brincadeira de Tancredi. Quando retornam, ela está à porta e diz que gostaria de pedir uma coisa. Viu que eles carregam um embrulho de confeitaria e comenta que as coisas estão difíceis e trágicas, perguntando se não poderiam deixá-lo ali. Alguns se recusam, dizendo que foi caro, mas Antônia concorda em deixá-lo e pergunta o que aconteceu para eles estarem naquela situação.

Teresa diz que foi o banco – “aquele monstro, aquele bando de trapaceiros”. Um dos anciões comenta “bem-feito”, e Lazzaro repete a palavra “banco”, em seguida repetindo a manchete do jornal sobre o grande engano e o grande golpe que aconteceu em *Inviolata*. Mas Antônia intervém, dizendo que o grande engano é outro: que a marquesa nunca contou, que escondeu o segredo da exploração que praticava. Diante disso, Pippo se enfurece, afirma que eles se aproveitaram deles e parte para cima da mulher, mas é contido por sua mãe.

Mais tarde, já estão na rua. Está anoitecendo, e o caminhãozinho não está funcionando. Lazzaro permanece parado, olhando fixamente para um outro lado, de onde parece vir uma música. Antônia percebe e pergunta se ele gosta, e se quer ir até lá ouvir. Em seguida, chama os outros para irem também. A música vem de uma igreja: um rapaz toca órgão na parte superior do templo. Eles entram no recinto, onde há algumas pessoas – a maioria, freiras.

Uma das freiras vai até eles e pede para eles saírem, porque se trata de um evento privado. Antônia reclama que apenas querem ouvir, mas a freira diz para fazerem isso em outra ocasião. Nesse momento, o músico para e vai olhar o que está acontecendo. A freira ordena para eles saírem, e o músico continua. Quando o músico começa a tocar, nenhum som sai do órgão. De repente, e de forma inusitada, surge uma música de órgão vindo do teto, e, de certa forma, escapando ou vazando de lá, em um movimento de dentro para fora. A freira fala para correrem para fechar a porta, mas não adianta. A música acaba saindo completamente.

Lazzaro e o restante do pessoal estão empurrando o caminhãozinho, e começam a parar para descansar um pouco. De repente, a música que fugiu da igreja surge e começa a acompanhá-los por um tempo. Eles ficam encantados e maravilhados com aquilo. Stefania começa a se recordar da época em *Inviolata*, e diz que já que abandonaram a região, por que não voltar para lá e tomar posse? Contudo, Antônia fala que não pertence a eles. Então, Pippo a contrapõe e diz que ela sempre reclamou que foram eles que construíram tudo aquilo sozinhos, com o próprio suor e trabalho, ou seja, que poderiam, sim, tomar posse, mas que

agora seria sem nenhum padrão. Alguns falam que seria maravilhoso, mas Antônio diz que estão alucinando, que aquela música deve ter mexido com as ideias deles.

Lazzaro acaba ficando parado para trás. Perguntam o que ele está fazendo. Antônio diz para deixá-lo em paz, que foi um choque para ele tudo que aconteceu: a perda da comunidade de *Inviolata*. Ele acaba indo se sentar em uma pequena mureta, que circunda uma árvore que parece estar sob um gramado artificial. Começa a chorar e, então, aparece uma lua minguante no céu. Essa cena se conecta com uma das cenas iniciais, onde ele assume a vigia do galinheiro e é trancado lá dentro pelo responsável que promete voltar logo. Mas, ao chamá-lo, não aparece. Então, ao olhar para uma lua crescente, fala que ele não consegue o ouvir.

Ao amanhecer, Lazzaro percebe que está em frente ao banco e decide entrar. Ao tentar passar pela porta giratória, o alarme dispara. Logo aparece um funcionário que o orienta a entrar por outra porta, dizendo que a giratória estragou de novo. Lazzaro vai passando à frente das pessoas, que começam a xingá-lo por não ter pegado uma senha. Uma funcionária o manda retirar uma senha. Outro funcionário comenta que, às vezes, a porta trava quando se tem uma chave ou moeda no bolso, e pergunta se ele está carregando algo. Ele responde que sim e leva a mão para trás. Nesse momento, todos gritam que é uma pistola.

O funcionário pergunta se ele tem uma arma e ele diz que sim, e todos ficam assustados. A funcionária fala que ele não precisa fazer isso, que não tem nada lá, que os cofres são automáticos. O funcionário pergunta se podem ajudá-lo, e perguntam o que ele quer. Ele pede para fazerem o favor de restituírem tudo o que é de Tancredi, o marquês de Luna, o padrão de *Inviolata*. O funcionário concorda, mas as pessoas que estão lá começam a ficar intrigadas e a olharem para o bolso dele. Começam a empurrá-lo e xingá-lo, até ele cair, tentar levantar, ser acertado por algo na cabeça e cair novamente.

Percebem que o que ele possuía, na verdade, era um estilingue. As pessoas caçoam dele, e depois o chutam e o espancam até que ele começa a sangrar. Logo a polícia chega para segurar as pessoas, mas acaba atestando o óbito. O mesmo lobo que apareceu quando ele revive aparece lá no banco. Assim, é mostrado o animal fugindo de lá, indo na contramão dos carros em uma estrada. Hage sintetiza a obra de uma maneira formidável:

Lazzaro Felice é uma profunda reflexão sobre a sociedade, sobre o ser humano na história e sua relação com o sagrado. A imagem luminosa do protagonista, de certo modo, atenua a degradação dos seus companheiros de jornada, que

são olhados de maneira cruelmente realista, mas também com ternura pela diretora italiana. (2021, p. 131, tradução nossa¹⁸)

3.2.1 Aspectos formais

Apesar do risco do tom devocional que a pesquisa pode ganhar na empreitada metodológica de extrair o universal do particular, é bom ressaltar que estamos trabalhando diante de apenas um estilo. Pois, conforme o próprio Schrader (2023, p. 58), o estilo transcendental segue as propriedades científicas, na sua possibilidade de tanto ser isolado, como definido e analisado. Por mais que se esforce, não é o seu papel a correspondência *ipsis litteris* com a própria intenção da arte transcendental, que consiste na revelação do inefável.

Como já afirmamos, a partir de Schrader (2023, p. 58), a matemática do estilo está na análise dos próprios meios cinematográficos em sua precisão e realidade temporal. Com isso, esses meios podem gerar um efeito ou ilusão da realidade transcendental de forma predeterminada. Em relação a isso, Loughlin (2007, p. 289) compreende que Schrader define a forma do filme com indutora do sentido transcendental.

Ainda segundo Loughlin (2007, p. 289), essa construção espiritual por meio desse formato e proposta cinematográfica, aparenta negar a operacionalização gratuita da concessão da graça, como é estabelecido de forma convencional no âmbito teológico. Mas seu argumento colabora com a nossa hermenêutica quando afirma que, para o pensamento católico, o sobrenatural é apenas o natural que retoma a beatitude original, como quando se partilha comida ou se oferece perdão.

Mas, o que nos mais interessa agora, não é o âmbito teológico, mas sim os aspectos formais desses próprios meios cinematográficos. Por isso a necessidade de recorrer às próprias diretrizes da produção do filme para nos ajudar com a exigência dessa demanda. Um primeiro aspecto é a adoção das práticas do Ecomuvi, um protocolo europeu para produção de filmes verdes ou ecológicos.

Pois, conforme Di Bianco (2020, p. 05), uma dessas práticas é o uso da filmagem lenta para criticar a temporalidade capitalista. Nela, nos é apresentado o desmoronamento do ambiente rural e o custo gerado pela modernidade a partir da exploração humana e da natureza não humana. Para Hage (2021, p. 3), as escolhas formais da diretora carregam uma estética

¹⁸ “Lazzaro Felice es una profunda reflexión sobre la sociedad, sobre el ser humano en la historia y sobre su relación con lo sagrado. La imagen luminosa del protagonista atenúa, en cierto modo, la degradación humana de sus compañeros de viaje mirados con crudo realismo, pero también con ternura por la directora italiana.”

com imensa carga poética e sua gramática cinematográfica traduz como o sagrado se faz presente no cotidiano, e nos toma de forma súbita.

A própria diretora afirma, em entrevista (Atehortúa, 2021, p. 169), que, para ela, as imagens são como uma catedral, um lugar de reflexão no qual se pode aprofundar o conhecimento do mundo, como também escavar e revelar algo mais da própria realidade. Dessa forma, podemos procurar entender a construção da catedral de Alice Rohrwacher por meio de suas escolhas formais, como a arquitetura e o material de construção das paredes, o *design* interior, bem como a condução e estilística do ritual a ser consumado.

Um primeiro ponto é sua escolha por filmar com película de 16 mm e todas as implicações adjacentes a isso, já que a película tanto reflete a forma, como o próprio conteúdo. A renomada diretora de fotografia, Hélène Louvart, foi quem trabalhou em Lazzaro Felice, sendo, na época, a terceira parceria com Rohrwacher. Louvart, em entrevista (AFC, 2018), menciona que a diretora do filme considera chato o tecnicamente perfeito, e não se importou com quaisquer erros técnicos que poderiam ser cometidos, pois, o que estavam procurando, era uma forma de escrever o filme nos quais os erros fizessem parte da busca.

Além disso, a diretora de fotografia diz que foi uma escolha inegociável o uso da película de 16mm para atender à forma e o desejo da concepção cinematográfica proposta por Rohrwacher:

Pensamos que é um meio que contribui com algo orgânico e artesanal e que corresponde a uma maneira diferente de ver o mundo. A renderização do Super 16 emana uma forma de poesia, de “febre” na imagem, e gostamos da sensação de sermos sempre um pouco surpreendidas pela renderização das imagens: às vezes muito escura, ou até muito escura, ou muito clara, ou muito clara, fora de foco, ou realmente fora de foco (mesmo que eu esteja realmente atenta ao foco no visor, o resultado nem sempre é o que eu imaginei que seria nos diários), ou granulada, ou muito granulada... Um pouco como se não soubéssemos realmente como usar a ferramenta, mas as imperfeições acabam dando ao filme um sentido visual e uma vontade que não busca constantemente estar no controle de tudo. (AFC, 2018, tradução nossa¹⁹)

A própria Rohrwacher afirma que decidiu, juntamente com Louvart, a não se utilizar de muitas correções na pós-produção, com a intenção de não esconderem nada. Uma das

¹⁹ “We think that it is a medium that contributes something organic and artisanal and that corresponds to a different way of seeing the world. The Super 16’s rendering gives off a form of poetry, of “febrility” in the image, and we like the sensation of always being a bit surprised by the rendering of the images : sometimes too dark, or even much too dark, or too light, or much too light, not in focus, or really not in focus (even though I’m really attentive to the focus in the viewfinder, the result isn’t always what I thought it would be in the dailies), or grainy, or much too grainy... A bit as though we didn’t really know how to use the tool, but the imperfections end up giving the film a visual sense and a will that isn’t constantly seeking to be in control of everything.”

opções foi manter o enquadramento aberto, ou seja, não usar nenhuma máscara que corrigisse as bordas febris nos quadros do filme. O motivo dessa escolha pela diretora do filme foi porque:

Lazzaro é um personagem que não tem nada a esconder, então queríamos encorpar o mesmo tratamento à imagem. Algumas pessoas pensaram que o motivo era dar um tom vintage à imagem, pois os ângulos do enquadramento não são perfeitos. A verdade é que nós queríamos dizer algo com essa escolha: a imagem é aberta. (Atehortúa, 2021, p. 168, tradução nossa²⁰)

Além dessa escolha supostamente material da película, mostra-se fundamental a compreensão das maneiras como a obra foi filmada. A diretora de fotografia (AFC, 2018) afirma que não queria fazer a mesma coisa que fez nas parcerias anteriores com Rohrwacher. Como intencionavam evoluir na forma de filmar, desviaram um pouco da subjetividade dos filmes anteriores para se utilizarem de uma técnica narrativa um pouco mais objetiva. Para fazerem isso, estabeleceram:

(...) três formas diferentes de filmar, e cada cena tinha apenas uma ou duas das três. A primeira envolvia uma câmera praticamente segurada no ombro e que seguia a ação e os personagens de uma maneira normal, sem nenhum ponto de vista particular: estamos com Lazzaro e o grupo de personagens, e estamos apenas filmando o que está acontecendo diante dos nossos olhos. A segunda câmera está em um tripé, fazendo panorâmicas, ou travellings, nos quais nos aproximamos dele, com uma distância mais fechada focalmente e que apenas enquadra Lazzaro dentro do grupo; ou, mesmo que ele esteja sozinho, ele é realçado contra o entorno que o cerca, geralmente em ângulo baixo. Ele é meio que glorificado por meio do enquadramento, ou seja, pela forma de olhá-lo. A terceira forma de filmar é um conceito na cinematografia em que a câmera se distancia claramente da história, com enquadramentos maiores e, na maioria das vezes, em posição elevada. Um pouco como se fosse uma entidade que poderia estar observando Lazzaro. Claro, uma vez que o filme foi editado, essas diferenças não são tão aparentes. E, no entanto, se essa abordagem de filmagem tivesse se tornado muito evidente, teria dado ao filme uma qualidade teórica que, é claro, não era pretendida originalmente. (AFC, 2018, tradução nossa²¹)

²⁰ “Lazzaro es un personaje que no tiene nada que ocultar, así que queríamos darle el mismo tratamiento a la imagen. Algunas personas pensaron que el motivo era darle un toque vintage a la imagen pues los ángulos del recuadro no son perfectos. La verdad es que nosotras queríamos decir algo con esa elección: la imagen es abierta.”

²¹ “(...) we set up three different ways of filming, and each scene only had one or two of the three. The first involved a camera that was practically carried on the shoulder and that followed the action and the characters in a normal way, without any particular point of view : we’re with Lazzaro and the group of characters, and we’re just filming “what’s going on in front of our eyes.” The second camera is on sticks, shooting panoramic, or travelling shots, in which we get closer to him, with a tighter focal length and that just frame Lazzaro inside the group; or, even if he is alone, he’s set off against the context surrounding him. Usually at a low angle. He’s sort of “magnified” by the frame, meaning by the way of looking at him. The third way of filming is a concept of cinematography in which the camera clearly distances itself from the story, with larger frames, and most often high up. A bit like an “entity” that might be observing Lazzaro. Of course, once the film was edited, those differences

Não negamos que essa qualidade teórica pode ser almejada na presente pesquisa. Essa consciência desses aspectos formais nos torna mais aptos para trabalhar e aplicar o escopo teórico tanto do Estilo Transcendental de Schrader, como das propriedades fenomenológicas e ontológicas da obra de Mircea Eliade. Além de ser importante ressaltar que o aspecto simbólico é valioso para o Eliade, como já vimos, mas também é para a diretora do filme analisado.

3.3 Chave analítica: o olhar de Lazzaro

Conforme Schrader (2023, p. 61, 63), as obras de artes não podem informar no sentido de encarnar a natureza do próprio transcendente, mas podem ser uma expressão desta categoria. Com isso, podem sensibilizar os espectadores a partir do momento que descrevem o imanente e, ao mesmo tempo, o modo em que se opera a transcendência da lógica que, de forma aparente, sustenta essa mesma imanência.

Assim, a chave da metodologia de análise é descobrir como o próprio imanente é uma expressão do transcendente. No estilo transcendental, essa operação é feita de maneira evocativa e emulativa pelo desvelamento da instância sagrada. Espera-se, idealmente, que o espectador se contamine e apreenda essa forma de olhar, pois ela se traduz também em uma forma de existir e se relacionar com o mundo.

Não encontramos nenhuma fonte que ateste que Alice Rohrwacher se inspirou no estilo transcendental de Paul Schrader, e nem que ele tenha atribuído aos filmes dela uma leitura a partir do cinema transcendental. Por serem da mesma área e contemporâneos, é difícil que um não tenha conhecimento da obra do outro, ou até mesmo que não tenham se encontrado presencialmente em algum festival de cinema.

De todo modo, a interação do filme com a teoria do Schrader exige certa flexibilidade, mas não aparenta que os dois estejam querendo expressar e representar, tanto pela forma ou conteúdo, algo tão diferente assim. Pois, quando a diretora é questionada em relação a estar querendo celebrar uma presença tanto sagrada, quanto evanescente, a partir da figura de Lazzaro, ela se coloca da seguinte maneira:

aren't as obvious. And yet, if that approach to filming had become too visible, it would have given the film a theoretical quality that of course, wasn't originally intended".

Sim, algo que continua reaparecendo e é sempre o mesmo. É incrível e intacto. É algo que experimentamos quando somos muito pequenos, talvez nos primeiros momentos de nossas vidas ou quando somos crianças. É quando não temos expectativas ou não sabemos o que é ruim ou bom. Apenas olhamos. Isso é algo que compartilhamos e que nos torna compassivos. Não acho que tenhamos que ser como Lazzaro, mas temos que lembrar de Lazzaro. Temos que reconhecer Lazzaro. Temos que sentir por Lazzaro, não no sentido de ser ele, mas no sentido de lembrar o que ele representa. (Garcia, p. 42, tradução nossa²²)

Essa chave analítica também é utilizada pela pesquisadora espanhola Teresa Rodríguez Hage para demonstrar que o filme pede e nos convida para uma leitura religiosa, apesar da pesquisa dela carregar um tom fortemente teológico:

Um filme que sugere que a única saída desse mundo esgotado, miserável e injusto diante de nossos olhos está em “olhar” de uma maneira pura como Lazzaro faz; um filme que estabelece conexões entre o mundo exterior e interior do ser humano, entre o racional e o espiritual, o visível e o invisível, evocando os “mistérios”, o mundo do sublime e do inexplicável; um filme que questiona sobre o sentido do sofrimento; enfim, um filme capaz de alcançar as profundezas da alma humana é sem dúvida um filme religioso. Um filme inspirado, segundo a diretora, em uma religião que espiritualmente a humanidade, e não em uma religião oficial. (2021, p. 130-131, tradução nossa²³),

Diante do posto, mesmo correndo um risco tanto subjetivista quanto devocional, mas insistindo em uma leitura do filme tanto religiosa quanto existencial, resta traçar as diretrizes para alcançar nosso objetivo: como Lazzaro representa tanto o sagrado, como também a figura do homem religioso? Mas, principalmente, como o seu olhar se revela como uma pedagogia que trata da evidenciação do sagrado na esfera imanente? E como o filme explora essas questões por meio dos seus quesitos formais e simbólicos?

²² “Yes, something that keeps reappearing, and is always the same. It is incredible and intact. It is something that we experience when we are very little, maybe in the first moments of our lives or when we are children. It is when we have no expectations or we don’t know what is bad or good. We just look. This is something we share and that makes us compassionate. I don’t think we have to be like Lazzaro, but we have to remember Lazzaro. We have to recognize Lazzaro. We have to feel for Lazzaro, not in the sense of being him, but in the sense of remembering what he represents.”

²³ “Una película que sugiere que la única salida a ese mundo agotado, miserable e injusto que se pone ante nuestros ojos se encuentra en «mirar» de una manera pura como hace Lazzaro; una película que establece correlaciones entre el mundo exterior e interior del ser humano, entre lo racional y lo espiritual, lo visible y lo invisible, que evoca el «misterio», el mundo de lo sublime y lo inexplicable; una película que se pregunta sobre el sentido del sufrimiento; una película, en definitiva, que logra alcanzar zonas profundas del alma humana es, no cabe duda, una película religiosa. Una película inspirada, según su autora, en una religión que une a la humanidad espiritualmente, no en una religión oficial.”

3.3.1 Cotidiano

Para o estilo transcendental, no cotidiano reside a semente do êxtase (Schrader, 2023, p. 127). Importante pontuar que essa fase do estilo é marcada por uma estilização da forma fílmica, ou seja, uma homogeneização da realidade apresentada. Para isso, se neutraliza os meios convencionais da arte cinematográfica, pois esses meios podem ser considerados uma espécie de filtro no qual os fatos apresentados simpatizam com o espectador para evocar emoções e fornece guias ou pistas de compreensão da trama, favorecendo o poder da dramaticidade (Schrader, 2023, p. 67).

Esse filtro é construído por meio da gramática cinematográfica e o uso de suas diversas técnicas: trabalho da câmera, montagem, trilha sonora, interpretação, diálogos e trama. Então, pelo estilo transcendental, se mobiliza essas técnicas de uma maneira não convencional e estilizada, com o objetivo do cotidiano se transformar em um canal para a intrusão da transcendência.

Para Schrader (2023, p. 137), como o espectador deseja ser entretido e distraído, é necessário o bloqueio das saídas fáceis intelectual e emocionalmente. Tudo isso para prepará-lo para encarar essa intrusão. Por isso é que “o estilo transcendental estiliza a realidade na medida em que elimina (ou quase elimina) aqueles elementos que representam especificamente a experiência humana, retirando deste modo importância e poder às representações convencionais da realidade” (Schrader, 2023, p. 67).

Mas esse cotidiano é montado de maneira meticulosa e rigorosa para ser um tipo de espantalho da realidade, para posteriormente ser derrubado. Esse espantalho se vale de uma representação dos lugares banais, maçantes e comuns do universo do cotidiano (Schrader, 2023, p. 100). A figura do espantalho pode ser explorada como uma metáfora ambígua: ao mesmo tempo em que afasta aquilo que normalmente atrai o público do cinema, também encobre uma dimensão sagrada que resiste à visibilidade imediata.

Como a construção do cotidiano é apenas um passo dentro do estilo, ela se demonstra pedagógica ao ser montada para depois ser quebrada ou ressignificada. Essa questão retoma a perspectiva do homem religioso. Conforme ressalta Eliade (2018, p. 135), para o homem religioso, o mundo existe porque foi criado pelos deuses, e a própria existência do mundo “quer dizer” alguma coisa. Pois, então, na retratação do cotidiano pelo estilo, também há algo latente que anseia dizer algo.

Um outro ponto para sustentar a evidenciação do sagrado analisada, é a menção por Schrader (2023, p. 125) da Escola Alexandrina do Século III, pelo qual “o estudo das

escrituras tornou-se uma questão de atender aos pormenores: os exegetas alexandrinos acreditavam que os significados místicos apenas podiam ser alcançados por meio da concentração em cada por menor do texto”.

Por isso, Schrader (2023, p. 126-127) atribui ao cinema de Bresson um paralelo com esses exegetas. Devido ao fato de que o cineasta francês considera que o sobrenatural é apenas a apresentação do real de forma mais precisa, a realidade vista bem de perto, em *close-up*. Assim se compreende a consideração de Bresson de que os filtros bloqueiam e distanciam o espectador de perceber o sobrenatural pela própria superfície do real, pois o contentam com a autossuficiência da realidade apresentada convencionalmente e externamente.

Diante disso, podemos ressaltar, a partir de Souza (2018, p. 182-183), que, para Eliade, o profano é reafirmado pelo sagrado, e vice-versa. Não são instâncias incompatíveis, pois há uma correlação entre elas. Em sua paradoxal convivência, um não exclui o outro. Então, essa relação com o evento sagrado não nega o profano, pois ocorre no cotidiano e na realidade. De forma preliminar, na manifestação do sagrado através de um objeto qualquer, o objeto continua sendo ele mesmo, não vira outra coisa, pois ainda se encontra na mesma cadeia cósmica circundante.

Para Schrader (2023, p. 101, 126), no cinema de Ozu temos um cotidiano que não é nada expressivo, onde impera a frieza. Já no cinema de Bresson, temos um cotidiano como uma celebração do banal, no qual cada cena é encarada em suas mínimas possibilidades. Assim, a abordagem do cineasta francês diante da superfície do real é praticamente documental ou quase-documental. Mas, para Schrader (2023, p. 103), em ambos a retratação do cotidiano é um prelúdio da redenção, na qual a concepção sobre a realidade é transcendida.

De todo modo, no filme *Lazzaro Felice*, de Alice Rohrwacher não podemos encarar a retratação do cotidiano nos principais moldes do estilo transcendental, apesar de haver alguma semelhança. O cotidiano inicial, mesmo com a ruptura ou disparidade de sua aparente homogeneidade, acaba se tornando o prelúdio de um outro cotidiano a ser retratado – no qual a miséria existencial e a exploração são ainda mais intensas. Ao mesmo tempo, esse segundo cotidiano também pode ser compreendido como uma disparidade em si.

Focando no cotidiano inicial do filme, na retratação de *Inviolata*, não podemos dizer que há uma estilização austera desse cenário. Só a forma de filmar pela renderização em película já gera um efeito que remete ao universo das fábulas de uma atmosfera atemporal. Apesar do tom quase documental, e até mesmo etnográfico, se cria uma mobilização no espectador através da questão social latente retratada na exploração dos camponeses, algo que não se distancia muito da retratação executada nos filmes do movimento neorrealista italiano.

Não podemos negar toda a expressividade na maioria dos personagens do filme, seja nas intenções e malícia da marquesa e seu capanga, como o leque de emoções e interações suscitados pelos camponeses. Apesar do ritmo mais lento e contemplativo, a prevalência de sons naturais do cotidiano, a montagem se mostra dinâmica, e consegue nos fisgar para nos manter interessados. Então, não podemos dizer que o cotidiano inicial do filme é totalmente frio, e nem que a diretora não queira que simpatizemos minimamente com o que está sendo retratado ali:



Figura 2 – Momento de descontração entre os agricultores.



Figura 3 – Resistência simbólica até feita pelos menores, cuspe no queijo antes de ir para a mesa da marquesa.



Figura 4 – Personagens com características psicológicas bem definidas e aprofundadas.

Por outro lado, há também elementos que remetem ao cotidiano prescrito e analisado pelo estilo transcendental, como a postulação racional da ordenação e previsibilidade do cotidiano retratado. Talvez, aqui, esteja a principal correspondência do filme com a mecânica da cotidianidade deste estilo. Pois será justamente na quebra dessa postulação que ocorrerá a disparidade. Entretanto, apesar do choque proporcionado por essa quebra, a diretora se vale sim da simpatia gerada pela trama cotidiana.

Essa simpatia, por exemplo, pode ser tanto por um compadecimento e sentimento de dó com a ignorância e medo que trazem os camponeses, ou até mesmo uma raiva pela impassividade de Lazzaro. Porque justamente o personagem principal é inexpressivo, e corresponde com a atuação despsicologizante prescrita pelo estilo. Aparece como um vácuo que nos impede o acesso à sua interioridade através de sua passividade com as demandas e falta de agência ou individualidade em prol de mudança da realidade posta:



Figura 5 – Lazzaro, um personagem tão transparente que parece oco e etéreo, sem aspectos psicológicos claros. Exemplifica a atuação nos moldes do Estilo Transcendental, mesmo que já carregue o aspecto da disparidade.

A rotina de trabalho agrícola se mostra repetitiva, pesada e opressiva. O ritmo mais lento e contemplativo nos permite nos ambientar nessa rotina. É perceptível a execução de uma tarefa quando o tempo é retardado para acompanhá-la. Devido à vida isolada da comunidade, há um senso muito grande de estagnação e monotonia, ressaltado pela falta da possibilidade de comunicação por causa da ausência de sinal telefônico:



Figura 6 – Cotidiano retratado no filme, mesmo não sendo estilizado, passa sensação de ordem e previsibilidade.

3.3.2 Disparidade

Na consideração da forma fílmica, a disparidade para Schrader (2023, p. 104) se mostra como uma fissura ou rotura progressiva na homogeneização da realidade cotidiana retratada, servindo como um gatilho para gerar uma tensão emocional e deixar uma ferida aberta. Corresponde, com esse quesito, à própria queda de Lazzaro do barranco, ainda que que, desde do início, o filme já apresente elementos disparitários.

O baque gerado pela queda de Lazzaro atinge em cheio o espectador e o pega de surpresa, pois nenhum personagem vê ou percebe o ocorrido. Ou seja, a forma traduz a tensão gerada pela quebra do postulado racional e seguro da cotidianidade. Com isso, sua queda

inaugura e evoca a intrusão do transcendente, como se o personagem estivesse realmente sendo injetado dentro do núcleo do filme, para retornar em outra modalidade do ser:



Figura 7 – Marcador para a disparidade: Queda de Lazzaro do barranco. Ao mesmo tempo evoca a intrusão do transcendente.

Assim, se cria um dilema para o espectador, pois, segundo Schrader (2023, p. 146), “o meio ambiente sugere um realismo documental, mas a personagem central sugere uma paixão espiritual”. Os traços dessa paixão espiritual já estavam colocados na primeira parte do filme, mas, depois da queda de Lazzaro, e seu posterior reavivamento, esses traços ficam ainda mais gritantes.

Após sua queda ocorre uma narração “em off”, feita por Antônio, da história do lobo velho e do santo. Segundo Schrader (2023, p. 140), esse recurso ajuda o espectador a ter um maior conhecimento ou acentuar seus sentimentos em relação a determinado evento. Com isso, essa voz “em off” serve para contornar e ressaltar o aspecto da disparidade e encobrir Lazzaro com a natureza do sagrado:



Figura 8 – Utilização da voz em off para acentuar o aspecto da disparidade. Além do uso da câmera subjetiva para dar corpo para a natureza do sagrado.

Então, temos para Schrader (2023, p. 139, 141), que a disparidade dota o personagem principal de algo mais profundo do que ele próprio e do ambiente em que está inserido. Além de lançar suspeitas da realidade cotidiana, que no filme estará evidente pela farsa e o grande engano que representa *Inviolata*. Mas, além disso, a disparidade avança no sentido de tentar evocar a sensação da natureza sagrada no meio de um contexto frio e estático.

Com isso, temos, de forma gradual, a sensação da alienação do personagem principal em relação ao postulado sólido da cotidianidade. Essa despseudologização e falta de identificação com Lazzaro foi bem proposital. e um elemento que a própria diretora quis sustentar:

Para mim era muito importante escrever uma história na qual não houvesse nenhum tipo de identificação com o protagonista. A identificação é algo com que me sinto muito desconfortável no cinema. Sempre há um excesso nela. Os filmes nos obrigam a sofrer como o protagonista, nos obrigam a ver através dos olhos do protagonista, nos obrigam a ser o protagonista. Queria então fazer um filme no qual o espectador não pudesse sentir nenhum tipo de identificação com o personagem principal. Um filme no qual, se alguém sofre, não é por ser o protagonista, mas sim porque o está observando. Um filme no qual o protagonista é alguém que está diante de nós, mas não somos nós. Acredito que essa ideia do protagonista, como algo com que nos identificamos e nos confundimos, é uma das grandes doenças do nosso tempo. Em cada coisa que

fazemos, temos que ser protagonistas. Por outro lado, é um filme no qual não se sabe exatamente quem é Lazzaro (Atehortúa, 2021, p. 157-158, tradução nossa²⁴).

Lazzaro não deixa de ser o homem religioso de Eliade (2018, p. 60, 84), um ser sedento e nostálgico pelo ser. Por ser obcecado com a natureza ontológica, deseja que um tempo original seja reestabelecido, onde o mundo vigorava puro, forte e viçoso. Ao mesmo tempo, nutre a sede pelo sagrado. Pois, aparentemente, sua morte funciona como uma iniciação para matar essa sede e, com isso, se divinizar, tornando-se a própria hierofania.

Lazzaro faz jus à idiotia divina²⁵ uma sabedoria elevadíssima incompatível com a lógica do mundo. Em seu caso, de não querer levar vantagem e se aproveitar dos outros. A vivência de sua paixão se dá pela fidelidade à possível irmandade com Tancredi, já que não sabe traçar suas origens. Para traduzir o nosso personagem, temos um poema de Dom Hélder Câmara (1979, p. 23): “Há criaturas como a cana / mesmo postas na moenda / esmagadas de todo / reduzidas a bagaço / só sabem dar doçura”.

Podemos também equiparar Lazzaro com Joana D’Arc, do filme de Bresson, uma protagonista que vive em um contexto totalmente insensível, imanente e objetivo. Aqui, a disparidade acontece quando ela, ao invés de se adaptar a esse mundo, reage a uma outra ordem que o transpassa:

Sente-se um choque quando Joana d’Arc responde aos seus corruptos inquisidores com sinceridade, franqueza, honestidade e total indiferença pela sua segurança pessoal – não está a reagir ao meio ambiente numa proporção equilibrada. Responde aos juízes como se estivesse de fato a falar com as suas misteriosas vozes transcendentais (Schrader, 2023, p. 144).

Temos, para Schrader (2023, p. 104-105), que a causa da disparidade é o que Ayfre chama de uma espécie de inserção de uma densidade humana no contexto frio e insensível do

²⁴ Para mí era muy importante escribir una historia en la que no hubiera ningún tipo de identificación con el protagonista. La identificación es algo con lo que me siento muy incómoda en el cine. Siempre hay un exceso en ella. Las películas nos obligan a sufrir como el protagonista, nos obligan a ver a través de los ojos del protagonista, nos obligan a ser el protagonista. Quería entonces hacer una película en la que el espectador no pudiera sentir ningún tipo de identificación con el personaje principal. Una película en la que si uno sufre no es porque uno sea el protagonista, sino porque lo está mirando. Una película en la que el protagonista es alguien que está frente a uno, pero no es uno. Creo que esta idea del protagonista, como algo con lo que nos identificamos y nos confundimos, es una de las grandes enfermedades de nuestro tiempo. En cada cosa que hacemos tenemos que sentirnos protagonistas. Por otro lado es una película en la que uno no sabe exactamente quién es Lazzaro.

²⁵ Podemos depositar no próprio cinema italiano exemplos paralelos ao personagem Lazzaro, que suscitam a idiotia divina: *Emília do Teorema* (1968), de Pasolini; *Gelsomina do La Strada* (1954) e *Cabiria do Le Notti di Cabiria* (1957), de Fellini; *Totò do Miracolo a Milano* (1951), de Vittorio De Sica; *Guido do La vita è bella* (1997), do Roberto Benigni.

cotidiano. Além disso, ao se analisar mais de perto essa densidade, ela é, de fato, uma densidade espiritual. Pois, essa vivência de uma compaixão sem limites é algo muito além do que qualquer ser humano pode receber e suportar.

Com isso, essa densidade humana é algo de uma natureza muito mais profunda e visceral. Uma evidente manifestação do peso existencial de uma pessoa, praticamente sua alma com seu mistério interior. Assim, esse aspecto transparece com sua presença na tela e suas ações. Lazzaro adquire uma transparência tão grande, que é praticamente uma alma a vagar. Por isso, Hage (2021, p. 139) o coloca como um personagem espiritual que é conscientemente privado de recursos narrativos, para acentuar seu poder avassalador traduzido pela sua simplicidade.

Essa dimensão é bem colocada na falta de malícia de Lazzaro, ao pedir carona dos ladrões de *Inviolata*, e aceitar a fala de que a cidade não é muito longe. Que era só seguir reto e “ir toda a vida”. Assim, acompanhamos uma longa peregrinação do personagem até a cidade. Aparentemente, se passam meses, pois notamos as mudanças de estações, e ele não se afeta com isso, principalmente, fisicamente. Por isso é que Schrader (2023, p. 105) afirma que:

Esta compaixão avassaladora não pode vir do frio meio envolvente nem do instinto humano: pode apenas ter origem no contato com a dimensão transcendente do ser. Trata-se de uma emoção totalmente deslocada, mais um peso do que um instrumento para o relacionamento com um ambiente insensível.



Figura 9 – Lazzaro, um personagem espiritual sem malícias. Praticamente uma alma que peregrina sem se afetar com o ambiente externo.

Assim, mesmo não concebendo uma completa estilização do cotidiano inicial, e uma falta de envolvimento emocional no filme, temos, na teoria de Schrader (2023, p. 109), que a disparidade serve para excitar as emoções. Com isso, sugere-se que há um melhor lugar para

elas, pois as ações decisivas dentro do filme aumentarão essa excitação ainda mais e de forma gradativa, até chegar ao pico que exige a total participação emocional do espectador, o êxtase.

3.3.3 Ações Decisivas

A ação decisiva não é considerada uma etapa dentro do Estilo Transcendental, por estar muito coligada ao momento do êxtase. Mas, para efeitos práticos e didáticos, vamos considerá-la como mais uma etapa. Para Schrader (2023, p. 148), essa ação se revela por um evento impressionante ou maravilhoso dentro da estrutura da forma fílmica, que pretende deter os mecanismos emocionais.

Apesar de o autor utilizar a expressão mais frequentemente no singular, ao afirmar que, nos filmes de Ozu, há várias ações decisivas (2023, p. 109), ele abre uma possibilidade para empregarmos essa noção de forma semelhante na análise das ações protagonizadas por Lazzaro. No entanto, antes de seguirmos nessa direção, é importante ressaltar alguns aspectos do novo cotidiano construído na ambientação urbana e moderna.

Nessa segunda parte do filme, até a forma de filmar se altera, com planos menos intimistas e mais distantes. Observa-se o uso de uma paleta de cores mais fria e um maior uso de luz artificial. Emprega-se uma dinâmica de cortes mais frenética e fragmentada, para passar a impressão de opressão e quebra dos laços sociais. Além dos ruídos, barulhos, sons metalizados e artificiais se fazerem bem mais presentes:



Figura 10 – Ambiente urbano, outra forma de filmar: planos mais distantes, paleta de cor fria, excesso de ruído, montagem mais frenética.

Essas questões transmitem a ideia da dessacralização do mundo elencada por Eliade (2018, p. 48-49), na qual a grande transformação gerada pelas sociedades industriais no mundo provoca um sentido de caos e desordem. Inclusive, Schrader (2023, p. 94) pontua que, para Ozu, a modernização apresenta uma grande ameaça e perigo para a unidade social tradicional. A própria diretora (Tempesta, 2018, p. 6, tradução nossa²⁶) relata suas pretensões com a transição para o ambiente urbano, além de um êxodo rural forçado, que não é tão estranho para nós brasileiros:

Eu queria usar a jornada de Lazzaro para contar – da forma mais gentil possível, com amor e humor – a tragédia que devastou meu país, ou seja, a passagem de uma Idade Média material para uma Idade Média humana: o fim da civilização rural, a migração para as periferias das cidades de milhares de pessoas que nada sabiam da modernidade, a sua renúncia ao pouco que tinham para ter menos ainda. Um mundo de explorações sórdidas que termina e se transforma num outro mundo com sua exploração maquiada, sendo mais sedutora e atraente.

Não há intenções de romantizar a primeira parte do filme, na qual havia exploração e trabalho pesado, uma semiescravidão por dívida dos meeiros, condições de vida precárias e insalubres. Contudo, parece que a profecia da marquesa se materializa na segunda parte do filme, na ironia das vãs promessas de um Estado Moderno de Direto. Pois, agora, eles comem muito pior, consumindo alimentos industrializados, e por vezes vencidos. Além de não terem trabalho e precisarem roubar.

Mas, a questão principal aqui, para nós, é o fosso criado pela miséria existencial, uma vida ainda mais pobre, sem laços comunitários, sem esperanças e sonhos. Há uma perda da totalidade da forma de habitar o mundo no ambiente urbano, pois, conforme Eliade (2018, p. 145), o homem moderno perde seus valores cosmológicos exemplificados pela habitação física dos antigos residentes de *Inviolata*.

Seguindo a perspectiva de Eliade (2018, p. 145), temos o homem moderno desprovido de hierofania, habitando um cosmos mudo e inerte, que não carrega mais nenhuma mensagem a ser vista e decifrada. Essa questão pode ser traduzida na poesia de Pessoa (2013, p. 42), “Na cidade as grandes casas fecham a vista à chave, / Escondem o horizonte, empurram o nosso

²⁶ “I wanted to use the adventures of Lazzaro to tell – as gently as possible, with love and humour – the tragedy that has devastated my country, namely the passage from a material Middle Ages to a human Middle Ages: the end of rural civilisation, the migration to city boundaries of thousands of people who knew nothing of modernity, their giving up of little to have even less. A world of grubby exploitations that comes to an end and turns into one of newer, glossier, more attractive exploitations.”

olhar para longe de todo o céu, / Tornam-nos pequenos porque nos tiram o que os nossos olhos nos podem dar, / E tornam-nos pobre porque a nossa única riqueza é ver”.

Como já vimos, na sociedade moderna temos, também, a concepção de Eliade (2018, p. 82, 126) de que a natureza está radicalmente dessacralizada. Mesmo assim, a natureza ainda apresenta, de forma velada, um encanto e mistério, esse eco e reminiscência de um fundamento que estava presente na terra traduz uma nostalgia religiosa por uma forma mais rica e plena de habitar o mundo.

Essa questão faz referência à experiência da autoctonia, que Eliade (2018, p. 118) coloca como um “sentimento obscuro de uma solidariedade mística com a terra natal”. Esse sentimento diz respeito a um lugar que assume uma estrutura cósmica atemporal, na qual as pessoas se sentem ontologicamente pertencente a ele. Por isso, mesmo com o mal-estar e descompasso do ambiente urbano, há algo latente de modo subterrâneo. Esse dilema é muito bem traduzido por um poema de Brandão (2022):

II.

e naqueles dias tão espaçosos

as flores e os rios e as montanhas
me falavam de coisas ocultas
desde a fundação do mundo

o peso, número e medida do cosmos
a unidade esquecida do ser
a radicalidade em júbilo de todas as coisas

não mais compreendo o que dizem

o falatório incessante do asfalto
me faz esquecer
a língua da terra

Assim, as ações decisivas promovidas por Lazzaro visam reabilitar a visão e a instância religiosa de seus antigos companheiros de jornada, ou seja, a língua da terra. Pois, para ele, o mundo foi, continua e sempre será sagrado. Conforme Schrader (2023, p. 112), a partir da análise dos filmes de Ozu, “A ação decisiva não resolve a disparidade, ante a converte, cristalizando-a, em êxtase. Para a mente transcendente, homem e natureza talvez permaneçam em perpétuo conflito, mas são ambos, paradoxalmente, uma mesma coisa”.

Assim, recuperando Eliade (2018, p. 72, 99), temos que Lazzaro, tanto em seu aspecto de homem religioso, como de hierofania, quer restituir o cosmos para os seus contrterrâneos, o

que possibilita refletir no espectador. O mundo contemplado pelos olhos do personagem revela as múltiplas modalidades do sagrado e, por extensão, do ser. Pois, de forma essencial, o mundo está ali, existe e possui uma estrutura, não é um caos. Por isso é que seu esforço e pedagogia do olhar é para que os demais também se instalem nesta fonte primordial da realidade.

Pois, para Eliade (2018, p. 122, 125), a vida humana em sua totalidade é possível de ser igualada com a dimensão cósmica para, assim, ser santificada. Neste processo se constitui a sacralidade que desvenda a estrutura fundamental do mundo. Assim, Lazzaro pode ser colocado nessa perspectiva ao transformar a existência miserável de seus colegas, ao prover uma existência aberta para o mundo, como nomeia Eliade (2018, p. 137). Pois, assim, o ser humano se conhece ao conhecer o mundo, e esse é um conhecimento religioso que diz respeito ao ser.

Por isso, Schrader (2023, p. 109) coloca, de modo hiperbólico, que a ação decisiva em sua maneira mais radical se equipara a um milagre, uma verdadeira ressurreição dos mortos. É isso que Lazzaro pretende fazer com eles dentro da narrativa, através da evidenciação do sagrado. Além disso, a própria natureza do filme pretende provocar, nos espectadores, por meio da linguagem fílmica, a expressão e evocação deste mesmo sagrado.

Assim, as silenciosas ações de Lazzaro proveem de significado espiritual, ou seja, abastecem de uma verdadeira dimensão humana as experiências vitais que os outros personagens estão envoltos ou desolados. Com isso, Lazzaro também representa um modelo mítico, moral e espiritual. Pois, para Eliade (2018, p. 85), o ser humano, por sua própria iniciativa, perde-se em ações e atividades vãs, irreais e ilusórias, ou seja, miseráveis sem um modelo ancorado na esfera do sagrado.

Essa questão é muito bem ilustrada quando Lazzaro acompanha Antônia e seu companheiro nos golpes que aplicam no centro da cidade. A câmera subjetiva capta sua forma de olhar. A questão levantada é se a antiguidade não tinha sido entregue para a mulher que a comprou. Antônia fica visivelmente constrangida e com raiva da situação, mas parece perceber o que significa estar enganando os outros para conseguir seus meios de sobrevivência:

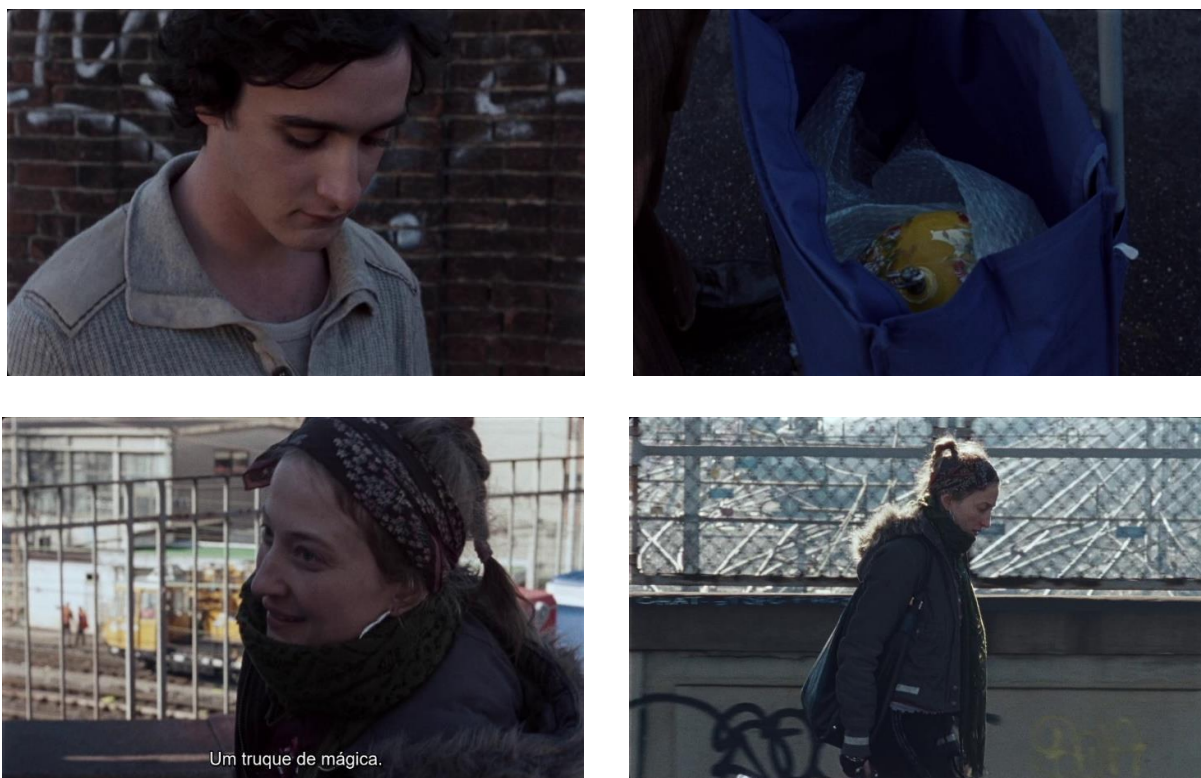


Figura 11 – Câmera em close em Lazzaro que move para se transformar em uma câmera subjetiva do seu inocente olhar. Deixa evidente para Antônio a condição em que ela se encontra, enganando como era enganada em Inviolata. A situação provoca incômodo nela.

Lazzaro, por não ser útil na aplicação dos golpes do centro, é escalado para tirar e queimar o lixo ao redor da precária residência. Nesta ação, ele se revela como um verdadeiro mestre espiritual, pois o seu ato de eliminar a sujeira proveniente do ambiente urbano se equipara a uma mensagem a ser decifrada. Assim, consegue reencontrar a transparência da Terra, com seu valor religioso e simbólico, materializado nas hortaliças e tubérculos encontrados.

A Terra, como símbolo, traz para Eliade (2018, p. 100, 123) uma correspondência com a transparência, ao se mostrar como uma mãe e nutridora universal, ao se referir à riqueza e fecundidade. Com isso, para Eliade e Sullivan (2024, p. 656, 660), a terra se mostra como uma fonte de vida incansável, que fundamenta, sustenta e contém a vida em sua máxima expressividade. Além de carregar uma imagem poderosa da esperança por uma nova vida, na qual nutre a possibilidade radical de uma nova forma de existir política e socialmente.

A terra também diz respeito a um parentesco e solidariedade cósmica entre a vida e a natureza. Interessante salientar que, para Ailton Krenak (2025), a partir do biólogo Fábio Scarano, na modernidade, a natureza recebeu linguisticamente o significado de algo pertencente ao não humano. Considerando que em toda história ela sempre se referiu ao

mundo, à totalidade ou ao espírito. Contudo, alguns idiomas ameríndios e dos povos insulares do Pacífico ainda não possuem uma palavra diferente para se referirem à natureza, ou ao ser humano enquanto sociedade, por não perceberem essas instâncias como sendo entidades separadas.

Nessa direção, é muito sintomático que, no filme, a terra do ambiente urbano apareça cimentada, cerceada ou suja. Pois, como a terra e as formas de vida estão entrelaçadas, tanto sua esterilidade como infertilidade afetam a todos. Por isso, Eliade e Sullivan (2024, p. 660) apontam que:

A íntima relação entre a terra e as formas de vida humana, animal e vegetal pertence à percepção religiosa segundo a qual a força vital é a mesma em todos. Essas estão biologicamente unidas; consequentemente, seus destinos estão entrelaçados. A contaminação ou a esterilidade em um nível de existência realmente afeta todos os outros modos de vida. Por causa de suas origens comuns, todas as formas de vida constituem um todo.



Figura 12 – Lazzaro, como um mestre espiritual, que remove os empecilhos e obstáculos que tampam a vista para a transparência da terra.

O marido de Antônio, que é de origem urbana, é quem fica mais impactado com a descoberta de comida crescendo ao redor da residência deles. Não é à toa que lida com aquilo como se fosse um tesouro, afirmando que eles estariam ricos. Assim, corresponde à afirmação de Eliade (2018, p. 126) de que, mesmo o ser humano moderno, independente do seu grau de irreligiosidade, não se mostra insensível aos encantos da natureza. Com isso, se dá conta, mesmo de maneira sentimentalmente confusa, recordar de uma instância da vivência religiosa, mesmo que de modo fragmentado ou esmaecido:



Figura 13 – Lazzaro indica e evidencia o que eles não enxergam mais: a transparência da terra fecunda, e a natureza encoberta do sagrado.

Dos achados de Lazzaro, se realiza um jantar com a verdadeira comida da terra. Com isso, vemos o personagem constituindo um centro do mundo naquele ambiente, no qual é possível de realizar a transcendência daquele modo de vida miserável. Com isso, Lazzaro doa àquele evento uma dimensão cósmica e sacramental. Pois, a partir de Eliade (2018, p. 139), temos a consideração que o mundo é sagrado, e um evento assim como o ato de comer desse jantar, é religioso. Pois, se considera que as principais funções da fisiologia são suscetíveis de serem transformadas ou transmutadas em sacramentos.

Mas o que mais espanta é a reação dos ex-residentes de *Inviolata* diante da alegria do marido de Antônio, em ver naquilo uma possibilidade de fazer dinheiro, colhendo e vendendo aquelas coisas. Eles se mostram totalmente resistentes com a ideia por já terem colhido a vida

inteira. Com isso, demonstram estarem embotados e doentes na relação com o mundo e a terra, principalmente pela forma violenta e penosa de se relacionar a que foram submetidos:



Figura 14 – Lar consagrado pela descoberta de Lazzaro, câmara mais intimista. Antigos moradores de *Inviolata* mostram ressentidos e resistentes com a ideia de colher para vender as hortaliças.

Diante dessa questão dos ex-moradores de *Inviolata*, coloca-se a necessidade de uma reatualização da dimensão cosmogônica. Pois, para Eliade (2018, p. 74, 76), essa reatualização se mostra fundamental para despertar um processo de cura, renovação e reestruturação no ser humano. Quando essa dimensão se faz presente, há um regresso ao tempo de origem. Assim, simbolicamente, se nasce novamente e a existência começa outra vez, e esse mecanismo possui uma qualidade terapêutica e restauradora. Um excelente meio para reestabelecer a qualidade do tempo original é pela estrutura dada pela festa.

Não é à toa que, após o reencontro com Tancredi, Lazzaro irá levá-lo para a humilde residência dos ex-moradores de *Inviolata* e, mesmo que os anciões não saibam de quem se trata, acabará tendo uma festa. Pois, para Eliade (2018, p. 80), através da festa é possível plenamente reencontrar a dimensão sagrada da vida, apreende-se novamente a dimensão fundamental da criação. Assim, no restante do tempo, pode-se esquecer do fundamental, que a existência não é dada por algo ontologicamente separado, mas sim a criação de um fundamento onipresente.

Para Eliade (2018, p. 61, 73, 79), a festa atualiza a estrutura do tempo sagrado, e os participantes dela se tornam contemporâneos do acontecimento primordial, no qual o cosmos estava intacto em sua dimensão pura e santa. O tempo primordial pertence à esfera da eternidade, pois sempre é o mesmo. Esse tempo é o tempo cosmogônico por excelência, no qual o mundo aparece. Por meio dessa cosmogonia se tem o modelo exemplar para tudo, e para todo o tempo sagrado com sua instância forte, plena e salutar.



Figura 15 – Um momento de festa e alegria: Lazzaro tocando zampogna, a dimensão sagrada da vida é reatualizada e reestabelecida.

Um outro acontecimento que corrobora para todos esses atributos é a cena do *flashback*, que corresponde com a natureza sagrada e fundamental do que Lazzaro está olhando, mas que, praticamente ao mesmo tempo, está ritualizando através do seu olhar. Pois, a felicidade de nosso personagem depende da felicidade dos demais. Assim, para Eliade (2018, p. 64), o tempo sagrado é um tempo ontológico por excelência, ao não fluir, mantém sempre igual. A dimensão festiva abre possibilidades e perspectivas de reverter e recuperar essa qualidade temporal, justamente por essa qualidade não mudar e nem se esgotar.

Por isso que, para Eliade (2018, p. 73, 82), o ser humano esforça-se para unir-se ao tempo original. Essa nostalgia pela origem é uma nostalgia religiosa. Esse tempo sagrado e forte se mostra como uma realidade sempre disponível, que basta ser redescoberta e reatualizada. A dimensão festiva mostra que isso é possível. Por isso, através do *flashback*, temos restituída a forma jubilosa e fraternal dos moradores de *Inviolata* viverem e se relacionarem, mesmo nas condições precárias e adversas que enfrentavam.



Figura 16 – Através de um plano-sequência e pelo movimento de câmera que acompanha o olhar de Lazzaro, inicia-se a cena de flashback, como se iniciasse um ritual de regeneração.



Figura 17 – Lazzaro está feliz com o que vê, sua felicidade está intimamente ligada com o júbilo de seus companheiros.

É visível a transformação dos companheiros de Lazzaro com o espírito de fartura e generosidade que os acometem quando vão na confeitaria comprar quitutes para o almoço na casa Tancredi. Para Eliade (2018, p. 94), na nostalgia ontológica reside o desejo de santidade expresso na imitação dos modelos divinos. No reencontro e reatualização da dimensão sagrada é possível ressignificar e transfigurar a existência, buscando a semelhança com o modelo divino.

Mesmo que chegando na casa de Tancredi aconteça um desencontro e frustração, parece que em Antônio se personifica um maior contágio hierofânico da figura de Lazzaro. Pois, mesmo em desacordo com os demais, ela oferece a bandeja de quitutes quando Teresa a pede. Neste ato se neutraliza o que aquelas figuras representaram na vida dela e dos demais, acontece o perdão. Pois se oferece um dom, além do que era merecido ou esperado. Além daquelas figuras estarem acossadas pelos novos marqueses do mundo, o sistema financeiro.

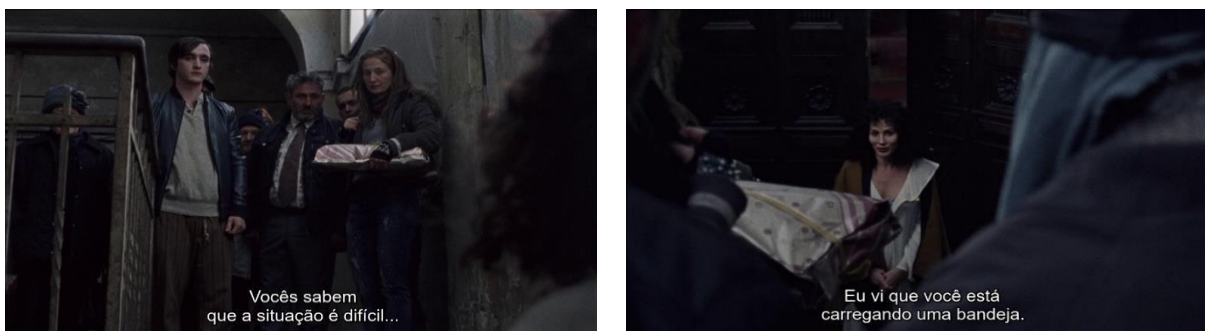


Figura 18 – Jogo de troca de planos feitos por câmera alta (plongée) e por câmera baixa (contra-plongée). O primeiro filma de cima para baixo, o segundo de baixo para cima. No caso denota que a situação de vida de cada espectro se inverteu.

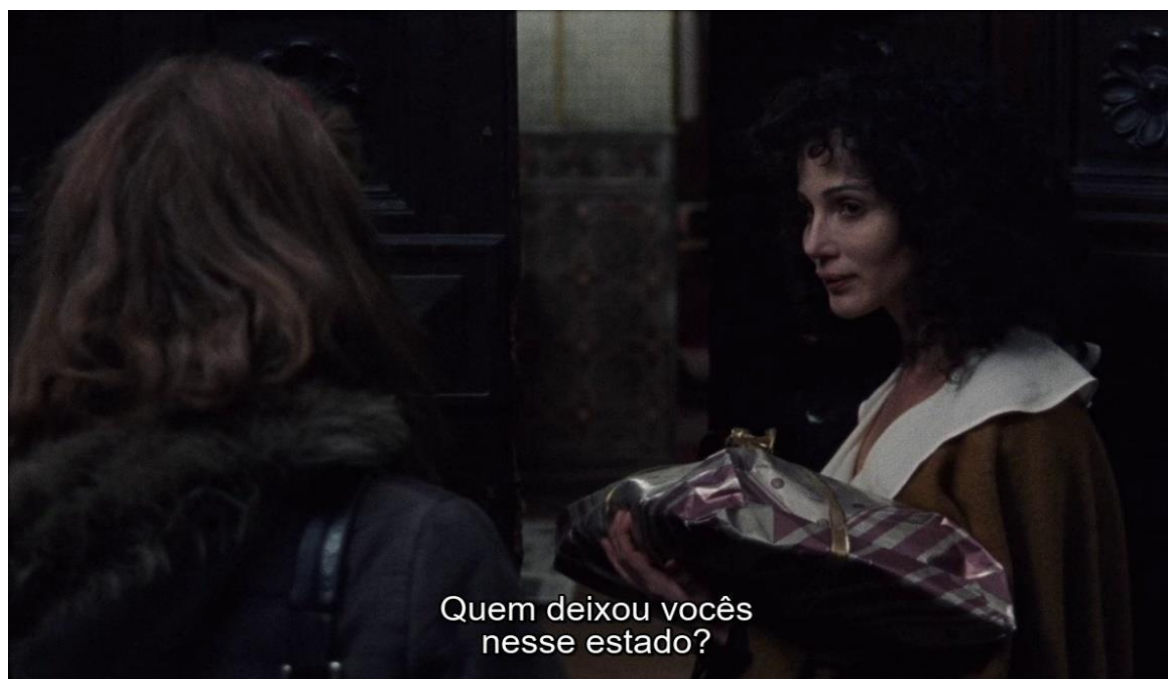


Figura 19 – Antônio desce e fica no mesmo plano de Teresa. Oferece a bandeja e se solidariza com a situação deles.

3.3.4 Êxtase

A cena da música na igreja é o momento do êxtase, mesmo não sendo a cena final. O êxtase equivale à ação decisiva final, por isso é que Schrader (2023, p. 105, 111) a coloca

como o ápice do estilo transcendental. Ele é o meio que expressa uma visão que reúne e pacifica a dimensão da vida através de uma catarse de emoções espirituais completamente inconcebíveis para o contexto do cotidiano retratado. Apesar de não resolver a disparidade que vigora em outra lógica e ordem de relação com o mundo, permite aceitá-la e transcendê-la.

Para Eliade (2018, p. 56, 66), idealmente o templo permite a ressanctificação do mundo em sua totalidade, pois reflete o mundo como criação sagrada. Assim, a igreja no meio urbano e moderno requalifica esse espaço e, pelo ritual, realiza uma restauração do tempo primordial. Mas, no filme, a igreja não exerce esse papel em prol da totalidade sagrada, mas sim uma privatização e cerceamento do seu acesso. Contrasta-se a isso um breve momento anterior no qual aparece um grupo Hare Krishna, plenos de uma revitalização carismática. Assim, para Eliade:

Quanto ao cristianismo das sociedades industriais, principalmente o dos intelectuais, há muito que perdeu os valores cósmicos que possuía ainda na Idade Média. Isto não implica necessariamente que o cristianismo urbano seja “degradado” ou “inferior”, mas apenas que a sensibilidade religiosa das populações urbanas encontra-se gravemente empobrecida. A liturgia cósmica, o mistério da participação da Natureza no drama cristológico tornaram-se inacessíveis aos cristãos que vivem numa cidade moderna. Sua experiência religiosa já não é “aberta” para o Cosmos; é uma experiência estritamente privada. A salvação é um problema que diz respeito ao homem e seu Deus; no melhor dos casos, o homem reconhece-se responsável não somente diante de Deus, mas também diante da História. Mas nestas relações homem-Deus-História o Cosmos não tem nenhum lugar. O que permite supor que, mesmo para um cristão autêntico, o Mundo já não é sentido como obra de Deus (2018, p. 145-146).

Pelo estilo transcendental, Schrader (2023, p. 148, 242) coloca que, na pretensão de se estilizar o cotidiano, está a intenção de controlar e reter a empatia. Para que, depois, no momento do êxtase, de forma intensa, a empatia do público seja reclamada. Antes do êxtase, aconteceram várias ações decisivas, mas é a ação decisiva final que é mais voltada para o público. Com isso, o espectador precisa se confrontar com a questão do protagonista. Esse momento geralmente é caracterizado pela quebra da rigidez do cotidiano por uma explosão musical, que convida para a emotividade.

Na cena da igreja, Lazzaro e seus parceiros não podem escutar a música que está sendo tocada no recinto. Depois de terem sido expulsos, acompanhamos a música adquirindo vida própria e descolando do órgão que a produz. Schrader (2023, p. 17) afirma, a partir de Deleuze, que um dos mecanismos de afastamento da narrativa convencional é o

corte não racional. Por meio deste corte se rompe com uma lógica sensorial e motora para ampliar o efeito introspectivo no espectador.



Figura 20 – A Igreja retratada no filme não ressanifica o mundo em sua totalidade, ao contrário, privatiza e cerceia a dimensão do sagrado.

Pela música que amplia e vaza do interior da igreja, temos, com Schrader (2023, p. 150-151), a ação decisiva final que faz o espectador se confrontar com o sagrado. Exige-se do espectador sua participação e consentimento diante desse ato espiritual inexplicável oriundo do contexto frio e insensível. Aqui temos um momento crucial na qual a forma expressa e evoca a natureza do sagrado. Mesmo o espectador podendo rejeitá-la, a música se mostra fundamental para impor esse momento de transformação:

A música, adequadamente utilizada, pode transportar-nos para uma região que já não é simplesmente terrena, mas cósmica, para não dizer divinal. A música, o evento milagroso, e o símbolo manifesto são componentes da ação decisiva, que pode causar uma transformação na mente do espectador (Schrader, 2023, p. 151).

Essa transformação na mente do espectador pode ser explicada por Schrader (2023, p. 150) pela construção de um filtro pelo próprio espectador. Pois há a pretensão de rejeitar seus sentimentos, e pela disparidade surgem sentimentos estranhos e indefinidos. Mas, no êxtase se impõe um compromisso emocional que pretende se instalar de forma natural e instintiva. Schrader (2023, p. 151) afirma, a partir de Bresson, que esse momento de transformação ocorre quando as imagens cotidianas, os diálogos, o movimento da câmera com seus planos, além dos efeitos sonoros, se unem em prol da criação desse filtro.

Para Schrader (2023, p. 151-152), essa transformação não soluciona a disparidade. Pois este é o paradoxo da existência transcendental no seio da imanência, ou seja, o infinito querendo se fazer finito. A lógica logoteórica não resolve isso, mas a ação decisiva final precisa deixar esse dilema claro na representação do êxtase, para ser abraçado ou não. Pois, para o espectador aceitar essa ação final embutida de disparidade, ele precisa da construção mental desse filtro. Assim, através dele, será capaz de se abarcar a totalidade dessa situação em sua mundividência.



Figura 21 – Movimento de fuga da música: Uso do corte não-racional para promover uma transformação na mente do espectador.

Uma questão muito importante de deixar claro é que o estilo transcendental não é uma experiência, mas sim uma forma ou um estilo mesmo. Pois, para Schrader (2023, p. 113), na natureza desta forma, como na própria natureza de uma missa, muitas emoções podem estar envolvidas. Mas, o que se busca expressar ali, é algo mais fundamental que essas emoções, além de mais profundo que o próprio estilo, ou seja, busca-se por uma unidade interior que abarca todas as coisas.

Como na poesia, uma reunião pode ser feita pelo poder da forma. Por isso, Schrader (2023, p. 113) destaca que “esta distinção é fundamental: uma forma pode exprimir o Transcendente, uma experiência não. Uma forma pode exprimir o terreno comum em que

todas as coisas convergem. Uma experiência pode apenas expressar a reação de um homem a este terreno comum”.

Para ele (2023, p. 113), tanto o cotidiano quanto a disparidade, por serem frutos da experiência, tendem a neutralizar ou a provocar apenas levemente a emotividade do espectador. Já no êxtase, desenrola-se um processo conduzido pela forma, no qual as emoções se incorporam de maneira mais ampla e se reúnem em um terreno comum. No filme de Lazzaro, esse terreno comum em evidência busca produzir um efeito no espectador, pois seus efeitos nos personagens são muito nítidos.

A música, quando paira sobre a trupe de Lazzaro que está tentando voltar para casa, gera uma nova ideia de vida e uma poderosa evidência da unidade existencial. Por meio desse processo que ressignifica suas vidas, eles ressuscitam e podem sonhar e ter esperanças de uma outra forma de se relacionar com o mundo, de trabalhar e viver. Caso o êxtase também atinja o espectador e consiga alcançar seu objetivo, então, essa ação final, para Schrader (2023, p. 113), “transforma a empatia em apreço estético, a experiência em expressão, as emoções em forma”.



Figura 22 – Êxtase: o sagrado se torna evidente. Ressignifica a vida dos personagens. Espera-se um efeito paralelo no espectador; sua emoção se transforma.

Para Schrader (2023, p. 155), a obra artística consegue concluir sua tarefa pelo sucesso em fixar a expressão na forma. Assim, o espectador, ao retornar para sua vida fora da tela, mantém-se afetado pelo resultado dessa participação e apreciação estética. Mas não é possível dar uma resposta final de como se atinge o êxtase nesse processo, porque isso, até para o próprio artista, é um mistério. Concebendo o estilo transcendental como uma verdadeira hierofania, nem o crítico ou o analista conseguem abarcar totalmente sua operação.

Schrader (2023, p. 112), ao conceber que o estilo transcendental não é mágico, e que seus efeitos pretendidos possuem causas, cogita que há razões para que o espectador possa atingir o êxtase. O teórico (2023, p. 156) concebe que, através de uma missa ou da execução do estilo transcendental, o artista pode prever como o público reage a determinada forma. Mas, ao mesmo tempo, quando ocorre de fato o momento do êxtase e a obra funde-se com a mística, não se sabe o que acontece, pois a arte toma uma forma universal de expressão.

3.4 Cena final, uma questão socioeconômica

Para que o filme *Lazzaro Felice* orbitasse mais próximo da prescrição do estilo transcendental, ele deveria ter se encerrado na cena narrada anteriormente, na qual atribuímos como sendo o momento do êxtase. Geralmente, o estilo prescreve uma imagem estática, mas a cena consegue sugerir a unidade com a vida. A diretora (Atehortúa, 2021, p. 161) afirma em entrevista que muitas pessoas lhe disseram a mesma coisa, que o filme deveria terminar quando os pobres levam a música da igreja com eles. Pois, assim, eles poderiam se organizar para recomeçarem a vida em *Inviolata*, a fim de trabalharem na terra sem patrões.

Mas Rohrwacher defende que seria muito romântico ter terminado o filme com essa cena, pois não seria verossímil para hoje essa possibilidade de um retorno autossuficiente dos pobres para o trabalho campesino. Para ela, o que vigora hoje é um sistema que produz a fome e aniquila os pobres, ou seja, o capitalismo praticamente assume a presença de uma religião:

No final de *Lazzaro Felice*, o protagonista é assassinado pelos próprios pobres. É como se a Marquesa, ou quem os explora, não precisasse mais se defender, pois são os próprios explorados que defendem os ricos. Para mim, era importante que, no desfecho do filme, fossem as pessoas comuns que matassem Lazzaro, simplesmente pela suspeita de que poderiam perder algo do pouco que lhes restava. O banco já não precisa fazer nada; as pessoas, por

iniciativa própria, protegem quem as domina. (Atehortúa, 2021, p. 160-161, tradução nossa²⁷)

Por isso é muito interessante analisar qual a verdadeira ameaça que Lazzaro representa. Pois, o que ele literalmente concebeu como uma arma foi o estilingue dado por Tancredi, que coroava o laço de amizade entre eles. Esse objeto figura como um símbolo da fraternidade, que então pode ser ameaçadora para o sistema socioeconômico descrito pela diretora. Por isso é que ela pretendeu colocar, em cena, duas modalidades da religião:

Há a religião dos seres humanos, aquela que trabalha pela unificação da humanidade. Essa unificação não deve ser entendida em um sentido econômico de globalização, mas sim em um sentido espiritual, como uma espécie de fraternidade humana (embora a palavra fraternidade seja sempre perigosa). Essa religião é falha, pois não conseguiu cumprir seu propósito, e nela Lazzaro é um santo que é assassinado repetidamente, mas sempre retorna. Por outro lado, queria deixar claro que existe outra religião, a religião oficial que é usada pela Marquesa para dominar as pessoas e obter poder sobre elas. A Marquesa ensina essa religião em que nunca se traz alimento para as pessoas, mas, pelo contrário, um preço, uma dívida. A religião é um instrumento que hipnotiza com suas histórias. (Atehortúa, 2021, p. 160, tradução nossa²⁸)



Figura 23 – A arma de Lazzaro é um símbolo da verdadeira fraternidade.

²⁷ “Al final de Lazzaro Felice el protagonista es asesinado por los propios pobres. Es como si La marquesa, o quien los explota, no necesitara defenderse más, pue son los propios explotados quienes defienden a los ricos. Para mí era importante que al final de la película fuera la gente normal la que matara a Lazzaro simplemente por la sospecha de que podían llegar a perder algo de lo ya poco que les queda. El banco ya no tiene la necesidad de hacer nada, la gente por iniciativa propia protege a quien los domina.”

²⁸ “Una es la religión de los seres humanos, aquella que trabaja por la unificación de la humanidad. Esta unificación no se debe entender en un sentido económico de globalización, sino en un sentido espiritual, como en una especie de fraternidad humana (aunque la palabra fraternidad siempre es peligrosa). Esta religión es fallida, pues no ha podido lograr su cometido, y en ella Lazzaro es un santo que es asesinado una y otra vez pero siempre regresa. Por otro lado quería dejar claro que hay otra religión, la religión oficial que es usada por La marquesa para poder dominar a la gente y obtener poder sobre ellos. La marquesa enseña esta religión en la que nunca se trae alimento para la gente, sino, por el contrario, un precio, una deuda. La religión es un instrumento que hipnotiza con sus historias”.

Assim, a diretora (Atehortúa, 2021, p. 163-164) sintetiza o aspecto melancólico em Lazzaro, algo que poderia ter sido, mas que não foi. Além de atestar que muitas pessoas tomaram o final como pessimista, apesar de não invalidar essa interpretação, ela trabalha com outra perspectiva: Lazzaro é uma força arcaica que sempre está disponível para poder retornar. Por isso, quando ele reaparecer, é de nossa responsabilidade não permitir que ele seja morto novamente. Para ela, é isso que representa o lobo que foi afugentado naquele meio.

A cena final do lobo correndo na contramão dos carros também sinaliza esse mal-estar com a modernidade e a urbanidade que descrevemos. Mas uma análise mais adequada para o filme, neste contexto socioeconômico, foi feita por Power, a partir do pensamento de Walter Benjamin e a figura de seu Anjo da História, como uma crítica da ideia otimista do progresso e maior atenção para as figuras dissonantes como as de Lazzaro:

O anjo aparece na parte IX do ensaio de Benjamin, imediatamente após seu lembrete na parte VIII de que "a tradição dos oprimidos nos ensina que a 'situação de emergência' em que vivemos é a regra". O anjo é uma repreensão visual às narrativas de progresso, pois "onde vemos a aparência de uma cadeia de eventos, ele vê uma única catástrofe", uma tempestade que o leva "para o futuro, para o qual ele está de costas, enquanto o monte de escombros diante dele cresce às alturas". "O que chamamos de progresso", lembra-nos Benjamin, "é essa tempestade". A construção formal da cena pede ativamente a contemplação do lobo, a tomada dura 16 segundos completos, o que permite que o olhar acusatório do animal seja registrado, seus olhos e boca abertos como o anjo de Benjamin, que é impedido de ficar para "despertar os mortos e tornar inteiro o que foi esmagado". O fundo da cena é indefinido, a mise-en-scène pontuada por uma paleta de cores cinza e marrom que deixa pouco mais para chamar nossa atenção, para melhor estabelecer uma imagem mundana da vida cotidiana em operação. O filme oferece uma reviravolta sutil em que o lobo avança, ao contrário do anjo de Benjamin, que é soprado para trás pela tempestade do progresso. Mas o ritmo do lobo é acompanhado pelo da câmera, que mantém uma distância entre nós e ela, uma distância que nunca será superada. Como o anjo, o lobo quer nos avisar do desastre iminente, mas nunca o fará. Em vez disso, a cena corta para preto e se mantém, dando tempo para deixar a mensagem penetrar antes dos créditos finais. A última vez que o lobo apareceu, a narrativa avançou trinta anos, mas, como os aldeões, não está claro para onde o lobo irá agora. Tudo o que é certo é que, como eles, permanecerá mesmo depois de pararmos de assistir, testemunhando uma sociedade onde o consenso econômico falhou abjetamente, o fascismo está ressurgindo novamente e as coisas estão de fato piorando significativamente. O momento é silenciosamente revelador na medida em que existe fora do tempo e, ao fazê-lo, derruba as conceituações neoliberais de progresso. Nenhuma pessoa viva dentro da diegese do filme pode ver o lobo, e ainda assim ele se move: de forma reveladora, contra a corrente do tráfego que avança, inassimilável, mas sempre observando. Um espectro assombrando um

final de tarde italiano, onde a luz certamente está desaparecendo e a noite está se aproximando lentamente. (2023, p. 334-335, tradução nossa²⁹)

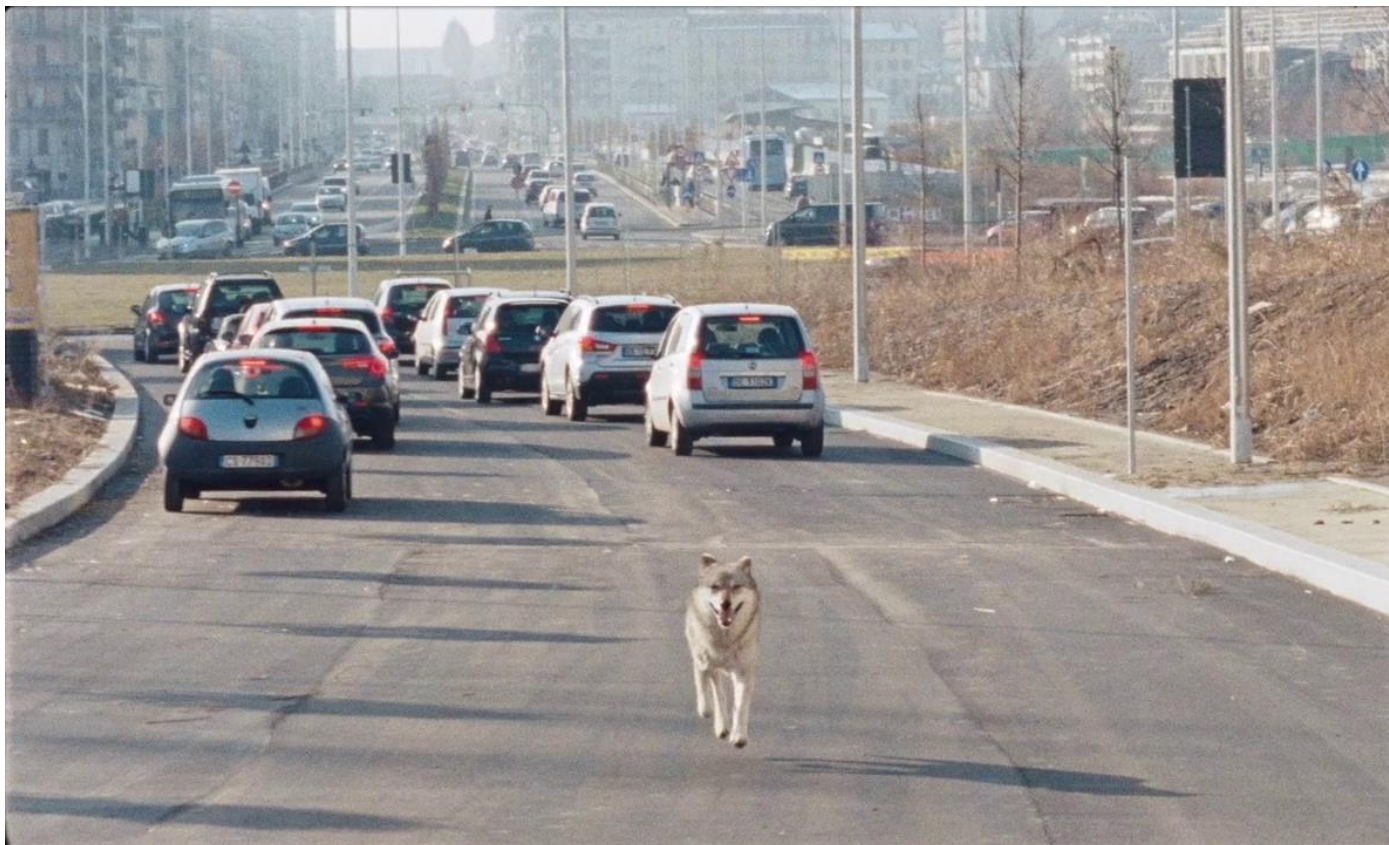


Figura 24 – O lobo como o Anjo da História de Walter Benjamin.

²⁹ “The angel appears in part IX of Benjamin’s essay, immediately after his reminder in part VIII that ‘the tradition of the oppressed teaches us that the ‘emergency situation’ in which we live is the rule’. The angel is a visual rebuke to progress narratives, for ‘where we see the appearance of a chain of events, he sees one single catastrophe’, a storm driving him ‘into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high’. ‘That which we call progress’, Benjamin reminds us, ‘is this storm’. The scene’s formal construction actively calls for contemplation of the wolf, the shot lasting a full 16 seconds which allows the animal’s accusatory stare to register, its eyes and mouth open like Benjamin’s angel, which is prevented from staying to ‘awaken the dead, and make whole what has been smashed’. The background of the shot is nondescript, the mise-en-scène punctuated by a grey and brown colour palette that leaves little else to catch our eye, all the better to establish a mundane image of everyday life in operation. The film provides a subtle twist in that the wolf moves forward, unlike Benjamin’s angel which is blown backward by the storm of progress; but the wolf’s pace is matched by that of the camera, which maintains a distance between us and it, a distance that will never be bridged. Like the angel, the wolf wants to warn us of the impending disaster, but it never will. Instead the scene cuts to black and holds, allowing time to let the message sink in before the final credits roll. The last time the wolf appeared, the narrative jumped forward thirty years, but like the villagers, it is unclear where the wolf will now go. All that is certain is that like them, it will remain even after we stop watching, bearing witness to a society where economic consensus has failed abjectly, fascism is again resurgent and things are in fact getting significantly worse. The moment is quietly revelatory in that it exists outside of time and in so doing upends neoliberal conceptualizations of progress. No live person within the film’s diegesis can see the wolf, and yet there it moves: tellingly, against the grain of the onrushing traffic, unassimilable but always observing. A spectre haunting a late Italian afternoon where the light is surely fading, and the night is slowly closing in.”

Mesmo este não sendo o foco de nossa pesquisa, ele não pode ser esquecido ou perdido de vista. Isso porque a proposta de uma evidenciação do sagrado não ignora necessariamente as condições materiais e socioeconômicas da vida. Mas, sua essência está em uma forma de ressignificar a vida e a relação com o mundo em prol de uma plenitude que possa atingir todas as dimensões da vida. Por isso, quando Lazzaro pede ao banco que restitua as posses de Tancredi, está pedindo paralelamente, através de como qualificamos a forma do filme, que nós tenhamos restituída a nossa própria capacidade de olhar.



Figura 25 – Lazzaro pede que restituam Tancredi, mas a forma do filme pede que nós tenhamos restituída a nossa capacidade de olhar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Sonoro sereno
serena garoa
pela madrugada
não faço nada que me condene
a sirene toca
bem de manhãzinha
quebrando o silêncio
sonorizando a madrugada*

*Passa o automóvel
na porta da fábrica
o radinho grita
com voz metálica
uma canção*

– Passoca

Chegamos no final dessa jornada analítica. Uma de suas premissas se demonstrou uma questão aparentemente simples, pois temos, a partir da epígrafe de Benjamin, o desencontro do ser humano moderno com o seu próprio universo. Outras epígrafes ao longo do texto também suscitaram essa questão, através de canções populares brasileiras, especialmente do cenário caipira ou sertanejo. Assim, percebemos uma constante universal, uma espécie de nostalgia vaga e até mesmo abstrata, da possibilidade de uma outra forma de se relacionar com o mundo.

Com a intenção de nos afastarmos de um lamento por uma espécie de paraíso perdido, constamos e advogamos por uma dimensão sagrada ainda persistente e sempre presente, mesmo que esquecida, soterrada ou camuflada. Além da necessidade existencial por um encontro com uma fundamentação ontológica, que produza uma espécie de enraizamento e abertura. Assim, deslocando o ser humano de uma postura em demasia individualista e egocentrada, além de consequentemente em crise e sofredora.

Por considerar as propriedades ímpares em trabalhar a modulação espaço-temporal, optamos por explorar a arte cinematográfica, especialmente em sua possibilidade traçada pelo estilo transcendental ou hierofânico de Paul Schrader. Com isso, vislumbramos a hipótese primordial de encarar o cinema como um potente veículo e meio tanto para expressar quanto também evidenciar a dimensão sagrada em seu contexto contemporâneo de aparente ocultamento.

Iniciamos a jornada argumentativa com uma imersão no pensamento de Mircea Eliade, autor que não é estranho para a própria teoria do estilo transcendental. Contudo, nossa intenção foi endossar as características da teoria de Eliade, além de propor novas maneiras de abordá-la, procurando oferecer mais clareza e profundidade para sustentar nossa hipótese. Além de propor uma reabilitação do pensamento de Eliade no cenário acadêmico, tendo em vista a possibilidade de ele sofrer um cancelamento póstumo por causa da complexidade, desconhecimento e incompreensão de seu passado político.

Demonstrando a riqueza de sua obra, ainda não completamente conhecida no Brasil, encontramos um vivo e poderoso arcabouço teórico para lidar com as propriedades da dimensão religiosa. Em sua morfologia do sagrado, encontramos uma fenomenologia que essencialmente se traduz em uma ontologia, por mais que uma leitura mais superficial não se configure assim. Com isso, relacionamos esse aspecto de sua teoria com a sua própria leitura da crise moderna, que se revela uma crise perceptiva, na qual há uma espécie de esquecimento do ser.

A partir desse ponto, propomos uma hermenêutica para a hierofania não ser apenas tomada como uma mera manifestação, mas crucialmente como uma forma de evidenciar a dimensão sagrada. Com isso, nos afastamos do perigo do entendimento de que a manifestação possa ser tomada como um evento sobrenatural que vem de um outro lugar, ou mesmo do além. Assim, temos a proposta de uma transformação ou resignificação perceptiva, que desvela o sagrado já imanente e auto-evidente na própria malha da realidade, mesmo que aparentemente camuflada.

Com isso, temos o desafio de ligar toda esta constelação filosófica e conceitual com a linguagem mais concreta e técnica do cinema. Por isso, fazemos um breve levantamento de possibilidades metodológicas e reunimos subsídios teóricos para lidar melhor com essa vertente artística, além de almejar qualificar melhor o debate em torno do cinema e sua relação com a religião, em seu aspecto mais profundo e existencial. Assim, oferecer uma base de entendimento em religião para que os críticos cinematográficos explorem e se ambientem melhor na questão.

Procuramos, também, oferecer e sustentar, para os pesquisadores em Ciência da Religião, um caminho analítico a ser fomentado e mais explorado. Apesar da escolha pela interação com o estilo transcendental possuir uma perspectiva de amostragem mais limitada, além de ser mais focada na morfologia e fenomenologia. Com isso não ignoramos a existência e merecimento de atenção de outras teorias que também correlacionem cinema com religião. Contudo, essa escolha também pode auxiliar os próprios cineastas a pavimentarem e

instigarem um entendimento mais técnico da operação proposta pelos filmes considerados por esse estilo, caso se arrisquem a produzir obras nos moldes desse raro e peculiar formato.

Então, o endosso da fenomenologia de Eliade, combinada com a teoria do estilo de Schrader, permitiu a construção de um corolário analítico robusto, com a intenção de averiguar as marcas ontológicas que podem ser deixadas no espectador. Essa determinada forma de cinema, capaz de realizar tal feito, revela-se transcultural. Apesar de o foco da nossa pesquisa ter se concentrado em uma única obra, buscou-se, com isso, visualizar com maior precisão as propriedades da expressão do sagrado por meio do estilo e da forma – e não apenas pelo conteúdo.

Ao buscar a interação entre a teoria de Schrader e o filme *Lazzaro Felice* (2018), de Alice Rohrwacher, procuramos evitar extremos: adotar a compreensão de Schrader de modo unilateral, de modo a forçar análises para que ela fosse capaz de abranger o filme em todas as suas especificidades. Antes, nossa intenção foi considerar a perspectiva de Schrader como ponto de partida para a análise do filme, de modo que a obra pudesse falar por si mesmo. Com isso, tanto a teoria quanto a obra saem enriquecidas.

Afinal, o estilo transcendental incorpora novos elementos nessa interação, bem como proporciona novas perspectivas sobre a obra fílmica analisada. Assim, temos, no próprio estilo do filme, uma ampliação ao sustentar que outras características na narrativa, técnica e na forma também podem servir como guia para produzir uma evocação da dimensão sagrada. Isso porque sua própria construção já se mostra como uma maneira de se expressar e se relacionar com os fenômenos que dizem respeito tanto ao universo interno, como externo do filme.

Por exemplo, no personagem principal do filme, já temos uma grande fonte de desestabilização para o espectador, pois sua idiotia divina impede que nos identifiquemos convencionalmente com ele. Seu estranho protagonismo abre espaço tanto para a contemplação, quanto para vislumbrarmos outras formas de nos relacionar com o mundo e com os outros. Atribuímos ao seu olhar um fundamental dispositivo pedagógico para o filme, pois sua forma de olhar nos convida e nos conduz para percebermos a dimensão sagrada latente, principalmente na simbologia da terra e da festa.

Ao tentarmos extrair a função hierofânica do filme, não saímos com respostas muito fáceis, mas com inquietações e desafios ontológicos. Diante das questões – se vamos realmente relembrar de Lazzaro e seu convite por uma reorientação do olhar, e até mesmo se vamos reconhecê-lo nos encontros e desencontros desta vida – é preciso considerar que,

talvez, elas extrapolem um pouco a possibilidade da pesquisa, mas ressaltam as características do filme que podem ser carregadas para o fim da sessão com o filme.

Esse ponto ressalta os perigos do subjetivismo e do romantismo, nos quais, talvez, a pesquisa possa ter esbarrado. Contudo, uma pesquisa com a nossa perspectiva não levaria os espectadores para um laboratório para fazer medições da corrente de seus cérebros, para, enfim, generalizar as conclusões. No máximo, poderíamos ventilar a possibilidade de uma pesquisa de recepção para verificar como diferentes públicos reagiriam a este tipo de cinema, apesar da obra de arte também nunca se esgotar nessas reações. Fiquemos, portanto, com a riqueza do infinitamente singular sustentada por nossa análise – e com essa vocação mais profunda à qual submetemos o cinema: a de possibilitar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGEL, H. **O cinema tem alma?** Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ALLEN, Douglas. **Mircea Eliade y el fenómeno religioso**. Tradução de J. Fernández Zulaica. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1985.

ANDREW, J. Dudley. **As principais teorias do cinema**: Uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ASSOCIATION FRANÇAISE DES DIRECTRICES ET DIRECTEURS DE LA PHOTOGRAPHIE CINÉMATOGRAPHIQUE. [S. l.], 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvard-AFC-discusses-her-work-on-Alice-Rohrwacher-s-Lazzaro-felice.html>. Acesso em: 14 maio 2025.

ATEHORTUA, J. **Los cines por venir**: Diálogos con autores contemporáneos. Barcelona: Planeta dos Libros, 2021.

AUMONT, J.; MARIE, M. **A Análise do Filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.
Berger, Adriana. Eliade's Double Approach: A Desire for Unity. *Religious Studies Review*, v. 11, n. 1, p. 9-12, 1985. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/toc/17480922/1985/11/1>. Acesso em: 22 jul. 2025.

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

BESSA, Susana. Alice Rohrwacher e a arqueologia da alma. In: **À pala de Walsh**, 2025. Disponível em: <https://apaladewalsh.com/2025/02/alice-rohrwacher-e-a-arqueologia-da-alma/>. Acesso em: 24 maio 2025.

BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. Tradução coordenada por Escola Bíblica de Jerusalém. 3. ed. rev. ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

BIRD, M. Film As Hierophany. **Horizons**, v. 6, n. 1, p. 81–97, 1979.

BRANDÃO, Bernardo L. **A vida secreta das cores**: uma visão sacramental (em quatro poemas). 2022. Disponível em: <https://unamuno.com.br/a-vida-secreta-das-cores/>. Acesso em: 16 jun. 2025.

CÂMARA, Helder. **Mil razões para viver**: meditações do padre José. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

COSTA, R. S. Marcel Proust, tempo e mística segundo R.C. Zaehner. **Νεκρομαντεϊον**, 5 jan. 2019. Blog. Disponível em: <https://oleniski.blogspot.com/2019/01/marcel-proust-tempo-e-mistica-segundo.html>. Acesso em: 21 nov. 2024.

DELLA FONTANA, Lucia. Analogue film, Ghostly Ontologies and the Fairy-tale in Bella e perduta and Lazzaro felice. In: Ghezzani, A. et al. (Eds.). **Entering the Simulacra World**. Bologna: Bononia University Press, 2022. v. XII, n. 24, p. 203-223.

DI BIANCO, L. Ecocinema Ars et Praxis: **Alice Rohrwacher's Lazzaro Felice**. *Italianist*, v. 40, n. 1, p. 151-164, 2020.

ELIADE, Mircea. **Autobiography, Volume 1: 1907-1937, Journey East, Journey West**. Chicago: University of Chicago Press, 1990. 347p.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Coleção Debates).

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1969. 174 p.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

ELIADE, Mircea. **The Quest: History and Meaning in Religion**. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

ELIADE, Mircea. The sacred in the secular world. In: Rennie, Bryan (Ed.). **Mircea Eliade: a critical reader**. London: Equinox Publishing, 2006. p. 57-67.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2002a. 479p.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. (orgs.). **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Silvana Cobucci e Leonardo A. R. T. dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

ELIADE, Mircea; SULLIVAN, Lawrence E. Terra. In: Eliade, Mircea; Couliano, Ioan P. (orgs.). **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Silvana Cobucci e Leonardo A. R. T. dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024. p. 656-663.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: uma introdução através dos sentidos. São Paulo: Papirus Editora, 2018.

GARCIA, M. What it means to be human: An interview with Alice Rohrwacher. **Cinéaste**, v. 44, n. 1, p. 41-43, 2018.

GUIMARÃES, André E. **O sagrado e a história**: fenômeno religioso e valorização da história à luz do anti-historicismo de Mircea Eliade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

HAGE, T. R. Lazzaro Felice, el héroe santo de Alice Rohrwacher. **Latente Revista de Historia y Estética audiovisual**, n. 19, p. 123–158, 2021.

HERCULANO-HOUZEL, Suzana. Venha comigo em um buraco de coelho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2025. Colunas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/suzanaherculanohouzel/2025/06/venha-comigo-em-um-buraco-de-coelho.shtml>. Acesso em: 11 jul. 2025.

IVANOV, Sergey A. **Holy Fools in Byzantium and Beyond**. Tradução de Simon Franklin. Oxford: Oxford University Press, 2006.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

Jung, Carl G. **Memórias, sonhos e reflexões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KIERKEGAARD, Søren. **Migajas filosóficas, o um pouco de filosofia**. Edição e tradução de Rafael Larrañeta. 4. ed. Madrid: Trotta, 2004.

KRENAK, Ailton. O menino e os lobos que brigam. **Folha de S. Paulo**, [s.l.], 23 maio 2025. Coluna. Disponível em: <https://folha.com/512e9yq6>. Acesso em: 04 jun. 2025.

LOUGHLIN, G. Within the Image: Film as Icon. In: Johnston, R. K. (Ed.). **Reframing Theology and Film: New Focus for an Emerging Discipline**. Grand Rapids, MI: Baker Academic, 2007. p. 287-303.

LOUVART, Hélène. Cinematographer Hélène Louvart, AFC, discusses her work on Alice Rohrwacher's "Lazzaro felice". In: **Afcinema - Association Française des directrices et directeurs de la photographie Cinématographique**, [S. l.], 17 maio 2018. Disponível em: <https://www.afcinema.com/Cinematographer-Helene-Louvart-AFC-discusses-her-work-on-Alice-Rohrwacher-s-Lazzaro-felice.html>. Acesso em: 14 maio 2025.

MARINO, Davide. Mircea Eliade and René Guénon: Patterns of Initiation and the "Myth of Affinity". **Aries: Journal for the Study of Western Esotericism**, Leiden, v. 24, p. 1-28, 2024. DOI: 10.1163/15700593-02301003.

MENDONÇA, Maria L. V. P. de. **A história das religiões de Mircea Eliade: estatuto epistemológico, metodologia e categorias fundamentais**. 2015. Tese (Doutorado em Ciência da Religião) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

OTTO, Rudolf. **Naturalism and Religion**. Tradução de J. Arthur Thomson e Margaret R. Thomson. Editado com introdução por W. D. Morrison. New York: G. P. Putnam's Sons; London: Williams and Norgate, 1907.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2007.

PESSOA, F. **Poesia Completa de Alberto Caeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PIEPER, Frederico. Entre o passado e o futuro. Horizontes para a Fenomenologia da Religião. **Religare**, João Pessoa, v. 19, n. 2, p. 259-288, dez. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5752/P.2175-5841.2019v17n53p801>.

PIEPER, Frederico. **Religião e Cinema**. São Paulo: Fonte Editorial, 2015.

PIEPER, Frederico. Religião e Cinema. **HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, Belo Horizonte, v. 20, n. 61, p. e206102, 2023. DOI: 10.5752/P.2175-

5841.2022v20n61e206102. Disponível em:
<https://periodicos.pucminas.br/horizonte/article/view/30378>. Acesso em: 23 fev. 2025.

POPOACA-GIURAN, Anca. **Mircea Eliade: Meanings** (the apparent dichotomy: scientist/writer). 1999. Tese (Doutorado) – King's College London, University of London, LONDRES, 1999. Disponível em: [https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/mircea-eliade--meanings-the-apparent-dichotomy-scientistwriter\(a8f2a249-415f-4cdd-b9ad-d4bb3ebb6d77\).html](https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/theses/mircea-eliade--meanings-the-apparent-dichotomy-scientistwriter(a8f2a249-415f-4cdd-b9ad-d4bb3ebb6d77).html). Acesso em: 22 set. 2024.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: No caminho de Swann. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

POWER, A. Keep Your Dreams Alive: Lazzaro felice, Authoritarian Liberalism, and the Slow Death of Progress in the Italian Second Republic. **The Italianist**, v. 43, n. 2, p. 319-340, 2023. DOI: 10.1080/02614340.2023.2288509.

RAMOS, Fernão P. Apresentação à edição brasileira. In: Jullier, Laurent; Marie, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. p. 9-14.

RENNIE, Bryan. Alternative interpretations of manifold texts: the case of Mircea Eliade's political writings. *Religion*, Londres, v. 55, n. 1, p. 67-88, 2025. DOI: 10.1080/0048721X.2024.2369051.

SCHRADER, P. **Estilo Transcendental no Cinema**: Ozu, Bresson, Dreyer. Lisboa: Edições 70, 2023.

SEVERINO, Antônio J. **Metodologia do trabalho científico**. 23. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Vitor C. de. **Mircea Eliade e o Pensamento Ontológico Arcaico**. Santo André: Kapenke, 2018.

SAWARD, John. **Perfect fools**: Folly for Christ's sake in Catholic and Orthodox spirituality. Oxford: Oxford University Press, 1980.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

STENGERS, Isabelle. **La Vierge et le neutrino**: les scientifiques dans la tourmente. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2006.

TEMPESTA FILM. **Happy as Lazzaro**: press kit. [S. l.], 2018. 18 p. Disponível em: <https://cdn.festival-cannes.com/media/uploads/2023/03/59334.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2025.

TORRANO, J. Estudo e Tradução. Em: Hesíodo. **Teogonia**. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 08-86.

VIDAL, Jacques. Descobrindo o Símbolo. In: Eliade, Mircea; Couliano, Ioan P. (Orgs.). **Dicionário dos Símbolos**. Tradução de Silvana Cobucci e Leonardo A. R. T. dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024. p. 16-32.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

A ÁRVORE DA VIDA. Direção: Terrence Malick. Produção: Dede Gardner, Sarah Green, Grant Hill, Brad Pitt, Bill Pohlad. Estados Unidos: River Road Entertainment; Plan B Entertainment; Brace Cove Productions, 2011. 1 filme (139 min), son., color.

BLOW JOB. Direção: Andy Warhol. Estados Unidos: Andy Warhol Films, 1964. 1 filme (35 min), son., p&b, 16 mm.

FOG LINE. Direção: Larry Gottheim. Estados Unidos, 1970. 1 filme (11 min), mudo, color., 16 mm.

LA STRADA. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Itália: Ponti-De Laurentiis Cinematografica, 1954. 1 filme (108 min), son., p&b.

LA VITA È BELLA. Direção: Roberto Benigni. Produção: Elda Ferri e Gianluigi Braschi. Itália: Melampo Cinematografica, 1997. 1 filme (116 min), son., color.

LAZZARO FELICE. Direção: Alice Rohrwacher. Produção: Carlo Cresto-Dina. Itália: Tempesta, 2018. 1 recurso online (125 min), son., color.

LE NOTTI DI CABIRIA. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino De Laurentiis. Itália; França: Dino de Laurentiis Cinematografica; Les Films Marceau, 1957. 1 filme (110 min), son., p&b.

MIRACOLO A MILANO. Direção e Produção: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1951. 1 filme (101 min), son., p&b.

MISHIMA: UMA VIDA EM QUATRO CAPÍTULOS. Direção: Paul Schrader. Produção: Francis Ford Coppola, George Lucas e Mata Yamamoto. Estados Unidos; Japão: American Zoetrope; Filmlink International; Lucasfilm, 1985. 1 filme (120 min), son., color.

NO CORAÇÃO DA ESCURIDÃO. Direção: Paul Schrader. Produção: Gary Hamilton, David Hinojosa, Victoria Hill, Frank G. Murray e Christine Vachon. Estados Unidos; Reino Unido; Austrália: Arclight Films; Killer Films; Omeira Studio Partners, 2017. 1 filme (113 min), son., color.

O PROCESSO DE JOANA D'ARC. Direção: Robert Bresson. Produção: Agnès Delahaie. França: Agnès Delahaie Productions, 1962. 1 filme (65 min), son., p&b.

TAXI DRIVER. Direção: Martin Scorsese. Produção: Michael Phillips e Julia Phillips. Estados Unidos: Columbia Pictures; Italo-Judeo Productions, 1976. 1 filme (114 min), son., color.

TEOREMA. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Franco Rossellini e Manolo Bolognini. Itália: Aetos Produzioni Cinematografiche, 1968. 1 filme (98 min), son., color.

A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO. Direção: Martin Scorsese. Produção: Barbara De Fina. Canadá; Estados Unidos: Universal Pictures; Cineplex Odeon Films, 1988. 1 filme (164 min), son., color.

TOURO INDOMÁVEL. Direção: Martin Scorsese. Produção: Irwin Winkler e Robert Chartoff. Estados Unidos: United Artists, 1980. 1 filme (129 min), son., p&b.

VIVENDO NO LIMITE. Direção: Martin Scorsese. Produção: Scott Rudin e Barbara De Fina. Estados Unidos: Paramount Pictures; Touchstone Pictures, 1999. 1 filme (121 min), son., color.

YOUTH WITHOUT YOUTH. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Francis Ford Coppola. Romênia; França; Itália; Alemanha; Estados Unidos: American Zoetrope, 2007. 1 filme (124 min), son., color.