

# Imagem, Arte, Ética e Sociedade





Kátia Marly Leite Mendonça  
(Organizadora)

# Imagem, Arte, Ética e Sociedade

1ª.Edição

Belém-Pará



2018



# Imagem, Arte, Ética e Sociedade

Kátia Marly Leite Mendonça  
(Organizadora)





Todo conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença

Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

Copyright © 2018 Editora EditAedi Todos os direitos reservados.

## **REITOR**

Dr. Emmanuel Zagury Tourinho

## **VICE-REITOR**

Dr. Gilmar Pereira da Silva

## **COMITÊ EDITORIAL**

*Presidente:*

Dr. José Miguel Martins Veloso

*Diretora:*

Dra. Cristina Lúcia Dias Vaz

*Membros do Conselho:*

Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

Dr. Iran Abreu Mendes

Dra. Maria Ataíde Malcher

## **AUTORA**

Kátia Marly Leite Mendonça

**CAPA:** <https://pxhere.com/en/photo/1011297> CC0 Public Domain

## **EDITORIA**

EditAedi

## **Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

---

Mendonça, Kátia Marly Leite

Imagem, Arte, Ética e Sociedade

Coletânea 2016 / Kátia Marly Leite Mendonça. Belém: EDITAEDI/UFPA, 2018

ISBN: 978-85-65054-61-4

1. Arte

2. Ética

3. Imagem

4. Sociedade

---

*E assim, durante muitos anos todos os dias, pela manhã, Io-  
ann enchia o balde com água e partia para a montanha, regava  
esse tronco e, à noite, voltava para o mosteiro no escuro. E as-  
sim foi por três anos inteiros. Eis que, um belo dia, ele sobe a  
montanha e observa: sua árvore estava toda coberta de flores...*

*Andrei Tarkovski*



## Sumário

Apresentação.....	11
RAZÓN FILOSÓFICA, RELIGIOSIDAD ORIGINARIA Y POÉTICA DE LA ESPERA	
Aníbal Fornari .....	13
DAR A VER O QUE NOS CEGA: UMA ÉTICA DO OLHAR EM RESNAIS, GODARD E NEMES	
Prof.Dr. Abílio Hernandez.....	29
GIRÂNDOLAS DE MIRITI: ARTE E FÉ NO CÍRIO DE N.S. DE NAZARÉ	
Jones da Silva Gomes.....	38
ÉTICA E CINEMA EM WIM WENDERS: A CONCEPÇÃO DE IMAGEM EM “PARLEMO SHOOTING”	
Helio Figueiredo da Serra Netto & Jorge Oscar Santos Miranda.....	50
CÍRIO DE NAZARÉ: A IMAGEM RELIGIOSA E A RELAÇÃO DIALÓGICA NA ARTE DA PAZ E A NÃO-VIOLÊNCIA	
Irene de Jesus Silva.....	57
ASSÉDIO MORAL: O PERCURSO DA VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA COMO AUSÊNCIA DA PERCEPÇÃO DE ALTERIDADE E DO DIÁLOGO, EM BUBER E LEVINAS	
Joana D’Arc do Carmo Lima .....	68
A ANGEOLOLOGIA NA ARTE CINEMATOGRAFICA E NA SOCIEDADE: ENFOQUES SOBRE O IMAGINÁRIO SEGUNDO HENRY CORBIN	
José Maria Guimarães Ramos.....	77
O ARTISTA E A ORAÇÃO	
Joyce Medeiros de Melo.....	82
O ANGÉLICO NA LINGUAGEM DE WIM WENDERS	
Kátia Marly Leite Mendonça & Hélio Figueiredo da Serra Netto .....	86
A IMAGEM SONORA NO FILME “STALKER”, DE ANDREI TARKOVSKI	
Leonardo José Araújo Coelho de Souza.....	96
A CONSTRUÇÃO DO MUNDO IMAGINÁRIO: UM DIÁLOGO ENTRE FLUSSER E DURAND	
Lídia Karolina de Sousa Rodarte.....	103

EDUCAR PARA A CONVIVÊNCIA POR MEIO DA OBRA CINEMATOGRAFICA	
Marcelo Santos Sodré .....	110
ENSAIO FOTOGRAFICO: OS ANJOS DE “DEUS ME AJUDE”	
Monica Lizardo.....	151
ARTE, EDUCAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A ÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA	
Rildo Ferreira da Costa.....	164
O CINEMA COMO REDENÇÃO: POSSIBILIDADES ÉTICO-ESTÉTICAS DA SÉTIMA ARTE	
Valber Oliveira de Brito.....	170
NOTAS ACERCA DA PESSOA NO PERSONALISMO ÉTICO DE MOUNIER	
Verônica do Couto Abreu & Vera de Souza Paracampo .....	177

## Apresentação

Este livro é produto principalmente das discussões ocorridas durante o **Seminário Ética e Sociedade: reflexões sobre a Arte e sobre a Paz**, realizado no período de 05 a 07 de dezembro de 2016, no Auditório da CNBB em Belém do Pará, com apoio da CAPES- Coordenação de Pessoal de Nível Superior e do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

O referido Seminário encerrou a disciplina *Arte e Fé: um Diálogo com o Cinema*, ministrada no PPGSA- Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFPA- Universidade Federal do Pará, no segundo semestre de 2016. Além disso, os textos aqui apresentados também são frutos das pesquisas realizadas pelo Grupo de Pesquisa *Imagem, Arte, Ética e Sociedade* e da colaboração científica a Universidad Pontificia Comillas, de Madrid, através do grupo de pesquisa *Fundamentos filosóficos de la idea de solidaridad*, fundado pelo Prof.Dr. Miguel Garcia-Baró e coordenado pela Profa.Dra. Olga Belmonte García.

Ressaltamos a preciosa colaboração do Colégio de Artes da Universidade de Coimbra, representado no Seminário pelo Prof.Dr. Abilio Hernandez. Agradecemos sua generosidade em compartilhar conosco sua cultura aliada à sua simplicidade, simpatia e profundo conhecimento da arte cinematográfica. Agradecemos também a presença generosa de Rita Capucho, do Avanca International Filme Festival de Portugal.

Gostaríamos de agradecer a honra que nos concedeu o Prof.Dr.Anibal Fornari da Universidad Catolica de Santa Fe, da Argentina, em participar do seminário e, mais uma vez, nos agraciar com tanta sabedoria, que é muito mais do que a ciência e a filosofia podem nos dar.

Esperando não esquecer ninguém, agradecemos àqueles que participaram da organização do evento e àqueles que compartilharam generosamente suas experiências conosco: Diácono Ademir Silva, da Pastoral Carcerária da Arquidiocese de Belém; os professores Jorane Castro, do Instituto de Ciências das Artes de UFPA; Leonardo Coelho de Souza e Dione Colares do Instituto de Ciências das Artes de UFPA; Helio Serra Netto e Mônica Lizardo, do Grupo de Pesquisa e, por fim, o Dr. Claudio Henrique Lopes Rendeiro, Juiz Titular da 1ª. Vara de Execuções Penais em Belém do Pará. Todos possuem um olhar especial para arte e dividiram conosco tantos e tão maravilhosos talentos.

Finalmente, agradecemos à EditAedi- Editora do Núcleo de Inovação e Tecnologias Aplicadas a Ensino e Extensão (NITAE<sup>2</sup>), na pessoa, no apoio e na amizade da Profa.Dra.Cristina Lúcia Dias Vaz, fundamentais para esta publicação.

MUITO OBRIGADA!

Kátia Mendonça



## RAZÓN FILOSÓFICA, RELIGIOSIDAD ORIGINARIA Y POÉTICA DE LA ESPERA

Aníbal Fornari <sup>1</sup>

*Un desconocido es mi amigo, uno a quien no conozco.*

*Un desconocido lejano, lejano.*

*Por él mi corazón está lleno de nostalgia.*

*Porque él no está cerca de mí.*

*¿Quizás porque no existe?*

*¿Quién eres tu que llenas mi corazón de tu ausencia,*

*que llenas toda la tierra de tu ausencia?*

“Como la nube”, del poeta sueco Pär Lagerkvist

Premio Nobel de Literatura 1951

### **Introducción: perspectiva acerca del sentido religioso desde Ricoeur**

Denomino “sentido religioso” al factor subyacente a todo el dinamismo humano, más acá de que, circunstancialmente, el puntual sujeto sea religioso o irreligioso en su auto-representación. El método de abordaje lo da el inevitable objeto temático de base: el yo-en-acción que ya es uno mismo en cada caso. No, por cierto, en tanto se piensa o se imagina a sí mismo, sino en cuanto se recuerda, mira y capta a sí mismo en relación, pues la acción concreta es siempre posibilidad de una auténtica experiencia como encuentro entre sí-mismo y algo otro, y de sí-mismo en algo otro. Sorprenderse a sí mismo en acción no es pensarse sino ante todo estar atento, en recurrente e interesada observación, condición de toda experiencia no interrumpida en su completo atravesamiento intencional. Por eso, la observación atenta es expresión primera del hecho de la razón que, en cuanto comprometida con la manifestación integral de la vida del yo-en-acción (factum universal-concreto) es, en cada caso, mi razón. La napa subterránea de acogimiento e impulsión de toda relación efectiva está dada por la apertura trascendental o “relación originaria” al significado de lo que acontece en una relación determinada, vislumbrado en la “afirmación originaria” que subyace a todo juicio determinado –positivo o negativo- y en la que se destaca el yo, en el horizonte de totalidad del ser. Horizonte cada vez desplazado por

<sup>1</sup>        Pesquisador do CONICET – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas da Argentina. Professor do Instituto de Filosofía de la Universidad Católica de Santa Fe – Argentina. Doutor em Filosofia pela Universidade Lateranense de Roma.

la alteridad que se retrae en su excedencia dentro de toda experiencia vivida y en todo sentido comprendido. Y que también excede al yo, desde más-acá de sí, a través de los índices fundamentales de su pasividad encarnada, preconditione existencial de toda posible actividad. El banco de prueba y verificación del sentido religioso es, entonces, el propio viviente yo-carnal en la inevitabilidad de la acción.

Por un lado, el abordaje a partir de Paul Ricoeur se vale de conceptos altamente significativos de la experiencia-de-sí, expuestos a nivel de contenido en la “ontología fundamental de la realidad humana” (RICOEUR, 1960, p.13). Ésta exhibe la desproporción estructural mediatizada a nivel gnoseológico-trascendental, lingüístico-simbólico, ético-práctico y apropiador-afectivo, en orden a la síntesis de la desproporción. El sentido religioso atraviesa los intersticios de tales expresiones sin perder de vista el punto de concentración y de fuga alterativo, que le viene anticipado en los índices de pasividad y en la experiencia del actuar. Por otro lado, a nivel formal el abordaje es fenomenológico, método de inmanencia que se propone abarcar en su integralidad los pliegues del drama humano, ya que lo ausente a propósito de “lo religioso” no es lo sagrado, la divinidad o la X, sino la puesta en juego de lo humano: lo ausente es el hombre ante la estatura de su deseo que es exigencia de ipseidad. Advertir la magnitud receptiva y determinante de la razón y la gravedad de la libertad como cierta extra-territorialidad frente al horizonte de la totalidad del ser, como capacidad del “sí” o del “no” ante su inevitable significarse y, al par, reconocer la dependencia constituyente que se indica en el yo-corporal, es el comienzo de su presentarse cuestionando toda dependencia o síntesis totalizada y alienante. La desproporción humana es, por ello, espera estructural de una síntesis otra, que exalta la espera como tal, pues entre el ícono y el ídolo se debaten la razón y la libertad en la decisión por la existencia.

### **Afirmación originaria, imaginación trascendental y amplitud de la razón**

La positividad que caracteriza la posición humana originaria se manifiesta tempranamente en el niño, como curiosidad deseosa atraída por el presentimiento de lo verdadero, de lo correspondiente a su deseo. La niñez no es apenas la figura de una edad de la vida a superar, sino también la promesa –cuanto antes mejor- de una sabia madurez personal e intelectual a conquistar. La mencionada positividad es afín a esa “ingenuidad segunda” señalada por Ricoeur, cuando se refiere a la “profecía de la conciencia” educada por la crítica y, también, superadora de esa forma de razón crítica instalada en la negatividad, que cree haber devorado y anulado demostrativamente sus presupuestos últimos, dados como claros y distintos.

Esa prístina positividad ante lo dado a la presencia -a falta de la cual el yo es fagocitado por el resentimiento con la vida que muestra tal positividad aunque de forma enrevesada- es reconquistada dialécticamente (en sentido aristotélico) como “afirmación originaria”. Si las pruebas de la vida parecen declarar el triunfo de la negatividad ante lo dado, la afirmación originaria “consiste en esa vehemencia de existencia que la angustia pone en cuestión y acosa nivel tras nivel [vital, existencial o del sentido, histórico-colectivo, en el conflicto libertad-culpabilidad, en las alternativas metafísicas] en una lucha incierta. Meditar sobre la angustia es, -dice Ricoeur-, usar de su ruda enseñanza para explorar y recuperar la afirmación originaria, más originaria que toda angustia que se cree original”<sup>2</sup>. La angustia es una derivación tortuosa, un estrechamiento doliente de la experiencia de sí, referida a la previa “nostalgia” o lúcida “tristeza”, señalada por el epígrafe poético de Pär Lagerkvist, ese nórdico volcán de exigencia de significado. Esa nostalgia, ya críticamente percibida en el

2 Ricoeur, Paul, *Histoire et Vérité*, Seuil, Paris, 1955, 2ª. ed. 1964, p. 318 [corchetes míos, explicitando la secuencia del acoso de la angustia en el capítulo “Potencia de la afirmación. Verdadera y falsa angustia”. Todo lo intercalado entre corchetes en las citas, de aquí en más, es mío]

lenguaje metafórico del poeta, es la recuperación del amanecer en la sorpresa de existir –el dato irremovible y cuestionante de la eclosión del aparecer- inherente a la afirmación originaria.

La vehemencia de existencia es reconocible en la tensión sentida entre la “maravilla visible” y la “tristeza de la finitud” (RICOEUR, 1967, p.451). Apertura de la totalidad al corazón-razón y experiencia de la estrechez de la capacidad de respuesta a la pregunta suscitada. La reflexión se eyecta como contragolpe de esa experiencia de la existencia. Para Ricoeur, el acto de reflexión se dispara de la “conciencia de nuestra finitud superándola; por tanto, de la conexión entre un acto de prueba de finitud y un movimiento de transgresión de esta finitud. (...) Esta estructura paradójica del existir humano –advierte Ricoeur- ha de ser descripta como tal y no dividida en dos; como si en un primer tiempo se pudiese realizar una descripción del ser-en-el-mundo (por ejemplo en la percepción y en la afectividad) y luego, en un segundo tiempo, insertarle la superación de este ser-en-el-mundo (por ejemplo, mediante la palabra y el querer). En un sólo movimiento, en un solo disparo, el acto de existir se encarna y desborda su encarnación” (RICOEUR, 1955, p.337). [Afirmación originaria]

Esta tensión bipolar del acto de existir en el hombre, de arraigo carnal del yo en el ser y de posición frente al ser en la pregunta por el significado del existir, la denominamos “ligación” o “relación originaria”, que estalla en exigencias ilimitables o trascendentales de verdad y justicia, de belleza y felicidad, con las que toda presencia es comparada, es decir, juzgada. Pero esa bipolaridad, matriz del preguntar fundamental, es aún insuficiente para describir el fenómeno humano. ¿En función de qué lo así comparado es juzgado y valorado? Pues no se trata de un preguntar disparado en el aire, sino que esta estructura paradójica de la existencia -entre finitud y transgresión de la finitud-, es una tensión abierta sobre un tercer término, que constituye la tríada expresiva del dinamismo de la existencia, que aquí definimos como “sentido religioso”, cuya dinámica y categorías intrínsecas se desglosan de aquí en más.

Este tercer término denota el enigma del intermediario alterativo para ir de mí a mí-mismo. Esta inherencia, en el plano gnoseológico-trascendental, en el práctico-ético y en el afectivo-apropiativo (RICOEUR, 1960, pp. 35-148) del dinamismo de la identidad personal como ipseidad, que se realiza en la estructura paradójica del yo-en-acción abriendo el momento de la mediación, constituye al sí-mismo en existente intemediario. Expuesto en la mediación dialéctica abierta, como pasividad y receptividad fundamental, proyectada activamente sobre el horizonte intencional de totalidad e infinitud de la conciencia del sentido. Tal activante pasividad, en la que el yo como cogito, se halla fuera del alcance de su propia síntesis, es prospectada en la imaginación adherida a la experiencia. Ricoeur hace un uso libre del carácter poiético de la imaginación trascendental acuñada por Kant como “arte escondido en las profundidades de la naturaleza” y como “función del alma ciega pero indispensable”. Esta expresa la función-metá del pensamiento, dentro de la auto-experiencia del yo en relación con los fenómenos en la apertura de la vida fáctica. Tal función de la imaginación se extiende analógicamente a los tres planos (gnoseológico, práctico y afectivo) donde la simbolización imaginativa proyecta la síntesis excedente de lo inteligido en la experiencia –la verdad de lo conocido, el bien de la autoestima y la satisfacción del deseo-, hacia una alteridad que, en la excedencia de la experiencia, se indica sin presentarse. Por lo que esa tensión a la síntesis de sí-mismo –espacio de la razón, el deseo y la libertad- es oscilante, y esto incide sobre la razón encarnada mediante la reacción afectiva: la profundidad del sentimiento que pone la dimensión de ser-para-mí en todo encuentro experiencial (sentimiento fundamental, sustentador ocultado en el mismo dispararse intencional del Cogito fenomenológico).

La tensión del yo-en-acción como “relación originaria” –como relación al ser que se evidencia en la siempre presupuesta “afirmación originaria”- ingresa a través del “tercer término” en el “laberinto de la síntesis”,

potenciada a nivel afectivo “sobre la no-coincidencia del hombre consigo mismo y sobre el carácter secreto de la síntesis constitutiva de la realidad humana” (RICOEUR, 1959, p.125). Existir como “ser intermediario” es vivir una racionalidad y una libertad “solamente humanas”, e implica estar ya dentro del drama inherente a dicha oscilación afectiva del llamado a la síntesis de la desproporción entre infinitud y finitud. La dimensión positiva de la misma es el arraigo de la “afirmación originaria” en tres dimensiones alterativas de la experiencia fenoménica del sentido del ser, interiorizadas por tres sentimientos ontológicos o fundamentales. La función general de inclusión, propia del sentimiento, personaliza la afirmación originaria y aterriza la desproporción existencial, bajándola de su posible arrinconarse indefinidamente en la abstracción gnoseológica, al margen del drama de la existencia. Los sentimientos de co-pertenencia al ser (*inesse*), de idealidad hacia el ser (*adesse*) y de dependencia eróticamente vinculante y co-existencial en el ser (*coesse*), se debaten en la oscilación del sentido entre *Bíos* y *Lógos*, donde tiene su base la tensión bipolar de la desproporción humana. El “corazón humano [el yo-en-acción], esencialmente inquieto, que no obtiene reposo ni en el placer finito ni en la felicidad infinita, y que está a menudo librado a los fantasmas de alguna mala infinitud” (RICOEUR, 1959, p.128), se expresa a través de reales necesidades y auténticas exigencias intencionales de constitución de un sí-mismo diferente y preferente respecto al mundo.

Estas figuras de la pasividad profunda del yo-en-acción interfieren en el deseo-de-ser que lo constituye, a través del esfuerzo para existir, puesto que la apertura hacia la ipseidad es apremiante e inaplazable. Ninguna necesidad humana es una necesidad meramente biológica: ellas están atravesadas por la infinitud intencional y su configuración en esas “exigencias trascendentales”. Para captar el laberinto afectivo y oscilante del hombre es preciso captar “el esfuerzo por el que un mí (*moi*) se constituye apoyándose sobre un mío (*mien*) [sujeto económico: *inesse*], el esfuerzo por el cual un sujeto político se constituye a través de relaciones de mando y obediencia y, en general, en su relación al poder [*adesse*]; sobre todo es preciso captar el movimiento por el que un existente no adquiere certeza de sí sino buscando en la mirada, en la opinión y en la estima de el-otro, el origen y el signo de su reconocimiento [sujeto cultural: *coesse*]” (RICOEUR, 1959, 129). Estas mediaciones son signos de la referencia a la alteridad inherente a la relación originaria que, en la desproporción, atraviesa y lleva más-allá a toda necesidad limitada. Significan el carácter encarnado y alterativo de la dirección hacia la síntesis secreta de esa inagotable tensión bipolar de la existencia. En tanto vividas como signos, esas mediaciones son ejercidas como posibilidad de encuentro con la inabarcable Alteridad fundamental que da indicios de sí-misma en el mundo y en la historia. Este es el misterio del ser-intermediario del hombre singular, conciencia de lo real como mundo o universo, en la posibilidad de crecer como autoconciencia del cosmos. Esto es: capacidad de recolectar, resignificar y reimpulsar la potencialidad irradiante de significaciones emergentes, dadas en lo existente y asidas en la experiencia relativa a la síntesis secreta alterativa que lo convoca al auténtico sí-mismo.

Así intenta el hombre plasmar un mundo habitable con el otro, a través de la mediación económica, política y cultural, como ámbito de la determinación abierta del significado de todo, como sentido religioso. “De múltiples maneras, la condición de misterio del hombre se da en su mismo descuartizamiento, su distensión entre su polo de infinitud y su polo de finitud; pero el punto de concentración, el punto de culminación del misterio es el entre-dos, es el intermediario, es el mixto que siempre se sustrae a la reflexión que quisiera circunscribirlo y determinarlo” (RICOEUR, 1959, 129). Tal es la excedencia de la Alteridad como intermediaria que se sustrae en el mismo intento de reconocerla y determinarla. Tal es la raíz de la más alta simbolización como discreta expresión de la síntesis que ella promete en el sentido religioso. Ella asoma en todos los niveles de la experiencia y problematiza los conceptos unívocos que tienden a circunscribirla como intermediario

adecuado a la desproporción humana según las propias medidas del Cogito determinante. De modo que la misma simbolización tiende a decaer en una descripción y comprensión directa de la Alteridad, que de por sí no se da directamente, perdiendo la indicación simbólica su discreta energía poética en la conciencia cotidiana. Y privando a las mediaciones mencionadas de su carácter de signos que reúnen a los hombres desde la referencia singular y alterativa al infinito o sentido religioso. En éste se sustentan como “fundamentalmente equivalentes la estima del otro como un sí-mismo y la estima de sí mismo como un otro” (RICOEUR, 1990, p.226). El sentido religioso actúa dentro de la pluralidad y de la materialidad de la existencia, impulsando la intencionalidad ético-política a la vida buena, a través de “la estima de sí [como ipse], con y para los otros, dentro de instituciones justas” (RICOEUR, 1990, p.202) .

La búsqueda de la síntesis de la desproporción es, entonces, una búsqueda encarnada en la materialidad de la existencia. No es originariamente tendencia a un espiritualismo gnóstico que, para auto-elevar al hombre desprecia la preciosa encarnación, separando el Lógos del Bíos. En esta tensión de la búsqueda el yo-en-acción no logra, sin embargo, la certeza de sí a través de las mediaciones mencionadas. El intento de auto-sintetizarse, ahora por simbolización hiperbólica de la conciencia inmediata de su mismidad, no sólo es vano esfuerzo sino también violencia, esfuerzo para existir dissociado de la apertura del deseo de ser. El esfuerzo de autoafirmación se invierte en el círculo vicioso de la usura económica, del despotismo político y de la lujuria para arrancarle al otro el reconocimiento. Con esto la exigencia de ipseidad se cava su propia fosa en la cosificación indefinida y fantasmagórica de la relación originaria, en la vacuidad de la mala infinitud. La función-metá del pensamiento no puede ser aniquilada, pero sí doblegada a más-de-lo-mismo. La imaginación trascendental como ámbito de simbolización alterativa, de proyección abierta y de espera atenta del intermediario, es malversada en la región oscura del cierre de la existencia humana. Sin embargo, en su misma defección el hombre es misterioso y la simbolización distorsionada es todavía una figura que devela la insondable caída en el mal radical, que tiene en la libertad oscilante de la imaginación trascendental su condición de posibilidad. De ahí que, “si el lenguaje del símbolo expresa el poder de develamiento de lo que se podría llamar la imaginación metafísica, entonces no es extraño que el símbolo sea el lenguaje privilegiado del misterio humano” (RICOEUR, 1959, p.130, cursivas mías).

Tal es la mediación abierta en el punto de fuga a nivel del conocer, del conocerse y del realizarse del yo-en-acción, en su camino a lo verdadero a través de la experiencia y de la reflexión sobre la misma. La fisura de la desproporción dilata la exigencia de la razón mediante la imaginación metafísica, que revierte sobre la experiencia histórica en pos de la síntesis intermediaria entre Bíos y Lógos. Porque ese correlato sintético de la desproporción es irrepresentable a priori de su acaecer, mientras la reducción racionalista de la razón sólo reconoce y afirma lo que ya tiene categorialmente previsto. Frente a tal restricción apriorística, la desproporción existencial se reafirma como espera (RICOEUR, 2011, p.61) estructural, que demanda la apertura crítica de la razón.

## **Experiencia de sí y espera estructural**

Esta apertura de la intencionalidad, en la que la experiencia excede la representación, es la frágil grandeza de la finitud humana. Grandeza de la imprevisibilidad del acontecimiento que corresponda a su desproporción y la reavive como capacidad imaginativa y afectiva de reconocimiento y adhesión a lo que radicalmente supera su espera imaginaria. Fragilidad de ser permeable, no tanto al error que hace parte del

esfuerzo de conquista de una verdad, sino a la mendacidad que desvía y extrapola la imaginación poniéndola contra el ser, por donde se infiltra el mal como alienación en los objetos de su propia proyección ilusoria, cerrada sobre el sujeto mismo.

Cesare Pavese, poeta pensante, indica esta vibración del ser, eco del Otro en el yo, como promesa de presencia que nos hace espera. Ésta, de un modo u otro, acompaña siempre la empírica cotidianidad. Por eso, la transgresión de la finitud no es una autosuperación evanescente: es espera de que suceda algo aquí, definitivamente correspondiente al ser desproporcionado: “Lo que el hombre busca en los placeres es un infinito, y nadie renunciaría jamás a la esperanza de conseguir esta infinitud”(PAVESE., 1992, p.198, [las cursivas en todas las citas de Pavese son mías] ). A lo que agrega esta decisiva anotación, que sólo una palabra profundamente atenta a la densidad del existir puede transcribir así: “¡Qué grande es el pensamiento de que verdaderamente no se nos debe nada! ¿Acaso alguien nos ha prometido algo? Y, entonces, por qué esperamos?” (PAVESE, 1992, p.290). En la inmanencia de la experiencia de sí el yo cotidiano vive ocupado por su pre-ocupación, y esto no es un círculo vicioso porque la pre-ocupación es hacia sí-mismo como otro, como prometido a sí-mismo por el previo y padecido deseo-de-ser que es espera-de-otro-en-tanto-otro. La promesa inscrita en el deseo de otro como otro nutre la espera y no precisa ser concebida como una falta, como un hueco a rellenar, sino como la majestad de una herida que nada ni nadie puede colmar. Ningún poder puede cumplir la promesa ni satisfacer la espera, para así dominar al yo-en-acción. Tal es la libertad que emerge de la magnitud del deseo en el que el yo está-dado y por el que está inhabitado.

Ahora bien, la autoconciencia de esta radical donación no es automática. Implica captar sus signos en uno mismo mediante la fina observación de lo que aparece en la acción, tal como lo testimonia un poeta radical y directo como Pavese en su Diario, al asignársele el Premio Strega (italiano de literatura). En una anotación que se dirige a sí mismo, evidencia lo que todos podemos sentir pero a lo que todo poder establecido e interiorizado presiona para acallararlo en nosotros: “También has conseguido el don de la fecundidad. Eres dueño de ti mismo, de tu destino. Eres célebre como quien no trata de serlo. Pero todo esto se acabará. Esta profunda alegría tuya, esta ardiente saciedad, está hecha de cosas que no has calculado. Te las han dado. ¿A quién, a quién, a quién darle gracias” (PAVESE, 1992, p. 355). Esta experiencia de la existencia desplegada en la dimensión de la gratuidad del acontecimiento, indica la responsabilidad de la razón y la libertad para preguntar por la alteridad que ahí acaece retrayéndose, y demandar su presencia, desde la digna “separación” (Levinas) que ella misma genera para que el yo-actúe.

Una vez captada la magnitud racional y afectiva de la espera, el “corazón” (núcleo crítico y trascendental comparador del yo-en-acción, en el que se articulan razón y afección) ya no se conforma con cualquier mediación que pretenda hacerle recorrer el camino de sí a sí-mismo. Ni tampoco puede sostenerse el corazón interrogante, en gritos muertos de infinito. El referente de la gratitud, de la promesa y de la espera es un “quién” en el que la vida misma ya confía antes de interrogarlo e intentar comprenderlo. Por lógica intersubjetiva, tratándose de un cogito-encarnado nacido de mujer, ese trasfondo alterativo habla de un Tú, lejano de las garras del yo, aunque también íntimo y cercano en la herida impresa en el acto deseante de existir del yo, como búsqueda de su sí-mismo. La desesperación, en el sentido de abdicar de la posibilidad de que acontezca lo imposible (en términos de lo categorialmente previsible), asecha en la misma distancia de la libertad del yo-separado, interponiéndose a ese positivo desesperar de cualquier sucedáneo acomodaticio. Apenas acabada la entrega del premio Strega, Pavese escribe: “En Roma, apoteosis. ¿Y qué?” (PAVESE, 1992, p.374) (luego el suicidio). Tragedia que es también denuncia de la gravedad banalizada de tantos “suicidios” inducidos del yo,

producidos por el uso del poder, sobre todo en la enseñanza, para acallar las preguntas que buscan la propuesta de un método, que introduzca en el camino al destino inherente a la positividad radical de existir.

Esta concatenación dramática y finalmente trágica de la experiencia de sí, es la expresión neta de la racionalidad del sentido religioso y, al, par, de la posibilidad, nunca superable como tal, de que la espera capitule ante la anticipación irrazonable de una propia medida imaginativa de su cumplimiento. La síntesis poética de Pavese decanta el sentido religioso, evidenciado por un sujeto que se declara irreligioso en su auto-representación. Su auténtica religiosidad se manifiesta en que no se ausenta de las exigencias trascendentales de su humanidad, pues la forma verdadera del cotidiano oficio de vivir es “vivir siempre intensamente lo real”: definición del sentido religioso. Toda posible fe, que expresa esa previa confianza de la vida en un “quien”, decae en fideísmo cuando, siendo correctamente doctrinaria o fláccidamente sentimental en su confesarse, se ausenta de lo humano, del sentido religioso, convirtiéndose en respuesta sin pregunta, en certeza sin búsqueda ni verificación, porque no enfrenta ni atraviesa la puntualidad del misterio inmanente que moviliza los problemas humanos a la hora de vivir lo real. El insistente ¿quién eres Tú?, del epígrafe de Pär Lagerkvits, es pregunta in-cancelable dentro de toda auténtica fe: “reconocer una Presencia en su indirecto presentarse, atestiguándose como un Otro desde dentro y desde fuera del yo”. La conciencia de la “relación originaria” que nos constituye sólo despierta en forma auténtica dentro del apremio –atractivo o no- de la circunstancia vivida, donde acontece en el signo la presencia-ausente del Otro. Se trata del Transgresor por antonomasia, que mendiga a la distancia la libertad razonable del yo para compartir la consistencia eterna del instante vivido.

Cesare Pavese se desangra en su insistente preguntar por Alguien “¿a quién agradecer?”. Pero una cultura moderna que por principio se avergüenza de agradecer y una fe moderna reducida a subjetivismo sentimental que inventa su objeto, no podían ofrecer un signo objetivo, indicativo de la dirección alterativa radical de su pregunta. Por eso es misericordiosa para con el hombre una renovada educación de la mirada, también ofrecida por la luminosa filosofía de Ricoeur. Él muestra agudamente que, antes y en medio-de la denodada proyección activa a la que se había auto-condenado la subjetividad, lo que realmente actúa es una pasividad previa y fundamental. La razón re-centrada en el acto-de-existir-dado en el mismo deseo-de-ser del cogito-encarnado, realiza su cometido original en la autoexposición ontológica de la facticidad-viviente del yo en cuanto expuesto, a su vez, a la inyunción o llamado meta-categorial de la Alteridad. Ésta precede internándose en el yo como carne-que-pregunta, suscitando toda ulterior interrogación auténtica. El Otro ya está porque actúa. En sano juicio: *operare sequitur esse*. Según el umbral ontológico al que Ricoeur se asoma, tal llamado atraviesa al yo en la desproporción cósmica de su carne, en la desproporción de lo inmemorial en su intersubjetividad histórica y en la desproporción interna de su conciencia (*Gewissen*) (RICOEUR, 1990, p. 367-410).

El Otro, entonces, no es un agregado opcional al presunto cierre autárquico de un Cogito adulto. El Otro se indica en la relación originaria que constituye y de algún modo separa del mundo al cogito como tal, siendo el cogitatum primordial e inconmensurable, oblicuamente mencionado como punto de fuga en toda relación fenomenológica con lo existente. Una relación que atraviesa, desborda y dignifica la concepción y el trato de sí mismo, de los otros y de todo lo otro. “Sí-mismo-como-un-otro sugiere, desde el comienzo, que la ipseidad de sí-mismo implica la alteridad de un modo tan íntimo, que el uno no se deja pensar sin la otra, que, como se diría en lenguaje hegeliano, una atraviesa al otro. Al ‘como’ quisiera yo ligar –dice Ricoeur- el significado fuerte, no sólo de una comparación –sí mismo semejante a un otro-, sino de una implicación: sí-mismo-en-tanto-que ...otro” (RICOEUR, 1990, p. 14). La afirmación originaria es, entonces, la indicación

## Olvido de sí y vehemencia de la existencia

Hay un inconveniente. El olvido de sí mismo es el motivo de todos los encubrimientos y falseamientos de las relaciones, con la realidad en su conjunto y entre los hombres. La obviedad naturalista da por descontada la existencia y la afirmación de la relación originaria implicada en ella. Y por eso, también da por descontada la presencia. Lo que falta, entonces, no son los razonamientos sino la experiencia puntualmente evaluativa del previo existir como condición de posibilidad de lo que se vive. El ejercicio coherente de la razón, en el riesgoso tramo inicial y final de la reflexión, implica la libertad<sup>4</sup>. La expresión poética arraiga en la experiencia plena como inicio en la « eclosión del aparecer »; el verbo es agraciado por la renovación del significado usual de lo presente, que acontece en su valor relativo al destino. El poeta –del que todos tenemos un poco, como dice el adagio, pero no alcanza- nos hace (ese poco) admirar cómo él hace experiencia acerca de un tema de todos, pero en la precisa expresión sintética de su « autoconciencia del cosmos ». Ejerce, de modo puntual y por el arte de la metáfora, la amplitud de todo espíritu humano, potencialmente poético y filosófico: *anima rationalis est quodammodo omnia*, recuerdan los filósofos desde antiguo. En esa percepción va implicada la libertad, en una modalidad específica de su ejercicio, en apoyo de la razón. ¿Por qué esto es así?

Dos motivos justifican este pasaje. Por un lado, hay un enigma de mendacidad en mi condición humana, porque “debo encontrar algo –señala Ricoeur- que previamente estaba perdido; volver ‘propio’, ‘lo mío propio’, lo que ha cesado de ser mío. Vivo en la distracción o en la ‘diversión’ o en cierto olvido culpable; la apropiación significa que la situación inicial de donde procede la reflexión es el olvido” (RICOEUR, 1969, p.324). Por otro lado, este olvido deja todavía su rémora durante el proceso de reapropiación racional que pretende darlo por superado. En efecto, ante la gratuidad abismal de la realidad presente y del propio ser sorprendido en el asombro por la “vehemencia de la existencia”, se produce una especie de parálisis extraña de la razón, que se bloquea y revierte en la remisión a su propia medida en la Subjetividad hiperbólica, puesta como último criterio del significado de lo dado en mí y fuera de mí. En lugar de reconocer la implicación alterativa última que se halla dentro de lo existente en cuanto tal, esto es, como luminosidad de su existencia contingente en la que las cosas y los rostros irradian como signos que remiten a algo otro de sí, más bien se las tiende a recluir en el bunker de la relación sujeto-objeto absolutizada, por temor al descontrol que implica sostener abierto el punto de fuga, la dinámica del signo, en lo que se encuentra y conoce.

3 Título singularmente feliz, de un ensayo “porteño” del periodista-historiador Raúl Scalabrini Ortíz, Plus Ultra, Buenos Aires, 1931

4 Entiendo por razón la capacidad de tomar conciencia de la realidad, dada como fenómeno en la experiencia, según la totalidad de sus factores, en dirección a un punto de fuga hacia la totalización. Porque la intelección de lo dado en la experiencia se realiza en el horizonte del “es”. La experiencia, entonces, ya implica in nuce la función-metá de la razón, como la denomina Ricoeur, en cuanto es inteligencia relativamente adecuada del sentido de las cosas presentes. Pero no hay conocimiento por experiencia sin atención –actitud gnoseológica que implica la decisión de la libertad. De lo contrario sólo hay un *fluir transeúnte* de vagas sensaciones. La razón despliega el encuentro con lo real que se manifiesta en la experiencia, aprehendiendo en ésta la diferencia respecto de un *prius* (Zubiri) a la manifestación misma; así como la posible diversidad de procedimientos para dar cuenta de la complejidad de nexos y la multiplicidad de aspectos ofrecidos por lo ahí dado. La razón es la capacidad de dar cuenta de la experiencia como punto de partida y como lugar permanente de su retorno en el desglosamiento y en la articulación discursiva del contenido experimentado. Entiendo la libertad desde la experiencia existencial que tenemos de ella. Nos sentimos libres, no al arbitrar y elegir ante todo, sino al experimentar la correspondencia a una necesidad o la realización de una aspiración, en las que se cumple y exalta el deseo-de-ser, en una satisfacción que ilumina y da nuevo dinamismo a la praxis. En tal sentido, libertad es capacidad del fin, de la felicidad, a la que toda acción hace referencia como cabida de la totalidad en ella, en su misma particularidad. Descubrirse libre es percibirse entrelazado en el mundo desde una dimensión de distancia e independencia respecto del flujo del mundo, dada por la dimensión de infinitud del deseo. Libertad es capacidad de adherir con afecto razonable a lo que es promesa de una satisfacción referida al destino.

El auténtico problema del dinamismo racional, para darnos cuenta de cómo estamos hechos y así buscar la verdad de los significados últimos de la vida, no reside en la necesidad de una inteligencia particular o en un esfuerzo especial o en unos medios excepcionales que habría que usar para alcanzarla y del que sólo dispondrían los gurús de la razón autónoma. La verdad última es como encontrar una presencia bella en el propio camino: se la ve y se la reconoce, sólo si se está atento. Como el poeta ante la “eclosión del aparecer”. El gran inconveniente, entonces, está en ese acto donde convergen la razón y la libertad, que es la atención a lo otro en la disposición de sí. Porque frente a significados que ponen en juego todo, el hombre debe estar presente por entero, y sólo lo está, si está presente con su libertad. Ricoeur advierte que, “somos maestros de nuestros actos porque [-y en la medida en que-] somos maestros de nuestra atención” (RICOEUR, 1967, p. 175 [entre corchetes, mío]). Alumnos de nuestra pasividad fundamental. La atención es un “acto extraño”, pues no es un accesorio circunstancial de nuestra existencia, sino una de “las experiencias cardinales de la subjetividad” (RICOEUR, 1967, p. 19). La atención es el frágil puente de cristal para llegar entero a las cuestiones fundamentales, que se muestran en signos y vienen lógicamente indicadas, pero sin prescribir u obligar apodícticamente, por respeto a la libertad. De modo que “esta notable significación de la atención determina toda reflexión ulterior acerca de su importancia en los grandes problemas de la verdad y la libertad” (RICOEUR, 1967, p. 146).

La autoconciencia básica del “yo actuante y sufriente” –como lo denomina Ricoeur (1990, p.29) -, a su vez signo de su particular dignidad, se expresa en esta fórmula sintética: “lo que yo soy es inconmensurable respecto a lo que yo se del hombre” (RICOEUR, 1959, p. 119), de mí. El punto de “concentración” y “culminación” del “misterio en el hombre”, radica en el dirimirse de la razón y la libertad en la alternativa entre la realidad y la ilusión. El sentido religioso, captado en su origen, lejos de ser lo contrario sentimental de la razón o el enemigo agazapado de la libertad, es, por el contrario, el núcleo crítico del yo y el factor principal de toda auténtica educación humana, que a nada puede responder con propiedad sin antes despertar las preguntas en las que el deseo toma rostro y salta receptivamente curioso hacia las presencias. Las preguntas que movilizan la razón y comprometen la libertad no son producidas por un artificioso proceso de razonamientos. Emergen tras el impacto crítico entre las exigencias trascendentales e inagotables del yo y la prueba de su insondable y contingente singularidad, vulnerable a la violencia ejercida a la hora de pretender disponer de ella como si fuese un mero objeto ya-medido y ya-sabido.

“Por un lado –dice Ricoeur-, mi encarnación confiere a mi existencia una densidad y una opacidad irreductibles a todo esquema objetivo [pensemos un segundo en el descontrol del lo real, en el impacto del acontecimiento en sí-mismo: la formación de un carácter individuante que admite y desborda las objetivaciones tipológicas; o en el inmenso campo de lo improbable en el que se genera ‘este’ que soy-yo y no otro estadísticamente más probable en términos de explicación biológica; o en el inconsciente como regresión hundida en lo arcaico instintivo e infantil que o estalla en lo onírico o en la locura, o más bien alimenta con sus recursos energéticos y plásticos la expresividad de la conciencia, en tanto son asidos globalmente en la aceptación de sí mismo como dado]; mi encarnación –continúa Ricoeur- [pertenencia al ser a través del universo que precede, envuelve y penetra con sus elementos toda la corporeidad del yo que lo interroga] constriñe al conocimiento claro –sea matemático y experimental, dialéctico o especulativo- al silencio del puro sentir [límite que se debe imponer a sí-misma la razón en su uso controlador o puramente reflexivo-especulativo, como el aspecto operatorio de la razón sin más; pero ese ‘puro sentir’ es posible transferencia crítica de las preguntas-sentidas hacia otro método, capaz de abordarlas]. Respecto de la otra frontera, el misterio designa mi inserción en lo sagrado, en el ser [considérese el aspecto ‘simbólico’ –lo sagrado- y el

aspecto ‘conceptual’ –el ser- de la razón ante las preguntas últimas]; mi pensamiento quisiera englobarlo todo y tratar la totalidad de lo real como un conjunto coherente de respuestas inteligibles a un conjunto de cuestiones determinadas [ejercicio de la razón-control]; pero ese poder de colocar y resolver problemas está ya precedido por la posición englobante del ser sobre mi existencia concreta [diferencia alterativa del ser al acaecer en la relación originaria y en el lenguaje, investidos por el deseo-de-ser]; este misterio de la presencia envolvente, a partir del cual planteo las preguntas [en el despliegue de la razón deseante], sólo puede ser atestado pero no (...) demostrado [en un discurso regido por la lógica de la univocidad]” (RICOEUR, 1959, p. 119, [entre corchetes y cursivas en la cita, son míos]).

Ahora bien, no se trata de negar la objetividad en el conocimiento del fenómeno humano, sino de hacerla efectiva en sus diversos niveles de manifestación según una metodología en cada caso adecuada, considerando la primacía reiterada de la experiencia inicial, que implica un juicio abierto a todos los factores implicados, en especial al punto de fuga. La dimensión de lo inconmensurable es decisiva para el desarrollo a posteriori del conocimiento desde la experiencia del ser humano manifestándose en su singularidad, mirando al tiempo. Las mismas ciencias que abordan el fenómeno humano ponen de relieve, de diversas maneras, la presencia de ese enigma que requiere de un desarrollo de la lógica hacia la consistencia del “doble sentido” (v.g. del inconsciente interpretado, del origen mismo del lenguaje y de su doble juego referencial a algo y a otro, de la simbolización cultural con la que emerge lo humano en su diferencia con lo prehumano, de la inteligencia creativa inmanente al despliegue del portentoso fenómeno de la vida, etc.). El acceso por la reflexión fenomenológica a la estructura ontológica se desmentiría a sí mismo si no mostrase la relevancia de dicha dimensión de la singularidad de cada hombre. Para Ricoeur, esa inconmensurabilidad no es plataforma ni para la inefabilidad ni para la efusión romántica. Sino la exigencia racional de atravesar los signos en los que ella se documenta. Lo que supone “una noción de significación mucho más compleja que la de los signos llamados unívocos, requeridos por una lógica de la argumentación”(RICOEUR, 1969, p.8).

La inteligencia de los signos ya había ocupado a Aristóteles en su *Perí hermeneías* en cuanto “atañe a todo discurso significativo; más aún, el discurso significativo es hermeneia, es decir, ‘interpreta’ la realidad, en la medida en que dice algo de algo; hay hermeneia porque la enunciación es una captura de lo real por medio de expresiones significantes, y no un extracto de supuestas impresiones provenientes de las cosas mismas” (RICOEUR, 1969, p.8). Decir algo a alguien acerca de algo es valerse de la mediación trascendental del lenguaje en cuanto ella está abierta al incremento de la referencia y del sentido de universalidad por su misma potencialidad polisémica. Más radicalmente aún: esa relación originaria que genera al yo como apertura inmanente al trasfondo de alteridad en la manifestación del ser, no es unidimensional sino que es dialéctica, co-implicación bipolar de vida e inteligibilidad que se justifican y se exaltan en la complementariedad de sus diferencias. Por ello dice Ricoeur, reapropiándose del desafío que movía el pensamiento de Dilthey: “un importante problema (...) se plantea aquí: el de la relación entre la fuerza y el sentido, entre la vida portadora de significación y el espíritu capaz de encadenarlos en una serie coherente. Si la vida no es originariamente significativa, la comprensión se vuelve para siempre imposible; pero para que esta comprensión se establezca, ¿no habría que volcar en la vida misma esa lógica del desarrollo inmanente que Hegel llamaba concepto? (...). Esta es la dificultad más importante que puede justificarse que se busque en la fenomenología la estructura de recepción o (...) la joven planta sobre la cual se podrá injertar el brote hermenéutico” (RICOEUR, 1969, p.9).

La “vía corta” de la ontología fenomenológica, como hermenéutica reflexiva de la experiencia fáctica de sí, Ricoeur la supone realizada como instancia crítica previa en *Le volontaire et l’involontaire* y en *L’homme*

fallible. Sin ella, correctamente abierta, no hay criterios para continuarla por la “vía larga”. Pero, en tales obras, Ricoeur, al llegar –en la primera- al drama de la libertad en el consentimiento a lo involuntario y, al iniciar la segunda, desde la patética de la miseria (RICOEUR, 1960, pp. 26-34), muestra que la tematización no se realiza dentro de una neutralizada relación sujeto-objeto, sino dentro del drama humano, experimentado sobre todo en el discurso auténticamente poético, reconocido como tal por un ejercicio auténticamente filosófico-fundamental de la racionalidad. Pues la ontología fenomenológica de la facticidad de la existencia no asimila el “método de inmanencia” dentro de un cándido “método de inocencia”(RICOEUR, 1967, p.34). La antropología fundamental no es una ontología auto-celebrativa. Por eso tampoco admite el mero traslado a una filosofía lingüística encapsulada en el lenguaje, como si fuese un absoluto fácil, “que niega la intención fundamental del signo, a saber, la de valer por..., es decir, la de superarse a sí mismo y suprimirse en aquello a lo que apunta. El lenguaje mismo, en tanto medio significante, pide ser referido a la existencia” (RICOEUR, 1969, p.20).

### **Sentido religioso, fenómeno religioso y acontecimiento liberador de la espera**

El sentido religioso no es asunto de visionarios sino que está anclado en el desafío meta-fáctico de la experiencia, en la carne cotidiana de lo real, donde la huella de lo invisible está dentro de lo visible. Cuando Ricoeur habla del “yo-profético” no mienta una capacidad adivinatoria o una alegre superficialidad sino un yo-despierto que arriesga en la implicación de la afirmación-relación originaria, sobre todo dentro de las aparentemente más negativas experiencias. “Nada es tan próximo a la angustia del sin-sentido como la tímida esperanza. Y, sin embargo, este acto ínfimo opera en silencio y, a la vez, se oculta y se muestra en su poder de recapitular todos los niveles de la afirmación originaria. (...); pero, a diferencia de un saber absoluto, la afirmación originaria secretamente armada de esperanza, no se reasegura en ninguna Aufhebung; no ‘supera’ sino que ‘afronta’; no ‘reconcilia’ sino que ‘consuela’; por lo que la angustia la acompañará hasta el último día” (RICOEUR, 1955, pp.334-335). Consolación no es aquí apagamiento evasivo sino permanencia atenta y paciente en la pelea por el Significado. El epígrafe de Lagerkvist brinda rasgos esenciales del significarse de la Alteridad en el sentimiento de pasividad que irrumpe dentro del drama humano. La nostalgia, a menudo tapada por la distracción o evadida en el sentimentalismo, y también “aquella eterna y santa tristeza que algunas almas elegidas, una vez saboreada y conocida –dice Dostoyevski-, nunca cambiarían por una satisfacción barata” (DOSTOYEVSKI, 1986, p. 1098), y que Tomás de Aquino define con bisturí conceptual como “el deseo de un bien ausente” (TOMÁS DE AQUINO, 1960, I, q. 20, art. 1), expresan la absoluta falta de proporción entre lo Otro verdaderamente buscado y la capacidad humana de captura. Angustia y depresión, nostalgia y tristeza, en vez de ser atacadas por tanta farmacología y tanta psicología, han de ser educadas y valoradas como toma de conciencia de la grandeza de la vida y como sentimiento carnal de su destino. Es la auto-afección relacional, que destraba la cuestión ¿quién? de la identidad humana como ipseidad.

La certeza de la existencia misteriosa e irradiante de significado es vislumbrada por Lagerkvist de modo admirable por su precisión simbólica. Se refiere a la presencia del amigo que se ausenta y no, en primer lugar, a un sin-fondo extraño y perverso cuya existencia es sospechada por una reflexión segunda en negativo. Partir de aquí, del mal, supone haber ya pasado por encima del primer impacto con lo que existe, con sí-mismo. El simple y agudo Escandinavo evoca que “Un desconocido es mi amigo, uno a quien no conozco”. Imagen

que, primero, expresa el sentimiento ontológico de una dependencia erótica respecto del Ser como un Tú inaferrable por los recursos del yo, pero de Quien depende el reconocimiento y la certeza de sí-mismo-como-otro. “¿Quién eres tú que llenas toda la tierra de tu ausencia?”: No se trata de una impresión en la intimidad subjetivista y privada, sino del sentimiento ontológico de pertenencia al ser que, desde el “Tú”, envuelve al yo pero desde afuera, desde la totalidad de la tierra y su infinidad de vectores del significado. Más aún: ¿Quién eres tú que llenas mi corazón de tu ausencia?”, alude a la atracción del Tú que no sólo se reverbera en los sentimientos del yo carnal, de pertenencia-arraigante y de dependencia-amante, sino que también extrae el yo hacia su sí-mismo desde adentro, dilatando el horizonte de afección señalado por el sentimiento ontológico de idealidad del ser. La existencia de la respuesta, del Tú, está implicada en el hecho mismo de la pregunta del yo, no en cuanto sujeto que piensa sino en cuanto yo pasivo, deseante y carnal, herido por la huella de la presencia del Otro, en una ausencia que se hace sentir. De lo contrario no existiría el deseo, ni la nostalgia, ni la tristeza, ni la angustia como experiencias que se imponen, que no se fabrican, ni tampoco la pregunta estructural renuente a una respuesta cualquiera.

Cuando Ricoeur pone en suspenso la cuestión del mal (RICOEUR, 1967, pp.23-31) y de la Trascendencia (RICOEUR, 1967, pp. 31-36) en la descripción fenomenológico-eidética de la dialéctica de lo voluntario y lo involuntario, no lo hace en función de un presunto canon de seriedad intelectual para poner la cuestión fuera del juego de la estricta razón, desplazándolas, entonces, a un discurso de rango menor como la “simbólica” del mal y la “poética” de la Trascendencia. Sino que lo hace por dos razones esenciales: para evidenciar, primero, la estructura de no coincidencia consigo misma de la libertad del cogito encarnado, de tal modo que la razón no puede encontrar una explicación a esa inadecuación dentro del horizonte de su experiencia vital, siendo reclamada por los signos a atender la inserción histórica de la llamada del Otro. Y, también, para descontaminar de culpabilidad a la finitud humana, básicamente expuesta en la posibilidad de ofrecerse a la inocencia o a la falta. El segundo motivo esencial es que, por un lado, la autoexperiencia del hombre y el dilatarse de la misma en el mundo y en la historia, habla de una excedencia alterativa atraída por la Exterioridad, cuyo nombre innombrable es Tú o el misterio, dado en el umbral mismo del punto de fuga inmanente en toda relación mundana experiencialmente efectiva.

Por otro lado, la suspensión del mal es para advertir su gravedad como acontecimiento que se desploma sobre una libertad que le cede el ingreso y que es tal por la apertura al infinito. El mal, sobrevenido y optado al par, tal es su paradoja, esclaviza hasta tal punto e indefinidamente que la libertad ya no puede salir por sí misma de la cárcel de su alienación. Necesita, para que haya ya aquí experiencia duradera del signo de una promesa cumplida de la irrenunciable demanda de felicidad, de mucho más que una mera explicación de su sentido. Es admirable una espera utópica que, en definitiva, para no permanecer tal y desgastarse, debe resolverse en una hiper-simbolización ética de la esperanza, que atraviese las tres grandes mediaciones sin quedar, de modo sutil o desembozado, atrapada en ellas. Suscita veneración una obediencia al misterio y una esperanza en él, sobrellevada por muy pocos espíritus, tan puros cuanto capaces de un esfuerzo religioso casi sobrehumano y por eso excluyente. El común de los hombres, como uno mismo, apremiado por las “presencias reales” y el “temor a la muerte”, no se sostiene en gritos muertos de infinito. O los conserva para algún momento ritual al lado de la vida, en el rincón doméstico de los antepasados y en algunas fiestas colectivas. Las simbolizaciones culturales, si no pasan por el tamiz antropológico-crítico a la altura de los tiempos, quedan sometidas a la lógica del poder, desvaneciéndose como reductos de las cada vez más nostálgicas identidades nacionales.

Antes bien, todas las religiones que aparecen en la historia y que han configurado el intento de

responder al hambre y la sed de sentido del hombre y han amalgamado a los pueblos, son verdaderas. Todo hombre, por coherencia intelectual, tiene que realizar este esfuerzo de participar, como primera hipótesis de comparación con sus exigencias trascendentales, en aquella religión propia de la tradición cultural en la que ha venido al mundo. Sólo desde ahí, por profundización crítica, puede honestamente convertirse adhiriendo a otra, porque siempre necesita tener una religión (o de hecho tiene su sustituto). Las religiones perciben y expresan la existencia del misterio como vértice la razón y como fuente y síntesis que contiene todo lo que es vida y aquello por lo que la vida “vale”, “consiste” y “dura”. La exigencia de una revelación se halla en la raíz de sus intentos. Tal es la operatividad última de la imaginación trascendental. Y todos los grandes fundadores han expresado con humildad su sentido religioso, considerándose meros instrumentos de un camino hacia una vida verdadera de la que ellos no son los depositarios sino los indicadores.

El “específico fenómeno religioso” –distinto aunque no inconexo respecto del “sentido religioso” aquí tratado-, tiene una consistencia imbatible y, por tanto, todos los esfuerzos por erradicarlo fracasaron y fracasarán. Incluso lo confirmarán exacerbándolo en su perversión político-cultural fundamentalista. Ricoeur designa ese núcleo pre- o simplemente no-lingüístico de la experiencia religiosa “como sentimiento de ‘absoluta dependencia’ con respecto a una creación que me precede, ‘cuidado último’ en el horizonte de todas mis preocupaciones, ‘confianza incondicionada’, espero a pesar de... todo. (...) Todas las formulaciones que de ella se pueden dar ratifican que la fe es, en tanto que tal, un acto que no se deja reducir a ninguna palabra, a ninguna escritura. En este sentido marca el límite de toda hermenéutica, porque ella está en el origen de toda interpretación” (RICOEUR, 2011, pp.61-62). Pero, finalmente, es tan digno cuanto triste vivir de la ausencia del Otro, indicado en el sentimiento íntimo y en la simbolización cultural. No acontece, renovándose continuamente en lo cotidiano, la alegría de existir esperada de los sentimientos y de los símbolos.

El “fenómeno religioso en su especificidad”, por su esencial incrustación en el individuo, implica que tal fenómeno no vive si no se personaliza como “sentido religioso”. Ricoeur sostiene que “una fe que no busque la inteligencia es incapaz de desposar su tiempo”, que es el tiempo limitado del contextualizado y lábil cogito encarnado. Pero, por esto mismo, el yo-en-acción comparte, sustenta y se sustenta en su experiencia religiosa en el fenómeno comunitario que implica comunicación, relato y escritura, como mediaciones codificadas de la relación personal y testimonial con el Absoluto. Además, por su consistencia alterativa, el inicio del fenómeno religioso es tan insondable como el inicio del lenguaje: es una relación que nos precede desde lo inmemorial que se hace memoria del sentido e idioma compartido en una historia. Así como el lenguaje se actualiza y renueva cuando alguien toma la palabra, la experiencia religiosa se actualiza cuando alguien es investido por el testimonio de lo Absoluto. El poeta y el testigo son directamente pensables en la significación universal de su puntual condensación religiosa de la experiencia humana, sobre la cual se basa toda creatividad y perduración cultural. Lo Absoluto, en la “eclosión del aparecer”, genera relato y abre huellas en la historia. Por ello, “la dificultad ya evidente que hay para nombrar este origen de la interpretación –acota Ricoeur- traiciona la necesidad de dar una contrapartida a la afirmación de que la fe es más primitiva que toda palabra. [... Por lo que] también es cierto que es siempre en un lenguaje donde se articula la experiencia religiosa, se entienda en un sentido cognitivo, práctico o emocional” (RICOEUR, 2011, p.62).

Metodológicamente es necesaria esa dialéctica de la “vía corta” y de la “vía larga” para abordar el fenómeno religioso, en el movimiento de sístole y diástole propio de una fenomenología hermenéutico-crítica. Si la lógica de la conciencia lingüística, personal y comunitaria, no se objetiva en gramática, el idioma se pierde y es sustituido por otro más estructurado y abierto en cualquier embate de la historia. Si la consistencia

ontológica, personal y comunitaria, del fenómeno religioso no se codifica en escritura autorizada, el testimonio de lo Absoluto queda librado a su puntualidad en ese testigo. Su testimonio se realiza en la remisión a los pocos contemporáneos que el testigo pueda tocar con su testimonio vital, que sólo puede trascender en el tiempo si él mismo o alguien lo relata y escribe. Con lo que aparece la pregunta más grave: ¿A quién testimonia el testigo? ¿Acaso a su propia experiencia de vida y a su pensamiento de lo Absoluto? ¿No se convierte a sí mismo en el Sujeto que autoriza su propio testimonio, que ya no remite realmente a Otro sino a su mismidad pensante?

La auténtica mediación escrituraria fundamental de la experiencia religiosa no sustituye la vida, ni es una autobiografía. Es una concatenación primaria y fundante de testigos que, con su singularidad y temperamento, recogen un mismo –y en definitiva el Único– testimonio que el Absoluto da de sí mismo. Esta propuesta tiene una estructura paradigmática: “Al que hemos visto, oído y tocado con nuestras propias manos, el Verbo de la Vida que existía junto al Padre, cuyo testimonio el Verbo anuncia, eso es lo que nosotros les anunciamos para que tengan la vida” (Cfr, I, Juan, 1). La base real de una significativa escritura cualquiera es que, de algún modo, el verbo se hace carne y no ante todo texto, escritura y papel. Y que, con un apoyo en la escritura, en la carne continúa. De modo que si no lo hemos visto y oído, todavía no tuvimos la suerte de encontrarlo como acontecimiento en medio de la vida, que merece ser comunicado. Y tenemos que preguntarnos por qué y por cuál acontecimiento histórico. Como sintetizaba magistralmente Agustín de Hipona: *in oculis nostris facta; in manibus nostrae scripta*. Sin mirar no podemos ver el testigo que está aconteciendo ahora y sólo nos quedan piadosos recuerdos escritos de un lejano pasado; sin leer la escritura de algunos de los hechos sustantivos que denotan como todo esto comenzó, desde aquel momento del tiempo, sólo nos quedaría interpretar cosas hechas y dichas en algún segmento de relato, diseminado, espiritualista y fabulador, interpretación de interpretaciones. Con lo que no valdría la pena postergar la vida deteniéndola sobre un mito más.

En análogo sentido, se podría entender que “ser judío o cristiano sería poseer la respuesta a las preguntas planteadas por la filosofía y dejadas por ella sin respuesta. La filosofía preguntaría y la teología respondería. Ahora bien, en absoluto es este el esquema que yo tengo presente –insiste Ricoeur. En primer lugar, no sitúo la respuesta frente a la pregunta, sino frente a la llamada. Y esto cambia todo: una cosa es responder a una pregunta, en el sentido de un problema planteado, otra responder a una llamada, en el sentido de corresponder a la concepción de existencia que propone. En segundo lugar, esa llamada no viene de la filosofía sino que procede de la Palabra, recogida en las Escrituras y transmitida por la tradición y las tradiciones nacidas de estas Escrituras. Por último, la respuesta en la que pienso no es la de la teología, en tanto que discurso más o menos sistemático, sino la del sí que, de sí llamado se convierte en sí responsivo” (RICOEUR, 2011, p.56). Este último elemento es, a mi juicio, el decisivo: el sí llamado que se convierte en sí responsivo es el testigo de carne y sangre con su testimonio<sup>5</sup>. Pero la llamada, antes de proceder de la Palabra testimonial, procede de la vida misma del testigo. De la vida brotan las palabras que denotan el atractivo poético de la presencia en carne y sangre del testigo. Por la presencia viva a la que refieren, las palabras tienen autoridad irresistible frente a la razón y la libertad de quienes la escuchan. Por lo que responder a una llamada, en el sentido de corresponder a la concepción de existencia que propone, no es lo primero ni lo más sustantivo. La concepción de existencia que las palabras proponen, se comprenden poco a poco y después del impacto originario con esa presencia, seguida en su pedagógico manifestarse en el tiempo. Es más: esa “concepción de existencia propuesta”, en un solo caso es un conjunto de imposibles para la buena voluntad ética. Son de una transgresión naturalmente imposible de cumplir, tal como “amar al enemigo”.

5 Cfr. Ricoeur, P., “L’Herméneutique du témoignage (1972)”, en *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Seuil, Paris 1994, pp. 107-139

Siguiendo el atractivo vencedor de la Presencia, apegándome a ella, comienzo a constatar que mi vida cambia como la de quien se enamora. No cambia por el siempre unilateral “esfuerzo por existir”. Sino por el impacto de Alguien que corresponde a las exigencias ideales del yo, imposibles de cumplir: al deseo-de-vivir sin temor lo real tal como se da, con una intensidad que cambia la circunstancia desde una potencia de existir que ya no es mía y que me lleva al encuentro de mis hermanos los hombres. Sin censurar nada de la vida ni de la muerte, ni del goce ni del dolor, ni de alegría ni de la tristeza, pero ahora transformados por la certeza de una amistad que acompaña mi humanidad desde la plenitud de Su humanidad vencedora. Así, el yo, en el encuentro con Él, se descubre real protagonista de la historia. No porque sea mejor que sus otros hermanos, los hombres, no porque no tenga la misma fragilidad que los demás, sino porque ha sido rescatado del desfallecer una y otra vez, por Uno que ha revocado la condena. Al verificar esto en los hechos, entonces se puede repetir en verdad que “la gloria de Dios, es Dios mismo, en un Hombre viviente, que hace vivir”. Todo lo contrario de un proyecto de justicia utópica siempre postergada y en definitiva sepultada por la historia, que condena pero no redime. Desde aquella certeza se empiezan a construir y a diseminar, en el mundo y en la historia, signos objetivos e irónicos de un modo de vivir las cosas de todos de un modo diverso.

El primer signo es la imposible comunión entre hombres que, al reconocer Ese acontecimiento, son liberados de su mutua extrañeza y son sorprendidos por el cambio que comienza a manifestarse en ellos: son los mismos de antes, con sus límites y pecados, pero vividos de un modo inexplicablemente nuevo. Gracias a Un encuentro. Un canto grafica la fenomenología de El acontecimiento: <<Dice la Sevillana del Adiós: «Algo se muere en el alma cuando un amigo se va, cuando un amigo se va, va dejando una huella que no se puede borrar. No te vayas todavía; no te vayas, por favor, que hasta la guitarra mía llora cuando dice adiós. / Un pañuelo de silencio a la hora de partir, a la hora de partir porque hay palabras que hieren y no se pueden decir. / El barco se hace pequeño cuando se aleja en el mar. Cuando se aleja en el mar y cuando se va perdiendo, ¡qué grande es la soledad! / Este vacío que deja el amigo que se va. El amigo que se va es como un pozo sin fondo que no se puede llenar».

Imaginad a este hombre que está en el muelle y se despide del amigo que se va en una barca; se va, se aleja, hasta que desaparece en el horizonte. Desaparece en el horizonte, pues la línea del horizonte no se puede traspasar, el pozo ya no se puede llenar, y uno se queda solo. El cristianismo es lo contrario: es el hombre que está solo, allí en el muelle, pero espera, porque en él todo espera; y he aquí que en el horizonte aparece un punto, un punto que viene hacia la orilla; se agranda, se agranda, se agranda... es un barco, en el que en un momento dado se ve al barquero, se entrevé al barquero. Va llegando, llegando... y atraca; y el hombre que llega abraza al hombre que estaba en la orilla. «Aparece un punto en el horizonte, sobre la línea del horizonte. Es este barco. Este barquito, que es un punto lejano, cada vez se hace mayor; a los ojos del hombre atento que lo mira se hace cada vez más claro, hasta que se perfila también lo que este barco lleva dentro, y se ve a un hombre, el barquero, sentado. El barco se acerca a la orilla, atraca, y el hombre que estaba esperando abraza al hombre que llega. El cristianismo nace así, como el hombre que espera que abraza al hombre que llega; llega desde el horizonte que de otro modo permanecería enigmático y desconocido». El hombre que llega es Dios que se ha hecho hombre>>. (Luigi Giussani)

## Referencias

DOSTOYEVSKI, Fedor. Los demonios. In: *Obras Completas*, vol. II. Madrid: Aguilar, 1986.

PAVESE, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona: Seix Barral, 1992.

RICOEUR, Paul. *Finitude et culpabilité. I. L'homme faillible*. Paris: Aubier-Montaigne, 1960.

\_\_\_\_\_. *Histoire et Vérité*. Paris: Seuil, Paris, 1955, 2<sup>a</sup>. ed. 1964

\_\_\_\_\_. *Le volontaire et l'involontaire*. Paris: Aubier-Montagne, 1967.

\_\_\_\_\_. "L'homme et son mystère". *Semaine des Intellectuels Catholiques*, Seance du samedi 21 novembre, 1959.

\_\_\_\_\_. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

\_\_\_\_\_. *Amour et justice*. Paris: Ed. Points, 2008

\_\_\_\_\_. *Amor y justicia*, (trad. de Tomás Domingo Moratalla). Madrid: Minima Trotta, 2011.

\_\_\_\_\_. *Le conflict des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969.

\_\_\_\_\_. "L'Herméneutique du témoignage (1972)". In: *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris: Seuil, 1994, pp. 107-139.

Tomás de Aquino. *Summa Theologiae*, I. Madrid: BAC bilingue, 1960.

## DAR A VER O QUE NOS CEGA: UMA ÉTICA DO OLHAR EM RESNAIS, GODARD E NEMES

Prof.Dr. Abílio Hernandez<sup>6</sup>

*Dar a ver o que nos cega*: isto é, interrogar-me de que modo o cinema expõe a violência, confronta a negação absoluta do Outro, *dá a ver* a violação do que é humano, o que separa a humanidade de si mesma.

### A violência segundo Jean-Luc Nancy

Ao refletir sobre o que pode ligar a imagem à violência e esta à imagem, Jean-Luc Nancy define violência como o produto de uma cegueira deliberada, de uma vontade obtusa que não tem outra finalidade senão cuspir-se a si mesma, violentamente, até ao embotamento absoluto: o seu e o da sua vítima. A violência não transforma o que violenta, limita-se a arrancar-lhe a forma e o sentido, a gerar um signo da sua própria raiva, a produzir um ser violentado, cuja essência reside nisso mesmo: ter sido violentado. Por essa razão, a ordem que ela aniquila não é substituída por outra senão pela sua própria desordem: a desordem violenta da arma, do punho que nos agarra pela garganta, do esmagamento sem outra finalidade que não o próprio esmagamento (NANCY 2000: 1-3).

A violência traduz-se sempre numa forma de imagem, quer ver a marca que o seu golpe deixou em quem violentou, é essa a sua natureza: gravar essa marca. Pelo contrário, quando mostra a violência, a imagem da arte, neste caso a do cinema, não reproduz nem representa a violência, antes revela algo mais do que aquilo que a violência mostrada pretende ser e revela por si só: mostra-a como ela é, na sua mais profunda e visceral natureza, coloca-a perante si mesma, expõe-na para além do seu aspeto ou da sua forma. Excede-a.

Se é certo que, deste modo, a imagem da arte integra em si a própria violência, ela difere desta porque, conclui Nancy, a arte “toca no real”, que não tem fundo, enquanto a violência não vai além do seu próprio fundo. E ao tocar o real, a arte sabe que nada há a revelar, nem sequer um abismo. Sabe apenas que esse abismo existe permanentemente suspenso sobre nós (NANCY 2000: 6-9).

### Eu te saúdo, Sarajevo

Suspendendo o tempo e o espaço em cada instante, o cinema faz-nos aceder a uma dimensão que nunca coincide exatamente com as imagens do ecrã, porque integra também as que circulam no nosso pensamento, na nossa memória e na nossa imaginação. Porque é uma arte do representado e do construído, o cinema apropria-se de lugares ao mesmo tempo que os constrói. Por isso, aquilo que dá a ver – um corpo, uma cidade, uma paisagem – não é exatamente aquilo que filma. O cinema reorganiza o que filma, envolve-o na *mise-en-scène* e na montagem e constrói sobre o que filma uma outra coisa: e é esta outra coisa que mostra e para a qual solicita o nosso olhar, o nosso pensamento e a nossa imaginação.

O título de “Je vous salue, Sarajevo”, de Jean-Luc Godard, promete uma cidade, mas as imagens

mostram somente a esquina de uma rua, um muro de tijolo avermelhado, três soldados e três corpos estendidos num passeio, à mercê da brutalidade suspensa de uma bota militar. Que olhar me exige o cinema, que olhar me exige, em concreto, este filme? Porque é escasso o que vejo, quase nada, e eu, espectador, quero ver para além do imediato.

Olhemos, pois, porque esse é o primeiro gesto que o cinema nos pede. E começemos justamente pelos olhares que no filme nos ignoram, nos evitam ou nos temem: os olhares dos dois soldados da esquerda, do soldado que está de costas e dos corpos prostrados no passeio. Estes não olham para ninguém, ou olham para dentro de si mesmos ao mesmo tempo que procuram proteger-se da bota que os ameaça. O soldado que está de costas, e que aparenta ser o mais jovem, parece olhar – mas só se pode deduzi-lo pela inclinação da cabeça – para a mulher que pontapeia. Talvez olhe. Porém, o soldado tem os óculos de sol displicentemente colocados na cabeça, sobre os cabelos. Não servem para ver, são um simples ornamento. Como se ele não quisesse ver. Os óculos nos cabelos do soldado são por isso o sinal da sua cegueira. Os outros dois, que estão de frente, não olham para nós. Nenhum dos soldados olha para nós. E nós não vemos os olhos de nenhum deles, nem sequer dos que estão de frente para nós. No lugar dos olhos dos soldados que estão à esquerda vemos duas covas negras. Uma vez mais, como se eles fossem cegos. Ao apresentarem-se perante nós com os olhos vazados, os soldados apresentam-se como cegos.

Também como cego se apresenta o homem que, no quadro de Lucas van Leyden, aponta a Cristo, com a mão, a sua própria cegueira. Um “narciso cego” que “dá a ver que não vê”, nas palavras de Derrida que, a propósito do quadro do pintor flamengo, *Cristo a curar o cego*, escreve:

[...] a cegueira *viola* aquilo a que se pode chamar aqui a Natureza. É um acidente que interrompe o curso das coisas ou transgredir as leis naturais. E deixa pensar, por vezes, que o mal afecta, ao mesmo tempo que a Natureza, uma natureza da vontade – a vontade de saber [*savoir*] como vontade de ver [*voir*]. Uma má vontade teria levado o homem a fechar a si mesmo os olhos. O cego não quer saber ou antes gostaria de não saber: ou seja, de não ver. *Idein, eidos, idea*: toda a história, toda a semântica da *ideia* europeia, na sua genealogia grega, sabemo-lo, vemo-lo, consigna o ver ao saber (DERRIDA 2010: 20).

Tal como o cego de van Leyden, os soldados de Godard fecham a si mesmo os olhos, assinalando a sua cegueira nos óculos displicentemente inúteis e nas covas negras, localizando nestes sinais a sua condição de narcisos cegos que dão a ver que não veem, exibindo a sua cegueira perante nós, exibindo-a para todo o sempre, ostensivamente, como se dissessem “vejam, somos cegos, não podemos ver o que se passa”. Como o cego de van Leyden, os soldados de Sarajevo não querem saber ou gostariam de não saber: ou seja, de não ver.

Quererão os soldados de Sarajevo ser curados, como o cego que vai ao encontro de Cristo à saída de Jericó? Aquele aponta com o dedo a sua cegueira na esperança de cura. Mas, em Sarajevo, Cristo não parou naquela esquina, não curou aqueles soldados, nem valeu às suas vítimas, que ficarão para sempre expostas naquela paisagem desolada.

Godard expõe gestos displicentes que banalizam a violência e definem um lugar de arbítrio, brutalidade e morte, um mundo em pedaços, fragmentado como a única fotografia que compõe a totalidade do filme.

*Há a regra e há a exceção*, diz a voz de Godard. *Há a cultura, que é a regra, há a exceção que é a arte*.

Os três soldados são os instrumentos casuais da regra. Todos enunciam os instrumentos da cultura, que é, afinal, a regra: *cigarro, computador, t-shirt, televisão, turismo, guerra*. O objetivo da regra é eliminar a exceção e a exceção é a arte, a que se escreve, se compõe, se pinta, se filma. Godard, herdeiro de Antonioni e de Vigo, é o representante do cinema enquanto arte, enquanto exceção.

O soldado jovem, que tem nos cabelos os óculos displicentes e na mão um cigarro igualmente displicente,

a que lei obedece? De que se lembra quando movimenta a bota para o embate? De que se esquece, se esquece alguma coisa? Quem está por perto, se alguém está por perto? E se alguém estiver por perto desviará também os olhos, quererá ser cego como os soldados? Da cidade sentimos sobretudo a sua ausência. Onde está a cidade ausente? Uma cidade ausente é ainda uma cidade? Esta paisagem tão fragmentada, tão reduzida no seu espaço visível, tão prisioneira de um enquadramento implacável, é afinal uma ausência, um vazio, a representação da banalidade de uma violência (que) cega.

O filme fecha com o gesto em suspenso do soldado que nos vira as costas, isto é, que vira as costas ao mundo, como se a agressão, a violência em nome da regra, continuasse para além do filme, para além daquela esquina, para além daquela cidade. Como na verdade continua, chame-se a cidade Sarajevo, Srebrenica, Abu-Grahib, Guantanamo, Gaza, Aleppo, ou qualquer lugar sem lugar onde, rotineiramente, segundo a regra, se organize displicentemente o ritual cego da morte.

O enquadramento que nos mostra a rua de Sarajevo é fechado e no entanto dá a ver a possibilidade da eliminação da fronteira entre interior e exterior, entre campo e fora-de-campo, entre a esquina de uma rua e uma cidade, entre a cidade e o mundo inteiro. É assim que o cinema nos permite imaginar o que se situa para além daquilo que nos mostra. No caso do filme de Godard, dá-nos a imaginar uma cultura da desmemória, a cultura de uma Europa que nada reteve de um século inteiro de violência em que se inscreveu a catástrofe maior da nossa história contemporânea, a Shoah, o horror absoluto perpetrado pelo regime nazi com o extermínio – politicamente programado e tecnologicamente executado – de mais de seis milhões de pessoas nos campos de concentração, judeus na sua maioria, mas também ciganos, homossexuais, deficientes e opositores políticos, sobretudo comunistas, sem contar as que morreram nos guetos dos países ocupados.

## Dar a ver a Shoah

Não há uma designação que seja consensual, do ponto de vista histórico e filosófico, para nomear o extermínio praticado pelo regime nazista. Dois termos são recorrentemente utilizados: Holocausto, mais comum logo após a Segunda Guerra Mundial e majoritário nos países anglo-saxónicos, e Shoah, mais consensualmente usado na França.

*Shoah*, nome de origem hebraica tal como Holocausto, significa aniquilação, ruína, calamidade, catástrofe, enquanto *Holocausto* é conotado com sacrifício religioso, relacionado com a prática da expiação dos pecados pelo fogo. Para evitar esta conotação, usarei *Shoah* para designar o extermínio dos judeus e das restantes vítimas do III Reich. Mais importante, porém, do que a designação é a necessidade imperiosa de não esquecer o horror por detrás das palavras.

Quando, como no caso da Shoah, a dimensão da catástrofe é absoluta, isto é, quando nela se exclui a própria ordem do humano, como pode o cinema preservar a memória dos campos de concentração e extermínio, a memória da catástrofe? De que modo pode o cinema pensar, *dizer* a Shoah, *olhar* o para lá da fronteira em que a humanidade foi violentamente separada de si mesma? Como pode o cinema *dizer* o *indizível* e *dar a ver* o *invisível* de uma catástrofe que foi produto da nossa própria modernidade?

Muito embora Adorno tenha revisto, em diversas ocasiões, a sua posição inicial, enunciada em 1949, de que “escrever poesia depois de Auschwitz é um ato de barbárie” (ADORNO 1981: 35), o debate nunca desapareceu. Pelo contrário, reavivou-se, a partir do filme de Claude Lanzmann, “Shoah” (1985), através de um discurso que defende a ideia do *irrepresentável* e da *interdição* do uso de imagens dos campos.

A este interdito, porém, cabe ao cinema responder com a superação das fronteiras do visível, a

capacidade de imaginar o inimaginável e de afirmar a necessidade ética de pensar, com os meios que lhe são próprios, todo o acontecimento que, como a Shoah, se manifeste pela vontade de suprimir a alteridade, de não somente ignorar ou esquecer o Outro, mas de o suprimir em absoluto sem deixar rasto da sua existência ou, sequer, do próprio ato de extermínio. A propósito de quatro fotografias tiradas clandestinamente pelos membros do Sonderkommando do campo de extermínio de Auschwitz-Birkenau, em agosto de 1944, Didi-Huberman escreveu que basta ter pousado uma vez o olhar no que “resta de imagens”, nesse errático *corpus* “de imagens apesar de tudo”, para sentir que já não é possível falar de Auschwitz nos termos absolutos do “indizível” e do “inimaginável” (DIDI-HUBERMAN 2003: 37-38).

A imagem fílmica supera pois as fronteiras do visível e torna o inimaginável imaginável. Não no sentido de substituir ou restaurar o visível, mas, em palavras de Jean-Luc Nancy, no sentido de “trazer à presença o que não é da ordem da presença” (NANCY 2003: 70-71), de “tornar presente o não visto” e expô-lo perante o nosso olhar, constituindo-se como um lugar de interrogação e pensamento. Enquanto pensamento, o cinema não prescinde da representação, mesmo débil, incompleta ou em ruína, mas representação apesar de tudo, sob pena de renunciar ao próprio real, tornando-o estranho à arte, e de abdicar da alteridade constitutiva da própria imagem fílmica.

Representar o irrepresentável é portanto um desafio ético em que o cinema cria, através da imagem que dá a ver, a poesia que não seria possível escrever depois da catástrofe. O olhar é o que liga o cinema à ética, entendida como um pôr em causa o saber de quem dá a ver e o saber de quem responde a esse gesto olhando, num processo de responsabilização que compromete ambas as instâncias, que em conjunto se interrogam.

Para evitar o esquecimento da trágica experiência da Shoah é portanto imprescindível recorrer a todas as formas possíveis de memória, seja o testemunho direto de sobreviventes, os conhecimentos produzidos pela investigação histórica, seja a arte. Ignorar ou esquecer o que aconteceu é, como escreveu Agamben, ser responsável pela possibilidade de tudo voltar a suceder (AGAMBEN 1999).

## Na noite e no nevoeiro

“Noite e nevoeiro”, de Alain Resnais, é a obra-prima inaugural do testemunho que o cinema presta sobre a Shoah. O título do filme inspira-se na obra de Jean Cayrol, “Poèmes de la Nuit et du Brouillard” (CAYROL 1946), que por sua vez retirou o nome do decreto alemão de 7 de dezembro de 1941 – *Nacht und Nebel-Erlass* – que determinou a prisão, a deportação para os campos e para outros locais secretos e a eliminação física daqueles que o regime considerava indignos de pertencerem ao povo alemão, bem como de membros da Resistência na Alemanha e nos territórios ocupados. A prisão, o transporte e a eliminação dos prisioneiros eram em geral feitas em segredo, durante a noite, para que não houvesse testemunhas e se tornasse mais fácil eliminar as provas do extermínio. Nas roupas, os prisioneiros tinham gravadas as letras NN. Quando, no final da guerra, foram encontrados os registos dos Serviços de Segurança, nem sequer os locais das sepulturas estavam anotados, constavam apenas os nomes e as iniciais NN, *nacht und nebel, noite e nevoeiro*. Desconhece-se ainda hoje quantas pessoas desapareceram em resultado deste decreto.

*Mesmo uma paisagem tranquila, mesmo um prado com voos de corvos, com colheitas e fogueiras ... podem conduzir simplesmente a um campo de concentração.* Ouvimos esta voz, no início do filme, ao mesmo tempo que deslizamos o olhar por uma paisagem bucólica, seguindo o percurso de um *travelling* longo e lento, como quase todos os *travellings* de Resnais. As cores da paisagem são suaves. A música de Hans Eisler é harmoniosa, delicada. A voz calma de Michel Bouquet, o narrador, diz então os nomes para que

as imagens remetem: Stutthof, Oranienburg, Neuengamme, Bergen-Belsen, Ravensbrück, Dachau e o mais sinistro de todos os campos de extermínio, Auschwitz, onde, apenas nele, morreram mais de um milhão de prisioneiros, incluindo pelo menos 870.000 judeus, assassinados à chegada, sem terem sido sequer registados (WACHSMANN 2015: 636). Tinham passado dez anos sobre a descoberta dos campos.

A partir daí, Resnais guia-nos numa viagem que, em saltos sucessivos, liga presente e passado, permitindo-nos aceder a um tempo de terror sem limites, revisitado nos extratos de filmes e fotografias de uma textura granulada e a preto e branco, que contrasta com as cores do presente. Os espaços de Auschwitz, em 1955, estão vazios e mergulhados em profundo silêncio. Neles nada se move, apenas a câmara, instrumento vivo de um olhar que recusa qualquer forma de limitação do seu poder perante o que havia sido planejado e executado para se tornar invisível e inimaginável. A câmara, que se desloca no interior dos edifícios agora abandonados, para com frequência, como se lhe fosse difícil crer no testemunho mudo daqueles despojos de um passado até então praticamente desconhecido e que só agora se abre para o juízo da História e olhar do cinema. Com ela deslizamos entre barracões desertos e crematórios vazios, num percurso interrompido por imagens de um horror indescritível, arquivo de um passado irregatável mas que chega até ao presente envolvido nas palavras de Jean Cayrol, ele próprio um deportado *Nacht und Nebel* e sobrevivente do campo de concentração de Mauthausen-Gusen, onde morreram mais de 90 mil prisioneiros. Na música suave, por vezes quase doce, de Hans Eisler soa uma inesperada réstia da esperança que, apesar de tudo, nunca se apaga.

Projetados por arquitetos e engenheiros, edificadas por construtores civis e pedreiros, organizados como se fossem cidades, os campos possuíam casas de habitação, bordéis, hospitais e até, ironia extrema, prisões. E banhos públicos, de cujos chuveiros jorrava não água mas o gás mortal conhecido por Zyklon B. Eram lugares sem lugar, construídos com a única finalidade de produzir o extermínio total dos seus habitantes/prisioneiros. Resnais mostra-nos tudo: os despojos do presente e os corpos perdidos do passado. Mas nunca deixa de nos colocar perante a evidência de que *não estamos a ver nada* da autêntica realidade dos campos. *É em vão que tentamos descobrir os restos desta realidade dos campos*, diz o narrador. *Deste dormitório de tijolo, destes sonos ameaçados, não podemos mostrar senão a casca, a cor.*

E diz-nos isto ao mesmo tempo que vai revelando imagens quase impossíveis de suportar. No teto do que fora uma câmara de gás, o nosso olhar depara com os sulcos rasgados no cimento pelas unhas das vítimas, qual cartografia de um sofrimento sem limite. O plano é rápido e termina com a voz do narrador, que apenas nos diz *Mais il faut le savoir, mais é preciso saber*. E logo se cala, porque *o horror é lacónico*.

Vislumbrar o invisível, imaginar o inimaginável, pensar o impensável, *dizer* a Shoah, eis o objetivo de “Noite e Nevoeiro”. Sem nunca banalizar o horror, o filme presta o testemunho de que filmar os campos de extermínio é uma obrigação ética, estética e política do cinema. E desafia-nos para uma reflexão sobre o lugar do cinema no mundo moderno, uma reflexão que não nos permite não pôr em causa o nosso próprio olhar e a nossa condição de espectadores. Ao recusar construir um memorial ou um monumento, Resnais opta pela urgência de uma memória viva que funcione não como uma simples reatualização de eventos passados, mas que contribua para moldar uma cultura ética e política que previna novas feridas e não permita que ninguém, nós incluídos, se exima de uma responsabilidade histórica que não prescreve.

Jacques Derrida define a memória como um outro nome do futuro: “la mémoire, autre nom de l’avenir après lequel je cours, et je cours, et je cours” (DERRIDA 1999). E noutro texto, escrito em colaboração com Safaa Fathy, esta acrescenta que a memória lê o que está antes, mas o que nela impressiona é o seu depois, o movimento que a transporta para além desse antes que não pode ser recordado senão no depois, e que a memória nunca revela por inteiro. Porque guarda restos, conserva segredos para o futuro (DERRIDA 2000: 53).

No filme seguinte de Resnais, “Hiroshima, meu amor”, a protagonista sabe que a memória é um modo de superar a ausência e de derrotar o esquecimento, e por isso repete ao seu amante breve *J’ai tout vu à Hiroshima, eu vi tudo em Hiroshima*. Mas o arquiteto japonês nega sempre essa possibilidade: *Tu n’as rien vu à Hiroshima, tu não viste nada em Hiroshima*. Porque, na realidade, já não havia nada para ver, a não ser os despojos na pele de cada corpo, nas cicatrizes expostas, na terra e nas pedras onde continuam impressos os seres e os objetos queimados por uma bomba ironicamente chamada *Little Boy* e lançada sobre a cidade em 6 de agosto de 1945. Tais despojos são apenas sombras. Aquele dia do passado está fora do alcance da mulher que visita Hiroshima catorze anos depois, porque nada pode devolver-lhe a realidade daquele dia, nada pode aproximá-la sequer dele. Tal como nos despojos de Auschwitz, era preciso ter lá estado no instante em que tudo aconteceu, porque a memória manifesta-se sempre como uma insuficiência, uma necessidade mas sempre uma insuficiência.

A violência da memória é idêntica, em intensidade, à violência do esquecimento e estes dois filmes de Resnais situam-nos num lugar e num tempo instáveis, entre a urgência da memória e a sombra do esquecimento. A alternância reiterada entre as imagens do passado e as do presente, em “Noite e Nevoeiro”, sublinha a responsabilidade dos que planejaram e executaram a Shoah, colocando-nos igualmente perante a nossa própria responsabilidade, hoje, *perante* o extermínio. Dirige-se a nós o apelo final do filme:

*A guerra adormeceu com um olho sempre aberto ... O crematório está fora de uso, os artificios nazis estão ultrapassados. Nove milhões de mortos assombram essa paisagem ... Quem de entre nós vela este estranho observatório para se precaver da vinda de novos carrascos? Terão eles um rosto diferente do nosso? ... Estamos aqui e olhamos estas ruínas como se o velho monstro concentracionário estivesse sepultado sob os escombros ..., nós, que fingimos acreditar que tudo isto pertence a um só tempo e a um só país. E que não olhamos à nossa volta e não ouvimos que os gritos ainda não se calaram.*

O filme cala-se com este apelo e não nos concede o luxo de esquecer. Pensar a Shoah a partir do presente e pensá-la como um acontecimento não isolado e um capítulo não fechado da História tornou-se uma exigência da moderna consciência histórica. Seja ela escrita em nome do rigor da ciência ou narrada em nome da subjetividade da arte, a História só pode ser feita, como em “Noite e Nevoeiro”, contra o esquecimento e em nome do que pode tornar-nos mais humanos. Quase oitenta anos depois, continuamos a ser contemporâneos da Shoah.

## **O direito a morrer a sua própria morte**

Em “O Filho de Saul”, filme do realizador húngaro Laszlò Nemes, Saul é um prisioneiro judeu no campo de extermínio de Auschwitz-Birbenau e membro do Sonderkommando, a quem os SS concediam a garantia de um curto período de vida em troca do trabalho diário de encaminhar prisioneiros para as câmaras de gás, retirar os cadáveres, transportá-los para os fornos crematórios, remover as cinzas e espalhá-las nas águas do rio Vístula. Para que nenhum vestígio pudesse ficar da atividade do campo.

A história do filme – de ficção e não documental como o de Resnais – é simples: Saul descobre o corpo de um menino, ainda vivo quando sai da câmara de gás, mas que é rapidamente morto pelos SS e arrecadado numa sala juntamente com outros cadáveres. Saul decide roubar e esconder o corpo do menino e procura, entre os prisioneiros, um rabino que profira uma oração fúnebre, a fim de que a criança tenha um funeral digno, uma terra onde repousar.

Todo o filme se concentra neste desígnio de Saul, que uma câmara móvel acompanha permanentemente, em planos muito próximos, sem profundidade de campo e com imagens frequentemente desfocadas, que nunca mostram com total nitidez a sinistra rotina do campo, e com um constante ruído de fundo, feito de murmúrios e gemidos de prisioneiros, gritos de comando dos alemães e sons das atividades que se desenrolavam na mais macabra fábrica de morte de toda a nossa História contemporânea.

Saul carrega às costas o corpo da criança, esconde-o dos SS e quando os camaradas do SonderKommando lhe perguntam qual a razão do seu interesse pelo cadáver, responde-lhes que se trata de seu filho. Porém, nada no filme aponta para que entre ele e o menino exista qualquer tipo de parentesco ou relação e que a criança não seja de facto para Saul um absoluto desconhecido. A sua demanda obsessiva – salvar uma criança morta – parece insana, absurda, no meio daquele inferno. E quando outros elementos do Sonderkommando o confrontam com os riscos que causa a todos ao esconder o corpo do menino e lhe dizem “vamos morrer por culpa de vocês dois”, Saul responde simplesmente: “Já estamos mortos”. Quem é Saul, pergunta Didi-Hubermann, quem é este homem cujo comportamento parece desenrolar-se segundo uma estrutura de loucura pura: a loucura de querer *salvar um morto*; a loucura de querer perder tempo com um ritual funerário quando tudo é urgência à sua volta; a loucura de querer encontrar uma terra para o enterramento no interior de um campo de extermínio em que todos os mortos, inumeráveis, são integralmente reduzidos a cinza e a fumo? Quem é este homem que ousa *falar depois da morte*? (DIDI-HUBERMANN 2015: 38-38).

Para a criança trata-se de uma dupla morte: ela está praticamente morta quando é retirada da câmara de gás e morre uma segunda vez, executada agora às mãos de um médico nazi. Em nenhum caso lhe é reconhecido o direito de morrer a sua própria morte.

A insanidade não reside no ato de Saul, mas no mundo que chegou ao fim. Não *um* mundo mas *o* mundo todo. É impossível não vir à memória o verso de Paul Celan, *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen* (CELAN 1963), *o mundo acabou, é preciso que eu te porte*. Ao recolher a criança morta e ao carregá-la sobre os ombros, Saul assume a responsabilidade pela sua morte, recebendo-a na sua absoluta alteridade *como outro* para além do mundo. O menino, o *filho* de Saul, é o outro, o absolutamente outro no sentido derridiano, que Fernanda Bernardo sintetiza tão bem ao traduzir *Tout autre est tout autre*, como *absolutamente outro é absolutamente (qualquer) outro* (DERRIDA 2008: 93). E não encontramos palavras mais belas e mais justas do que estas – que, em memória de Gadamer, Derrida escreve sobre o poema de Celan – para definir a relação sem relação que se estabelece entre Saul e a criança que ele porta em si no campo de Auschwitz-Birkenau:

[...] se (aí onde) há necessidade ou dever para contigo, se (aí onde) *eu* devo, *eu*, portar-te [*te porter*], a ti, pois bem, então, o mundo tende a desaparecer, ele não está mais aí ou aqui, *die Welt ist fort*. Uma vez que estou obrigado, no instante em que eu *te* estou obrigado, em que *eu* devo, em que eu *te* devo, *me* devo portar-te, desde o momento em que te falo e sou responsável por ti ou diante de ti, nenhum mundo, pelo essencial, pode mais estar aí. Mundo algum pode mais suste-nos, servir-nos de mediação, de solo, de terra, de fundamento ou de álibi. Estou sozinho no mundo aí onde não há mais mundo. Ou ainda: estou sozinho no mundo a partir do momento em que me devo a ti, em que tu dependes de mim, em que eu porto [*je porte*] e devo assumir, em *tête à tête* ou face a face, sem terceiro, mediador ou interceptor, sem território terrestre ou mundial, a responsabilidade à qual devo responder diante de ti para ti. Estou sozinho contigo, sozinho para ti sozinho, nós estamos sozinhos: esta declaração é também um compromisso (DERRIDA 2008: 49-50).

O importante nunca é saber se o menino é ou não filho de Saul. O fundamental é procurar compreender o desígnio que este prossegue sem descanso como o gesto de *inventar o filho numa criança desconhecida*,

nesse absolutamente outro que é absolutamente (qualquer) outro.

Quando o objetivo macabro de suprimir toda a réstia de humanidade na pessoa de cada prisioneiro, implicando a negação de tudo quanto pudesse constituí-lo enquanto indivíduo e incluindo a negação do direito a uma morte própria, quando tudo o mais lhe foi arrancado na mais indigna e desumana das condições, Saul decide preservar o último traço do humano que nele persiste. Para este homem que nos fala do lugar impossível da morte, não se trata já de garantir a sobrevivência, trata-se de garantir à criança o direito a morrer o seu próprio morrer. Nemes filma a demanda de Saul num registo solidário, que é também um compromisso, numa obra que respira por sopros frágeis, por balbucios desarticulados, por preces, como as que escutamos na poesia de Celan ou na de Rilke: *O Herr, gib jedem seinen eignen Tod, Oh Senhor, dá a cada um a sua própria morte*, suplica Rilke no seu “Livro das horas” (RILKE 1903).

À semelhança de Resnais, Laszlò Nemes propõe-nos uma reflexão sobre a impossibilidade de descobrir a verdadeira dimensão do horror, permanecendo porém totalmente intacta a possibilidade de o pensar. Do mesmo modo que em “Noite e Nevoeiro”, também em “O Filho de Saul” o cinema não reproduz o passado nem a sua trágica realidade, mas aprofunda em nós uma consciência aguda do presente, da necessidade absoluta de não esquecer e da responsabilidade incondicional perante a nossa própria História.

Os filmes de Godard, de Resnais e de Nemes são exemplos de como o olhar sobre a vulnerável condição humana continua a ser o último e sublime horizonte da arte.

*Dar a ver o que nos cega. Não é este o desígnio do cinema?*

## Referências

ADORNO, Theodor. “Cultural Criticism and Society”. In : *Prisms*. Trans. S. and S. Weber. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.

AGAMBEN, Giorgio. *Ce qui reste d’Auschwitz. L’archive et le témoin. Homo Sacer III*. Trad. P. Alferi. Paris: Rivages, 1999.

CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris: Éditions Seghers, 1946.

CELAN, Paul. “Grosse. Glübende Wölbung”. In: *Atemwende*. Frankfurt-am-Main: Suhrkamp Verlag, 1963.

DERRIDA, Jaques. *Carneiros. O diálogo ininterrupto: dois poemas*. Tradução e posfácio de Fernanda Bernardo. Coimbra: Palimage, 2008.

\_\_\_\_\_. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

\_\_\_\_\_. *Tourner les mots: au bord d’un film*. En collaboration avec Safaa Fathy. Paris: Éditions Galilée / Arte Éditions, 2000.

\_\_\_\_\_. *La Contre-allée*. en collaboration avec Catherine Malabou. Paris: Édition La Quinzaine littéraire-Louis Vuitton, 1999.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Sortir du noir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2015.

\_\_\_\_\_. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris: Galilée, 2003.

\_\_\_\_\_. “Image et violence”, *Le Portique: Revue de philosophie et de sciences humaines*, n. 6, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Das Stunden-Buch . Drittes Buch: Das Buch von der Armut und vom Tod*, 1903. Acessível em [http://gutenberg.spiegel.de/ buch/das-stunden-buch-5564/4](http://gutenberg.spiegel.de/buch/das-stunden-buch-5564/4).

WACHSMANN, Nikolaus. *KL: A história dos campos de concentração nazis*. Tradução de Miguel Mata. Lisboa: Publicações D. Quixote, 2015.

# GIRÂNDOLAS DE MIRITI: ARTE E FÉ NO CÍRIO DE N.S. DE NAZARÉ

Jones da Silva Gomes<sup>7</sup>

## Introdução

Sempre, Maria. Sempre. As girândolas precisam sair. Na cruz dos seus braços haverá muitos brinquedos. Não haverá vazios. Haverá a luta de uma gente. E ternura. Muita ternura. Porque nós precisamos escrever uma nova história. Precisamos escrever um novo destino. Porque amar, ainda, é um verbo possível. Do livro ‘Girândolas’ de Daniel Leite

Este artigo mergulha no imaginário das Girândolas de Miriti encontradas a cada outubro no período do Círio de N. S. de Nazaré, num enalço de uma tradição de romeiros e artesãos da Cidade de Abaetetuba, que se reúnem na cidade de Belém-PA, com a finalidade de vender sua arte, de ver e agradecer as graças alcançadas, bem como, de fazer parte das homenagens a Santa. Nossa preocupação foi a de compreender as relações entre Arte e fé, a partir das formas de devoções presentes na religiosidade ribeirinha, em especial, as atreladas aos brinquedos de Miriti.

A poética das imagens muitas das quais compartilhamos adiante, sugerem um pouco deste evento sacro-festivo vivenciado pela imaginação criadora destes artistas-artesãos que são mobilizados pelo universo das crenças voltadas à Nossa Senhora de Nazaré. Por isso, as Girândolas são os sonhos dos artesãos de Miriti, talhados em formas leves e coloridas que nos passos dos girandeiros presenteiam uma Belém que quer ser vista pelos olhos de Maria. Desta maneira, tentei apresentar neste texto, alguns aspectos da relação santa e brinquedo que segundo os artesãos definem o momento do Círio, considerando a devoção o elemento fundamental para que houvesse um maior alcance de sua arte, resultado das relações comunitárias e sustentáveis, esta arte ganha o mundo pelos olhos de Maria- um ser de visão/intercessora/ mediadora do reconhecimento de uma sensibilidade atrelada ao universo do imaginário ribeirinho.

Num primeiro momento apresentaremos um breve itinerário da fé do artesão que está ligada a palmeira “Miritizeiro” e a tradição do encantamento indígena até seu encontro com as veredas de Maria na cidade de Belém; num segundo momento falei das comunidades de artesãos e a expressão de sua arte nas feiras do Miriti que se formam por ocasião do evento, em especial a da Praça do Carmo; já num terceiro momento abordo as Girândolas como instrumento sacra-artístico dos artesãos no percurso do Círio, utilizo aqui o recurso de imagens fotográficas, testemunhos e narrativas literárias, para melhor localizar o leitor dando-lhe oportunidade de uma interpretação iconográfica mais ampla.

## Um breve itinerário da Fé do Artesão

A origem do artesanato de Miriti está associada aos índios que já o utilizavam como brinquedo, tanto que para o miritizeiro dedicaram até mitologia, cuja poética aproxima-se da árvore da vida (LOBATO, 1994; GOMES, 2013). Mas, o que falar desta arte popular que expressa valores, saberes e sonhos materializados numa procissão pela cruz leve de miriti que peregrina as ruas de Belém pelas mãos dos artesãos no período do círio de Nazaré? Veremos que os brinquedos, entre outras coisas, contém um colorido e formas peculiares, que

<sup>7</sup>Doutor em Ciências Sociais pelo Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia da UFPA e professor do curso de Licenciatura em Educação do Campo/UFPA- Campus Abaetetuba.

de práticas de porfias<sup>8</sup> nas mãos das crianças das margens ribeirinhas de Abaetetuba converteu-se em símbolo estético do Círio de Nazaré.

Ora, se o miritizeiro conhecido como “Palmeira Santa” dá o que falar quando o assunto é o imaginário, sua dimensão lúdica não será suficiente para compreendermos as formas devocionais expressos pela arte que deriva dele. Aqui procuramos olhar a palmeira da benção ou Uaraci<sup>9</sup> pelos dons de Maria que é também simbolizada como a senhora das águas e rainha dos paraenses. Maria que acolheu os humildes em suas aparições é um ser de visão, e, segue como uma luz para os artesãos abençoando os brinquedos. Por isso, num enlace de mitologias, entre ilhas, rios e cidades, o círio de Nazaré atualiza os brinquedos e sua dimensão poético-estético-simbólica.

Considero que as girândolas que são as cruces em Miriti adornadas pelos leves brinquedos, ao lado de anjos, da corda e da berlinda que são vistas pelas multidão de romeiros num agraciado colorido suspensas no céu de Belém, seja um relicário aprazível de sentimento de piedade. O Girandeiro, por sua vez, será o portador desta arte devocional que consola o sofrimento dos romeiros no ardor da penitência, aquele que conduz a palmeira transformada em brinquedos no mais importante evento do calendário católico cristão da Amazônia. Estes ribeirinhos devotos e artistas que a cada ano reúnem-se na Praça do Carmo, Praça D. Pedro II e Praça da Sé em Belém, para os encontros com a Santa e toda sua comunidade de fé, tem provocado um movimento crescente de presença dos brinquedos no Círio.

Traçar a trajetória do brinquedo de miriti das sociedades indígenas em direção ao Círio de Nazaré, viabiliza pensarmos as relações entre arte e fé na Amazônia Tocantina pela perspectiva do artista popular. Assim, a experiência estética tornou-se uma experiência de fé em cores e sentidos, ou como bem vai afirma (MENDONÇA, 2012) numa experiência ética. Entendo que o Girandeiro irá compartilhar com a comunidade paraense uma devoção mediada por imagens, acionando uma criatividade pela referência das águas, e por sua busca pela alma do mundo, tal como a define Durand (1995) em seu clássico trabalho a fé do sapateiro.

Os historiadores nos dão uma pista quando apontam o ano de 1793 como o início desta profissão de fé. Ora, foi pela ocasião da feira de produtos regionais da lavoura e da indústria, onde cada vila ou cidade do interior enviavam seus produtos, tais como: cacau, baunilha, guaraná, mandioca, arroz, cerâmica, tabaco, redes de pesca, salgados, cestos, esteiras e outros bens, aí incluídos os brinquedos feitos em Abaetetuba conforme atesta (CARVALHO, 2002), e, que iremos já identificar está aproximação.

Escavando um pouco mais as fontes “reza a lenda” que o primeiro ribeirinho das ilhas de Abaetetuba a deslocar-se para Belém com um brinquedo de Miriti foi um ex-voto, que pagaria a promessa feita a N. Senhora “que se encontrasse sua canoa, perdida numa maré forte, levaria um barco em miriti e depositaria nos carros dos milagres” (LEITE, 2013).

Esta imagem do ex-voto e sua dimensão religiosa ainda percorrem a experiência dos devotos, embora, não de forma dominante. Por isso, retomar a história do Girandeiro no Círio de Nazaré é reconhecer o papel desse personagem na divulgação do brinquedo para mundo, tendo como mediador o Círio, ou seja, seu maior ícone: a Santa. Por outro lado, descobrir arte, a sensibilidade, a fé, quando atravessamos um rio imaginário no encaço da alma do mundo pelas vocações de Nossa Senhora, nos ajudam a compreender os motivos que adentram os mistérios de um evento que mistura sagrado e profano, bem como, vão afirmar os antropólogos da Amazônia (MAUES 1995; GALVÃO, 1955)

Por exemplo, destaco abaixo o Círio de 1947, e uma clássica Girândola como um grande quadro, que compunha uma espécie de vitrine, permitindo a fixação de muitas peças. A pequena loja de brinquedos ao ar

8 Porfiar: Corrida de barcos de miriti nos igarapés da Amazônia.

9 Uaraci é uma linda índia que dá origem ao mito da Palmeira de onde se tira a bucha para a produção dos brinquedos em Tupi significa aquela que emite líquidos ou Mãe das frutas

livre que desperta não só a curiosidade para a cor e a diversidade de formas, vai dá a procissão sua dimensão espontânea. Vejamos a foto encontrada no Museu do Círio que ilustra muito bem esta história (FOTO 1).

Na imagem vemos também uma poética cuja função é recompor pelo encantamento a simbólica dos povos das águas, e, este imaginário vai se expressando numa estética própria em formas naturais e nos aspectos da vida ribeirinha, como que ajudando a compor o cenário de uma procissão colorida também pela fé do artesão, um carnaval devoto que segundo (ALVES, 1980) vai se apresentar no colorido das formas, no que para (LOUREIRO, 2010) seria uma verdadeira festa do olhar.

As comunidades dos artesãos que produzem os brinquedos de miriti e que se formam ao redor da procissão pelas girândolas, compunham tempos atrás um conjunto de outros brinquedos populares, tais como: O roc-roc, o pavão, tec-tec, o cata-vento, bola-balão, ratinho, cujo destino foi ficar apenas na memória das crianças de outras gerações, já que eram comuns nos arraiais das cidades amazônicas. Esses brinquedos, que por sua engenharia e design produzem interação, mobilidade, mimetismo e um colorido, típico de alguns artefatos indígenas, foram aos poucos perdendo visibilidade.

Desta mesma família, os brinquedos de miriti destacaram-se, e, por vários motivos continuaram sua trajetória e saíram de um mercado localizado no Círio para o mundo, com tendências mais populares mantém sua aproximação com a infância: a cobra, o tatu, o soca soca, o barco, a canoa, e hoje tantos outros, tem uma ludicidade que não o impediu de adentrar feiras, museus, pelo contrário, representam o que chamo de uma arte piedosa, devocional que não perde sua singularidade e dialoga com o universal dos eventos de arte. Como símbolo de fé o brinquedo reelabora relações de comunidades, fato este que aprofundi em trabalho específico (GOMES, 2013).

## **A Praça do Carmo e as Comunidades das Girândolas**

A já tradicional feira de Miriti na Praça do Carmo localizada na Cidade Velha- entre rua Siqueira Mendes e Joaquim Távora- no período do Círio de N. S. Nazaré (Belém-PA) é ao lado de outras feiras um evento que reúne uma diversidade de atividades artísticas culturais, tais como: o auto-do-círio, arraial do Pavulagem, a visitação ao complexo de igrejas, o museu do Círio e as comunidades de artesãos de Abaetetuba com suas Girândolas de brinquedos.

As exposições de brinquedos de Miriti na praça do Carmo estão atreladas ao Círio à medida que são artefatos que apresentam-se a um público vasto e são consumidos por adultos e crianças. No começo o espaço foi constituído de forma espontânea, hoje a praça ainda é ponto de encontro de Girandeiros, embora, não seja mais o único ponto de referência, ao que tudo indica só tem aumentado em número e tamanho. Vejamos o depoimento do artesão Manoel Raimundo Carvalho dado a (LOBATO, 2004, p. 53):

Antigamente a Praça do Carmo era o único espaço que tínhamos para nos arrumar, era preciso um local espaçoso que se encontrava para sentar as caixas e ficar por ali então, a Praça do Carmo foi escolhido como ponto estratégico, porque ficava no caminho, não se tinha a necessidade de se pedir autorização. A gente se arrumava lá pela frente da igreja para montar as Girândolas, então isso ocorria da seguinte maneira, entre quinta e sexta-feira, com essa prática de nós nos arrumarmos e ficarmos por lá, o pessoal começou a encarar aquilo como uma feira de brinquedo de Miriti, não que nós tivéssemos planejado, entendeu? Ela foi se criando, porque todos os anos, era ali o ponto de encontro, isso foi se disseminando, foi espalhando, quando nós vimos, já não sabíamos que já estávamos sendo encarados como feira, para muita gente, principalmente, para os turistas que iam por lá comprar nos dias que se seguiam o Círio. Só que a Praça do Carmo, é uma praça pequena e no decorrer dos anos, devido ao crescimento da fama do brinquedo, muito mais gente começou a trabalhar, nós tivemos a necessidade de ter um espaço maior, porque a praça não estava mais comportando a todos, muitos artesãos se sentiram

prejudicados com a venda e acharam de ir para a Praça da Sé, a Praça da Sé sempre esteve preparada para receber o crescimento do desenvolvimento da nossa feira que ninguém tinha a consciência de que iria chegar no que é hoje. Então, começaram a vir encomendas, equipes de televisão fazendo divulgação e a necessidade de nos organizarmos como associação, cresceu e a partir de uns seis anos atrás, passou a encarar os dias do Círio como uma feira de brinquedo de miriti. Com o crescimento e migração para Praça da Sé, e com algumas secretarias se envolvendo, porque viram o crescimento, foi criadas condições para que fossem utilizadas as duas praças. Mas, foi a Praça da Sé que ajudou a dar um nível de organização que nós temos hoje.

Oficialmente a primeira feira de brinquedos de miriti na praça do Carmo data do ano de 1997, contudo, depoimentos e outros documentos a remetem a mais de 40 anos, é o caso da artesã D. Neide que destaca sua participação: “Desde o ano de 1972 é que eu levo os brinquedos de miriti para o círio. Neste tempo já tinha muito artesão vendendo por lá” (DIAS, 2007, p. 25). As dificuldades em se manter na praça sempre existiram e vimos isto nos depoimentos de D. Neide e do Sr. Manoel. As primeiras feiras no Carmo eram consideradas por boa parte dos artesões como favelas:

E aí a gente ia levando a vida quando chegava em Belém, era pintado de anilina no brinquedo, aí caía uma chuva, desbotava, eles corriam, assim para esconder o brinquedo, sabe... mas, não tinham condições, tinha que molhar o brinquedo, mas assim mesmo era vendido, agora! era muito querido, depois que o brinquedo caía em Belém, era um brinquedo querido, e aí você vinha de lá e tinha o dinheiro para comprar uma casa, para comprar uma geladeira, não tinha muito artesão, era muito dinheiro, o meu irmão levava, 6 mil brinquedos, papai levava também mil e quinhentos, mas aqui era uma vergonha, os donos de barcos diziam que era um brinquedo apalhaftado e se recusavam a levá-lo à capital, diziam que era porque não tem valor o brinquedo de miriti, um pau que não vale nada. Agora não! graças a Deus já estão dando uma evoluída. Quando chegava a Belém era todo mundo no plástico, no papelão, a gente parecia uma favela”. (ibid. p. 27).

A importância desse sacrifício modificou o alcance, a criação e a comercialização dos brinquedos, que hoje abrangem um mercado nacional e até mundial, além de aumentar sua participação no Círio de Nazaré, os artesãos contam com um circuito de feiras Brasil afora. Mas, a feira do Carmo se destaca evidentemente pelo seu sentido histórico e cultural para as comunidades de artesãos. Identificamos, por exemplo, a participação mais forte da família no conjunto da organização, mulheres e crianças acompanhadas dos homens que geralmente são os que carregam as girândolas.

Muitas famílias são oriundas das ilhas ou de bairros periféricos da cidade de Abaetetuba, uma das quais pude observar foi a família vinculada ao mestre Paú, conhecido artesão do bairro São José em Abaetetuba. Por se tratar de uma feira organizada diretamente por eles, sem a mediação de outras instituições é o lugar de concentração dos girandeiros, bem como, de um público diversificado que procura a Praça.

Eles passam a se organizar desde a sexta-feira com o auto do círio, acompanham o movimento do sábado com o círio fluvial e outras homenagens, que vão se dando no complexo de igrejas feliz luzitânia (transladação), e, o mais importante, acompanham o círio que parte da igreja da Sê no domingo. Em todas essas ocasiões as vendas são intercaladas com gestos sutis de admiração e agradecimentos a santa, isto pude perceber no semblante e testemunhos de muitos artesãos. É o que nos revela a Sr.<sup>a</sup> Rosineide Moraes Peixoto<sup>10</sup> em seu atelier no Brejo, quando rememora alguns destes momentos.

Nossa Senhora era tanto pelos artesões que mesmo nas horas difíceis ali na praça da Sé, nunca eu ouvi dizer assim, olha uma bala atingiu um artesão, todos com faca ali trabalhando. Ele (referindo-se ao artesão Diabinho, seu esposo) fazia uns brinquedos grandes para chamar a atenção e logo serem

10 Entrevista com a Sr.<sup>a</sup> Nair no atelier dos artesões do Brejo, na rua Lauro Sodré, bairro São Lourenço, Abaetetuba, PA, Realizada no dia 24 de Maio de 2011, às 13 horas.

vendidos, para dar de comer a ele e os companheiros, em torno de dez, que não levavam nada, e ali era dividido para todos eles, olha compramos essa comida e a gente vai comer e pronto, era assim. Sempre, ele fez um brinquedo grande e a união era muito bonita. Os artesões faziam o brinquedo e eles não falavam assim, a eu vou pegar tanto dinheiro para comprar uma casa, não eu quero ir para ver a Nossa Senhora passar, e então todo mundo ia ver, lá pelos cantos, vê a passagem dela, na igreja, nem pensar, se não fosse na igreja não prestava, não adiantava vender o brinquedo e não ir na igreja, a coisa no passado era a santa e pronto, hoje, nós somos um pouco privado disso, porque não podemos deixar a feira, mas mesmo assim, damos um jeitinho. Antes se fazia o brinquedo para ir ao Círio, e aproveitar o Círio para fazer a venda.

O Girandeiro passou a vender cada vez mais e trouxe para o Círio um número maior de brinquedos, como também de ajudantes para o comércio, porém, sem perder de vista a devoção a Santa, marca de uma devoção secular. Essa relação cresceu e as feiras passaram a ser organizadas; primeiro na Praça do Carmo, depois, na Praça da Sê e na Praça Waldemar Henrique, exposições e feiras no circuito regional e nacional passaram a ocorrer, com maior aparição dos brinquedos no cenário das artes populares no Brasil.

### **A Palmeira da vida como rama de Jessé: Maria me cativou!**

Os ribeirinhos artesãos chegam até a festividade da padroeira dos paraenses pelos braços de uma palmeira que foram moldados em brinquedos e apelando a uma beleza que na simplicidade da forma, emociona. O contato com o brinquedo leva-nos a pensar uma infância imaginária, uma Abaetetuba marcada pela espontaneidade de um olhar cheio de memória e alegria. É esta alegria de cores que comunica os sonhos dos artesãos e acaba por tomar parte na procissão, contagiando de leveza as pessoas. As imagens dos ribeirinhos, seu cotidiano, suas crenças e seus valores, nitidamente tomam forma estetizada pela cultura, como bem vai definir (LOUREIRO, 2012).

Na imagem abaixo destacam-se as canoas, que curiosamente foi primeiro brinquedo a fazer parte deste laço entre a fé e a arte. Mas, é impressionante o olhar do fotógrafo, também um artesão de Miriti que acompanho o Círio pelo o olhar de uma máquina fotográfica, registrar este momento singular da procissão em que o Girandeiro impunha sua arte em meio a devoção a nossa senhora, reforça para nós a tese de seria impossível pensarmos o brinquedo como uma arte divorciada da procissão .

Na imagem os braços dos romeiros em gestos de devoção a santa se erguem, a Girândola meio a eles destaca-se pela luz captada na fotografia, é um momento, quase corriqueiro o Girandeiro vender seus brinquedos em meio a procissão, e o percurso do brinquedo é o mesmo da berlinda, aquele caminho percorrido da qual (ELIADE, 1992) descreverá no nível do simbolismo centro onde encontramos o sagrado. Trata-se, de símbolos agregadores, tanto a berlinda, a corda e os brinquedos de miriti unem-se fraternalmente as pessoas em uma emoção que é compartilhada pela fé e a arte do povo.

Por tudo isso, considero o Girandeiro como plácido e os promesseiros da corda, um símbolo de fé do povo ribeirinho, sua história condiz com um daqueles muitos em que a promessa a Nossa Senhora de Nazaré foi movida pelo barco de miriti: pegar sua canoa, atravessar os muitos rios da região até chegar a Belém, onde se acompanha o Círio com fervor e agradecimento, e, ao mesmo tempo, vende seus produtos, é o que nos relata o artesão Amadeu em entrevista a (LOBATO, 2004, p. 49).

Hoje, o brinquedo de miriti faz parte do Círio e da festa de Nossa Senhora de Nazaré, como um dos oitavos itens do roteiro da festa. Eu me sinto muito feliz em chegar lá, e acompanhar, passo a passo, desde a terça-feira, ficando na feira e quando começa o Círio, essa nossa caminhada de tradição, enchemos as nossas Girândolas, todos os nossos artesãos de Abaetetuba e todas. Nós somamos uma faixa de 20, 25 até 30 mil brinquedos, e nesse dia de domingo a gente praticamente vende tudo.

Uma vivência no Círio pelo encontro marcado para uma confirmação num novo outubro das águas ribeirinhas, um pedido na caminhada para um Natal paraense que chega antes, famílias se preparam e desta vez não são os reis magos que seguirão a estrela de Belém, esta imagem do Girandeiro devoto que se benze tão logo vê a santa, vem renovado pelo gesto de fé na sagrada família representada na Mãe de Nazaré. Vejamos que este momento foi poeticamente captado pela literatura no livro *Girândolas* de Daniel Leite:

Filho viver de miriti é uma mágica, uma luta. Ouço a voz do meu pai. Sei que ele sonhava todas as noites com outubro. O mês da vida, o instante-luz, de um fazedor de brinquedos. Uma fê que vai atravessar o rio. O mundo que se finca nas andanças de uma girândola. Belém de todos os olhares, Belém de toda a vida. Uma praça, as cores dos brinquedos que iluminam toda a noite. A transladação. Alguém caminha. Uma girandola suspensa nos ombros. A santa para bem à sua frente. Ali, como se ela tivesse uma palavra para ele. Um momento para uma pequena conversa. Um segredo. Por um instante, ele baixa sua girândola. E se benze. E reza. E chora. O fazedor de brinquedos agradece por tudo. Agradece pela vida e renova a sua fê. A santa passa. Segue. Vai passar por outros rios. Infinitos filhos, uma mãe. (LEITE, 2013, 94-95)

Dos romeiros-devotos que somos, um sonho, uma esperança, nasce de cada criança que também somos. E representar isto por meio de um brinquedo tornou-se fato para as mãos dos artesões de Abaetetuba, fabricantes de sonhos que são, e, que encantam no Círio de Nazaré. Envolvidos por esse encantamento **Rildo Medeiros & Daniel Bastos** criaram a música “**Meadmiremiriti**” no dia 16/08/2002, em julho de 2003 esta música ganhou o prêmio de Aclamação Popular no Festival da Canção de Ourém/PA, na belíssima voz de **Silvia Lobo** e já serviu de inspiração e tema para o enredo da Escola de Samba “A grande família”, em fevereiro de 2005, a música fez parte do CD “Um canto a Virgem”, e será trilha sonora do Filme “A árvore da Benção”.

Me admiro de tí,  
se ainda não tens um brinquedo de miriti,  
eles cortejam a “Padroeira”  
sob as velhas mangueiras,  
Enfeitam nossas ruas, de sonho e fantasia.  
Embalando o sorriso das crianças  
iluminando os romeiros com fê e poesia.  
Em Nazaré a corda se enche de fê e a procissão explode em meu coração,  
feito um acorde de violão, um canto se faz, um canto de paz.  
E me diz “MEADMIREMIRITÍ”  
vem cantar e embalar um brinquedin pra mim (Bis)

Na música vem à tona a poética que transforma o Círio naquele peregrinar de leves sentimentos e de uma paz renovadora transmitida também pelo brinquedo que se une a imagem peregrina de Nazaré. Neste sentido, a arte cumpre um papel integrador que para Tolstoi vem a ser: “a consciência religiosa como consciência da fraternidade entre os homens e seu bem-estar em mútua união, tudo aquilo que permite às pessoas viverem juntas, independentemente do medo e da violência (TOLSTOI, 2002, p. 271), pode segundo ele, ensinar os reais motivos da arte. Por isso, o cortejar a padroeira, segui-la, saudá-la, já é um sentimento grandioso transmutado pela arte do artesão pelo estar juntos na fê.

## Considerações Finais

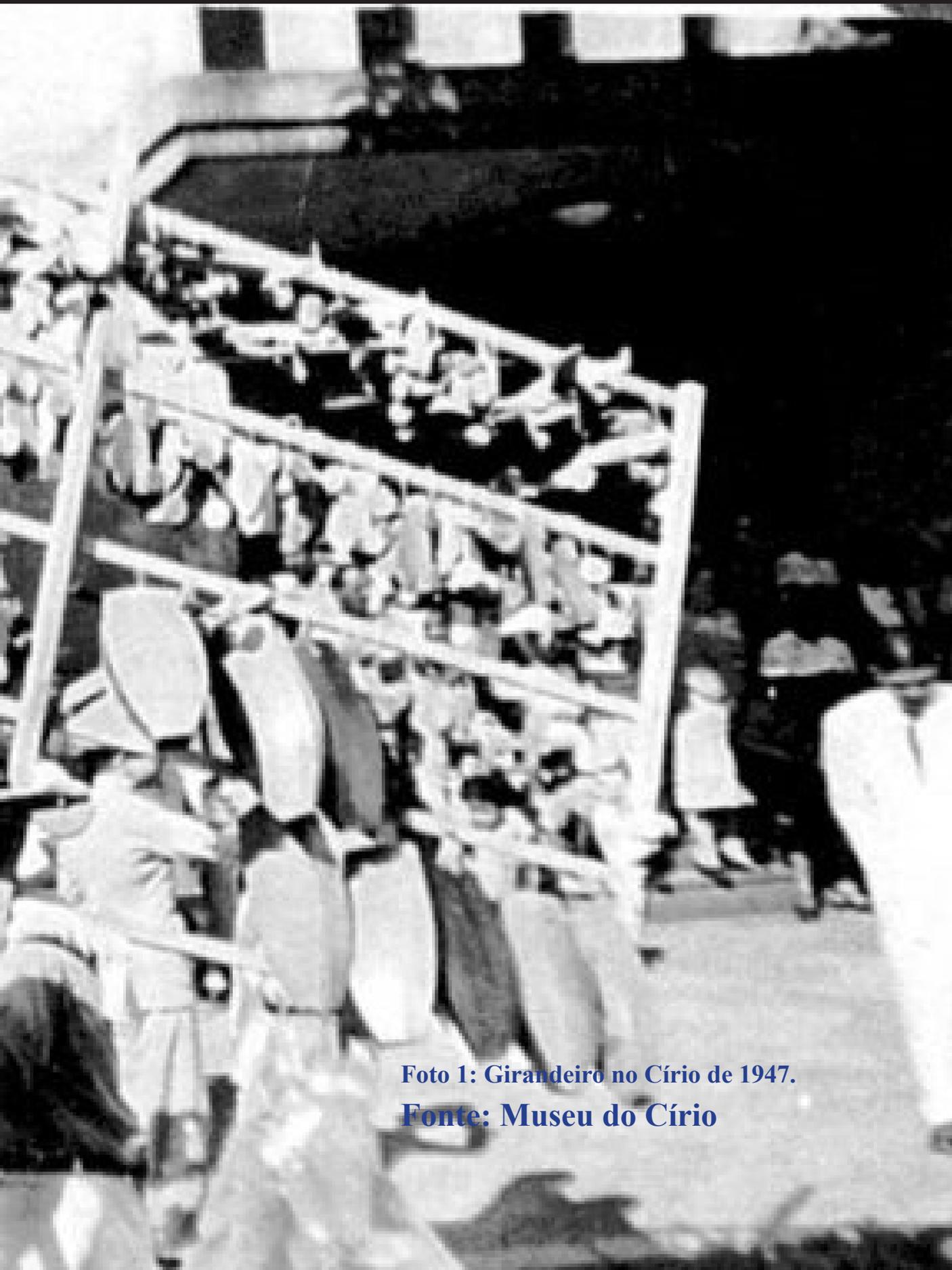
A figura do Girandeiro é parte de uma poética que deriva do sacrifício do artista em sobreviver com sua arte unindo-a aos sentimentos comuns de seus semelhantes, ou seja, como diria Tolstoi (idem) “a consciência religiosa de sua época”. Assim, não poderíamos desvincular o imaginário do artesão que se apresenta em um movimento de devoção da comunidade de fé que move o povo paraense, cuja imagem central remonta aos dons de N. S. Senhora de Nazaré e todas as suas bênçãos, bem como, os pastores nas grutas, as crianças de Fátima e a humildade de Plácido junto ao regaço; o Girandeiro invoca um sentimento, experimenta-o e conscientemente partilha pelos sinais exteriores das formas, cores, traços e movimentos, contidos nos brinquedos que alcançam uma multidão de romeiros, tão logo os passos de Maria se aventuram pelas ruas de Belém.

## Referências

- ALVES, Isidoro. *O carnaval devoto: um estudo sobre a festa de Nazaré em Belém*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de; LIMA, Ricardo Gomes. *O brinquedo que vem do Norte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP. Ano X. n. 23, março, 2002, 41.
- DIAS, Leila. *A institucionalização do Brinquedo de Miriti: um estudo antropológico na ASSAMAB*. Abaetetuba: CUBT, 2007.
- DURAND, Gilbert. *A fé do Sapateiro*. Brasília Ed. Brasília, 1995.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: Essência das Religiões*. Martins Fontes, São Paulo. 1992.
- GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens*, São Paulo, [s.n.], 1955.
- GOMES, Jones. *Cidade da Arte: Uma poética da Resistência nas margens de Abaetetuba*. Tese (Doutorado)-PPGCS. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2013, 414f. orientadora: Dr. Kátia Marly Leite Mendonça
- MENDONÇA, Kátia. *Arte como experiência estética e como experiência ética num mundo desencantado*. 54 ICA. Livro de Resumos. Viena: ICA, 2012.
- LOBATO, Maria. *Fagulhas e Fragmentos*. Abaetetuba: Guará, 2004.
- LOUREIRO, João; OLIVEIRA, Jarbas. *Da Cor do Norte*. Brinquedos de Miriti. Fortaleza: Lumiar, 2012.
- MAUÉS, Heraldo. *Padres, pajés, Santos e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia*. Belém: Cejup, 1995.
- TOLSTOI, Leon. *O que é a Arte*. São Paulo: Ediouro, 2002.







**Foto 1: Girandeiro no Círio de 1947.**

**Fonte: Museu do Círio**





Foto 2: Jones da  
Silva Gomes

## ÉTICA E CINEMA EM WIM WENDERS: A CONCEPÇÃO DE IMAGEM EM “PARLEMO SHOOTING”

Helio Figueiredo da Serra Netto<sup>11</sup>

Jorge Oscar Santos Miranda<sup>12</sup>

Muito se fala da genialidade do cineasta alemão Wim Wenders e de seu posicionamento enquanto um construtor de imagens. Para ele, o cineasta deve ser uma pessoa engajada, mas não engajada politicamente, e sim ciente de seu papel e da *possibilidade* de ser alguém com uma ferramenta capaz de nos propor a paz, a não-violência. No entanto, é a este mesmo posicionamento que, muitas vezes, se dirigem as críticas em relação ao seu trabalho, e este será um dos pontos que iremos aqui desenvolver.

Baseados em seu filme “Palermo Shooting”<sup>13</sup>, procuraremos fazer uma discussão em torno do estatuto da imagem contemporânea, de todo seu apelo pela violência e a banalização da morte, e procuraremos sugerir como este filme trabalha com a possibilidade de usar a imagem como forma de redenção dessa violência e de problematizar a finitude humana e o sentido da vida. Procuraremos evidenciar que este filme é um reflexo de um posicionamento ético adotado por Wenders e se propõe como uma importante crítica a relações imagéticas, que estamos submetido atualmente.

Em uma sociedade que cada vez mais prioriza a imagem de violência e que se utiliza das tecnologias como forma de disseminação da barbárie – *vide* as ondas de assassinatos, suicídios, linchamentos e diversas formas de violência, que são veiculadas pelos meios de comunicação, em particular a televisão, o cinema e os jornais impresso, e que têm hoje nas redes sociais um poder de alcance mais acelerado –, os sujeitos são orientados predominantemente por uma razão instrumental, que promove relações ofuscadas e dilacera diversas possibilidades de se erigir relações éticas, a morte – outrora sagrada – se torna banalizada, desumanizada, ela já não mais nos comove, pois parece que estamos imunes a ela. Perdemos a familiaridade com a morte, ela parece estar *domada*, como mencionou Philippe Ariès (2012, p. 40), ao estudar as transformações das relações sociais e históricas que a *Morte* assumiu no Ocidente. O filme de Wenders busca promover um nexos entre imagem, ética e finitude – para utilizar um termo que difere da palavra *morte*, já tão desgastada entre nós.

Sabemos que, da filmografia de Wim Wenders, este não é o filme mais aclamado, talvez, pelas severas críticas que sofreu – principalmente depois de sua exibição no Festival de Cannes –, pode ser considerado o que menos se destacou. E ainda que tenha uma estética “discutível”, um olhar “controverso”, ou um roteiro “questionável”, sugerimos ir além da plasticidade, e buscar perceber como Wenders insinua uma excelente reflexão sobre os usos da imagem, o estatuto dela em nossa sociedade e as relações que estamos imersos atualmente. Este filme é importantíssimo para pensarmos a velocidade (VIRILIO, 1998), as tecnologias e uma possível indiferença a que elas podem nos direcionar.

Sendo assim, devemos ressaltar, a título de crítica, que nossa interpretação não é de especialistas em cinema – não temos essa pretensão. Na medida em que o nosso foco não se direciona, necessariamente, a técnicas cinematográficas e ao caráter artístico da obra – ainda que sejam temas mencionados –, priorizamos

11 Doutor em Sociologia (PPGSA-UFPa). Possui Bacharelado em Ciências Sociais (UFPa) e Mestrado em antropologia (PPGSA-UFPa) e é doutorando de Sociologia (PPGSA-UFPa).

12 Doutorando de Sociologia (PPGSA-UFPa). Possui Bacharelado em Ciências Sociais (UFPa) e Mestrado em Sociologia (PPGSA-UFPa)..

13 Direção: Wim Wenders, 2008. País: Alemanha e Itália. Roteiro: Norman Ohler, Wim Wenders. Fotografia: Franz Lustig.

uma reflexão intelectual da relação imagética e da produção de imagens “descompromissadas” – Wenders possui uma importante discussão em torno da importância das imagens e da necessidade de uma utilização ética da produção imagética. Portanto, além da estética comercial – uma das críticas direcionadas ao filme –, o que ele nos leva a pensar? A quem ele deve agradar?

Não sendo aclamado pela crítica especializada, não pertencendo aos grandes circuitos comerciais, o filme se centra em uma reflexão ética do uso da imagem, uma necessidade de refletirmos sobre a morte e nossa finitude, mas também questiona, sutilmente, o papel do artista – ou daqueles que produzem as imagens – como devendo ser consciente da necessidade de percepção do outro, e de traçar um viés ético condutor de seu trabalho. Cremos que discussões como essas não se destinam a agradar ninguém, sob a égide inquestionável da liberdade, marca indelével de nossa cultura ocidental, nada que questione nossos limites é bem aceito, principalmente quando estamos imersos em uma irreflexibilidade, em uma incapacidade de julgamento (ARENDRT, 1991). Wenders nos propõe que o artista tenha consciência de seu papel e seja um agente que contribua para a diminuição da violência em que estamos imersos, para ele as imagens devem nos conduzir à paz, devem nos propor uma reflexão sobre o nosso papel no mundo, sobre nossa existência, sobre nossa finitude.

Ainda que pese certa limitação nessa proposta, não cremos que isso seja uma forma de restringir o olhar do cinema a uma única visão, talvez aí resida a crítica de muitos ao trabalho de Wenders, mas de propor uma responsabilidade maior ao papel do artista e de construir uma percepção para além de um mero *entertainer*, de um simples produtor de imagem. Com isso, também não pretendemos reduzir o cinema a meras imagens descompromissadas, sabemos da importância de diversos cineastas para o contrário, no entanto, é evidente que este tipo de produção descompromissada é bem mais interessante para o mercado, e bem mais fácil de ser acessada ao público em geral. Nossa preocupação, aqui, reside nesse ponto de escape, em outras possibilidades de trabalhar com a imagem, onde a ética seja prioridade e que haja uma reflexão sobre o impacto que as imagens podem ter em nossas relações; o entretenimento agrada aos olhos, e ainda que insaturável, necessitamos de algo além, de conforto, de sentido – papel que outrora era delegado à arte, à religião e à poesia. Em uma sociedade onde o sentido da vida aos poucos se esvai, onde o Estado está ruído e as relações sociais cada vez mais esfaceladas, o possível caminho que se apresenta é cercado de uma relação assentada na violência, na barbárie.

Sendo assim, gostaríamos de nos dirigir às críticas feitas ao filme, e em relação às resenhas<sup>14</sup> que tivemos acesso. Boa parte da crítica se direciona à estética do filme, sugerida como sendo previsível e melodramática. Mas não só, as críticas mais ferozes se dirigem, principalmente, à condução do filme por Wenders, já que, para alguns, a mensagem central dele se resume à uma *teologia barata*, ao *moralismos* e aos *ideologismos*, que em tese estariam “atrapalhando” a genialidade do diretor. Talvez sem perceber que sua genialidade resida justamente aí, em compreender o possível papel redentor da imagem e se preocupar na construção de um cinema ético, centrado em uma percepção estética, baseada na relação de alteridade. Mas isso não é algo que chama atenção das pessoas. Se fosse um cinema engajado politicamente talvez fosse diferente. Muitos creem no papel político das imagens e criam um cinema baseado em uma espécie de política salvacionista, entretanto, se este papel estiver atrelado a uma percepção do além-mundo, do não material, torna sem sentido, algo a ser evitado.

Em um mundo que se equilibra sobre a égide do iluminismo e da barbárie, retomar preceitos religiosos do ponto de vista da razão é quase que um sacrilégio para os cânones de uma sociedade pretensamente

14 <http://www.revistacinetica.com.br/palermoshooting.htm>

<http://c7nema.net/critica/item/31333-palermo-shooting-por-carlos-natalio.html>

científica. Assim, é fácil acusar Wenders de uma genialidade desperdiçada com temas perdidos e anacrônicos, já que aludem a uma religiosidade inaceitável em tempos desencantados. Entretanto, com base nos escritos e entrevistas de Wenders, temos plena convicção de que este filme não foi um deslize estético, mas sim um posicionamento consciente de seu papel de artista e de produtor de imagens.

### **Crítica a uma arte ególatra**

Portanto, só nos resta pensar que a crítica direcionada ao posicionamento de Wenders nada mais é do que fruto dessa superficialidade imagética que estamos imersos. Somos milhares de “Finns” – personagem principal da trama. Estamos tão imersos na superficialidade das imagens, em um estilo de vida materialista e extremamente supérfluo que não conseguimos ter uma reflexão mais profunda sobre o sentido de nossas vidas – tema talvez filosófico demais para uma sociedade regida pelo império do “real”. Percebemos não só a desumanização da arte (ORTEGA Y GASSET, 2008), mas também uma arte centrada em uma individualidade extrema, que muitas vezes expressa somente o vazio de sentido que nos assola.

Talvez o olhar de Wenders seja *démodé* para uma sociedade que cada vez mais prioriza a estética pela estética, e produz uma arte em grande parte egocêntrica, que nada mais retrata do que subjetividades dotadas de extremo ego, que servem, tão somente, para satisfazer uma necessidade estética desses pequenos grupos de privilegiados – uma arte restrita. O que é boa parte de nossa arte contemporânea hoje senão uma estética para privilegiados? Tolstói (2016) já nos alertava em seu famoso livro “O que é a arte?”, entretanto, ele não vivenciou a arte de hoje, que em sua “desconstrução” chega ao cúmulo da banalidade – cremos que essa seja a palavra mais apropriada para o nosso tempo, *banalidade*, vivemos tempos de banalização da violência, da arte, das imagens, da morte, e falar disso é quase que uma ofensa pessoal. Podem residir aí as críticas a Wenders?

Iremos nos restringir a essas poucas palavras em relação ao tema da arte – e das percepções que dela se tem na contemporaneidade –, porque é um tema demais complexo para este pequeno texto, e acabaríamos desviando nosso foco principal, ainda que esta discussão contemple o posicionamento de Wenders como artista. Pois para ele, como para outros artistas, arte é indissociável das relações éticas. Outro grande cineasta que abordou este tema foi Tarkovski (2010), e sua tentativa de fazer um cinema que nos conduzisse à transcendência, a Deus. Assim, tanto em Tarkovski, quanto em Wenders, ao artista cabe desempenhar um importante papel, deste modo não cabe a ele fazer uma arte descompromissada, para isso temos o entretenimento, cabe a ele um compromisso ético. Compromisso esse não com questões políticas, ou puramente estéticas, mas um compromisso com o outro, com a vida – como bem expressa o filme que aqui discutimos – e, principalmente, com a morte. Tarkovski propõe uma crítica à arte ególatra e nos dá subsídio para pensar a arte como um caminho para Deus. Wenders, em “Palermo Shooting”, utiliza o personagem Finn para tecer suas críticas a essa arte ególatra e conduzir o espectador para uma reflexão sobre sua própria vida.

Percebemos então que, para muitos, a imagem é somente uma expressão estética, um elemento condutor de significado, ou uma simples manifestação do Belo – *vide* as discussões sobre estética e arte no pensamento do Ocidente em Tolstói (2016) e Nunes (2016); para Wenders (2013), a imagem é um importante elemento de supressão da violência, já que assim como ela pode induzir à violência, pode também nos conduzir para a paz. Para nós, ela também é um elemento de sentido, uma janela para o além-mundo, já que a verdadeira imagem é aquela que lhe conduz ao sentido da vida e lhe prepara para morte, as outras são puro entretenimento ou um “pobre chocalho de imagens” – citando Mario Quintana<sup>15</sup>. E este olhar sobre a imagem é algo evidente em boa parte da filmografia de Wenders e um posicionamento muito claro.

Recentemente, em seu filme intitulado “O Sal da Terra”<sup>16</sup>, Wenders nos apresenta um tipo de “conversão do olhar” a partir do trabalho do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. O filme relata o trabalho do fotógrafo e sua trajetória de vida, apresentando-nos a estreita relação entre o seu olhar e sua vivência, pois, durante boa parte da sua vida, atuou como um importante fotojornalista e retratou grandes acontecimentos da humanidade. Melhor seria substituímos a palavra *acontecimentos* por catástrofes. Sebastião Salgado retratou guerras, genocídio, fome, migrações e diversos movimentos humanos, que foram de grande notoriedade no século XX. Entretanto, depois de ter percorrido o mundo, conhecido as piores mazelas da sociedade, tornando-se um grande fotógrafo pela sensibilidade de suas imagens, Salgado – segundo ele mesmo – se tornou infeliz, descrente em relação à humanidade e perdeu inclusive a vontade de fazer o que mais gosta, fotografar.

Depois de fotografar violência em todos os sentidos, em mostrar aquilo que tinha de pior na humanidade, Salgado, tentando superar essa condição, em busca do que ainda restava de humano em nós, e se ainda existia na humanidade aquela relação ancestral entre homem e natureza – mas não só –, embarcou em uma tentativa de restaurar nossa – e a dele – fé na humanidade. O filme “O Sal da Terra” conta a vida e o olhar de Salgado, mas é conduzido pelo olhar de Wenders e sua tentativa de superar o mal, invocando imagens que nos remetam ao bem, que nos façam crer que há uma saída, uma luz no fim do túnel. A ética e a estética caminham de mãos dadas, e é esse olhar – tão em desuso – que precisa ser retomado.

Imersos na violência, cercados de imagens que a reiteram – submersos no espetáculo –, somente as próprias imagens podem nos conduzir à paz, mas não quaisquer imagens, devem ser aquelas que interrompam o ciclo de violência e nos direcionem para a não-violência. Sem “moralismos ou ideologismos” atingimos um grau elevado de violência e não nos resta outra opção para escapar desta espiral, ou interrompemos esse ciclo, ou ele, em algum momento, irá nos interromper – como nos interrompe todos os dias, *vide* as centenas de mortes televisionadas que mimeticamente se dissipam pelo mundo, como atiradores em escolas.

Pensar em uma produção de imagens que nos conduzam à paz é primordial, não podemos negligenciar esse poder das imagens, negligenciá-lo é perder a esperança, é imergir de vez na tautologia do espetáculo que, tal como um tornado, nos conduz ao vazio do seu eixo e nos torna expectadores de sua ferocidade e violência que arrastam as imagens desprendidas de uma verdade e nos conduzem ao simulacro. Sim, cremos que ainda é possível existir uma verdade! Não podemos desacreditar nisso, se o pensamento ocidental não mais crê, nós ainda cremos! Não somos o Ocidente, não somos europeus, mas também podemos refletir e interpretar nossas relações, aqui o encantamento não foi suprimido pela razão, ao contrário, a própria razão é encantada.

E eis que, de inúmeras verdades desta vida, a morte sempre aparece suntuosamente como a mais derradeira, como sugeriu Jonas Hans (2006), por mais que a ciência avance, o homem interfira na natureza e a modifique de tal forma que busque sua proteção, acima de tudo, sua natureza essencial não lhe abandona, sua condição fatídica de finitude jamais se desdobra aos poderes da razão. O olhar sobre a imagem de Wenders, em “Palermo Shooting”, transita sobre esse viés, de reconhecimento de nossa finitude e de uma tentativa não só de nos questionar sobre isso, mas de buscar um conforto nas imagens.

O tema central do filme gira em torno da morte, da fotografia e da imagem. O personagem Finn – interpretado pelo ator Campino –, após um contato com a morte, percebeu que quase a retratou em uma de suas centenas de fotografias, e isso o levou a revisitar suas memórias, sua vida. Em um primeiro momento, o excesso com que Finn fotografa é evidente, e foi em uma de suas fotos panorâmicas feitas automaticamente e aleatoriamente, que a silhueta da morte foi captada. Literalmente ver a morte, fez com que Finn iniciasse seu processo de busca interior pelo eu, repensando sua vida e tentando diminuir o excesso de velocidade a qual estava imerso. O olhar do personagem é a representação filmica da máquina de visão de Virilio (1998), um

olhar máquina, intermediado pelo aparelho fotográfico; Finn não olha o mundo se não por sua câmera, por isso ele deseja captar a imagem da morte, pois só através da técnica ele poderá vê-la.

## Finn e a fotografia

A familiaridade com a morte era uma forma de aceitação da ordem da natureza, aceitação ao mesmo tempo ingênua na vida cotidiana e sábia nas especulações astrológicas. Com a morte, o homem se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor (ARIÈS, 2012, p. 40).

O personagem Finn é um fotógrafo badalado e extremamente requisitado, que vive uma vida atribulada e acelerada; dispondo sempre de um aparelho fotográfico, ele despreziosamente, indiferentemente tenta captar o mundo com suas lentes. O seu olhar é o olhar da indiferença, o olhar que, imerso na velocidade, não compreende o “real” sentido da imagem e expressa em sua fotografia a superfície das coisas; suas fotos são em maioria fotos de paisagem sobrepostas e montadas de tal forma que tivessem um maior impacto estético. Vivendo em uma vida com excessos materiais, após seu encontro com a morte, essas coisas parecem ser maiores que ele – Wenders expressa isso metaforicamente tornando os objetos da cena gigantescos em relação ao personagem, Finn se torna diminuto diante dos objetos.

A superficialidade do olhar de Finn é posta em cheque quando seu ensaio é questionado pela modelo Milla – interpretada pela atriz e modelo Milla Jovovich – em um ensaio suntuoso repleto de luzes e recursos, expressando um cenário ultramoderno. Após o ensaio, a modelo, que estava visivelmente grávida, o interroga sobre o seu olhar não ter captado a vida que estava em seu ventre, e que gostaria de refazer o ensaio sem muitos recursos para tentar captar a sua “essência” enquanto mulher geradora da vida. Na superficialidade das coisas, o *ser* que estava no ventre da modelo, e que representava a vida, foi visivelmente negligenciado pelos artificios, pelo cenário, que afetavam visivelmente a estética das imagens, mas tornava o foco principal – a modelo – uma mera composição.

A velocidade, o excesso, a indiferença o faziam captar a superfície, esteticamente bela, mas ausente de sentido e desumanizada, para fazer referência a Ortega y Gasset (2008). Quando Finn propõe outro ensaio – após sua experiência com a morte –, é que ele começa a repensar sua vida e olhar o mundo de outra forma, o que irá diretamente refletir em seu trabalho, na medida em que, sutilmente, o outro surge diante de suas lentes.

Por intermédio de Finn, Wenders faz uma crítica à grande parte de nossas relações com a imagem, já que, como Finn, lidamos indiferentemente com as milhares de imagens que captamos em nossos aparelhos todos os dias, centradas especificamente em uma estética descompromissada; inauguramos um novo tipo de fotografia documental, aquela que documenta o ordinário, o cotidiano em sua parte mais inexpressiva, e que reflete uma necessidade de suprir nossa perda de sentido da vida (WEBER, s/d) com imagens superficiais. Assim, reconduzidos ao espetáculo de nossas imagens, bombardeado por elas, não temos tempo de refletir sobre quem somos, apenas consumimos imagens imediatas.

A morte, condição de todo ser vivo, é tematizada no filme como algo pungente, o diálogo de Finn com a morte – interpretada por Dennis Hopper – alude à reflexão sobre os rumos e escolhas que tomamos em nossas vidas, e como a indiferença que, às vezes nos conduz, acaba tecendo um abismo entre o *outro* e *nós*, sobrando-nos assim poucos recursos para buscarmos compreender a morte. A figura da morte no filme foi inspirada na imagem icônica de Ingmar Bergman em seu filme “O Sétimo Selo”<sup>17</sup>, e tal como no filme de

Bergman, Finn busca de todas as formas driblar a morte por meio de um diálogo e uma tentativa de convencê-la de que ele encararia o mundo de forma diferente. Tanto na metáfora do jogo de xadrez de Bergman, quanto no diálogo de Wenders, percebemos a luta do Homem por tentar driblar sua condição natural de mortal, pois, em uma sociedade científica, a razão assume um papel no jogo de xadrez e busca, à sua maneira, meios para vencer essa naturalidade que nos torna humanos, *vide* todo o imaginário científico que rodeia a própria medicina como salvadora do Homem com suas técnicas “evoluídas” e na própria literatura, como na imagem do Dr. Frankenstein e sua tentativa que ressuscitar os mortos através de um experimento científico.

Para compreendermos melhor essa relação do personagem Finn com a morte, basta percebermos que no filme ela se dá por uma intermediação com a fotografia, as flechas que a morte atira em sua direção visa sua máquina fotográfica – daí a utilização do verbo *Shooting*, que alude tanto ao “tiro” da flecha, quanto ao disparo da câmera. Mas não é só Finn que busca a morte através das imagens, quantos de nós não buscamos? *Vide* as diversas imagens de morte e violência que hoje nos assolam, e as imagens desempenham um papel extremamente relevante para esta situação; a questão se centra justamente na forma como nos relacionamos com isso, se é de uma forma banalizada, indiferente, ou se buscamos compreender a morte e a nós mesmos neste processo. As imagens podem ser janelas ou portais que nos conduzem ao espetáculo, ou ao outro mundo, podem nos imergir em uma espiral de violência, ou nos conduzir à redenção, à catarse de nossas vidas, que nos leva a compreender quem somos e para onde vamos – cada um orientado por sua tradição.

Essa relação entre fotografia e morte retratada por Wenders não é algo específico seu, se pensarmos um pouco na história da fotografia, a morte e as imagens fotográficas caminham lado a lado: seja em uma tentativa de materialização do sobrenatural – com as chamadas fotografias de espíritos com suas “materializações” –, nas fotografias *post-mortem* – em uma tentativa de criar uma memória dos entes que se foram –, ou mesmo com a imediata alusão ao passado que as imagens fotográficas carregam (BARTHES, 1984). O impulso para a morte é um fenômeno que está estreitamente relacionado à fotografia, daí a necessidade de se refletir como nos relacionamos com essas imagens. No filme analisado neste estudo, essa relação é levada às últimas consequências: Finn literalmente persegue a morte, ele quer literalmente fotografá-la, e, ao persegui-la, acaba encontrando a si mesmo e refletindo sobre o que se tornou.

## Conclusão

“Palermo Shooting”, de Wenders, ainda que não seja sua melhor obra, apresenta-se como uma importante reflexão sobre nossas relações contemporâneas com a imagem e como um importante olhar sobre a morte. Em tempos de banalização do mal (ARENDDT, 1999), e banalização de tudo, principalmente das imagens, Wenders, ao construir sua crítica, acaba por ofender boa parte dos críticos e especialistas em cinema, como ele mesmo faz referência em entrevista ao dizer que as críticas soaram como se o filme tivesse ofendido as pessoas.

Falar de um cinema comprometido com o outro, de imagens como portadoras de um significado transcendente em um Ocidente indiferente a diversas questões desse mundo – e além dele – soa como uma ofensa pessoal, porque atinge o âmago da visão de mundo ocidental, de um mundo que tudo problematiza, que tudo desconstrói, mas que reifica e despedaça aquele que esse próprio pensamento diz se direcionar, o Homem. Em tempos como os nossos, ainda podemos nos perguntar quem é o Homem? Ainda existe aquilo que costumávamos chamar de Humanidade?

Temas importantes e fundamentais para compreendermos quem somos, e que são muitas vezes negligenciados, mas o filme de Wenders aponta para uma necessidade de pararmos e voltarmos a essas

indagações. Talvez sejamos diversos “Finns” vagando pelo mundo, achando que estamos “vivendo”, e que, a qualquer momento, podemos ser abatidos por nosso fatídico destino... ou, como o próprio personagem, sermos contemplados como uma segunda chance. Mas isso, a quem cabe saber?

## Referências

ARENDT, Hannah. *Eichmman em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *A vida do Espírito*. Rio de Janeiro: Dumará Distribuidora de Publicações Ltda e co-edição com a Editora UFRJ, 1991.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

NUNES, Benedito. *Introdução a Filosofia da Arte*. São Paulo: Edições Loyola, 2016.

HANS, Jonas. *O Princípio Responsabilidade: ensaio de uma ética para uma civilização tecnológica*. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Editora Cortez, 2008.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TOLSTOI, Leon. *O que é Arte? A polêmica visão do autor de Guerra e Paz*. Trad. Bete Torri. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016

VIRILIO, Paul. *La Máquina de Visión*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madri, Espanha: Ediciones Cátedra, S.A, 1998.

WEBER, M. *Ciência e política: duas vocações*. Trad. Leonidas Hegenberg e Octany Silveira da Mota. 5. ed. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

WENDERS, Wim; ZOURNAZI, Mary. *Inventing Peace: A Dialogue on Perception*. I.B. Tauris. 2013.

# CÍRIO DE NAZARÉ: A IMAGEM RELIGIOSA E A RELAÇÃO DIALÓGICA NA ARTE DA PAZ E A NÃO-VIOLÊNCIA

Irene de Jesus Silva<sup>18</sup>

## Introdução

Na oportunidade deste artigo, pretendemos refletir sobre a paz e seus sentidos, particularmente em como a mediação da imagem em sua relação com a religiosidade e a não-violência, enquanto experiência existencial do ser humano – na arte sublime que constrói o cotidiano das relações dialógicas entre os seres –, podem contribuir para a construção do bem, onde a violência, o mal, é uma constante no mundo contemporâneo?

Neste sentido de bem, temos a paz que se traduz pela fé na misericórdia infinita do Criador, cuja mediadora, Maria, a Rainha da paz, ao receber em seu seio o Verbo Encarnado, envolve o bem pela redenção do libertador Jesus, seu filho que se fez homem, exemplo para a criatura em sua existência buscar viver sem violências no seu bem-estar e com o outro, seu semelhante, o próximo, com integridade, segurança e prosperidade.

Sob esta ótica, não cabe a guerra, a perturbação, a violência, e sim a realização em sociedade, a harmonia, incluída aí, a saúde do corpo – corpo-alma, antropologicamente, corporeidade.

Neste olhar, temos a mediação pela imagem em sua religiosidade, que constrói relações éticas sociais dialógicas (BUBER, 1982) e intersubjetivas; o Eu-Tu, e a afirmação da Fé em ações com o próximo, identificadas ao descrever o cenário hospitalar de referência no tratamento do câncer, por ocasião de uma das procissões do Círio de Nazaré, período de maior manifestação de fé e religiosidade dos paraenses, em homenagem à sua padroeira, Nossa Senhora de Nazaré, na cidade de Belém, Estado do Pará, Brasil.

Particularmente, enfocaremos a passagem da imagem da Virgem de Nazaré, em sua berlinda, em frente à instituição de saúde, provocando explosões de emoções, de alegrias e sentimentos mesclados, expressados pelos que buscam a bênção da Virgem para a cura de seus males, por sua intercessão junto ao seu filho, Cristo Jesus.

Essas manifestações de fé religiosa no hospital ocorrem todos os anos, na segunda sexta-feira de outubro, dois dias que antecedem a procissão maior, a do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, que acontece no segundo domingo de outubro.

Com aproximação do período e a presença constante de sua imagem pela cidade, casas e instituições, percebemos transformações no comportamento humano, que conduzem à harmonia, à liberdade do corpo-alma para a paz espiritual, ainda que seja na finitude da vida. Imagem, religiosidade e paz que por seus mistérios remetem ao TU Eterno.

---

18 Doutora em Ciências Sociais, com área de concentração em Antropologia pelo PPGSA/Universidade Federal do Pará (2015). É Mestre em Enfermagem pela Universidade Federal do Rio de Janeiro/Escola de Enfermagem Anna Nery (2003). Realizou estágio dentro do Programa de Doutorado-Sanduiche no Exterior (PDSE/CAPES) na Universidad Pontificia Comillas, Madrid, Espanha (2013). Atualmente é Professora e pesquisadora da UFPA. Este artigo é fruto da Tese de Doutorado, sob orientação do Prof<sup>o</sup>. Dr. Raymundo Heraldo Maués e coorientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Kátia Marly Leite Mendonça.

## Salve Mãe de Misericórdia, a “Rainha da paz”

O Círio de Nossa Senhora Nazaré, uma das maiores procissões cristã do mundo, ocorre todos os anos no segundo domingo de outubro, na cidade de Belém do Pará, região Norte do Brasil, desde 8 de setembro de 1793 (VIANNA, 1904), quando pela primeira vez foi realizada e oficializada.

Não poderia ser mais propício narrar as manifestações religiosas que ocorrem em frente ao Hospital “Ophir Loyola” (HOL), sobre o Círio de Nazaré, do ano de 2016, com o tema “Salve Rainha, Mãe de Misericórdia”<sup>19</sup>, anunciado por Dom Alberto Taveira, Arcebispo Metropolitano de Belém, em sua 224ª edição.

A escolha do tema do Círio de Nazaré, de 2016, segundo o Arcebispo, se deu porque está escrito na fachada da Basílica Santuário, Casa de Nossa Mãe. Além deste, foi inspirado no ano do Jubileu da Misericórdia, proclamado pelo Santo Padre, Papa Francisco, pois Nossa Senhora, que intercede por nós, nos ajuda obter a misericórdia de Deus”, destacou Dom Alberto Taveira<sup>20</sup>.

Porque nossa vida, com a conversão que Deus realiza pela ação do seu Espírito em nós, deve nos levar a um equilíbrio. Seguir a Jesus vai exigir vida de oração, sair de nós mesmos para a caridade. Fé e vida” indicou o Arcebispo Metropolitano<sup>21</sup>.

Por ocasião do Círio de Nazaré, milhares de fiéis e peregrinos fortalecem sua fé, na renovação do Círio. Mas qual o significado de Círio que tanto se fala neste período de outubro? Nesta compreensão,

A palavra “círio” vem do latim *cerus*, que significa vela (cera): a vela homenageia o santo católico, os ex-votos simbolizam o pagamento de promessas aos santos. [...]. O Círio é hoje o acontecimento fundador da sociedade paraense, se isso é possível, marcando sua identidade, conjugando culturas e éticas. É uma explosão dos sentidos e da paixão. (FIGUEIREDO, 2005, p.20)

A vela grande de cera, o *cereus*, era a principal oferta dos fiéis nas procissões de Portugal. Com o tempo, passou a ser sinônimo da procissão de Nazaré, na cidade de Belém do Pará e de outras cidades do interior do Pará.

A cada ano, com a aproximação do mês de outubro, Belém se prepara para receber a Mãe do Nosso Senhor Jesus, intercessora dos homens junto a Deus, a Nossa Mãe! A Nossa Senhora de Nazaré, carinhosamente chamada por muitos fiéis paraenses de Nazinha, Naza, Nazaré Rainha! A Rainha da Amazônia.

Buscamos relatar momentos de alegria, de caridade, de bondade, compaixão e esperança, que se expressam nas relações dialógicas, em meio às ações do cotidiano hospitalar do Ophir Loyola. Relações que se manifestam mais intensamente no período do Círio de Nazaré, no fortalecimento da fé traduzida em linguagem, imagens que se materializam em homenagens, sacrifícios, emoções: caridade onde faltam palavras para explicar a transcendência manifestada pela fé dos fiéis, pacientes, funcionários e visitantes, experienciadas nas cenas vivida para receber a bênção, a cura por diferentes meios da Mãe da Misericórdia, a Rainha da Paz.

## O Hospital se prepara para receber a Rainha da Amazônia: a Mãe de Jesus, Maria de Nazaré

No mês de outubro, a cidade de Belém do Grão Pará se transforma pelo clima de fé, de solidariedade,

19 Fundação Nazaré de Comunicação. Celebração eucarística marca abertura oficial da festividade. 7 out. 2016. Disponível em: <<http://www.fundacaonazare.com.br/novoportal/>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

20 Fundação Nazaré de Comunicação . Celebração eucarística marca abertura oficial da festividade.

21 Fundação Nazaré de Comunicação. Celebração eucarística marca abertura oficial da festividade.

de caridade e esperança para receber o Círio de Nazaré. A grande homenagem de louvor a Mãe Imaculada, a Mãe de Jesus, Rainha da Amazônia. A cidade de Belém, conhecida por suas belas mangueiras, neste período, costuma receber milhares de pessoas de lugares distantes que vêm passar o Círio, seja para pagar promessas, pedir ou agradecer uma graça alcançada ou como turistas para conhecer a cidade e seus lugares bucólicos.

As ruas, as casas e as instituições se preparam, se enfeitam, se renovam para o Círio que mostra a identidade do paraense (MAUÉS, 1999). É tempo de redenção, de renovação. É tempo de diálogo (BUBER, 1979), do Eu e Tu, da escuta, da transcendência com o Tu Eterno (BUBER, 1982) que só pode ser alcançada pela fé, com a intercessão de Maria, a Mãe de Deus. Ela que experimentou a Misericórdia Divina ao dizer: “Eis aqui a serva do Senhor. Aconteça comigo segundo a Tua palavra!” (Lc, 1:38). É tempo de sacrifícios, de súplica, de louvor. É tempo de paz entre os homens e consigo mesmo. É tempo de perdão.

Para o paraense, o Círio é também uma grande festa em família. Geralmente as famílias se reúnem e recebem pessoas de municípios ou cidades distantes que aproveitam para reverem parentes e amigos distantes. Também, acompanham juntas as procissões: de transladação, na noite do sábado; e, no domingo pela manhã, o Círio. E após a chegada do Círio, parentes e amigos costumam se reunir para o almoço especial do domingo do Círio, com suas iguarias típicas, entre outros, o pato no tucupi, maniçoba, próprias da cultura paraense.

Assim como nas casas, nas instituições não é diferente. São os filhos de Nazaré homenageando sua mãe. O clima quente da cidade, repentinamente, em alguns momentos, se transforma em um aconchego fraterno e muitas vezes, parece que até o calor natural da cidade, ameniza e sopra uma breve brisa agradável que os filhos que vêm visitar a cidade se sentem bem e querem sempre voltar!

## **O Cenário hospitalar e as manifestações para receber o Círio de Nazaré**

Toda a cidade se manifesta. E no Hospital Ophir Loyola não é diferente! Ao observarmos a manifestação de fé todos os anos, sempre despertava o desafio em registrar cenas que se passavam. Diversas interpretações de cada servidor e paciente, que conversa sobre a aproximação do Círio. Como a interpretação de uma obra de arte (GADAMER, 2008), e por que não dizer a obra de arte sublime do Criador, a criatura, o homem, que naquele espaço de sociabilidade, busca a cura do corpo (SILVA, & MAUÉS, 2013), sua saúde (BUCHILLET, 1991, p.21-44). E não somente isso, mas o alento para o espírito diante da finitude iminente.

Conversas que despertavam a memória religiosa individual e coletiva no hospital, pois logo víamos as manifestações tanto nas clínicas, como no ambulatório. Tudo sendo interpretado (RICOEUR, 1986) e providenciado para o Círio.

Na área externa do hospital (HOL), no jardim, existe um nicho de estrutura de pedra, onde permanentemente se encontra a imagem da Virgem de Nazaré, revestida por uma redoma de vidro como proteção. Com a aproximação do Círio, a imagem ganha novos ares: flores e fitas novas. É comum observarmos na área do jardim, devotos rezando e fazendo nós nas fitas de promessas, deixando um sinal da sua marca (GOFFMANN, 2004), um pedido para a Graça, a sua cura ou a cura de um familiar. Funcionários também param diante da imagem da mediadora entre Deus e os homens. Todos em íntima interação com a “Nazinha”, Nossa Senhora de Nazaré, e porque não dizer com o Tu Eterno (BUBER, 1979).

No interior do HOL há um capela com a imagem da Santa, que também se renova: a imagem ganha flores e fitas novas para receber os fiéis, doentes que diariamente a frequentam para rezar, em busca de alento para suas dores e curas. Ou apenas para contemplar a imagem. Nos finais de semana, pela manhã, um padre reza a missa. Observarmos a presença não só dos doentes e seu acompanhantes – um familiar que o acompanha –, mas, também, a presença de outros funcionários, tanto da área administrativa como da saúde.

Todos buscando a graça, a dádiva (MAUSS, 2003, p.193-314) para os seus problemas, ou para agradecimento de graças recebidas. Todos em louvor ao Senhor e sua Mãe, a Nossa Mãe. Nos finais de semana, a capela torna-se pequena, face o número de pessoas que a frequentam, como os funcionários que estão no plantão ou saindo deste.

Todos estes preparativos começam no final do mês de setembro ou no início do mês seguinte, o da festa da Santa. Chega o mês de outubro. Em uma parte de destaque, na área térrea do HOL, em frente a diretoria, em um salão aberto é colocada uma mesa com uma bela toalha e sobre esta a imagem da Santa no interior da berlinda de ferro, pintada de dourado e ornamentada de flores para que todos que por lá caminham possam vê-La para agradecer ou pedir sua bênção.

Todo o hospital, neste período, se prepara para viver o sagrado (ELIADE, 2001), a busca pela proteção da Virgem de Nazaré para os nossos dias: a fé, a caridade, a paz, pois vivemos em um mundo de medo, sempre em risco do que pode acontecer nestes tempos de violências banalizadas.

### **A peregrinação do Lírio Mimoso: a imagem da Santa caminha no Hospital (HOL)**

Analisando não só o olhar do antropólogo (OLIVEIRA, 2006, p.17-35), do “ver e ouvir e escrever”, observamos que no interior do hospital, muito se tem da peregrinação da imagem que caminha nas casas até a chegada do seu dia maior: o dia da procissão do Círio de Nazaré.

Neste dia do Círio, vale lembrar que a imagem da Santa caminha em uma grande procissão pelas ruas centrais de Belém. Entre as principais procissões temos: a romaria fluvial, que ocorre no sábado pela manhã; a transladação, no sábado à noite; o Círio, na manhã de domingo; e o Recírio, no final dos quinze dias de festas, quando a Imagem da Santa Peregrina retorna ao Colégio Gentil Bittencourt.

No sábado, à noite, a procissão da transladação leva a imagem da Santa Peregrina do Colégio Gentil Bittencourt até a Catedral Metropolitana de Belém, seguida por milhares de pessoas, de todas as idades e de diversos credos. A berlinda caminha com a imagem peregrina enfeitada por flores naturais, que vêm do Sul do país para este fim, e, por onde passa, exala um suave perfume, que enche de alegria e conforto os peregrinos.

Ao seu redor, a berlinda é protegida por corda santa, onde os promesseiros, descalços, principalmente jovens, se prestam ao sacrifício do corpo, pois continuar na corda até o fim da procissão exige força física e determinação, para não perder o lugar da mão calejada que a segura. Caso a solte, torna-se difícil retornar ao mesmo lugar, pois tamanha é a quantidade de pessoas que querem se manter na corda quando estão pagando promessa da graça alcançada, agradecendo ou pedindo uma graça.

E no domingo, dia do Círio, pela manhã, a imagem da Virgem sai da Catedral Metropolitana e retorna para a Basílica Santuário de Nazaré, espalhando bênção aos seus milhares de fiéis e promesseiros, que se manifestam de diversas formas: uns apenas acompanhando a procissão, outros entregando, nos carros dos milagres, os objetos prometidos de suas promessas: objetos simbólicos agradecidos pela graça recebida, os ex-votos. Outros caminham de joelhos ajudados por fiéis; outros permanecem na corda, e outros, observamos, ficam até pendurados sobre as mangueiras. São várias as manifestações de fé, expressadas pela diversidade cultural peculiar dos paraenses.

Porém, a nosso ver, como paraenses, uma das melhores descrições, carregadas de emoções quando se está distante da terra natal, neste período do Círio, encontramos na música “Eu sou de lá”, de autoria do Padre Fábio de Melo, cantada pela paraense Fafá de Belém. Em um de seus belíssimos versos, retrata o que as palavras não alcançam para explicar o Círio, e para tanto,

[...] Terá que vir pra ver com a alma o que o olhar não pode ver, Terá que ter simplicidade pra chorar sem entender. Quem sabe assim verá que a corda entrelaça todos nós. Sem diferenças, costurados num só nó, amarra feita pelas mãos da Mãe de Deus. Estranho eu sei juntar o santo e o pecador num mesmo Céu, puro e profano, dor e riso, livre e réu. Seja bem-vindo ao Círio de Nazaré. Pois há de ser mistério agora e sempre. Nenhuma explicação sabe explicar. É muito mais que ver um mar de gente nas ruas de Belém a festejar. É fato que a palavra não alcança, não cabe perguntar o que ele é. O Círio é o coração do paraense, é coisa que não sei dizer... deixa pra lá<sup>22</sup>.

Como nos versos, percebemos a busca da igualdade entre os homens, como assim fez o nosso Criador que pela sua misericórdia, nos deu a Mãe de Deus, sem distinção entre seus filhos. As virtudes humanas da bondade, da caridade se renovam e se afirmam ao levar esperança quando a dor presente lembra que somos finitos, mas que a Graça Divina nos resgata para o bem, para o ético, para a paz.

Assim, a peregrinação no interior do hospital acontece nos dias que antecedem o Círio. Um padre do Santuário Basílica de Nazaré é designado para levar a imagem da Santa Peregrina para visitar o HOL. Neste dia, todos os devotos que lá estão se preparam para recebê-la. Muitos profissionais enfeitam as clínicas e adiantam seus trabalhos. Os pacientes são avisados com antecedência e se preparam da melhor maneira possível, como podem para esperá-la no local da internação. Em sua chegada, funcionários, devotos católicos de todos os escalões, acompanham a visita, seja nas clínicas ou pelos corredores. Enquanto o padre caminha com a imagem, os que acompanham ou estão pelos corredores, rezam, cantam em louvor a Mãe de Deus.

Além de todo esse movimento no HOL, acontece um dia muito especial no hospital. É o dia em que a Santa Peregrina, na sexta-feira, antevéspera (FIGUEIREDO, 2005, p.23) do domingo do Círio, vai para Ananindeua, município vizinho que faz parte da região metropolitana de Belém. Posteriormente a imagem vai para Icoaraci, distrito de Belém. No sábado, pela manhã, sai do distrito em procissão fluvial até chegar às “escadinhas” do Ver-o-Peso, em Belém, conduzida pela corveta da Marinha do Brasil. Na chegada a Belém, é recebida pela procissão dos motoqueiros e ciclistas e conduzida até o Colégio Gentil Bittencourt para, à noite, sair em procissão (é a Transladação) até a Catedral Metropolitana de Belém, a Igreja da Sé.

No dia seguinte, domingo pela manhã, acontece a procissão do Círio, que sai da Igreja da Sé e retorna à Basílica Santuário, onde acontece a missa do Círio de Nazaré. A imagem peregrina fica exposta para receber os fiéis durante quinze dias de suas festas, terminando com o Recírio, quando a imagem retorna ao Colégio Gentil Bittencourt.

Pois bem, estes entendimentos foram necessários para compreendermos as peregrinações e homenagens à Virgem de Nazaré no hospital. Acontece que na quinta-feira é construída uma arquibancada, na frente do HOL, para receber, na manhã da sexta-feira, os pacientes internados, acompanhantes e outros devotos durante a passagem da Santa em frente ao hospital, em sua caminhada para Ananindeua.

É um dia importantíssimo e indescritível na instituição. Os pacientes que podem se locomover e que estão estáveis de saúde, se dirigem com seus acompanhantes para a arquibancada, na frente do HOL.

Outros são conduzidos por maqueiros, funcionários ou voluntários, identificados com camisas doadas pelo hospital, como “guardas da Santa” do HOL. Alguns pacientes são conduzidos em cadeira de rodas. Muitos portam dispositivos hospitalares, como: curativos, sondas vesical ou nasogástrica, e até traqueostomizado. Outros recebendo “soro”. Todos aguardam de um modo ou de outro, com esforço a passagem da Santa em sua berlinda.

---

22 MELO, Fábio de. Eu sou de lá. Fundação Nazaré de Comunicação. 5 out. 2012. Disponível em: <<http://www.fundacaonazare.com.br/novoportal/?action=Canal.interna&oCanal=1&id=2809&classe=N>> Acesso em: 15 nov. 2016.

Muitos pela sua condição de saúde se locomovem com dificuldade, mas querem, precisam receber a bênção da Virgem. Sacrificam-se. Suplicam pela cura, pelo alívio de seus sofrimentos. Todos em efusão de solidariedade ajudam, carregam, apoiam-se. Transbordam de esperança e aguardam a passagem da Santa para receberem a cura; a bênção e o alívio do sofrimento do corpo. Outros agradecem. Todos, de um modo ou de outro, participam e aguardam a bênção.

### **Lá vem a Santa: a Mãe da Misericórdia, a Mãe de Deus! Mãe da Amazônia**

[...] o Círio de Nossa Senhora de Nazaré, considerado como a maior procissão religiosa do Brasil, que leva às ruas de Belém, neste século XXI, milhões de pessoas, revela-se, e assim é entendido, como uma das manifestações mais significativas das expressões da *Festa* brasileira e pela qual se pode fazer uma leitura da sociedade e da cultura. No caso paraense e amazônico, o *Círio* é uma festa que reúne dois grandes aspectos do *sistema ritual brasileiro* (cf. Da Matta, 1979). [...]. Por ser um evento religioso que festeja uma santa padroeira, relaciona-se ao sagrado, às comemorações da ordem e da hierarquia sacralizada e, ademais, permite uma intensa gama de informalidade festiva, de confraternização e solidariedade (ALVES, 2005).

Em meio a essas manifestações com o sagrado, como o louvor a Virgem de Nazaré, os sentidos revelados nas esferas das relações com os homens, no EU-TU e nas relações com o sagrado, o Eu-Tu Eterno (BUBER, 1976) são experienciadas nas ocasiões em que ocorrem as homenagens, pelo hospital, que envolvem não só doentes e profissionais da saúde, mas todos os que se dispõem, internos e externos, a louvar a Virgem de Nazaré.

Na manhã da segunda sexta-feira do mês de outubro, todos aguardam com ansiedade a passagem da Virgem de Nazaré na frente do Hospital Ophir Loyola (HOL). Momento esperado por todos que lá se encontram. Ouvem-se as sirenes e buzinas de carros que vêm abrindo caminho no trânsito, anunciando sua chegada.

O explodir dos foguetes anuncia que a berlinda está próxima, trazendo a imagem, ícone da Santa. O hospital transforma-se em verdadeiro fervilhar de emoções, de alegrias e de compartilhamentos. Janelas e pátios se enchem de pessoas, devotos, para ver sua passagem. Logo, alguém anuncia: lá vem chegando a Santa! Mãe da Misericórdia! A Mãe de Deus distribuindo a graça, a paz e a esperança entre os homens. Mãe da Amazônia!

É hora em que corações transbordados pelo amor e fé, levam à reflexão do perdão, do doar sem receber, do acolher e ser misericordioso com o próximo. Valores éticos ensinados em exemplos pelo Deus Misericordioso, como em Lucas 6:36: “sede misericordioso como o vosso Pai é misericordioso”. Observamos *atos de misericórdia* com o próximo em gestos de atenção com as pessoas e principalmente com os doentes. Neste dia, pessoas internadas, curadas ou melhoradas, depois de avaliadas pelos médicos, saem de alta. Desejam passar o Círio em suas casas com familiares. Para elas é uma grande bênção! Referem que foram agraciados pela Misericórdia Divina.

Mendonça (MENDONÇA, 2013) conduz a reflexão sobre a ética da misericórdia entre os seres da criação. Chama atenção para a parábola do Bom Samaritano, quando Jesus pergunta ao especialista em leis: “Na tua opinião, qual dos três foi o próximo do homem que caiu nas mãos dos salteadores?” responde a Jesus: “Aquele que usou de misericórdia para com ele”. Jesus disse então: “Vai e faz a mesma coisa”. Comportamentos que precisamos intensificar no cotidiano das relações dialógicas, o Eu-Tu, pois pretende a paz e não as relações instrumentais, o Eu-Isso!

No mundo, cada vez mais imerso em seu vazio, o homem está solitário em um mundo permeado por violências e egoísmos de toda a sorte; exposto a guerras, a fome, ao frio, a exclusão social, que o leva à depressão, à solidão (ELIAS, 2001) e à morte; a fugir de seu próprio lar em busca de abrigo seguro, arrisca a vida, se submete às mais infames atrocidades em busca de acolhimento em novas terras.

E, como Mendonça e Serra Netto (2016) nos mostram em “O Angélico na Linguagem de Wim Wenders”, sobre o mundo das guerras e violências,

[...] Quanto mais desentranhadas e expostas são as intenções maléficas do mundo, quanto mais violentas são as imagens, mais cultuamos a guerra de nós contra os outros, guerras quase sempre camufladas pelos discursos dos direitos jurídicos, mas que constroem de forma cada vez mais veloz o edifício de uma cultura de morte e da luta de todos contra todos. Acerca dessa mediação crucial da tecnologia Martin Buber diria, em um diálogo travado em 1930 com Rabindranath Tagore, “creio que o verdadeiro problema é como humanizar a tecnologia.

O estrangeiro precisa de perdão, de amor, de recomeço. Solicita clemência. De abertura pelo olhar responsável para o Outro, *o próximo*, em que Ricouer (1968, p.10) mostra que “o próximo é a própria conduta de se tornar presente”. Por esta conduta que o amor e a graça da misericórdia podem resgatar, transformar e iluminar o belo, na imagem da face do outro que solicita clemência, precisa de diálogo através da ética da alteridade.

É necessário difundir a ética baseada na misericórdia de quem Mendonça (2013) nos fala, pois busca atender ao pedido de Jesus. Pautada em valores sedimentados no amor ágape, o perdão e a caridade que transcendem e elevam ao Tu Eterno; que pelo perdão e o seu amor misericordioso, presenteou a criatura com a Mãe da Misericórdia; e ao crer em sua intercessão pela imagem que desperta a união entre os homens, podemos nos aproximar do belo, da responsabilidade no face a face através da ética da misericórdia, da reciprocidade, da relação Eu-Tu, que é o encontro.

Fidélis (2016) nos fala de Maria, Mãe da Misericórdia, do seu amor para com a humanidade. Na homilia pronunciada pelo Papa Francisco na abertura da Porta Santa na Igreja Maria Maior em Roma, sobre Maria, assim se pronunciou:

Maria é Mãe da misericórdia, porque gerou no seu ventre o próprio Rosto da misericórdia divina, Jesus, o Emanuel, o esperado de todos os povos, o «Príncipe da Paz» (Is 9, 5). [...]. O Filho de Deus, que encarnou para nossa salvação, deu-nos a sua Mãe que se faz peregrina conosco, para nunca nos deixar sozinhos no caminho da nossa vida, especialmente nos momentos de incerteza e sofrimento. Maria é Mãe de Deus, que perdoa que dá o perdão, e, por isso, podemos dizer que é Mãe do perdão (PAPA FRANCISCO, 2016).

A Mãe do perdão caminha com a humanidade, peregrina em nosso dia a dia, ensinando o homem a amar, a superar as intempéries da vida que exige de si mesmo um “adentrar em si, um voltar-se a si, para perceber através do perdão que brota o amor que tudo supera”. É preciso peregrinar com a Mãe do Senhor para que possamos aprender não só a perdoar, mas a viver em comunhão em Cristo, com o próximo.

No HOL, tudo é organizado para atender qualquer alteração. Equipe de saúde em prontidão. Macas e cadeiras em lugares estratégicos para serem utilizados, caso precise. Clínicas para qualquer emergência. Os carros com funcionários da higienização estão a postos para qualquer eventualidade que ocorra e que precise remover secreções dos que vierem a passar mal. Tudo pronto. Os pacientes, que puderam se locomover, aguardam na arquibancada a chegada da Santa. Doentes, funcionários de todos os escalões: o homem da ciência e o leigo; todos se mesclam, se homogeneizam em fé e razão. Moradores próximos, passantes e outros tomam o leito da rua Magalhães Barata, em frente ao hospital. Todos aguardam a bênção de Maria.

Tomados pela emoção alguns choram, se abraçam, outros rezam em silêncio. Outros apenas contemplam. Celulares para registros das fotos da Santa e de amigos. Precisam registrar a chegada da Mãe. Os fiéis pacientes, com uma força que buscam no fundo da alma, como relatado por alguns, se levantam, suplicam. Erguem os braços e com as mãos postas em oração pedem e recebem bênção, louvam a Deus Misericordioso.

O momento singular acontece quando o carro do som transmite músicas em homenagem a Virgem de Nazaré, como o hino oficial “Vós sois o Lírio Mimoso”, muito conhecido pelos paraenses. Neste momento, o Arcebispo retira a Santa da berlinda e a oferece ao público. Apresenta a imagem peregrina a todos os filhos. Abençoa a todos que a Ela pedem, suplicam! Logo o Arcebispo a entrega para um dos diretores representantes da instituição de saúde para que este continue a oferecer em direção aos irmãos, o próximo.

## Considerações finais

Na renovação do Círio, vivenciada nas relações de amor, fé, esperança, caridade e fraternidade, a emoção cede lugar às lágrimas, aos pedidos, à entrega. Suplicam a intercessão da Mãe Misericordiosa junto ao Deus Vivo Jesus, o Verbo que se fez carne. O Mistério pelo amor misericordioso de Deus viveu no ventre da Virgem e se fez homem; deu a vida para a redenção da humanidade. Ele mesmo, Jesus, em sua agonia, presenteou a criatura dando Maria como Mãe da humanidade.

Nas relações que ocorrem no Círio de Nossa Senhora de Nazaré, em todas as suas procissões, há demonstrações de louvor a Virgem Maria, que se traduz não só por seu “complexo ritual” mais principalmente, pelos valores éticos revelados nas esferas das relações com os homens, no Eu-Tu e nas relações com o sagrado, o Eu-Tu Eterno, ao presenciarmos, as relações de solidariedade, de humildade, de compaixão e de amor para com o próximo. Nas experiências manifestadas quando se está disponível para ouvir o Eterno em meio à solicitude do corpo, no embate que clama o alívio da dor e a paz que só podem ser vividas pela fé, nas relações com o Eterno, e por que não dizer, com a intercessão de Maria, a Virgem de Nazaré, cuja a imagem abriga o canal que se abre ao diálogo com o Eterno! Ao Misericordioso que presenteou a humanidade com Maria para assim despertar em nós o que tanto almejamos no agir humano, livre de violência de todas as formas, a paz entre os homens.

## Referências

- BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Edição Barsa, 1976.
- BÍBLIA SAGRADA. Evangelho segundo São Lucas: o amor ao próximo. Lc.6:27-36. 50. Petrópolis, RJ: Vozes. 2005.
- BUBER, M. *Do Diálogo e do dialógico*. Trad. Marta E. de S. Queiroz e R. Weinberg. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Eu e Tu*. 2.ed. Tradução N. Aquiles Von Zuben. São Paulo: Moraes. 1979.
- BUCHILLET, D. A antropologia da doença e os sistemas oficiais de saúde. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Medicinas tradicionais e medicina ocidental na Amazônia*. Belém: MPEG: Edições CEJUP: UEP, 1991, p. 21- 44.
- ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ELIAS, N. *A solidão dos moribundos*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- FIDÉLIS, S. Maria, Mãe da Misericórdia. *De Magistro de Filosofia*, Anápolis, Ano IX, n. 19. P. 100-1, 2016.
- FIGUEIREDO, S.L. *Círio de Nazaré: festa e paixão*. Belém. EDUFPA, 2005.
- GADAMER, H. *Verdade e Método I*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Tradução de Mathias Lambert. São Paulo: LTC, 2004.

FUNDAÇÃO NAZARÉ DE COMUNICAÇÃO. *Celebração eucarística marca abertura oficial da festividade*. 7 out. 2016. Disponível em: <<http://www.fundacaonazare.com.br/novoportal/>>. Acesso em: 30 nov. 2016.

MAUÉS, H. *Uma outra "invenção" da Amazônia*. Belém: CEJUP, 1999.

MAUSS, M. Ensaio sobre a dádiva. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 183-314.

MELO, Fábio de. Eu sou de lá. *Fundação Nazaré de Comunicação*. 5 out. 2012. Disponível em: <<http://www.fundacaonazare.com.br/novoportal/?action=Canal.interna&oCanal=1&id=2809&classe=N>> Acesso em: 15 nov. 2016.

ALVES, I.M.S. A festiva devoção no Círio de Nossa Senhora de Nazaré. *Estudos Avançados*, São Paulo, v 19, n.54, maio-ago, 2005.

MENDONÇA, K.M.L. *Valores para a paz*. Volume I. Belém: UFPA: AEDI, 2013.

MENDONÇA, K.L.M.; SERRANO NETTO, H.F. O Angélico na Linguagem de Wim Wenders. In: VALENTE, A.C.; CAPUCHO, R. (Orgs.). *Avanca Cinema 2016*. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016, p. 263-269.

OLIVEIRA, R. C. *O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever*. 3.ed. Brasília: Paralelo15; São Paulo: Unesp, 2006.

PAPA FRANCISCO. *Homilia na Basílica Santa Maria*. Maio 1, jan. 2016.

RICOUER, P. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Rés, 1986.

\_\_\_\_\_. *História e verdade*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

SILVA, I. J.; MAUÉS, R. H. Na busca da cura do corpo, a oração opera milagres: uma discussão sobre eficácia simbólica, perspectivismo, cura e religião. *Revista Horizonte – Dossiê: Religião, Arte e Patrimônio Cultural*, v. 11, n. 31, 2013.

VIANNA, A. Festas populares do Pará. *Annaes da Biblioteca e Arquivo Público do Pará*, t. III. Belém, 1904.





Foto: Irene  
de Jesus Silva

## ASSÉDIO MORAL: O PERCURSO DA VIOLÊNCIA PSICOLÓGICA COMO AUSÊNCIA DA PERCEPÇÃO DE ALTERIDADE E DO DIÁLOGO, EM BUBER E LEVINAS

Joana D'Arc do Carmo Lima<sup>23</sup>

O Papa Francisco, em sua homilia datada de 14 de setembro de 2013, nos traz a seguinte reflexão:

Esta árvore da cruz nos salva, todos nós, das consequências daquela outra árvore, onde teve início a autossuficiência, o orgulho de querer conhecer – nós –, de tudo, de acordo com a nossa mentalidade, de acordo com os nossos critérios, também segundo a presunção de ser e de se tornar os únicos juízes do mundo. Esta é a história do homem: de uma árvore a outra árvore.

Devemos destacar então que nunca esta homilia foi tão atual, ao se reportar à condição humana e ao momento histórico que vivenciamos, dominados pelo orgulho e prepotência do homem ao fazer da razão o seu trono. Prevalece a crença de que o avanço da ciência e da tecnologia seria o responsável pelo progresso do homem moderno. Entretanto, permanece em nossa sociedade uma instrumentalização do uso da razão, que se reproduz em forma de relações assimétricas e de opressão, as quais dominam as relações sociais e se materializam em diferentes patologias sociais, como o tema do assédio moral, objeto de análise deste texto.

Ainda sobre a reflexão do papa Francisco, aquilo que parecia ser a exaltação do homem, foi o início de sua queda e redenção, através da cruz, pois o desejo do homem de dominar a natureza representou uma armadilha para ele mesmo, ou seja, sua própria cruz ao ter que romper com o mito da racionalidade e resgatar a subjetividade humana, reconciliando, assim, homem, natureza e afetividade.

Retomando o tema do assédio moral como um dos frutos dessa árvore do conhecimento, devemos rememorar aqui que esta temática é tão antiga quanto o próprio homem. Assim, podemos correlacionar que os primeiros episódios da história da humanidade que relatam situações de assédio moral estão registrados no livro dos Salmos de David (cf. Sl 109). Este relato bíblico faz referência à perseguição realizada pelo rei Saul contra David, em que o primeiro passa a ser acometido de surtos psicóticos em virtude da inveja que alimentava por David ter sido o escolhido por Deus para destituí-lo do trono.

Outra passagem bíblica relata a história de José, o qual também por inveja e ciúmes foi vendido pelos irmãos como escravo por ser o filho predileto de seu pai, Jacó (cf. Gênesis 37-50). Sendo assim, a maior parte da literatura sobre assédio moral reafirma que este fenômeno não é novo, entretanto, apenas a partir da década de 80, passou a ser objeto de pesquisas, principalmente na área organizacional, através dos estudos realizados por Heinz Leymann, na Suécia.

O assédio moral hoje se configura em uma forma bem mais elaborada de violência, porém, em sua essência, vamos encontrar sentimentos tão humanos como a inveja, o ciúme, o egoísmo e a vaidade. A maioria das pessoas não costuma admitir possuí-los, preferindo rechaçá-los, ou no dizer psicanalítico, recalçá-los, a ter que aprender a lidar com tais sentimentos de forma equilibrada, sem que os mesmos venham a prejudicar seus relacionamentos interpessoais.

Outro ponto central da questão do assédio moral são as relações de poder, porque, em geral, este fenômeno se configura a partir de relações assimétricas, desiguais, nas quais o poder pode ser compreendido

<sup>23</sup> Doutora em Sociologia e Antropologia pela UFPA, mestre em Administração de Recursos Humanos pela UNAMA e especialista em Psicologia Clínica pela UFPA. E-mail: joanadocarmolima61@gmail.com

como “um fenômeno de comunicação e significação inscrito e enquadrado em um contexto cultural, este mesmo imbuído de poder, comunicação e significação” (RODRIGUES, 1992, p. 42).

O contexto cultural se destaca como fundamental na compreensão do poder, porque o mesmo se manifesta como relação social entre pessoas, as quais estão inseridas nesse contexto cultural. Portanto, o indivíduo que exerce o poder, bem como aquele que sofre sua ação, estão envolvidos na mesma rede de significados que o torna válido, na medida em que o poder tem a possibilidade de ser exercido por ambos, ou seja, é “necessário que os dominados assimilem os códigos de pensamento e sentimento que lhes possibilite desempenhar o papel social dos subordinados. É isso que lhes permite comportar-se de modo adequado como submissos” (RODRIGUES, 1992, p. 38). Isso deixa claro a existência de uma reciprocidade entre o que domina e o que é dominado, ou seja, na relação social em que o poder é exercido, existe uma relação de troca entre os indivíduos, entre os agentes da ação.

Foucault (1996) destacou que as instituições funcionam como veículos de circulação do poder na sociedade e, como tal, estabelecem os limites entre o aceito e o não aceito socialmente, criando mecanismos de controle sobre as condutas das pessoas que constroem a própria sociedade.

Sobre a teia de significados que limitam o poder, Berger e Luckmann (1985) destacam o processo socializador como fundamental na aprendizagem da “realidade” objetivada através da linguagem, do comportamento, das regras, da moral e de todo o conjunto de elementos responsáveis pela rede de socialização que estabelece verdades válidas sobre a realidade e que, por sua vez, determina que qualquer desvio da ordem institucional represente afastamento da realidade aceita socialmente; aspecto já comentado anteriormente.

Ainda de acordo com esse pensamento, o poder é considerado como a expressão de uma realidade que apresenta condições objetivas e que implica na possibilidade de uma ação. Nessa perspectiva, devemos destacar a concepção de Weber de que “em geral entendemos por ‘poder’ a possibilidade de que um homem ou um grupo de homens realize sua vontade própria, numa ação comunitária até mesmo contra a resistência de outros que participam da ação” (WEBER, 1978, p. 211).

Nesse sentido, as diretrizes de Weber evidenciam que o poder não é algo abstrato, mas um elemento que se materializa nas ações humanas e que se expressa nas relações sociais entre os homens que produzem tais condições em que o poder se manifesta. Retomando então a ideia já comentada por Rodrigues (1992), de que a possibilidade do exercício do poder depende da existência de uma estrutura referencial compartilhada pelos indivíduos que estão participando dessa relação, ora como dominantes, ora como dominados, podemos compreender a existência de uma relação de materialidade entre o que domina e o que é dominado na ação do poder.

Dentro dessa perspectiva das relações de poder é que vamos retomar a temática do assédio moral neste texto. A partir de uma revisão teórica sobre essa temática, Heinz Leymann usou o termo “mobbing” para se referir ao

Fenômeno no qual uma pessoa ou grupo de pessoas exerce violência psicológica extrema, de forma sistemática e recorrente e durante um tempo prolongado sobre uma pessoa no local de trabalho, com a finalidade de destruir as redes de comunicação da vítima ou vítimas, destruir sua reputação, perturbar a execução de seu trabalho e conseguir finalmente que essa pessoa ou pessoas acabe abandonando o local de trabalho (LEYMANN, 1996, p. 121).

Segundo a psicanalista Hirigoyen, o assédio moral é um sofrimento invisível que atinge a integridade psíquica do indivíduo e está vinculado a um dano psíquico que pode ser caracterizado como

toda e qualquer conduta abusiva manifestando-se sobretudo por comportamentos, palavras, atos, gestos, escritos que possam trazer dano à personalidade, à dignidade ou à integridade física ou psíquica de uma pessoa, pôr em perigo seu emprego ou degradar o ambiente de trabalho (HIRIGOYEN, 2005, p. 65).

Piñuel, outro pesquisador do tema, define “mobbing” como

el deliberado y continuado maltrato moral y verbal que recibe un trabajador, hasta entances válido, adecuado o incluso excelente em su desempeño, por parte de vários compañeros de trabajo (incluído muy frecuentemente el próprio jefe), que buscan con ello desestabilizarlo emocionalmente com vistos y hacer disminuir su capacidad laboral e empleabilidad y poder eliminarlo así mais facilmente del lugar y del trabajo que ocupa em la organización (PIÑUEL Y ZABALA, 2001, p. 50).

No Brasil, Margarida Barreto definiu o assédio moral como

exposição prolongada e repetitiva a condições de trabalho que, deliberadamente, vão sendo degradadas. Surge e se propaga em relações hierárquicas assimétricas, desumanas e sem ética, marcada pelo abuso de poder e manipulações perversas (BARRETO, 2003, p.19).

Para Freitas (2008), assédio moral está relacionado à hipercompetitividade de nossa sociedade que, através de um processo disciplinar, procura anular a vontade daquele que é considerado uma ameaça para o agressor. Assim, o assédio moral se caracteriza pela intencionalidade e consiste na frequente desqualificação da vítima, objetivando neutralizá-la em termos de poder. Para esse autor, todo processo é encorajado por práticas organizacionais perversas, na medida em que está relacionado a uma perversão moral, a qual se caracteriza pela dominação do outro, capaz de provocar muito sofrimento psíquico.

Em resumo, a compreensão que temos aqui de assédio moral diz respeito a uma relação desigual, na qual o abuso de poder de um indivíduo sobre o outro produz um comportamento caracterizado por uma violência subjetiva ou psicológica que se concretiza através de condutas antiéticas, como humilhações e injúrias, as quais de forma repetitiva são capazes de levar o indivíduo, a partir de uma ausência da percepção de alteridade do outro, a uma incapacidade de reação, que conseqüentemente compromete sua saúde física e mental.

Para Hirigoyen (2002), a competição presente em nossa sociedade atual acirram os conflitos e faz com que as perversões sejam estimuladas por meio de práticas organizacionais danosas, em que predominam a frieza, a calculabilidade e o isolamento social das vítimas em oposição ao predomínio dos valores éticos, podendo, assim, causar muito sofrimento psíquico.

As características básicas destes agressores são: inveja, ambição desmedida, desconfiança exagerada e insegurança, principalmente quanto à sua capacidade profissional. Em geral, não costumam aceitar críticas sobre suas ações, e podem ainda apresentar características de personalidades narcisistas e ou paranoides, as quais costumam projetar em suas vítimas por não poderem admitir tais conteúdos em si mesmos.

Ainda sobre o agressor, Hirigoyen (2002) afirma que ele tem prazer em subjugar o outro e de exercer poder sobre o mesmo. Costuma, inclusive, oferecer favores a possíveis adeptos que possam colaborar com o comportamento agressivo e, desta forma, fortalecer os atos de assédio moral praticados contra as vítimas. Em geral, os colaboradores aliam-se ao assediador e se calam diante dos atos de violência praticados contra o colega isolado. Alguns costumam agir assim porque também gostam de utilizar o abuso de poder e a humilhação como estratégias corporativas, já outros se unem por medo de perder o emprego, por ambição ou competição e aproveitam a oportunidade para humilhar a vítima.

Os assediadores, geralmente, também costumam demandar das suas vítimas tarefas acima de suas competências profissionais, de forma que elas se sintam humilhadas e desistam do emprego. Inclusive, algumas chefias utilizam um comportamento sórdido que pode envolver outras formas de violência, como por exemplo, o assédio sexual.

Ainda do ponto de vista de Hirigoyen (2001), os assediadores tentam demonstrar uma imagem de vítima que não corresponde à realidade. Para Leymann (1996), existem, também, algumas situações em que o assédio moral decorre de problemas estruturais das organizações, como no caso em que a chefia pressiona o empregado para cumprir determinadas metas, ou ainda, quando os trabalhadores forem ameaçados de substituições por profissionais que recebam salários menores.

Considerando o exposto até aqui, compreendemos que o assédio moral é fruto de todo um contexto que é influenciado por questões econômicas, culturais, históricas e por fatores externos relacionados aos modos de gestão das organizações, os quais hoje são acirrados pela intensificação da competitividade e pelas disputas pelo poder dentro das organizações. Devemos considerar também os fatores individuais caracterizados por aspectos psicológicos, como as perversões narcísicas e a manipulação mental.

Sendo assim, podemos compreender que o fenômeno do assédio moral possui múltiplas dimensões que ultrapassam a esfera das questões estruturais das organizações, sejam em suas práticas ou em seus modelos de gestão, indo também muito além das questões organizacionais e dos conflitos interpessoais. Portanto, acreditamos que o assédio moral assume características de natureza antropológica, sociológica e principalmente ética.

Nossa compreensão, neste texto, é a de que as filosofias da existência vêm ao longo dos anos buscando um significado para a existência do homem ao abordá-lo como um ser consciente e que direciona seus atos para análise filosófica do existir. Como no dizer de Sartre: “é simplesmente o fato de admitirem que a existência preceda a essência, ou, se se quiser, que temos de partir da subjetividade” (FERREIRA; SARTRE, 1970, p. 213).

Então, a ideia aqui é a de que o homem é livre e responsável pelo encaminhamento de sua própria história, é responsável por suas escolhas. Assim, outro elemento central nas filosofias existencialistas é a ação, ou melhor, a liberdade de ação do indivíduo, entendida como o modo peculiar de ser do homem no mundo. Nesse sentido, nessas filosofias vamos destacar a superposição da subjetividade humana sobre a objetividade, ou seja, nestas filosofias o homem é mais importante que as coisas materiais.

Dentro dessa perspectiva, pretendemos destacar a importância da ética do diálogo, em Martin Buber, e da ética da alteridade, em Emmanuel Levinas, como elementos centrais para analisar o fenômeno do assédio moral no ambiente organizacional. Consideramos relevante esta temática, em virtude de a mesma evidenciar a negação da percepção da diferença em relação ao outro e o boicote ao diálogo intercomunicativo, elementos cuja ausência são prejudiciais à construção de uma ética do inter-humano.

## **Martin Buber e o princípio da relação dialógica**

Tomaremos agora como referência a leitura de Martin Buber (1878-1965), que nos convida a refletir sobre a importância do diálogo para a manutenção de relações interpessoais positivas a partir da sua filosofia. O eixo central de nossa análise está nas obras *Eu e Tu* (1974), *Eclipse de Deus* (2007) e *Do Diálogo e do Dialógico* (1985), em virtude de as mesmas fazerem oposição ao processo de totalização do homem predominante em nossa sociedade atual e que somente reafirma oposição entre diálogo e alteridade. A esse respeito, Buber assinala que a verdadeira oposição à relação dialógica é estabelecida a partir da postura existencial do homem, pois a liberdade constitui-se em

Nosso poder de vir-a-ser, mas não o nosso devir substancial que é constituído através da relação. A relação dialógica é aquela que acredita na possibilidade do encontro; isto é, ele acredita no vínculo real que une a dualidade real do Eu e do Tu (BUBER, 1974, p. 06).

Essa liberdade representa a possibilidade de se estabelecer vínculos autênticos com o outro. Assim, a introdução buberiana do “Eu- Tu” destaca:

A atitude do homem é dupla de acordo com a dualidade das palavras-princípio que ele proferir. [...]. Uma palavra-princípio é o par Eu-Tu. A outra é o par Eu-Isso. [...]. A palavra princípio Eu-Tu só pode ser proferida pelo ser na sua totalidade. [...]. Não há Eu em si, mas apenas o Eu da palavra-princípio Eu-Tu e o Eu da palavra-princípio Eu-Isso (BUBER, 1974, p. 3-4).

Buber ainda acrescenta: “O eu não passa de uma abstração. Ele só é na relação. [...] o eu torna-se real, atual, quando adentra na esfera de nós”. O homem se torna Eu na relação com o Tu. Assim, “toda relação é reciprocidade” (BUBER, 1974, p. 9).

Para Buber, o outro polo da relação que o homem vivencia é o Eu-Isso, no qual ocorre a sujeição do Eu ao Isso, tornando-o uma coisa, um objeto e, assim, determinando um aumento do utilitarismo nas relações, passando inclusive a se constituir nas experiências egocêntricas do Eu, em que ocorre o predomínio do princípio da posse e não da relação. Então, tudo pode ser considerado um meio para se atingir um determinado fim. Ainda sobre esta questão, Buber complementa:

A pessoa toma consciência de si como participante do ser, como um ser-com, como ente. O egótico toma consciência de si como um ente-que-é-assim e não-de-outro-modo. A pessoa diz: “Eu sou”, o egótico diz: “eu sou assim”. “Conhece-te a ti mesmo” para a pessoa significa: conhece o teu modo de ser. Na medida em que o egótico se afasta dos outros, ele se distancia do ser [...]. A pessoa contempla o seu si-mesmo, enquanto que o egótico ocupa-se com o seu “meu”: minha espécie, minha raça, meu agir, meu gênio (BUBER, 1974, p. 74-75).

Vale ressaltar que Buber prolonga esta relação até a religiosidade ao afirmar que todas as linhas das relações se entrecruzam no Tu Eterno. Entretanto, se esta relação se estabelece como um ritual, então Deus passa a ser considerado como um objeto, apenas mais um isso. No texto “Eclipse de Deus”, Buber (2007) afirma que Deus não é apenas uma ideia, mas uma realidade, ou seja, se converte no Tu do homem. Assim, podemos compreender que para Buber a ideia de um “Eclipse de Deus” significa que hoje, em nossa sociedade, predomina a ausência da relação do homem com Deus, pois o indivíduo está tão voltado para si mesmo que não consegue compreender uma realidade independente dele e de relacionar-se com ela. A esse respeito, Olga Belmonte García (2013, p. 351) nos rememora:

Hay que rechazar las relaciones que implican la reducción del otro: el odio, la violencia, el fundamentalismo, la indiferencia (ante el dolor ajeno) ... Todas estas formas de relación nos anulan como individuos. Pero hay un tipo de encuentro, una vinculación auténtica con el otro que nace de la confianza y se expresa en el amor al prójimo. Este tipo de encuentros se sostiene gracias al diálogo, en el que se espera todo del otro (no se anticipa su palabra, sino que se escucha).

Sobre o diálogo, Buber trata da importância da palavra que conduz a posturas de ação e/ou de omissão, fundamentais para o processo relacional e de comunicação, pois para Buber o movimento básico dialógico consiste no voltar-se para o outro, mas para a admissão da existência do outro, da enorme alteridade do outro (BUBER, 1985) e ainda reafirma que a resposta não está em algo inusitado, mas nos acontecimentos do nosso cotidiano, aos quais temos o dever de responder, seja através da linguagem, da ação ou até da omissão.

Buber, então, nos remete ao diálogo estabelecido pelo homem dentro das organizações, do trabalhador comum, que está apto a manter o diálogo dentro da sua rotina cotidiana, pois, apesar dessa rotina, o diálogo

pode ocorrer como uma graça (BUBER, 1985). Assim, para esse teórico, “A esfera do inter-humano é aquela do face-a-face, do um-ao-outro; é o seu desdobramento que chamamos de dialógico” (BUBER, 1985, p. 138).

O autor também foi profético ao anunciar em nossa sociedade o crescente uso da técnica como modo a escravizar o homem através do trabalho, que contribui para aumentar os condicionamentos sociológicos que, na maioria das vezes, influenciam na eliminação do poder dialógico da vida autêntica, das relações ao nível do inter-humano.

Este teórico, entretanto, mantém a esperança na responsabilidade dialógica dos dirigentes das organizações quando estes, no seu dia a dia, procuram acolher as pessoas como tal e não somente como um número ou sobrenome, mas de modo que a organização não seja apenas um espaço técnico, mas o espaço onde o homem possa vivenciar a autêntica relação dialógica.

Assim, consideramos ser este o grande legado de Buber para a realidade de nossas organizações, principalmente com relação à crescente incidência do fenômeno do assédio moral hoje, em que podemos visualizar a excessiva racionalidade nas relações interpessoais gerando, como já tratamos anteriormente, um predomínio das relações Eu-Isso e não permitindo que a autenticidade das relações Eu-Tu possam prevalecer e nos conduzir à verdadeira realidade dialógica defendida por Buber.

Vale ressaltar que é na ausência de relações dialógicas – no sentido que Buber dá à noção de diálogo – que encontramos o germe de todas as formas de violência, incluindo a questão do assédio moral. Buber nos adverte ainda que, no domínio do inter-humano, somos parceiros nos acontecimentos do cotidiano, mesmo como adversários, em que estejamos em campos opostos. Sobre isto, afirma que

A única coisa importante é que, para cada um dos dois homens, o outro aconteça como este outro determinado; que cada um dos dois se torne consciente do outro de tal forma que precisamente por isso assuma para com ele um comportamento, que não o considere e não o trate como seu objeto, mas como seu parceiro num acontecimento da vida, mesmo que seja apenas uma luta de boxe (BUBER, 1985, p. 137-138).

## O sentido ético da alteridade em Levinas

No texto “Totalidade e infinito” (1980), Levinas aborda a subjetividade humana a partir de dois pontos centrais:

- 1) Totalidade: na qual o ser permanece aprisionado na consciência, torna-se o dono do conhecimento absoluto e não consegue interagir com o outro, tornando-se impessoal, individualista e que não deixa espaço para a ética;
- 2) Infinito: que pressupõe a abertura ética para o outro, para a responsabilidade pela existência, para a alteridade do outro.

Nesse texto, Levinas denuncia a necessidade de separação entre o mesmo e o outro, sendo assim, é a partir da noção de “infinito” que Levinas propõe o movimento de evasão do pensamento egocêntrico e considera a ideia de divisão entre o “mesmo” e o “outro”, sendo este o fundamento para a construção de uma ética da alteridade.

Esta relação é mediada pela diferença entre os interlocutores, porém Levinas ainda pressupõe uma relação de linguagem que separa o mesmo e o outro. Assim, para esse teórico, a linguagem passa a ser o elo da interação sujeito-objeto, para ter a capacidade de revelação do outro. Levinas, então, declara que a linguagem terá a função de se “encontrar em uma relação com uma nudez livre de toda forma, mas que tem sentido em si mesma. Tal nudez é o rosto” (LEVINAS, 1980, p. 161).

A concepção de rosto em Levinas representa a ausência de identificação ou qualificação, sem mediação de imagem. O rosto clama pela humanidade do Eu (egótico), impedindo a expansão da totalidade. Sendo assim, é através da filosofia do rosto que o homem fica diante do outro, frente-a-frente, na qual a alteridade se amplia para as pessoas, para além da ética, atingindo principalmente a solidariedade e reafirmando valores.

A filosofia do rosto de Levinas nos faz lembrar a alegoria da caverna de Platão, em que somos considerados reflexos da própria existência do outro, em que o rosto do outro reflete a nós mesmos dentro do nosso eu, para tomarmos consciência de quem somos. Portanto, sem o outro perdemos nossas referências e podemos assim ser igualados a qualquer animal. Assim, para Levinas, o ser aprisionado pelo Eu (egótico) não reconhece a alteridade do outro, constituindo-se assim em violência, a qual dilui a subjetividade, oprime a diversidade e centraliza o poder ao desconsiderar a alteridade do outro, prejudicando as relações interpessoais.

Mediante o exposto, surge a responsabilidade ética pelo outro, a qual não se pode recusar e nem esperar reciprocidade. Assim, a relação ética precede a tudo como um princípio que impede a impessoalidade. A ética para Levinas é uma questão de humanidade, ela só se constitui a partir da alteridade, ou seja, ela é um *dever ser* que precede inclusive a moral.

Face ao exposto, é possível depreender que aqui se encontra o aspecto central da ética de Levinas, ou seja, a ética da alteridade em que ele procura demonstrar que ela é o ponto de partida de toda filosofia, que ela representa a possibilidade do humano ser pensado a partir do encontro com o Outro, da sua disponibilidade para o desconhecido, e principalmente para o que ele representa de desigual, de diferente, mas que é tão digno de respeito exatamente pelas particularidades.

Mediante nossa exposição e com base no diálogo estabelecido com Buber e Levinas, podemos compreender que ambos nos advertem quanto ao predomínio das relações coisificadas, antiéticas, nas quais não conseguimos ver a humanidade do outro e, muito menos, sua alteridade.

## **Considerações finais**

Em resumo, é a partir dessa perspectiva que jamais podemos manter uma postura pessimista, pois, por mais difíceis que sejam nossas relações nessas organizações, consideramos fundamental o papel dos gestores como educadores quando incentivam, por meio de uma prática dialógica, o exercício da relação Eu-Tu, no sentido buberiano, buscando mais interação entre as pessoas.

Acreditamos, ainda, que esta relação dialógica possa ser vivenciada em nossas organizações, através do trabalho de educadores, sejam pedagogos, filósofos, psicólogos, sociólogos, antropólogos, administradores, ou seja, profissionais comprometidos com uma prática que dê prioridade às relações éticas dentro dos ambientes laborais. Nossa expectativa não é somente prevenir práticas abusivas e opressoras, como as de assédio moral no trabalho, mas principalmente incentivar a adoção de valores como: solidariedade, cooperação, união,

respeito, honestidade, responsabilidade, liberdade, felicidade e amor.

Mediante tais considerações, propomos:

- 1- Do ponto de vista das organizações, a formação de comissões de reavaliação dos processos de gestão que possibilitem espaços de reflexão e de discussão sobre as práticas organizacionais, e que possam desenvolver estratégias de ação que resultem em mudanças efetivas que contribuam para o fortalecimento de uma cultura baseada em valores humanos;
  - 2- Ampliação dos canais de comunicação social dentro das organizações, objetivando facilitar o diálogo interno;
  - 3- Adoção, a partir das Comissões de Saúde e Segurança dos Trabalhadores, de práticas que possam contribuir para que os profissionais tenham garantidas suas condições de trabalho e saúde em geral;
  - 4- Efetivação de investimentos nas áreas de humanização, dentro das organizações, de modo que os técnicos dessas áreas tenham maiores recursos e autonomia para atender as demandas dos trabalhadores.
- Finalizando, nossa intenção por intermédio deste texto, foi de analisar o tema do assédio moral no trabalho, a partir da ótica da Filosofia, com ênfase nos teóricos da filosofia existencialista. Assim, acreditamos contribuir para que novas discussões e pesquisas surjam com este viés, e que, acreditamos, possam contribuir no sentido de esclarecer, orientar e conduzir a novas práticas de prevenção deste mal, no ambiente laboral.

## Referências

BARRETO, Margarida Maria Silveira. *Violência, saúde e trabalho: uma jornada de humilhações*. São Paulo: Educ, 2003.

BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Editora Moraes, 1974.

\_\_\_\_\_. *Do Diálogo e do Dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Eclipse de Deus: considerações sobre a relação entre religião e filosofia*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Campinas. São Paulo: Verus Editora, 2007.

FREITAS, Maria Ester de; Heloani J. R., Barreto. M. *Assédio moral no trabalho*. São Paulo: Ed. CENCAGE Learning, 2008. (Coleção Debates em administração)

FERREIRA, Vergílio; SARTRE, Jean Paul. *O existencialismo é um humanismo*. Trad. Vergílio Ferreira. 3.ed. Lisboa: presença, 1970. (Coleção Síntese).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1996.

GARCÍA, Olga Belmonte. La fé y la comunidad en Buber y Rosenzweig: una invitación a la comunión en el amor. In: Mendonça, Kátia Marly Leite: *Valores para Paz*. v.2. Belém: UFPA/ Edit AEDI, 2013, p. 333-353.

HIRIGOYEN, Marie-France. *El Acoso Moral en el Trabajo*. Barcelona: Paidós Contextos, 2001.

\_\_\_\_\_. *Assédio: a violência perversa no cotidiano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

\_\_\_\_\_. *Mal estar no trabalho: redefinindo o assédio moral*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980.

LEYMANN, Heinz. *La Persécution au Travail*. Trad. De L'allemande por Edmond Jacquemont, Paris VI e: Editions du Seuil, 1996.

PIÑUEL Y ZABALA, Iñaki. *Mobbing: cómo sobrevivir al acoso psicológico en el trabajo*. España: Sal Terrae, 2001.

RODRIGUES, J. *Mito e Poder*. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1992.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1978.

## A ANGELOGIA NA ARTE CINEMATOGRAFICA E NA SOCIEDADE: ENFOQUES SOBRE O IMAGINÁRIO SEGUNDO HENRY CORBIN

José Maria Guimarães Ramos<sup>24</sup>

### A imaginação criadora de Henry Corbin na mística islâmica

Abordar um tema, como a imaginação em Enry Corbin (1903-1978), não significa abandonar o tradicional estatuto epistemológico científico, mas acrescentar a ele outros elementos que fazem parte da realidade vivencial humana, como a arte e a religião, que não deixam de ser um modo de conhecer e interpretar o mundo. O substrato racional, nesta perspectiva, não é antagônico a uma visão de mundo unificada em que razão, sentimento, percepção, imaginação e religião fazem parte de uma mesma realidade humana; a ruptura epistemológica está em tomar em termos objetivos novas formas de conhecimento que ampliam o horizonte gnosiológico. Enry Corbin amplia este horizonte ao tomar a imaginação como uma categoria da gnoseologia, de análise e de concepção da realidade complexa e velada de mistérios. Para o autor, esta análise encontra-se nos limites de uma topografia espiritual:

Afirmar que a imaginação (ou o amor, a simpatia ou qualquer outro sentimento) leva a conhecer, e leva a conhecer um “objeto” que lhe é próprio, já carece de toda nuance paradoxal. Embora, uma vez admitido o pleno valor noético da imaginação, convém quem sabe liberar as intenções imaginativas do parênteses em que se encerra sua pura concepção fenomenológica, para, sem equívoco algum, poder referir a função imaginativa ao esquema do mundo que nos propõem os espirituais [...]. (CORBIN, 1993, p. 14).

O mundo espiritual que Corbin fala é aquele da experiência mística no sufismo islâmico de Ibn Arabí (1165-1240), que não trata de um mundo criado por imaginação fantasiosa e irreal, mas de uma experiência objetiva que é percebida.

O ponto de partida da mística sufista é a concepção do mundo como “Criação”, uma teofania que ao mesmo tempo revela e oculta o ser divino em sua existência incondicionada. Nesta mística, é na Criação que se manifesta toda forma de ser: os anjos, os espíritos, os animais, a natureza inorgânica, gêneros e espécies de indivíduos, que é chamada de “imaginação teofânica” e capacita o contemplador a chegar ao conhecimento do ser tal como ele é (CORBIN, 1993, p. 218). Assim, o é Deus imaginado, ou seja, criado nas crenças pela imaginação teofânica, que mostra o ato inicial do criador imaginando o mundo, que não pode ser visto como uma simples fantasia, mas também não pode ser captada pelos sentidos, senão por uma imaginação ativa, que é uma percepção mística.

Isso não quer dizer que é uma mística acessível somente para iniciados nos moldes da gnose, visto que, tanto o cristianismo como o islamismo, não são religiões iniciáticas, mas de revelação e proféticas, que se desenvolveram sobre os pilares da racionalidade grega. Talvez, seja por isso que, em tais religiões, a percepção

24 Doutorando em Ciências Sociais e Antropologia (UFPA). Possui graduação em Filosofia pela Faculdade Pan América (2011), graduação em Teologia pelo Ateneo Pontificio Regina Apostolorum de Roma-Itália (2007), bacharel em Teologia pela Faculdade Católica de Fortaleza (2012). Tem especialização em Antropologia Filosófica, é Mestre em Ciências da Religião pela UEPA (2015).

mística não seja considerada como conhecimento, o que levou até mesmo ao agnosticismo religioso. Na epistemologia de matriz grega, os órgãos de conhecimento sempre foram os órgãos sensoriais ou a razão, que não são os campos por excelência da mística. Para Corbin, a imaginação criadora é o órgão pelo qual o mundo transcendente pode ser acessado, mediado pela imaginação ativa que traduz essa realidade em símbolos.

A hermenêutica simbólica é encarregada de transmitir e de fazer compreensível em conceitos racionais e dados sensíveis aquilo que se encontra na nuvem do mistério. O símbolo funciona como mediação da relação Criador-criatura em que o ser transcendente se manifesta em imagens reais e a imaginação divina em imaginação humana.

É assim mesmo quando a cosmologia tematiza o mundo intermediário que percebe a faculdade imaginativa, o mundo em que acontece as visões, as aparições e, em geral, todas as histórias simbólicas das que as percepções ou representações não nos oferecem mais do que elementos puramente materiais. É a ciência das teofanias dispensadas especificamente aos místicos e de todas as taumaturgias com elas relacionadas (CORBIN, 1993, p. 253).

A mediação simbólica é reflexo da concepção do mundo intermediário que faz parte da tríplice concepção do mundo segundo a mística do sufismo, que se compõe do mundo apreensível pela pura percepção intelectual, o mundo percebido pelos sentidos e o mundo intermediário das ideias-imagens, das figuras arquetípicas, do espiritual.

Outro nome importante da mística islâmica do Irã foi Shaykh Shihaboddin Yahya Sohravardî (1155-1191), que muito contribuiu para a formação da gnose xiita. Esta corrente mística exerceu influência em praticamente todo o mundo islâmico até o século XIX. Segundo Corbin (1995, p. 9), as influências de Sohravardî são três: “Hermes, Zaratustra e Platão. É essa conjunção que determina o aspecto angelológico, extático, teúrgico, do pensamento sohravardiano”. Corbin percebe na mística de Sohravardî um elemento fundamental da tradição mística ocidental que é a *unio mystica*, ou seja, a união espiritual com o ser transcendente; neste caso específico é a união mística da alma com o anjo, que é a origem e a meta da realização do eu pessoal. Neste ponto, a *unio mystica* com o anjo não se distingue da concepção angélica ocidental e da tradição grega, que definem o anjo como um ser intermediário posicionado entre Deus e os seres humanos, com a função de mensageiro e protetor pessoal designado pelo Divino, é assim no cristianismo e na Teogonia de Hesíodo.

Segundo Corbin, na mística de Sohravardî,

Sendo que, a *unio mystica* com o anjo é necessária como reunião da alma com o seu anjo, a questão se orienta então para uma noção de Único que não é a de uma unidade aritmética, mas sim de Unidade arquetípica, unificadora, que monadiza todos os únicos. [...]. Essa união dirige uma ontologia onde a individuação consome não a solidão do Único, mas cada vez mais o mistério do Único que é Dois, do Dois que é Único (CORBIN, 1995, p. 23).

Portanto, do ser angélico se faz necessário saber a sua posição em relação ao divino; infere-se dessa questão uma hierarquia divina. Sohravardî apresenta tal hierarquia com imagens arquetípicas, como a Luz – da qual emana todo o bem –, o Espírito Santo, o pai, a mãe divina. Todas essas imagens confluem para a ideia de uma “Natureza Perfeita”, que é Deus. Às vezes, o anjo é confundido com a Natureza Perfeita quando ele fala de um anjo da humanidade (CORBIN, 1995, p. 27). A ideia é que existem graus de seres em relação à Luz primordial, e os anjos são os mais próximos dessa Luz.

A mesma concepção hierárquica já existia no cristianismo. No século VI, aparece um tratado de angelologia cristã de Dionísio Pseudo-Areopagita, com o título *A Hierarquia Celeste* (DIONÍSIO, 2015),

o qual formula o conceito de anjo como *mensageiro* com a missão de *Revelação celeste*. Tanto em hebraico (*malach*), como em grego (*aggelos*), a palavra “anjo” significa “mensageiro”, uma entidade divina, pois participa da divindade de Deus, encontra-se hierarquicamente posicionado como os seres mais próximos de Deus e são divididos em querubins, serafins e tronos.

Corbin, ao apresentar a tradição mística do islã, mostra também um percurso em que a condição psicológica do indivíduo usa a sua imaginação como um órgão produtor de uma realidade que dá sentido ao homem enquanto existente, que não se acomoda somente com o dado empírico oriundo da percepção dos sentidos, mas vai buscar no homem interior uma forma de estar no mundo. É isto que pretendo analisar a seguir com arte cinematográfica, na qual alguns diretores procuram, não necessariamente vinculados a uma tradição mística, transmitir por intermédio de seus filmes um pouco de suas próprias concepções do mundo.

## O cinema como mística

O subtítulo acima foi escolhido não para tomar o cinema como expressão da mística pessoal de um diretor ou de um filme que trate de temas religiosos, mas foi escolhido pelo poder do cinema enquanto arte de “discutir questões abstratas”, como era a intenção do diretor de cinema Andrei Tarkovski (TARKOVSKI, 1990, p. 8), questões que dizem respeito ao sentido, à compreensão e explicação da vida. Dessa forma, o cinema é tomado como um recurso hermenêutico da mística, o que se pode perceber em alguns gêneros de filmes.

Com isso, um filme pode ser compreendido como a expressão interior de um diretor que dialoga com seu público, na medida em que o público também se reconhece nas questões vitais expostas pelo diretor. Em uma carta a Tarkovski sobre o seu filme *O Espelho*, um professor escreveu:

Nunca escrevi a nenhum autor para dizer o que sinto sobre um livro ou filme. Este, porém, é um caso especial: o filme livra o homem do encantamento do silêncio, permite que ele liberte o espírito das ansiedades e das coisas vãs que o oprimem. Particpei de um debate sobre o filme. [...]. O filme é profundamente humano, honesto e relevante — tudo isso se deve ao seu autor. E todos os que falaram, disseram: “Este filme fala de mim” (TARKOVSKI, 1990, p. 6).

Outra carta mostra como o diretor consegue com os recursos técnicos do cinema, estabelecer diálogo e comunicar suas ideias ao público:

Estou aturdido e desorientado com o seu filme. O seu dom de penetrar no mundo emocional de adultos e crianças, de fazer-nos sentir a beleza do mundo que nos circunda, de mostrar os valores autênticos, e não os falsos, desse mesmo mundo, de fazer com que cada objeto represente seu papel, de transformar cada detalhe do filme num símbolo, de exprimir um significado filosófico geral a partir de uma extraordinária economia de meios, de encher de música e poesia cada imagem de cada fotograma... são todas qualidades típicas do seu, e exclusivamente do seu, estilo de exposição... (TARKOVSKI, 1990, p. 7).

Tarkovski utilizava de forma refinada os recursos técnicos do cinema para compartilhar com seu público suas concepções espirituais. Penso que a intensidade do diálogo depende da maestria do diretor em fazer o roteiro, utilizar a música, o som, o tempo, o ritmo, a montagem etc., para produzir uma imagem, que é uma composição de técnica e personalidade. Nesse sentido, fica evidente o exercício hermenêutico, ou seja,

compreender é compreender o objeto e a si mesmo.

Segundo Tarkovski, a relação entre autor e público no cinema tem uma dificuldade por causa da situação em que o cinema se encontra entre arte e indústria, em que ambas possuem objetivos e, conseqüentemente, públicos distintos. A indústria produz cinema de entretenimento, que tenha valor de mercado e que dê lucro, enquanto que a arte é expressão interior de um artista. Para cada tipo de cinema existe um público selecionado de acordo com as “emoções mais íntimas de cada pessoa que entra em contato com a obra” (TARKOVSKI, 1990, p. 197). Sendo assim, o autor tem uma responsabilidade ética em relação ao seu público de expressar em seus filmes aquilo que as pessoas não conseguem expressar no cotidiano, ou seja, uma concepção de realidade que só o talento e a arte podem exprimir. O autor se torna literalmente a voz do povo. Para Tarkovski (1990, p. 198), isso é um tipo de “vocação”, de uma “missão espiritual” do diretor de cinema.

Sob esse ponto de vista, no cinema, para alguns diretores transmitirem algo de si e discutir temas abstratos que envolvem sentimentos, vivências e inquietações, se impõe não como uma necessidade de um mercado que deve atingir resultados. Nesta linha de produção, o cinema fez obras desconcertantes, como os filmes de Wim Wenders *Palermo Shooting* (2008), que é a visão do autor sobre a morte na cidade de Palermo, na Itália, e *Asas do desejo* (1987), que é filme que tem a cidade de Berlim por cenário e toma anjos para refletir sobre a existência humana.

Wim Wenders tem uma visão peculiar (abstrata, transcendente, mística?) da paisagem urbana, palco preferido de seus filmes. Para ele, uma cidade é povoada por dois tipos de seres, ou seja, humanos e não humanos, como a morte e anjos, respectivamente como nos dois filmes acima mencionados. Para o diretor, “o cinema é uma cultura urbana” que cresceu e se expandiu junto com as grandes cidades (WENDERS, 1994, p. 181). Por isso, enquanto uma arte urbana, o cinema pode captar a essência das grandes metrópoles, suas angústias e esperanças. O que os filmes de Wim Wenders fazem é uma compreensão das concepções místicas que povoam o imaginário urbano que rompe com a ideia de que as cidades modernas são lugares desprovidos de mística.

## **Sociedade tecnológica e mística**

O ambiente urbano pode ser visto como uma síntese das sociedades pós-modernas, onde a única linguagem predominante parece ser aquela tecnológica e científica, onde as imagens são aquelas do concreto, do aço e do vidro, uma paisagem monocromática, onde o sentimento e a necessidade de felicidade se resumem àqueles da satisfação imediata e ausência de sentido, que se revertem em frustrações pessoais. Este estado existencial é o ponto de partida para os filmes de Wim Wenders, no qual ele parece evocar aquela responsabilidade do artista de que falava Tarkovski, ou seja, ele não simplesmente retrata ou denuncia violências e crises existenciais, mas objetiva preencher o vazio de sentido característico da vida urbana. É com um público inserido neste ambiente que ele dialoga e o cinema, enquanto uma arte tecnológica, é a linguagem desse diálogo.

O que Wim Wenders faz ao retratar o urbano em seus filmes é uma verdadeira conversão do olhar, que vê a cidade com o órgão da imaginação de que falou Corbin, uma imaginação criadora principalmente de sentido que se contrapõe às imagens violentas das cidades. Ele tem a capacidade de desvelar o mundo interior de seu público com imagens felizes e portadoras de paz, como aquela dos anjos. No filme *Asas do desejo*, o diretor tenta dar esperança a uma Berlim melancólica do pós-guerra, contando a história de um anjo, que é um ser perfeito, querendo tornar-se humano, que é um ser imperfeito. Esta lógica invertida mostra o grande apreço

que o diretor tem pela condição e pela vida humana.

O sentido da vida encontra nos pequenos detalhes. A redenção está no Deus das pequenas coisas, receptáculos da palavra divina. É no cotidiano que existe a possibilidade de resposta sem a qual não existe a responsabilidade ética. Os anjos de Wenders estão nos pequenos gestos de ajuda aos humanos que se desenrolam no cotidiano. Estão eles junto aos leitores das bibliotecas ajudando-os em sua compreensão, junto aos que tristes vagam nos metrô, ajudando-os em seus pensamentos, salvando suas vidas. [...]

Buscar o código, a chave para atingir cada alma isolada em si mesma, é o que propõe o anjo (MENDONÇA, 2016).

Com isso, percebe-se que o angélico de Wim Wenders é uma possibilidade de redenção para uma sociedade incapaz de transcender e de encontrar sentido em si mesma. Wim Wenders oferece caminhos para uma experiência mística, assim como os grandes mestres da mística islâmica, como Ibn Arabî e Soravardî, caminhos que levam à reflexão sobre o mundo urbano caótico em que as pessoas vivem, à reflexão sobre o mundo interior e suas inquietações, oferece caminhos para a experiência de seres divinos e um modo de percebê-los. Além do mais, a imaginação criadora leva o público a despertar sentimentos e lembranças obscuras de situações ruins ou felizes e singelas, como aquelas da infância que estão reclusas na alma de cada pessoa. Isso é feito através do encanto do cinema, de suas imagens e sons como disse Tarkovski (1990, p. 128): “e assim, abre-se diante de nós a possibilidade de uma interação com o infinito, uma vez que a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito”. Os filmes de Wim Wenders são uma janela para o divino, uma espécie de revelação, em uma realidade onde ele parece não mais existir: a sociedade urbana.

## Referências

- CORBIN, Henry. *La Imaginación Creadora en el Sufismo de Ibn 'Arabi*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.
- \_\_\_\_\_. *El hombre y su ángel: iniciación y caballeria espiritual*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- DIONÍSIO, Pseudo-Areopagita. *A hierarquia celeste: tratado clássico da angelologia cristã – século VI*. São Paulo: Polar, 2015.
- MENDONÇA, Katia. O Angélico na Linguagem de Wim Wenders. In: *Avanca Cinema International Conference 2016*. Avanca, Portugal: Edições Cine Clube Avanca, 2016, v.1, p. 263-269.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do patrimônio e histórico e artístico nacional*. n.23, 1994. p.180-190. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=8342>. Acesso: 24 mar. 2017.

## O ARTISTA E A ORAÇÃO

Joyce Medeiros de Melo<sup>25</sup>

*Sinto sempre como se permanecesse nu para que o fogo de Deus Todo-Poderoso me trespasse – e é uma sensação realmente terrível. É preciso ser terrivelmente religioso para ser um artista (D. H. Lawrence).*

O valor da arte enquanto expressão humana e divina desde há muito desperta a curiosidade intelectual de hermeneutas e teólogos no sentido de desvendar as implicações da obra de arte na vida humana, procurando suas limitações (se as houver) e seus caminhos para novas oportunidades face a uma era onde a comunicação homem-Deus e homem-homem se acha em vias de degeneração.

Hans-Georg Gadamer tenciona em sua obra *Verdade e Método* elucidar o estatuto da arte não apenas de acordo com seu viés estético, mas principalmente segundo seu valor ontológico e sua capacidade de comunicação de sentidos, como o faz também seu precursor Martin Heidegger, de quem recebe grandes influências. No entanto, para deter-se na caracterização desses aspectos da obra de arte, o autor deixa claro o conceito da obra de arte em si, pelo qual ele diz:

A partir de todas essas ponderações, justifica-se caracterizar o modo de ser da arte, no seu todo, através do *conceito de representação, o qual abarca tanto o jogo como imagem, tanto comunhão como representação*. Assim, a obra de arte passa a ser entendida como um processo ontológico, desfazendo a abstração que lhe atribuí a distinção estética. Também a imagem é um processo de representação. Sua referência ao original é tão pouco uma redução de sua autonomia ontológica, que com relação à imagem podemos falar até de um crescimento de seu ser (GADAMER, 2008, p. 214, grifo do autor).

Com essa delimitação teórica é possível notar que a obra de arte, sendo uma representação, a) *não é apenas representação*, visto que sua própria condição ontológica lhe permite ser algo mais que um eco de uma imagem anteriormente fixada, algo mais que uma cópia; b) *não limita a si mesma por sua característica representativa*, antes, sua autonomia é possibilitada pela base imagética a qual ela representa. A obra de arte é vista com clareza à medida em compreendemos que sua autonomia é vinculada – já é uma característica própria de seu *ser* – e que se tentarmos suprimi-la desse estatuto, estaremos em vias de adulterar não apenas os sentidos veiculados, ou sua forma e conteúdo, mas também sua condição ontológica e, logo, nosso próprio sucesso em estabelecer uma relação com a mesma.

A intermediação do artista com sua obra parece, então, muito mais profunda do que a simples feitura de um objeto: trata-se de uma relação imagem-obra-artista, a qual deixa patente o próprio ser do artista e da imagem a qual ele representa. Os atos de confecção da obra, a escolha dos materiais e dos métodos são experiências vividas entre o artista e sua obra; a experiência construída nesta relação singulariza a obra de arte enquanto tal, posto que é impossível reproduzir tudo o que se pensou, sentiu e imaginou durante o processo artístico e que exerceram influência na obra – é um ser humano inteiro, com suas tradições, medos, sonhos e talentos fixando uma experiência em específico na história.

O atributo experiencial também conduz o artista ao conhecimento do mundo, capaz de agregar novas variáveis ao seu horizonte hermenêutico, alargando-o. Gadamer indica que “a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar uma experiência que transforma aquele que a experimenta” (GADAMER, 2008, p. 155) e,

porque age primeiramente no artista, é capaz de agir também naqueles que se colocam diante dessa obra de arte. Andrei Tarkovski, cineasta russo, observa e destaca que a experiência pessoal comunicada por meio da arte é que faz dessa obra um apelo ao ser do homem e a diferencia do entretenimento e da mídia massificada.

Ao longo do meu trabalho percebi repetidamente que, se a estrutura emocional externa de um filme está baseada na memória do autor, quando as impressões da sua vida pessoal forem transmutadas em imagens cinematográficas, o filme conseguirá promover aqueles que o vêem. Contudo, se uma cena foi concebida intelectualmente, segundo os dogmas da literatura, então não importa que tenha sido realizada com cuidado e de modo convincente: o espectador permanecerá frio diante dela. Na verdade, mesmo quando surpreender algumas pessoas por ser interessante e arrebatadora quando vista pela primeira vez, ela não terá força vital e não sobreviverá ao teste do tempo (TARKOVSKI, 1998, p. 220).

Percebemos, então, que a arte estabelece canais de comunicação em diferentes direções, que não são impositivos, mas oportunidades para desenvolvimento de relações. Sobre a primeira das duas direções, a saber, a relação homem-homem, a literatura que abarca a ética e a arte descreve muito apropriadamente os meandros dessa relação, não se tratando do foco deste estudo.

Acerca da segunda direção, podemos dizer que a comunicação se estabelece do homem para Deus, e com isso não desejamos delimitar o escopo artístico que se declara abertamente como religioso nos temas de suas obras, mas queremos enfatizar que a feitura da obra de arte, desde o momento de imaginação das formas, de concepção imaginal da peça, até o processo de labor artístico em seu rigor, como um processo que possibilita a expressão do íntimo ser do homem em direção ao outro Ser.

Essa faceta ontológica da comunicação homem-Deus por intermédio da arte é praticável quando concebemos como certa a existência de um Outro Ser que na sua qualidade de supremo É; nesse sentido, é elucidativa a declaração divina acerca de si mesmo como o *Eu Sou* ou o *Eu Sou o que Sou* (BÍBLIA SAGRADA, cf. Êxodo 3:13-14). A natureza ontológica da relação de um ser (humano) para com outro ser, que é um Ser divino, torna possível a comunicação mesmo em se tratando de pessoas distintas, já que por sua divindade, este Ser a tudo compreende, e que, por ter criado o homem à sua imagem e semelhança (BÍBLIA SAGRADA, cf. Gênesis 1:26), permite que o ser humano possa conhecer aquilo que lhe é revelado e como se faz conhecido.

A faceta ontológica também se mostra quando entendemos que o caráter de representação da obra de arte está amparado em imagens e que estas, dentro do plano simbólico, operam ideias, valores e princípios últimos aos quais o ser humano acessa e retoma como plano que o permite agir e ser motivado para algo, como bem o atesta Mircea Eliade:

Etimologicamente, “imaginação” está ligada a *imago*, “representação”, “imitação”, a *imitor*; “imitar, reproduzir”. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual. A imaginação *imita* modelos exemplares — as Imagens —, reproduzindo-os, reatualizando-os, repetindo-os infinitamente. Ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as Imagens têm o poder e a missão de *mostrar* tudo o que permanece refratário ao conceito. Isso explica a desgraça e a ruína do homem a quem “falta imaginação”: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma (ELIADE, 1991, p. 16, grifos do autor).

Nesse plano simbólico, a espiritualidade intrínseca ao homem sobrevive ainda que o mesmo deseje suprimir seu aspecto espiritual e religioso, como Eliade observa acontecer com o homem do Ocidente contemporâneo. Suas ações direcionadas a conter e extirpar de si e da sociedade tudo o que estiver relacionado a Deus, assumindo uma postura *arreligiosa*, só demonstram um tipo de comportamento denominado *cripto-religioso*, o qual atesta a sobrevivência da lógica religiosa da vida por meio de arquétipos e imagens evidenciados em desejos últimos (ELIADE, 1992).

Já para aquele que está ciente de sua natureza espiritual – o *homo religiosus* –, o sagrado se manifesta

em todos os aspectos da vida, sejam eles considerados mais ou menos ordinários, e em vista disso, a existência do *homo religiosus* é uma existência aberta, cheia de significados. A espiritualidade abrange tudo o que se compreende por mundo e seus atos são balizados por esta perspectiva que é mais real do que a própria realidade – é o domínio do sagrado (ELIADE, 1992).

Portanto, para o homem religioso, a obra de arte enquanto representação e comunhão dispõe de imagens e símbolos que tornam patente valores e princípios últimos intimamente ligados à existência de Deus, por meio do qual todo o bem pode existir e reproduzir-se entre os seres. Para o artista religioso, a experiência de feitura da arte faz parte do todo espiritual da sua vida, particularizando-se pelo caráter de expressão pessoal direcionada a Deus.

A essa expressão pessoal e intransferível direcionada a Deus damos o nome de oração, a qual é geralmente mediada pela linguagem e estabelece uma forma espiritual de citar os atributos divinos como mecanismo de louvor e adoração, fazer súplicas em favor de si e dos outros, agradecer graças e fazer votos. Além disso, a oração instaura um estado de espírito que torna descoberto os lugares mais recônditos do ser, expondo ao que ora seus pecados e fraquezas, bem como o perdão divino, traço que expõe o atributo transformador da oração.

No entanto, nem sempre a linguagem e seus signos são suficientes para exprimir com exatidão os sentimentos e pensamentos daquele que ora – a obra de arte coopera na finalidade de direcionar-se a Deus ao exaltar Sua glória contemplando o que é belo, suplicar em favor de si e dos outros ao mostrar o que foi degenerado por não estar submisso à Sua vontade e manifestar o que há de mais íntimo na alma ao tornar material o que o coração sente, fazer história com a experiência vivenciada.

A sensibilidade e a propensão à linguagem artística que o artista carrega facilitam sua comunicação com Deus dentro de seu horizonte hermenêutico, de modo que exprimir orações por meio daquilo que o toca converte-se em um ato intrínseco à natureza daquele que representa, porque algo um dia foi feito pela primeira vez, que “cria” porque um dia foi feito pelo Criador.

Mais uma vez citando Andrei Tarkovski acerca de sua arte e o do poder que ela carrega consigo, o cineasta testemunha: “[...] dirigir, em cinema, é literalmente ser capaz de ‘separar a luz das trevas e a terra das águas’. O poder do diretor é tal que pode criar a ilusão de ser ele uma espécie de demiurgo” (TARKOVSKI, 1998, p. 212). Gadamer nos fala que o ato de representar, antes do objetivo ao qual a obra se direciona, concede significado e mostra o artista e a imagem remetida. Isso possibilita dizer que os significados atrelados ao processo artístico também surgem no produto final da obra e podem ser acessados pelos que a contemplam na forma de experiências diversas. Por isso Tarkovski sente a responsabilidade do ser artista e de oportunizar vários outros arranjos por intermédio de seu significado original:

[...] o que lhe confere por primeiro seu significado não é o ato público da consagração ou da revelação, que o remete à sua destinação. Ao contrário, antes de receber uma função como memorial, ela [a obra de arte] já é uma configuração com função significativa própria, como representação que possui ou não imagem (GADAMER, 2008, p. 219).

A responsabilidade diante dos outros e o temor diante de sua arte e de si mesmo são encontrados no artista que assume o estatuto de *autonomia vinculada* à Deus, sendo ele mesmo uma obra divina. Inseto na lógica da arte, afeito à sua linguagem e símbolos, o artista oferece o que possui de mais autêntico e distintivo para o que considera mais real que sua própria existência – a base espiritual da sua vida –, e mais do que um objeto de arte consagrado a Deus, ele dispõe de si mesmo, de sua experiência, de seu labor na forma mais pessoal e espiritual possível: a forma da oração.

## Referências

BÍBLIA SAGRADA, tradução de João Ferreira de Almeida.

GADAMER, Hans-George. *Verdade e método*. v.1. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos: ensaio sobre do simbolismo mágico- religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

## O ANGÉLICO NA LINGUAGEM DE WIM WENDERS <sup>26</sup>

Kátia Marly Leite Mendonça<sup>27</sup>

Hélio Figueiredo da Serra Netto (PPGSA/UFGA)<sup>28</sup>

*O olho é a luz do corpo. Se teu olho é são, todo o teu corpo será iluminado. Se teu olho estiver em mau estado, todo o teu corpo estará nas trevas. Se a luz que está em ti são trevas, quão espessas deverão ser as trevas! (Mateus 6,22-23).*

### Introdução

Raphaela: Estou exausta, Cassiel. É difícil amar pessoas que fogem de nós. Por que elas cada vez mais nos evitam?

Cassiel: Porque temos um inimigo poderoso, Raphaela. As pessoas acreditam mais no mundo do que em nós.

Raphaela: Por acreditarem ainda mais, elas criaram imagens de tudo. Elas esperam que as imagens aliviem o medo delas, satisfaçam seus anseios, proporcionem prazer a elas e realizem seus desejos.

Lembra-se como tudo era? Nós aparecíamos para eles e falávamos ao coração deles. Nós dizíamos “não tenha medo”... “eu vim proclamar”. Nossas vozes eram as únicas que ouviam (*Tão Longe, Tão Perto*).

A perda da confiança em Deus e nos homens é característica marcante desta época. Esse é o motivo do pranto dos anjos, como Raphaela e Cassiel em “Tão Longe, Tão Perto”, de Wim Wenders. Ora, “nada cria mais obstáculos à cultura do diálogo do que este poder demoníaco que rege o nosso mundo, o demônio da desconfiança fundamental” diria Martin Buber (2003b,113). Hoje, sem dúvida, esse quadro destruidor de todas as relações comunitárias e, por fim, societárias, tem como agente propulsor as imagens construídas pela tecnologia e pela mídia. E, quanto mais estas expõem, a nós seus espectadores, as tramas da vida e do poder, mais perdemos a fé, seja nas autoridades, seja nas pessoas, seja em nós mesmos. Quanto mais desentranhadas e expostas são as intenções maléficas do mundo, quanto mais violentas são as imagens, mais cultuamos a guerra de nós contra os outros, guerras quase sempre camufladas pelos discursos dos direitos jurídicos, mas que constroem de forma cada vez mais veloz o edifício de uma cultura de morte e da luta de todos contra todos.

Acerca dessa mediação crucial da tecnologia, Martin Buber diria, em um diálogo travado em 1930 com Rabindranath Tagore:

26 Artigo apresentado no 7th Avanca International Conference Cinema (Avanca, Portugal) com o apoio do AVG- Auxílio à Participação em Eventos Científicos do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. Pesquisa apoiada com Bolsa de Produtividade do CNPq. Publicado originalmente em VALENTE, A.C. e CAPUCHO, Rita (orgs.), Avanca Cinema 2016. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca, 2016, p. 263-269.

27 Bolsista de Produtividade do CNPq, professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia da UFGA – Universidade Federal do Pará e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da UEPA.

28 Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da UFGA – Universidade Federal do Pará. Pesquisa apoiada com Bolsa de Doutorado da CAPES – Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

creio que o verdadeiro problema é como humanizar a tecnologia. Este é um problema do qual a Ásia não poderá escapar. Esta é a grande tarefa, talvez a mais difícil que tenha que enfrentar a humanidade (BUBER, 1972, p. 189).

Hoje, percebemos que a vivência em uma sociedade tecnológica conduz a uma “suspensão do ético”, marcado pelo relativismo de valores, que vai do abuso sexual contra a criança ao aborto, etc. Suspensão que, na esfera pública, ou o que dela ainda existe, vai do político criminoso à população que o elege. Tudo isso se inscreve em um tempo no qual “falsos absolutos imperam na alma”, tempo no qual

en Oriente y em Occidente, a derecha e izquierda – desgarran sin impedimentos el plano de lo ético y exigen de ti ‘el sacrificio’,... la renúncia a vuestra integridade personal” (BUBER, 1995, p.154).

Embora os males que a utilização nefasta da mesma tecnologia trouxe e traz para a humanidade, em um mundo onde a imagem mata o imaginário, onde o iconoclasmo se reveste com a capa de um excesso imagético, como diz o anjo Raphaela acima nas trilhas de Gilbert Durand. O cinema, porém, arte eminentemente marcada pela tecnologia, tem possibilidades de se contrapor ao caos e à guerra. Foi assim para um diretor como Tarkovski (MENDONÇA, 2014; 2015) e o é para Wim Wenders, em cujo cinema as imagens se constituem, em suas palavras, numa tentativa para “inventar a paz”. O que aqui propomos é uma interpretação dessa tentativa de Wenders, presente em diversos de seus filmes, a partir do imaginário angélico de “Asas do Desejo” e de “Tão Longe, Tão Perto”. Uma interpretação, é certo, orientada pela filosofia do diálogo de Martin Buber e pela hermenêutica espiritual de Henry Corbin. O diálogo com ambos nos abrem as possibilidades de compreender o invisível, como faz Wenders com os anjos.

## Mundo Imaginal e Mundo espiritual

Corbin avançou rumo a uma hermenêutica espiritual que recusa a separação entre filosofia e revelação, como ocorreu no Ocidente, em particular desde a Renascença (CHEETHAM, 2012). O que nos interessa em Corbin é, acima de tudo, as portas que ele abre para o universo do invisível, do que aí está mas não pode ser visto a não ser pela visão espiritual que ele propõe a partir da noção de *mundus imaginalis*, que se refere a uma realidade infinita que extrapola todas as tentativas de redução intelectual. Nessa elaboração intelectual, Corbin se afasta inclusive da palavra *imaginário*, utilizada pelos seus companheiros do Círculo de Eranos, como Mircea Eliade e Gilbert Durand que a defendem sob uma perspectiva marcada pela instauração do sentido (DURAND, 1995). Esse sentido também é buscado por Corbin, porém, suas reservas ao termo *imaginário* se dão pelas ambiguidades que ele carrega no sentido de que

prejuzga la realidad alcanzada o por alcanzar, revelando la impotencia ante ese mundo a la vez intermedio y mediador al que denominaremos *mundus imaginalis* (CORBIN, 1993, p. 13).

Será no sufismo de Ibn’Arabi que Corbin identificará um mundo com três dimensões: o universo apreensível pela percepção intelectual, o universo perceptível pelos sentidos e, entre eles, um mundo intermediário, o mundo imaginal (*mundus imaginalis*), mundo das ideias-imagens, das figuras-arquétipos, mundo que é real e objetivo, tanto quanto o mundo inteligível e sensível, “constituído por una materia real y dotado de una extensión real, aunque en estado sutil e inmaterial respecto a la materia sensible y corruptible” (CORBIN, 1993, p. 12). O mundo imaginal é revelado através da oração, através da qual, como ato da imaginação criadora, Deus se epifaniza. Há em Corbin uma exaltação filosófica da imagem (DELAUNAY,

2014), a qual tem sua função noética e cognitiva própria, aquela que nos dá acesso a uma região específica do ser, ao mundo imaginal, ou seja, ao “universo espiritual de substância luminosa” (CORBIN, 1986, p. 153). O acesso a essa dimensão se dá unicamente pela *imaginação criadora* (ou *imaginação ativa*), a qual, segundo Corbin, é um *órgão de percepção* e que não deve ser confundida com a fantasia, com a imaginação no sentido comum do termo, com as construções irreais, ou com a criação artística:

el órgano de este universo es precisamente la Imaginación activa; es ése el lugar de las visiones teofánicas, el escenario en el que ocurren en su verdadera realidad los acontecimientos visionarios y las historias simbólicas (CORBIN, 1993, p. 13).

Podemos relacionar o mundo imaginal ao que Buber chamaria de *mundo dos seres espirituais*, parte constitutiva da relação Eu-Tu (BUBER, 2003). Mundo com o qual podemos entrar em diálogo. Ora, para Buber a estrutura dual das relações humanas e da existência se conforma a partir das relações Eu-Tu e Eu-Isso. O Eu se constitui na relação com o outro. Diferente da relação Eu-Isso, marcada pela razão instrumental e pelo cálculo, na relação Eu-Tu há a presentificação do eu, há o encontro como um evento no qual há o olhar face-a-face e há a reciprocidade. Enquanto na relação Eu-Tu o Eu é uma pessoa, na relação Eu-Isso, o eu é um eu egótico.

Mesmo sendo uma dimensão necessariamente constitutiva da relação do homem com o mundo, a relação Eu-Isso originalmente não é boa, nem má, porém diz respeito a uma razão instrumental que permite ao homem se relacionar de modo ordenado e coerente com o mundo, responsável pelas aquisições científicas e tecnológicas da humanidade. Mas, na medida em que o homem se deixe subjugar pela atitude Eu-Isso, ela será fonte de interdição para o encontro com o Outro e assim para a conformação da humanidade que se realiza através do Outro. Esta relação dialógica, que é a relação Eu-Tu, pode ocorrer em direção a qualquer das dimensões da existência humana: com os homens, com a natureza, com Deus e com os seres do mundo espiritual. É através da relação dialógica que podemos ingressar no mundo imaginal. Buber o compreendeu muito bem ao abordar as relações místicas e de êxtase, ao ouvir os homens e mulheres que falavam a partir do outro lado, da dimensão invisível não experienciável pelos sentidos comuns – videntes e místicos de diversas tradições religiosas, que ingressaram no mundo imaginal (BUBER, 1995a).

## O diálogo

Ora, podemos nos aproximar da dimensão ética e estética do cinema de Wim Wenders a partir de um olhar que busque nas imagens o momento dialógico de ingresso no. É deste mundo que Wenders fala quando se aproxima da cinzenta Berlim com sua barreira física, como em “Asas do Desejo”, filmado antes da queda do Muro (ocorrida em 1989), e com os muros espirituais levantados entre as pessoas. São os anjos, os seres espirituais, caminhando entre as estantes da Biblioteca de Berlim, que levantam seus olhos para aqueles que lá estão mergulhados em seus pensamentos, são eles que amorosamente olham para os transeuntes nos metrô ou para aqueles encerrados na solidão de seus apartamentos. O sentido da vida encontra-se nos pequenos detalhes. A redenção está no Deus das pequenas coisas, receptáculos da palavra divina. É no cotidiano que existe a possibilidade de resposta, sem a qual não existe a responsabilidade ética (MENDONÇA, 2003, p. 117). Os anjos de Wenders estão nos pequenos gestos de ajuda aos humanos que se desenrolam no cotidiano. Estão eles junto aos leitores das bibliotecas, ajudando-os em sua compreensão, junto aos que tristes vagam nos

metrôs, ajudando-os em seus pensamentos, salvando suas vidas.

Se em “Asas do Desejo” há um grande isolamento das pessoas, em “Tão Longe, Tão Perto”, a presença da relação inter-humana é mais evidente, mais rica e em vários momentos revela aquela centelha divina de que fala Buber e que emerge na relação com o Outro. Berlim surge como uma cidade de seres encerrados em si mesmos, de existência monológicas, aparentemente abandonadas por Deus, ou melhor, vivendo em um mundo do eclipse de Deus, é o que vemos nos dois filmes de Wenders. Buscar o código, a chave para atingir cada alma isolada em si mesma, é o que propõe o anjo. Mas, rompendo o isolamento, há aqueles, como as crianças, que dotadas de imaginação criadora, conseguem ingressar no mundo imaginal e ver os anjos. Há os artistas do circo abertos ao público no ato de compartilhar generosamente sua arte. Temos também seres dialógicos como Peter Falk, um ex-anjo, em diálogo com o mundo que o cerca.

Ora, a característica do diálogo é, antes que seu dever-ser, o seu poder-ser, pois

o diálogo não se impõe a ninguém. Responder não é um dever, mas é um poder. [...]. Não há aqui dotados e não-dotados, somente há aqueles que se dão e aqueles que se retraem (BUBER, 1982, p. 71).

Pessoas e tempos estão em aberto: hoje o que se retrai pode se abrir amanhã e vice-versa, mesmo que não se tenha disso consciência. A imprevisibilidade e a não-obrigatoriedade são marcas da relação dialógica, distinta, por exemplo de uma visão como a levinasiana, para quem o rosto se impõe e me obriga. A reciprocidade buberiana é coerente com sua percepção de diálogo como liberdade e como poder, seja do homem na relação com Deus, seja na relação com outro homem. Em Buber sempre haverá possibilidade do sair-de-si-mesmo ocorrer, mesmo em meio a conjunturas aparentemente difíceis, o que dependerá da escolha de cada um:

Não há fábrica ou escritório tão abandonado pela criação que neles um olhar da criatura não se possa elevar de um lugar de trabalho ao outro, de uma escrivaninha à outra, um olhar sóbrio e fraternal, que garanta a realidade da criação que está acontecendo: *quantum satis*. E nada está tão a serviço do diálogo entre Deus e o homem como esta troca de olhares, sem sentimentalidade e romantismo, entre dois homens num lugar estranho (BUBER, 1982, p. 72).

## **A couraça do medo e a invenção da paz**

É tarefa do homem, talvez a mais difícil, fazer surgir a dialogia verdadeira; romper os limites que se impõem à interpretação dos signos presentes no mundo, dos sinais que revelam a presença de Deus e, portanto, do diálogo com o Transcendente. E, neste processo em que os detalhes são possibilidade de revelação do divino, “nada pode se recusar a servir de recipiente à palavra”, como lembra Buber. Ocorre, porém, que, prisioneiros da razão instrumental e do medo, não estamos disponíveis para o Encontro com o outro. Na indisponibilidade para o Encontro dialógico verdadeiro reside o germe da violência:

Cada um de nós está preso numa couraça cujo papel é repelir os signos [...]. Cada um de nós está preso numa couraça que, graças à força do hábito, deixa logo de sentir. São apenas instantes que atravessam a couraça e que incitam a alma à receptividade. E quando tal instante agiu sobre nós e nos tornamos então atentos, perguntamo-nos: “Que é que aconteceu aí de peculiar? Não era algo semelhante ao que me acontece todos os dias?”. Então podemos responder: “Realmente, nada de peculiar aconteceu, é assim todos os dias, só que nós não estamos aí presentes todos os dias (BUBER, 1982, p. 43).

Presos às suas couraças, os homens perderam o contato com o mundo imaginal e com os anjos. Não possuem esta abertura para a vida que exige que nos dispamos de papéis que nos impedem de viver cada evento e cada encontro. Hoje, além disso, estamos em tempos do terror e da mentira organizados. É da essência de ambos – em uma sociedade em que as tecnologias de comunicação atingiram o mais refinado nível sem a necessária evolução espiritual dos homens que dela se utilizam – a vinculação com o espetáculo e a ligação umbilical com a mídia. Hoje, uma abertura para o angélico exige, antes de tudo, que nos dispamos do medo, pois onde ele vigora ausente está a paz:

Se o medo é a questão principal e o núcleo de agressão – PORTANTO, o maior obstáculo para a PAZ – é necessário definir “Medo”. Eu sugiro “ausência de fé”. É por isso que os anjos começam seus encontros com os seres humanos dizendo: “Não tenha medo”. Eles poderiam muito bem dizer: “Tenha fé!”. Alguém com fé não teria, ou não poderia ter medo. Agora, sobretudo, não limitemos a “fé” à “crença religiosa”. Você poderia muito bem definir “fé” como “estar equipado com uma sólida estrutura de segurança” ou “estar enraizado em uma identidade inabalável”. De certa forma, os anjos sugerem aos homens e mulheres que encontram que eles devem aumentar sua confiança. “Vamos entrar no reino da confiança, onde o medo é desconhecido”. Eles querem encontrar a humanidade nesse nível. Claro, nós chamamos isso de “Céu”, mas nós poderíamos chamar tal mundo sem medo mais prosaicamente de “Civilização”. Considere “ausência de medo” como tendo uma dupla face: ambas exigindo não TER medo e não INDUZI-LO. O terrorismo de origem fundamentalista como nós temos experimentado há poucos anos, tenta nos empurrar todos para a sua cova medieval. Uma vez que tenhamos lhes permitido nos arrastar para lá e encontrá-los em SEU território, nós já teremos perdido a batalha. Eles terão vencido apenas fazendo-nos concordar com sua regra: O MEDO. A vontade de ter medo implica a vontade de transmiti-lo (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 38-39, destaques do autor, tradução nossa).

O medo é inspirado pelo terror de um mundo onde a violência está em cada esquina, em cada casa, em cada elemento cultural, como a televisão, as redes sociais, o cinema, etc. O medo é o maior sintoma da perda de ligação com Deus, da perda de diálogo entre criatura e criador. O diálogo principal, o que precede a todos, o do Criador com o homem, é rompido quando da emergência do mal e o mal é o eclipse de Deus. Não sua ausência, mas o seu ocultamento, como lembra Buber (1995).

Nesse cenário onde fica o homem? Podemos dizer que sua natureza é essencialmente má? Essa não é a perspectiva de Buber, pois “o homem certamente não é de forma alguma ‘radicalmente’ isto ou aquilo”, mas sim

o homem é a potencialidade estorvada pelos fatos. [...]. O homem não é bom, o homem não é mau, ele é, no sentido eminente, bom-e-mau. [...]. É esta a sua limitação, é este o gracejo da serpente. [...]. Mas a limitação é apenas fatural, ela não muda a sua essência, nem destrói a obra de Deus (BUBER, 1982, p. 126).

Sob este viés, o homem é essencialmente parte da obra divina, logo, é essencialmente integração. Caminhar no sentido da integração, da ordem de Deus, é fazer o caminho do bem, o contrário, caminhar no sentido da dissociação, da des-integração, da des-ordem, é o mal: “o bem e o mal não podem então ser aqui um par de oposições como direita e esquerda, como acima e abaixo. ‘Bem’ é o movimento que tende para a direção da volta ao lar, ‘mal’ é o tumulto sem direção da força da potencialidade humana [...]” (BUBER, 1982, p. 127). Deste modo, “o mal é o esquivar-se convulsivo da direção, o esquivar-se da total direção da alma, que se eleva em ordenadas que determinam no espaço a responsabilidade pessoal diante de Deus”. (BUBER,

1982, p. 127). Como para Buber uma essência humana marcada pelo mal também não será a concepção de Wim Wenders, que percebe o mal como ausência do bem:

Estou convencido de que o diabo é apenas a ausência de DEUS, e que o mal é a ausência do bem, assim como o medo é estritamente a ausência de amor. Isso faz alguma diferença? Eu acho que sim. Se o “mal” é a ausência do “bem”, nós sabemos o que fazer para combater o mal. Com o incondicional BEM. Se o mundo fosse mal em sua essência, o bem nunca teria a chance de surgir. O bem seria impensável. O bem não pode ser uma perversão do mal. É o contrário. Para a nossa questão, a PAZ, isso significa que a GUERRA é a perversão da paz. (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 53, destaques do autor, tradução nossa).

O mal se banaliza de modo crescente, seja explicitamente, através de sua espetacularização, seja sutilmente, através da ideologização das divisões e do desaparecimento da concepção de pessoa e, portanto, do humano, retalhada que foi ela em gêneros, cores, classes, portadores ou não de direitos, etc. Porém, o mal e o horror não são, definitivamente, parte da humanidade. Fazer-nos crer nisso é o grande, mais perigoso e destruidor embuste: aquele que nos conduzirá à autodestruição.

Mais uma vez, é como se não houvesse alternativa. ESTE é o maior truque da contraparte diabólica dos anjos: que nós aceitemos o horror como parte de nossa condição humana. Ele não só se tornou um artigo de exportação mais vendido de Hollywood, mas os consumidores em todo o planeta o aceitaram como alimento legítimo para os olhos e para a mente. De certa forma, você poderia dizer que a violência da cultura pop nos arrastou para o mesmo poço de estupor que Osama Bin Laden nos empurrou. E nós nos acostumamos com ambos. Regras de medo! Regras de sangue. Não só nas notícias, mas também nos filmes e em outras culturas populares (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 41, destaque do autor, tradução nossa).

A sociedade estará, ou não, marcada pelo signo do mal, da violência, se o inter-humano que a atravessa, a compõe, mas que também atrita com ela, estiver marcado pelo desvio em relação ao diálogo com Deus. Este diálogo – que conduz o homem à paz e à alegria, inversos da violência – foi expulso pela tecnologia e pela comunicação a serviço do terror.

É bom ter em mente que os outros sentimentos podem substituir o medo, se você se atreve a apoiá-los. “Alegria”, “Confiança”, “Segurança”, “Bênção” – todos sinônimos da “Paz” que os anjos evocam e de que são mensageiros. Mas seus opostos não têm apenas mais êxito nos filmes, eles são mais bem-sucedidos na comunicação em geral. O outro e mais real “eixo do mal”, por assim dizer, alegra-se com uma exuberância de pavor, do medo e do pânico, nas notícias bem como nos filmes (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 41, tradução nossa).

Cada vez mais vivemos sob os imperativos de uma sociedade complexa e com poder determinante sobre o destino do homem, na qual suas margens de escolha se reduzem velozmente, como previra Buber. Mas, ainda assim, é neste homem esmagado que reside a chama da escolha pessoal, da responsabilidade ética. É certo que ele pode ouvir a palavra do Criador presente nas coisas e nos eventos, nos pequenos detalhes do cotidiano. Mas, também este mesmo homem pode se esquivar à escuta. Porém, como filho de Deus, ele ainda é capaz de ouvir a voz da redenção que os anjos nos trazem.

## Retomar o diálogo com o Criador

Neste sentido, em tempos de terror, a grande tarefa será retomar o diálogo com o Criador. Em “Tão Longe, Tão Perto”, Cassiel, olhando para Berlim, declara o amor dos anjos pela humanidade:

Vocês, vocês que amamos não conseguem nos ver e nos ouvir.

Vocês nos imaginam tão longe, mas estamos tão perto.

Somos mensageiros. Nós trazemos para perto aqueles que estão longe.

Somos mensageiros. Trazemos luz para os que estão nas trevas.

Somos mensageiros. Trazemos a palavra para os que duvidam.

Não somos nem a luz, nem a mensagem.

Somos mensageiros.

Nós não somos nada.

Vocês são tudo para nós.

Eles estão tão perto e somos absolutamente incapazes de escutá-los ou vê-los. Amam-nos e sofrem por nós, mas buscamos o mundo... Choram por nós, mas choramos pelo mundo... São a ligação real com Deus e evitamos qualquer menção a isso. São uma realidade que atropela nosso bom senso, nossa filosofia, assim como nossa teologia (como diz Franz Rosenzweig, o milagre é o filho bastardo desta, aquele que a incomoda...). Wenders consegue nos lembrar desse amor não correspondido dos anjos por nós. Se ele está em “Asas do Desejo”, em “Tão Longe, Tão Perto” esse amor explode como se a sucessão dos dois filmes formasse um *continuum* que passa certamente pelo aumento da fé do diretor, o qual afirmaria que vários milagres ocorreram durante as filmagens (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 118). E já são dois anjos, Cassiel e Damiel, “caídos” no mundo por amor. Em um mundo no qual o caminho do homem envolve a escolha ética entre o bem e o mal, envolve os momentos de diálogo e de silêncio na relação com o Criador, eles são os mensageiros capazes de nos conduzir para a salvação e nos ajudar verdadeiramente a retomar o diálogo com o Emissário, pois diante do medo, da insegurança e da determinação cada vez maior do social sobre o destino do homem, vale lembrar as palavras de Martin Buber pedindo a reconciliação da humanidade com o Criador.

Reconheçamos que foi ferida não unicamente a relação entre os seres humanos, mas sim a fonte mesma de sua existência. No mais profundo do conflito entre a desconfiança e a confiança em relação ao ser humano reside o conflito entre a confiança e a desconfiança em relação ao Eterno. Se conseguirmos que por nossas bocas seja dito um verdadeiro “Tu”, então falaremos, depois de um largo silêncio e de tartamudeares; voltaremos a nos dirigir para o nosso “Tu eterno”. A reconciliação produz reconciliação (BUBER, 2003a, p. 23).

Vivenciando a miséria, as profundas desigualdades sociais de nosso século e o profundo egoísmo de elites manipuladoras, insensíveis e corruptas, a quem recorrer? Tudo falhou, quase todos os exemplos e líderes, sejam políticos ou religiosos, mergulharam no abismo da depravação espiritual e moral. Como Buber, Wenders, tendo sofrido uma conversão de seu olhar, pois fora materialista no passado, também reconhece Deus, e como cristão, Jesus, como sendo o caminho.

Para os pobres, os loucos e os sem-teto, muitas vezes, não há de fato nenhum outro conforto senão o transcendental. Uma “outra vida”, na qual eles vão colher os frutos para a sua depravação aqui. No meu

passado socialista eu não tinha nada, além de um sorriso de escárnio para essas crenças. Na verdade, elas me deixavam muito irritado, pois pareciam apenas para adiar qualquer abordagem para a solução do problema da pobreza e da desigualdade. Hoje, eu tomo as “Bem-aventuranças” muito a sério. E eu sinto que algumas dessas pessoas que estão lá na rua são verdadeiramente protegidas e abençoadas. E Jesus Cristo que anunciou essas bênçãos estava em uma posição para fazê-lo; ele tinha o direito de falar da pobreza e privação. Ele FOI um sem-teto e sem quaisquer posses. É por isso que a maioria das igrejas me deixam louco hoje. Elas traem o cerne de sua própria mensagem a cada dia (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 49-50, destaque do autor, tradução nossa).

O tema da pobreza continua a existir para Wenders, só que desta feita, ele está marcado pelo sentido cristão, que, com certeza, para além de todas as tecnologias de poder socialistas, exige, antes de tudo o sentimento de compaixão.

Certamente nenhum PENSAMENTO SOBRE A PAZ hoje pode ser despreendido de um PENSAMENTO SOBRE A POBREZA. E não há nenhum pensamento válido, ÉPOCA, que não tenha conhecido o sofrimento. Quando ouço as pessoas apresentarem as suas opiniões e sinto que elas não estão apoiadas pela experiência do sofrimento ou pelo menos pela empatia por ele, eu não posso acompanhá-las. A compaixão é a chave e a senha para qualquer trabalho sério. (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 50, destaque do autor, tradução nossa).

Como para Buber, para Wim Wenders devemos retomar o contato com Deus através de seus mensageiros, os anjos.

Esta é exatamente a questão de entrada para o século XXI: qual é a senha, qual é o código, por assim dizer, capaz de substituir e eliminar a atração pelo medo? E eu não tenho outra abordagem para a resposta senão voltar-me para os anjos. E buscar não DE QUE eles são mensageiros, mas DE QUEM eles o são. Como mensageiros eles devem ser a ligação com o remetente das mensagens. Todo o seu ser implica que eles servem como intermediários, e não levam a si próprios muito a sério. O meio, neste caso, não é, definitivamente, a mensagem. Assim, para mim, como cristão, eu nem sequer tenho que acreditar em anjos, posso apenas tomá-los como uma metáfora da mensagem que eles estão entregando. Para mim o que é, acima de tudo, o mais importante, aquilo que destrói o medo, a suprema inspiração e o emocionante reconhecimento é que há um Deus que cuida. Que nós somos amados, acima de tudo (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 42, destaque do autor, tradução nossa).

Como seres espirituais, os anjos, para Buber, precisam da ajuda dos homens. Deus precisa do homem como seu *partner*. Há uma passagem do Gênesis, que dá conta dessa necessidade: acontece quando três anjos surgem para Abraão, que corre para servi-los com alimentos (Gênesis, 18, 1-8). Buber interpreta esta passagem de modo estupendo para mostrar que

O homem se erige sobre os anjos porque sabe algo que eles desconhecem, que a comida pode ser santificada pela intenção daquele que a come. Por meio de Abraão os anjos, que não estavam acostumados a comer, participaram em sua intenção de dedicar este ato a Deus. Todo ato natural, se está santificado, conduz a Deus; e a natureza precisa do homem para realizar aquilo que nenhum anjo pode realizar: sua santificação (BUBER, 2004, p. 69).

E o que santifica a transformação dos anjos em humanos nos filmes de Wim Wenders senão o amor? Os anjos renunciam à sua condição angélica por amor aos humanos. Assim ocorre com Damiel, ao se apaixonar

por Marion em “Asas do Desejo”, e com Cassiel, ao se atirar para salvar uma criança em “Tão Longe, Tão Perto”.

## À guisa de conclusão: imagens para a paz

Wim Wenders afirma que não devemos “subestimar o poder de cura das histórias e dos pensamentos” (WENDERS; ZOURNAZI, 2013, p. 44). Isso significa contrapor-se à violência e contribuir para “inventar a paz”. Ora, a sociedade contemporânea é adicta do medo, dele se alimenta sem conseguir escapar de um círculo cada vez mais asfixiante. Essa humanidade pode encontrar a cura em imagens e pensamentos que evoquem a paz, em um processo de resistência espiritual à banalização do horror que se impõe diariamente sobre nós. Retomando o pensamento de Andrei Tarkovski, Wenders destaca que inventar a paz não exige um mundo ideal ou condições utópicas, mas exige uma nova forma de olhar o mundo e a nós próprios, favorecendo, assim, a invenção de meios éticos para chegarmos a um mundo diferente. Inventar a paz significa tornar nosso olhar semelhante ao dos anjos. Certamente, que a essa perspectiva nos permite pensar que imagens e pensamentos orientados para a paz podem ajudar a construir uma nova percepção e nos permitir a entrada em um mundo imaginal divino e amoroso capaz de consolar e salvar a humanidade. Daí a grande responsabilidade ética do artista e daqueles que criam imagens, como sempre alertou Tarkovski (MENDONÇA 2014; 2015). Wenders é consciente disso e a construção do imaginário angélico em seu cinema nos abre três perspectivas com relação às imagens: em primeiro lugar, elas podem fornecer elementos para fazer surgir a esperança, a paz, a ausência de medo diante da certeza de que somos cuidados e que não estamos sós. Em segundo lugar, as imagens podem abrir as portas para a emergência da imaginação criadora, para a entrada no mundo imaginal, para a percepção do real oculto aos olhos. Por fim, elas podem nos conduzir à reconciliação com o Criador, à retomada do diálogo com o Tu Eterno e, como na oração do Pai Nosso, fazer vir a nós o Seu Reino.

## Referências

- BUBER, Martin. *Encounter with Martin Buber*. New York: Penguin Books, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Do Diálogo e do Dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Eclipse de Dios*. México. Fondo de Cultura Económica, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Confessions Extatiques*. Paris: Grasset, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2003.
- \_\_\_\_\_. *El camino del ser humano y otros escritos*. Trad. Carlos Díaz. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *El camino del hombre*. Buenos Aires: Altamira, 2003b.
- CHEETHAM, Tom. *All the world an icon: Henry Corbin and the angelic function of beings*. Berkeley, Califórnia: North Atlantic Books, 2012.

CORBIN, Henry. *Corpo spirituale e terra celeste: Dall' Iran mazdeo all Iran sciita*. Milano: Adelphi Edizioni, 1986

\_\_\_\_\_. *La imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'Arabî*. Barcelona: Ediciones Destino, 1993.

DELAUNAY, Alain. «IMAGINAL MONDE», *Encyclopædia Universalis* [en ligne], 2014. URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monde-imaginal/>. Consultado em 9 mai 2014.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

MENDONÇA, Kátia. Deus e diabo nos pequenos detalhes: reflexão sobre ética em Buber e Adorno. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*. São Paulo. CEDEC, p.117 - 130, 2003.

\_\_\_\_\_. Arte e Ética no pensamento de Tarkovski in: *Avanca Cinema International Conference 2014* V.1 Avanca, Portugal: Edições Cine Clube Avanca, V.1, P. 83-91, 2014.

\_\_\_\_\_. Andrei Tarkovski e o Imaginário do Apocalipse In: *Avanca Cinema International Conference 2015*.1 Avanca, Portugal: Edições Cine Clube Avanca, V.1, P. 99-107, 2015.

WENDERS, Wim & ZOURNAZI, Mary. *Inventing Peace: a dialogue on perception*. London: I.B.Tauris & Co. Ltd., 2013

### **Filmografia**

*Asas do desejo. Der Himmel über Berlin*. 1987. De Wim Wenders. Europa Filmes. DVD.

*Tão Longe, Tão Perto. Faraway, So Close*. 1993. De Wim Wenders. Sony Pictures. DVD

## A IMAGEM SONORA NO FILME “STALKER”, DE ANDREI TARKOVSKI

Leonardo José Araújo Coelho de Souza<sup>29</sup>

### Formas musicais simbólicas em “Stalker”

A obra *Stalker*, de Andrei Tarkovski, refere-se à travessia de um escritor e de um professor-cientista até a “zona”, guiados pelo personagem principal Stalker. Nessa “zona”, local protegido pelas forças armadas de uma cidade desconhecida e deserta, há um “quarto”, em uma construção abandonada, o qual é motivo de os indivíduos procurarem os Stalker, únicos conhecedores dos segredos e dos caminhos pertinentes à “zona”. Esse “quarto” teria o poder de realizar os desejos e anseios de quem o adentrar. Assim, na primeira parte do filme, o Stalker deixa sua mulher em sua casa para se encontrar com aqueles dois personagens e guiá-los nessa travessia.

A obra se desenvolve em duas horas e meia de filmagem, dividida em duas partes. A primeira parte, com uma hora de duração, inicia-se com um tema melódico, criado pelo compositor Edward Artemiev, que será o leitmotif<sup>30</sup> (motivo condutor) de toda a película.

Musicalmente, não há trilha sonora tradicional escrita para o filme. A música é apresentada de maneira pontual e os sons da natureza, os ruídos e o silêncio são as ferramentas dessa obra. Apesar desse predomínio, Tarkovski inclui pequenos trechos de obras importantes da música ocidental erudita, criando uma série de oposições, que serão analisadas mais adiante.

O *leitmotif* é o elemento principal da trilha sonora do filme e sugere aos espectadores a ambiência necessária. Embora não seja recorrente em toda a obra, é constantemente evocado inconscientemente por ser a melodia que compõe a atmosfera enigmática das cenas. Artemiev utiliza-se de uma simples escala de ré menor primitiva. O compositor cria uma melodia modal, usando apenas as sete notas da escala escolhida. Portanto, o tema principal de *Stalker* não é música tonal e sim música modal. Explica-se: a música modal é baseada em um modo (uma única escala) e a música tonal em escalas maiores e menores. Em *Stalker*, a escala modal sugere uma monotonia. Para tanto, uma melodia é tocada várias vezes sobre uma única escala, enquanto na música tonal é executada mais de uma escala passando por várias tonalidades.

A música modal nasce dos modos eclesiásticos da Idade Média e do Renascimento. O sistema modal também é característico da música folclórica do mundo oriental, por isso, na cena de abertura de *Stalker*, Tarkovski evoca uma simples melodia que remete o público a uma lógica simbólica de espiritualidade, como nos cantos gregorianos das primeiras igrejas católicas do Ocidente e do Oriente. Além disso, a dicotomia provocada pelo minimalismo do tema induz a se perceber a “zona” como lugar futurista e extraordinário. A composição de Artemiev, realizada por sintetizadores eletrônicos, sugere efeitos gravados do ambiente por cima desse tema modal, é a chamada música concreta, na qual os sons do ambiente e de todo o tipo de ruídos e de instrumentos musicais são ouvidos sobre o tema principal. Logo, a melodia modal simboliza a sacralidade, o orientalismo e o folclore distante da cidade sombria e sem nome, onde o único sentido do existir

29 Doutorando em Antropologia do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH)/UFPA. Mestre em Música pela Universidade de Missouri, Columbia, E.U.A (2001). Professor de Piano e Teoria Musical da EMUFPA-ICA-UFPA. Pianista, compositor e regente da Orquestra de Música Latina da UFPA.

30 Tema ou ideia musical claramente definida, representando ou simbolizando uma pessoa, objeto ou ideia.

é o atravessar até chegar à “zona”.

## O som fundamental – nota pedal



Observa-se, acima, a escala de ré menor natural, utilizada por Edward Artemiev no filme *Stalker*. Na cena de abertura, em que o professor-cientista chega ao bar onde acontecerá o encontro com o personagem Stalker, escuta-se uma *nota pedal*<sup>31</sup>, em que um único som é sustentado por uma longa duração. Esse som é acompanhado por efeitos de sintetizadores eletrônicos dando um sentido futurista à película. Essa nota pedal é a primeira nota da escala, a nota ré. Salienta-se que a referida nota será o som fundamental e recorrente no filme. Na obra, por ser sustentado por uma longa duração de tempo, esse som evoca a sensação e as lembranças do vento ou do mar. Portanto, a atmosfera sonora de *Stalker* é primeiramente construída sobre uma nota pedal. Em sua obra *A Afinação do Mundo*, Murray Schafer assegura:

Entre os antigos, o vento, como o mar, foi divinizado. Na Teogonia, Hesíodo nos conta como Tifeu, o deus dos ventos, lutou com Zeus. O vento, como o mar, apresenta um infinito número de variações vocálicas. Ambos têm sons de amplo espectro, e em sua faixa de frequência outros sons parecem ser ouvidos (SCHAFER, 2001, p. 42-43).

No filme, considera-se a *nota pedal* uma representação simbólica, pois o caráter simbólico do vento e do mar compõe a paisagem sonora na abertura da película, o que reafirma a pregnância simbólica, defendida por Ernst Cassirer (2001).

Ainda sobre representação simbólica, em seu artigo *Cassirer: a filosofia das formas simbólicas*, Vladimir Fernandes pontua:

1) A capacidade de representar é originária no ser humano: representação simbólica só existe porque existe a capacidade inata de representar, ou seja a simbólica natural. 2) Desse modo, toda simbólica artificial pressupõe a simbólica natural, pois esta é sua condição de possibilidade. 3) Toda percepção já é constituída simbolicamente, isto é, através de símbolos, pela pregnância simbólica. 4) Quando se perde a capacidade de representar o mundo simbolicamente se perde também a capacidade de ordená-lo (FERNANDES, 2000, p. 04).

Talvez, esse som contínuo seja a melhor escolha de Tarkovski para compor uma atmosfera sonora de certa tensão, que de alguma maneira acompanhará o escritor e o professor-cientista, os quais, apesar de seus papéis na sociedade, são seres humanos sem rumo, desorientados quanto à fé, daí necessitarem de um Stalker para serem guiados. E, assim, a inspiração talvez retorne ao primeiro e o conhecimento científico ao segundo. O ponto de reflexão é este paradoxo mostrado por Tarkovski: os artistas e cientistas-professores guiam e dão rumo à sociedade, mas quem lhes dará o rumo? O som contínuo, ou som fundamental, simboliza a necessidade de um caminho para a fé. O próprio Stalker, embora tenha fé e conheça os caminhos da “zona”, sofre e angustia-se por não ser concedido aos que guiam (Stalkers) o direito de entrar no “quarto”, ou simplesmente de completar essa trajetória.

No filme, diante da necessidade de atravessar a “zona” e fazer o caminho em direção ao “quarto”, os

31 Um único som é sustentado enquanto outras vozes são escutadas sobre o mesmo.

detentores do saber se defrontam com um guia sem estudo, porém conhecedor do caminho e que dispõe de fé. Compara-se a necessidade de os personagens recorrerem a um guia para fazerem o caminho a uma *nota pedal* ou a um *som fundamental*, cuja finalidade também é guiar. Nesse caminho, os sons fundamentais das paisagens, como a água, o vento, os pássaros e demais animais irão enriquecer os que caminham e serão fontes de recuperação interior aos que se sentem impotentes e estão em busca da verdade.

O uso de pouca música, de apenas um som fundamental e de um tema modal principal, em *Stalker*, enfatiza os três níveis definidos por Tarkovski, segundo Jaques Aumont (2002), ao considerar cinema como “arte do tempo”.

Em sua obra *As Teorias dos Cineastas* (2002), Jaques Aumont pontua, primeiramente, “O tempo empírico: A experiência temporal do espectador. Tarkovski vê o homem comum do cinema como preocupado em fazer uma experiência temporal única em seu gênero” (AUMONT, 2002, p. 32). Para Tarkovski, ao entrar na sala de cinema, o espectador recupera o tempo perdido, preenchendo as lacunas de sua própria existência. A atmosfera sonora de pouca música, então, permitiria uma paisagem sonora *hi-fi*<sup>32</sup>, em que todos os elementos acústicos presentes em cada cena podem ser compreendidos e assimilados pelo espectador.

O segundo nível é “O tempo impresso: O tempo é a natureza do plano. O cinema é a arte (e a técnica) da captação passiva do tempo dos acontecimentos, como a esponja absorve a água” (AUMONT, 2002, p. 34). Desse modo, pode-se compreender a importância do *ostinato*<sup>33</sup> produzido pelo ruído do trem sobre os trilhos que se ouve em movimento, mas não se vê na película. Esse *ostinato* está relacionado ao fato de *Stalker* e sua família viverem em uma cidade industrializada. Ainda que não se visualize esse meio de transporte, as variações no ritmo e na articulação dos trilhos confirmam nesse imaginário sonoro uma “captação passiva” composta de emoção e mistério.

O terceiro nível é “O tempo esculpido: A tarefa do cineasta”. Para Tarkovski, o tempo é a dimensão essencial do psiquismo humano, por isso a arte do cinema deve ser a arte de tratar o tempo, recolhê-lo e reformá-lo, mas com o maior respeito pelo tempo real, pelo tempo “vivo” (AUMONT, 2002, p. 34). Nessa perspectiva, reflete-se sobre a escolha dos sons fundamentais da natureza, além da melodia modal composta para o filme, a qual serve como reforço aos sons que escutados na película, como as canções de pássaros, as vozes do vento, as vozes da água em todas as suas transformações, como pingos, chuvas, poças, riachos, poço, sendo a água o som fundamental e, quem sabe, a paisagem sonora escolhida por Tarkovski para a construção de sua obra.

### A melodia modal em “Stalker”

A única música original composta para o filme *Stalker* é uma simples melodia, escrita em uma escala de tonalidade menor primitiva, que na Grécia Antiga era chamada de modo eólio, relativo ao vento. No filme, a música concreta que reforça as “vozes do vento” é executada pelos sons de sintetizadores, sons de instrumentos orientais, como os de uma flauta e de uma cítara, escutados sobre o tema principal escrito abaixo:



Pode-se denominar esse pequeno tema musical de *Melodia Stalker*, a única composição original feita

32 Termo cunhado por Murray Schafer, em *A Afinação do Mundo*, para a clara audição dos eventos acústicos.

33 Padrão rítmico-melódico que se repete por determinado período de tempo.

para o filme. É claro que a referida melodia sofrerá variações durante outras cenas, todavia, por ser música modal, o retorno à mesma será sempre uma ação constante.

Ao se analisar estruturalmente essa melodia, verifica-se o uso de uma escala de tonalidade menor, a mesma usada para a *nota pedal*. As escalas menores são caracterizadas por intervalos menores, isto é, a distância entre uma nota e outra são menores do que as percebidas numa escala maior. Em virtude de as escalas menores possuírem mais acordes menores, elas constituirão a chamada tonalidade menor.

Diante disso, assume-se que, em seu filme, Tarkovski pretendeu construir uma paisagem sonora feita sobre uma única tonalidade de tipo menor. A tonalidade menor constitui caráter singular na música, cujos acordes e intervalos sugerem emoções e sentimentos. Como todas as tonalidades menores, a sensação principal é mais escura em relação à correspondente à tonalidade maior. Desde a Antiguidade, essa tonalidade é reconhecida como a tonalidade da tristeza e do pesar. Enquanto as escalas e acordes maiores denotam alegria, esperança, dureza, as escalas menores e acordes menores expressam tristeza, seriedade, maleabilidade, introspecção etc.

Constata-se que essa pequena melodia em tonalidade menor é a única ouvida no filme. É música modal, que constrói uma imagem sonora de sacralidade como nos cantos gregorianos do início do século XII. É música concreta, pois certos sons da natureza são gravados numa justaposição aos sons de sintetizadores eletrônicos, que compõem um ambiente sonoro, onde a sensação de vento (e não é à toa a escolha do modo eólio) se manifesta como emoção. Nessa melodia, Artemiev usa dois sons instrumentais que remetem às oposições entre o profano e o sagrado: a flauta, instrumento de sopro tocado com a boca, e a cítara, instrumento de cordas tocado com as mãos. No filme, o som da flauta toca a *Melodia Stalker* e a cítara produz efeitos sonoros como acompanhamentos.

Sustenta-se também a presença da mitologia na imagem sonora composta por Tarkovski em sua abertura, que precede as falas e os diálogos dos personagens. Segundo o historiador das religiões Mircea Eliade,

Os mitos, efetivamente, narram não apenas a origem do Mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também de todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje — um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras. Se o Mundo existe, se o homem existe, é porque os Entes Sobrenaturais desenvolveram uma atitude criadora no “princípio” (ELIADE, 2002, p. 16).

Portanto, a pequena melodia modal composta por Edward Artemiev é impregnada pelos conceitos dionisíaco e apolíneo que existem na música da Grécia antiga.

A flauta é o instrumento da exaltação dos dramas dos festivais de Dioniso. As flautas, os instrumentos de sopro que caracterizam o conceito dionisíaco, são tocadas com a boca, aquela que exalta, mas também blasfema. A flauta representa a música irracional e como o vento, dependendo da força de seu sopro, seus recursos expressivos serão variados com dinâmicas distintas, havendo sons fortes, sons fracos, timbres claros e timbres escuros. A flauta é o instrumento de Deus Pã, protetor dos pastos que com seus chifres e pés de bode traduz todo o mistério dos bosques sempre tocando este milenar instrumento.

A lira ou cítara é o instrumento que caracteriza o conceito apolíneo, o instrumento de Apolo. De acordo com Schafer (2001, p. 21): “É o instrumento de Homero, da epopeia, da serena contemplação do universo”.

O tema principal de *Stalker*, apesar de simples, é imensamente carregado de simbolismo e de forças emocionais que constroem o imaginário de uma cidade que, embora não nomeada, apresenta-se pela música original composta e pelos sons da natureza. Essa cidade é o palco, onde o medo e a coragem dos personagens principais (Stalker, o Escritor e o Cientista) de enfrentar o desconhecido são sustentados pelos modos da linguagem sonora utilizada. Essa linguagem corresponde à linguagem sonora cultural (composta por Artemiev)

e à linguagem sonora natural (representada pelos sons da natureza e gravada diretamente por Tarkovski na película em estudo). Confirma-se isso, quando o autor divide o filme em duas partes que se opõem: na primeira parte, os sons dos trilhos dos trens simbolizam concretude e solidez, articulando-se com os diálogos, com os monólogos e com as ações; na segunda, a água apresenta-se como personagem que torna úmida e líquida a paisagem sonora da “zona”. De outra maneira, os sons dos trilhos correspondem à densidade, à tensão narrativa, enquanto a água, reconhecidamente elemento estabilizador, distensiona o fluxo narrativo, harmoniza-o, tal qual na música, em que os acordes dissonantes correspondem a sons tensos e os melódicos instauram a harmonia.

### A música tonal em “Stalker”

Verifica-se que o diretor Andrei Tarkovski optou por utilizar pouca música original para o filme, dando importância maior aos sons que fazem parte da realidade das cenas gravadas. Entretanto, no filme, há rápidas inserções de trechos de música erudita romântica de compositores célebres da música ocidental, cujos trechos não funcionam como protagonistas das cenas em que aparecem, mas emitem mensagens simbólicas intrínsecas às cenas que estão por vir.

Nota-se que os trechos eruditos escutados no início e no final do filme servem como moldura para toda a música modal (ruídos e sons da natureza) que se escuta em *Stalker*. A concepção de música ocidental no cinema de Tarkovski difere da apresentada por seu contemporâneo, o cineasta russo Sergei Eisenstein. Para este, cujas músicas de suas películas eram compostas em estreita parceria com o compositor Sergei Prokofiev, a trilha sonora deveria ser obra de arte protagonista de suas produções cinematográficas, a exemplo, a música de Alexandre, *Nevski*. Para Tarkovski, a música ocidental é apenas um apoio pendular para a narrativa fílmica, como se constata em *Stalker*.

Enfatiza-se que a imagem sonora modal inicial do filme *Stalker*, correspondente ao leitmotif principal da obra, é interrompida com trechos da música tonal em tonalidades maiores, os quais quebram a monotonia modal previamente explicada. Na cena em que a mulher de Stalker o aconselha a não sair de casa a caminho da “zona” e ainda amaldiçoa o dia em que o conheceu, quando se joga ao chão e chora copiosamente, ouve-se a vinda de um trem sobre trilhos e, por trás desse som ruidoso, escuta-se a famosa *Abertura* da ópera *Tannhauser*, do alemão Richard Wagner.

Em *Tannhauser*, tem-se o mito de um Trovador dos tempos das Cruzadas, personagem dividido entre os amores da deusa Vênus e de Santa Isabel da Turíngia. Nessa obra, a luta constante entre o profano e o sagrado é inspiração para o leitmotif principal, melodia que Richard Wagner intitulou de *Tema de Salvação pela Graça*, de andamento *lento e maestoso*. Esse tema tem acentuado caráter religioso, pois, tal qual no mito de Tannhauser, os personagens de *Stalker*, o escritor e o cientista, precisam experimentar a travessia e ambos têm na dúvida e na descrença a incerteza de entrar ou não no “quarto”.

A seguir, apresenta-se a *Abertura* de *Tannhauser*. Nela, há uma melodia tonal em modo maior, em oposição ao leitmotif modal da música composta por Artemiev. No entanto, verificam-se semelhanças em relação à dinâmica nas melodias lentas de caráter religioso e de mistério, além de similaridades nas direções melódicas ascendentes e descendentes. Apesar do simbolismo oriental e futurista que a música modal proporciona, Tarkovski lembra com este pequeno trecho tonal que se está no mundo ocidental, e que esta nova tonalidade maior pode trazer esperança, alegria, paz e redenção aos que procuram o arrependimento como no mito do trovador.

Abertura de «Tannhauser», de Richard Wagner:



Outros dois trechos de música clássica podem ser ouvidos no final da segunda parte do filme: o *Bolero de Ravel* e a *Nona Sinfonia*, de Beethoven. É o momento do aparecimento da filha do personagem Stalker, a qual, por ter poderes telepáticos, movimenta copos de vidro com água. A escuridão cede lugar às cores no filme e a esperança da *Ode à Alegria*, de Beethoven, tem como acompanhamento final o retorno ruidoso dos trilhos do trem.

A partir das formas musicais simbólicas apresentadas, pensa-se em uma construção estrutural concebida por Tarkovski e Artemiev para o papel da música e dos sons no filme em estudo. O filósofo Alexandre Costa (2013, p. 33), em sua análise crítica de *Stalker*, esquematiza a tripartição do homem, com base em Platão e em Aristóteles, da seguinte maneira:

**Stalker: a fé.**

**Escritor: a paixão.**

**Cientista: a inteligência.**

A nota pedal, a melodia modal, a música tonal, os sons, os ruídos e o silêncio formam o imaginário sonoro que confirma neste homem tripartido uma tríade, na qual nem sempre o som fundamental é a fé, e, como num acorde, a harmonia existirá apenas quando essas três esferas forem “tocadas” simultaneamente. A riqueza das imagens, a quase ausência de falas, as poesias, os poucos monólogos e diálogos em *Stalker* correspondem ao silêncio, personagem principal. Analogamente às formas musicais, as cenas demoradas de Tarkovski retomam as grandes seções ou aos andamentos musicais que se completam para o entendimento total da obra de arte.

## Considerações finais

O estudo do imaginário sonoro na película *Stalker*, de Andrei Tarkovski, demonstra a força da arte como forma simbólica, que permite a compreensão do mundo mediante uma nova perspectiva de interpretação da imagem, a inversão dos sentidos propostos por Edward Artemiev. Sendo assim, o ouvido vê e os olhos escutam, a originalidade está na criatividade em compor com o silêncio, com ruídos e com os sons da natureza uma atmosfera sonora de contemplação que cada vez mais dá lugar aos sons e às imagens frenéticas do cinema de consumo.

Nas longas cenas, a imagem de construções e de carros abandonados, de armas de fogo jogadas em poças de água, de pingos demorados dentro do quarto escuro resulta da “capitação passiva”. No entanto, esse processo não se dá apenas em relação a essas imagens, mas principalmente ao som, o que ratifica a presença do fenômeno acústico como aspecto fundamental do nosso ambiente. Na paisagem sonora sugerida por Tarkovski, os recursos musicais admitem que “menos é mais”, bem como a importância não está na quantidade de material acústico utilizado, porém no sentido simbólico do som que ultrapassa o previsível por

conter uma multiplicidade de interpretações.

Como num acorde, a fé de Stalker, a paixão do Escritor e a inteligência do Professor-Cientista formam uma tríade psicológica e filosófica dos personagens que se fortificam e até mesmo se constroem pela tétrade musical composta para esta peculiar trilha sonora, na qual *a nota pedal, a melodia modal, as melodias tonais, os sons e os ruídos da natureza* constituem uma grande macroestrutura. Nesse sentido, a arte e a imagem propiciam a ampliação da visão hermenêutica. A própria imagem sonora do filme pode oferecer os elementos essenciais e o modo necessário para “atravessarmos” o caminho de nossa vida com a fé de um *Stalker*.

## Referências

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus Editora, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.

CASSIRER, Ernst. *Filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

COSTA, Alexandre. *A história da filosofia em 40 filmes*. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2013.

DURAND, Gilbert. *Las Estructuras antropológicas de lo imaginário*. Madrid: Taurus, 1992.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FERNANDES, Valdimir. *Ernst Cassirer: o mito político como técnica de poder no nazismo* (Tese de Mestrado em Filosofia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), 2000.

SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.

# A CONSTRUÇÃO DO MUNDO IMAGINÁRIO: UM DIÁLOGO ENTRE FLUSSER E DURAND

Lídia Karolina de Sousa Rodarte<sup>34</sup>

## Introdução

Discorremos, com aporte em Durand e Flusser, acerca das tentativas, sucessivas ao longo da história, da escrita e da razão de superar o imaginário e o mito, assim como das falhas decorrentes desse processo.

Para isso buscamos compreender como o homem constrói o mundo imaginário e o reforça mesmo ao tentar sufocá-lo. O próprio cérebro humano mostra-se biologicamente preparado para pensar e interpretar o mundo na forma de imagens. Convivemos com elas ao longo de todo o ciclo de nossas vidas.

O ponto de partida para entendermos como se constrói o mundo imaginário parte da análise em perspectiva da necessidade humana de narrar, de se comunicar e de transmitir seu legado às gerações seguintes. Com a análise é possível percebermos o mundo imaginário no seu contexto de surgimento em relação aos outros mundos, definidos em Flusser (2014) como mundo da vida, mundo objetivo e mundo imaginário.

## A formação do mundo imaginário

Para o autor, o mundo da vida se pauta em três classes de “coisas”, aquelas que se pode comer, aquelas com as quais se pode copular e aquelas que oferecem perigo. Basicamente, este mundo também seria o mundo dos animais e está ligado às nossas necessidades mais básicas: de alimentação, reprodução e proteção, o que está previsto inclusive na teoria hierárquica das necessidades, proposta na Psicologia por Abraham Maslow (1954) na forma de uma pirâmide que contém as motivações humanas. Nesta pirâmide, as três necessidades presentes no mundo da vida estão localizadas nas bases, por se constituírem em nossas necessidades mais básicas de garantia de sobrevivência.

O segundo passo, para dentro do mundo dos objetos, se dá pelo fenômeno da hominização (FLUSSER, 2014, p. 37). Este ocorre quando há um estranhamento entre o homem e “a coisa”, que pode ser qualquer coisa com a qual o homem se depara no mundo da vida, mas que não está ligada a nenhuma daquelas três necessidades. Para aqueles que estão apenas no mundo da vida essas coisas não tomam forma e nem são dignas de registro pela memória, porém quando o homem se entende homem, a partir do fenômeno da hominização, o homem-animal deixa de existir e, em seu lugar, surge um novo tipo de ser, que começa a tomar nota dos objetos que o cercam, guardando-os na memória e dando sentido a eles, transformando-os depois por meio da técnica e trazendo-os para seu mundo, para o seu universo.

Flusser (2014) defende que o mundo dos objetos tem como objetivo aproximar o homem do mundo da vida, porém, ao se ver cercado pelos problemas causados pelo mundo dos objetos, o segundo acaba, paradoxalmente, afastando-o do primeiro, ou seja, os objetos se tornam obstáculos entre os homens e

---

34 Mestra pelo Programa de Pós-Graduação, Cultura e Amazônia da Universidade Federal do Pará (UFPA). Integrante dos grupos de pesquisa “Imagem, Arte, Ética e Sociedade” e “Narrativas Contemporâneas na Amazônia Paraense – Narramazônia”. Graduada em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UFPA e em Secretariado Executivo Trilingue pela Universidade do Estado do Pará.

o mundo da vida, no qual o homem termina por fim, caminhando para a morte, sendo ela o obstáculo/problema final, que o homem não pode solucionar (FLUSSER, 2013).

O autor atenta para o fato de que a transmissão de cultura por meios materiais e imateriais é uma forma de tentar vencer a morte (FLUSSER, 2014, p. 54) e esse esforço contraria diretamente duas leis das ciências da natureza, uma da física (a entropia) e uma da biologia (as leis de Mendel). A primeira se refere a um princípio da termodinâmica, que diz que o Universo é composto de elementos que se espalham cada vez mais uniformemente e, por isso, as informações estão destinadas a se perder; a segunda se refere à genética e afirma que apenas informações genéticas podem ser legadas. Portanto, para Flusser (2014), esse empenho cultural do homem em manter um legado é antibiológico e composto de uma dialética interna contraditória: o homem faz parte da natureza, no entanto, tudo o que diz respeito ao ser humano é “antinatural”, pois contraria as leis da própria natureza. Durand (1998, p. 119) acrescenta à informação humana a qualidade de ser “não-entrópica”, pois ela, além de aumentar, se autoalimenta. Enquanto as instituições e toda criação humana estão condicionadas ao desaparecimento, a informação “não contém em si mesma o germe da usura”.

O mundo objetivo, que Flusser (2013) classifica como fenomenal, por ele simplesmente aparecer diante dos olhos, pode sumir para dentro da subjetividade humana se o homem der um passo atrás. Portanto, para formar uma imagem desse mundo objetivo, o mundo que não está mais ao alcance de seus olhos, nem de suas mãos, para fixar sua visão naquilo que está diante de seus olhos, tendo-se em conta que na perspectiva flusseriana a visão proporcionada por estes é bastante subjetiva e fugidia, o homem fixa a imagem em um plano, primeiro nas paredes de cavernas, depois no papel, objetivando assim apreender o mundo das imagens. Dessa forma, surge pela primeira vez no mundo os símbolos e códigos (FLUSSER, 2013, p. 39), assumindo o papel de coisas que representam outras coisas.

Um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens. Como os símbolos são fenômenos que substituem (“significam”) outros fenômenos, a comunicação é, portanto, uma substituição: ela substitui a vivência daquilo a que se refere (FLUSSER, 2013, p. 130).

Essa substituição, que consiste de fato em uma representação das coisas que estão no mundo, é algo inerente ao homem, enquanto ser social, porém baseadas na tradição, no conhecimento que é passado de geração para geração. Essas representações são também arbitrarias, pois, quando um homem nasce, seu mundo simbólico já está consolidado na sociedade.

A capacidade humana de dar sentido ao mundo que o rodeia se percebe na própria constituição biológica de seu cérebro e se reflete na forma como seu pensamento se estrutura. Durand (1998) explica que o homem é o único animal que possui um cérebro específico para interpretar imagens. Temos o cérebro esquerdo responsável pelo pensamento verbalizado, o direito, onde se localizam as linguagens não lógicas e o terceiro cérebro, pelo qual passam todas as articulações simbólicas antes de dar uma resposta a algo que os sentidos percebem, por isso todo pensamento humano é filtrado, constituindo-se de fato em uma “re-presentação”. Disto resulta a tese de que essas representações simbólicas inatas do terceiro cérebro é que constroem as bases onde se estrutura um universo imaginário humano. Além disso, o cérebro humano é o que na natureza tem a formação mais lenta, só terminando completamente por volta dos 20 anos, o que dá ao meio social um papel dominante na formação de cada indivíduo.

## Iconoclasmo e a “civilização da imagem”

Durand (1998) e Flusser (2014) divergem no que se refere ao perigo das imagens, ambos entendem que a imagem pode ser extremamente perigosa, porém por motivos diferentes. Flusser (2014) aborda a perspectiva do iconoclasmo, de que a imagem tende a nos enganar, pois pode provocar um descolamento de sentido, uma desvinculação entre o símbolo e a coisa representada, fazendo-nos tomar a representação pelo objeto representado. “Quando uma imagem representa uma paisagem, ela também veda a paisagem. A imagem fica na frente da paisagem” (FLUSSER, 2014, p. 39); esse processo denomina-se “dialética interna da imagem”, ela é uma representação, que não deve ser tomada pela coisa de fato, mas, quando a representa, também a encobre e “nos impede de alcançar aquilo de que se fez uma imagem” (FLUSSER, 2014, p. 40).

Durand (1998), por meio de duras críticas ao pensamento iconoclasta ocidental, feitas em seu ensaio sobre as ciências e a filosofia da imagem, situa-nos na história da imagem no mundo e da desconfiança que ela tem provocado tanto na religião quanto na ciência. Podemos, com isto, vislumbrar as principais resistências oferecida pelo imaginário ao iconoclasmo, até chegarmos ao paradigma em que vivemos hoje, fruto de uma civilização com um iconoclasmo diferente, entorpecida pelas imagens prontas para o consumo, criadas pela técnica e reproduzidas à exaustão e convertidas em produto espetacular (DEBORD, 1997).

A partir da chegada do século 20, passamos por uma mudança de paradigma que culminou no fim da supremacia da escrita (DURAND, 1998), enquadrando-nos, desde então, na categoria de “civilização da imagem”. A essa era da civilização da imagem, Flusser (2013) denomina pós-história. Nela, vivemos com imagens “modelo”, que significam conceitos que orientam o mundo à nossa volta. Flusser (2013) manifesta seu receio, ao escrever sobre o futuro da escrita, em relação às imagens criadas pela tecnologia, pois

não há paralelos no passado que nos permitam aprender o uso dos códigos tecnológicos, como eles se manifestam, por exemplo, numa explosão de cores. Mas devemos aprendê-lo, senão seremos condenados a prolongar uma existência sem sentido em um mundo que se tornou codificado pela imaginação tecnológica (FLUSSER, 2013, p. 137).

O temor manifestado na obra de Durand (1998), em relação às imagens, é de ordem diferente da lógica flusseriana, ele não se dá pelo iconoclasmo da alienação do real, mas sim da ausência de crítica promovida pelo excesso das imagens. O autor explica que “a enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do distrair” (DURAND, 1998, p. 33), porém as difusoras de imagem, como a mídia, por exemplo, estão presentes na vida do indivíduo da hora que ele acorda até a hora em que dorme,

encontra-se presente em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos (DURAND, 1998, p. 33).

Esta onipresença das imagens culmina na espetacularização da vida cotidiana, invertendo o real (DEBORD, 1997) e transformando-o em um produto: passamos a vida contemplando o espetáculo das imagens, nossa realidade é espetacularizada e o espetáculo se torna o real, a tal ponto que nossa própria forma de comunicação, nossa linguagem é a linguagem do espetáculo. “O movimento essencial do espetáculo consiste em coagular tudo que estava no mundo em estado fluido” (DEBORD, 1997, p. 27), tornar fácil seu consumo e absorver os sentidos.

Para se situar nesse mundo permeado por imagens, Flusser (2014) busca elucidar nossa compreensão sobre qual a posição do mundo imaginário em relação aos homens e aos mundos que o envolve. O mundo

das imagens, das representações ou do imaginário se posiciona entre os homens e o mundo dos objetos, tanto quanto o mundo dos objetos se posiciona entre os homens e o mundo da vida. Para Flusser (2014, p. 130), as imagens iludem e se rebelam, são criadas para representar e orientar o homem no mundo objetivo, como mapas, fixam o objeto num plano, porém também encobrem o objeto representado.

## A resistência das imagens

Esta desconfiança, no que se refere à verdade da representação, Durand (1998) atribui à herança da Grécia Antiga, com bases constituídas na dialética aristotélica. Pelo fato de a imagem nos permitir múltiplas interpretações, ela escapa à dialética do filósofo grego, que eliminava um terceiro dado de sua lógica maniqueísta que enquadra “aquilo que não é verdadeiro” automaticamente na categoria de “falso”. Este iconoclasmo endêmico, como chama Durand (1998), encontrou expoentes em vários momentos da história e foi a causa de diversas guerras religiosas, nas quais as imagens foram severamente perseguidas, entre elas, o autor relembra a perseguição da escolástica medieval, da Grécia Antiga, do período bizantino e, mais recentemente, no movimento iluminista, no qual o imaginário passou a ser excluído de todos os processos intelectuais. Este período coincidiu com as grandes navegações e, conseqüentemente, com o avanço da imposição da cultura europeia sobre as Américas (marcadas pela apologia ao pensamento racional e a divisão “imaginário *versus* ciência e razão”). A expulsão do imaginário do domínio do racional constituiu-se em uma forma do “adulto, branco, civilizado” (DURAND, 1998, p. 15) e europeu se diferenciou das demais culturas (sobretudo as baseadas no mito e na oralidade), consideradas atrasadas e primitivas.

Porém, apesar de todas as tentativas de exclusão do imaginário do domínio das ciências e da Filosofia, ao longo da história da humanidade, as imagens ofereceram várias resistências (DURAND, 1998). A primeira delas se deu com o idealismo platônico, no qual Platão defendia que o método não pode, sozinho, abarcar todas as verdades.

[...] graças à linguagem imaginária do mito, Platão admite uma via de acesso para as verdades indemonstráveis: a existência da alma, o além, a morte, os mistérios do amor... Ali onde a dialética bloqueada não consegue penetrar, a imagem fala diretamente à alma (DURAND, 1998, p. 16-17).

A segunda resistência do imaginário encontrou aporte seguro na imagem de Cristo, representante da imagem viva de Deus na terra. O culto à imagem de Jesus abriu portas para a veneração da imagem dos santos, introduzindo “as variantes politeístas no monoteísmo estrito e originário do judaísmo” (DURAND, 1998, p. 18). Particularmente, dentro do catolicismo, o autor nos chama a atenção para a ordem franciscana que, pela sensibilidade religiosa, estética e artística não enclausurada nos mosteiros conseguia penetrar nos mistérios da fé. Os franciscanos propagavam a religião por meio das imagens, dos presépios, dos teatros e das bíblias ilustradas. Assim, os *fioretti* de São Francisco construíam pouco a pouco uma verdadeira filosofia da imagem, com a utilização desta como um caminho até o criador e como uma forma de representar imgeticamente as virtudes, por vezes abstratas, imputadas à imagem da santidade.

A terceira resistência do imaginário Durand (1998) atribui à Contrarreforma, movimento contrário à Reforma Protestante, que rompeu com a estética da imagem e com os cultos aos santos, voltando-se para o texto e para a música, compensando neles a ausência das imagens, que se traduzia na poesia e numa rica e sacra musicalidade. Na tentativa de fazer frente à ausência de imagens, defendida pela Reforma, o movimento de

Contrarreforma se expressava pelo excesso, tanto nas artes, na pintura e escultura, quanto na arquitetura das igrejas, consolidando a singularidade estética do estilo barroco.

A ligação entre o imaginário e a religião começa a enfraquecer após guerras no continente europeu e o despontar do racionalismo e positivismo, no período da história que ficou conhecido como “Século das Luzes”. O imaginário, então, se emancipa das religiões, constituindo sua quarta resistência no estilo romântico da “arte pela arte”, na conquista dos sentidos feita pelo simbolismo e na posição do surrealismo, marcadamente opositora ao racionalismo positivista.

Porém, apesar de todas as resistências, o imaginário encontra-se hoje sob uma nova ameaça: a morte pelo excesso. Durand (1998), ao retomar a civilização da imagem, aponta como sua principal causa o iconoclasmo técnico-científico, cujos efeitos perversos, advindos das novas tecnologias que permitiram o *boom* das imagens e dos vídeos, não foram nem previstos e nem considerados. O autor chama a atenção para o fato de não percebermos esses efeitos negativos da explosão das imagens, propiciados pela tecnologia, como percebemos os da radioatividade com a explosão da bomba atômica. Isso ocorre em grande parte pelo fato de a imagem ser, muitas vezes, relegada ao campo da distração e, apesar de acompanhar o homem do berço ao túmulo, não ter o espaço de importância que lhe é devido.

Essa negligência, quanto à importância do imaginário, encontrou solo fértil inclusive no campo científico, cujos métodos não contemplavam a análise da imagem e priorizavam os modelos das ciências naturais. Porém isso mudou com o desenvolvimento da Psicanálise, da descoberta de um inconsciente imagético e do que o autor chama “terceiro cérebro humano” (cérebro noemático), a área do cérebro responsável apenas pela interpretação das imagens. Além disso, a formação lenta do cérebro, que sofre grande influência do meio social passa a ser objeto de estudo da ciência, da Sociologia, Antropologia e Psicologia.

Nesse momento se constituem as bases para a fundação de uma Sociologia do Conhecimento pelo imaginário, que se dividiu em duas correntes: a primeira com foco no estudo do longínquo e do selvagem; e a segunda que se orientava para o estudo do próximo, do comum e do cotidiano.

Essa segunda corrente centrava esforços nas análises dos mitos da própria sociedade na qual estava inserida. Encontrando, mesmo dentro dos romances e da história “oficial”, elementos míticos difusos encontrados no imaginário social. Ou seja, mesmo os pensadores modernos “sérios” tiravam sua inspiração de um “consenso mítico difuso” para compor suas obras, “por detrás de toda a história do século 19 e seus maiores expoentes, seguia, como o fio vermelho de um colar, o mito do povo” (DURAND, 1998, p. 65). Não apenas no século 19, mas em vários momentos históricos o pensamento pretensamente racional, historiográfico, lógico-dedutivo e o pensamento imaginativo entram em contradição e acabam se reforçando e perpetuando, “há evidentemente na imaginação algo que penetra o pensamento conceitual” (FLUSSER, 2014, p. 137), configura-se, assim a chamada dialética texto-imagem.

Uma das tentativas de fuga da idolatria das imagens culminou na invenção da escrita (FLUSSER, 2007), o que deu início à contagem da História do Ocidente “branco e civilizado”, como estudamos na educação formal. Porém, conforme sugere Durand (1998), os próprios homens da escrita frequentemente manifestam inspirações imagéticas, aportadas no imaginário.

Aparentemente o homem é incapaz de pensar histórica e politicamente sem pensar também de forma imaginativa, pré-histórica, pré-historiográfica, apolítica. Os textos se carregam cada vez mais de imagens, o pensamento histórico torna-se cada vez mais imaginativo (FLUSSER, 2014, p. 137).

Por isso Durand (1998, p. 65) se questiona “até que ponto a obra de um grande romancista reforça a história de uma época com um conjunto mítico e imaginário?”, visto que nem mesmo a ciência e a historiografia, que tantas vezes tentaram expulsar as imagens de seu campo de atuação, conseguiram se livrar do mito e do imaginário que constituem as bases da sociedade em que estão inseridos.

Percebemos que o advento da narrativa escrita possibilitou a ordenação dos fatos históricos no tempo cartesiano, contrapondo-se à lógica da oralidade e do mito, porém, não conseguiram garantir a eliminação do mito e do imaginário dentro dos próprios textos, pois surpreendentemente as imagens se defendem e oferecem resistência (DURAND, 1998). As imagens não se deixam eliminar tão facilmente. Na medida em que as imagens são contadas pelos textos, elas se infiltram nos textos. Começam a ilustrar textos (FLUSSER, 2014, p. 136).

A imagem é captada pelo olho humano de uma visada só, fenômeno que só é permitido pela contextualização de todos os *pixels* contidos nela, num processo denominado “estado de coisas” (FLUSSER, 2014, p. 128). Originalmente criada para servir de guia para o mundo dos objetos, a imagem muitas vezes deixa a desejar na interpretação e precisa de uma explicação do estado de coisas, que só é encontrada no mundo objetivo.

A partir daí, o homem necessita se orientar no mundo das imagens e para isso recorre ao mundo objetivo. “O mundo imagético, o mundo imaginário, torna-se possível, interessado, e o mundo objetivo, que originalmente significava o mundo imagético, torna-se uma imagem-teste” (FLUSSER, 2014, p. 129), fenômeno denominado idolatria das imagens.

A idolatria seria o último grau de alienação, pois, para Flusser (2013), constitui-se de uma alienação tripla, em que o homem se aliena do mundo da vida por causa do mundo objetivo, se aliena do mundo objetivo por causa do mundo das imagens e agora se aliena do mundo das imagens, pois precisa do mundo objetivo para compreendê-las, visto que as imagens passam a representar para ele uma dissimulação do mundo.

A dissimulação última acontece na ordem do espetacular (DEBORD, 1997).

O espetáculo que inverte o real é efetivamente um produto. Ao mesmo tempo, a realidade vívida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retoma em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva. A realidade objetiva está presente dos dois lados (DEBORD, 1997, p. 15).

Ao alienar o espectador do objeto contemplado, a imagem passa então a dominar a necessidade deste, passa a se tornar irrefletida, e a conter um fim em si mesma, dificultando ou impossibilitando uma reflexão crítica.

## Considerações finais

Verificamos, atualmente, a partir do conceito de espetacularização em Debord (1997), que o homem se tornou mais expectador que ser vivente. Seu mundo, até então dotado de fluidez, passa a ser consumido como um produto pronto e acabado. As imagens, reproduzidas exaustivamente se naturalizam no olhar do espectador e seus sentidos passam a ser entorpecidos por elas.

Consideramos, a partir do olhar de Durant e Flusser, esta como a mais recente forma de iconoclasmo, fruto da repetição que oferece a imagem como produto pronto para o consumo dos sentidos.

Percebemos que, ao longo da história da humanidade, o iconoclasmo perpassou vários campos do saber, em diferentes épocas, desde do domínio da ciência à religião, porém, ainda assim, as imagens continuam a resistir e ocupar os espaços de configuração da narrativa humana e das relações sociais.

## Referências

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Comunicologia: reflexões sobre o futuro: as conferências de Bochum*. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

\_\_\_\_\_. *Língua e realidade*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MASLOW, Abraham H. *Motivation and personality*. New York: Harper & Brothers, 1954.

## EDUCAR PARA A CONVIVÊNCIA POR MEIO DA OBRA CINEMATOGRÁFICA

Marcelo Santos Sodré<sup>35</sup>

*O mundo que vamos deixar para nossos filhos, depende muito dos filhos que vamos deixar pra esse mundo.*

(Autor desconhecido)

### Introdução

Acreditamos que o significado da palavra *convivência* seja mais bem compreendido se adotarmos em conjunto concepções existenciais, ontológicas e éticas (o que inclui aqui o tema da religiosidade e da fé). Neste patamar, Cortella (2015a, 2015b), Buber (1987, 2001) e Mounier (2004) contribuem de forma fundamental, especialmente porque apresentam em suas obras tais concepções acerca do termo. Então, com base na análise destes autores acerca da convivência na sociedade atual, adentraremos ao tema da educação e assim caminharemos em direção à reflexão sobre o uso de um recurso pedagógico específico: a obra cinematográfica. Portanto, por meio dos filmes selecionados, este trabalho analisará de que forma a obra cinematográfica pode contribuir a partir de uma educação voltada para uma convivência mais humana e humanizadora entre seres humanos na atualidade.

### Vivência, Convivência e Transcendência

Segundo Cortella (2015a), *convivência* diz respeito ao conviver com e para o outro, ou seja, a convivência se realiza em comunidade e a comunidade origina-se pela convivência, quer dizer: se não há comunidade, não haverá convivência, e vice-versa. Porém, Cortella ainda chama atenção para o fato de que o ser humano não nasce pronto, e sua formação (o que inclui um tipo de educação familiar e/ou escolar, a religiosidade, os valores, etc.) pode orientá-lo em relação a dois aspectos ligados à convivência: por um lado, o “fazer bem o que se faz”, ou seja, ter consciência da própria prática no cotidiano, e, por outro lado, a possibilidade da pessoa de fazer tanto o “bem” quanto o “mal”. Do ponto de vista ético, o ser humano encontra-se diante da tomada de decisão em relação à sociedade que pertence, seja referente a contribuir para com a dignidade coletiva ou simplesmente destruí-la.

Então, pensar sobre a convivência e a constituição da vida comunitária, nos convida a refletir, do ponto de vista existencial, ontológico e ético, as relações que são travadas na comunidade, especialmente na esfera pública. Cortella (2015a), Buber (1987, 2001) e Mounier (2004) dialogam neste ponto, pois a esfera pública, permeada pela noção de comunidade, é concebida como o lugar por excelência das transformações sociais e da *elevação* do indivíduo para a condição de “pessoa” (MOUNIER, 2004; BUBER, 1987), momento em que o “outro” da relação pode ser vivenciado como um “Tu” (BUBER, 2001). Na mesma direção, Cortella (2015a)

<sup>35</sup> Possui Graduação e Mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará. Atualmente é estudante de Doutorado em Ciências Sociais (UFPA) e Participante do Grupo de Pesquisa “Imagem, Arte, Ética e Sociedade” (UFPA/CNPQ) coordenado pela Professora Dra. Kátia Marly Leite Mendonça. É Professor Titular Efetivo de Sociologia no Ensino Médio pela Secretaria Executiva de Educação do Estado do Pará (SEDUC - Rede Pública) e no Colégio Impacto (Rede privada) desde 2006. É Professor Colaborador de Ensino Superior do Parfor (UFPA e UFRA) desde 2014.

concebe que esta *elevação* consiste em um processo de “descoisificação” do indivíduo, no qual o efeito mais imediato é a “desertificação do futuro”, processo que negligenciamos a gerações vindouras. O fenômeno da coisificação é denominado por Mounier (2004) de “despersonalização”, por Buber (2001) de relacionamento “eu-isso”, e por Cortella (2015a) de “coisificação” mesmo.

Esses autores concordam que o processo de coisificação dos indivíduos e das relações sociais é fruto da submissão de homens e mulheres à lógica do individualismo e/ou do coletivismo presentes na sociedade atual. Esses são os elementos geradores da coisificação e de todos os males decorrentes dela. Por um lado, o individualismo se traduz em egoísmo exacerbado e na privatização do espaço público, e por outro lado, o coletivismo em uma forma de comunitarismo baseado em relações institucionalizadas, extremamente racionalizadas e disciplinadas, onde a espontaneidade das relações é extirpada quase por completo.

É a prevalência de relações baseadas no individualismo e/ou num coletivismo, tal como caracterizado acima, que pode levar à destruição da dignidade coletiva. Mounier (2004) observa que o crescente individualismo contribui para o “desaparecimento do outro” como pessoa no momento em que o indivíduo se desliga da coletividade. Por sua vez, Buber (1987) acredita que o homem moderno se esvazia do espírito comunitário na medida em que assume para si o projeto de um “eu descentrado” e desvinculado de qualquer “porto seguro”, especialmente aquele vinculado ao “Tu Eterno”, no qual a exaltação do indivíduo liga-se à busca desenfreada pela liberdade individualista (o *modus operandi* do cristianismo de Paulo), postura esta que insere nos tempos atuais um processo de dessacralização da comunidade.

Segundo Buber (1987), esta dessacralização ocorreu a partir do momento em que a sociedade passou a seguir o *modus operandi* do cristianismo de Paulo (que é diferente do cristianismo de Cristo), fé religiosa que por um lado aponta racionalmente (aos moldes do *desencantamento do mundo* observado por Weber (1985) no que diz respeito à ascese protestante) que a salvação da alma é de responsabilidade apenas do indivíduo. Este, para alcançá-la, deve confiar-se a Jesus e à Igreja enquanto únicas moradas para a salvação. Então tudo que está fora da Igreja, como a natureza e a comunidade de relações cotidianas e reais, é desacralizado. Este é o ponto em que o indivíduo se desliga do Transcendente ao se afastar das pessoas e da comunidade.

Por esta razão, o indivíduo é exaltado em detrimento da comunidade, assumindo uma postura oposta, por exemplo, à fé judaica (especialmente do hassidismo), a qual é marcadamente voltada para a comunidade. Neste âmbito, o homem moderno do cristianismo paulino sente-se sozinho diante das outras pessoas e da comunidade real, pois, não há porto confiante no qual ele possa se segurar fora da Igreja e além dele mesmo. Uma ideia que ilustra muito bem a configuração das relações sociais neste âmbito é a afirmativa: “Deus por todos e cada um por si”. Esta condição leva o homem moderno à solidão existencial, e, sem nenhuma segurança cosmológica, este se dedica a buscar um sentido para a vida com base na promoção de uma liberdade permeada pelos ideais da autonomia e da independência, provocando o seu afastamento de tudo aquilo que poderia significar comunidade, já que tudo passa a funcionar segundo a lógica individualista. Considerando os pensamentos de Buber, Mounier e Cortella, uma liberdade direcionada para a Comunidade é aquela que podemos afirmar que a “nossa liberdade termina onde termina a do outro” e não a premissa de que a “nossa liberdade termina onde começa a do outro”, pois esta última é expressão de uma postura individualista, assumindo um fim em si mesmo.

O próprio Mounier (2004) já afirmara que o processo de “despersonalização” na qual o indivíduo está submetido na era moderna é o causador direto da perda da liberdade do homem na contemporaneidade, em outras palavras, a liberdade individualista enjaula o ser humano na condição de “indivíduo” em oposição à condição de “pessoa”. Na contramão deste processo, Mounier (2004) acredita que o ser humano enquanto “pessoa” carrega em si o sentimento de compartilhamento e disponibilidade para o outro, enxergando neste a

extensão de sua liberdade, tal como Cortella (2015a) e Buber (2001) refletem sobre a liberdade.

Cortella (2015a, p. 11-12), a esse respeito afirma:

Se alguém não for livre, ninguém será livre. Se alguém não for livre da fome, ninguém será livre da fome. Se alguém não for livre da violência, ninguém será livre da violência. Escrevo que ser humano é ser junto. Se uma criança não for livre da falta de escola, ninguém será livre da falta de escola. Se alguma mulher não for livre da agressão, do machismo, da violência doméstica, ninguém será livre. Estou trabalhando a ideia de liberdade no duplo caminho possível: “livre de” e “livre para”.

E continua:

Eu, Cortella, sou livre para ler, para viajar, para pensar, porque sou livre da ausência de escolaridade, da ausência de condições de moradia, da ausência de convivência. Quando se está no reino da necessidade, há muita dificuldade para adentrar no reino da liberdade. [...]. Quando conseguirmos nos livrar da necessidade, a ideia do “livre para” acontece. Por exemplo, [...]. Eu sou livre para dizer o que eu quiser, sou livre para ler o jornal que eu quiser, para escrever o que eu quiser, mas, para isso, eu preciso ser livre do analfabetismo, da indigência da cultura letrada (CORTELLA, 2015a, p. 12-13).

Na comunidade, a liberdade se realiza no momento em que essas carências são eliminadas e quando as pessoas vivem juntas uma vida em abundância. Abundância não quer dizer, como o próprio Cortella (2015a) esclarece, uma vida recheada de luxúria, de excessos e/ou de desperdícios. Pelo contrário, abundância “é o que caracteriza uma vida sem carências insolúveis. Uma vida abundante é simples. Simplicidade não é miséria, não é indigência. Simplicidade é a pessoa ter o suficiente para uma existência digna” (CORTELLA, 2015a, p.10). Viver uma vida em abundância significa livrar-se do reino das necessidades.

No entanto, Buber (2001) vai além ao observar que a liberdade realiza-se fora do mundo do “Isso”, algo que é correlato ao “reino das necessidades” (CORTELLA, 2015a). Para Buber (2001), a liberdade diz respeito à vivência do modo de sermos do “Eu-Tu”, já que nesta relação não somos constrangidos pela causalidade, pela utilidade, pelo propósito, pela dicotomia sujeito-objeto e pela realidade no passado (acontecido), elementos que substanciam o modo de ser “Eu-Isso”. Então, se a liberdade vigora no “Eu-Tu”, tanto a liberdade quanto o “Eu-Tu” se definem pela ausência de causalidade e pela vivência das multiplicidades de possibilidades e pelas escolhas que fazemos diante dos desdobramentos destas possibilidades, desdobramentos que ocorrem inclusive no mundo do “Isso”.

Buber (2001, p. 74) nos coloca que somente “o homem que atualiza a liberdade encontra o destino”. Neste sentido, é a liberdade que permite o destino. Ambos estão comprometidos um com o outro. É o destino que traz o novo e a superação para o mundo do “isso” em pequenas arestas. É o destino que nos possibilita trazer a criatividade para o mundo coisificado em meio ao vaivém entre a relação Eu-Tu e o relacionamento Eu-Isso. Na verdade, ressalta Buber (2001), o homem sempre está diante do destino melancólico de sempre retornar ao mundo do “Isso” depois do Encontro.

O modo de ser “Eu-Tu” é aquela atitude em que o ser humano entra em relação com o outro enquanto “pessoa”, seja a natureza, ou uma pessoa, ou um mistério, ou uma situação vivenciada no “aqui e agora” e/ou uma obra de arte, como a cinematográfica. É através da relação com o outro como “Tu” que o “Eu” pode acessar a dimensão espiritual. Ingressar no mundo do mistério não significa transcender ao mundo do “Isso”, mas estar imerso na vida mundana, e não fora dela. O “Eu-Tu” se revela como um encontro dialógico e cósmico entre pessoas, estas destituídas de temporalidade, espacialidade, relação de poder, de papéis sociais e de interesses objetivos. O “Eu” se substancia do “Tu” no momento em que este se eleva como “presença viva” ao “Eu”. O outro como “Tu” não é meramente um próximo, mas é verdadeiramente o próximo. Na medida em que é vivenciada em toda sua vitalidade e intensidade, a relação “Eu-Tu” ressurgue sempre de modo diferente e imprevisível, e, por isso, estar em constante transformação. A força transformadora desta relação está no

“entre”, e este não pertencem nem ao “Eu” nem ao “Tu”, mas a ambos, inclusive ultrapassando-os. O encontro dialógico é a força cósmica que nutre a relação entre pessoas, e é através dele que o novo é formulado e a nós é apresentada a possibilidade de conhecer o que é ação, criação e superação.

Logo, o envolvimento intenso entre pessoas no encontro faz com que a liberdade, o destino e a transformação se conjuguem e juntos produzem a ação, o sentido e o encantamento da vida. Apesar de ser fugaz, o encontro é verdadeiro, e deixa marcas na pessoa, quer dizer, a pessoa retorna transformada ao mundo do “Isso”, portadora de um sentimento de responsabilidade ético pelo outro. Neste sentido, Buber (2001, p. 74) ressalta que “o homem portador de centelha que retorna ao mundo do ISSO não é oprimido pela necessidade causal”, e completa:

O reino absoluto da causalidade no mundo do ISSO, embora seja de importância fundamental para a ordenação científica da natureza não aflige o homem que não está limitado ao mundo do ISSO e que pode sempre evadir-se para o mundo da relação. Aí o EU e o TU se defrontam um com o outro livremente, numa ação recíproca que não está ligada a nenhuma causalidade e não possui dela o menor matiz; aqui o homem encontra a garantia da liberdade de seu ser e do Ser. Somente aquele que conhece a relação e a presença do TU, está apto a tomar uma decisão. Aquele que toma uma decisão é livre pois se apresenta diante da Face (BUBER, 2001, p. 73).

Somente no modo de ser “Eu-Tu” é que o ser humano é verdadeiramente livre, condição oposta ao modo de ser do “Eu-Isso”, no qual reina a fatalidade e a arbitrariedade. A diferença entre os dois modos de ser é ontológica e não ética. Enquanto o “Eu-Tu” se realiza em toda sua autenticidade no encontro, o “Eu-Isso” se constitui pela destruição de si mesmo, ou seja, significa o rompimento com todo “engajamento responsável para com a verdade do inter-humano” (BUBER, 2001, p. XXX), situação pela qual o indivíduo se torna arbitrário e submetido à fatalidade. Esta, diz Buber (2001), é a permanência habitual no mundo do “Isso”, e por esta razão empobrece a “presença” e a “atualidade”, constituindo-se, portanto, em arbitrariedade. Assim sendo, fatalidade e arbitrariedade estão comprometidas uma com a outra naquilo que Buber (2001, p. 74) chama de “pesadelo do mundo” e “fantasma da alma”, logo, o par “Eu-Isso” só se torna uma fonte de mal no momento em que o indivíduo se submete por completo sua vida a ele, porém, o “homem não pode viver sem o ISSO”, no entanto, “não se pode esquecer que aquele que vive só com o ISSO não é homem” (BUBER, 2001, p. XXX).

Com base nos autores referenciados anteriormente, e em suma, a convivência não pode ser concebida apenas do ponto de vista instrumental e nem desligada em relação ao Transcendente. Na verdade, o tema sobre a relação dos seres humanos com o Transcendente se eleva como uma preocupação central na atualidade, e análises, mesmo que de pontos de vistas diferentes, podem contribuir para a compreensão do mundo moderno e das atuais configurações das relações sociais.

## **Educação para a convivência por meio da obra cinematográfica**

Quando Brandão (1993, p. 23) profere que nunca “as pessoas crescem a esmo e aprendem ao acaso”, afirma que a educação é um processo relacional de convivência, onde compartilhamos de forma ontológica os “saberes”, os “valores” e os “fazeres”. Ou seja, é pela educação que constituímos o nosso ser. Nossa vida está intimamente ligada à educação, e por isso, ela diz respeito à formação de uma pessoa. Será formado o modelo de ser humano que uma determinada sociedade exige (projeta e idealiza) segundo o seu imaginário. Nesta perspectiva, a educação atua sobre o imaginário social ao mesmo tempo em que é parte constituída dele. Compreendemos então que todos os seres humanos vivenciam o processo de ensino e aprendizagem, seja

em casa, na rua, no clube, na aldeia, na escola, etc. Aqui, a educação é concebida no seu sentido mais amplo, dissociado de técnicas pedagógicas e professores especialistas, justamente os elementos que caracterizam a parte da educação chamada de escolarização ou ensino escolar.

Considerando que, por um lado, a educação e a escolarização tendem a formar os seres humanos segundo os paradigmas em voga na sociedade em um determinado momento histórico, e, por outro, que educação, convivência e comunidade são esferas indissociáveis, é possível constatar que a escola, sendo concebida como uma caixa de ressonância da sociedade pode reproduzir as relações sociais presentes nesta mesma sociedade.

Em meio a uma educação e escolarização voltadas para o individualismo e promotoras do distanciamento entre os seres humanos e destes com o Absoluto, resultando no adoecimento do contato (ADORNO, 1993), há espaço para uma educação instauradora de sentido e que tem como objeto de formação o caráter, fazendo florescer no ser humano a “pessoa”, tal como concebem Buber (1987; 2001; 2003) e Mounier (2004), e assim consolidar uma convivência ética entre as pessoas na construção de uma “verdadeira comunidade” (CORTELLA, 2015; BUBER, 1987)? A obra cinematográfica pode ser usada como alternativa pedagógica e vivenciada como uma *relação* que reestabelece o diálogo entre seres humanos e destes com o Transcendente? É o que analisaremos a partir do próximo parágrafo!

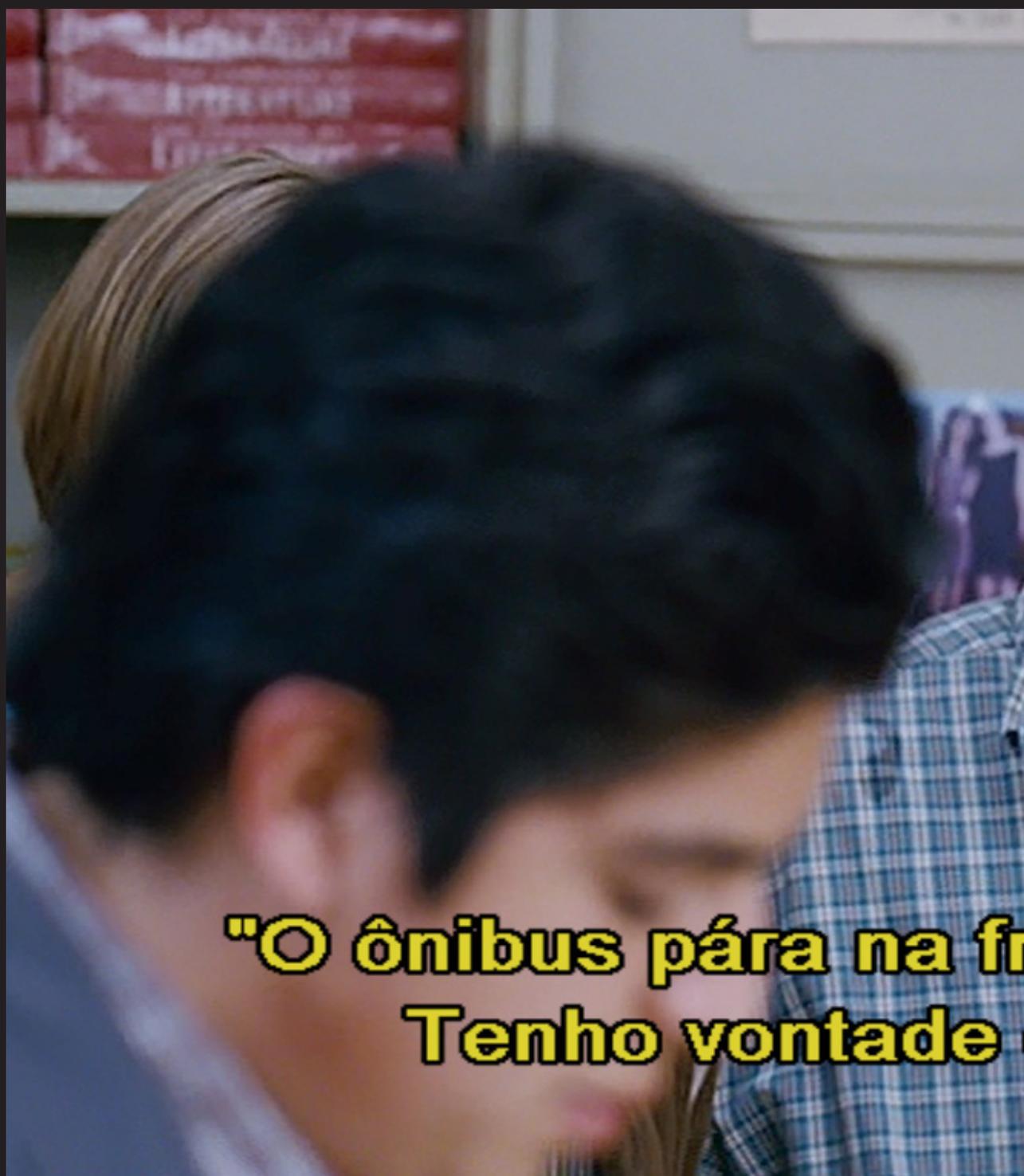
Pensar uma educação voltada para a convivência através da arte cinematográfica requer conceber em primeiro lugar tanto a educação (escolarização) como a arte enquanto aberturas para o diálogo, o que ocorre no interior de uma lógica hermenêutica aos moldes do pensamento de Gadamer, especialmente sobre o círculo hermenêutico. Assim, segundo Gadamer (2010, p. XIII), ao considerar o diálogo como traço “fundamental de toda atividade compreensiva” é possível constatar que a linguagem que o move supera seu sentido de comunicação e se constitui em linguagem propriamente dita. A arte como diálogo e como linguagem elimina a ideia de “representação”, postulado característico da arte moderna e abstrata, e, assume o caráter de “apresentação”, e nesta condição, passamos a estar disponíveis para aquilo que a obra de arte quer nos dizer, ou seja, ela não visa apenas a reconstruir historicamente o mundo no qual ela possuía “sua significação e a sua junção originária. Ela também visa a apreensão daquilo que nos é dito” (GADAMER, 2010, p. 06) por meio da fusão de horizontes entre a obra de arte e aquele que entra em relação com ela. Compreendemos que a escola é um ambiente propício para este *Acontecimento*.

Nesta perspectiva, a interpretação de uma obra de arte “atualiza, então, aquilo que a compreensão abre como possível e retém por meio disso a articulação originária com o horizonte compreensivo” (GADAMER, 2010, p. XII). Ou seja, compreender a obra de arte constitui-se em um encontro consigo mesmo. Deste ponto de vista, acreditamos que a arte cinematográfica se apresenta ao espectador não apenas enquanto uma possibilidade de fusão de horizontes, mas também como um encontro dialógico possível (BUBER, 2001).

Como Wim Wenders (1994, p. 181), acreditamos que o cinema é “capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos do seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível”. Desta forma, em oposição à imagem eletrônica da televisão, aos vídeos de “realidade de segunda mão” produzidos por qualquer pessoa com um gravador de vídeo e à velocidade alucinante do bombardeamento de imagens na contemporaneidade, Wenders (1994) observa que a imagem no cinema aproxima as pessoas da realidade original num movimento de experiências comunitárias, como também possibilita, se considerarmos a perspectiva buberiana, uma abertura para o Transcendente.

Na verdade, Wenders (1994) faz uma analogia entre as mudanças no mundo da imagem (cinema, televisão, etc.) e as transformações na cidade, constatando que ambas estão submetidas ao mesmo processo,





**"O ônibus pára na fr  
Tenho vontade**

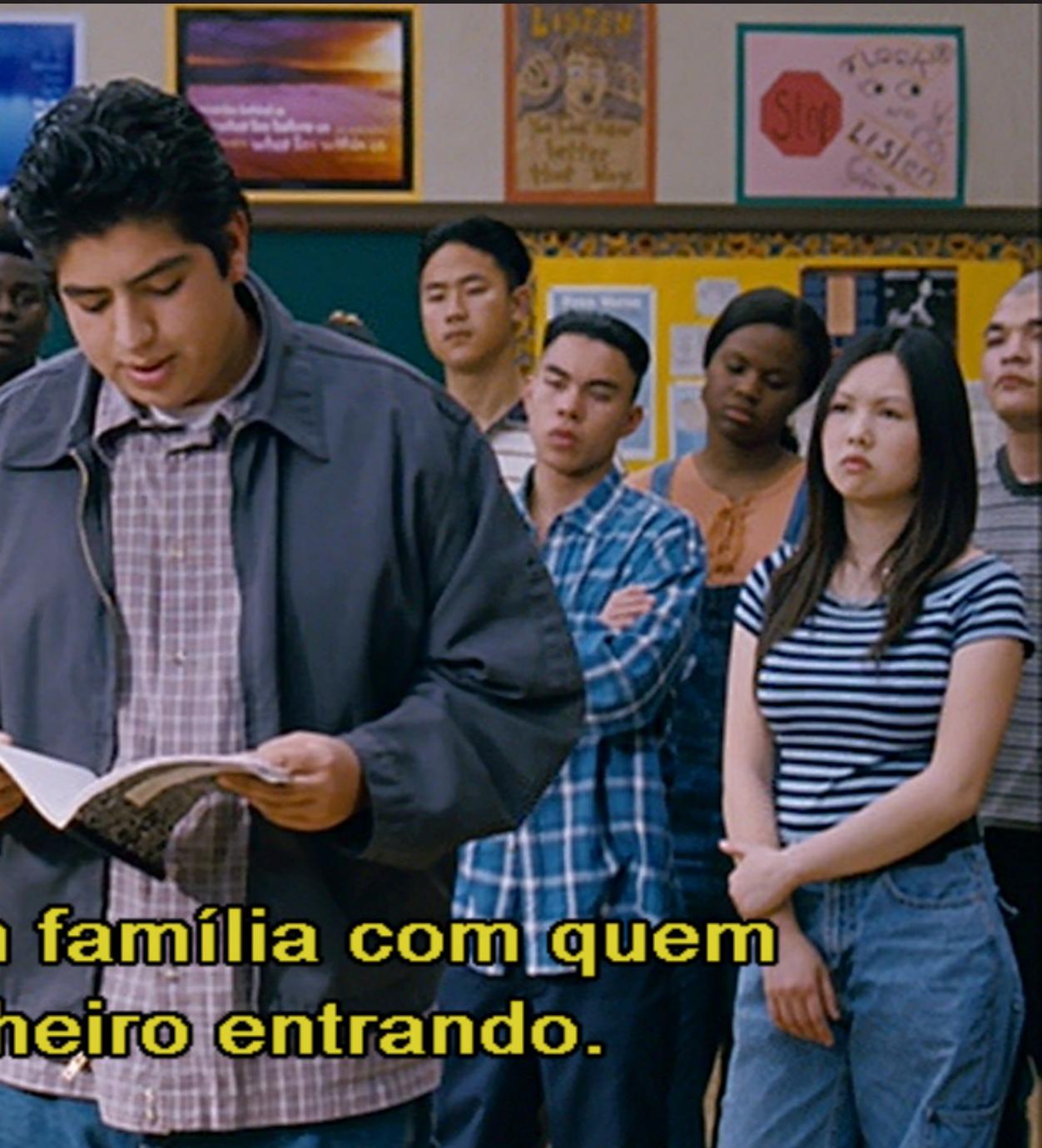
**1. Marcus na aula "Um brinde à m**

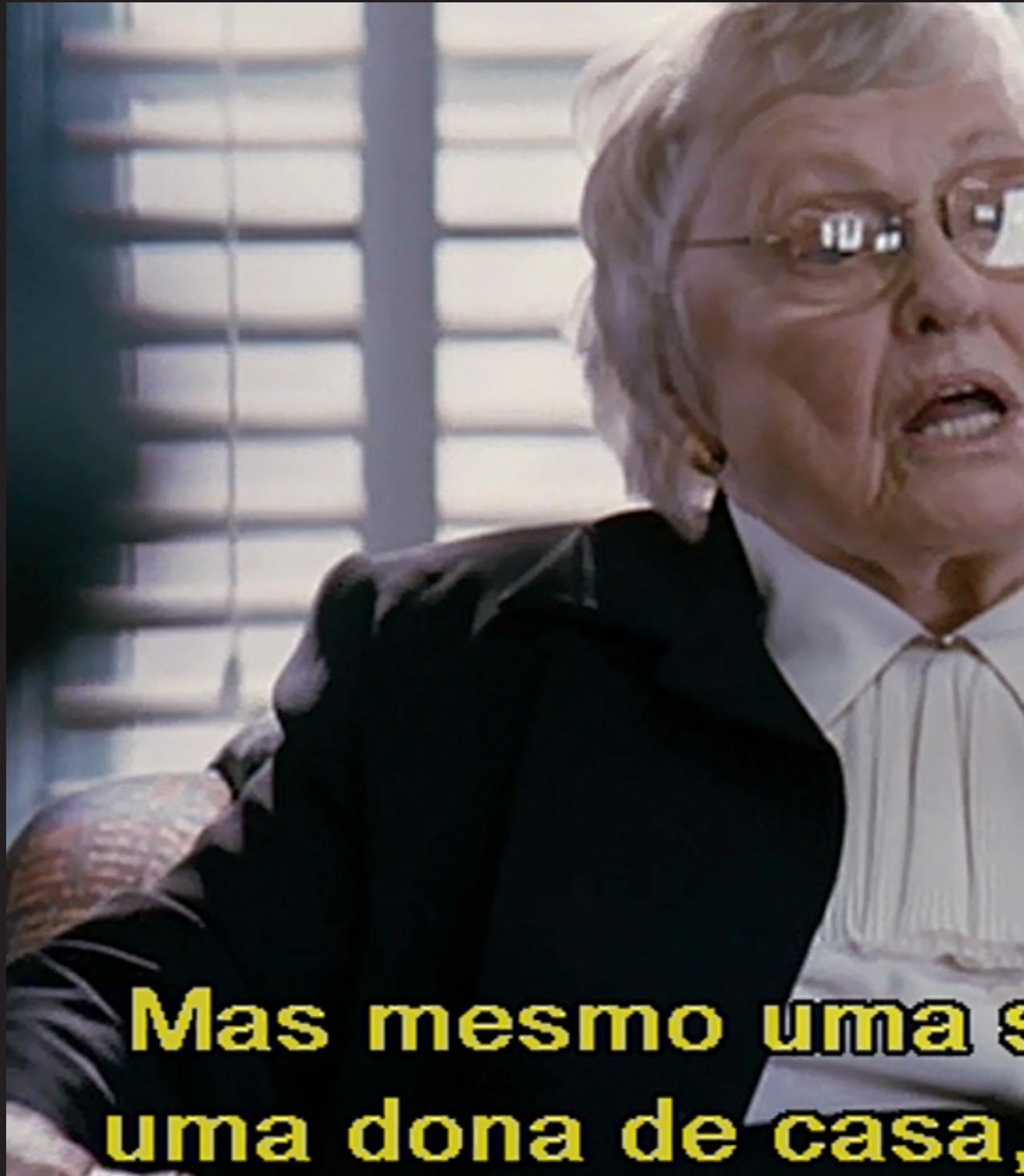


rente da escola.  
de vomitar.

mudança

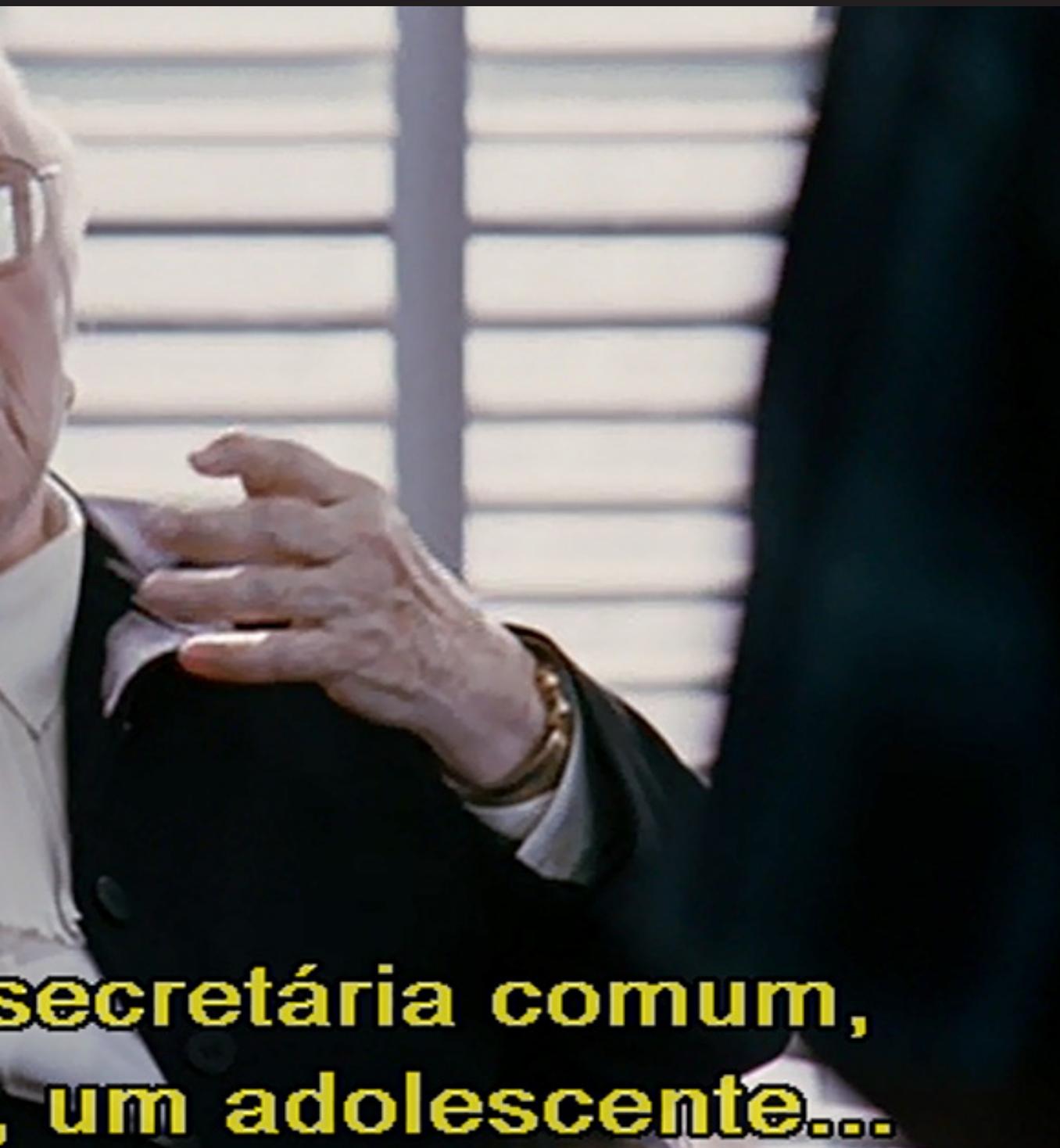






**Mas mesmo uma s  
uma dona de casa,**

**3– Miao Gies.**

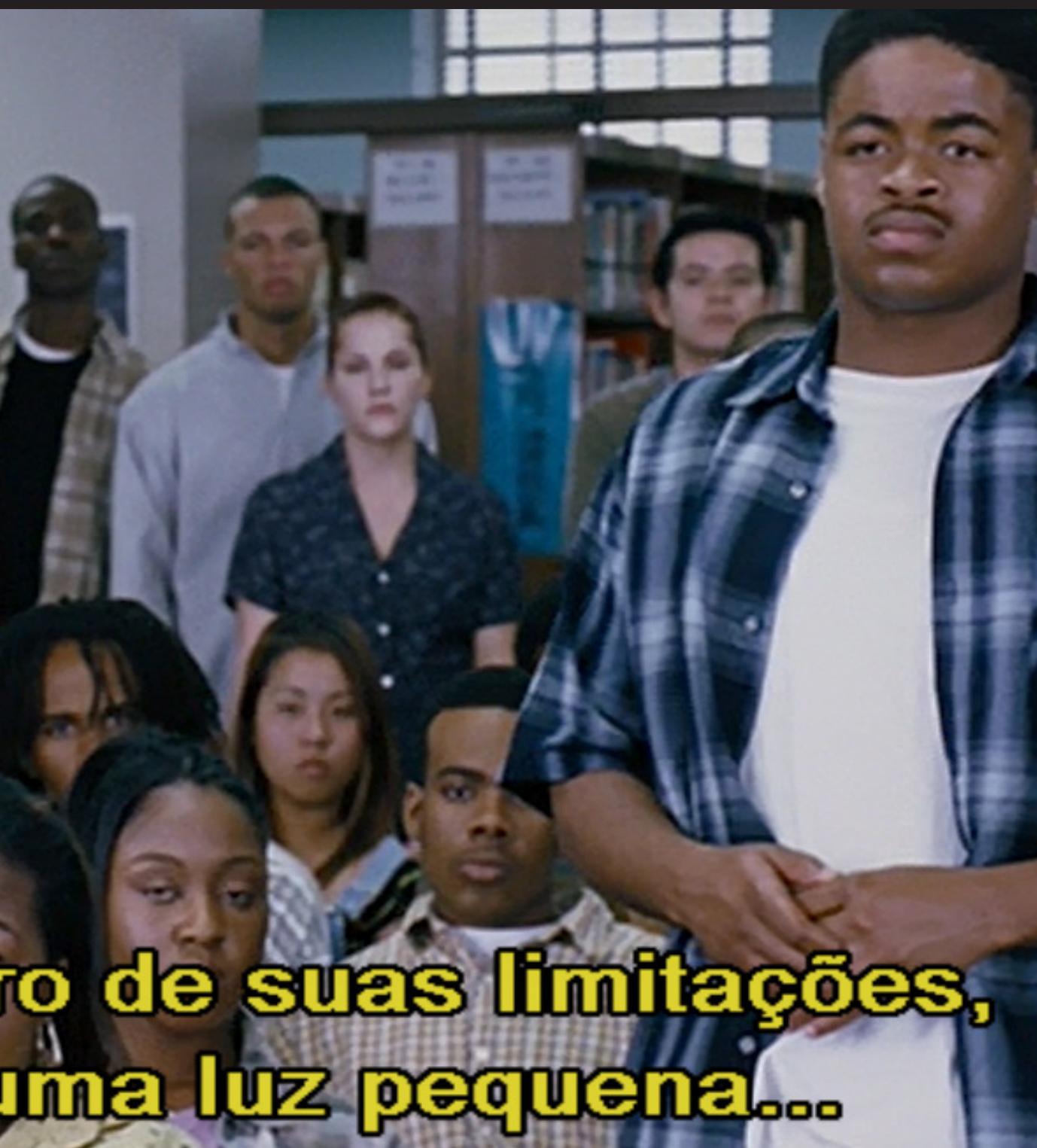


**secretária comum,  
um adolescente...**



**podem, dentro  
acender u**

4-Turma 203



ro de suas limitações,  
uma luz pequena...

qual seja: a crescente comercialização e valorização monetária, sejam das imagens (especialmente a cinematográfica), sejam dos centros urbanos (este em oposição à periferia). Segundo ele, as pessoas estão migrando para as periferias porque os centros estão ficando cada vez mais caros em função da presença de hotéis, bancos e indústrias (do consumo e do espetáculo). Afirmo ele que aquilo que

é pequeno desaparece. Em nossa época, só o que é grande parece poder sobreviver. As pequenas coisas modestas desaparecem, bem como as pequenas imagens modestas ou os pequenos filmes modestos. Esta perda de tudo o que é pequeno e modesto é um triste processo, do qual hoje somos testemunhas dentro da indústria cinematográfica (WENDER, 1994, p. 184).

Desta forma, a interpretação de Wenders sobre essas transformações nos indicam que a esmagadora maioria dos telespectadores prefere as “grandes” produções cinematográficas em detrimento das mais modestas. Preferem a alienação centrada no bombardeamento alucinante das imagens (de ação, suspense e terror) ao invés daquelas que nos substanciam de sentimento, reflexão e transcendência.

Evidentemente, a imagem como mercadoria ensina ao espectador dois caminhos intimamente imbricados para além do ser: o ter e o aparecer. Num primeiro momento, ensinaram ao indivíduo o mundo do “ter mais dos que os outros”, e agora edificaram o mundo das “aparências”. Quer dizer, ensinam ao indivíduo a querer “aparecer mais dos que os outros” numa postura efetivamente individualista e competitiva. Portanto, assim como no cinema as imagens devem superar as anteriores, nas relações sociais os indivíduos devem fazer o mesmo em relação às outras pessoas.

O triste processo que também observamos na atualidade é o mundo se submeter à lógica de um espetáculo (DEBORD, 1997) o qual não nega somente o ser, e, a certa medida, o ter, mas também, como efeito mais imediato, elimina as vias de uma convivência humana entre pessoas (no sentido de Mounier, Buber e Cortella), extinguindo as possibilidades de relações comunitárias. A sociedade ocidental de apresenta como destruidora da hermenêutica a partir do momento em que a imagem se manifesta a não ser por ela mesma, ou seja, é a imagem pela imagem. Como vivemos num mundo espetacular (DEBORD, 1997), vivemos em um reino de simulacros e falsificações, no qual não há verdade, mas verdades relativas ou socialmente construídas.

É a satisfação pessoal e o consumo das imagens que estão no centro dos interesses e não o jogo e a festa gadameana (GADAMER, 2010, p.147), pois nem o artista e nem o espectador se acham em uma comunidade, em comunhão e/ou em relação ao outro. É o artista para sua arte, é o espectador para sua satisfação individualista. Realiza-se aqui o prazer desinteressado kantiano, e o belo passa a ser concebido no Ocidente a partir da noção de estética, ou como diria Cortella (2015b), de Cosmética.

Considerando este contexto, é coerente perguntar quais filmes poderiam arrancar os (tel)espectadores deste horizonte individualista? Quais filmes na contemporaneidade podem tocar o coração das pessoas em uma época marcada pelo desencanto das imagens, como ficou evidente nos parágrafos anteriores? Como resposta, propomos quatro filmes, sendo dois para aqueles indivíduos imersos numa realidade secular e individualista (Grupo 01), e dois para aquelas pessoas que se encontram mergulhadas numa atmosfera espiritual e comunitária (Grupo 02). Porém, antes de tudo, gostaríamos de ressaltar que para a seleção dos filmes levamos em consideração a especificidade de cada público, ou seja, para os indivíduos que vivem habitualmente no mundo do “Isso”, as obras cinematográficas sugeridas são “Os Escritores<sup>36</sup> da Liberdade<sup>37</sup> e

36 Escritores da Liberdade. Direção: Richard LaGravenese. Produção: Danny DeVito, Michael Shamberg e Stacey Sher. EUA: Paramount Pictures, 2007, 1 DVD.

37 O filme lançado pela produtora “Paramount Pictures”, em 2007, tem como título original “Freedom Writers”, recebendo no Brasil o nome de “Escritores da Liberdade”. Foi dirigido por Richard LaGravenese, o qual também era o roteirista geral; produzido por Danny DeVito, Michael Shamberg e Stacey Sher. Jim Denault assumiu o setor de **fotografia**; Mark Isham e RZA, a **trilha sonora**; e Laurence Bennett, a cenografia.

“Patch Adams – O Amor é Contagioso<sup>38</sup>” e para o segundo grupo “La Passion de Jeanne d’Arc<sup>39</sup>” e “Stalker<sup>40</sup>”. Neste contexto, os filmes do Grupo 01 funcionam como uma forma de possibilitar uma abertura inicial para o diálogo com o mundo, com o outro, com Deus e consigo mesmo, e os do Grupo 02, propiciar, por graça, a vivência de um novo encontro com Deus.

Considerando a educação como escolarização, acreditamos que tais filmes podem ser exibidos para alunos do ensino médio, do superior e da pós-graduação, já que são realidades muito próximas e instigantes aos educandos. Portanto, sugerimos que os filmes do Grupo 01 sejam exibidos preferencialmente já a partir do ensino médio, e somente a partir do diagnóstico do professor, acerca da disponibilidade espiritual dos alunos, introduzir as películas do segundo grupo. No entanto, lembramos que tais filmes devem estar inseridos no interior de um planejamento pedagógico de uma educação voltada para o caráter, para a convivência, para a comunidade e especialmente para a formação de “pessoas” (MOUNIER, 2004).

### **Em meio ao mundo do “Isso”, eleva-se a esperança, a alegria e o amor!**

Para aqueles submersos ao mundo do “Isso”, o filme “Escritores da Liberdade” pode ser vivenciado como um portal para a “disponibilidade para com o outro”, propiciando uma abertura para o encontro (BUBER, 2001). Como a película narra a união entre os alunos da turma 203 da Escola “Woodrow Wilson”<sup>41</sup> e a sua professora (Erin Gruwell) para superarem juntos a tensão racial que os separava e os colocava em situação de violência, a análise do filme pós-exibição pode inspirar a uma reflexão centrada no tema da “convivência em comunidade”, por meio de alguns conceitos, como “diálogo”, “não-violência”, “paz” e “esperança”, ambos concebidos enquanto valores.

Deste prisma, entre várias cenas do filme, destacamos aquela que pode significar para o telespectador uma abertura à alteridade: a aula denominada “Um Brinde à Mudança”, momento em que se demonstra o encontro dialógico entre personagens, especialmente entre o aluno Marcus (Imagem 01) e o aluno (nome não divulgado no filme) que lê para os colegas por meio de seu diário pessoal uma passagem de sua vida :

“Este verão foi o pior de meus curtos 14 anos de vida. Tudo começou com um telefonema. Minha mãe chorava e implorava pedindo mais tempo como se lutasse por um último suspiro. Ela me abraçou o mais forte que pôde e chorou. Suas lágrimas caíam feito balas na minha camisa. Seríamos despejados. Ela ficava se desculpando. Eu pensei: ‘não tenho casa. Devia ter pedido algo mais barato no Natal’. Na manhã do despejo, uma batida forte na porta me acordou. O xerife tinha vindo fazer o seu trabalho. Eu olhei para o céu, esperando acontecer alguma coisa. Minha mãe não tem família com quem contar, nem dinheiro entrando. Por que me abalar até a escola ou ter boas notas se não tenho teto? O ônibus pára na frente da escola. Tenho vontade de vomitar. Uso roupas do ano passado, tênis velho, sem corte novo de cabelo. Fico pensando se vão rir de mim. Em vez disso, sou cumprimentado por alguns amigos com quem fiz inglês no ano passado. E me toco que a Sra. Gruwell, minha doida professora de inglês do ano passado é a única pessoa que me fez pensar em esperança. Falar com amigos da aula de inglês do ano passado e das viagens me fez começar a me sentir melhor. Pego o horário e a primeira professora é a Sra. Gruwell na Sala 203. Entro na sala e parece que todos os problemas da vida não têm mais importância. Estou em casa”( imagens 01 e 02).

38 *Patch Adams – o amor é contagioso*. Direção: Tom Shadyac. Produção: Blue Wolf-Farrell, Minoff-Bungalow 78. EUA, 1998. DVD.

39 *La passion de Jeanne d’Arc*. Direção: Carl Theodor Dreyer. Produção: Independente. França, 1928, 1 DVD.

40 *Stalker*. Direção: Andrei Tarkovski. Soviet Union: Creative Unit of Writers & Cinema Workers, Kinostudiya “Mosfilm”, Unit Four. DVD.

41 Localizada em “Long Beach”, Estado da Califórnia-EUA.



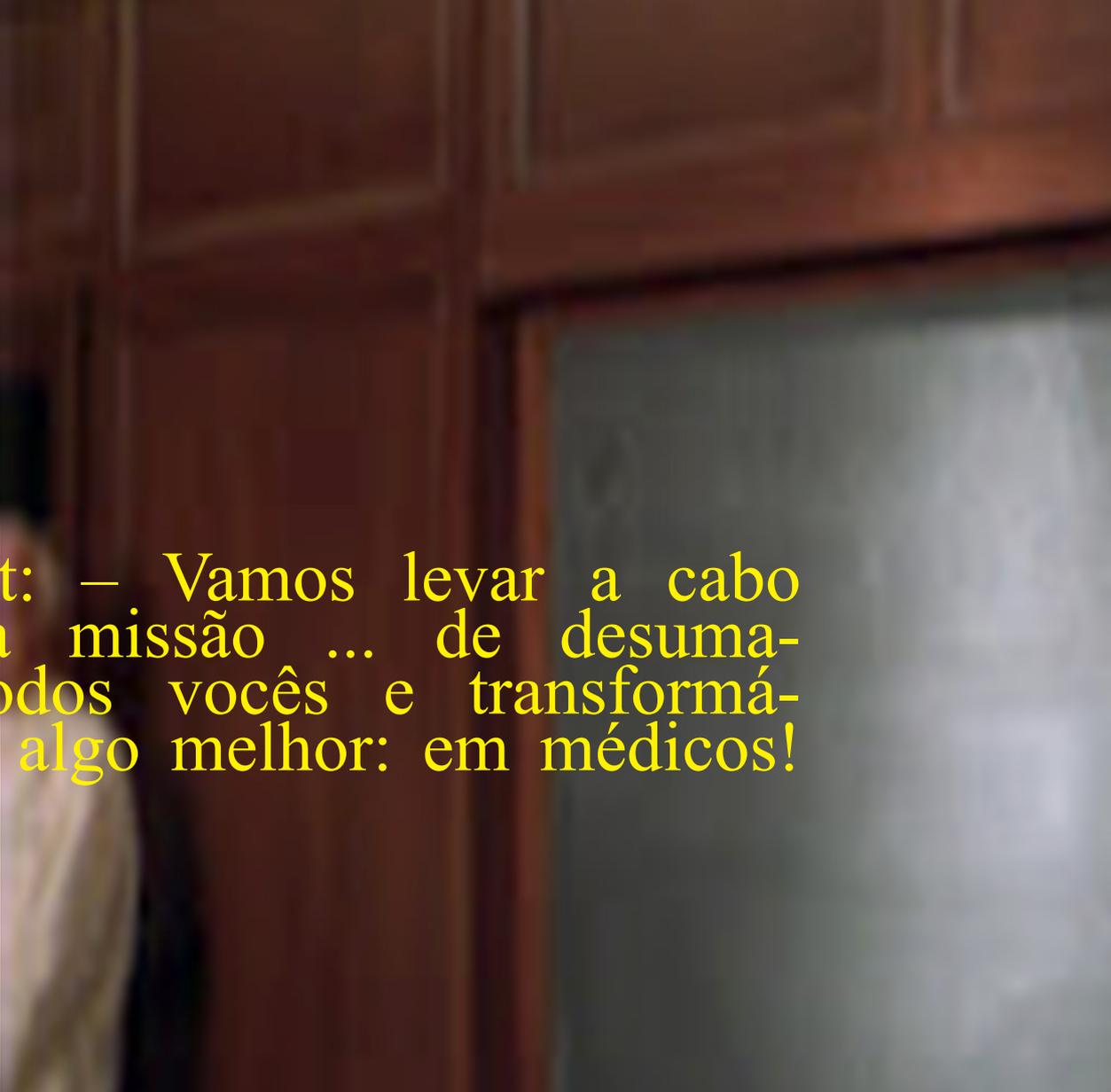
Patch Adams:  
-Pelo menos me ouvia!



HD

Dr. Prack:  
– Como  
d i s s e ?



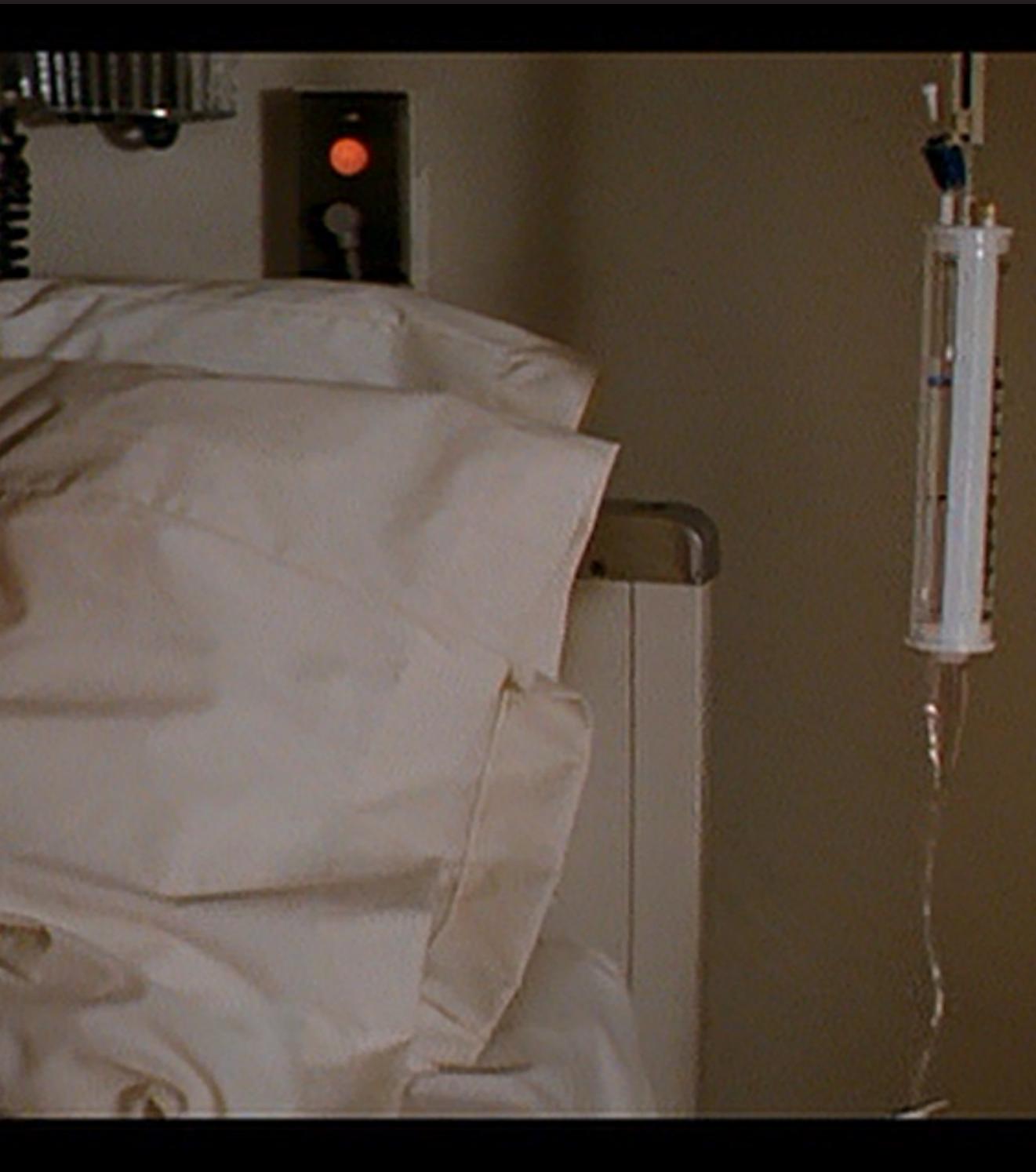


Walcott: – Vamos levar a cabo a nossa missão ... de desumanizar todos vocês e transformá-los em algo melhor: em médicos!





7 Carin Fisher e Bill Daves: O Olhar e o Encontro com



m o outro.







9















Joana d'Arc e a relação com Deus





Arc e a relação com Deus





'Arc e a relação com Deus





Arc e a relação com Deus

Esta cena, além de significar o ápice do sentido de comunidade e de esperança para a turma 203, substancia de sentido uma tarefa que propomos como atividade reflexiva para, por um lado, trazer à tona como os alunos sentiram o filme, e, por outro, como eles percebem e sentem a realidade na qual estão inseridos.

Nesta atividade sobre o filme e acerca dos temas ligados a ele, sugerimos que os estudantes produzam uma exposição oral e uma redação com o tema: “Acender uma luz pequena numa sala escura”, frase proferida pela senhora Miep Gies<sup>42</sup> (Imagens 03 e 04) durante uma palestra realizada especialmente para os alunos da turma 203. Se por um lado o filme “Escritores da Liberdade” permeia o universo adolescente quanto ao encontro (BUBER, 2001), por outro, o “Patch Adams” introduz o espectador ao mundo dos adultos no que tange as instituições, convidando-o a refletir acerca de como a pessoa pode, nesses ambientes, exercer uma responsabilidade ética no exercício de sua profissão, e por esta razão, é mais proveitoso exibi-lo a partir do 2º ano do ensino médio, momento em que os estudantes são mais maduros em relação àqueles do 1º ano.

Esse filme foi lançado em 1998. Teve como diretor Tom Snadyac. Como o “longa” é baseado em fatos, o próprio Patch Adams participou como roteirista, dividindo este trabalho com Maureen Mylander e Steve Oedekerck. Quem fez o seu papel no filme foi o autor Robin Williams.

Como a obra cinematográfica mostra quanto o amor pode contagiar as pessoas, especialmente quando um ser efetivamente humano é, em meio a um mundo racionalizado e indiferente, sinônimo de determinação profissional, de uma virtude ética, de alegria e de amor ao próximo, sugerimos uma reflexão, do ponto de vista da ética, sobre o conflito que se desenrola no filme entre a indiferença (Imagens 05 e 06) e o amor (Imagens 07, 09, 10 e 11), assim como considerar quais sentimentos foram sentidos (pelos alunos) durante o filme.

Estes filmes se revelaram interessantes não apenas por possibilitar a fusão de horizontes entre os filmes e os alunos, mas por “falar” diretamente aos corações deles. Contudo, e apesar disso, é possível constatar que filmes com velocidade mais lenta e com pouca ação, e/ou com “imagens antigas”, e/ou com tecnologia visual modesta, são desinteressantes para o público atual. Em função disso, sabendo que existem inúmeras obras cinematográficas de cunho espiritualista cuja velocidade das imagens é mais lenta das películas atuais, sugerimos dois filmes para aqueles já imersos no mundo do “Eu-Tu” e no mundo do “Eu-Tu Eterno” (BUBER, 2001), já que para este público pouco importa esses detalhes técnicos. Neste contexto, o professor é quem deve ter sensibilidade para saber em que momento pode exibi-los, seja no ensino médio e/ou no superior.

O primeiro é o filme do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer (1889-1968), conhecido como o *artista da alma*, intitulado “La Passion de Jeanne d’Arc”, de 1928. Dreyer vê no artista o “iluminado”, e na arte, o “sagrado” enquanto revelação da verdade do ser humano e da vida, especialmente por meio da dramatização. Com seu “realismo metafísico”, suas obras expressam a mais profunda espiritualidade e os mais elevados tormentos, e esta película é exemplar. Dizia ele: “O que tem valor é a verdade artística, isto é, a verdade tirada da vida vivida, mas depurada de todos os detalhes inúteis: a verdade filtrada através da alma de um artista” (cf. EDUARDO, s/d).

Nesta perspectiva, é por meio da atuação da atriz que interpretou Joana d’Arc (Renée Jeanne Falconetti) que a nós é revelado o sagrado, ou seja, a íntima verdade no Encontro com Deus, mesmo diante de muito sofrimento (Imagens 12, 13, 14 e 15). É por isso que o foco das filmagens direcionava-se no rosto e no olhar dos personagens com o intuito de revelar uma verdade que transcende a “interpretação do ator” (COUTO, 2016). Então, acreditamos que, ao entrarmos em relação dialógica (BUBER, 2001) com o filme por meio da atuação do artista, nos encontramos com Deus, e por consequência, com a comunidade.

Outro filme caracterizado por uma profunda espiritualidade é “Stalker” (1979), do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986). Sua obra emerge por meio do universo poético, filosófico e introspectivo, e se traduz em um drama existencial. Neste sentido, a obra cinematográfica revela-se como uma abertura para um portal, seja ele celestial ou diabólico, possibilitando uma relação afetiva com a imagem para além da técnica. Em seu ponto de vista, a arte incorpora as dimensões da estética e da ética, e esta última aponta para a importância da vida em comunidade, o que inclui além do entendimento mútuo e da comunhão entre as pessoas, a ligação destas com Deus. Deste prisma, o cinema assume um caráter redentor e salvífico, e, temas como fé, sacrifício, consciência, verdade, amor e liberdade permeiam o seu universo.

Segundo Mendonça (2014), a liberdade no filme “Stalker” é a liberdade ancorada na fé e no autossacrifício (Imagens 15 e 16), em que o personagem (Imagens 17 e 18), de mesmo nome da película, tem a missão de conduzir os seres humanos à Zona para o encontro com Deus. Um lugar misterioso, onde as flores não possuem aroma, onde pessoas desaparecem, onde se ouvem vozes, onde sempre surgem novas armadilhas e onde um uivo é ouvido como um chamado (Imagem 18). Assim, a Zona “nada mais é do que a terrível e incerta, traiçoeira e mutante, experiência da fé. Caminhar pela Zona, ou seja, pela fé, não implica em certezas absolutas, mas antes naquilo que Martin Buber na juventude designou como ‘estreita aresta’” (MENDONÇA, 2014, p. 17).

Além de suas películas, Tarkovski apresentou uma série de reflexões sobre o cinema em seu livro “Esculpir o Tempo” (1998), no qual demonstrou todas as características de suas produções estéticas, evidenciando que seus filmes se constituem como uma espécie de autobiografia, considerados como vias para o autoconhecimento. Por exemplo, nas cenas finais de “Stalker”, o diálogo entre Stalker e a sua esposa, revelam não somente a decepção dele com o mundo desencantado, mas a própria decepção de Tarkovski com o mundo. Neste diálogo, Stalker reclama do “olhar vazio” dos outros dois personagens que o acompanham à Zona e do fato de que ninguém precisa de Deus, realidade que tanto incomoda o cineasta.

Para Tarkovski (1998), quando o ser humano é colocado diante do mistério, ele pode refletir sobre o sentido da vida em meio ao mundo desencantado. Ele ainda ressalta que por “meio do cinema, é necessário situar os problemas mais complexos do mundo moderno no nível dos grandes problemas que, ao longo dos séculos, foram objetos da literatura, da música e da pintura”. Segundo Mendonça (2014), “Tarkovski fala de um mundo desencantado onde o sentido da vida foi perdido, para lembrar o diagnóstico weberiano. Tarkovski fala para este mundo e fala apesar dele”, e por isso, “Stalker” se apresenta como uma obra que expressa não apenas o desencanto e os “grandes problemas do mundo moderno”, mas as características marcantes de sua arte: o viés profético, o sacrifício, a nostalgia, a liberdade, etc.

## Considerações finais

A partir das perspectivas dos autores mencionados durante o texto, acreditamos que os filmes, por intermédio de suas imagens, podem atingir a alma de seu espectador, seja para o bem ou para o mal; seja para elevá-lo até o Deus ou para subtraí-Lo por completo; seja para nos apresentar o amor ou nos esvaziar de sentimentos (a indiferença); seja para abriremos um portal para o diálogo com o outro (a natureza, a pessoa, o Transcendente) ou para nos calar; seja para nos fazer acreditar que podemos ter esperança, ou nos jogar a uma lógica permeada pela ética da sobrevivência. Portanto, é importante ressaltar que, seja qual for o caminho que escolhermos, sempre haverá consequências, porém, não é o medo dessas consequências ou uma decisão tomada segundo uma racionalidade instrumental que nos direcionará para um caminhar redentor, mas o verdadeiro

sentimento por outro ser humano.

Então, em meio a um mundo caracterizado por uma cultura individualista, com base na perspectiva personalística de Buber, Mounier e Cortella, e elencando as sugestões de filmes analisadas neste trabalho, a arte cinematográfica se eleva como alternativa pedagógica para reconstruir valores que a modernidade vem destruindo, principalmente quando consideramos o cinema como formação humana voltada para a convivência em comunidade. Neste sentido, a escolarização pode ser concebida enquanto um processo privilegiado para a ressignificação e o (re)encantamento do mundo e das relações sociais por meio da educação audiovisual.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. 28.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Primeiros Passos).
- BUBER, Martin. *El camino del ser humano y otros escritos*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Eu e Tu*. Tradução: Newton Von Zuben- São Paulo: Centauro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Comunidade*. Tradução: Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CORTELLA, Mário Sérgio. *Educação, convivência e ética: audácia e esperança*. São Paulo: Cortez, 2015a.
- \_\_\_\_\_. *Ética e Convivência*. Palestra na Bienal do Livro. Alagoas, 2015b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QU8LJXSq4IE>. Acesso em: 14 jan. 2017.
- COUTO, José Geraldo. Carl Dreyer e a Metafísica da Luz. In: *OutrasPalavras – Comunicação Compartilhamento e Pós-capitalismo*. 09/09/2016. Disponível em: <http://outraspalavras.net/posts/carl-dreyer-e-a-metafisica-da-luz/>. Acesso: 08 fev. 2017.
- DEBORD, Guy. *A sociedade de espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EDUARDO, Cleber. Quantos e Quais Dreyer. *Contracampo – Revista de Cinema*. n.78, sessão DVD/VHS. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/78/dvvdvhsdreyer.htm>. Acesso: 08 fev. 2017.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.
- MENDONÇA, Kátia. A Responsabilidade Ética do Artista no Cinema de Tarkovski. In: *Avanca Cinema International Conference*. Avanca-POT, 2014.
- MOUNIER, Emmanuel. *O Personalismo*. Trad. de Vinícius Eduardo Alves. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- TARKOVSKI, Andrei Arsenyevich. *Esculpir o Tempo*. 2.ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WEBER, Max. *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*. 4.ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.
- WENDERS, Wim. Paisagem Urbana. Trad. Maurício Santana Dias. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 23, p. 181-189, 1994.

## ENSAIO FOTOGRÁFICO

### OS ANJOS DE “DEUS ME AJUDE”

Monica Lizardo\*

Deus me Ajude fica na Ilha do Marajó, no município de Salvaterra. Na pequena comunidade quilombola as crianças ainda correm e brincam livremente, as casas não possuem muros. Ali, quando o ano se aproxima do fim uma festividade de fé movimenta o lugar. Algo acontece em Deus me Ajude quando suas crianças viram anjos, e outros tantos chegam aos bandos, sorridentes, vindos das comunidades vizinhas. A meninice ganha asas, e por alguns momentos os olhares se aquietam, e se iluminam, vão clareando a estrada de chão por onde passa a procissão: lá vem a rainha! Nossa Senhora do Bom Parto atravessa os campos do Marajó, de uma comunidade a outra, ladeada por querubins meninos, por cavaleiros, por promesseiros, pela pequena banda de músicos, por gente dos povoados vizinhos. Gente que aperta a mão uns dos outros, que nos dias de hoje ainda se olham de perto. A cada final de ano um manto de luz pousa sobre Deus me Ajude... e ao amanhecer, quando uma porta se entreabre, junto aos raios de sol se esgueiram aqueles olhinhos brilhantes, de olhares tão puros, mergulhados em um inexplicável mistério.

\*Mestre em Ciências Sociais pelo PPGCS/UFPA, vinculada ao Projeto de Pesquisa Arte, Imagem, Ética e Sociedade. As imagens que compõe o ensaio foram feitas durante o Círio de Nossa Senhora do Bom Parto, em novembro de 2016, na comunidade quilombola Deus me Ajude, em Salvaterra, ilha do Marajó, quando me encontrava vinculada a UFPA/campus de Altamira, contratada como professora substituta no Curso de Etnodesenvolvimento.

























# ARTE, EDUCAÇÃO E SUA RELAÇÃO COM A ÉTICA NA FORMAÇÃO HUMANA

Rildo Ferreira da Costa<sup>43</sup>

## Introdução

A opção por realizarmos um estudo sobre arte, ética e sociedade resultou do envolvimento em debates acadêmico-curriculares no programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia na Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPA) e em atividades laborais de um projeto educacional na primeira década do século XXI, em cujas práticas pedagógicas e metodológicas a arte era um dos pilares fundamentais do processo ensino-aprendizagem realizado pelos professores junto aos alunos. O referido projeto é denominado de “Projeto Aceleração da Aprendizagem”, que se constitui em uma política pública do Governo Federal, cuja aplicabilidade nas escolas públicas é responsabilidade das Secretarias Executivas de Educação dos Estados e Municípios.

O referido projeto foi determinação da Lei 9.394/96 (atual LDB), art. 24, inciso V, alíneas b e c, que buscava promover uma efetiva correção da defasagem escolar decorrente da distorção idade/série e os problemas dela derivados. “Como se trata da estratégia de correção de fluxo escolar, o Programa de Aceleração da Aprendizagem foi uma tentativa de sintetizar a proposta do MEC para o combate à repetência com ênfase na qualidade do ensino” (BRASIL, 1996).

O projeto era destinado fundamentalmente aos alunos que se encontravam em situação de distorção de série-idade na sua vida escolar, mas também dava guarida para adolescentes que viviam em situação de risco social, sendo, desse modo, uma proposta de aceleração dos estudos de jovens adolescentes que não conseguiam avançar em sua escolaridade, evidenciando que eram profundamente envilecidos por sua situação socioeconômica, por discursos elucidativos de uma suposta inferioridade sociocultural e fragilizados de suas possibilidades humanas.

Esse contexto tão complexo, em que percebíamos jovens afetados por uma onda de aviltamento humano, nos lançou inquietações acerca das estratégias educacionais que iríamos utilizar para desenvolver ações pedagógicas e metodológicas no processo ensino-aprendizagem, mas, sobretudo, para buscarmos, por meio de uma relação inter-humana, dar sentido à vida daqueles alunos, através de uma educação edificada numa relação ética humanizada. Desse modo, adotamos uma ação baseada no ensino das disciplinas por meio de aulas teóricas e práticas, situando, dentre várias disciplinas do currículo, a arte como uma das principais estratégias nesse processo de formação escolar e humana.

É a partir dessa valorização da arte como ação educativa naquele contexto que levantamos uma questão central para orientar a realização deste estudo: que influência a arte, como prática educativa, exerce na formação humana dos alunos no ambiente escolar?

Neste estudo, objetivamos compreender a importância da arte, não apenas como expressão de um

---

43 Doutor em Sociologia e Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Pará (PPGSA/UFPA) na área de concentração em Sociologia. Mestre em Educação no Programa de Pós-graduação em Educação pela Universidade Federal do Pará (PPGED/UFPA). Especialista em Gestão escolar pela Universidade da Amazônia (UNAMA). Historiador pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Membro (discente) do Grupo de Pesquisa Imagem, Arte, Ética e Sociedade da Universidade Federal do Pará – Cnpq. E-mail: rildoremo@gmail.com

componente curricular, mas, sobretudo, como uma possibilidade relacional de experiência ética e estética na formação humana dos alunos no âmbito escolar.

Julgamos um estudo desta natureza ser de significativa relevância, na medida em que entendemos que a educação, para além de seu viés pedagógico e curricular, deve representar também uma estratégia de formação humana baseada na busca do sentido da vida, por uma relação ética humanizada. Por essa razão, pensamos que a realização de um estudo nessa perspectiva poderá provocar novos olhares, que ressignifiquem a ação educativa e sua relação com o homem em suas condições existenciais.

O presente artigo está estruturado em três partes. A primeira apresenta uma descrição da organização e funcionalidade pedagógico-docente do processo ensino-aprendizagem do Projeto Aceleração da Aprendizagem. A seguir, construímos uma reflexão crítica das atividades educativas no projeto, buscando realizar uma análise fenomenológico-hermenêutica da arte como uma experiência ética e sua relação com a formação humana. A terceira parte se constitui das considerações finais, que constam de algumas reflexões pessoais e percepções mobilizadas durante o estudo.

## A arte como prática educativa no Projeto Aceleração da Aprendizagem

No mundo contemporâneo, vivemos numa situação de tamanha fascinação e crise dos valores que orientam a existência da humanidade, evidenciando um profundo estado de confusão que nos coloca diante de um homem problemático, como nos diz Marcel em sua obra *El hombre Problemático* (1956), mergulhado num abismal vazio ético, que clama por novas relações que possibilitem a restauração de sentido à vida humana. Esse cenário de distanciamento dos valores que nos humanizam, como o diálogo, a solidariedade e alteridade, tem lançado a humanidade em um quadro de barbárie e desesperança, que se manifesta em diversas formas de violência, angústia e sofrimento, da mentira, sob forte orientação da razão instrumental que tem atingido de modo muito impactante a vida do homem da contemporaneidade (MENDONÇA, 2009), evidenciando a constituição de um mundo quebrado, no sentido marceliano<sup>44</sup>, onde o homem está aprisionado pela sua própria criatividade na esfera do Ter, perdendo sua capacidade de contemplar a si mesmo e ao outro.

É assim que nos vemos atualmente, vivendo num mundo de barbárie, mergulhados num cenário de destruição e autodestruição da vida humana, sem compreender a própria existência (MENDONÇA, 2009), como “o homem problemático” dominado pela dimensão do Ter (MARCEL, 1956b).

Nesse contexto, quando chegavam ao Projeto Aceleração da Aprendizagem, os alunos manifestavam grandes dificuldades em dizer por que estavam ali, não acreditavam em suas potencialidades, manifestavam declarada resistência à ação educativa e não acreditavam em si mesmos, no outro e nem tampouco nas instituições, mostrando-se aprisionados pelo sofrimento e desesperança como o “homem da barraca”, termo referido para o homem contemporâneo, como um ser que se perdeu de sua própria existência e de suas relações intersubjetivas, que não consegue responder as suas questões existenciais como “quem sou? onde estou? Que sentido tem minha vida?” (MARCEL, 1956b, p. 12). Mas, acreditávamos que a superação era possível pela restauração da esperança naqueles jovens, no sentido marceliano, como este nos ensina, por meio de uma relação de confiança, fidelidade, comunhão e cuidado, evidenciando a responsabilidade do eu com o outro.

44 Ver obra de Gabriel Marcel, *El mundo quebrado* (1956), na qual o referido filósofo e dramaturgo francês faz uma reflexão filosófica acerca do homem mergulhado em relações dominadas pela experiência do Ter, no sentido da posse.

É nesse ambiente de clamor pela restauração do sentido da vida no olhar dos alunos, e em nossa disponibilidade e responsabilidade com o outro, que situamos a ação educativa desenvolvida no contexto do Projeto Aceleração da Aprendizagem como docente, ministrando a disciplina História, e nos reportando à experiência vivida subjetiva e intersubjetivamente com alunos e professores, nas dimensões pedagógica, metodológica e inter-humana naquele contexto sócio educacional.

Nesse cenário, percebíamos que não bastava investir em ações pedagógicas curriculares e disciplinares que tomassem a sala de aula como o único espaço por excelência do processo ensino-aprendizagem, mas, sim, uma ação educativa que, para além dos conhecimentos das disciplinas que integravam o desenho curricular, buscasse estabelecer uma relação professor-aluno alicerçada numa ética de restauração de sentido da vida para aqueles alunos, cujo olhar clamava por uma relação que possibilitasse a superação da nulidade de suas capacidades e valores que os distanciavam de si mesmo e sua relação com o outro.

No desenvolvimento das relações que orientavam o processo ensino-aprendizagem no referido projeto, realizávamos regularmente aulas teóricas articuladas com atividades práticas, como era determinado pela proposta pedagógica. As aulas teóricas eram ministradas pela manhã, sendo as atividades práticas realizadas no turno da tarde. Destacando que estas últimas consistiam em atividades de reforço curricular e projetos educacionais implementados em forma de oficinas de artes, esporte, jogos educativos, oficinas pedagógicas e visitas educativas em espaços histórico-culturais da cidade de Belém do Pará.

Devemos ressaltar que os desafios eram muitos, pois as dificuldades de leitura e escrita manifestada pelos alunos eram muito evidentes. Porém, impulsionados pelo sentimento de responsabilidade ética com as gerações futuras, como nos ensina o pensamento filosófico jonasiano (JONAS, 2006) e o sentimento de disponibilidade, encontro e diálogo mobilizado nas reflexões filosóficas buberianas e marcelianas (BUBER, 1982; 2001; MARCEL, 1953; 2005), entendíamos que estávamos diante de desafios a serem superados com uma ação educativa ética e humanizada de restauração do sentido da vida, que possibilitasse aos alunos um reencontro consigo, com o outro e com o mundo numa dimensão existencial.

Foi esse olhar com foco na busca de restauração do sentido da vida que passou a orientar nossas ações educativas junto aos alunos. Nesse sentido, destacamos aqui duas atividades que se tornaram fundamentais para nossas pretensões de humanização por meio da educação com os alunos: as oficinas de artes com foco em pinturas e as visitas educativas aos espaços histórico-culturais da cidade.

Para a realização de oficinas de pintura, mobilizamos o material necessário, como pincéis, tinta, tela, toalhas pequenas, recipientes e móveis a serem utilizados no pseudo atelier, que geralmente era uma sala que a escola disponibilizava para adequarmos às nossas atividades pedagógicas. Sob orientação de uma professora de Artes e dos demais professores do projeto, os alunos pensavam e pintavam suas pequenas telas, mas devemos ressaltar que a maior riqueza dessa atividade residia no fato de que os alunos não se preocupavam em reproduzir cenas ou imagens exteriores à sua realidade, mas sim vivências de sua cotidianidade, a partir de temas como gestação, futebol comunitário, feiras, empinagem de pipas, crianças, casas simplórias, dentre outros, o que nos leva à percepção de que a arte possibilitava-lhes, de modo inconsciente ou não, um reencontro consigo, tornando aquela ação educativa uma experiência existencial que sinalizava para uma retomada do sentido da vida, como um observador que diante da obra de arte promove um encontro consigo (GADAMER, 2007).

Nessa mesma perspectiva pedagógica, também destacamos as visitas educativas realizadas em espaços culturais da cidade, como teatros, museus, exposições no Arte Pará<sup>45</sup>, shows de artistas da terra, bibliotecas,

45 O Projeto Arte Pará teve sua origem no início dos anos 80; começou estimulando a produção artística local, incentivando e viabilizando oportunidades a artistas que hoje detêm significativa carreira nacional e internacional. Hoje é um dos mais importantes projetos educativos pela arte do Norte do país, integrando saberes, instituições de ensino, fomentando a participação de estudantes na construção do conhecimento e viabilizando acesso à arte a

Casa das Onze janelas, Forte do Castelo, aulas itinerantes *in loco* em centros histórico-culturais da cidade de Belém, dentre outros. Essas atividades foram realizadas pedagogicamente nos dias de sexta-feira, em horários previamente definidos, quando alunos e professores do projeto se deslocavam para o local credenciado para a ação educativa do dia.

O que muito nos chamava atenção nessas atividades era o entusiasmo evidenciado nos rostos e falas de nossos alunos, que diante da arte em foco nesses encontros se mostravam completamente envolvidos por um espírito de alegria e inquietação diante da beleza artística, remetendo-os a um momento de encontro na dimensão eu-tu no sentido buberiano.

## **Arte, estética e ética no processo de formação humana**

No cenário “quebrado” do mundo atual, ensinar uma educação de caráter voltada para uma formação humana representa um desafio para quem se lança nessa aventura. Essa reflexão é impregnada de nossas preocupações com o mundo de barbárie em que vivemos, como diz Mendonça, e dominado por um profundo espírito de abstração, como nos indica o pensamento marceliano. Não obstante a esse quadro de distanciamento entre o homem e sua humanidade, ainda conseguimos enxergar uma luz de esperança em uma educação humanizada, alicerçada na ética e na formação do caráter por meio da arte como uma experiência estética de encontro entre as pessoas em sua transcendência, “isso porque experienciar a arte é uma experiência estética envolvendo os sentidos, as sensações e a percepção do belo, mas é, ao mesmo tempo, uma relação do ser humano consigo mesmo e com o outro” (MENDONÇA, 2013, p. 126).

Nesse sentido, as experiências vivenciadas no projeto Aceleração, tomando a arte como campo de experiência existencial educativa, representaram espaços por excelência para a busca do diálogo no sentido buberiano, na medida em que todos nós assumíamos um posicionamento de disponibilidade de um para com o outro, buscando por meio de nossas atividades, como as oficinas de arte junto aos alunos, desvelar os caminhos para retomarem o sentido da vida, com esperança. Também buscávamos, por meio das atividades educativas em campos da arte, como pintura, fotografia, cinema e visitas culturais, possibilitar-lhes enxergar seu horizonte hermenêutico e superar seu sentimento de nulidade imposto pela profusão de imagens externas à sua realidade.

Levados a um mergulho no campo da imaginação, pelo espírito da arte, os alunos redescobriam sentimentos que nos humanizam, como a esperança, a alteridade e valores éticos de convivência consigo e com os outros, elucidando o princípio aristotélico de que o “homem é um ser de relação”. Nessa perspectiva, a arte é evidenciada como uma dimensão de retomada de suas vidas no sentido estético e ético.

Esse cenário de liberdade, no sentido marceliano, que consistia nas redescoberta da própria subjetividade e sua capacidade de construir relações intersubjetivas, podia ser percebido nos rostos dos alunos quando, por exemplo, estavam diante de uma obra de arte em exposição no Arte Pará ou quando pintavam uma pequena tela indicativa de suas vivências e experiências. Quando solicitados para alguma ação educativa com uma modalidade artística, imediatamente mobilizavam-se, manifestando interesse coletivo pela atividade, o que nos permitia a percepção de que a arte em sua dimensão social possibilitava o reencontro intersubjetivo, contribuindo para a formação de espécies de comunidades alicerçadas na imaginação provocada pela observação ou criação da obra de arte, numa referência à construção de uma unidade coletiva amalgamada

---

diversas camadas sociais, realizando ações inclusivas.

por um espírito de solidariedade em uma comunidade de imaginação social, onde os indivíduos sentem-se apoiados e transformados pelas emoções e forças coletivas que os ultrapassam (BACZKO, 1985).

Nas práticas pedagógico-docentes com artes, geralmente, os alunos eram mais solícitos, envolviam-se com maior intensidade e juntavam-se uns aos outros na realização de suas atividades, mas no sentido de estar com outro, não apenas fazer com o outro, desvelando-se um sentimento de coletividade e solidariedade, promovendo um exercício ético de convivência edificado no bem, talvez momentâneo, mas efetivo de uma experiência com o outro, corroborando com a ideia de que a arte, para além de ser apenas uma vivência de prazer estético é um meio de sociabilidade humana, servindo como elo de aproximação entre as pessoas em uma comunhão de sentimentos (TOLSTOI, 2002).

Durante as atividades educativas, tornava-se muito comum o compartilhamento de ideias, comportamentos e objetos, remetendo ao espírito coletivo e estético que por meio da arte, os alunos passavam a manifestar numa expressão de comunhão, encontro e solidariedade, num ambiente marcado pelo prazer e alegria de um estar com o outro naqueles momentos. Por essa razão consideramos que a arte, naquele contexto educativo, representava uma linguagem potencialmente humanizadora em sua relação com a ética e com a formação dos alunos. Como dizia o professor Afonso Quintás, catedrático da Universidade de Madri, se referindo ao gosto de Beethoven pela arte: “A arte não é propriedade dos artistas; é um dom, que deve ser acolhido com agradecimento e assumido em forma de diálogo. As obras de arte não são feitas ou produzidas, são criadas como fruto de um encontro” (QUINTÁS, s/d).

Essa reflexão nos permite construir um olhar, para arte como uma possibilidade de viver experiências humanas de encontro e reencontro com o eu e com os outros a partir da sensibilidade humanas às quais a obra de arte nos remete. Dessa perspectiva, a arte nos aponta caminhos que nos levam a uma formação humana, desvelando sentimentos interiores que estão aprisionados pela objetivação de nossas relações, orientadas predominantemente pela racionalidade.

Foi nessa dimensão de restauração do sentido da vida, por meio da ação educativa centrada no encontro com a arte, que nos arvoramos em desenvolver atividades de ensino no Projeto Aceleração da Aprendizagem, não apenas focadas nas ações pedagógico-curriculares, mas, sobretudo, fazer de nossa prática um encontro experiencial voltado para a renovação da esperança, no sentido marceliano, a fim de que os alunos conseguissem, por meio da educação e da arte, retomar sua vida com sentido e, desse modo, reconstruir novas relações intersubjetivas com a sensação de ser com o outro, e compreender a sua existência subjetiva numa experiência transcendental.

Por meio deste estudo, buscamos suscitar um olhar fenomenológico para a relação homem-arte, evidenciando que não apenas os artistas de formação vivenciam a experiência estética como uma possibilidade dialógica por meio da arte, mas qualquer pessoa que se disponibilize, como nos indica o pensamento gadameriano, a promover um encontro consigo diante da obra de arte e viver uma experiência de iluminação do próprio ser, como condição fundamental para o um reencontro intersubjetivo tão importante para a formação da humanidade do homem.

## **Considerações finais**

Retomando as inquietações iniciais deste estudo, reiteramos nossa preocupação com uma aproximação das relações entre arte, educação, ética e sociedade, a fim de compreender a relação da arte com a ética no processo de formação humana, frente a profusão de ferramentas tecnológicas e a racionalidade que influenciam

cada vez mais na atividades e vivências humanas na dinâmica do mundo contemporâneo.

Nesse sentido, a realização do estudo, a partir do diálogo com autores de referência na temática em foco articulados com as experiências vivenciadas com alunos do projeto em questão, possibilitou-nos alguns resultados que nos permitiram a construção de novos olhares para a arte como experiência estética e formação humana, para além de uma disciplina escolar: a arte possibilitava-lhes um reencontro consigo, tornando aquela ação educativa uma experiência existencial que sinalizava para uma retomada do sentido da vida com esperança. Levados a um mergulho no campo da imaginação, pelo espírito estético da arte, os alunos redescobriam sentimentos que humanizam e valores éticos de convivência; a arte em sua dimensão social possibilitou-lhes um reencontro intersubjetivo, contribuindo para a formação de espécies de comunidades de imaginação alicerçadas no espírito coletivo; tornou-se muito comum o compartilhamento de ideias e comportamentos que remetiam ao espírito coletivo e estético, que, por meio da arte, evidenciavam entre os alunos uma expressão de comunhão, encontro e solidariedade.

Por essa razão, consideramos que a arte, naquele contexto educativo, representava uma linguagem potencialmente humanizadora em sua relação com a ética e com a formação dos alunos, indicando caminhos que conduzem a uma formação humana, desvelando sentimentos interiores que estão aprisionados pela objetivação de nossas relações.

Com base na construção destas reflexões, compreendemos que a realização deste estudo representou um pequeno olhar sobre a discussão em foco, evidenciando que a temática sobre arte, ética e formação humana é uma questão que requer novos olhares investigativos, que abram janelas para a educação pela dimensão da arte e possibilite uma ética humanizada, que promova o reencontro do Eu com Outro. Mas, devemos lembrar que, este estudo foi apenas uma pequena incursão, pela qual esperamos provocar mais inquietações sobre a temática em foco, e nos tornarmos aderente a críticas que possibilitem olhares mais refinados para o tema em proposição.

## Referências

- BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.
- BRASIL. *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional*: Lei 9394/96 de 20 de dezembro de 1996.
- BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Eu e Tu*. 8.ed. São Paulo: Centauro, 2001.
- GADAMER, H. G. *Uma hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins fontes, 2007.
- JONAS, H. *O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Tradução de Marijane Lisboa e Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.
- MARCEL, Gabriel. *El misterio del ser*. Buenos Aires: Editora Sudamericana, 1953.
- \_\_\_\_\_. *El mundo quebrado*. Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956a.
- \_\_\_\_\_. *El hombre problemático*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana, 1956b.
- \_\_\_\_\_. *Homo viator: prolegómenos a una metafísica de la esperanza*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- MENDONÇA, K. M. L. Entre a dor e a esperança: educação para o diálogo em Martin Buber. *Memorandum*, 17, 4559. 17 out. 2009. <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a17/mendonca01.pdf>
- \_\_\_\_\_. Arte como Experiência Estética e como Experiência Ética. In: MENDONÇA, K. M. L. (Org.). *Valores para paz*. (V. 2). Belém: UFPA / EditAEDI, 2013.
- QUINTÁS, Afonso López. *A Experiência Estética, Fonte Inesgotável de Formação Humana*. s/d.
- TOLSTOI, Leon. *O que é a arte?* São Paulo: Ediouro, 2002.

## O CINEMA COMO REDENÇÃO: POSSIBILIDADES ÉTICO-ESTÉTICAS DA SÉTIMA ARTE

Valber Oliveira de Brito<sup>46</sup>

### Introdução

O presente artigo é fruto de reflexões e vivências no âmbito do grupo de pesquisa Imagem, Arte, Ética e Sociedade<sup>47</sup>. Três momentos são importantes para entendermos a expedição a qual nos propomos neste trabalho: primeiramente a participação na disciplina eletiva intitulada Arte e Fé: um diálogo com o cinema<sup>48</sup>; o segundo momento diz respeito à participação no Seminário Ética e Sociedade: reflexões sobre a arte e a paz<sup>49</sup>. Finalmente, o momento atual em que estamos vivendo, de crescente violência. Tempo este que, tal como a circulação do mal expressada pelo cineasta francês Robert Bresson e sofrida pelo seu personagem, o asno Balthazar, em seu filme “A grande testemunha” (1966), pode nos levar a cair na tentação do desespero. No final, em um momento místico rico em conotações cristãs, Balthazar morre porque carrega os pecados dos homens. Porém, apesar da predominância da incomunicabilidade e frieza das relações humanas expressas nesta obra cinematográfica, Bresson, e outros cineastas que aqui serão apresentados, nos convida a experimentar o mistério da esperança e da fé em meio ao vazio existencial e espiritual do mundo contemporâneo, revelando um potencial redentor da sétima arte. Logo, a partir desta perspectiva, entendemos que a arte, em especial a arte cinematográfica, pode ser um instrumento de vivência de experiências que nos indique um caminho e um sentido para vida, em outras palavras, uma abertura essencial à Transcendência como presença infalível, ainda que inefável.

Assim, longe de esgotar toda a discussão nesse espaço, e reconhecendo as limitações intelectuais (e até espirituais) para isto, o objetivo deste trabalho é bem modesto: traçar uma breve apresentação dos pontos mais agudos acerca das visões de mundo de alguns diretores e cineastas trabalhados e experienciados nos momentos listados anteriormente. Entre eles estão Carl Dreyer, Robert Bresson, Abbas Kiarostami, Andrei Tarkovski, Ermanno Olmi, Wim Wenders e Manoel de Oliveira. O fio condutor desta discussão está em responder como as visões de mundo destes cineastas, considerando suas singularidades e por meio de suas manifestações estéticas, podem contribuir para uma cultura de paz e uma abertura para o transcendente. Fundamentada em Andrei Tarkovski, Mendonça (2013) destaca que a dimensão ética está atrelada à estética na medida em que

46 Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Pará - UFPA. Mestre em Ciências Sociais, com ênfase em Sociologia, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais pela UFPA. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA - UFPA. Faz parte do Grupo de Pesquisa Imagem, Arte, Ética e Sociedade, da Universidade Federal do Pará, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Kátia Marly Leite Mendonça.

47 Projeto de pesquisa coordenado pela Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Kátia Mendonça. Aborda a temática voltada à questão das interconexões e impactos sociais da imagem e da arte, em suas múltiplas expressões, a saber: cinema, música, fotografia e demais manifestações estéticas.

48 A disciplina pretendeu abordar o tema da relação entre o cinema e a fé, a partir de uma discussão envolvendo a hermenêutica da obra de arte no pensamento de Gadamer e de Corbin.

49 O Seminário Ética e Sociedade: reflexões sobre a arte e a paz pretendeu debater como, diante dos desafios existentes em torno de relações sociais mediadas pelas imagens e em meio à crescente violência social no mundo contemporâneo e no Brasil, se expressam as respostas da arte e dos artistas. O seminário pretendeu, ainda, colaborar para a discussão acerca do estatuto da imagem em sua relação com a religiosidade e com a não-violência enquanto experiência existencial do ser humano.

uma realidade emocional brota do contato com a arte.

## Da ética e estética da imagem fílmica<sup>50</sup>

Walter Benjamin (2012), Adorno e Horkheimer (1985), Fredric Jameson (2006), Guy Debord (1997), Gilbert Durand (2010), dentre outros, dedicaram grande parte de suas produções intelectuais a refletir sobre a criação artística moderna. Ao analisarmos o cinema sob a lente destes autores, podemos afirmar que a experiência estética da imagem fílmica quase sempre exerce uma influência negativa na contemporaneidade, contribuindo para, dentre as várias consequências, a situação de violência.

Mendonça (2013) em seu artigo intitulado “Arte como experiência estética e como experiência ética”, lembra da dificuldade em analisar o papel social e ético da arte nos dias atuais, em meio à abundância de tecnologias, de imagens e à crescente perda da sensibilidade estética. No referido trabalho, a autora traça uma discussão em que visa tratar esta problemática, tendo como foco teórico a percepção que autores como Tolstói e Tarkovski sobre o papel social e ético da arte e do artista. Para Tarkovski, a dimensão ética está atrelada à estética na medida em que uma realidade emocional brota do contato com a arte (MENDONÇA, 2013, p. 136). Ao comentar sobre as reflexões de Benjamin e Adorno, a socióloga destaca que “em um primeiro momento, podemos dizer que Benjamin e Adorno [...] abrem-nos a possibilidade de refletir sobre o fato de que a regressão nos sentidos (provocada pela vinculação entre a arte e tecnologias de reprodução) pode conduzir a uma regressão ética da sociedade” (MENDONÇA, 2013, p. 127). Porém, neste mesmo contexto, no qual a arte está inserida (ressalta-se aqui, em especial, a imagem cinematográfica), a mesma pode ser redentora. Assim, reflete sobre Tarkovski, afirmando que

O cinema – arte específica do mundo desencantado porque apoiada em uma técnica própria da modernidade – não teria, na visão daquele diretor, um viés negativo. A técnica aqui, ao contrário do pensamento adorniano, tem sim possibilidades redentoras e, ao contrário do pensamento de Walter Benjamin, não estaria a serviço de um projeto ou utopia políticos, mas antes da salvação da alma humana (MENDONÇA, 2013, p. 136).

Neste sentido, a arte, da qual o cinema é parte integrante, possui a possibilidade de ser um instrumento de construção de relações sociais e intersubjetivas não violentas e alicerçadas na paz e na solidariedade. O cinema traz em seu bojo o poder de promover experiências contra a banalização da arte e da imagem fílmica.

## O cinema como redenção

Ao refletir sobre a noção de redenção, Ferguson (2011, p. 853) destaca que, ainda que não exista um consenso, “o termo ‘redenção’ pode então, desse modo, ser usado em um sentido bem amplo para expressar o conceito geral de salvação e libertação”. A produção artística de diretores como Carl Dreyer, Robert Bresson, Abbas Kiarostami, Andrei Tarkovski, Ermanno Olmi, Wim Wenders e Manoel de Oliveira, sugerem esse caráter salvífico e de libertação da sétima arte. Retomemos o fio condutor deste pequeno bosquejo: como a visão de mundo desses diretores podem contribuir para conduzir a caminhos não violentos? Em que medida a arte, em especial o cinema, pode ser uma estratégia potencializadora da formação ética do homem contemporâneo, em meio ao vazio existencial e espiritual no qual se encontra?

50 Uma discussão mais profunda acerca deste tópico encontra-se em: MENDONÇA, Kátia Marly Leite. Arte como Experiência Estética e como Experiência Ética. In: MENDONÇA, Kátia Marly Leite (Org.). Valores para paz. UFPA / EditAEDI, 2013. v2.

Em suas reflexões sobre a relação do homem com a obra de arte, o filósofo alemão Hans Georg Gadamer (2010) nos coloca a questão da verdade a partir da experiência da arte, privilegiada como experiência de verdade em que o homem é modificado pela relação que mantém com a obra. Para este autor, o método científico não é o único a instaurar e garantir uma experiência de verdade. A arte teria valor de paradigma para a totalidade da nossa experiência, que encontra o sentido na equivocidade. Baraquin e Laffitte (2007) nos lembram que, para Gadamer, a existência humana, penetrada na historicidade, é um processo aberto: o encontro atual com uma obra de arte ou com um documento do passado constitui um acontecimento novo, que penetra na história deles e passa a fazer parte dela. Neste sentido, para o filósofo alemão, as ciências humanas deverão ser ciências hermenêuticas, ou seja, não devem contentar-se em estabelecer fatos apostando exclusivamente nos métodos ou técnicas tal como a cientificidade das ciências exatas. Ao contrário, as ciências humanas devem tentar interpretar o sentido das intenções ou das ações. É a partir desta perspectiva que iremos delinear essa reflexão.

Ao analisar as aproximações e afastamentos entre Carl Theodor Dreyer e Manoel de Oliveira, Maria Bello (2009, p. 11) destaca que, lembrando também Andrei Tarkovski, “qualquer um destes realizadores aposta na capacidade metafísica da sétima arte: literalmente, revelar o imaterial *através* do físico, e não *acima* dele. ‘Como chegar ao espiritual senão pelos sentidos?’, pergunta-se Oliveira, a propósito de *Vale Abraão*”. Fundamentada em Paul Schrader (1972), a autora apresenta pontos em comum na estética e no estilo desses diretores, em uma sintética análise comparativa, sem deixar de reconhecer os pontos de claras divergências e alguns aspectos que os afastam<sup>51</sup>.

As obras de Carl Dreyer e de Manoel de Oliveira propõem uma recusa do tratamento de “temas”, no sentido de não estarem preocupados com a defesa de paixões ideológicas. Sobre esta afirmativa, Bello (2009) recorre a Donald Skoller<sup>52</sup> para ressaltar que Dreyer estava envolvido com essências e não com questões. Visava uma arte não manipulativa, “confiante no poder que a imagem tem de evocar mundos não visíveis, mas cuja presença se deixa vislumbrar através da emoção que a fisicidade cinematográfica provoca” (BELLO, 2009, p. 12). Já com relação a Manoel de Oliveira, a sua autonomia, no contexto do cinema português, vem, sobretudo, da sua grande liberdade em filmar apenas aquilo que verdadeiramente lhe importa – não as tendências ideológicas, nem necessariamente as estéticas, muito menos as técnicas, mas sim o seu interesse pelas pessoas, pelo drama humano, pela situação nacional ou pela sua circunstância pessoal (BELLO, 2009, p. 8). Tais ponderações não significam dizer que estavam alheios às questões de seu tempo, ao ponto de não tomarem posições sobre temas relevantes. Dreyer, por exemplo, foi conhecido pela sua posição em favor do povo judeu. O diretor dinamarquês, portanto, foge da argumentação teórica pretenciosa, não acompanhando as tendências ideológicas de seu tempo. Antes busca tornar tais questões acessíveis, próximas. Assim, tal como Dreyer, também Oliveira quer dirigir-se a todos, por meio da (re) construção de mundos que a todos dizem respeito, desde que capazes de manter a “mente aberta”. “São universos quotidianos que, na sua aparente banalidade, se vêem tocados pelo drama e pelo milagre” (BELLO, 2009, p. 9).

Robert Bresson foi outro diretor que teve suas obras exibidas e lembradas nos momentos listados em nossa introdução. A partir de sua teoria chamada “cinematógrafo”, definiu a finalidade do cinema: a verdade. “Por ‘verdade’, convém entender não uma verdade social que decorre de um ‘programa’ de verdade historicamente variável, porém mais cruamente a verdade, atribuível ao real e apenas a ele” (AUMONT, 2004, p. 17). Para Bresson (1979), a arte e a obra de arte só existem em decorrência da intencionalidade manifestada

51 Para o aprofundamento da análise comparativa entre estes diretores vide BELLO, Maria do Rosário

Lupi. A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In: Junqueira, Renata Soares

(org.). Manoel de Oliveira: uma presença. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

52 SKOLLER, Donald (ed) – Dreyer in Double reflection. New York, Da Capo Press, 1991, p. 19-20.

por um cineasta, que é responsável por seus meios e por sua intenção, porém não por uma intenção particular, mas por uma intencionalidade geral, que seria a intenção de criar uma obra. “Ele defende uma espécie de intenção da ausência de intenção. A intencionalidade toma então uma forma particular, a da ignorância, do desconhecimento, da espera, e do que Bresson chama a improvisação” (AUMONT; MICHEL, 2009, p. 39). Em sua concepção, o artista caracteriza-se pela sutileza do olhar e pela ciência das relações a serem estabelecidas entre os dados sensíveis. Nesse sentido, o cinematógrafo define-se por uma combinação que envolve: o imprevisto, o instintivo, o inesperado, a emocionalidade, a absorção do espectador, a intenção de verdade, a crença no real. Indagado durante uma entrevista sobre o viés espiritual que atribuem a seus filmes, Bresson respondeu: “[...] existe uma presença de algo que chamo Deus, mas não quero mostrar muito isso. Eu prefiro fazer as pessoas sentirem” (BRESSION apud OLIVEIRA, 2011, p. 3).

Apesar do mundo de diferenças existente em relação aos demais diretores anteriores, a visão de mundo do cineasta iraniano Abbas Kiarostami possui um ponto de contato interessante que contribui para nosso itinerário ético-estético acerca do cinema, o qual considera uma “obra inacabada” ou “semifabricada”, confiante em um espírito criativo de seu público ao deixá-los livres para intervir, em uma postura ativa. Conhecido por uma abordagem que alia documentário e ficção, Kiarostami, por meio de suas obras como “O Pão e o Beco” (1970), “O vento nos levará” (1999), “Close-up” (1990), o curta-metragem “Não” (2011), dentre outras, revela um desejo de respeito pela experiência cinematográfica, que não menospreze a inteligência de seus espectadores e nem busque manipulá-los. Em sua concepção, cada indivíduo, assistindo ao filme, cria seu próprio mundo. A partir de cada detalhe – de uma cidade ou uma pradaria, de uma personagem ou um assunto – que aparece na tela, o espectador se informa para criar um universo. O cinema não nos informa de um único mundo, mas de vários. Ele não nos fala só de uma realidade, mas de uma infinidade de realidades. Pertencendo a cada um de nós, o filme então passa a ser depurado por toda bagagem que carregamos ao longo da vida. “A poltrona do cinema frequentemente ajuda muito mais do que o divã do psicanalista. O espectador completa seu filme a partir de nosso ‘semifilme’” (KIAROSTAMI, 2016, p. 32).

Em uma declarada estratégia de resistência contra ao que chama de “estética rasa do cinema” e sua lógica industrial, o cineasta italiano Ermanno Olmi orienta seus trabalhos a partir de temas como a sacralidade da vida, a dignidade do trabalho e busca do homem para os valores espirituais mais elevados. Sob influência de valores cristãos, suas obras nos alertam para a aridez existencial e espiritual da sociedade contemporânea. Para ele, a contemplação, a indignação e a transcendência tornam-se mecanismos de resistência, em um combate à estética rasa do cinema voltada quase que exclusivamente para o lucro (monetário ou ideológico), o entretenimento e o sucesso comercial. Em uma entrevista concedida em 2014 ao jornal *O Globo*<sup>53</sup>, Olmi define sua obra filmica como “uma forma poética de discutir os conceitos do povo, de terra, de fé”. Lembra ainda que seus filmes “falam das pessoas que veem e registram os movimentos da vida sem receber do Estado, da arte, do próximo, um pingo de atenção. Eu tento retratar dilemas concretos de pessoas que não têm uma chance de se expressar para o mundo”. Para ele, a única medida importante de um filme é a sua capacidade para refletir o denominador comum humano ou a necessidade de valores espirituais, de mística, de ternura entre seres humanos, num mundo frio (CARDULLO, 2011). Olmi usa fatos reais da vida (usando atores não profissionais em seus filmes), não para despertar a curiosidade do espectador, mas para tentar falar a verdade. Logo, o cinema deve ser levado tão a sério como a vida. Ao refletir sobre a lógica industrial do cinema da atualidade, acrescenta:

Contemplação, indignação e transcendência, os três sacramentos que faziam do cinema uma forma de

53 FONSECA, Rodrigo. **Ermanno Olmi, o “guardião” do cinema italiano**. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/ermanno-olmi-guardiao-do-cinema-italiano-12534651>. Acesso em: 20 fev. 2017.

resistência, hoje estão em segundo plano, pois as plateias foram reeducadas para apreciar guloseimas comerciais. Mas isso não se passa só com os filmes. Todas as instituições que deveriam servir como farol para a sociedade não se perder na ignorância entraram no obscurantismo do discurso do dinheiro. A crise afogou os valores da velha Europa. E, nós, afogados, acabamos nos agarrando a um mundo que perdeu a habilidade de enfrentar problemas concretos. A salvação parece difícil<sup>54</sup>.

Para o diretor alemão Wim Wenders, mais que outras artes, o cinema é um documento histórico do nosso tempo. “Esta que chamam de sétima arte é capaz, como nenhuma outra arte, de apreender a essência das coisas, de captar o clima e os fatos de seu tempo, de exprimir suas esperanças, suas angústias e seus desejos numa linguagem universalmente compreensível” (WENDERS, 1994, p. 181). Crítico da visão puramente mercadológica das imagens, na concepção de Wenders, as imagens e as cidades orientam-se por um olhar comercial. “Se mostrar foi noutra época a missão primeira, a missão mais nobre das imagens, o seu fim parece ser cada vez mais vender” (WENDERS, 1991, p. 183). Apesar desse diagnóstico da sociedade contemporânea, no que tange as imagens, o cineasta alemão mostra-se otimista no caráter redentor do cinema.

Emily Manthei, em seu artigo intitulado “Beyond the Visible: The Images of Wim Wenders”, ressalta essa possibilidade redentora a partir da análise da “estética religiosa” das obras de Wenders, em especial “Paris, Texas” (1984) e “Asas do desejo” (1987). Para a autora, Wenders pede que seus telespectadores olhem, vejam as coisas como elas realmente são e, assim, encontrem a verdade. Diferentemente dos filmes de Hollywood, que visam manipular as emoções, os filmes do cineasta alemão oferecem liberdade para responder sem persuadir o espectador. Em Wenders, a história fílmica possui a capacidade de mostrar coisas que são impossíveis de dizer, alcançando uma narrativa tanto para além das palavras como para além das imagens pela colaboração – sempre colaboração e cooperação – de ambos (imagem e história). É por meio dessa rede complexa que Wenders conseguiu continuar a ligar a imagem à verdade e a justificar sua profissão como guardião de imagens num mundo de imagens sempre prolíferas e desonestas. Wenders percebeu que encontrar a verdade em imagens não é apenas ver; requer a visão para encontrar uma história que forneça ordem e honestidade: uma história na qual os espaços permitem que os eventos, assim como o público, fluam. A tentativa de Wenders de reconciliação neste mundo quebrado e dividido (e, portanto, redenção da casa destruída) por intermédio da beleza de suas imagens afeta uma restauração da fé nos tempos mais obscuros (MANTHEY, 2009).

Por fim, outro diretor fundamental para a reflexão aqui travada acerca do cinema como redenção é Andrei Tarkovski. A perspectiva deste cineasta estabelece um nexos estreito entre arte cinematográfica e ética, abordando não só os impactos da imagem sobre o público, mas também a grande responsabilidade do artista e a necessidade de ele estabelecer uma relação dialógica com o Transcendente, a fim de efetivar um processo de criação marcado pelo compromisso com o outro (MENDONÇA, 2014; 2015). Tarkovski fez filmes profundamente espirituais, quase todos com personagens que estão em profunda crise existencial, que têm um profundo despertar no final da história.

Em suas reflexões, o cineasta russo destaca a predominância da alienação do trabalho artístico. Na ânsia por reconhecimento imediato e total não há mais espaço para o mistério na arte. “O que hoje passa por arte é, em sua maior parte, mentira pois é uma falácia supor que o método pode tornar-se o significado e o objetivo da arte. Não obstante, a maior parte dos artistas contemporâneos passa seu tempo em exibições autocomplacentes de método” (TARKOVSKI, 1998, p. 113). Conhecido por sua convicção artística rigorosa e opiniões sobre o papel moral dos artistas, acreditava que a “arte moderna” tinha tomado uma direção errada em algum lugar ao longo do caminho e havia abandonado sua “busca pelo sentido da existência para afirmar

o valor do indivíduo por sua própria causa”. Para o diretor russo, a arte moderna tinha sido despojada de toda a sua humanidade. Os artistas estavam falhando em reconhecer o dom que lhes foi dado ao serem artistas, e estavam fracassando em comunicar ao homem o significado de sua existência. Em suas palavras, o objetivo de toda arte “[...] é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão” (TARKOVSKI, 1998, p. 38).

Em “*Stalker*” (1979), por exemplo, Tarkovski explora esse propósito da arte. Sobre o tema principal, o cineasta afirma que “em termos gerais, é o tema da dignidade humana; o que é esta dignidade; e como um homem sofre se não tiver amor-próprio” (TARKOVSKI, 1998, p. 238). Apesar de a viagem até a Zona<sup>55</sup> parecer terminar em fracasso, “na verdade cada um dos protagonistas adquire algo de inestimável valor: a fé. Cada um torna-se consciente do que é mais importante que tudo. E esse elemento está vivo em cada indivíduo” (TARKOVSKI, 1998, p. 240). Ao comentar sobre “*Stalker*”, Tarkovski faz uma afirmação fundamental. Para ele, mesmo com a aridez de nossa capacidade de amar “basta o amor pela humanidade — milagrosamente — para provar que é falsa a suposição grosseira de que não há esperança para o mundo. Este sentimento é o nosso valor comum e indiscutivelmente positivo” (TARKOVSKI, 1998, p. 239). E o que seria a zona? Para Tarkovski, a Zona é a vida, com suas possibilidades de destruição ou salvação do homem: “Se ele se salva ou não é algo que depende do seu próprio auto-respeito e da sua capacidade de distinguir entre o que realmente importa e o que é puramente efêmero” (TARKOVSKI, 1998, p. 241). E acrescenta: “Minha função é fazer com que todos os que vêem meus filmes tenham consciência da sua necessidade de amar e de oferecer seu amor, e que tenham consciência de que a beleza os está convocando” (TARKOVSKI, 1998, p. 241).

## **Considerações finais**

Esta breve reflexão buscou responder aos questionamentos citados ao longo do trabalho, a saber: como a visão de mundo de diretores como Carl Dreyer, Robert Bresson, Abbas Kiarostami, Andrei Tarkovski, Ermanno Olmi, Wim Wenders e Manoel de Oliveira podem contribuir para conduzir a caminhos não violentos? Em que medida a arte, em especial o cinema, pode ser uma estratégia potencializadora da formação ética do homem contemporâneo, em meio ao vazio existencial e espiritual no qual se encontra? Acreditamos que alguns pontos de contato que aproximam esses diretores nos permitem uma resposta: todos comungam o desejo de responsabilidade do artista que não abdica da transcendência (não necessariamente se referindo a “filmes religiosos”); fogem da argumentação teórica pretenciosa (portanto, não buscam manipulação religiosa e política de seus espectadores); não se deixam levar por tendências ideológicas do seu tempo (portanto, não estão preocupados com a defesa de ideologias, porém tal postura não inibe uma tomada de posição sobre questões consideradas importantes) e anseiam a verdade. Apesar de suas singularidades, todos eles aproximam-se de um anseio em transcender o dualismo entre fé e razão. Essas aproximações destes cineastas indicam um caminho de sensibilização de corações e mentes por intermédio da arte. Nesse sentido, a arte cinematográfica surge como possibilidade de redimir o homem em um mundo vazio de sentido, conduzindo-o para o bem:

É óbvio que a arte não pode ensinar nada a ninguém, uma vez que, em quatro mil anos, a humanidade não aprendeu absolutamente nada. Se houvéssemos sido capazes de prestar atenção à experiência da arte e de permitir que ela nos modificasse de acordo com os ideais que expressa, já teríamos nos transformado em anjos há muito tempo. A arte tem apenas a capacidade, através do impacto e da catarse, de tornar a alma humana receptiva ao bem. É ridículo imaginar que se pode ensinar as pessoas a serem boas [...]. A arte só pode oferecer alimento — um impulso, um pretexto para a experiência espiritual (TARKOVSKI, 1998, p. 55).

55 Região mística, fortemente guardada, onde há rumores de conter um quarto dentro do qual os sonhos são realizados, e ter as implicações de precipitação nuclear.

## Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- AUMONT, Jacques; MICHEL, Marie. *Dicionário teórico e crítico do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia. 2009.
- AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.
- BARAQUIN, Noella; LAFFITTE, Jacqueline. *Dicionário dos filósofos*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BELLO, Maria do Rosário Lupi. A instável estabilidade: aproximações e afastamentos entre Dreyer e Oliveira. In: Junqueira, Renata Soares (org.). *Manoel de Oliveira: uma presença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009. ISBN 978-85-273-0888-5. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1309/1/Oliveira%20e%20Dreyer.pdf>. Acesso em 18 fev. 2017.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8.ed. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.
- BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Ediciones Era, 1979.
- CARDULO, Bert. *Reflecting Reality and Mystery: An Interview with Ermanno Olmi*. 2011. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/224037577/Reflecting-Reality-ERMANN-OLMI>. Acesso em: 17 fev. 2017.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. René Eve Lévié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- FERGUSON, Sinclair B.; WRIGHT, David; PACKER, J.I. *Novo dicionário de teologia*. São Paulo: Hagnos, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2010.
- JAMESON, Frederic. *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. 4. ed. Org. e trad.: Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- KIAROSTAMI, Abbas. Um filme, cem sonhos. In: SAVINO, Fábio; CHIARETTI, Maria (Orgs.). *Abbas Kiarostami: um filme, cem histórias*. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016.
- MANTHEI, Emily. *Beyond the Visible: The Images of Wim Wenders*. *Studies in World Christianity*, Aug. 2009, v. 15, No. 2, p. 176-191.
- MENDONÇA, Kátia Marly Leite. Arte como Experiência Estética e como Experiência Ética. In: MENDONÇA, Kátia Marly Leite (Org.). *Valores para paz*. UFPA / EditAEDI, 2013. v.2.
- \_\_\_\_\_. *Andrei Tarkovski e o Imaginário do Apocalipse*. In: *Avanca Cinema: International Conference 2015*. 1ª Ed. AVANCA: Edições Cine Clube Avanca, 2015, v.1, p. 99-107.
- \_\_\_\_\_. *Arte e ética no pensamento de Tarkovski*. In: *Avanca Cinema: International Conference 2014*. 1ª Ed. AVANCA: Edições Cine Clube de Avanca, 2014, v.1, p.83-91.
- OLIVEIRA, Roberto Acioli de. *Robert Bresson e Balthazar*. 2013. Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/robert-bresson-e-balthazar/>. Acesso em 29 jan. 2017.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

## NOTAS ACERCA DA PESSOA NO PERSONALISMO ÉTICO DE MOUNIER

Verônica do Couto Abreu<sup>1</sup>

Vera de Souza Paracampo<sup>2</sup>

### O Personalismo

Não foi Mounier o primeiro filósofo a refletir sobre a pessoa humana, porém, pensar a partir do Personalismo inaugurado por ele, conduz a aproximações com diversos autores, entre eles Paul Ricoeur (seu amigo e discípulo), Paul Louis Landsberg (sobre a ação comunitária e engajada), Gabriel Marcel (sentido do ser) e Martin Buber (sobre a concepção de comunidade). Com este último, embora de filosofia e áreas diversificadas do pensamento, é possível encontrar alguns pontos comuns.

A pessoa humana está na primazia das discussões de Mounier, sendo a estrutura fundamental desta percebida enquanto uma combinação da matéria e espírito (esta aproximação dialetizante leva a crer no homem enquanto transcendência – marca que configura a maioria do pensamento de autores citados) e, por último, concebida como um ser cuja natureza implica na comunidade.

Pensar em Personalismo é reportarmo-nos indiscutivelmente a Emmanuel Mounier (1905-1950). Ele foi uma das figuras seminais na consolidação do pensamento personalista na França, quando pessoalmente e “sentindo na própria pele” – era de família pobre, conheceu desde cedo as agruras das desigualdades e injustiças sociais – foi protagonista da vida intelectual francesa dos anos de 1930 até 1950.

Nesse mesmo período, começaram a surgir as primeiras teorias acerca da pessoa, denominada de filosofia personalista, tendo como um de seus precursores Emmanuel Mounier. O Personalismo é uma antropologia que surgiu na Europa, tendo como objetivo oferecer uma alternativa, tanto ao individualismo, quanto ao coletivismo, frente ao individualismo que exalta o indivíduo autônomo.

O personalismo remarcou o dever de solidariedade do homem com seus semelhantes e com a sociedade. Em meio à crise do século XX, Mounier desenvolveu a concepção de que a crise não era somente um desajuste técnico, senão algo mais profundo: era uma crise de estruturas, e, sobretudo, de atitudes morais. A solução não podia ser somente uma reforma das estruturas que ignorasse a crise espiritual, nem uma reforma moral que ignorasse a crise das estruturas.

1 Doutora em Ciências Sociais, com ênfase em Sociologia pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Possui Mestrado em Serviço Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) e. É professora da Universidade Federal do Pará (UFPA) do Instituto de Ciências Sociais Aplicadas (ICSA). Tem experiência na área de Defesa e Paz Social, atuando nas temáticas de Violência e Não Violência nos Processos Sociais, Segurança Pública, Ética e Educação para a não-violência, bem como, experiência em pesquisa quanti-qualitativa em diversas áreas.

2 Doutora em Ciências Sociais (2013) pela Universidade Federal do Pará. Possui graduação em Serviço Social (1988); Especialista em Teoria e Metodologia do Serviço Social (1990); Mestre em Serviço Social (2003). É professora da Faculdade de Serviço Social da Universidade Federal do Pará. Orienta trabalhos e pesquisa na área do Serviço Social, com ênfase em Segurança Pública; Defesa e Paz Social; e na temática de violência, não-violência e diálogo em torno da sociologia da ética..

Como o nome de sua filosofia indica, é uma reflexão centrada na pessoa. Para Mounier (1964), a pessoa é a realidade profunda do ser humano, em si mesmo inobjetivável, porque o ser humano nunca pode ser reduzido a um objeto.

Sua filosofia ocorreu mediante várias reflexões acerca de sua própria vivência, pois ele sentiu na pele os horrores dos conflitos internacionais. As grandes crises econômicas marcaram profundamente a sua geração, principalmente pela situação socioeconômica das pessoas, fruto da ambição do regime capitalista que deu origem à desordem econômica e política e a inversão de valores essenciais.

Ele dizia que todo o sistema de pensamento que ignorar a realidade da união do corpo-espírito é errôneo e tende frequentemente a ser perigoso, porque o homem é corpo exatamente como é espírito, não havendo mais a dicotomia que por muito tempo permaneceu na filosofia.

Ao definir Personalismo, Mounier já adverte que não é um sistema, pois, embora não fugindo à sistematização, a existência é permeada de pessoas livres e criadoras, pelo princípio da imprevisibilidade pela qual é afastada qualquer possibilidade de sistematização definitiva. É tão somente por isso que declara: “Por isso, e embora por comodidade falemos do personalismo, preferíamos falar dos personalismos e respeitar seus diversos caminhos” (MOUNIER, 1964, p. 17).

Em suas obras, Mounier continuamente reflete sobre a pessoa humana, mais especificamente no *Personalismo*, de 1949 (edição em francês) – tempos antes de sua morte prematura em 1950, aos 45 anos – já indica as discussões acerca da pessoa contrapondo a noção de indivíduo.

Ao falar de Personalismo, a palavra pode ecoar como algo associado à pessoa somente na sua individualidade, o que não deixa de ser verdadeiro, porém o sentido vai muito mais além, porque pessoa, no sentido de Mounier, equivale a concebê-la na sua estrutura concreta do vivido, cabendo pensá-la concretamente, na sua interioridade e exterioridade.

## Pessoa e indivíduo

A pessoa é uma existência incorporada, não existindo a dualidade corpo e alma, pois é presença no mundo; são ao mesmo tempo corpo e alma numa reciprocidade indefinida e universal. Quanto a isso Mounier (1964, p. 63) coloca: “[...] pela existência interior a pessoa surge-nos como uma presença voltada para o mundo e para as outras pessoas, sem limites, misturada com elas numa perspectiva de universalidade. As outras pessoas não a limitam, fazem-na ser e crescer”. E, enfatizando e confirmando o sentido concreto e comunitário da pessoa, declara que ela não existe senão para os outros, não se conhece senão pelos outros, não se encontra senão nos outros. Por esta afirmação pode-se apreender que Mounier explicita a questão da pessoa projetando-se para o outro e para o mundo, contrapondo-a ao indivíduo.

O individualismo corrói as estruturas do universo pessoal. A pessoa tão largamente associável, senão comunitariamente engajadas no mundo, com os outros. Mounier chega a dizer que a pessoa só cresce na medida em que se purifica do indivíduo que nela há. Isto significa dizer que pessoa e indivíduo são antagônicos, se contradizem quando confrontados.

A partir daí, é visível a diferença fundamental entre pessoa e indivíduo, e, precisamente, apreende-se a pessoa no sentido comunitário, de viver continuamente em relação com o outro, com o mundo, mas também voltado para si mesmo num sentido transcendental.

Longe de conceber a pessoa abstratamente, o personalismo assevera muito bem o caráter concreto, situado e engajado da pessoa, quando lhe são atribuídos a materialidade de sua existência: “O meu feito e minha maneira de pensar são amoldados pelo clima, a geografia, a minha situação face ao globo, a minha hereditariedade, e talvez, até, pela ação maciça dos raios cósmicos” (MOUNIER, 1964, p. 17).

Aqui se explicita os condicionamentos materiais pela qual a pessoa está situada, muito embora, eles, por si só, não sejam suficientes para reunir as determinações transcendentais de que tanto reflete Mounier e os autores

personalistas sobre a pessoa.

Não se trata tão somente de colocá-la como a mais maravilhosa criação, mas é “[...] a única realidade que conhecemos e que, simultaneamente, construímos de dentro. Sempre presente, nunca se nos oferece” (MOUNIER, 1964, p. 19).

E por mais que a pessoa seja constantemente massacrada em seus direitos e dignidade, aviltada em sua condição inalienável de seu existir no mundo, tanto materialmente quanto em outras esferas de sua vida, ainda assim, será sempre um homem, pois o personalismo centra suas reflexões na unidade da humanidade, respeitando em todos os sentidos a pessoa, o ser humano que deve ser respeitado em todas as circunstâncias e momentos de seu existir, chegando a afirmar Mounier (1964, p. 73): “[...] um homem mesmo diferente, mesmo degradado, é sempre um homem, a quem devemos permitir que viva como um homem”.

Ricoeur (1968) vai dizer que o personalismo é uma ética concreta, independente da fé cristã, independente quanto a suas significações, dependente quanto ao ato de seu aparecimento em tal ou tal consciência, sendo seu mérito o ato de vincular “[...] originalmente sua maneira de filosofar ao afloramento ao nível da consciência de uma crise de civilização e de ter tido a ousadia de visar, para além de qualquer escola filosófica, uma nova civilização em sua totalidade” (RICOEUR, 1968, p. 137).

Ora, o que Mounier criticava era justamente o que ele chamava de desordem estabelecida, ou seja, a sociedade econômica profundamente individualista. A desordem estabelecida era sentida e concretizada, inicialmente pela presença da pobreza, sendo esta o ponto de partida da luta empreendida por Mounier, que dizia que quem não sentir a miséria como uma presença e uma queimadura em si mesmo, fará objeções e falsas polêmicas naquilo que denunciava como aviltante à dignidade da pessoa humana. E essa luta contra a miséria foi o ponto inicial de luta contra a desordem estabelecida.

Se há um estado de miséria instalada, ela é consequência de uma desordem econômica em virtude de um regime desigual, concentrador, cuja finalidade é o lucro. E esse lucro, evidentemente, para se fazer em abundância, tem que passar por várias etapas de exploração do homem sobre o homem e tudo isso apoiado por regimes políticos bem definidos.

Ele se deu conta de que, para contestar a moral burguesa com base nas verdades de fundo da fé cristã, era preciso pôr em plena luz a maneira como esta se afastara das verdades que, com palavras, pretendia proteger e nisso residia sua crítica a civilização, constantemente em crise.

Nem por isso, entretanto, resguardava ou amenizava suas repreensões para proteger o cristianismo, muito embora, fosse profundamente adepto aos ensinamentos cristãos. Aliás, Mounier, o principal representante do personalismo cristão, era extremamente generoso em suas críticas e comentários sobre as questões as quais não concordava.

Ao comentar sobre uma filosofia, um sistema de pensamento ou uma questão e fenômeno qualquer vivido em sua época, Mounier ponderava as várias perspectivas do fato, ou seja, por mais que fosse sumariamente contrário a uma posição, se tivesse que dali extrair algo de bom e positivo, não se furtava em dizer e logo em seguida propunha seu pensamento sobre aquele determinado fato outrora criticado.

Foi assim, por exemplo, com o cristianismo, o marxismo, a democracia e tantas outras questões com as quais mantinha uma atitude dialogal presente em suas obras e reflexões variadas na *Revista Esprit*, desde o seu surgimento, em 1932, até os últimos dias de sua vida, em 1950.

## Valores espirituais da pessoa

O que Mounier pretendia em suas reflexões era pôr em evidência os valores espirituais (estes compreendidos como materialidade da vida da pessoa e não meramente como algo abstrato) e afirmar a sua primazia, sem, no entanto, incorrer no erro doutrinário ou moralista. E se contrapôs ao marxismo, que, segundo ele, não dá um valor devido à pessoa:

Mas nós afirmamos contra o marxismo que não há civilização e culturas humanas que não sejam metafisicamente orientadas. Só um trabalho que vise para além do esforço e da produção, uma ciência que vise para além do deleite e, finalmente, uma vida pessoal em que cada um se dedique a uma realidade espiritual que o transporte acima de si mesmo são capazes de sacudir o peso de um passado morto e de criar uma ordem verdadeiramente nova (MOUNIER, 1976, p. 15).

Então, essa nova ordem seria a civilização personalista, que se apresenta como um caminho frente à crise que nos aprisiona, não meramente como uma crise econômica ou política, porém como um desmoronamento de uma área de civilização, cristalizada e legitimada e ao mesmo tempo “[...] minada pela era industrial, capitalista nas suas estruturas, liberal na sua ideologia, burguesa na sua ética” (MOUNIER, 1976, p. 16). Eis o diagnóstico que Mounier traçou de seu tempo.

Ainda a crise persiste, o capitalista eleva-se aos mais altos cumes de exploração, o consumismo dita regras de conduta e moral, a ética continua burguesa, mas com espessuras muito mais largas de ideologias intencionalmente construídas para aprisionar a pessoa com requintes de simbolismos e simulações que escapam até mesmo aos mais bem-intencionados defensores de uma ética cujo fundamento primeiro e derradeiro seja a pessoa.

E qual seria a civilização personalista? Mounier traça um perfil dessa nova ordem, em especial na sua obra *Manifesto ao Serviço do Personalismo*, orientando primeiramente suas reflexões para a pergunta essencial: o que é a pessoa? Não se pode compreender personalismo sem se referir exaustivamente ao sentido de pessoa dada por Mounier (1967, p. 89):

Uma pessoa é um ser espiritual constituído como tal por um modo de subsistência e de independência de seu ser; ela alimenta essa subsistência por uma adesão a uma hierarquia de valores livremente adotados, assimilados e vividos por uma tomada de posição responsável e uma constante conversão; desse modo unifica ela toda a sua atividade na liberdade e desenvolve, por acréscimo, mediante atos criadores, a singularidade de sua ação.

A propósito dessa definição não rigorosa, como o próprio Mounier adverte, entende-se que podemos analisar vários aspectos: a pessoa é um ser transcendente, por mais que não queira admitir e para lá de suas recusas; é um ser eminentemente espiritual, entrelaçado por caminhos imprevisíveis, por argumentos desconhecidos, que fogem a qualquer explicação científica e material.

Outros autores ligados à filosofia da existência problematizaram, em seus pensamentos, a questão do ser humano, obviamente tema presente e persistente em suas obras por tratar-se de questões existenciais, principalmente autores da filosofia contemporânea, iniciando em Soren Kierkegaard, filósofo sob o qual pesa o reconhecimento de ser o precursor do existencialismo.

Por ser Kierkegaard um grande contestador das contradições da natureza humana, rompe com o racionalismo cartesiano e introduz em suas reflexões o impulso da fé religiosa. Em suas obras, simbolizadas por pseudônimos, principalmente *Post-scriptum*, sustentava “[...] que uma sistematização lógica para a existência era impossível, uma vez que a existência é incompleta e está evoluindo constantemente”<sup>23</sup>.

Em *A Região dos Filósofos*, Ricoeur (1996, p. 34) vai declarar: “O que não se refuta em Kierkegaard, é o existente, o existente real, autor de suas obras, e o existente mítico, filho de suas obras. Não refuta Kierkegaard quem o lê, medita, e em seguida faz a própria tarefa, com o olhar fixo na exceção”.

O cristianismo, por outro lado, fornece as chaves para a abertura da pessoa em seu sentido espiritual. Quando

Mounier (1972, p. 75) reflete que a realidade viva do homem está sujeita a duas ameaças que são a subjetividade e a objetivação, indica os descaminhos segundo os quais a pessoa perde sua personalidade no processo de objetivação. Ele assegura que “O espiritual, isto é, o pessoal, é, pelo contrário o que não pode jamais tornar-se objeto” ou “o espiritual, isto é, o pessoal; estamos com esta equação no núcleo da afirmação cristã. Ela equivale a esta outra: o homem real é o mesmo que o homem pessoal”.

Consoante esta afirmação, a pessoa se revela como um ser espiritual, mas não como um ser abstrato dirigido somente ao infinito, mas como um ser real, concreto, voltado para Deus, a fim de realizar um diálogo familiar, sem uma relação de dominação, como o senhor e o escravo, mas de fraternidade entre as partes.

O caráter transcendental da pessoa e da sua relação com a natureza, que é manifestação do divino, não é propriedade do homem, “[...] mas uma espécie de sacramento natural que contribui para voltá-lo para Deus como o homem contribui por sua vez no sentido de orientar a natureza para Deus” (MOUNIER, 1972, p.77).

## **Revolução moral – revolução espiritual – revolução social**

A pessoa é tão atrelada às suas condições de vida material e espiritual que Mounier indica que, ao falar de revolução material, invariavelmente, nos remetermos à noção de revolução espiritual de tão engendradas que são, pois ele afirma que não há revolução material fecunda, cujas raízes não sejam espirituais e não seja orientada espiritualmente.

Além do mais, a pessoa em sua relação com o mundo se entrelaça de maneira tão estreita que pensar e agir passam a fazer parte de uma mesma realidade, dando sentido à sua vida material e espiritual concomitantemente, num espírito manifestado numa carne, num corpo, situado num tempo e num lugar, ancorados numa história enfim.

Nisso, o tema da corporeidade aparece numa análise igualmente relacional no universo o qual o homem habita e reafirma a união indissociável entre corpo e espírito, conforme mencionado por Mounier quando se refere ao corpo que é o instrumento de acesso ao outro, é um intermediário nato, quando “[...] ele me une ao universo que é por ele penetrado de todos os lados, no tempo e no espaço, nos homens e em suas comunidades que, desde a comunhão conjugal até a comunidade popular têm nele sua base carnal, mas levada pelo movimento do espírito” (MOUNIER, 1972, p. 79). Desta maneira, as “revoluções” concebidas por Mounier são atreladas entre si, acontecem concomitante, orientadas por uma transformação que envolve moralidade, materialidade-espiritualidade e são socialmente construídas, conduzindo a pessoa à liberdade.

## **Pessoa e liberdade**

A pessoa é livre e como tal sempre aberta a novas atitudes, mesmo negando sua liberdade, já faz uma escolha e todas as opções que elege o faz mediante atos intencionais e compartilhados com outro ser, nunca isolados, embora individuais, mas sempre em relação com o outro, pois “[...] a liberdade do homem é liberdade duma pessoa, desta pessoa, assim constituída e situada em si própria, no mundo e perante os valores” (MOUNIER, 1964, p. 116).

Assim, em todos os momentos e circunstâncias, a pessoa está atrelada à liberdade, embora as opções tenham um grau de simplicidade e complexidade, conforme a escolha e a situação. Decidir o que vestir para ir ao trabalho, por exemplo, é bem mais simples que uma escolha profissional. Entretanto, existem escolhas irreversíveis que, uma vez optada, não têm como voltar atrás – estão cristalizadas.

A liberdade está presente na vida, não como fala Sartre, como uma condenação, mas, sobretudo, como um dom, o qual temos que continuamente conquistar, pois está posta como uma gratuidade. Mounier (1964) sempre confirma a

liberdade em sua manifestação situada e engajada no mundo, pois os acontecimentos, ou melhor, as liberdades de ontem são sempre abaladas pelas liberdades de amanhã.

Ela também tem sua dimensão de transcendência, quando está vinculada à condição total da pessoa, quando o homem é inteiramente livre e quando o quiser, em que as liberdades concretas não são condições essenciais ao exercício da liberdade, como no exemplo de Mounier (1964, p. 116):

Esta é a liberdade que assiste ao deportado nos próprios momentos em que parece encerrado na escravidão e na humilhação. Neste sentido podemos dizer que as liberdades concretas não são indispensáveis ao exercício da liberdade espiritual, que assim manifesta, nos momentos de grandeza, a sua transcendência às condições de fato.

Mediante o exercício de liberdade, a pessoa vai sendo como o outro, fazendo e fazendo-se junto com o outro, como o mundo, nas atitudes cotidianas, nas relações interpessoais, institucionais, uma vez que sua presença no mundo é permeada, transpassada pelas opções que continuamente faz na sua cotidianidade. As suas escolhas, porém não são capazes de ser reconhecidas se não for segundo uma escolha responsável, pois não é somente ruptura, é, acima de tudo, adesão, mediante a qual:

O homem livre é um homem que o mundo interroga e que responde, é o homem responsável. A liberdade, assim entendida, não isola, mas une, não permite anarquia, mas é na verdadeira acepção destas palavras, religião, devoção. Não é o ser da pessoa, mas o modo como a pessoa é tudo o que é, e é-o mais plenamente do que por necessidade (MOUNIER, 1964, p. 123).

Desse modo, a liberdade implica em um ato responsável que tem consequências, que se projeta, precisa ser compartilhado para não ser configurado como um ato precipitado, por um ímpeto inconsequente e desvairado. É por isso que a liberdade da pessoa não é total e irrestrita, não pode agir de qualquer modo, nem dispor da liberdade arbitrariamente, porque ela é um ato definitivamente responsável.

A pessoa é sempre relação com o outro, impossível, portanto, realizar um ato absolutamente isolado, pois qualquer ato tem um alcance, por menor que seja sempre respinga na sua condição de pessoa, no seu modo especificamente de existir, pois se constitui como que numa perspectiva de universalidade, ou seja, voltadas para o mundo e para outras pessoas.

E mais, o sentido comunitário da pessoa chega a seu ápice pelo entrelaçamento de vivências e encontros, seguido do sentido que a vida tem em projeção ao outro, que nos é diferente, por mais diferente e estranho que seja, é a única realidade conjunta de nossa humanidade na medida em que somos com o outro e para o outro, ou melhor, dizendo como Mounier: só existo na medida em que existo para os outros, ou numa frase-limite, *ser é amar*.

## **Pessoa e comunidade**

É por isso que o sentido comunitário da pessoa é continuamente trabalhado por todos os personalistas, pois está diretamente fundamentada na vivência com outro, tendo como raiz relacional o mais característico da pessoa: sua humanidade, embora incorporada por sua individualidade, com sua maneira particular de ser, com a sua história, as suas experiências cotidianas.

É sempre voltada para uma atitude relacional com o outro, tendo o mundo como mediador de suas relações e a filosofia como auxiliadora das reflexões sobre o ser do homem na sociedade. De qualquer forma, todos os aparatos de cobertura para a livre iniciativa humana repousam na noção de respeito à sua dignidade, que tem sua expressão máxima na vida cotidiana das relações, desde as de parentesco, na intimidade de um lar, as de amigos, conjugais, de trabalho, vizinhança. Até as relações distantes devem ser permeadas pela ética, solidariedade, amor, perdão e outros suportes que certamente enriquecem as relações interpessoais.

## Considerações finais

O Personalismo atrai filósofos, teólogos e pessoas que, em nome da ética e da diversidade de seus pensamentos e ações políticas e sociais, optam em favor da pessoa e da comunidade.

Todos devem caminhar em favor da personalização da sociedade; até a ciência, que, se não caminhar para atingir aquele homem ou mulher lá onde vivem em suas angústias e dores, alegrias e sabores, onde irá buscar sua verdade? Fora do humano? Impossível! Por isso, Mounier teceu sua filosofia de ação e engajamento nas relações, intermediadas pelo amor e pela liberdade.

Vale dizer que alguns percebem a categoria amor, solidariedade, perdão, entre outras, como meramente um trabalho de autoajuda. Não desmerecendo grandes autores – que brilhantemente trabalham a autodeterminação como a grande saída para as angústias e limitações humanas –, mas podemos afirmar, com propriedade, que tais investidas na realidade vivida e cotidianamente construída pela pessoa extrapolam o sentido da autoajuda, pois elas se voltam para o desvelamento das potencialidades, para o despertar da pessoa, não meramente como sujeito contemplativo, mas, sobretudo, como pessoa que tem direitos, que caminha em busca de ser mais, aprendendo novos valores conjuntamente com o outro, vivenciado relações que a conduzam a um caminho de paz, solidariedade, união, partilha e, sobretudo, permeado pelo amor e esperança que embalam as nossas mais profundas buscas de entrelaçar nossa humanidade com o outro.

Buscar uma relação ética edificada no diálogo, nos valores universais de respeito e dignidade, passa, invariavelmente, a nosso ver, pelas discussões sobre a pessoa humana projetada para o outro, para o mundo, para a natureza, para Deus, fundamentada, principalmente pela filosofia personalista e pelas reflexões de Mounier.

## Referências

BURKE, Cormac. *Personalismo e individualismo*. Roma: Studi cattolici, n. 396, II, 1994 Campanário. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

MENDONÇA, K.M.L. *Buber e Adorno: Deus e o Diabo nos pequenos detalhes*. Caminhos Sociológicos na Amazônia. Belém: Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. Por novas relações na esfera pública: ética e não-violência. In: Daniel Chaves de Brito; Wilson Jose Barp. (Org.). *Reflexões sobre políticas de segurança pública*. Belém: Editora Universitária UFPA, 2005.

MOUNIER, Emmanuel. *Introdução aos existencialismos*. Tradução de João Bernard da Costa. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1963.

\_\_\_\_\_. *Manifesto ao serviço do personalismo*. Tradução de Antonio Ramos. Lisboa: Moraes, 1967.

\_\_\_\_\_. *O personalismo*. Lisboa: Martins Fontes, Lisboa, 1964.

\_\_\_\_\_. *Quando a cristandade morre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

RICOEUR, Paul. *A região dos filósofos*. Tradução de Marcelo Perine e Nicolas Nyimi. Campanário. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

\_\_\_\_\_. *História e verdade*. Tradução de F.A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Companhia Editora Forense, 1968.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Pessoa e existência: iniciação ao personalismo de Emmanuel Mounier*. São Paulo: Cortez Editora, 1983.