

2. Sagrado e arte: catolicismo e cinema

Após o período de tentação materialista a que aparentemente sucumbiu, mas que repele como uma tentação ruim, a alma emerge, purificada pela luta e pela dor. Os sentimentos elementares como o medo, a histeria, a alegria, que teriam podido, durante o período de tentação, servir de conteúdo se esforçará por despertar sentimentos mais matizados, ainda sem nome.

Kandinsky (1996, p. 28).

Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.

João Guimarães Rosa (Primeiras estórias, O espelho, p. 65)

Sigmund Freud (1997a, 1997b) estabeleceu uma relação entre a impotência humana frente à natureza e suas contingências, naquilo que poderíamos chamar de “início dos tempos”, como a principal razão pela crença em algo maior que a existência material humana. Pragmáticamente, os homens não poderiam controlar tudo o que os cercavam, eram sujeitos a tudo, mas criam em algo que poderia. Algo que, em relação com o humano, poderia auxiliá-lo na tarefa de manter-se vivo e de aliviar a angústia de tal existência. Foi a organização dos seres humanos em torno deste “algo anterior a tudo”, crenças e religiões, que possibilitou a seres fracos fisicamente o controle, mesmo que parco, do meio em que viviam e principalmente buscar assimilar o grande mistério da existência, seu oposto, a morte. Estes buscavam a coragem nos deuses para enfrentar e abater suas presas, buscavam a providência divina para que as intempéries poupassem suas plantações. Mesmo a ingerência da natureza ganhou na mitologia grega nome, *Moirá*, divindade a qual os próprios deuses eram submetidos.

Nesta coragem compartilhada, grupal, ritual, estabeleciam vínculos entre eles. Seria um mesmo “sentimento oceânico” longínquo na memória de todos, que ao mesmo tempo aproxima de algo “totalmente outro” e afasta de si. Mas quem protegeria o homem do próprio homem, por natureza, tendencioso às infrações sociais em prol de suas próprias satisfações pessoais (instintivas)? É no campo da tradição, como fundamento da cultura, que as religiões surgem e desenvolvem-se - principalmente as três grandes religiões monoteístas, judaísmo islamismo e o cristianismo - por leis básicas que podem ser lidas pragmaticamente como uma sabedoria cunhada ao longo dos tempos para a organização e sobrevivência da

comunidade. São estas leis a base moral das religiões, explicadas não racionalmente, como o faz Freud – articulando o temor humano ao Deus único com as relações da tenra idade e a personificação deste jogo de poderes que é o pai familiar, o que em si contém o germe da adoração materna e do desejo incestuoso – mas sim entendendo que é a racionalização deste algo totalmente outro o impulso fundamental para a construção da moralidade, submetida inicialmente por uma forma de estar no mundo entre iguais.

A religiosidade traz em si, ainda, uma forma de perceber o mundo, uma economia de sentidos (e desejos) entendida por nós como uma estética (*aisthesis*, sensibilidade, do grego), na qual cada forma de crença estabelece seus códigos para lidar com certo sentimento surgido do espírito, da essência da vida, que pode ser experienciado nos menores atos do dia-a-dia: o *Sagrado*. Palavra que significa “separado”, designaria não uma condição moral, mas sim ao que tem relação com dimensões as quais o homem submete-se, procurando através da religião (*re-legere*) manter simultaneamente a separação e o contato (Galimberti, 2003, p. 11). Tal relação contraditória é diferente da razão que preza pelo princípio de disjunção através do qual não se aceita que algo seja “uma coisa e outra ao mesmo tempo”. Rudolf Otto cunhou e definiu o termo *numinoso* para dar conta desta categoria, que procurava transpor as diversas manifestações do sagrado (sempre cultural e historicamente situadas) para uma conceituação filosófica de ordem universal. Para ele, compreenderia um elemento com qualidade absolutamente especial, que escapa a tudo o que chamamos racional, constituindo, enquanto tal, uma *arrêton*, algo inefável (Otto, 2005, p.13). A categoria *numinosa* não é um objeto, digno de análise, mas algo que se manifesta.

Só se pode tentar fazer compreender o que é procurando que a atenção do ouvinte se dirija para ela e fazendo que este encontre, na sua vida íntima, o ponto onde aquela vai aparecer e jorrar, se bem que venha a tomar necessariamente consciência dela (...) não se pode ser objeto do ensino propriamente dito; só pode ser excitado, despertado, como tudo o que procede do espírito (Otto, 2005, p.15).

Percebemos então, ao menos dois níveis em que as religiões se fazem sentir para aquele que crê: o nível fundamental da relação do homem com o mundo, o totalmente outro, algo que se manifesta e é percebido (estética) e o nível pragmático da relação entre os homens, calcado nas leis racionais (moral). Doutrina esta que apresenta, de forma simbólica (do grego *syn-ballein*, “pôr

junto”) um racionalismo mínimo de diferenciação presente nas religiões (e culturas) que utilizam o que chamamos de moral religiosa como categoria de modulação entre opostos, bem e mal, puro e impuro, altivez e baixeza, formas que coabitam o campo humano, mas que unem-se no âmbito da cultura.

O sagrado, portanto, é aquele panorama indistinto, aquela reserva de toda a diferença, aquela indecifrável que os homens, depois que dela se separaram, perceberam ser seu horizonte de procedência e a mantiveram distante, fora de sua comunidade, no mundo dos deuses, que por isso antecedem os homens (...) Freud deu a esse mundo o nome de *inconsciente*, e na escolha da palavra já está o ponto de vista que observa de uma consciência alcançada e pacificada. Os homens sempre conheceram o inconsciente na forma bem mais dramática do *divino* e do *sagrado*. (Galimberti, 2003, p. 16).

A arte torna-se o local mesmo em que este campo imaterial e amorfo dá-se a representar pelo homem. É do espírito que nascem as imagens, a composição da realidade que é tornada linguagem pelos homens, a partir de uma coisa, um objeto, um gesto, algo anterior a isso. “Representar é tornar visível o ausente. Portanto, não é somente evocar, mas substituir, como se a imagem estivesse aí para preencher uma carência, aliviar um desgosto” (Debray apud Barros, 2004, p.49).

A expressão do homem para além da matéria é a condição, contraditória, da existência da arte. Sem a matéria, não há arte, apenas ideia. Portanto, é a arte a mediação e materialização de algo que surge do imaterial e o representa. Traz consigo, a tensão entre estética e moral, categorias que se relacionam, não como negação de um pelo outro, mas como topos de correlacionamento entre o social (moral) e o pessoal (estética).

Inicialmente, a relação do homem com a arte era de culto e realização. A dança da chuva, as pinturas rupestres, as urnas funerárias, não procuravam dizer nada aos outros homens senão que a arte realizava algo. Era a ligação entre o profano (natural) e o sagrado (sobrenatural). Transpondo o dizer, mais que informar ou coagir, a arte possuía um cunho de acontecimento e relacionava-se, simbolicamente, com o caos mundano. Entretanto, a primeira teoria ocidental da arte, colocava uma questão - desprezível para a prática artística a qual nos referimos - que passou a ser o marco zero da concepção ocidental (e racional) de arte que é perguntar pelo seu valor, ou melhor, pela sua justificativa (Sontag, 1987, p. 11). Platão apresentava sua concepção artística, na qual a arte seria sempre a cópia de uma ideia perfeita, pois não realizada. Portanto, para Platão, a

arte representativa não teria sentido além da mentira. Questão presente na concepção entre a condição perecível, imperfeita de toda criatura, questão própria da condição humana. Aristóteles critica tal afirmação pois para ele a criação artística teria um caráter catártico, expulsando maus sentimentos e congregando os bons. Assim também Freud considera a arte entre uma das principais fontes de satisfação substituta às privações humanas, apaziguando o homem com suas “renúncias culturais” (1997b, p. 23).

O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre a arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte (...) É em função desta teoria que a arte enquanto tal – acima e além de determinadas obras de arte – se torna problemática e deve ser defendida. E é a defesa da arte que gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar de “forma” é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar de “conteúdo”, e a tendência bem intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória. (Sontag, 1987, p. 12)

Realiza-se então um movimento de saber e poder, discursivo, no campo artístico, onde quem “sabe” interpreta a obra e quem “não sabe” precisa de um intermediário para realizar o contato. Tal modificação ocorre quando o poder de credibilidade do mito perde força frente à concepção “realista” e racionalista do mundo, introduzida pelo conhecimento científico. De acordo com Sontag, a interpretação pressupõe uma discrepância entre o claro significado da obra e as exigências dos espectadores (posteriores). Significado este que não precisaria se justificar na empiria racionalista, poderia significar um determinado sentimento, determinada postura, uma estética. Claro exemplo nos textos fundamentais das religiões monoteístas ou mesmo nas narrativas politeístas afro-brasileiras, a necessidade de “fazer sentido” é uma forma anterior de interpretação que procura atualizar, trabalhar o texto, tornando-o menos complexo, entretanto, comprometida com uma fidelidade. “O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava 'debaixo' do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro” (Sontag, 1987, p. 15).

Sontag conclui que agora a interpretação fere nossos sentidos, racionaliza a arte e a doma, não irrita, não desloca o olhar, mas acaba deslocando a obra para o mesmo olhar, fixado no conteúdo, algo da ordem da linguagem que, racionalizada, tende à moral. Em uma configuração contemporânea, que cada vez mais bombardeia os sentidos das pessoas com experiências mesmas e utiliza tais

estéticas como formas de subjetivação, a relação da arte não deveria ser a de “ler” o que ela diz, mas de sentir. “Uma erótica da arte”, propõe Sontag (1987, p. 23).

2.1.

Espectador ativo: por outra economia de sentidos

A cultura de massa é um embrião de religião da salvação terrestre, mas falta-lhe a promessa da imortalidade, o sagrado e o divino, para realizar-se como religião.

Edgar Morin

Iniciamos nosso percurso contrapondo noções científicas e transcendentais das religiões para pensarmos como elas estruturam-se sob dois níveis fundamentais: o campo estético e o campo moral. Categorias que tornam, como vasos comunicantes, impossível segregá-las, visto que a articulação entre elas é salutar para a estrutura cultural humana e para revelar aquilo que diferencia o homem dos animais: a criação artística.

Entre as três religiões monoteístas, a religião cristã é a única que permite moralmente o culto às imagens, baseada no fato genealógico de seu surgimento já que Deus encarnou seu filho como homem do mundo. Portanto, entende-se que Ele intuía representar-se aos homens e também, afirmar o primado da visão sobre a palavra, algo já materializado desde Maomé. Entretanto, até o ano de 787, quando a imperatriz do Oriente Irene convocou o segundo Concílio da Nicéia e estabeleceu o culto às imagens, a religião balançava entre a destruição das estátuas e sua construção (Galimberti, 2003, p. 190). Dado este aval, a Igreja passa a primar pelo sobrenatural da imagem, algo que ganhou poder máximo durante a era medieva e bizantina.

Melancólica como as imagens de mártires torturados não se pode falar em arte bizantina sem um olhar para os *ícones*. Eram pequenos painéis de madeira com imagens pintadas, supostamente com poderes sobrenaturais. As imagens de santos e de seres sagrados são rígidas, em pose frontal, geralmente com halo e olhar fixo. Acreditava-se que os ícones tinham propriedades milagrosas. Diz a lenda que uma imagem vertia lágrimas, outra emitia aroma de incenso. Fiéis mais ardorosos os carregavam para a guerra, outros gastavam a pintura de tanto beijá-los (Strickland, 2004, p. 24).

Aprofundava-se a relação do espectador com a arte, ou, se quisermos, do fiel e sua fé. Em seguida, inicia-se, principalmente com a união entre arte e

tecnologia da visão com o renascimento, o que poderíamos denominar de “história da arte”, o racionalismo científico e a consequente guinada da acepção estética como compartilhamento de sensibilidades para (com a associação dos estudos sobre arte e a hermenêutica) a interpretação exaustiva. O espectador é paulatinamente afastado da obra por um muro de gnose.

É desta febre pela representação realista e a construção de aparatos tecnológicos para captar a “realidade” que surge o cinema⁴. Representante da agenda de adaptações culturais dignas do séc. XX, a relação entre cinema e Igreja Católica pode ser pensada como emblema da relação entre modernidade e tradição. O conceito de modernidade é amplo, de acordo com Anthony Giddens, poderia ser definido como “o estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do séc. XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (1991, p.11). Neste sentido, a modernidade aponta para a ênfase no racionalismo, na concepção materialista de mundo, a expansão do modo de produção industrial, da cultura individualista e capitalista.

Como tal, esta transição mudou as formas de relacionamento entre pessoas e, se tomarmos a arte como parâmetro do estado das coisas em determinada época, também mudou a forma de conceber a arte.

Estas transformações da sociedade e bens simbólicos proposta pela modernidade, foram estudadas por Walter Benjamin, ao analisar quais mudanças a reprodução técnica impingiria, ao conceito, ao fazer e apresentar artístico cujo referencial tradicional, mítico, perderia força. Ele traça a linha de desenvolvimento das artes, das capacidades técnicas de sua reprodução, e coloca uma questão específica ao cinema, ao afirmar que na época de sua reprodutibilidade, os objetos artísticos são destacados do domínio da tradição “o que é a contra-face da crise que atravessa atualmente a humanidade e de sua atual renovação” (1969, p.212), e alça o filme como principal agente.

Mesmo considerado sob sua forma mais positiva, e precisamente sob esta forma, não podemos apreender a significação social do cinema caso negligenciemos seu aspecto destrutivo, seu aspecto catártico: a liquidação do elemento tradicional na herança cultural (idem, ibidem).

⁴Para aprofundamento, ver CHARNEY, L e SCHWARTZ, V. **Cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

Esta condição de *aura* é melhor explicada por Benjamin, quando a desloca do objeto histórico (a arte sacra, da qual nos referíamos) para o que ele chama de objeto natural, na seguinte passagem, vejamos:

Poderse-ia defini-la como a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar. Em uma tarde de verão, num momento de repouso, se alguém segue no horizonte, com o olhar, uma linha de montanhas, ou um galho cuja sombra protege seu descanso, ele sente a aura destas montanhas, deste galho (idem, p.213).

Estes momentos seriam destituídos de seu poder no cinema ao, pela reprodução, perder o cunho de acontecimento. A arte, obliterada do valor de culto, ritual, poderia exercer função, fora de uma posição considerada uma “teologia negativa”, da arte pela arte, um sintoma do processo de secularização da imagem. Resultante desta subversão do uso artístico, ele aponta a *práxis* política. A popularização do estatuto de espectador e a possibilidade destes como agentes de sua estesia. Transição, que “condiciona, em geral, todo o processo histórico de fruição de obras de arte” (Idem, p.216).

Benjamin é voz de exceção em sua época, em que o cinema era alvo constante de críticas de intelectuais, aliadas a um certo moralismo-ilustrado como a de Duhamel:

É um divertimento de ilhotas, um passatempo de analfabetos, de criaturas miseráveis, esgotadas pelas suas necessidades e preocupações (...), um espetáculo que não requer nenhum esforço, que não supõe nenhuma continuidade nas ideias, não levanta problema, não desperta nenhuma paixão, não faz brilhar no fundo dos corações nenhuma luz, não excita nenhuma esperança, senão aquela de ser um dia 'star' em Los Angeles (Idem, p.220).

O cinema surge, portanto, como aparato tecnológico – símbolo da modernidade, marcada pelo cientificismo que se opunha a uma visão de mundo centrada na religião – e também como divertimento popular (inserido nos *vaudevilles*, como o circo, espetáculos de mágica) era malvisto pela elite ilustrada e também por alas religiosas.

Desde o princípio, verificaram-se tendências simultâneas tanto no sentido de identificar o cinema exageradas possibilidades utópicas quanto de demonizá-lo como instrumento do mal. Assim, alguns prometiam que o cinema reconciliaria as nações inimigas e semearia a paz pelo mundo, ao passo que outros manifestavam um “pânico moral”, um temor de que o cinema pudesse contaminar ou degradar o público das classes mais baixas, induzindo-o ao vício e ao crime. Nessas reações, percebe-se a convergência do vulto imponente de três tradições discursivas: (1) a hostilidade platônica às artes miméticas; (2) a rejeição puritana às ficções artísticas; e (3) o escárnio histórico das elites burguesas pela plebe imunda. (Stam, 2003, p.40).

Lamentação antiga, de que as massas buscam diversão e a arte exige recolhimento, afirma Benjamin (1969, p.235). No primeiro, o espectador “entra” na obra de arte. No segundo é a obra que “adentra o indivíduo”. Uma oposição que poderia ser relacionada oposição *atividade x passividade*. Podemos utilizar a obra ou contemplá-la. Interessante como Benjamin se apropria da relação arquitetura e fruição, para pensar a atividade ao estar dentro, algo tátil, da obra, e a visualização, como a passividade, onde a obra adentra, pelas janelas da alma seu corpo. Longe de designar tal invasão como bárbara, Benjamin mostra-se simpático ao movimento de apropriação subjetiva por parte do espectador que sente a obra de sua forma, alguém do jogo perpetrado pela *intelligentsia*. Pensando em posicionamentos morais e portanto, também estéticos, as classes mais abastadas tem por tradição o direito a “entrar” nas obras. Enquanto a maior parte da população tem apenas o que lhe é inalienável: observar. A modernidade instaura um regime de sujeição dos indivíduos que já se desenvolvia antes, mas é aprimorado. Assim o cinema toma uma importância vital, como primeira arte para as massas, no posicionamento dos indivíduos perante a sociedade.

O espectador é capturado em um regime estético totalizante⁵, como apresenta Benjamin ao criticar o fascismo, que pretenderia organizar a massa sem que se modifique a propriedade. Para ele, neste contexto, a politização da arte, ou seja, a visada das relações entre arte e vida social seria o caminho. Anteviu de certa forma uma modificação que realmente se implementaria nas décadas seguintes ao seu estudo (1947), com as novas tecnologias de captação de imagem e de reprodução, o cinema popular, autóctone e artístico de diversos países ganhou

⁵ A relação entre o cinema e os regimes totalitários, como o nazismo de Leni Riefenstahl e o comunismo de Serguei Eisenstein, são conhecidas.

corpo frente ao cinema capitalista e industrial⁶. Mesmo que este mantenha o vigor da hegemonia.

Ao possibilitar que os espectadores “entrem no palácio”, e que não apenas o “apreciem de longe”, o cinema torna-se uma arte potencialmente transformadora. Se o espectador sai do lugar de mero consumidor no qual a indústria cinematográfica o coloca e assume uma postura de cidadão, pleno de direitos e deveres para com os bens simbólicos e portanto, de criador, outra economia de sentidos torna-se possível. Questão de possibilidade de criação, de liberdade de escolha e valorização do aspecto humano, das lutas transversais de direitos, em detrimento do culto à personalidade⁷ e aos sistemas de dominação dos discursos pelos processos retóricos racionalistas.

Interessa-nos, especificamente pensar esta modificação da ordem da propriedade não apenas no campo material, mas também no campo das idéias e da percepção. A igreja católica, destituída de sua posição anterior de poder máximo sobre os sentidos e as práticas sociais, posiciona-se então como voz discordante do *status quo* moderno, afirmando uma moral outra, muitas vezes contrária à lógica do lucro e do entretenimento na qual se calca a indústria cultural.

2.2.

Pasolini e Bresson: cinema como exercício de atenção

Algumas vidas são exemplares, outras não; e entre as exemplares há as que nos convidam a imitá-las, e aquelas que observamos à distancia com uma mistura de repulsão, piedade e reverência. É aproximadamente a diferença entre o herói e o santo (se podemos usar este termo mais num sentido estético que religioso). Uma vida tão absurda em seus exageros e no grau de automutilação (...)

Susan Sontag (1987, p.66)

Até aqui seguimos nosso caminho analisando como a arte e a Igreja Católica se entrecruzam desde o nascimento do Cristianismo e como esta religião tem uma importância ímpar para tudo aquilo que concerne à estesia visual, incluído obviamente o cinema, foco de nossa pesquisa. Entretanto, tal relação transcendente pela arte tem no cinema uma questão básica, percebido que ele

⁶ Para aprofundar neste tema, ver HENNEBELLE, Guy. Os cinemas nacionais contra Hollywood. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

⁷ Sobre a influência da personalidade na construção de uma ideologia fascista, ver REICH, Wilhelm. **Psicologia de massas do fascismo**, Ed. Martins Fontes.

surge em território racionalista e naturalista. Portanto, não é ilógico que a produção cinematográfica hegemônica siga padrões imagéticos, aqui usamos o termo no sentido benjaminiano, de ordem moderna, como vimos.

No contrapelo desta produção cinematográfica, e colhendo os louros e espinhos desta escolha, Pier Paolo Pasolini e Robert Bresson apresentam-se como dois cineastas que propõe uma outra economia de sentidos em sua arte: ambos artistas reconhecidos pelo OCIC e grupos católicos ligados ao cinema como emblemas de concordia e cisão com o pensamento católico.

Pasolini e Bresson produziram filmes que, além de qualquer julgamento da ordem do conteúdo, realizam algo que está além da compreensão meramente racional. Eles propõe uma sensibilidade outra em que o espectador não pode se manter na passividade do jogo estético das compensações. Parece ser este o empenho destes artistas: trazer o peso da arte para a vida e o peso da vida para a arte. No campo da análise e crítica filosófica de seu tempo, Simone Weil não apresenta-se como alguém em outra esfera de entendimento que tais artistas. Juntos, os três são exemplos de como tal olhar pode gerar expressão própria ainda no Séc. XX: no cinema e na filosofia. O fundamento da atenção caracterizado por Weil encontra na relação artista e espectador do estilo cinestético de Bresson e Pasolini uma elegia da graça.

Os escritos reunidos de Weil formam uma ampla narrativa filosófica, entendida aqui a filosofia como experiência também estética, através da linguagem, da racionalização; portanto, abarcando a concepção de transcendência e tão logo, de sagrado: “amar a verdade significa suportar o vazio e, portanto, a morte. A verdade está do lado da morte” (Weil, 1986, p.62). Tomada como mistério maior, a morte catalisa e é base para todas as revelações do campo religioso. O *vazio* para Simone era a ausência intrínseca à existência humana, *o sentimento do estado de criatura* (Otto, 2005, p.19), através do qual os desejos se manifestam e procuram, em vão, sanar a angústia da existência imperfeita. A imaginação, entendida por ela como pensamento alienado, desprendida de uma ação, trabalha preenchendo o vazio humano, não o aceitando e resultando em “ódio, acritude, amargura, rancor” (Weil, 1986, p.69). Necessário seria suspender o desejo pelo preenchimento do vazio. Aceitar o vazio sem procurá-lo. O desejo é energia, porém há que mantê-lo sem objeto: “Descer à fonte dos desejos para arrancar

a energia de seu objeto. É que os desejos são verdadeiros enquanto energia. O objeto é falso. Mas há um dilaceramento indizível da alma na separação do desejo e seu objeto” (Idem, p.75).

“O que é, diante do real, esse trabalho intermediário da imaginação?”, questiona-se Bresson (2005, p.108). Tal dilaceramento é doloroso e foge da lógica do prazer. Trata-se do que chamaremos da *lógica do sacrifício*. Para Simone o *sacrifício do prazer* não é um sacrifício, pois se é empurrado por outro sentimento mais forte. Ela diferencia tal ação do *sacrifício de si* quando as faculdades de pensar são restringidas no sentido do mal. Portanto, para Weil, seria *mister* desmontar a máquina do desejo humano e tal relação encontra na arte sua aplicação. “O belo é um encontro da natureza em que o espírito reconhece seu bem. Eis os verdadeiros milagres que reconciliam o alto e o baixo do homem” (1991, p.177).

Com base nesta afirmação de Alain, Simone Weil analisa a relação do corpo e da sensibilidade em busca do *belo*, realizando a distinção da *arte agradável*, que “adula apenas os sentidos” (Idem), da *arte bela* que não cansa, portanto é o prazer do belo puro. Não pode esconder seu contrário, nem visar sob o manto do prazer, a dor e a exploração. O belo estabelece o infinito, o incomparável. Ele é.

Na relação com o belo, o sujeito esquece-se de si e percebe apenas existência da beleza como algo puro. Então, Weil relaciona a importância da forma como senhora da matéria artística e frisa que o belo não instrui, não adula. E também que não se supera algo belo, em detrimento da ideia, empiricamente, desenvolvimentista. O exercício desta ação estética dependeria principalmente da *atenção*:

Método para compreender as imagens, os símbolos, etc. Não interpretá-los, mas olha-los até que surja a luz. Em geral: método para exercitar a inteligência, que consistem em olhar. Aplicação deste método para a discriminação do real e do ilusório. Na percepção sensível, se não se está seguro do que se vê, aquele que olha se move sem deixar de olhar, e então o objeto aparece. Na vida interior o tempo desempenha o papel do espaço. O tempo modifica, e se através das modificações mantemos a vista orientada para a mesma coisa, no final a ilusão se dissipa e o real aparece. A condição é que a atenção seja um olhar e não uma atadura” (Weil, 1986, p.200).

A fragmentação, a busca incessante por novas descobertas, acabam por enevoar nossa visão. É pela paciência, esforço e método, que podemos compreender com todo nosso ser, todos nossos sentidos, “verdades evidentes” (Idem, p.195). Coaduna da concepção de Walter Benjamin, através da qual seria uma das potências do cinema, como arte, apresentar novas formas de existência, já que propõe novos modos de percepção.

Conhecemos em geral o gesto que fazemos para apanhar um isqueiro ou uma colher, mas ignoramos quase tudo da relação que efetivamente se estabelece entre a mão e o metal, e ainda mais, as mudanças que introduz nesses gestos a flutuação dos nossos diversos humores. É neste domínio que a câmera penetra... (Benjamin, 1969, p.232)

A *atenção* constitui toda a diferença entre o homem e os animais. Weil diferencia *atenção espontânea*, medo, horror, quando não se consegue pensar em outra coisa, fica-se imóvel, rígido, a respiração é bloqueada da *atenção voluntária*, calma, decisão de não pensar em qualquer outra coisa, suprimida a *atenção espontânea*. Uma exclui a outra. Trata-se de um exercício, portanto. Simone conclui que no fenômeno da atenção, “o papel do espírito com relação ao corpo é um papel de controle; ele não lhe dá ordens mas faz proibições. O espírito não se proporciona os pensamentos que quer, mas afasta os pensamentos que quer” (Weil, 1991, p.199).

Quando fala em “surgir a luz”, Simone refere-se a uma ação similar ao fenômeno *numinoso* que é a *graça*. A atenção é o sair de si, deixar que o vazio ocorra e por desinteresse, que a *graça* se faça, preenchendo este vácuo. Para ela, o espírito atende a regras análogas a da gravidade física, com exceção da graça: a intervenção sobrenatural. Tudo o que concebemos e esperamos para nós é em função de suprir nossas necessidades e nossos desejos e expectativas: gravidade. Somos atraídos por tudo, pois tudo nos atrai. A tendência do jogo perpetrado pelo desejo é o da gravidade, da força, da violência e do prazer superficial, ou das soluções racionais para compreensão do mundo. A *graça* atenderia a um sentido oposto e contraditório. Como emblema da abstração do eu, quebraria tal relação de forças desejantes em direção a algo inesperado: surpresa, mistério, revelação.

Refletindo sobre o que chamou de “antropologia” bressoniana, através dos teoremas de Weil sobre a *graça*, Susan Sontag conclui:

Algumas almas são pesadas, outras leves; algumas se libertam ou são capazes de se libertar, outras não. Tudo o que podemos fazer é sermos pacientes, e tão vazios quanto possível. Nesse regime não há lugar para a imaginação, muito menos para idéias e opiniões. O ideal é a neutralidade, a transparência. (Sontag, 1987, p.220).

É em busca desta libertação, que seria erigida a poética de Bresson e de Pasolini. Seus personagens, seus modelos, suas narrativas, e por fim, a estética proporcionada por seu estilo, prevê tal ascese.

Apresentada a conceituação se Simone Weil acerca do sentimento de vazio, da *lógica do sacrifício* e da *atenção* como preceito para que a *graça* manifeste-se, seguiremos para o pensamento de Bresson e Pasolini no tocante ao que deveria ser a arte que tais autores propõe-se a realizar.

Para Robert Bresson, seu ofício é a arte do cinematógrafo: “uma escrita com imagens em movimento e sons” (Bresson, 2005, p.19). Nesta empresa, o autor organizou frases norteadoras de seu trabalho no livro *Notas sobre o cinematógrafo*. O Cinematógrafo seria a arte audiovisual desatada dos vícios do teatro (encenações, atores). Ele denomina de Cinema o uso da captação de imagens em movimento com o intuito de “reproduzir”, algo diametralmente oposto à arte voltada para “criar”. Uma clara alusão à dicotomia platônica de arte mimética e arte criadora, aliás, é este um pensador base da empiria de Weil e Bresson, o qual desenvolve uma narrativa simples quanto possível, portanto, menos imitativa (Platão, 1986, p.99).

Concebendo o real como linguagem e “a língua cinematográfica como, dada a sua homologia com a linguagem própria da realidade, a sua mais fiel, imediata e concreta tradução” (Lahud, 1993, p.44), para Pasolini, o cinema seria a arte mais potente, por seu estatuto moderno e de relação com a linguagem da vida, para exercer confrontamentos com os problemas sociais e humanos.

Nas palavras do próprio artista, em Colóquio aos estudantes do *Centro Sperimentale* de Roma, o amor seria o âmagio em seu cinema.

Um poeta muitas vezes é impiedoso, cruel. O amor não se revela sempre nas aparências humanistas de fraternidade e doçura; muitas vezes ele tem uma visão extremamente cruel. Se gosto ou não dos meus personagens, isso só se pode deduzir da maneira como lhes dei forma, e não da sua estória. Se consegui expressar em “Accattone” o que desejava, a grandeza épico-religiosa dos miseráveis, e se cheguei a isso através do próprio estilo do filme, do ritmo da narrativa, do ambiente em que mergulho as personagens, da maneira como os movimento, da luz, do sol – somente assim terei provado que os amo. Se não o consegui, isso significa que meu amor foi frágil e insincero. Mas não creio que deva procurar o amor em algumas tentativas soltas e destacadas de apresentar a salvação dos meus personagens. A salvação está no estilo. Se tiver errado estilisticamente, saberei então que meu amor não foi inteiramente sincero e que daqui em diante preciso esforçar-me por amar ainda mais. (Central, 1965).

Seria imprescindível caracterizar a arte de Bresson e de Pasolini como rigorosamente estética. Assim como os artistas formalistas criam na percepção como autotética, a arte um meio de sentir o “pétreo da pedra” (Stam, 205, p.65), é a relação estabelecida entre o autor e seu constructo, pelo amor, como coloca Pasolini, que ignora-se a divisão entre forma e conteúdo por um objetivo de transparência, de clareza da obra em si mesma, desvalorizando jogos de interpretação.

Ambos cineastas, além de todo seu esforço para definir as características próprias à expressão cinematográfica – tema básico de qualquer historiografia das teorias do cinema – percebem o cinema como arte potencial para que pudessem através dele ter seu real impacto sobre a vida, como expressão tão análoga à experiência estética compartilhada. Entretanto, como os formalistas russos deram ênfase à montagem com intuito de realizar no cinema a arte do estranhamento, Bresson inferiu uma narrativa própria com objetivo de causar afastamento crítico, se quisermos usar um termo brechtiniano. No entanto, não político, mas espiritual. Já Pasolini trabalha sobre um preceito de articulação constante entre política e fé (moral e estética), algo emblemático em sua representação de Jesus Cristo em *o Evangelho Segundo São Mateus* (1964). Neste movimento, tanto os formalistas soviéticos quanto Bresson e Pasolini elencaram um inimigo comum: o cinema narrativo clássico comercial.

Para tanto, Bresson cria um método que destrói a relação de projeção entre espectadores e os atores. Ele nega o uso da direção de elenco e do estudo de papéis, que culminam na encenação. O ator parece o personagem, o modelo é o

personagem, pois não adiciona nada de si, ele “se abre”, desinteressado, para que algo ocorra e seja captado.

Modelos: Movimento de fora para dentro. (Atores: movimento de dentro para fora. O importante não é o que eles me mostram, mas o que eles escondem de mim, e sobretudo o que eles não suspeitam que está dentro deles. Entre eles e eu: trocas telepáticas, adivinhação. (Bresson, 2005, p.18).

Usando pessoas sem profissionalismo na atuação, o diretor explora a intuição e a simplicidade. Para Benjamin, o ator de cinema seria o emblema da ausência de *aura* no ser, causando também o desaparecimento da aura dos personagens, como a seguir:

Os atores de cinema – escreve Pirandello – sentem-se como no exílio. No exílio não somente do palco, mas também de si mesmos. Percebem confusamente, com uma sensação de despeito, de indefinível vazio e mesmo de fracasso, que seu corpo é quase volatizado, suprimido, privado de sua realidade, de sua vida, de sua voz, do ruído que produz ao se mexer, para tornar-se uma imagem muda que tremula num instante na tela e desaparece em silêncio... A pequena máquina representará diante do público com suas sombras, e eles devem se contentar em representar diante dela. (Benjamin, 1969, p.222).

Robert Bresson parece assumir tal condição e diferenciá-la, claramente, da atuação teatral, a causa, talvez, da agonia de Pirandello quanto ao cinema. Sem negar as características apontadas pelo dramaturgo, o diretor francês esvazia a pessoa que representa do próprio ato de representar. Benjamin, é importante citar, enaltece em seguida um ponto de luz, a evolução cinematográfica, principalmente soviética, na qual intérpretes não seriam atores, mas “pessoas que representam seu próprio papel” (Idem, p.226).

Coexistência que Pasolini levava até o extremo de sua presença por trás e na frente da câmera, dirigindo, escrevendo e escolhendo tudo em seus filmes, apresentando assim um cinema absolutamente autoral, poético e, portanto, universal. A linguagem da realidade no cinema de Pasolini se aproxima da concepção de Louis Delluc, para quem o cinema permitiria reencontrar uma espécie de estado “natural” da linguagem, anterior ao arbitrário das línguas (Marie, 1995, p.162). O cinema teria a mesma importância epistêmica em relação à realidade que a escrita em relação à língua oral. Poderíamos assim criar pensamento através do cinema, que seria uma expressão filosófica humana.

De certo modo, seu pensamento antecipou tendências teóricas que se tornaram hoje hegemônicas no campo da crítica cultural e até mesmo da filosofia do cinema. Basta lembrar a forma com que Deleuze reavalia certos princípios pasolinianos a respeito do cinema. Na avaliação de Ismaíl Xavier, enfático na defesa de Pasolini, Gilles Deleuze não poupou Cristian Metz e seus seguidores de ironia e incluiu o cineasta italiano na tradição dos lúcidos pensadores que não aderiram ao projeto teórico que terminou por reduzir a sucessão de imagens na tela em algo equivalente a um enunciado lingüístico (Pereira, 2004, p.16).

É válido citar características da obra de Pasolini investigadas por Antonino Repetto, em *Invito al cinema di Pasolini*, como frisadas por Pereira (2004). A *imagem do autor na tela* seria uma primeira característica, quando Pasolini se inscreve fisicamente na obra, com toda a implicância moral e ética deste posicionamento, pois “estar fisicamente em seus filmes significa um envolvimento total, e portanto, uma presença de realidade, dando sentido à sua própria existência” (Idem, 2004, p.16). Na *técnica de citação*, seria reforçada a sua presença no filme ao “representar na tela suas predileções figurativas, tanto cinematográficas quanto pictóricas e literárias”. A relação da pintura dentro do quadro do filme, cena recorrente nos filmes de Pasolini, seja em *Teorema* (1968), quando o jovem burguês se descobre um sujeito artista, e pinta sobre vidro, sobrepondo formas em uma tridimensionalidade, parecia buscar o cinema. Também assim, em *A ricota* (1961), *A descida da cruz* de Rosso Fiorentino (1494-1556) inspiraram as formas do filme e em *Decameron* (1971), *O juízo final* de Giotto (1267-1337) foi praticamente traduzida para a cena (Amoroso, 2002, p.100). Por fim, a *consciência metalingüística*, já que como intelectual, Pasolini sempre foi reflexivo com seus filmes. Auto-crítico, ele “não apenas fazia filmes, como os explicava. Esse tipo de reação foi também muito comum no Cinema Novo Brasileiro, em especial em Glauber Rocha.” (Pereira, 2004, p.21).

Se para Jean-Luc Godard, “o cinema é o cinema”, afirmando a sua condição metalingüística e ao fim, ao cabo, sua potência metalingüística pura, ao absorver todas as outras formas de arte em seus cinco canais (imagens fotográficas em movimento; sons fonéticos gravados; ruídos gravados; som musical gravado e escrita) como bem percebeu Metz, para Pasolini o cinema era o discurso da vida, em risco, a vida vivida em movimentos de diálogos com pássaros, e da morte por gaviões, na luta por uma poética cotidiana, por respeito social. Uma ilusão? Sim. Mas o que seria a realidade senão uma ilusão?

O cinema – que é uma sequência infinita que reproduz de um só ponto de vista toda a realidade – baseia-se no tempo e obedece então às mesmas regras que a vida: as regras da ilusão. É estranho dizer isso, mas é preciso aceitar essa ilusão. Porque quem (como homem e como poeta, não como santo) não a aceita, ao invés de entrar numa fase de maior realidade, perde a presença da realidade, a qual, portanto, consiste unicamente em tal ilusão. (Pasolini apud Amoroso, 1997, p.112)

A ênfase de Pasolini transita, em sua arte, para a linguagem do comportamento, não para a linguagem convencional. Por este caminho podemos entender como, no contexto das militâncias jovens de maio de 1968, seu filme *Teorema* catalisa a ânsia do espírito do tempo por modificação. Mas não refere-se à revolta que não se concretiza como revolução pois é externa, social, estéril. A empresa de Pasolini é pela mudança interna, da ordem da consciência e do espírito primordialmente. Assim sendo, mais perigosa e poderosa, pois tem como conseqüências naturais a mudança e o deslocamento das verdades sociais. Não é de se estranhar todo o temor de áreas retrógradas quanto ao impacto de seus filmes que são, mais do que mensagens, exemplos. Tornando ele, o homem, não o artista, exemplo e atualização da mítica armadilha emocional de que Reich referia-se, na qual o liberto é o morto, de forma cristológica⁸, o poeta inscreve-se como uma encruzilhada em nossa narrativa, por onde passam e cruzam-se diferenças de concepções acerca da arte cinematográfica. O cinema como experiência transcendental de imersão em si mesmo e de confronto com a realidade.

Nos filmes de Bresson, não há interesse pela intenção, pelo controle do efeito, mas pelo gesto comum, pelo efeito impensado, por evocar algo:

Nós não comandamos que nossos cabelos se ericem e que nossa pele se estremeça de desejo ou de temor; a mão se desloca muitas vezes aonde nós não a levamos. (Montaigne apud Bresson, 2005, p.102).

A arte de Bresson é corajosa ao inserir *reflexão e introspecção*, no ambiente em que a hegemonia é a da lógica do *entretenimento*. Durante o

⁸ Para Wilhelm Reich, em *O assassinato de Cristo*, a sociedade, através das estruturas de controle moral e emocional manteriam a dicotomia entre normalidade encarcerada e heroísmo assassinado. Em uma argumentação pela liberdade emocional contrária ao controle moralista dos sentimentos, que acabariam em uma mecanização das emoções humanas, Reich toma a imagem de Cristo para ressaltar em última análise que ele não morreu, mas foi morto pela sociedade dominante à época e a mesma que desenvolveu-se e que aí está.

crescimento industrial e principalmente no pós-guerra, o prazer se desgarra do trabalho e tais substantivos passam a parecer opostos. Morin (1997) apresentou, e contextualizou, esta nova configuração ao mostrar como, com o trilho industrial guiando o campo simbólico, as férias anuais, o cinema no final de semana e a televisão em frente ao sofá de casa passam a ser os bens de consolação para os operários sistematizados. “Cinema, rádio, televisão, revistas, são escola de desatenção: olhamos sem ver, escutamos sem ouvir.” (Idem, p.86). Neste jogo de idealização e projeção, a arte opera um sistema de contraditório analisado por Simone Weil, em sua reflexão acerca d’O Mal:

O mal imaginário é romântico, variado; o mal real, triste, monótono, desértico, enfadonho. O bem imaginário é enfadonho, o bem real é sempre novo, maravilhoso, embriagador. Portanto, a literatura de imaginação é o enfadonho ou o imoral, ou uma mescla dos dois. Escapar a esta alternativa passando de algum modo, à força de arte, para o lado da realidade, é algo que só o gênio pode conseguir. (Weil, 1986, p.136).

Bresson opera a confrontação do espectador com a realidade, mergulhando-o neste mistério que é a condição humana, onde o espectador é impulsionado pela gravidade à ilusão do *mal imaginário*, e através desta dialógica entre *écran* e vida, percebe-se que a experiência é tão maior e cheia de graça que se pode imaginar.

Tal revelação é explicitada no filme *Unne Femme Duce* na sequência em que o casal está no cinema. Sentados, sérios, todos permanecem parados. Tons terrosos, frios. Bresson então reproduz o cinema clássico dominante no quadro dentro do quadro, que é a tela do cinema. Trata-se do filme *Benjamin, o despertar de um jovem inocente* (Michel Deville, 1968) (Aumont; Marie, 2007, p.58). As cores são vivas, os atores lutam para expressar tudo, tudo parece mais exagerado. Uma obra carregada em cores, sons, pós-impressionista, como o quadro *Um domingo na Grande Jatte* de Seurat. O jovem burguês é captado em *close/plungee*. Olha de um lado ao outro, sorri e suspira. Na sala do cinema, a relação do casal é tumultuada por um jovem ao lado dela, que procura sua mão, flertando. Eles trocam de lugares. A vida é outra coisa. “Ao longo dos séculos o teatro se tornou burguês. O cinema (teatro fotografado) mostra até que ponto”, diz Bresson (2005, p.63).

O filme de Bresson, como expressão da sua ascese e realidade, pode soar “enfadonho”, mas seria para levar o espectador a um “bem real”, “sempre novo, maravilhoso, embriagador”. Em *Diário de um pároco de aldeia* a percepção era de que atores iam mal, que o filme era insuportavelmente lento, que não se passava nada. Tal sentimento de vazio é característica chave nos filmes de Bresson que causaram estranhamento porque deslizam no contrapelo do cinema clássico dominante, principalmente norte-americano, ao qual o público estava acostumado a assistir e pela relação tradicional entre cinema e entretenimento, diversão e passatempo. Susan Sontag (1987, p.209) com perícia sem igual, dá cabo de tal desejo ao afirmar que ele nasce da unicidade de gosto. “É preciso compreender a estética – ou seja, descobrir a beleza – desta frieza”, diz ela. A beleza dos filmes de Bresson está exatamente na contemplação, ato só possível através de um fundamento de *atenção*. Tal conceito nos aponta para o sentido buscado neste texto, de que o cinema de reflexão bressoniano elogia a ascese do espectador.

“A atenção absolutamente sem mescla é oração” (Weil, 1986, p.196) e invertendo a afirmação, talvez a prece da cultura de massas seja a desatenção, ao não favorecer a análise, para a qual a calma, a lentidão, é condição. A arte reflexiva de Bresson poderia não agradar ao público desatento e ávido por estímulos que o lançassem para um mundo de ilusões, mas afirmar sua despreocupação com o sentido do Outro seria ignorar suas próprias palavras, que revelam mítica cristã e a noção de que o filme se faz na tela, no espelho dos olhos do público.

Meu filme nasce uma primeira vez na minha cabeça, morre no papel; é ressuscitado pelas pessoas vivas, pelos objetos reais que eu utilizo, que são mortos na película, mas que, colocados numa certa ordem e projetados sobre a tela, se reanimam como flores na água. (Bresson, 2005, p.24).

Na cinematografia de Bresson não há tramas rebuscadas ou suspenses, pois o objetivo é que a pessoa fixe seu olhar, sua atenção, e o tempo dará a clareza deste foco, assim, “a ilusão se dissipa e o real aparece”, de acordo com o fundamento da atenção (Weil, 1986, p.200), trata-se de uma revelação mística: “Sem nada mudar, que tudo seja diferente” (Bresson, 2005, p.107).

Acompanhamos na filmografia de tais autores personagens cotidianos (Mouchette, Accatone, Baltazar, a família burguesa, Michel, o pároco). Enfim,

observamos e percebemos algo sobre o mistério da existência e da sujeição condicionante ao estado humano. O foco está em um sujeito que é igual a nós, os observadores, portanto não há desejo de projeção – se imaginar o outro - mas pacto, solidariedade.

“É com o nítido e o preciso que você forçará a atenção dos desatentos de olho e de ouvido” (Idem, p.80). Para Bresson não seriam as ações que provocariam os sentimentos, mas o inverso (Idem, p.35): é do sentimento profundo que brota a realidade. Ele não trabalha com composições simbólicas em si, mas com relações de imagens e sons que ganham sentido no compasso esgarçado do tempo em sua diegese. “Suprimir o que desviaria a atenção para longe” (Idem, p.72), diz ele, e ainda, “atice a atenção do público (como se diz do fogo de uma lareira) (Idem, p.43). Os planos de Bresson posicionam o espectador dentro do espaço diegético. Câmera na altura da cabeça humana, movimentos de câmera como os de cabeça (panorâmicas, principalmente). Nunca usa *travellings* ou técnicas com mesmo efeito, o que para ele seria como “descolar os olhos do corpo”. Portanto o espectador é a testemunha dos fatos. Não um olhar interminável, descolado da matéria. É participante e como tal, precisa se relacionar com a trama para dela apreender seu peso, livrar-se dele.

Como enfatizou Paul Schrader (1972, p. 70), em sua definição do que seria o estilo transcendental de Bresson, que consistiria na busca por minimizar a participação emotiva do espectador durante todo o filme, o que ele denominou como *cotidianidade*, até que Bresson empunha uma *cisão*, algo sem sentido em si, que desemboca no último plano fílmico, uma plano achatado, dotado da *estagnação*, “uma cena inerte, imobilizada”, com um crescente de som em imagem simples: o lago onde Mouchette afundou, que dilata e comprime-se como se o tempo estivesse em transe; o jumento Balthazar, combalido, cercado pelas ovelhas, no campo; Michel, atrás das grades, com olhos para Jeane; o abraço de Fontaine a seu companheiro Jost após a fuga; o pilar em chamas após devorar Joana; o lenço após a queda da jovem doce. Bresson restringe a participação emotiva do espectador até o último plano, como se prendesse sua respiração, é então que ela se solta e procura sentido onde não há. Ocorre a certeza do mistério. Um paradoxo que é a própria raiz da noção de graça no ser humano, pois ela só se manifesta quando não há manifestação alguma.

É neste *vazio* de grandes acontecimentos ou expectativas, que seu filme trabalha ampliando estes espaços, para que a graça possa manifestar-se. “Não correr atrás da poesia. Ela penetra sozinha pelas articulações” (2005, p.34). Estas “articulações” são seus estados de ausência e no seu estilo, as *elipses* tomam uma importância primeira. O cinema utiliza este preenchimento imaginário efetuado pelo espectador como sua maior ferramenta. No cinematógrafo, tais espaços permanecem vazios, com objetivo de manter estado tenso de alerta. O espectador nada pode fazer senão esquecer seu desejo (aceitar o vazio) e perder o filme como objeto, posicionando-se além da passividade, mas como sujeito implicado, observador.

“O vento sopra onde quer”, subtítulo do filme *Condenado á morte escapou*, apresenta de forma clara a incidência da graça sobre o homem na lírica de Bresson. Durante a única sequência fora do presídio, Fontaine está no carro e tenta fugir. O outro prisioneiro ao seu lado fica. O plano se mantém no carro, o homem não tenta olhar para saber o que acontece, seu olhar desvia-se para baixo. Os espectadores ficam assim como ele, aguardando o que ocorrerá. Tal posição, não de expectativa, mas de observação, de esperança e fé, é uma síntese do posicionamento proporcionado também por Pasolini em *Teorema*, narrativa em que o hóspede é alguém surgido não se sabe de onde que desloca as certezas de todos os membros da família burguesa, apresentando questões e aflorando desejos. Tal vontade de “ser mais”, para além do corpo e da vida, é o que causa o estranhamento nos espectadores.

Os cinemas de Pasolini e Bresson, portanto, proporcionam o esvaziamento do desejo condicionado e, por outra economia de sentidos, a possibilidade do surgimento da *graça* a quem “abre-se” para viver seus filmes: não a posição de espectador, mas um observador que leva tal serenidade de olhar, tal atenção, para participar da vida compartilhada: uma forma de religião do indivíduo com o sagrado em tempos fragmentados por olhos com fome de tudo.