

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Informação e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Artur Felício Costa

A REPRESENTAÇÃO DO ESPIRITISMO NOS FILMES NOSSO LAR E
CHICO XAVIER

Goiânia-GO

FIC/UFG

2014

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Artur Felício Costa		
E-mail:	artur.felicio@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Bolsista		
Agência de fomento:	Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais	Sigla: REUNI	
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ:
Título:	A representação do Espiritismo nos filmes Nosso Lar e Chico Xavier		
Palavras-chave:	Melodrama. Cinema. Espiritismo. Bíblia		
Título em outra língua:	The representation of Spiritism in movies Nosso Lar and Chico Xavier		
Palavras-chave em outra língua:	Melodrama. Cinema. Spiritism. Bible.		
Área de concentração:	Comunicação, Cultura e Cidadania		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	13 de junho de 2014		
Programa de Pós-Graduação:	Programa de Pós-Graduação em Comunicação		
Orientador (a):	Lisandro Magalhães Nogueira		
E-mail:	lisandronogueira@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: 30 / 09 / 2014

Assinatura do (a) autor (a)

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Informação e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

A REPRESENTAÇÃO DO ESPIRITISMO NOS FILMES NOSSO LAR E
CHICO XAVIER

ARTUR FELÍCIO COSTA

Dissertação apresentada ao final do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Nogueira

Goiânia-GO

FIC/UFG

2014

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

C837r Costa, Artur Felício.
A representação do espiritismo nos filmes Nosso Lar e Chico Xavier [manuscrito] / Artur Felício Costa. - 2014.
118 f. : il., figs.

Orientador: Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Informação e Comunicação, 2014.

Bibliografia.

Apêndices.

1. Cinema - Espiritismo 2. Comunicação de massa –
Aspectos religiosos 3. Espiritismo – Ficção. I. Título.

CDU – 791.232:133.9

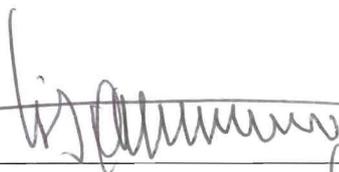
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

A REPRESENTAÇÃO DO ESPIRITISMO NOS FILMES NOSSO LAR E
CHICO XAVIER

ARTUR FELÍCIO COSTA

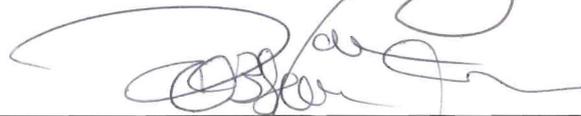
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Comunicação da Universidade Federal de Goiás para obtenção
do grau de Mestre.

Aprovada em 13 de junho de 2014



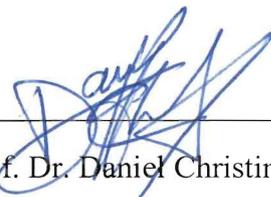
Prof. Dr. Lisandro Magalhães Nogueira (Orientador)

Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Universidade Federal de Goiás



Prof. Dr. Daniel Christino

Universidade Federal de Goiás

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

É comum ouvirmos algumas pessoas se referindo ao mestrado como uma jornada solitária. Fato. Ao fim e ao cabo, ninguém pode caminhar por nós. Contudo, esta é uma trajetória que se constrói mediante o apoio constante de muitas pessoas. Algumas dessas sequer sabem da importância que tiveram com pequenos gestos, palavras de motivação ou o próprio silêncio da compreensão diante dos nossos momentos de maior reclusão e distanciamento. Agradeço, assim, à minha família pelo constante amparo e à minha querida Elisa, com quem dividi as emoções de cada passo e que sempre esteve presente.

Uma boa jornada não se faz sem orientação firme e presente. Nesse sentido, agradeço amplamente ao professor Lisandro Nogueira por ter confiado no meu trabalho, pelo estímulo constante, pela paciência e por ter me desafiado a superar as minhas próprias limitações. Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFG, com quem pude aprender muito ao longo desses dois anos. Em especial, agradeço aos professores Daniel Christino e Robson Camargo, pelas valiosas contribuições ao meu trabalho, e ao professor Luiz Signates, pela solidariedade e apoio.

Não poderia deixar de mencionar e agradecer a valiosa amizade de Catarina Stacciarini, Evaldo Gonçalves, Ícaro Batista, Givaldo Corcínio, Pollyana Reis e Thomas Oliveira, que me ajudaram a olhar os desafios por novos ângulos e me motivaram a seguir em frente.

Por fim, agradeço ao Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni) que me beneficiou com uma bolsa de estudos ao longo de um ano.

RESUMO

A presente dissertação aborda o encontro entre a imaginação melodramática e a estrutura imaginativa que deriva da Bíblia como uma forma de se operacionalizar, esteticamente, a representação da doutrina espírita nas obras *Nosso Lar* e *Chico Xavier – o filme*. O encontro dessas referências, por assim dizer, deixaram evidentes até que ponto a religião informa a própria linguagem dos filmes. Criaram-se, portanto, pontes hipertextuais e dialógicas. Esse diálogo, além do seu caráter endógeno e estrutural, também se estabeleceu com o contexto histórico, social e cultural do espiritismo no Brasil e em suas reminiscências originárias do século XIX. Verificou-se, assim, a partir do conceito de “oculto moral”, a operação do melodrama como o catalizador de um universo valorativo traduzido a partir da influência do “código dos códigos”, ou seja, da Bíblia como uma influência imaginativa com suas imagens e estruturas narrativas.

Palavras-chave: Melodrama. Cinema. Espiritismo. Bíblia

ABSTRACT

This dissertation addresses the encounter between the melodramatic imagination and the imaginative structure that derives from the Bible as a way to operationalize, aesthetically, the representation of the spiritism at the movies *Nosso Lar e Chico Xavier – o filme*. The tangent of these matrices, so to speak, left visible the extent to which religion informs the very language of films. Therefore, dialogical and hypertextual bridges were created. This dialogue, beyond its endogenous and structural nature, were also established with the historical, social and cultural context of spiritism in Brasil and in its originating reminiscences in the nineteenth century. Thus, from the concept of “moral occult”, we testify the operation of melodrama as a catalyzer of an evaluative universe translated from the influence of the “Greate Code”, in other words, the influence of the Bible with its images and narrative structures.

Keywords: Melodrama. Cinema. Spiritism. Bible

SUMÁRIO

RESUMO	6
ABSTRACT.....	7
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1	
Imaginação melodramática e a estrutura imaginativa da Bíblia: o horizonte de representação do espiritismo no cinema	15
1.1. A imaginação melodramática em Peter Brooks	20
1.2. “Parábola melodramática”: uma articulação entre forma e temática	28
1.3. Recursos melodramáticos: a produção da clareza na leitura moral do mundo	32
1.4. Breve leitura acerca do cinema e da religião no Brasil	36
1.5. Apontamentos históricos do contexto de surgimento do espiritismo	41
CAPÍTULO 2	
Narrativa hagiográfica em <i>Chico Xavier – o filme</i> : santo e profeta do espiritismo	44
2.1. O oculto moral na narrativa de conversão: a representação das tensões culturais entre o catolicismo e o espiritismo no Brasil	50
2.2. Chico Xavier: uma metáfora do “espiritismo à brasileira”	59
2.3. A escuta nas trevas: a trajetória do profeta informa a estrutura narrativa do filme	65
2.3.1 Rejeição: a marca dos profetas autênticos	70
CAPÍTULO 3	
Nosso Lar: a casa do filho pródigo	79

3.1. Oposição fundamental: espiritismo vs materialismo	80
3.2. A polarização das imagens bíblicas e melodramáticas	83
3.3. A exteriorização da consciência no espaço diegético: Lei de sintonia	90
3.4. A figueira infrutífera do materialismo	98
3.5. André Luiz: filho pródigo e bode expiatório	104
3.5.1 O percurso da redenção	106
<i>Conclusão</i>	110
<i>Referências</i>	115
<i>Nota explicativa</i>	118

INTRODUÇÃO

É pertinente dizer que a França do século XIX seja o palco histórico de onde partem as raízes deste trabalho. Trata-se do período de maior prestígio e aceitação popular do melodrama. Também nessa época, às portas do século XX, registra-se o conjunto de invenções que marcou o início da história do cinema, normalmente tributado aos irmãos Lumière, após terem criado o que seria a pedra fundamental do novo meio de comunicação, o cinematógrafo (1895).

A França do século XIX testemunhou ainda, mais precisamente na Paris de 1857, o lançamento de *O Livro dos Espíritos* editado pelo educador francês Hippolyte Léon Denizard Rivail, conhecido como Allan Kardec, o codificador da doutrina espírita.

Como fios distintos de um novelo cultural que se estenderam ao longo do tempo - naturalmente guardando as suas marcas - este trabalho registra um encontro entre o cinema, o melodrama e o espiritismo, na construção de um texto guiado pela seguinte questão-problema: Como se dá a representação do espiritismo nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier – o filme*.

No caso brasileiro, pude constatar que nos últimos anos, a crescente produção de filmes nacionais com temática espírita. Essas obras, de maneira geral, obtinham significativo sucesso de público, o que nos chamou atenção. O filme *Nosso Lar*, por exemplo, “alcançou um público de 1,6 milhão de espectadores nos primeiros dez dias de exibição (os espíritas declarados no censo de 2010 não chegam a 4 milhões)” (PRANDI, 2012, p. 75-76). Em 2010, *Chico Xavier – o filme* ficou no topo das bilheterias nacionais por três semanas consecutivas, após atingir a marca de mais de dois milhões de espectadores. Esta obra foi a mais vista naquele ano.

Em setembro de 2012, outro filme espírita veio ao prelo, “*E a vida continua*” (2012). Eu havia ingressado, em março daquele ano, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação, da Universidade Federal de Goiás, com o propósito de estudar o Festival Internacional de Cinema Ambiental (Fica). Analisaria o impacto desse evento no contexto das interações nas redes sociais da internet. Embora eu viesse de uma trajetória de estudos das redes sociais, estes se relacionavam com a política. Então, optei por migrar para o campo da cultura durante os estudos para a seleção do

mestrado. Contudo, devido à perda completa dos dados de pesquisa, desenvolvida no mês de junho durante esse festival anual, e o receio de não ter tempo de aguardar a próxima edição desse evento, precisei formular outro projeto já como mestrando. E assim foi, de forma dramática, diriam alguns, que iniciei a minha jornada ao encontro com o melodrama.

Quando o filme “E a Vida Continua” apareceu no cenário nacional, interessei-me pela obra por ser, de certa forma, a continuação de “Nosso Lar”, ao qual já havia assistido, assim como “Chico Xavier – o filme”. Esse interesse se justifica inicialmente por ser e ter sido criado em uma família espírita e, sobretudo, sincrética. Na procura por um novo objeto de estudos, me dei conta da reiterada produção de filmes com a temática espírita no Brasil, iniciada em 2008 de forma mais sistemática com o lançamento de “Bezerra de Menezes: o diário de um espírito” (2008).

De certa forma, orientado pela minha relativa experiência como pesquisador no campo da política, senti a necessidade de aplicar as técnicas de entrevista qualitativa, direcionada para eleitores, em um novo contexto: espectadores de cinema! Desenvolvi uma enquete na primeira semana de lançamento de “E a Vida Continua” que, assim como “Nosso Lar”, é a adaptação, com título homônimo, de uma obra psicografada por Francisco Cândido Xavier.

Notei a presença significativa de pessoas nas filas dos cinemas. A maioria dos espectadores era espírita. Se deslocavam em grupos, alguns iam ao cinema como parte de uma atividade dos centros espíritas que frequentavam para a realização posterior de um debate. Muitos responderam ao questionário dizendo que tinham ido ao cinema por serem espíritas, ou seja, uma relação de identidade religiosa e funcional com o cinema. Contudo, além dos espíritas, percebi uma significativa presença de católicos que foram assistir a um filme declaradamente com temática espírita. Nas enquetes, boa parte destes tinha assistido a outros filmes dessa natureza, sobretudo “Nosso Lar” e “Chico Xavier”, que vieram a ser as obras de preferência massiva dos entrevistados e, também por essa razão, os objetos de análise desta dissertação.

Fazer enquete em porta de cinema, ainda que seja um breve questionário, é difícil. As pessoas chegam poucos minutos antes do início da sessão e, quando saem, logo se confundem na multidão apressada. Sendo assim, nas primeiras sessões do longa eu não entrei no cinema, tentando “adivinhar” quais seriam os possíveis espectadores do filme. Por fim, entrevistei um homem jovem que tinha assistido à maioria dos filmes com temática espírita e estava ali para continuar esse “ritual”, por assim dizer. Combinei com ele uma rápida conversa ao final da

sessão e também comprei meu ingresso. O cinema estava lotado. O filme, contudo, é fortemente questionável do ponto de vista da qualidade estética. A meu ver, naquele contexto, a empatia e devoção geradas pela memória de Francisco Cândido Xavier, bem como a fidelidade religiosa tinham conseguido levar as pessoas ao cinema. Ao final, fui questionado pelo rapaz da entrevista agendada se eu havia gostado do filme. Eu disse que não. Na época ainda não tinha começado a estudar cinema seriamente – processo que se iniciou de forma feliz ao longo do mestrado – e a minha opinião se formulou sem justificativas técnicas. A resposta à minha opinião veio mais ou menos da seguinte forma: “Você não é espírita, né?”.

A partir daí comecei a levantar questionamentos, tais como: Que tipo de conteúdo essas obras oferecem? Por que razão conseguem dialogar tanto com espíritas quanto com católicos? Qual é a importância de Francisco Cândido Xavier nesse contexto? Desse modo, os indicativos da pesquisa, assim como as questões formuladas despertaram o interesse por investigar como o espiritismo é representado no cinema. Ou seja, como uma doutrina (pertencente à esfera religiosa) toma forma em uma linguagem específica (a cinematográfica), valendo-se de uma forma narrativa canônica neste meio (empregada pelos filmes espíritas de maneira geral): o melodrama.

Historicamente, a aliança entre o cinema e a religião tem origem remota. No contexto hollywoodiano do início do século XX, este foi um vínculo que fez parte da própria legitimação do cinema como arte no seio da sociedade burguesa norte-americana. Essa aliança, cujos resultados foram produções como as do diretor protestante David W. Griffith, propunha, de acordo com Ismail Xavier (1984), uma espécie de sermão visual moralizante. Assim, a recente “onda” dos filmes espíritas no contexto nacional indicam como a relação entre o cinema e a religião ainda se mantém atual. Tanto o cinema, quanto o melodrama e a estrutura imaginativa que deriva da Bíblia (de sua imagética e estrutura narrativa) são elementos de elevada importância na constituição do modo imaginativo e do repertório crítico e cultural no Ocidente. A questão-problema aqui levantada tenta compreender como é feita a articulação entre esses elementos na representação do espiritismo, ou seja: como as questões doutrinárias do espiritismo aparecem na narrativa? Até que ponto elas informam a linguagem e a estrutura dos filmes? Estes são filmes religiosos ou sobre religião? Sendo filmes religiosos, de que modo a estrutura imaginativa de origem bíblica se faz presente nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*?

Tendo em vista este percurso investigativo esta dissertação foi dividida em três etapas. No primeiro capítulo são apresentadas considerações sobre o melodrama. Busco evidenciar a capacidade de atualização e permanência dessa forma narrativa e, por considerar inadequada a sua definição como gênero, preferi trabalhar com o conceito de *imaginação melodramática*, com base em Peter Brooks (1995). Julgo assim não ter reduzido de forma inadequada o que vem a ser o melodrama.

Também procurei adotar aqui a postura de Ben Singer (2001), ao interpretar o melodrama como um conceito de *cluster*, isto é, uma forma de caracterizar o melodrama pela identificação dos recursos e procedimentos utilizados. Desta feita, elenco alguns desses recursos como parte do instrumental analítico aqui empregado. Não tendo por objetivo oferecer uma história do melodrama, tomei o conceito de *imaginação melodramática* como ponto de partida e adotei o contexto de origem do gênero, o melodrama que aparece na França do século XIX sob a ótica de Pixérecourt, como ponto de referência histórico. No entanto, este não é um trabalho sobre o melodrama propriamente. No intuito de identificar como é feita a representação da doutrina espírita no cinema, tento compreender o modo como os recursos e procedimentos melodramáticos colaboram para esta operacionalização.

Este capítulo contém ainda uma breve apresentação da doutrina espírita com o propósito de posicioná-la historicamente, de contextualizá-la. Neste sentido, requisito uma questão pertinente ao objeto deste estudo: o que caracteriza um filme religioso? Apoiado em Bernardet (1996) desenvolvo uma breve discussão sobre a relação entre cinema e religião. Procurei perceber como este vínculo está para além da temática em si e como a questão religiosa pode *informar a linguagem e a estrutura narrativa do filme*. A partir desse ponto é introduzida a análise fílmica.

Com base no método da análise fílmica, desenvolvi nos capítulos dois e três a análise e interpretação dos filmes aqui elencados, mas não em sua totalidade. Optei pela análise de algumas sequências, ou de alguns planos, buscando identificar os elementos que nos permitiam dialogar, de maneira mais apropriada, com as referências imaginativas convergentes nessas obras. É importante ressaltar, todavia, que “não existe um método universal para analisar filmes” (AUMONT, 2004, p. 30). Neste sentido, tento utilizar as ferramentas analíticas mais pertinentes às especificidades de nosso objeto.

Sendo assim, analiso primeiramente *Chico Xavier – o filme*, cuja narrativa promove uma leitura hagiográfica da vida de Francisco Cândido Xavier, em que este é apresentado

como santo e profeta. Já em *Nosso Lar*, percebo como a narrativa se desenvolveu em uma simetria muito próxima da temática e da estrutura narrativa presente na parábola do filho pródigo.

Sem antecipar demasiadamente o que apresento nas considerações finais, reuni nesse capítulo as constatações de como os filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*, por meio de articulações entre o modo melodramático de imaginação e a estrutura imaginativa de origem bíblica, recuperam conflitos valorativos intrínsecos ao contexto histórico-social do espiritismo. As obras mencionadas se utilizam do drama para apresentarem, de forma didática, conceitos e princípios doutrinários. Esses filmes capitalizam a imagem pública positiva de Francisco Cândido Xavier como uma forma de legitimação do conteúdo apresentado e desenvolvem narrativas de conversão que posicionam o espiritismo em um polo positivo de leitura. São, portanto, filmes religiosos voltados para a evangelização, para a divulgação da doutrina espírita.

Uma vez destacada a questão problema, o contexto em que ela surge, e tendo posicionado o âmbito em que se desenvolve esta pesquisa, apresento a seguir os marcos teóricos e as ferramentas analíticas utilizadas ao longo deste percurso.

CAPÍTULO 1

Imaginação melodramática e a estrutura imaginativa da Bíblia: o horizonte de representação do espiritismo no cinema

Perceber a popularidade dos filmes com temática espírita no Brasil, assim como a reiterada produção audiovisual baseada nessa doutrina, deu início a este percurso investigativo relacionado a uma forma narrativa de grande vitalidade no cinema: o melodrama. Contudo, reunir definições que pudessem estabelecer um contorno claro e definitivo do que é “o” melodrama revelou-se um labirinto espinhoso, repleto de contradições e de simplificações que reduzem a complexidade desta forma dramática. No entanto, essa forma narrativa mostrou-se capaz de se atualizar em diferentes formas de expressão cultural ao longo de seus mais de duzentos anos de existência.

O melodrama está presente no teatro, na literatura, no cinema, nas artes plásticas, etc. A partir de cada uma dessas formas de expressão mobilizam-se diferentes *corpus* de análise, aparatos teóricos distintos e ferramentas analíticas que produzem um complexo concerto de vozes que em relação ao “melodrama” não estão, necessariamente, falando da mesma coisa. De acordo com Ben Singer (2001, p.44), o ímpeto de “Traçar a genealogia do melodrama provou ser tão problemático, e a literatura sobre melodrama ser tão inconsistente, porque ao longo dos últimos duzentos anos as características básicas do gênero têm aparecido em diversas combinações diferentes”.

Esta “confusão” conceitual não é algo recente e, se recuperada, pode ser encontrada desde o contexto de origem do melodrama na França do século XIX. Segundo Robson Camargo (2009, p.07-08):

Uma das razões da extensa confusão encontrada, ao tentar se entender o melodrama, é a definição de suas fronteiras, pois, durante o século XIX, ele teve três diferentes vidas ou personalidades distintas, como ópera, como texto literário e como gênero teatral. No século XX, além disso, surgem outros seus irmãos, também siameses: no cinema, no rádio e na televisão.

Apesar da semelhança entre seus códigos genéticos e da vida promíscua de todos, eles se constituem como entidades autônomas, com história diversa. [...] Embora mantenham um intenso diálogo em sua *estrutura instável e fluída*¹, não se deve confundi-los.

Deprendemos daí que, além de o melodrama adaptar-se a diferentes meios de expressão cultural, ele possui uma fluidez constitutiva e dialógica. Conforme os autores citados sugerem, esta se manifesta nas diferentes combinações de suas características e procedimentos gestados ao longo dos anos, perpassando diferentes contextos histórico-sociais.

¹ Grifos meus.

De acordo com Singer (2001, p.37), há um nível maior de estabilidade no sentido atribuído ao termo melodrama no contexto dos estudos fílmicos contemporâneos. Ainda assim, verificou-se ao longo de seu trabalho que a tentativa de estabelecer um denominador comum para todos os melodramas a partir de um conceito ou procedimento específico seria algo inviável. Isto por que um mesmo procedimento melodramático pode passar por diferentes formulações, adquirir sentido e importância diversificada em contextos distintos de representação. Esse autor (2001) ilustra o seu pensamento a partir da diferença no uso de um procedimento melodramático como o da “situação”, o qual gera grande tensão dramática. Esta, por um momento prende/suspende a narrativa. No melodrama clássico (o melodrama produzido no início do século XIX, fortemente vinculado ao nome de Pixérécourt) utiliza-se da “situação” de modo distinto do que se configura no melodrama hollywoodiano (SINGER, 2001, pp. 41-43), por exemplo.

Assim sendo, por mais que uma característica seja fortemente vinculada ao melodrama - como normalmente se diz acerca da elevada carga emocional do drama ou sobre o uso recorrente da música - existe um movimento histórico de atualização e adaptação intrínseco a esta forma narrativa. Essa fluidez estrutural de atualizações procedimentais torna inviável unir sob um mesmo denominador todos os melodramas que, seguramente, não é uma fórmula matemática.

Em algumas ocasiões, na tentativa de se domesticar “o” melodrama no constricto abraço do “gênero”, as definições se assemelham ao produto de uma técnica do holofote, “que ilumina em demasia o que há de ridículo, absurdo ou repelente no inimigo” (AUERBACH, 2011, p.362). Sabemos que nem sempre o prestígio aureolou o melodrama, sobretudo pelo seu vínculo a assim chamada “cultura de massa”. As críticas dirigidas a esta forma narrativa são identificadas por Thomasseau (2005, p. 15) desde o princípio, fazendo do termo melodrama algo tão ambíguo quanto a opinião a seu respeito.

Na tentativa de encontrar saídas neste labirinto, trabalharemos com o melodrama por dois caminhos. Em primeiro lugar, não sendo este trabalho sobre a história do melodrama, mas sobre o modo como se dá a representação do espiritismo no cinema, entenderemos o melodrama, respaldados em Singer (2001), como um “conceito de cluster²”, isto é, um termo cujo significado varia de caso a caso em relação a diferentes configurações de uma série de características básicas ou fatores constitutivos” (SINGER, 2001, p.44).

² Cacho; feixe; ramo.

Neste sentido, trabalharemos apenas com algumas características ou procedimentos que fazem parte de um modo melodramático de expressão e representação no cinema. Não pretendemos, assim, estabelecer uma “essência” caracterizadora do melodrama, mas sim compreender como se dá a representação do espiritismo nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*, os quais se utilizaram de um modo melodramático de representação e produção de sentidos.

Em segundo lugar, adotamos o conceito de *imaginação melodramática* e alguns procedimentos metodológicos de Peter Brooks (1995) para desenvolver a análise fílmica das obras mencionadas. Este conceito tem como fundamento básico a concepção de que o melodrama pode ser considerado um “modo imaginativo” (BROOKS, 1995, p.vii). Ou seja: apresenta-se “não só como um gênero narrativo, mas também como um modo de percepção de mundo” (BALTAR, 2007, p.87).

Sob essa perspectiva entramos em contato com um procedimento metodológico, de certa forma semelhante ao de Ben Singer (2001), que promove um estudo sobre o melodrama a partir de algumas características específicas. Tais características podem ser historicamente situadas, e fazem parte do modo de expressão e representação dos escritores que Brooks (1995) pesquisou.

No prefácio da edição original do seu livro “*The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*”, Peter Brooks (1995) menciona o modo como elaborou o seu argumento a partir de um movimento investigativo que transitou do adjetivo “*melodramático*” ao substantivo “*melodrama*”, utilizado como um termo descritivo ao longo do seu trabalho. O estudo desenvolvido por Brooks (1995, p.xvii) não teve a intensão de esgotar o campo do melodrama e nem de recontar a sua história sob uma ordenação cronológica ou levantamento de suas variantes.

Ademais, no presente trabalho não pretendemos fazer um resgate exaustivo da história do melodrama. O objetivo é perceber como o espiritismo é representado em *Nosso Lar* e *Chico Xavier – o filme*, partindo-se da hipótese de que estas obras lançam mão de uma imaginação melodramática para este fim. Para tanto, mobilizamos uma leitura sobre o melodrama tendo como perspectiva alguns dos procedimentos estéticos que se consolidaram no cinema e, sobretudo, os que melhor sustentaram, pela sua própria evidência, as análises dos filmes em questão. Falaremos dessas categorias mais adiante.

É conveniente mencionar que o conceito de imaginação melodramática de Peter Brooks (1995) foi originalmente formulado tendo na literatura o seu campo de investigação. Contudo, o uso deste conceito em estudos fílmicos não é uma novidade e tem se revelado uma operação pertinente; o próprio autor (1995, p.vii-ix) faz referência a esta apropriação.

Pensado como um termo descritivo, Peter Brooks (1995, p.xv-xvii) buscou no contexto de origem do melodrama - mais especificamente no melodrama francês do início do século XIX - um conjunto de características que ajudassem a conformar a ideia de um sistema estético coerente, ou seja, um conjunto de técnicas, procedimentos e modos de expressão que, para o autor, evidenciam a existência de um modo melodramático de imaginação. A presente dissertação terá como ponto de referência esse mesmo período histórico para o uso da expressão “melodrama clássico”; em conformidade com algumas características do amplo trabalho estruturante de Pixérécourt – o dramaturgo que inaugura o gênero com a peça *Coelina ou L’Enfant du mystère* - e seus contemporâneos. A compreensão desse marco inaugural é também exposta por outros autores, tais como: Ben Singer (2001), Ivete Huppés (2000), Ismail Xavier (2003), Robson Camargo (2009), Thomasseau (2005), entre outros.

Delineamos até aqui o modo como interpretamos o melodrama: não como um gênero, mas antes uma forma narrativa que se define a partir das múltiplas combinações de seus procedimentos, que possui significativa elasticidade e fluidez, que revela ampla capacidade de atualização e permanência, consolidando, assim, uma forma de percepção do mundo, uma imaginação. Embora não seja o nosso foco de estudo, notamos que esta fluidez do melodrama é inerente à sua própria historicidade. Tal percurso, por sua vez, nos remete ao contexto dos teatros de feira, em Paris. De acordo com Robson Camargo (2009),

O melodrama reúne e desconstrói os estilos e estilemas teatrais numa relação *dialógica e hipertextual*. Sem cerimônia, o melodrama reutiliza-se dos elementos da tragédia, da comédia, do drama burguês, do romance inglês e francês, da novela de cavalaria, da picaresca, da ópera cômica, da comédia lacrimosa, do romance gótico. Retirou destes os elementos para a produção justaposta de seus textos e de sua cena, *compondo-se como estrutura dramática dinâmica na qual se trabalha a reorganização de diferentes estilos*. Compondo-se então como forma misturada de distintas matrizes que se organizam por contradição ou justaposição, *ele mesmo um não gênero, uma matriz, um procedimento*.³

Por meio deste panorama, percebemos o intenso diálogo que o melodrama estabeleceu com outras formas dramáticas. Como veremos adiante, ele dialoga não só com outros estilos e estilemas, mas também com seu público e com o contexto histórico-social em que se insere.

³ Grifos meus.

Esta é uma perspectiva interpretativa que nos lembra, inclusive, da apreciação de Eric Bentley quando qualifica o melodrama - de acordo com a leitura de Brooks (1995, p.xv) - como sendo a essência do impulso teatral. Apoiar-nos-emos nesta interpretação do melodrama como uma matriz – como um procedimento – com o intuito de valorizar a sua histórica natureza dialógica, de adaptações, releituras e rearranjos a partir do contato com outras formas dramáticas e matrizes. Talvez seja este aspecto proteico, em profunda sintonia com o público e seu tempo histórico, que lhe tenha garantido tamanha vitalidade. Além disso, a natureza dialógica e hipertextual do melodrama parece favorecer a sua adaptação e permanência nos mais diversos meios de expressão cultural.

Neste sentido, concordamos com Singer (2001) quando afirma que o melodrama varia de significado conforme as diferentes articulações de seus elementos constitutivos. À luz desses argumentos compreendemos que o melodrama não cabe na circunscrita definição de gênero. Então recorreremos à imaginação melodramática. Este é um conceito interessante, sobretudo, por estabelecer um vínculo entre o modo melodramático de representação e a sua capacidade de alcançar e recuperar, para a narrativa, as tensões culturais latentes na sociedade.

Desenvolveremos a seguir uma exposição mais detalhada acerca deste conceito, importante referencial para a nossa investigação.

1.1 *A imaginação melodramática em Peter Brooks*

O texto de Peter Brooks (1995) organiza-se em diferentes camadas. O autor promove uma “tessitura” entre o campo da estética, a história do melodrama e o seu vínculo com a modernidade. Embora a discussão sobre a modernidade não seja propriamente o nosso foco, é importante mencionar o seu vínculo com esse período histórico. O melodrama, afinal, é uma forma essencialmente moderna conforme evidenciaram autores, tais como: Brooks (1995); Camargo (2009); Huppés (2000); Singer (2001) e Xavier (2003).

A modernidade é interpretada por Brooks (1995) como sendo o período em que se consuma um processo histórico de “dessacralização” na sociedade. Esse período, segundo o autor, tem na Revolução Francesa o seu marco epistemológico de rompimento com o Sagrado

em seu aspecto tradicional. Neste caso, o aspecto tradicional é uma referência às instituições do modelo Feudal de sociedade: a Igreja e a Monarquia (Brooks, 1995, p.15).

Tal rompimento é entendido como “a quebra do mito da cristandade, a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa” (BROOKS, 1995, p.15). É a última etapa em um processo de dessacralização que se iniciou no período da Renascença. Em face desse contexto histórico, o melodrama no século XIX e o gênero Gótico são interpretados pelo autor (1995) como uma reação ao processo de dessacralização. Seriam formas narrativas que tentam, de certa forma, recuperar alguma parcela do mito Sagrado. Contudo, os escritores no contexto pesquisado por Brooks teriam constatado que o mito da cristandade perdera seu poder, assim como as suas instituições representativas perderam a sua legitimidade. Neste sentido, a produção de mitos só poderia ser de caráter individualizado, personalizado. Sobretudo em um contexto em que “o ego individual declara valor central e primordial, [e] demanda ser a medida de todas as coisas” (BROOKS, 1995, p. 16). De certa forma, é como se este cisma social profundo tivesse promovido um deslocamento do termo “mito” em seu duplo caráter (FRYE, 2004, pp. 58-59) de “sagrado” e “profano” apenas para o âmbito do “profano”. Ou seja, rompe-se com a “aura” peculiar e “sagrada” das narrativas que possuem uma função social organizadora específica e que os indivíduos de maneira geral acatam justamente pelo seu aspecto sagrado. Neste caso, o rompimento com o Sagrado tradicional teria como resultante a criação de mitos, no sentido de sequências narrativas (FRYE, 2004, p.57), pessoais, individuais, “profanos”; incapazes de estabelecer a coesão social por se ter rompido com o aspecto “sagrado”, ordenador e legitimador de uma estrutura social, como a sociedade feudal.

Parece restar, neste caso, a construção de alegorias. A parábola, na chave dos mitos-estória, pode ser posicionada tanto dentro do contexto mitológico em seu aspecto “sagrado”, quanto no contexto das demais estórias do populário e do legendário (Frye, 2004, p.60). Esta é uma questão à qual retornaremos adiante, vez que diz respeito a uma possível semelhança estrutural entre a parábola e algumas características da narrativa melodramática na perspectiva de Peter Brooks. Embora os melodramatistas citados por esse autor recusassem a redução da metáfora presente em suas obras à simples produção de um quadro alegórico (Brooks, 1995, p.22), esta semelhança estrutural é perceptível e diz respeito ao modo como a imaginação melodramática está presente nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*. Contudo, antes de seguir por este caminho argumentativo, retomaremos como Peter Brooks interpreta a reação do melodrama ao contexto da modernidade e à dessacralização.

Na hipótese de a modernidade ser o período histórico em que se manifesta este “vazio transcendental”, o melodrama é interpretado como uma forma dramática que *reage* ao estado de vertigem, de angústia e ansiedade resultante desse processo de dessacralização. Neste sentido:

há um esforço desesperado para renovar o contato com os fragmentos éticos e psíquicos dispersos do Sagrado por meio da representação da realidade decaída, insistindo que, por trás da realidade, escondido embora indicado por ela, existe um reino onde grandes forças morais são operativas, onde devem ser feitas as grandes escolhas de modos de ser [...] Os melodramatistas recusam-se a permitir que o mundo tenha sido completamente drenado de transcendência; e eles localizam essa transcendência em uma luta entre as criaturas da luz com as criaturas das sombras, no jogo da mente ética (BROOKS, 1995, pp.21-22).

De acordo com Singer (2001, p.132); o processo da Revolução Francesa reformulou o panorama teatral na França. Em janeiro de 1791 a Assembleia Nacional burguesa retirou as interdições do antigo sistema governamental com relação ao uso da fala no teatro. Thomasseau (2005, p.13) também se refere a este édito de liberação. Segundo o autor, esse feito concedia a todos os cidadãos o direito de construir um teatro público e de representarem peças com os mais variados gêneros. Por esta informação consegue-se deduzir o importante papel social dos teatros nesse contexto.

Quase à semelhança do *acting out* que rompe com as repressões dentro da perspectiva de uma imaginação melodramática, permitindo emergir o drama interno latente e pulsante - ocultos no cotidiano - a Revolução “que cortaria cabeças e decretos, poria fim a todas as limitações, liberando a pantomima das amarras do silêncio obrigatório, deixando surgir um novo tipo de teatro, o melodrama” (CAMARGO, 2009, p. 76). Ao mesmo tempo, as cabeças decepadas faziam parte do corpo de uma “metáfora real”. Na ausência de uma Instituição como a Igreja ou a Monarquia que organizava o “corpo social”, “em termos de unidade e integridade, como a unidade de um corpo social em que o indivíduo se vê absorvido” (FRYE, 2004, p.128), a voz libertada do melodrama acaba se tornando a voz que proclama e dramatiza a existência de uma moral universal, “postulando sentidos e sistemas simbólicos, que não possuem justificativa determinada porque eles não são amparados por nenhuma teologia e por nenhum código social universalmente aceito” (BROOKS, 1995, p.21).

As narrativas recuperam assim, na forma do “oculto moral”, os conflitos valorativos que emergem das tensões culturais. Postula-se a existência de um universo moral latente no cotidiano e inerente à consciência de cada indivíduo. Desse modo, é pertinente fazer uma

exposição mais fiel do conceito de “oculto moral” em Brooks para entendermos o modo melodramático de expressão e representação. Este “oculto moral” é

o domínio dos valores espirituais operativos que são ao mesmo tempo indicados no interior e mascarados pela superfície da realidade. O oculto moral não é um sistema metafísico; é antes o repositório dos fragmentos dessacralizados e remanescentes do mito sagrado. Ele se assemelha à mente inconsciente, uma vez que é a esfera do ser em que os nossos desejos mais básicos e interdições se depositam, um reino que na existência cotidiana pode aparecer fechado de nós, mas que nós devemos aderir uma vez que é o reino do significado e do valor. *O modo melodramático em grande medida existe para localizar e articular o oculto moral*⁴ (BROOKS, 1995, p.5).

Depreendemos daí a compreensão de que o modo melodramático é uma forma de se dramatizar os conflitos e tensões culturais latentes, recuperados para a narrativa na forma do “oculto moral”. Os conflitos são dramatizados, são expostos, ganham visibilidade. As narrativas que se valem de um modo melodramático de expressão representam e tensionam essa realidade para que ela seja virada do avesso, para que se rompam as “repressões”: sociais, psicológicas, históricas e convencionais (BROOKS, 1995, p.41).

Assim, por meio do excesso, do exagero, da intensidade dramática, emergem nas narrativas os conflitos valorativos do “oculto moral”: a esfera dos valores operativos, os remanescentes do mito sagrado resgatados do tecido social onde, por vezes, se encontram ocultos. Por esta característica do melodrama de trazer o oculto moral à tona, que Brooks (1995) ressalta o modo do excesso. Acerca de sua obra, ele assim diz: “Este é um livro sobre excesso, sobre um modo de dramatização intensificada inextricavelmente ligada ao esforço dos romances modernos em produzir sentido” (BROOKS, 1994, p. xiii).

A categoria do “excesso” no melodrama, interpretado como uma forma de se produzir sentido, de se exporem as entranhas do drama e revelar o oculto moral, é por vezes vinculado a um modo de “teatralidade”. Na fala do próprio autor, ele assim diz: “Ao considerar o melodrama, estamos em certo sentido falando sobre uma forma de teatralidade que subjaz o esforço romanesco em representação – que irá fornecer um modelo para a produção de sentido nas dramatizações ficcionais da existência” (BROOKS, 1995, p.13). Neste caso, consideramos esta interpretação pertinente para os estudos em cinema somente até certo ponto. A relação entre “excesso” e “teatralidade” não é um consenso. Tem implicações que devem ser levadas em consideração e, neste caso, adotaremos o cinema como viés. No momento em que formos apresentar os procedimentos melodramáticos aos quais nos

⁴ Grifos meus.

atentaremos durante a análise fílmica, retomaremos esta discussão sobre o “excesso”. Sendo assim, convém retornar à apresentação do modo melodramático de representação e significação com o intuito de deixar claros os aspectos importantes para a análise e compreensão do material de pesquisa selecionado.

Segundo Brooks (1995, p.12), há um momento em que se pode perceber melhor a operacionalização do modo melodramático: “Em seu estado mais ambicioso, o modo melodramático de concepção e representação pode parecer ser o próprio processo de se alcançar um drama fundamental da vida moral e de encontrar os termos de expressá-lo”. Notamos neste caso a aproximação mais evidente com uma certa estrutura parabólica. Ou seja, uma ideia, valor ou moral, é revestida por uma superfície dramática. O modo melodramático seria a forma de se expor esse núcleo valorativo, numa apresentação ao mesmo tempo parabólica e explicativa, assunto ao qual retornaremos adiante. Antes é necessário estabelecer algumas ponderações com relação aos argumentos de Brooks (1995) e levar em consideração o papel do público, importante tanto no melodrama quanto na parábola em si.

O que podemos notar neste caso é como Peter Brooks (1995) procura estabelecer uma ponte entre o campo da estética e o contexto histórico social. Isto é feito a partir de uma leitura do melodrama como sendo essencialmente moderno, capaz de oferecer uma resposta à modernidade. Ou seja, o melodrama dialoga com o social e resgata as tensões culturais para o seu campo de representações.

Peter Brooks (1995) interpreta como sendo por meio da hipérbole, da intensidade dramática, da polarização, etc. que esses conflitos valorativos são dramatizados - intensamente dramatizados - e expostos. Forma-se assim um quadro valorativo, um sistema simbólico que, em tese, não se fundamenta em nenhuma teologia, levando-se em consideração a perspectiva de uma sociedade inserida em um contexto pós-sagrado, de dessacralização. Como bem sintetiza Bragança (2007, p.07), o melodrama torna-se “um espaço catalizador de um universo valorativo”.

Outros autores, tais como Ben Singer (2001), Ivete Huppés (2000), Ismail Xavier (2003), Robson Camargo (2009), Thomasseau (2005), também reconhecem que o melodrama é uma forma dramática essencialmente moderna. Contudo, no tocante à forma como o melodrama responde à modernidade, percebemos que nem todos entram no campo da discussão sobre o pós-Sagrado e o movimento de ressacralização.

De acordo com Ismail Xavier (2003, p.90), o argumento que se desenvolve ao longo do trabalho de Peter Brooks (1995) de que existe uma relação historicamente fundamentada entre o melodrama e a modernidade é uma vantagem. Por meio desta perspectiva que relaciona o melodrama ao “espírito de época da modernidade”, faz-se oposição a uma leitura do melodrama como forma de representação a-histórica. Ou seja, desta forma as fronteiras do melodrama não se expandem a tal ponto de ele se tornar um conceito que não conceitua, sem limites definidos. Esta é também uma preocupação apresentada por outros autores (Brooks, 1995; Camargo, 2009; Singer, 2001).

Contudo, a apreciação feita por Brooks (1990) de que a Revolução Francesa teria significado um rompimento epistemológico com um sagrado Tradicional - instituindo um período pós-Sagrado - foi algo contestado por Ismail Xavier. Este autor afirma que o problema desta tese é a de conferir “uma feição por demais homogênea à sociedade posterior à Revolução, como se esta tivesse instituído, numa única virada de página, uma modernidade laica e burguesa que se impôs igualmente a todos” (XAVIER, 2003, p.90). A ponderação de Ismail Xavier nos é particularmente relevante por condizer, em termos argumentativos, com o que significa o surgimento da doutrina espírita no seio da sociedade francesa, em 1857. É pouco mais de meio século depois da Revolução se considerar o fato de que esta data, a de 1857, é a de lançamento do *Livro dos Espíritos* (obra inaugural da doutrina espírita). Trata-se do surgimento de uma doutrina que se apresenta como a terceira revelação no tronco judaico-cristão, sendo esta uma ponderação significativa para se debater a ideia de rompimento com o mito da cristandade, como argumenta Brooks.

De certa forma, os indícios de que o melodrama também reage à instauração deste “vazio transcendental” sinalizam como a discussão sobre esta temática é algo mais amplo, pois se refere a um processo matizado e que no contexto brasileiro, sobretudo, é algo a ser tratado com cautela. No entanto, o processo de gestação da modernidade, com marcos na Revolução Francesa e Industrial, de fato suscitaram mudanças culturais profundas. Estas não se instauraram em um virar de páginas, mas deixaram suas consequências no percurso da história. Tais consequências, por sua vez, causaram fortes impressões no tecido social. Concordamos com Singer (2001) e Brooks (1995) quando dizem que o melodrama consegue recuperar, e de certa forma “reagir”, a essas tensões valorativas.

Conforme argumenta Ben Singer (2001, pp.131- 148), o melodrama é de fato um produto da modernidade e, de certa forma, reflete a ansiedade gerada por este movimento que

envolve o desmantelamento de toda uma ordem social, com interferências e mudanças no campo econômico, político e social.

Embora o trabalho de Brooks (1995) seja citado com mais frequência, Singer (2001 p. 133) demonstra que outros autores também intuíram essa relação entre o melodrama e o impacto gerado pela modernidade. Diante das inseguranças da vida moderna as pessoas se sentiram “‘desamparadas e desprotegidas’ em um mundo ‘desencantado’, pós-sagrado, pós-feudal, de ambiguidades morais e vulnerabilidade material” (SINGER, 2001, p.132). Neste contexto o melodrama seria uma espécie de resposta estética.

De acordo com Singer (2001), o melodrama traria uma espécie de compensação ao sentimento de instabilidade e insegurança, detectado por ele tanto no século XIX quanto no início do século XX. A reação ao percurso da modernidade, segundo esse autor (2001), encontra uma dinâmica paradoxal no melodrama clássico. Além de retratar a impotência do indivíduo diante da imprevisibilidade da vida material no contexto do capitalismo moderno, é reassegurada a existência de uma ordem moral cósmica superior que ainda olha para o mundo e o governa com justiça (SINGER, 2001, p.134). Nesta perspectiva, o autor faz a seguinte observação: “Com a sua exaltação da virtude e justiça poética final, o melodrama ofereceu um tipo de destino compensatório, que ajudou as pessoas a lidarem com as vicissitudes da vida moderna” (SINGER, 2001, p.135).

Entendemos que a interpretação de Singer (2001) evidencie a estrutura polarizada do melodrama como propositura estética⁵. Além disso, o autor também demonstra como esta forma narrativa propõe uma espécie de ajustamento moral para o mundo, como forma de reação. Notamos, portanto, a construção de um diálogo com o contexto histórico e social. Nesse sentido, por exemplo, Singer (2001, p.133) faz menção às cenas em que as donzelas, ao serem amarradas nos trilhos de trens, representam essa tensão elementar gerada pela insegurança da vida moderna, na qual o trem acaba por simbolizar a era da máquina, da modernidade e seus perigos. Ao mesmo tempo, a resolução do conflito é o modo como se reage à insegurança, proclamando-se a existência de uma moral cósmica superior que promove o reajustamento das instabilidades.

⁵ Não há aqui uma interpretação do melodrama como o resultado de uma fórmula maniqueísta. Com base em Peter Brooks (1995, p.32), trabalhamos com a concepção de que o melodrama formula oposições valorativas que exercem funções de bem e mal.

Esta questão, inclusive, pode ser detectada no melodrama que teve, em seu horizonte simbólico mais imediato, o contexto da Revolução Francesa. Percebemos no texto de Charles Nodier, um crítico da época, o modo como esta visão providencial e o diálogo com o contexto histórico se faziam presentes no melodrama:

O que eu os vi fazer foi, na falta do culto, substituir as instruções do púlpito e lançar, de uma forma atraente, à qual não faltava jamais o efeito cênico, lições graves e proveitosas na alma dos espectadores. [...] É necessário lembrar, através de um enredo sempre novo em seu contexto, sempre uniforme em seus resultados, esta grande lição na qual se resumem todas as filosofias apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui em baixo, a virtude nunca fica sem recompensa e o crime jamais fica sem castigo. E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade da Revolução (NODIER, 1971, pp. II-VIII apud THOMASSEAU, 2005, p.15).

Parece correr por dentro desses argumentos uma compreensão de que se a modernidade desajusta, “esvazia” o mundo de transcendência e angustia a plateia, o melodrama responde como uma forma de sustentação, de preenchimento e segurança. Neste sentido, Singer (2001, p.137) percebe no melodrama clássico uma espécie de parábola da ansiedade moderna, sobretudo quando se constroem tramas nas quais o protagonista se vê impotente diante das investidas de um vilão, das adversidades, das catástrofes, etc. Em contrapartida, na resolução do conflito é oferecida uma resposta, uma reação, a garantia de uma segurança. “O melodrama garantiu uma simplicidade ética e uma *legibilidade* que fez o mundo mais seguro, se não socialmente ou economicamente, ao menos psicologicamente⁶” (SINGER, 2001, p.137). Recorreremos mais adiante a essas questões da polarização e da legibilidade das forças em oposição no melodrama. Trata-se de um importante recurso para as análises que desenvolveremos: o papel da sinalização na construção dos quadros valorativos no melodrama. Por enquanto, daremos sequência aos apontamentos teóricos que evidenciam como esta forma narrativa se encontra em profunda sintonia com o tecido social e seu tempo histórico.

Cabe, então, ressaltar que a reflexão de Singer (2001) promove uma avaliação histórica mais ampla. Faz uso de um material de análise diverso, tanto com relação ao século XIX quanto com relação ao século XX. Ademais, faz referência ao contexto do cinema do primeiro século e aos processos de diálogo com a sociedade moderna, urbana e industrial.

⁶ Grifos meus.

Desse modo, ainda que as observações dos diferentes autores tragam implicações ideológicas e divergências entre si, esta é uma discussão que possibilita lançar um olhar sobre o melodrama em toda sua complexidade e relevância social. A sua capacidade de atualização, de estar em constante diálogo com o seu tempo histórico lhe conferem vitalidade e constroem a realização de análises planas sobre o melodrama, as quais hiperbolizam algumas de suas características e desconsideram importantes aspectos, tais como os mencionados.

Das observações de Singer (2001), interessa-nos sobremaneira a sua percepção da existência de uma dimensão parabólica na relação entre o melodrama e a modernidade. Por exemplo, a ideia de que, por dentro da articulação melodramática, se encontram os reflexos do seu diálogo com o “espírito de época”, por assim dizer.

Esta é uma questão a ser levada em consideração no presente trabalho uma vez que os filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier* se inserem em um contexto histórico e cultural específico. Recorrem frequentemente, assim como a maioria dos filmes espíritas, à vigorosa imagem pública de Francisco Cândido Xavier. Sendo assim, até que ponto os filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier* dialogam com a historicidade do espiritismo no Brasil? Essas narrativas conseguem recuperar as tensões culturais inerentes ao espiritismo nesse contexto? Se assim for, até que ponto Chico Xavier é apresentado como uma figura mitificada e legitimadora do espiritismo no Brasil, como uma resposta a esse quadro de tensões culturais?

Essas são questões para se ter em mente com o intuito de nortear a análise fílmica e possibilitando a compreensão de como se dá a representação do espiritismo em *Nosso Lar* e *Chico Xavier*. Para tanto, faz-se necessário retornar a Brooks (1995) com o intuito de perceber a forma como a narrativa se estrutura dentro do modo melodramático de expressão e representação, tendo como horizonte o campo cinematográfico.

1.2 “Parábola melodramática”: uma articulação entre forma e temática

Antes de entrar propriamente em Peter Brooks e nos procedimentos melodramáticos de localização e operação do oculto moral, traremos algumas referências externas a este contexto para levar adiante aquilo que julgamos ser uma aproximação entre o modo melodramático e a dinâmica produtora de sentido na estrutura literária da parábola.

O teólogo Kenneth Bailey⁷ (2009), em seu estudo sobre a estrutura literária das parábolas contidas no Evangelho de Lucas, propõe uma definição interessante para esta forma literária. Ele adota procedimentos metodológicos que nos permitem estabelecer algumas relações com o estudo que aqui desenvolvemos sobre o modo melodramático. O autor apresenta a seguinte conceituação: “As parábolas de Jesus são uma forma *concreta e dramática* de linguagem teológica que *força o ouvinte a reagir*. Elas revelam a natureza do reino de Deus e/ou *indicam como um filho do reino deve agir*”⁸ (BAILEY, 2009, p.14).

O aspecto “concreto” dessa linguagem não é definida por Kenneth Bailey em termos conceituais. Para isto ele utiliza as parábolas como exemplo e demonstra como o uso de uma linguagem metafórica é capaz de condensar um amplo argumento em diálogo com o próprio contexto. Já para Northrop Frye (2004, pp.52-53), esta questão se torna mais facilmente compreensível. Afirma que as origens da Bíblia “estão na fase metafórica da linguagem [...] O hebreu bíblico é uma língua quase obsessivamente concreta, e, se há um ou outro termo mais abstrato no Novo Testamento [...] eles mexem muito pouco com o que é basicamente uma estrutura metafórica”.

Entendemos, assim, o papel central da metáfora nesse contexto. A “metáfora não é um ornamento acessório de linguagem bíblica, mas uma de suas modalidades diretivas do pensamento” (FRYE, 2004, p.81). Por sua vez, as metáforas na parábola estão inseridas em uma situação dramática. Ou seja, envolvem uma situação de conflito de ideias, de valores e, por esta razão, “forçam o ouvinte a reagir”. Kenneth Bailey (2009, p.14), por sua vez, elenca seis diferentes ocasiões em que esta forma literária pode ser encontrada. A parábola pode estar inserida em um diálogo teológico, em um poema, ou até mesmo aparecer sozinha. Em todo caso, a parábola é um evento central, de clímax, inserido em uma unidade literária maior. A não ser no caso em que aparecem sozinhas, “em todos os tipos de parábolas [...] elas funcionam como parte essencial de uma unidade literária maior. Em cada caso, é a unidade maior que precisa ser examinada para se determinar acerca do que, afinal de contas, a parábola fala” (BAILEY, 2009, p.15). Sendo assim, esse autor encara a parábola como uma peça literária dentro de outra e o modo como se relacionam depende, essencialmente, do contexto em que foram proferidas e interpretadas. Por consequência, para se entender a

⁷ Esse teólogo viveu durante 47 anos no Oriente Médio. Estudioso da área do Novo Testamento, foi professor na Tantar Ecumenical Institute for Theological Research, em Jerusalém. Realizou um estudo sobre a cultura camponesa em comunidades do Oriente Médio e as combinou com uma análise dos sentidos e da estrutura literária das parábolas contidas no Evangelho de Lucas (BAILEY, 2009).

⁸ Grifos meus.

parábola é necessário também saber para quem ela foi destinada, ou seja, quem era o público alvo e em que contexto se encontrava (Bailey, 2009, p.27).

No dicionário Houaiss, “parábola” é definida como uma “narrativa alegórica que transmite uma mensagem indireta, por meio de comparação ou analogia”. Esta mesma definição é expandida quando levado em consideração o aspecto religioso em que está inserida. Neste caso, a definição torna-se “narrativa alegórica que encerra um *preceito religioso* ou *moral*”⁹. Já o aspecto alegórico, comum nas definições de parábola, significa, nesse mesmo dicionário, um “*modo de expressão* ou interpretação que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob forma *figurada*”¹⁰.

Uma vez unidas essas definições, compreendemos que uma parábola encerra uma ideia, um princípio ou um *valor moral*. A parábola se utiliza de um modo figurativo de expressão em que as metáforas podem ser interpretadas como o veículo desse núcleo de sentido. Depreendemos assim que uma parábola estrutura-se em “dupla camada”: a da narrativa essencialmente metafórica e a esfera dos valores, dos preceitos religiosos e morais. Devemos ressaltar a importância do contexto e definição dos ouvintes aos quais uma parábola é destinada para a que esta possa ser melhor interpretada.

Levaremos em consideração esta estrutura e forma de interpretação da parábola para observar, a seguir, como Peter Brooks (1995) identifica a presença do “oculto moral” na estrutura narrativa melodramática.

Partiremos desta vez da seguinte definição de “oculto moral”: “é o domínio dos valores espirituais operativos que é ao mesmo tempo indicado no interior da realidade e mascarado pela superfície da realidade” (BROOKS, 1995, p. 5). Por esta definição, chegamos à compreensão de que para a imaginação melodramática “gestos e coisas significantes são necessariamente *metafóricos*”¹¹ em sua própria natureza, porque eles devem se referir e falar de outra coisa. Tudo parece carregar a estampa do significado, que podem ser expressos, pressionados para fora, a partir deles” (BROOKS, 1995, p. 10).

Neste caso, constatamos que, nas análises de Brooks (1995), a partir dos romances de Balzac e James, a representação da realidade também se estrutura em uma dupla camada. Assim é, pois esses autores recuperam para a narrativa uma esfera de valores conflitantes,

⁹ Grifos meus.

¹⁰ Grifos meus.

¹¹ Grifos meus.

inseridos num contexto de representação dos dramas cotidianos e/ou da própria consciência, mas que, ao mesmo tempo, são mascarados pelo cotidiano. Estão ocultos. Tomemos como exemplo a representação da realidade em Balzac: “A realidade é para Balzac tanto a cena do drama quanto a máscara do verdadeiro drama que está por trás, é misterioso, e só pode ser aludido, questionado, e em seguida gradualmente elucidado” (BROOKS, 1995, p.2). Notamos, portanto, como emana dessa superfície metafórica da realidade¹², deste drama aparente que reveste um drama verdadeiro, o seu “pleno potencial como parábola” (BROOKS, 1995, p.1). Sendo assim, podemos interpretar o drama aparente, a superfície metafórica da realidade na narrativa, como a “peça literária maior” que encerra em si uma “peça literária menor”, ou seja: uma cena concreta e dramática que reveste um núcleo valorativo, uma esfera de valores ocultos que a narrativa trará à tona. Neste sentido, acreditamos ter conseguido estabelecer alguns pontos de tangência entre as definições de parábola em Kenneth Bailey (2009) e a forma de recuperação e localização do oculto moral no modo melodramático em Peter Brooks (1995). Nesta altura, talvez seja possível sugerir a noção de uma “parábola melodramática”. Conseguir estabelecer um diálogo entre essas referências é algo importante neste caso, especificamente, por se tratar de filmes que estão no âmbito religioso. Isto nos permitirá alguma flexibilidade em termos interpretativos.

O modo como este núcleo valorativo inicialmente oculto vem à tona no cenário dramático maior dos conflitos aparentes, requisita um olhar mais acurado sobre a noção de metáfora. Para tanto, traremos como exemplo uma interpretação sobre os personagens no melodrama. Os personagens melodramáticos normalmente não possuem densidade psicológica. “As personagens são construídas de forma muito mais esquemática [...] Pode-se dizer que a dúvida está ausente” (HUPPES, 2000, pp.112-113). De acordo com Thomasseau (2005), estes podem ser interpretados como funções dramáticas, *personae*, “máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p.39). Há nesta estrutura uma divisão polarizada entre personagens que exercem a função de mau e personagens que exercem a função de bem e, ao longo da narrativa, representam esse polo valorativo no campo das oposições. Como afirma Huppés (2000, p.112) acerca da ação no melodrama, o “foco principal incide sobre a ação, que abre a batalha entre polos morais opostos”.

¹² Convém frisar que, nas narrativas melodramáticas analisadas por Brooks, nem toda a superfície da narrativa é metafórica. Apenas os gestos e objetos mais significantes carregam esta propriedade, conforme a citação desse autor (1995, p.10).

Nesses termos, podemos dizer que essas personagens simbolizam algo, assim como os gestos, sinais, objetos e recursos cênicos se tornam signos de um determinado campo valorativo, destinados a conferir clareza e legibilidade à moral que emerge dos polos em oposição (BROOKS, 1995, pp.35-46). Eis aqui mais um caminho por onde chegamos à leitura sobre a imaginação melodramática e o aspecto metafórico essencial da superfície da realidade na narrativa, em seus elementos de significação mais importantes. Como já dito “para a imaginação melodramática, gestos e objetos significativos são necessariamente metafóricos [...] Tudo parece carregar o selo do significado, que pode ser expressado, pressionado para fora” (BROOKS, 1995, p.10). Ou ainda, podemos condensar essas questões, no tocante aos personagens, pelo seguinte viés: “O drama moral tem repercussões físicas que se postam perante nós como seus símbolos vivos” (BROOKS, 1995, p.46). Sendo assim, ao oculto está reservado o seu desvelamento.

Uma vez que já abordamos a relação implícita entre a metáfora e a estrutura da parábola – uma aproximação pertinente ao campo dos filmes de natureza religiosa que estudamos – apresentaremos a seguir alguns recursos melodramáticos que serão importantes instrumentais para as nossas análises. Mais especificamente, abordaremos a estrutura narrativa dicotômica, a polarização moral e a intensidade dramática, entre as diversas características e possíveis combinações entre elas.

1.3 *Recursos melodramáticos: a produção da clareza na leitura moral do mundo*

Já mencionamos a inconveniência de se realizar uma leitura esquemática do melodrama. Notamos, até aqui, a ampla capacidade de diálogo desta categoria com outras referências estéticas, com o público e o contexto social. Por fim, uma vez verificada a existência de traços de semelhança entre a parábola e a operacionalização do oculto moral no modo melodramático, abordaremos na sequência algumas características desta matriz apropriadas para o desenvolvimento desta pesquisa.

Observamos em Singer (2001, pp.43-44) como é difícil encontrar uma característica que sirva de denominador comum para todos os melodramas, por mais que alguma escolhida seja uma ferramenta crítica valiosa. A partir desta constatação, como já evidenciamos, Ben Singer analisa o melodrama como um conceito de cluster, um termo que varia conforme as diferentes combinações de suas diversas características, recursos e fatores constitutivos que se

transformam com o passar do tempo. Entre esses recursos diversos, Singer (2001, pp.44-58) focou em cinco elementos-chave: pathos, emoção exagerada, polarização moral, estrutura narrativa não clássica e sensacionalismo. De alguma forma, Brooks (1995, p.viii) também faz uma leitura do melodrama a partir desses recursos e fatores constitutivos elencados a partir de Singer (2001). Aquele fala, sobretudo, do excesso, da intensidade dramática e da polarização, mas sempre posicionando esses procedimentos como uma forma de localizar e tornar visível, legível e operativo, o oculto moral (BROOKS, 1995, p.5).

Sendo assim, o oculto moral é algo a ser desengastado na narrativa. Os recursos melodramáticos, por sua vez, facultam esta exteriorização, rompem com todo tipo de repressão exercida pela superfície da realidade e os bons modos aparentes da vida cotidiana (Brooks, 1995, pp. 19-41). Neste sentido, Peter Brooks chega a conceber o melodrama como uma estética expressionista (Brooks, 1995, p. viii).

Acreditamos que parte desta clareza deriva da evidente polarização moral no melodrama, sendo este um recurso que pode ser encontrado desde os melodramas teatrais. De conformidade com Thomasseau (2005, p.39), no “melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons de outro os maus. Entre eles nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares”. Este é um fator que culmina na transparência de um absolutismo moral e a divisão torna-se evidente. “A visão de mundo do melodrama é simplificada, o estatuto ético de todos é imediatamente legível” (SINGER, 2001, p.46). De acordo com Ben Singer (2001, pp.45-46), muitos estudiosos interpretaram a insistência do melodrama na produção de uma clareza moral utópica como uma reação à ansiedade gerada pela instabilidade e pela desordem moral no contexto do capitalismo moderno.

Entendemos ser esta uma perspectiva que reforça o caráter dialógico do melodrama, a sua capacidade de reagir às inquietações sociais, fazendo-se dicotômico, mas dialógico. Esta é, pois, uma característica que subjaz à sua própria formação como gênero e que se manifesta no âmbito da imaginação melodramática. De acordo com Thomasseau (2005, p. 136)

Observa-se, como se pode constatar ao longo de sua história, que o melodrama, sempre firmemente entrelaçado ao tecido social, *ganha novo viço nas épocas de crises sociais e nacionais*, nos momentos em que os valores se redefinem e que se reencontra o gosto pelas *oposições fortes* e a necessidade de uma criação mítica e compensatória.

Não se trata, portanto, meramente de uma estrutura maniqueísta, mas do modo como o melodrama recupera e confere visibilidade às tensões culturais latentes. Na dinâmica dos polos morais opostos, conforme apontou Huppés (2000, p.112), há ocasiões em que essa forma narrativa se vale dos personagens como funções dramáticas (*personae*) (Thomasseau, 2005, p.39) e, desta feita, compreendemos o melodrama “como um modo de concepção e expressão, como um determinado sistema ficcional para dar *sentido à experiência*, como um campo semântico de força” (BROOKS, 1995, p. xvii). Então, se atravessarmos a superfície aparente das oposições valorativas atingiremos o centro de um conflito cultural. Relembrando a estrutura em dupla camada do modo melodramático, compreendemos que, para alcançar a “peça interna”, o verdadeiro drama, é preciso haver um tensionamento da narrativa. Esta pressão, a força resultante do conflito dicotômico, provocará o rompimento com as repressões (Brooks, 1995, p.41). Esse rompimento deixará vir à tona os verdadeiros termos do drama.

Sendo assim, aliada à estrutura e moral dicotômica, polarizada, entramos no âmbito da operacionalização dos conflitos. O choque entre as forças em oposição, o rompimento com as repressões, a revelação do oculto moral, articulam-se por meio da intensidade dramática, do exagero das emoções, da hipérbole, do excesso, e pelo modo como os personagens rompem a fachada das boas maneiras e revelam sua verdadeira natureza e de seu drama. De acordo com Brooks (1995, p. 4)

O desejo de expressar tudo parece uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada fica sem ser dito; os personagens ficam no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam por meio de seus gestos e palavras polarizadas e intensas a lição completa de suas relações. Eles assumem papéis psíquicos primários, pai, mãe, criança e expressam condições psíquicas básicas. A vida tende, nessas ficções, para gestos e declarações cada vez mais concentrados e totalmente expressivos.

De maneira sumária, o modo melodramático tem como função recuperar o oculto moral. A forma como este conflito emergirá na narrativa, e se tornará visível, será por meio da intensidade dramática, da polarização e da hipérbole. Há nesta afirmação de Brooks (1995) uma combinação de fatores que Singer (2001, pp.44-45) subdivide, em termos de natureza emocional, entre a intensidade dramática e o pathos.

Para Ben Singer (2001, p.44-45), o estado eletrizante da trama, a intensidade das emoções suscitadas por esta forma de articulação compreende o pathos. Este, por sua vez, relaciona-se ao sentimento de piedade. “O poder do pathos deriva de um processo de identificação emocional [...] de associação no qual os espectadores sobrepõem os

(melo)dramas de suas próprias vidas nos que estão sendo representados na narrativa” (SINGER, 2001, p.45). Destarte, a distinção que se faz é que nem toda a intensidade emocional no melodrama tem as características do pathos, mas quando o pathos é produzido ele se insere na categoria “overwrought emotion” (exagero emocional) que Singer (2001) menciona.

Neste ponto é preciso fazer uma pausa. Compreendemos a perspectiva de Peter Brooks (1995) e Singer (2001) ao apresentarem a categoria do “excesso”, do “exagero”; mas julgamos pertinente fazer uma observação com relação ao emprego deste termo, sobretudo quando se fala do melodrama como uma forma de “teatralidade” subjacente ao modo da dramatização nos romances ficcionais (BROOKS, 1995, p.13).

A relação entre “teatralidade” e “excesso” tangencia um campo distinto do melodrama na literatura. Faz referência às características e procedimentos do melodrama teatral, cuja gestualidade não pode ser meramente interpretada como excessiva. A partir de uma análise histórica deste conflito entre palco e papel, Robson Camargo (2009, p.17) faz uma afirmação contundente ao dizer que a “galáxia de Gutemberg colocara o teatro em sua prensa e o imprimira numa caixa literária, hoje embolorada”. A experiência do leitor difere-se da experiência do espectador teatral. De modo semelhante difere com relação ao espectador de cinema. O que esse autor (2009) observou foi o impacto da palavra impressa, da imposição privilegiada da experiência de leitura sobre o gestual no teatro. Este é um dos aspectos que facultam esta leitura da representação no melodrama teatral como algo “excessivo”; “exagerado”. Em se tratando do campo que nos diz respeito, Camargo (2009, p. 29) faz a seguinte avaliação:

Esta percepção do exagero não é fruto da identificação do espetáculo melodramático em seu nascedouro, mas, de sua recepção já em pleno século XX, quando a percepção da interpretação e a representação da realidade da cena tornaram-se amplificadas pelas lentes, microfones e câmeras. Em um olhar mais demorado na atuação do cinema “mudo”, percebe-se uma “gestualidade” demasiadamente expressiva em todos os seus estilos, das tragédias de Sarah Bernard ao cinema de Keaton e Chaplin.

Uma vez apontada esta observação sobre o uso do termo “excesso” ou “exagero”, reconhecemos que esta questão migra para um âmbito de discussão que não é necessariamente o nosso. Contudo, percebemos que nos filmes que analisamos há, sim, momentos de grande intensidade dramática; na sua maioria são momentos ligados ao pathos. Estas circunstâncias,

por sua vez, mobilizam os recursos melodramáticos que facultarão este rompimento com as “repressões” e permitem emergir o drama oculto, o oculto moral.

Nesse sentido, escolhemos a combinação dessas características até aqui mencionadas pelo seguinte fato: uma vez operacionalizadas em conjunto, elas produzirão a visibilidade e a legibilidade dos conflitos morais, das oposições valorativas que o modo melodramático recuperou a partir das tensões culturais latentes. Pode ser que assim percebamos com mais clareza a produção da própria metáfora na narrativa e que, a partir dessa “transição entre contextos”¹³, possamos identificar todo o potencial do modo melodramático de operar como uma parábola. Mais uma vez mencionamos como esta relação nos é pertinente dado que os filmes aqui analisados fazem parte de um vínculo entre cinema e religião. Não são filmes sobre religião, mas filmes religiosos - conforme a distinção sugerida por Jean Claude Bernardet (1996, p.190). É sobre essa discussão que pretendemos nos debruçar a seguir, tendo como guia o autor citado.

1.4 *Breve leitura sobre cinema e religião no Brasil*

Como mencionado, neste trabalho não temos a intenção de estabelecer uma leitura histórica da relação entre cinema e religião. Pretendemos, antes, compreender como se dá a representação do espiritismo no cinema. Contudo, a natureza dos filmes escolhidos para análise demanda esse encontro com o panorama histórico da relação entre cinema e religião.

Desta feita, adotamos a leitura sobre cinema e religião de Bernardet (1996), pela reconhecida qualidade de suas análises e pela clareza do seu recorte para o desenvolvimento de uma abordagem também sucinta. Esse autor discute a referida temática com base em alguns tópicos presentes no contexto do cinema brasileiro das décadas de 1950 a 1980. Partiremos, portanto, da sua própria indagação sobre o seu material de análise: “são filmes religiosos ou filmes sobre religião?” (BERNARDET, 1996, p.190). Como fazer essa distinção?

O modo como Bernardet (1996, pp.187-194) compreende a distinção entre filmes sobre religião e filme religioso está para além da evidência temática. Poderíamos dizer que essa categorização se fundamenta na distância do olhar. No primeiro caso, como se observa,

¹³ Definição de metáfora em I.A Richards, utilizada por Brooks (1995, p.9).

há um conectivo entre os termos “filme” e “religião”. A religião é um tema, um assunto a ser tratado, a ser qualificado. Portanto, é um olhar que se qualifica subsidiado por uma pretensa separação objetiva.

Segundo esse autor (1996, pp.187-189), no cinema brasileiro da década de 1960 e para os intelectuais da época, a questão religiosa no cinema, mais especificamente no Cinema Novo, se articulava por uma correlação específica: religião – alienação.

Para o Cinema Novo, como exemplifica Bernardet (1996), em relação aos filmes *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Viramundo*, de Geraldo Sarno - que abordam a questão religiosa - "o comportamento religioso [...] resulta da desorganização social, desemprego, insuficiência de inserção social. As pessoas deságuam num comportamento religioso resultado de uma situação social alienante e produtora de alienação" (BERNARDET, 1996, p.187). Ou seja, alimentar uma visão de mundo inserida em uma lógica religiosa é não dar ferramentas para que o sujeito supere o contexto social alienante.

Esta é uma questão também presente na década de 1950. Bernardet (1996) exemplifica com o filme *Rio Quarenta Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, como os símbolos religiosos são retirados de cena como uma forma de se fazer uma representação positiva do povo.

Na perspectiva política de esquerda dessa época, uma imagem positiva seria a de um povo que não está preso aos fios alienantes produzidos pela religião e símbolos religiosos. No entanto, a questão religiosa está presente ainda que na construção da sua ausência. Então, compreendemos melhor a presença dos símbolos religiosos na década de 1960. Para se produzir a ideia de que os intelectuais tinham o papel de conscientizar a sociedade era necessário que se representasse um povo carente desta orientação, deste esclarecimento; era necessária a representação de um povo alienado.

O olhar sobre a religião muda na década de 1970, no contexto do cinema brasileiro, como ressalta Bernardet (1996). O exemplo dado é o do filme *Iaô*, também de Geraldo Sarno, evidenciando-se a mudança do seu posicionamento inicial em *Viramundo*. *Iaô* é um filme sobre rituais de iniciação no candomblé, "em que a religião, longe de ser fonte de alienação, é uma forma de organização popular, a preservação de valores tradicionais, a resistência popular contra o avanço do capitalismo e a ditadura Getúlio Vargas" (BERNARDET, 1996, p.189).

Para o autor citado, essa mudança na maneira de se pensar a religião se deu em função de uma transformação na autoimagem do intelectual brasileiro (Bernardet, 1996, p.189). De

acordo com Bernardet (1996), após o golpe militar de 1964, esse intelectual não se via mais como o responsável por conduzir e conscientizar o povo. Demonstra esse estudioso que a contradição nas formas de se representar a religião na década de 1960 com relação à década de 1970 não é tão radical, afirmando que não houve crítica a todos os comportamentos religiosos nos filmes *Barravento* e *Viramundo*. Segundo ele havia certa ambiguidade na abordagem dos valores religiosos.

Em *Viramundo*, por exemplo, Bernardet (1996) pontua a construção de uma montagem paralela entre os cultos do candomblé e o pentecostal. Neste filme, fica “evidente que os ângulos de filmagem criticam fortemente os sacerdotes pentecostais, enquanto a câmera é atenciosa, doce às vezes, diante dos praticantes do candomblé, principalmente em relação a uma mãe de santo” (BERNARDETT, 1996, p.190).

Como podemos perceber, estes são exemplos de filmes em que o olhar do cinema *expõe* a questão religiosa, à distância, como uma temática. É algo sobre o que se fala. Quando se trata de um filme orientado pela fé, o que esse autor observa é que a questão religiosa não está propriamente na temática. “E mais: é importante justamente porque não está na temática. A questão religiosa *informa a própria estrutura e a linguagem dos filmes [...]*¹⁴¹⁵” (BERNARDET, 1996, p.194). Ou seja, no filme religioso a religião não está propriamente naquilo que se fala, mas no *modo* como se diz.

Desenvolvendo o seu argumento a partir do filme *Ilha das Flores*, de Jorge Furtado, o autor em questão interpreta, com base na ruptura estabelecida na corrente linguística do filme, a adoção de uma perspectiva inerente à teologia negativa na qual Deus não é dizível. O rompimento com a sequência narrativa do ciclo do tomate, no filme, para a inserção da palavra “liberdade” (a quebra na sequência) é interpretada por Bernardet (1996, p.192) como sendo o *modo* pelo qual esta obra apresenta a tese da teologia negativa. Ou seja, a compreensão de que Deus não pode ser alcançado pelas mediações humanas. Nas palavras do autor,

O enigma reside, no meu entender, não na palavra liberdade em si, mas no comentário que é feito, ou seja, a ruptura da corrente que tinha sido estabelecida. Não sendo explicável, a palavra não pode ser substituída e aponta para uma experiência do tipo intuitivo, que prescinde da linguagem. *A transcendência faz sua*

¹⁴ Esta citação é uma análise da perspectiva religiosa no cinema de Jorge Furtado.

¹⁵ Grifos meus.

aparição nesta ruptura, designando uma relação não mediada, de ordem mística (BERNARDET, 1996, p.192).¹⁶

Nessa direção, poderíamos falar de como a questão religiosa, em termos subjetivos e imaginativos, se materializa formalmente na linguagem cinematográfica. É algo que começamos a relacionar a partir da análise dos pontos de tangência entre a parábola e a estrutura narrativa do modo melodramático no seu processo de recuperação, localização e acesso ao oculto moral. Poderíamos falar, nesses termos, na influência da Bíblia, por meio de sua estrutura narrativa, no desenvolvimento formal do modo melodramático de expressão e representação. Isto não seria necessariamente um problema, posto que a nós ficou bem clara a ampla capacidade dialógica e hipertextual da matriz melodramática.

Os filmes espíritas que escolhemos para análise - *Nosso Lar* e *Chico Xavier* - possuem algumas particularidades significativas no que se refere à presença de uma orientação religiosa na sua produção. Ambos foram lançados em 2010, ano em que Francisco Cândido Xavier completaria cem anos de vida. Trata-se de uma figura histórica cuja trajetória religiosa foi muito marcante para o espiritismo no Brasil e no mundo. Chico Xavier foi uma figura pública que teve os momentos de sua vida fartamente registrados, o que propiciou a construção de uma imagem pública vigorosa.

A obra de Daniel Filho pode ser considerada como um filme-biografia da carreira de Francisco Cândido Xavier como líder religioso do espiritismo no Brasil. Por esse aspecto identificamos a evidência da temática religiosa. Já o filme *Nosso Lar*, de Wagner de Assis, é uma adaptação do livro homônimo, psicografado por Francisco Cândido Xavier. Aliás, uma das obras mais vendidas do médium mineiro (Stoll, 2003, p. 89). Este filme, portanto, deriva da literatura espírita. Ou seja, o seu escopo imaginativo parte de uma orientação doutrinária cristã.

Não sabemos, de pronto, a orientação religiosa dos diretores, roteiristas e produtores desses filmes. Contudo, notamos a presença de atores espíritas que frequentemente integram o elenco de filmes com essa temática. Podemos considerar também o fato de que a Federação Espírita Brasileira conferiu o seu apoio institucional a ambas as produções, reforçando o aspecto temático e doutrinário das obras. Contudo, independentemente dessas questões, tentaremos promover a análise fílmica sem deslocar de nosso horizonte interpretativo a

¹⁶ Grifos meus.

perspectiva analítica de Bernardet (1996). Poderíamos nos perguntar: até que ponto a questão religiosa nos filmes espíritas “*informa a própria estrutura e a linguagem dos filmes*”? Talvez seja essa outra forma mais específica de nos perguntarmos: como se dá a representação do espiritismo nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*? Tendo em vista este posicionamento, podemos indagar ainda: qual é a influência da Bíblia nos filmes espíritas?

Essa questão, por sua vez, se torna muito mais ampla em Northrop Frye (2004). Ele se faz perguntas do tipo: “porque esse livro enorme, extenso, desajeitado, fica bem no meio de nosso legado cultural, como o ‘grande Boyg’ ou a esfinge em Peer Gynt, impedindo nossos esforços de circundá-lo?” (FRYE, 2004, p.18).

Tendo na literatura o seu escopo interpretativo, para Frye (2004) a Bíblia se torna um grande manancial de referências imaginativas para a tradição cultural do Ocidente e uma influência que alcança o próprio campo da crítica literária.

Muitos pontos relevantes da teoria crítica de hoje tiveram origem no estudo hermenêutico da Bíblia. Muitas abordagens contemporâneas da crítica tem raízes obscuras numa síndrome do tipo Deus-está-morto, que também se desenvolveu a partir de uma leitura crítica da Bíblia (FRYE, 2004, p.18).

Essa afirmativa nos remete, de alguma forma, à análise de Bernardet (1996) sobre os símbolos religiosos, ausentes no exemplo de *Rio Quarenta Graus*, e evidenciados com finalidade específica nos filmes mencionados da década de 1960. Ainda que seja uma observação dentro da influência temática e não estrutural, vemos neste caso um exemplo de como se trata de uma questão de difícil desvio.

De acordo com Frye (2004, p.9), as imagens e narrativas bíblicas conformaram uma “estrutura imaginativa”, tendo este descrito uma espécie de “anatomia da Bíblia”, analisando-a em seus aspectos tipológicos, metafóricos, míticos, imagéticos e linguísticos.

Ao adotar a premissa de que a “Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa” (FRYE, 2004, p.18), somaremos às ferramentas analíticas de que conseguimos dispor algumas das categorias estéticas e referências de Northrop Frye com o intuito de perceber *como se dá a representação do espiritismo nos filmes Nosso Lar e Chico Xavier*. De certa forma, nos posicionaremos na intersecção das referências imaginativas da Bíblia e da imaginação melodramática. Em todo caso, partiremos de uma perspectiva estética para tentar compreender o modo como essas referências operacionalizam o aspecto religioso nos filmes espíritas.

Tendo em mente essas questões, antes de nos debruçarmos sobre os capítulos de análise apresentaremos a seguir alguns apontamentos históricos sobre o espiritismo. O intuito é apresentar brevemente o horizonte cultural em que esta doutrina está posicionada¹⁷.

1.5 *Apontamentos históricos do contexto de surgimento do espiritismo*

A doutrina espírita surge, de maneira sistemática, na França do século XIX. Têm suas bases assentadas em um conjunto de cinco livros, os livros da codificação, que se vinculam à figura de Allan Kardec (1804-1869), pseudônimo utilizado pelo pedagogo Hyppolyte Léon Rivail¹⁸¹⁹.

A obra inaugural desta doutrina é *O livro dos Espíritos*, lançada em 1857. Conforme Aubrée e Laplantine (2009, pp. 43-49); Sandra Jacqueline Stoll (2003, p.24) e Prandi (2012, p.38-39), o sucesso editorial deste livro, que se tornou best-seller na França do Segundo Império, carregou consigo a rápida difusão do espiritismo. “O espiritismo se propaga em poucos anos com uma rapidez da qual há poucos exemplos na história dos movimentos sociais” (Aubrée e Laplantine, 2009, p.49).

Os autores citados discorrem sobre a trajetória desse pedagogo com formação em Yverdon, célebre instituição dirigida por Jean-Henri Pestalozzi, e o seu encontro com os fenômenos que sugeriam a possibilidade de comunicação com espíritos. Esses fenômenos já eram correntes e bastante conhecidos na França (Prandi, 2012, p.35).

De acordo com Aubrée e Laplantine (2009, p.41), Allan Kardec toma conhecimento das “mesas girantes” (um dos modos pelos quais se estabelecia essa comunicação), por volta de 1854. Essa forma de comunicação era “uma moda trazida dos Estados Unidos em meados do século XIX, o fenômeno da comunicação com os mortos por meio de objetos, mesas e/ ou médiuns já há alguns anos se difundira na Europa” (STOLL, 2003, p.36).

¹⁷ Para uma contextualização detalhada sugerimos: *A mesa, o livro e os espíritos: gênese, evolução e atualidade do movimento social espírita entre França e Brasil* (Aubrée e Laplantine, 2009); *Os mortos e os vivos* (Reginaldo Prandi; 2012); *Espiritismo à Brasileira* (Sandra Stoll, 2003); o capítulo primeiro de *O livro dos Espíritos* (Kardec; 1857* data da primeira impressão) e *O que é o espiritismo* (Kardec; 1859* data da primeira impressão).

¹⁸ Em ordem cronológica, os livros da codificação kardequiana são: *O livro dos espíritos* (1857); *O livro dos médiuns* (1861); *O Evangelho segundo o Espiritismo* (1864); *O Céu e o Inferno* (1865); *A Gênese* (1868). Soma-se a estas obras outras complementares, entre livros e revistas.

¹⁹ De acordo com Reginal Prandi (2012, p.35), Hippolyte Rivail era um intelectual francês, educado segundo os preceitos acadêmicos mais avançados de sua época.

Este método de comunicação mencionado por Stoll (2003) surge nos Estados Unidos em 1847, conhecido como “telégrafo espírita”, ou “alfabeto espírita” (Aubrée e Laplantine, 2009, p.27-30). Trata-se de um tipo de comunicação espiritual em que os seres invisíveis ditavam, com um número específico de batidas, a letra do alfabeto designada para a composição de uma mensagem. Os movimentos espiritualistas aquecidos por essas práticas migraram dos Estados Unidos para a Europa por volta de 1850 e rapidamente se difundiram. Fragmentos de publicações em jornais da época sugerem que o uso das mesas, para a comunicação com espíritos, teve um caráter epidêmico na Europa como um todo. O âmbito inicial dessas manifestações foram as mesas de jantar burguesas. (Aubrée e Laplantine 2009, pp.31-32).

De conformidade com Stoll (2003, pp.36-37), Rivail começa a frequentar essas reuniões em 1855. Progressivamente, as observações de Allan Kardec (nome que assumiu após a sua conversão) passaram a ser feitas com base em métodos sistematizados de investigação que resultaram nas obras da codificação.

Assim sendo, no seio da modernidade nasceu uma doutrina que se apresenta como a terceira revelação no tronco judaico-cristão (KARDEC, 2011, pp.55-65). Como mencionado, o resultado foi uma rápida divulgação pela França e Europa (STOLL, 2003, p.24). Para Kardec, “o espiritismo era ao mesmo tempo filosofia, ciência e religião, e o aspecto científico, ao menos como proposta intelectual, foi o que fez, primeiramente, despertar um interesse maior do público, tanto na Europa quanto no Brasil” (PRANDI, 2012, p.39). Contudo, esta tripla articulação doutrinária não se constituiu sem tensões culturais. De acordo com Stoll (2003, p.33), o espiritismo, assim como a Teosofia, utilizou-se de estratégias de argumentação em que se destaca “o confronto com a tradição bíblica, de um lado; a discussão das idéias postuladas por correntes diversas do pensamento científico da época, de outro”. Esta é uma relação complexa, segundo a autora, que não se formulou a partir de uma simples oposição. O próprio estatuto de ciência reivindicado pelo espiritismo é uma evidência disso, tal como argumenta Stoll (2003). Estas são questões para se ter em mente, lembrando-nos da particularidade do modo melodramático de recuperar exatamente esse tipo de tensão cultural, partindo-se de um diálogo com o público e levando-se em conta o contexto histórico em que se insere.

Segundo Reginal Prandi (2012, p. 47), o fato de a França ter sido uma das principais referências culturais do Brasil no século XIX fez com que a chegada da obra *O Livro dos*

Espíritos não tardasse. Esse autor (2012) fala de uma significativa penetração do espiritismo no tecido social brasileiro, sobretudo no âmbito da elite ilustrada, como também afirma Stoll (2003, p.51). Contudo, este processo encontrou resistências desde o início, gerando uma tensão cultural estabelecida com o catolicismo, religião oficial do Brasil e única tolerada à época (Prandi, 2012, p.47).

De acordo com Aubréé e Laplantine (2009), Stoll (2003) e Prandi (2012), apesar do tom científico adotado por esta doutrina em seu contexto de origem, no Brasil a feição religiosa do espiritismo aflorou de maneira predominante. Esse se tornou um traço hegemônico ainda na atualidade e que muito deve às particularidades de alguns dos seus mais proeminentes divulgadores, como Bezerra de Menezes e Francisco Cândido Xavier. Observamos, nesse caso, uma diferença histórica e contextual entre o desenvolvimento do espiritismo na França e as feições que este assume no contexto brasileiro. Tentaremos levar essas referências contextuais para as análises que procuraremos desenvolver com o intuito de perceber as possíveis articulações, na narrativa, dessas tensões culturais. Entendemos que estas fazem parte da historicidade e caracterização do espiritismo como doutrina e como religião. À medida que for pertinente, retomaremos algumas destas questões.

Sendo assim, tendo posicionado o nosso objeto na intersecção entre o modo melodramático de imaginação e a estrutura imaginativa que deriva das imagens e narrativas da Bíblia, conduziremos para adiante a leitura da temática religiosa no seu processo de articulação com a linguagem e a estrutura narrativa dos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*, com vistas a compreender como se dá a representação do espiritismo no cinema.

CAPÍTULO 2

Narrativa hagiográfica em *Chico Xavier – o filme*: santo e profeta do espiritismo

O material bibliográfico que se edifica em torno da figura de Francisco Cândido Xavier é extenso, capaz de mobilizar um intenso fluxo de narrativas. Os documentos por ele ou sobre ele produzidos são de grande circulação no Brasil e fizeram de sua figura histórica um fenômeno editorial e midiático.

Como afirma Stoll (2003, p.127), existe um imenso acervo documental sobre Chico Xavier que “teve os principais episódios de sua vida pessoal, assim como os da carreira religiosa, fartamente registrados”. É de comum acordo entre biógrafos e pesquisadores que a década de 1970, mais especificamente o ano de 1971, foi um marco na carreira do médium mineiro pela sua estreia em um programa de televisão. Em 28 de julho de 1971, Chico Xavier participou do programa Pinga-Fogo, veiculado pelo Canal 4 da antiga TV Tupi. De acordo com Stoll (2003, p.17), o programa teve ampla repercussão. No âmbito confessional este episódio foi considerado “um divisor de águas para a divulgação do Espiritismo no Brasil” (BACCELLI, 2010, p.298).

Convidado a participar do programa pelo repórter Saulo Gomes, este afirma que nenhuma entrevista do Pinga-Fogo “havia até então ensejado uma edição extra de um jornal de circulação nacional como era o *Diário de S. Paulo*, com nove páginas inteiras exibindo a íntegra do programa” (GOMES, 2010, p.12). O sucesso desse evento culminou em uma segunda rodada de entrevistas com o convidado mineiro, em 21 de dezembro daquele ano. O conteúdo das duas edições foi posteriormente publicado em livros. Stoll (2003, p.17) faz referência a uma edição lançada em 1987, e Baccelli (2010, p.283) listou duas publicações: uma pela EDICEL, intitulada “Pinga-Fogo”, e outra pela editora LAKE, intitulada “Dos Hippies aos Problemas do Mundo”.

Por fim, o Pinga-Fogo com Chico Xavier foi posteriormente recuperado por Oceano Vieira de Melo²⁰, diretor presidente da DVD Versátil, e lançado em DVD no ano de 2006, na cidade de Pedro Leopoldo (GOMES, 2010, p.13). As duas edições do programa também podem ser encontradas integralmente no site do Youtube²¹.

Saulo Gomes (2010, p.11) afirma que o auditório da TV Tupi ficou lotado nos dois dias em que Chico Xavier foi entrevistado. Televisores foram instalados do lado de fora da emissora para contemplar os que não conseguiram entrar no prédio. As ruas, nas imediações

²⁰ Produtor do filme espírita “*E a vida continua...*” (2012); também uma adaptação de uma obra psicografada por Francisco Cândido Xavier.

²¹ Ver referências.

da emissora, precisaram ser interditadas. A informação corrobora o argumento de Stoll (2003, p.17) quando ela diz que Chico Xavier já era conhecido nacionalmente. “A repercussão de público alcançada pelo programa referenda sua autoridade, sinalizando, ao mesmo tempo, o interesse que o espiritismo desperta no Brasil”. De acordo com Souto Maior (2003, p.191), autor da biografia que ofereceu bases para o filme de Daniel Filho, Chico Xavier já havia publicado 107 livros até aquele ano, e a participação no programa Pinga-Fogo foi considerada um importante marco para o médium e para o espiritismo no Brasil.

Detalhamos este momento da carreira de Francisco Cândido Xavier com o intuito de demonstrar, de forma típica, a insistente reprodução de um conteúdo que a ele se vincula. A partir deste fato relevante para a análise de *Chico Xavier – o filme*, compreendemos a afirmação de Fernandes (2008, p.55) quando esta diz que, na década de 1970, Chico Xavier se tornou, com mais vigor, uma figura pública popularmente conhecida, “passando a despontar como notícia frequente em alguns periódicos de grande porte. [Chico Xavier] É visto, mais do que um fenômeno espírita, [mas] como um fenômeno de edição eficaz em relação ao público, [um] produto de sucesso de vendas”.

Por este exemplo pontual conseguimos entender melhor o sucesso de público alcançado por filmes como *Nosso Lar* e *Chico Xavier*. Ambos foram lançados em 2010 e este último em 2 de abril, data de aniversário de cem anos de nascimento do médium mineiro. Nesse ano foi considerável o volume de publicações especiais sobre Xavier. Entre outros, o biógrafo Marcel Souto Maior lançou o livro *Chico Xavier: A história do filme de Daniel Filho*. É um exemplo de como a indústria se retroalimenta. Daniel Filho inspira-se em Souto Maior para realizar um filme-biografia sobre Chico Xavier, Souto Maior atualiza a sua produção sobre Chico, documentando os bastidores do filme. E assim o fluxo de narrativas sobre Francisco Cândido Xavier continua em movimento. Mas, sob que tipo de forma narrativa? O que informam e (con)formam essas releituras da vida de Francisco Cândido Xavier? Considerado um *best-seller* da literatura espírita com mais de 400 livros psicografados (Stoll, 2003, p.19), dos quais nunca reconheceu e/ou recebeu direitos autorais, Chico Xavier possui uma imagem pública ainda vigorosa. No ano 2000 foi eleito o Mineiro do Século e em 2012 foi eleito, pelo voto popular em um programa televisivo, como o maior brasileiro de todos os tempos. Nos dois casos Xavier concorreu com figuras emblemáticas, como Santos Dumont, Pelé, Betinho, Carlos Drummond de Andrade e Ayrton Senna. O que se pode notar, neste sentido, é o vigor com que sua *imagem* mobiliza um intenso fluxo de narrativas a seu respeito.

Nesse contexto, ao utilizar o termo *imagem*, nós o fazemos não em sua definição iconográfica, mas sim como núcleo conceitual (usado para definir algo ou alguém) derivado das concepções caracterizadoras construídas pelo discurso em circulação. Neste caso, trata-se do discurso cinematográfico que articula a estrutura e a linguagem de *Chico Xavier – o filme*. Esse discurso, por sua vez, é composto por elementos imagéticos, sonoros e textuais²².

De acordo com Stoll (2003, p.140), “Chico Xavier ficou conhecido como um bom contador de histórias. De sua vida ele contou várias, registradas mais tarde em livros por terceiros.” Conseguimos imaginar, portanto, a intensa circulação dessas narrativas. Já Magali Fernandes (2008, p.79-90) faz referência a uma série de biografias sobre a vida do médium, as quais foram produzidas com qualidade editorial diversa e fazem dele um símbolo cultural.

Para essas autoras pode-se perceber que essas biografias elencam histórias de Francisco Cândido Xavier frequentemente repetidas, à semelhança de uma “biografia autorizada”. Neste sentido, esses relatos se cristalizam em uma espécie de *canon biográfico*. Para reforçar essa ideia há, inclusive, uma biografia intitulada “O Evangelho de Chico Xavier” (BACCELLI, 2000), com histórias reunidas à semelhança de passagens bíblicas. A evidência sugere, naturalmente, a tentativa de se produzir uma *semelhança formal* entre a vida de Francisco Cândido Xavier e as narrativas bíblicas, as histórias de santo, as hagiografias. Começamos a vislumbrar, neste ponto, a perspectiva interpretativa apresentada por Bernardet (1996) sobre o modo como a religião informa a estrutura e a linguagem do filme. Esta influência, por sua vez, deriva de um procedimento formal já presente nos livros e biografias nos quais o filme se inspirou.

Na tese de Fernandes (2008), essas histórias - principalmente as que ganharam o campo das edições populares e de baixo custo - apresentam Chico Xavier como um herói, uma figura mítica. Na ótica de Stoll (2003), essas histórias que foram se tornando mais populares e frequentemente repetidas sobre Chico Xavier delineiam uma trajetória que se aproxima das histórias dos santos e profetas. Ou seja, conformam uma “hagiografia”.

²² Baseamo-nos aqui na definição de imagem pública de Wilson Gomes (2004), utilizada em seu livro “As transformações da política na era da comunicação de massa”. O seu uso é pertinente uma vez que diz respeito ao processo de construção de imagens públicas de atores sociais que se fazem presentes nos meios de comunicação. Francisco Cândido Xavier esteve fortemente presente nos meios de comunicação e o seu perfil, portanto, enquadra-se neste contexto argumentativo.

Para Stoll (2003), o conjunto das biografias do médium são relevantes por se tratar de documentos produzidos por pessoas que tiveram um convívio íntimo com ele. Isso possibilitou resgatar um Chico Xavier em primeira pessoa. Neste caso,

A ‘história oficial’ de Chico Xavier, retratada nessas obras, traz como fato consolidado a imagem de sua vida como sendo uma ‘vida predestinada’. (...) Como em outras biografias místicas, a ideia de missão orienta a releitura de suas conquistas pessoais como ato heroico e os percalços enfrentados como espécie de ritual de purgação. A lógica que rege essa leitura é, portanto, hagiográfica. Serve-lhe de inspiração a vida dos santos. (...) *Entre o relato da vida de santo e o de sua história pessoal existe, portanto, semelhança de ordem estrutural*, uma vez que o modo como Chico Xavier reconta a sua vida remete ao traçado iniciático da santidade cristã (STOLL, 2003, pp.134;137)²³.

No filme de Daniel Filho (2010) essas questões se fazem presentes. O Pinga-Fogo de 1971 foi utilizado como ponto de ancoragem da narrativa. A partir da representação desse marco histórico o personagem principal realiza as costuras temporais entre as “passagens” de sua biografia - contada de forma linear a partir da infância – e direciona o modo de interpretação dos eventos representados. Como tentaremos demonstrar, esta forma de articulação da narrativa estabeleceu uma correspondência estrutural e simbólica entre Chico Xavier e os profetas bíblicos.

Na abertura do longa-metragem há um texto introdutório que nos dá indícios de como deveremos ler o filme. Essa referência textual é acompanhada pela sonoridade específica que faz a marcação do “sobrenatural” na obra, sobretudo nos momentos iniciais – infância e juventude - em que a mediunidade de Chico Xavier é parte de uma “experiência rejeitada”, anterior à sua conversão ao espiritismo.

Como descreve Egberto Gismonti, autor da trilha sonora do referido longa-metragem: “No início da vida de Chico, há um ruído insuportável, composto de sons eletrônicos e acústicos. Aos poucos, este som *incomodativo*²⁴ se transforma em uma grande melodia” (MAIOR, 2010, p.240). O adjetivo destacado expressa uma forma interessante de se caracterizar esta sonoridade. É ainda algo *incomodativo*, sem coordenação, sem melodia. Ao mesmo tempo, este elemento sonoro indica a sua importância como um símbolo que confere significação à trama. Esta sonoridade acompanha o seguinte texto de abertura:

²³ Grifos meus.

²⁴ Grifos meus.

A história de um homem não cabe num filme. Não há como dar o devido peso a cada ano vivido nem como incluir cada evento e cada pessoa que fizeram parte de uma vida inteira. O que se pode é ser fiel aos acontecimentos e à *essência* de sua trajetória.²⁵

Cabe, então, aqui indagar: de que essência o diretor está falando? Quais episódios da vida de Chico Xavier foram escolhidos como veículos desta “essência”? Como se estruturam em termos formais? Essas são questões que tentaremos responder a seguir.

Em se tratando de imagem e, portanto, de cinema, Ismail Xavier (2003, p.35) assim se manifesta: a “imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte, mas também se interpondo entre mim e o mundo”. Neste sentido, a vida de Francisco Cândido Xavier passou por um processo de filtragem, de releitura. Sendo assim, a “essência” da trajetória que se representou no filme faz parte do arranjo simbólico apresentado em forma de discurso cinematográfico. A compreensão deste arranjo, em termos de conteúdo e forma, será o nosso objetivo neste capítulo, tendo em mente a questão-problema que norteia este trabalho.

Como pretendemos mostrar, a essência dos “capítulos” deste filme-biografia de Francisco Cândido Xavier retoma um conjunto de valores morais e a semelhança estrutural com as histórias de santos e profetas. Portanto, a narrativa se estrutura em termos formais à semelhança de uma hagiografia.

Ao mesmo tempo, há momentos em que Chico Xavier é apresentado como uma figura com propriedades metafóricas. Como tal, promove a síntese entre as referências do espiritismo, em sua expressão de origem, e as do catolicismo no Brasil. Neste sentido argumentaremos como o protagonista se torna, até certo ponto, uma representação da trajetória histórica em que se desenvolve a doutrina espírita no país.

Para tal, compreendemos que esta obra se vale de uma imaginação melodramática como forma de recuperar e evidenciar a tensão cultural. Dessa oposição Chico Xavier emerge como um personagem símbolo capaz de sintetizar um conjunto de virtudes que alcançam as bases do cristianismo. E, portanto, que alcançam as referências da imagética e narrativas bíblicas. Então, é a partir deste território comum que se consegue estabelecer o diálogo entre as duas referências imaginativas.

²⁵ Grifos meus.

É importante dizer também que esta negociação simbólica entre o espiritismo e o catolicismo é recorrente nos filmes espíritas. Podemos identificá-la, por exemplo, nos filmes “Joelma 23º andar” (1979) e “em Bezerra de Menezes – o diário de um espírito” (2008). Retornaremos a estas questões em outro momento. Vejamos, primeiramente, os termos dessa negociação.

2.1 O oculto moral na narrativa de conversão: a representação das tensões culturais entre o catolicismo e o espiritismo no Brasil

A representação da vida de Francisco Cândido Xavier foi estruturada de forma linear a partir da infância. Nesta trama, o processo de conversão da personagem, do catolicismo ao espiritismo, apresenta-se como um ponto de inflexão da narrativa. À semelhança do “plot point”, ou ponto de giro, a conversão é o marco que redimensiona a trama e abre espaço para que a história continue em outro sentido. É uma escolha compreensível, “porque, como se sabe, a conversão religiosa institui em qualquer biografia um divisor de águas” (STOLL, 2003, p.139). Neste caso não é diferente e a linguagem do filme corresponde, em termos estruturais, a esse processo. Aproximamo-nos, portanto, deste âmbito simbólico em que se retrata o cisma entre o catolicismo e o espiritismo, na figura do protagonista.

Percebemos aqui que a transformação se dá no modo como a mediunidade de Chico Xavier é significada. A capacidade de conversar com os mortos passa de uma experiência rejeitada na infância e na juventude e se torna uma habilidade; um “dom” celebrado em determinado momento. É por meio deste reposicionamento valorativo, com a apresentação de um guia espiritual, que nos aproximamos de uma figura pertencente ao universo tipológico da Bíblia: o profeta, isto é, um profeta do espiritismo com “virtudes” relacionadas a um modelo de santidade católica.

Depreendemos, neste estudo, que o filme promove o tempo todo esse diálogo entre o espiritismo e o catolicismo por meio da história do protagonista. A narrativa dramatiza um conjunto de oposições valorativas ligadas a esta questão que acabam por ancorar o melodrama no filme. Como argumentamos, “o modo melodramático existe em grande medida para localizar e articular o oculto moral” (BROOKS, 1995, p. 5). Ademais, o oculto moral é justamente o âmbito dos valores em conflito que se encontram, por vezes, ocultos no

cotidiano. Esta tensão cultural encontra-se revestida pela superfície da narrativa e operacionaliza o seu desenvolvimento até o ponto de emergirem. Como afirmamos, os conflitos entre o quadro de valores do espiritismo e do catolicismo se estruturam de forma dialética no filme e se fundem, como síntese, na figura de Chico Xavier. Demonstraremos este processo tomando como ponto de partida o símbolo da castidade. Utilizaremos a imagem a seguir (a) para conduzir a análise.



(a) Em oposição ao “pecado”, a castidade torna-se símbolo de pureza

Guiado pelo próprio pai, Chico Xavier (Ângelo Antônio) é levado ao prostíbulo da cidade. O bordel é sinalizado por uma lanterna de luz vermelha, no canto superior da imagem. Em oposição a esta luz e em um ângulo mais baixo, Chico caminha com vestes brancas, demonstrando relutância. A angulação do plano em plongé e a localização da luz vermelha na parte superior da imagem oprimem a figura do protagonista que está ali obrigado pelo pai. Cria-se nesta cena uma polarização entre o vermelho e o branco. Estes podem ser significados como símbolos respectivos do “pecado” e da “pureza”, do sexo e da castidade.

A situação acaba com um desfecho “fantástico”. Quando Francisco toca a mão da garota de programa, essa reage com espanto, uma espécie de “choque”. A sonoridade empregada reforça a presença de uma “energia” diferente que envolve a figura da pureza, promovendo-lhe a distinção moral no quadro. O desfecho é inusitado. A presença de Chico Xavier transforma o prostíbulo em um ambiente de orações.

Neste caso, o conflito da cena coloca em oposição o sexo e a castidade. As vestes brancas em oposição à luz vermelha valorizam a castidade como sinônimo de pureza. O

vermelho torna-se o símbolo da tentação, em oposição à pureza da castidade como sinônimo de virtude.

O apelo sexual do vermelho não é algo novo. Esta relação está presente, inclusive, na representação de cenas bíblicas: “Na maioria das pinturas da Crucificação, a Virgem Maria e Maria Madalena estão ao pé da cruz, uma vestida de azul e a outra de vermelho” (FRYE, 2004, p.175). Neste caso, além da cor vermelha, ainda se tem uma semelhança estrutural com a passagem da mulher pecadora, muitas vezes vinculada à figura de Maria Madalena. De acordo com Frye (2004, p.174), “a prostituta perdoada, que é novamente aceita apesar de seus pecados [...] representa a redenção do homem de seus pecados”. Nesta cena, portanto, é estabelecida uma conexão entre a recorrente figura da prostituta na Bíblia e a promoção da castidade do personagem como um símbolo da pureza. Mais do que isso, uma figura que suscita a redenção dos pecados. Sendo assim, o personagem é construído com base em um discurso de virtudes do catolicismo. A castidade torna-se o símbolo de sua vocação.

Em uma análise do melodrama teatral “clássico” - levando em conta o fato de que se trata de uma característica ainda presente no cinema e que se demonstra pertinente neste caso - recorreremos à seguinte afirmação de Thomasseau (2005, p.43): a “característica essencial de todo herói do melodrama é a de ser puro e sem manchas, e de opor às obscuras intenções do vilão uma virtude sem defeitos”. Podemos interpretar esta polarização da seguinte forma. O ato sexual está simbolicamente vinculado na cultura judaico-cristã à Queda de Adão e Eva do Paraíso. A Queda é fruto da desobediência. “Com a Queda o homem adquire, evidentemente, experiência sexual como a conhecemos. Além disso, adquire algo chamado de conhecimento do bem e do mal, o que é obviamente ligado ao sexo (...)” (FRYE, 2004, p.140). O modo como se retratou este episódio da vida de Xavier exalta o símbolo da pureza. Ao rejeitar a experiência sexual, evidenciou-se uma tensão valorativa entre a ação de Xavier e a de seu pai - oposição esta que se materializou na mise-en-scène: ambos se colocam diametralmente opostos no espaço diegético (b).

Nesses termos, esta sequência traduz em imagens uma “essência” específica: a de um personagem puro. Mais do que isso, a de uma castidade por “vocação”. A “desobediência” neste caso é a de Chico Xavier com relação ao seu próprio pai, mas que mantém, em último caso, a obediência à sua “vocação”. Em uma analogia com a “desobediência” que provoca a queda original de Adão e Eva, esta dramatização coloca o personagem no campo da relação em nível superior com a natureza. “O nível superior da relação entre homem e natureza é a

designada para Adão e Eva no Jardim do Éden” (FRYE, 2004, p.105). Ou seja: a relação que se tinha antes da Queda pela desobediência e do conhecimento da experiência sexual. Promove-se a distinção moral, por assim dizer, por meio da valorização deste símbolo da castidade como sinônimo de pureza.

Conta Souto Maior (2003, p.40-41) que esta história, tida como fato, envolveu Francisco Cândido Xavier e um amigo do seu pai. Neste filme a figura do intermediário é removida e o pai é colocado diretamente na história. Este é um reposicionamento interessante e possui um valor simbólico específico. Quando Brooks (1995, p. 4) afirma que tudo é dito no melodrama, ele também se refere ao modo como os personagens assumem papéis primários, de pais, filhos, mãe, criança, expressando suas condições psíquicas básicas. A figura do pai, neste caso, deveria ser o símbolo da autoridade, do respeito e da obediência. Contudo, para se promover a castidade por vocação, a desobediência à figura paterna terrena, nesta narrativa, acaba por representar, de forma simbólica, a obediência à figura paterna de Deus.



(b) Oposição simbólica traduzida na mise-en-scène

De acordo com Stoll (2003, p.171-172), muito se especulava sobre a sexualidade do médium mineiro, que adotava o “celibato” em função das suas atividades mediúnicas. No entanto, esta não é uma regra institucional do espiritismo, mas uma questão que se aproxima de um “discurso de virtudes” do catolicismo: está vinculada “ao ideal de santidade, que rege a vida monástica, sem implicar, no entanto, neste caso, o comprometimento com os dogmas do catolicismo” (STOLL, 2003, p.172). A autora (2003) afirma ainda que este aspecto da vida de Xavier foi capitalizado como forma de exaltar a sua “vocação” espiritual.

Como se verá, a “vocação” de Chico Xavier está articulada a um conjunto de características que se aproximam dos votos monásticos, quais sejam: a castidade, a pobreza e a obediência. Estas são características presentes, de maneira geral, em suas biografias (STOLL, 2003, p.133). Por sua vez, este filme não se distancia delas. Ao reproduzi-las em *Chico Xavier – o filme*, captam-se os valores éticos associados aos votos monásticos e delinea-se um discurso de virtudes que elaboram uma reconstrução hagiográfica da vida de Chico Xavier.

Apesar de nada indicar que a negação do sexo tenha sido um evento que antecederesse o episódio da conversão de Francisco Cândido Xavier ao espiritismo, o filme o coloca em sequência, quase de forma causal. O drama da família Xavier com relação aos problemas espirituais de Lúcia (Larissa Vereza) – ponto inicial de conversão de Chico Xavier na trama - se desenrola logo após sua demonstração de “pureza” do herói sem “máculas”.

A conversão de Chico Xavier se vincula a um momento de crise. Trata-se de uma situação de grande intensidade dramática, de clímax e, neste caso, de emoções exaltadas. O tensionamento da narrativa provoca uma exposição de símbolos que traduzem o conflito entre o catolicismo e o espiritismo. A cena promove esta tensão simbólica e toda ela se torna, ao fim e ao cabo, uma superfície metafórica para o conflito valorativo em questão.

O modo como James avalia a descrição de cenas em Balzac (Brooks, 1995, pp.8-9) guarda alguma semelhança com o que vemos neste caso. Percebemos algo entre o “documento” - o fato, por assim dizer - e a promoção de uma visão, até certo ponto exaltada, sem sabermos distinguir no final das contas o que é realmente. “A imaginação melodramática precisa do documento e da visão, e está centralmente preocupada com a extrapolação de um para o outro” (BROOKS, 1995, p.9). Por meio deste tipo de extrapolação (documento/visão) evidenciam-se a natureza metafórica da cena e o modo como se transita entre a superfície da narrativa e os conflitos latentes - ainda ocultos. Sendo assim, a intensidade dramática e emocional (Singer, 2001, p.45; Brooks, 1995) promoverá o desvelar das tensões culturais.

Conta-nos Souto Maior (2003, p.31) que, em 1927, uma das irmãs de Francisco Cândido Xavier adoeceu e o seu pai, João Cândido, precisou ir até a Fazenda de Maquiné pedir ajuda para o casal de amigos espíritas, José Hermínio Perácio e sua mulher, Carmem Perácio. Na ocasião, Francisco acompanhou a sua primeira experiência vinculada ao

espiritismo: a irmã estava “obsediada²⁶”. Conta o biógrafo que ela precisou de tratamento prolongado na Fazenda Maquiné que ficava a 100 km de Pedro Leopoldo. Ao final deste encontro, Chico foi apresentado ao espiritismo e ao conceito de mediunidade.

Presente como um ponto de inflexão da narrativa em *Chico Xavier – o filme*, esse evento marca o início do processo de conversão da personagem. A cena é intensa, exaltada, e a partir dela conseguimos ver como a narrativa recupera os valores em oposição entre o espiritismo e o catolicismo. Ao se evidenciarem na *mise-en-scène*, identificam-se os símbolos referentes aos valores morais que estão em jogo e como eles se fundem na figura do herói. As cenas descritas estão em sequência, da esquerda para a direita, na figura (c).

O protagonista é avisado por seu irmão José (Osvaldo Mil) dos problemas da irmã Lúcia e da presença de dois “benzedeiros” em sua casa. Num corte seco, vemos Lúcia amarrada sobre a mesa da casa se debatendo. Neste primeiro plano - um plano vertical de cima para baixo – vemos uma mulher distintamente vestida com as mãos sobre a moça.

No próximo enquadramento, em angulação normal rente à mesa, observamos num primeiro plano uma composição que une os elementos tensionados pela narrativa. Divisamos uma parte do corpo contorcido e amarrado da moça “possuída” no canto inferior direito, tomando um quarto da imagem. A situação dramática expõe dois modos distintos de conduta. Ao fundo, está Carmosina (Carla Daniel) segurando fortemente, e em pavor, um terço. No canto esquerdo da imagem, vemos novamente apenas as mãos de uma mulher. Na próximo enquadramento, João Cândido (Luis Melo) segura os tornozelos de Lúcia, em desespero. Um corte posiciona no plano seguinte, em plano médio, um homem também distintamente vestido e com aspecto sereno impondo suas mãos sobre a irmã de Chico Xavier. Este trava um diálogo enérgico com o “espírito” que estava obsediando a moça.

Por duas vezes a cena estabelece uma oposição entre a serenidade do casal espírita (o casal de “benzedeiros”) - mostrados em planos mais abertos - e o desespero da família – apresentada em planos fechados - cuja fé católica é simbolizada no terço de Carmosina. A distinção entre os planos – aberto/fechado – e o estado emocional – serenidade/desespero – promove uma articulação discursiva que reforça aquilo que o espiritismo teria como vantagem

²⁶ Esta é uma expressão do vocabulário espírita que descreve a circunstância em que uma pessoa se encontra sobre a influência negativa de outro espírito.

sobre o catolicismo (de acordo como filme): o contato com os espíritos e o “cuidar dos mortos”²⁷ de uma forma lúcida, para além das superstições.

O espiritismo é apresentado, neste filme, como uma doutrina que compreende os “problemas espirituais”. Esta compreensão parece estar sinalizada, na citada figura, na serenidade de Carmem e Perácio. Esta mesma disposição emocional se faz presente na obra durante o cortejo fúnebre de José, irmão de Chico. O pai em desespero confronta a legitimidade de Chico Xavier como médium, por não ter conseguido salvar seu irmão. À frente do cortejo, Chico e José Perácio demonstram serenidade. Esta premissa, sobretudo, se vincula a um modo de qualificação desta doutrina. Apresentada como a terceira revelação, o espiritismo se articula ao substrato cultural do Cristianismo como sendo “o Consolador prometido”²⁸; anunciado no Novo Testamento (João 14:15 a 17 e 26).

Desta oposição entre o casal espírita e a família de Xavier, surge Chico, vestido todo de branco – como já dito, simbolizando a sua pureza. Ao chegar em casa, ele primeiramente se contém diante do problema, adotando postura de rogativa semelhante à de sua irmã Carmosina. Neste contexto, Carmosina se torna uma figura que representa o catolicismo. Em seguida, ele se joga sobre a irmã, retira as cordas que a prendem, desobedecendo às recomendações do casal espírita.



²⁷ Uma referência à obra de Emerson Giumbelli, que fala sobre o espiritismo. O título sintetiza de forma interessante as práticas do espiritismo.

²⁸ Esta disposição pode ser encontrada no Evangelho Segundo o Espiritismo, capítulo VI – pp. 139-144.



(c) O romper com as repressões e a síntese do espiritismo com o catolicismo popular

Nesta cena Chico emerge como uma síntese entre as posições antagônicas do casal espírita e de sua família. Age de forma heroica. Ao libertar Lúcia, a narrativa ilustra a própria libertação de Chico Xavier das amarras do catolicismo que lhe rejeitava o “dom” mediúnico. Em contrapartida, a imagem acima, no canto inferior esquerdo, posiciona a condição de Carmosina: “apegada” ao terço, esta se funde ao corpo de Lúcia. As suas mãos parecem estar presas e a sua cabeça compõem o corpo amarrado.

Sendo assim, este enquadramento reforça a tese de que o catolicismo nega o espiritismo, tido como a terceira revelação, por se manter “preso” às suas próprias concepções e dogmas. Esta perspectiva é reforçada no momento em que será também Carmosina, uma das representações da mentalidade católica no filme, que pedirá para que Chico saia de casa. Reitera-se, assim, a negação. Há outras formas de apresentação da mentalidade católica e de seus conflitos com o espiritismo. Esta é apenas uma delas.

Desta dramatização envolvendo os símbolos do catolicismo e do espiritismo vemos a conversão de Chico Xavier. Ao “salvar” sua irmã, Chico cai de joelhos, e é apoiado por aqueles que representam a sua conversão ao espiritismo.

Observamos, dessa forma, a operacionalização de uma imaginação melodramática: o modo como a oposição valorativa entre o espiritismo e o catolicismo é recuperada pela

narrativa através de símbolos e de personagens que servem como indicativos de que a cena está revestida de superfícies metafóricas. Tais símbolos e personagens, por sua vez, também operam com essas propriedades. Em seu interior, no reino do oculto moral, há uma tensão cultural latente e intrínseca ao contexto de surgimento do espiritismo no Brasil. Como se sabe, “logo de início, o espiritismo sofreu duro ataque da Igreja Católica” (PRANDI, 2012, p.50).

Esta cena de “possessão” promove um drama intenso, exaltado, que traz à tona o próprio drama de Xavier. Este vem de um percurso de rejeição da sua mediunidade pela mentalidade católica. Tal mentalidade se manifestou ao longo da narrativa na figura de sua madrinha, Rita de Cássia, que agredia Chico Xavier quando criança – dada a manifestação da virtude, da inocência e, neste caso, da naturalidade/espontaneidade dos fenômenos mediúnicos.

Essa mentalidade também é ilustrada na figura do padre da cidade, com seus métodos para afastar os maus espíritos (andar com uma pedra de 15 kg sobre a cabeça rezando 100 ave-marias). Como vimos, este modo de pensar está presente na própria família. Outro exemplo é quando João Cândido queima os livros de Chico Xavier, julgando advir dali as “loucuras” do filho. Reforça-se, assim, outra forma de ler o conflito entre o catolicismo e o espiritismo nesta narrativa. Esta oposição se constitui a partir das tensões entre a “lucidez” e a “superstição” no contexto cultural brasileiro em que o espiritismo aparece.

Na cena em questão encontram-se todos os signos que se remetem ao percurso da conversão como sinônimo de liberdade/libertação. A tensão que se cria na narrativa é o modo necessário para que também o personagem de Chico Xavier se liberte. “A cena é melodramática na sua expressão de emoção crua, a superação da repressão em um clímax sobrecarregado de total articulação” (SINGER, 2001, p.45).

Desta forma cria-se, de modo visível, a tensão entre o espiritismo e o catolicismo. Associa-se a esse momento o rompimento com toda repressão simbolizada nas cordas que amarram a irmã de Chico. Nesse contexto, pode-se recorrer a Brooks (1995, p.41) quando este afirma que “a retórica melodramática, e todo o empreendimento do gênero, representa uma vitória sobre a repressão. Nós poderíamos conceber esta repressão como sendo simultaneamente social, psicológica, histórica, e convencional”.

Sendo assim, a narrativa promove uma polarização entre espiritismo/catolicismo como sinônimo de liberdade/repressão. E, neste caso, a retórica melodramática é utilizada pela

linguagem deste filme como uma forma de representar a conversão como o desvencilhar de amarras culturais que reprimem. A imaginação melodramática busca esse conflito valorativo no contexto histórico e cultural do espiritismo no Brasil e sintetiza esse processo na figura de Chico Xavier, como uma expressão metafórica²⁹ dessa realidade. Contudo, não sem revelar a existência de contradições.

2.2 Chico Xavier: uma metáfora do “espiritismo à brasileira”

O modo melodramático articula suas narrativas de forma dicotômica³⁰. De acordo com Brooks (1995, p.24-36), a estrutura do melodrama é essencialmente polarizada, e esta forma particular exterioriza-se por meio dos signos empregados na narrativa. Estes se tornam operativos e conferem visibilidade ao conflito valorativo. Indicam e mascaram ao mesmo tempo esse conflito. Neste caso, a hipérbole, o exagero intencional, é o modo como essa exposição se constrói. Ela está simbolizada em objetos, nas falas, na música e nos próprios personagens, que incorporam as forças em oposição na trama (Brooks, 1995, p.32). Adaptando-se o texto desse autor para a descrição que fizemos anteriormente, no último conjunto de imagens (c), reconhecemos que a “cena é essencialmente um jogo de sinais, dos quais todos possuem uma elevada carga ética e emocional”. (BROOKS, 1995, p.28).

Por sua vez, os personagens representam funções dramáticas passíveis de serem identificadas em seus caracteres. Como *personae*, são uma espécie de “máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU, 2005, p.39). Assim, o jogo dos signos aparece no melodrama de forma polarizada, um reflexo da sua estrutura bipolar em que se estabelecem contrastes em nível horizontal e vertical. “Horizontalmente, [o melodrama] opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude. No plano vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, com outras de serenidade ou de euforia, fazendo mudanças com espantosa velocidade” (HUPPES, 2000, p.27).

Compreendemos aqui que esta oposição se estabelece em termos de polos valorativos que exercem funções de bem e mal na narrativa. No entanto, isto não significa que o

²⁹ Dada a extensão desta nota referente ao uso da metáfora neste trabalho, inserimos uma nota de fim situada na última página da dissertação.

³⁰ Esta é uma característica estética mencionada por todos os autores que aqui utilizamos e que falam sobre o melodrama.

melodrama seja um esquema marcado por uma articulação meramente maniqueísta. Interessanos, assim, ressaltar um aspecto, qual seja, a presença da contradição. Embora esta seja uma afirmação sobre o melodrama teatral, pensamos que este procedimento se mantém operativo no exemplo em questão e nos permitirá compreender melhor a dinâmica que se estabelece na cena da possessão de Lúcia (figura c.). De acordo com Robson Camargo (2009, p.339) o “melodrama não baniu a contradição em seu mundo cênico, ela ocorre, mas principalmente na relação entre as personagens, não em cada uma internamente”. Esta citação ajuda-nos a perceber melhor o caráter metafórico da superfície da narrativa. Os personagens representam uma força dramática, um valor ético-moral vinculado à função de bem ou de mal. Compete-nos tentar compreender, portanto, a dinâmica valorativa dos símbolos que conferem visibilidade a esta tensão.

Entendemos, outrossim, que é possível perceber nesta cena (figura. c.) o modo como se desenha a oposição entre o espiritismo e o catolicismo. No sentido vertical da mesa estão Carmosina (com terço em mãos) e seu pai João, segurando os pés de Lúcia. Ambos como representantes da mentalidade católica nesse momento, simbolizada no terço de Carmosina, como já apontamos.

No sentido horizontal da referida cena, estão Carmem e Perácito de mãos impostas sobre a moça “possessa”. Desta tensão articulada espacial, simbólica e metaforicamente surge Chico Xavier que “salvará” sua irmã. Xavier emerge, portanto, da tensão entre o catolicismo no Brasil e o espiritismo em seu contexto original.

Depreendemos neste caso a existência de um processo dialético. Da tensão valorativa entre o catolicismo (Carmosina/João) e o espiritismo (Carmem/Perácito) emerge Chico Xavier, uma personagem que se transfigura em uma espécie de síntese metafórica de um percurso que tomou o espiritismo no Brasil e que ainda é hegemônico (STOLL, 2003, p.280). Trata-se de um espiritismo à brasileira, como argumentam Jacqueline Stoll (2003) e Aubrée e Laplantine (2009). Francisco Cândido Xavier é visto como um personagem histórico que estabelece um diálogo entre o catolicismo brasileiro e o espiritismo proveniente de um ambiente esclarecido e elitizado, tanto na França quanto no Brasil. Neste caso, o catolicismo popular brasileiro está representado nas figuras de Carmosina e João, e o contexto original do espiritismo nas figuras de Carmem e Perácito. Por esta razão definimos a personagem Chico Xavier, neste contexto, como uma síntese metafórica dessas referências históricas e valorativas.

De acordo com Stoll (2003), a ênfase científica dessa doutrina se manifestou em alguns grupos no contexto brasileiro. Contudo, a feição religiosa do espiritismo no Brasil se tornou a referência dominante. “O papel de Chico Xavier nesse contexto não é a criação dessa versão, mas a consolidação, por meio do exemplo de vida, de uma reinterpretação católica da doutrina espírita. Versão para a qual contribui também a sua literatura” (STOLL, 2003, p.281).

Neste sentido, Carmem e Perácio também se apresentam na narrativa como personagens com propriedades metafóricas. Eles simbolizam, por sua vez, a origem do espiritismo e a camada social de elite em que a doutrina primeiramente se instalou no Brasil (STOLL, 2003, p.51). Contrariando essa tendência socioeconômica, a família Xavier é católica e pobre, um âmbito social que o espiritismo não alcançou de pronto. A família é ajudada por um casal espírita de classe social mais elevada. Em meio a essa tensão cultural emerge a figura de Chico Xavier. Sendo assim, ao mesmo tempo em que esta cena simboliza o seu processo de conversão, ela também retrata o próprio movimento histórico do espiritismo no Brasil e o percurso que ele toma a partir do surgimento de Francisco Cândido Xavier.

De acordo com Fernandes (2008, p.49), a condição social do médium mineiro era algo ressaltado nas suas primeiras biografias. Nessas se “dizia respeito às profissões de Chico Xavier anteriores à sua aposentadoria – o que devia ser um fato muito curioso para os adeptos que estavam acostumados a um perfil mais intelectualizado entre o corpo dos autores e médiuns da doutrina kardecista na época” (FERNANDES, 2008, p.49).

Por estes exemplos temos uma situação histórica representada em que o drama vai além de uma mera oposição maniqueísta. O movimento dramático, como um todo, manifesta a articulação de um processo dialético. Tal processo este que se traduz na figura de Chico Xavier como alguém que também emergiu, e se converteu, sob a pressão dessa tensão cultural e religiosa.

Desta feita, toda a cena é uma espécie de “jogo de sinais” (BROOKS, 1995, p.28). A partir dela conseguimos ver quais são os elementos valorativos que se colocam em conflito e o que eles significam. Toda a superfície da narrativa torna-se uma espécie de superfície metafórica que nos permite alcançar a realidade do drama oculto. Como afirma Peter Brooks (1995, p.10), “para a imaginação melodramática, objetos e gestos significativos são necessariamente metafóricos em sua natureza, porque eles devem se referir e falar de outra

coisa. Tudo parece carregar a estampa do significado, que pode ser expresso, pressionado para fora”.

Como mencionado, o personagem de Chico Xavier também se torna uma figura com propriedades metafóricas na narrativa. Ele representa o modelo hegemônico de manifestação do espiritismo no Brasil. Por este viés interpretativo, aproximamo-nos das reflexões de Peter Brooks (1995; pp. 1-23) quando este argumenta que, para a imaginação melodramática, a superfície da realidade, na narrativa, é necessariamente metafórica em seus elementos (gestos e coisas) mais relevantes. Assim, os elementos metafóricos se tornam os veículos que alcançam o cerne dos conflitos valorativos (recuperados das tensões culturais na sociedade para a narrativa) que constituem o oculto moral no melodrama, o drama verdadeiro.

Ao observar o personagem de Chico Xavier como uma metáfora, vemos nele um personagem cuja história é articulada a partir de uma perspectiva hagiográfica. Sendo assim, esta é outra forma por meio da qual se traduz esse processo dialético e de síntese simbólica entre o espiritismo e o catolicismo no Brasil, na figura do protagonista.

Neste caso, a importância de Chico Xavier vincula-se, sobremaneira, ao reforço de uma característica essencialmente religiosa do espiritismo no Brasil:

Do modelo católico de expressão da espiritualidade, Chico Xavier extraiu, portanto, alguns dos elementos fundamentais que delinearam a sua imagem pública. Basicamente, são os votos monásticos – castidade, pobreza e obediência – que dominam essa construção. O que significa que Chico Xavier fundiu a prática da mediunidade espírita ao modelo de virtuosidade característico da religião culturalmente dominante no país. [...] O papel de Chico Xavier nesse contexto não é a criação dessa versão, mas a consolidação, por meio do exemplo de vida, de uma reinterpretação católica da doutrina espírita. Versão para a qual contribui também a sua literatura³¹, na medida em que nesta se associam os temas doutrinários próprios do Espiritismo a um ‘discurso de virtudes’ que tem como referência o ideal cristão de santidade (STOLL, 2003, pp. 173; 281).

De fato Chico Xavier não é o criador dessa fusão simbólica entre catolicismo e espiritismo. O espiritismo chega ao Brasil, em doses homeopáticas, por volta de 1860. Os conflitos com o catolicismo se fizeram presentes desde o princípio. Dentro da própria doutrina espírita existia uma relação conflituosa na sua tríplice base constitutiva: ciência, filosofia e religião.

³¹ É importante atentar para o quadro de referências morais presente na literatura espírita uma vez que o filme “Nosso Lar” é baseado em um romance desta ordem, psicografado por Francisco Cândido Xavier em 1944. Outros filmes como “E a vida continua” (2012) e “Joelma 23º Andar”(1979) também foram produzidos com base nas obras de Chico Xavier.

Neste contexto, “uma boa parte dos kardecistas proveniente dos meios intelectuais, liberais e livre-pensadores tendia a afirmar a dimensão filosófica e científica da doutrina, em detrimento do caráter religioso” (AUBRÉE e LAPLANTINE, 2009, p.152). Ainda em conformidade com esses autores,

Parece ter sido a partir do fim dos anos 1880 e, em grande parte, sob a influência de Bezerra de Menezes, que o sistema simbólico do espiritismo brasileiro adquirirá suas características propriamente religiosas onde transparecem, até nossos dias e apesar dos dissabores reiterados com a Igreja romana, referentes tradicionais inexpugnáveis (AUBRÉE e LAPLANTINE, 2009, p.152).

Compreendemos, desta maneira, a razão de se perceber em *Chico Xavier – o filme* um constante conflito entre o espiritismo e o catolicismo: trata-se de uma tensão cultural histórica e latente, recuperada pela imaginação melodramática.

No filme, esse conflito se constrói em três etapas de diálogo. Num primeiro momento temos os diálogos de Chico Xavier com sua mãe, o que interpretamos como sendo a representação da matriz cristã de onde o espiritismo parte.

Em uma segunda etapa percebemos o duplo vínculo institucional do espiritismo com o catolicismo no Brasil. Uma relação positiva (mas não sem conflitos) na figura do padre Scarzelo (Pedro Paulo Rangel) e uma relação negativa, com a chegada do padre Júlio Maria (Cassio Gabus Mendes). Neste caso, consideramos a figura do segundo padre como uma representação mais acentuada de uma posição institucional do catolicismo perante o espiritismo.

Entendemos que o filme também faz referência à figura de Bezerra de Menezes. Este personagem histórico vincula-se fortemente à construção da aliança entre o espiritismo e o catolicismo, como mencionado. A sua atuação diante desta doutrina é muito importante no contexto nacional. “Trata-se, aqui, da figura histórica maior do espiritismo brasileiro” (AUBRÉE e LAPLANTINE, 2009, p.149).

Numa terceira etapa, observamos as características que Chico Xavier traz do catolicismo para o espiritismo. Ou melhor, o modo como a sua vida se vincula a um discurso de virtudes ligado aos códigos monásticos e a uma trajetória iniciática e hagiográfica, isto é, uma espécie de criação mítica que se vincula, sobremaneira, à primeira referência doutrinária.

Devemos mencionar também que nesse filme existe uma apresentação das contradições internas do próprio espiritismo. No momento em que Chico Xavier passa por um

exame médico, ele rejeita a ideia de fazer uma cirurgia espiritual com José Arigó³² em favor de uma cirurgia com médicos por formação. Embora nos relatos biográficos as justificativas tenham sido menos enfáticas do que o modo como esta questão foi abordada pelo filme, a cena ilustra a existência dessas oposições. Em nossa interpretação, julgamos que a recuperação desses nomes traz, em si, o eco da própria história do espiritismo no Brasil, condensada na representação da vida de Francisco Cândido Xavier.

Sobre o discurso de virtudes e votos monásticos que também convergem na caracterização do personagem, verificamos, até o momento, como a castidade de Chico Xavier adquire um papel central na narrativa como símbolo de “pureza” e “vocação”. Esta “vocação”, por sua vez,   um primeiro passo para se produzir uma imagem do protagonista como uma figura santificada. Tal perspectiva se torna mais evidente no momento do “chamado”, no vínculo do personagem a uma “missão”. Estas são questões que o aproximam de uma caracteriza o como profeta do espiritismo. A partir do momento em que Chico Xavier é apresentado ao seu guia espiritual, a narrativa entra em segundo estágio, uma espécie de distanciamento da vida profana, por assim dizer, para se dar início ao percurso iniciático que irá consolidar a imagem de santidade e de profeta. Uma vez integralizado esse processo, o resultado da leitura que se faz da trajetória de Francisco Cândido Xavier consolida-se em uma moldura hagiográfica da narrativa.

Pelo exposto, Chico Xavier torna-se, na narrativa, uma figura com propriedades metafóricas que catalisa em si mesmo a síntese das oposi es valorativas que emanam das tensões culturais particulares ao espiritismo no Brasil. Pelos exemplos citados conseguimos ver, com mais clareza, a operacionaliza o dos recursos melodramáticos em favor da apresenta o das virtudes de Chico Xavier dentro de um contexto específico de tensões. Esses valores nos remetem à ideia de santidade e pureza. Tentaremos abordar de maneira mais calara, a seguir, como essa trajetória se constrói. Sobretudo, tentaremos evidenciar com mais detalhes a presença da estrutura imaginativa bíblica nesse filme. Ou seja, como os aspectos imagéticos e narrativos da Bíblia se articulam ao modo melodramático para se promover uma representa o do espiritismo.

³² José Pedro de Freitas (1922-1971). Médium brasileiro conhecido por realizar cirurgias espirituais. Francisco Cândido Xavier faz referência a ele no programa Pinga-Fogo de 1971.

2.3 A escuta nas trevas: a trajetória do profeta informa a estrutura narrativa do filme

O som *incomodativo* que sinaliza a presença do “sobrenatural” em *Chico Xavier – o filme* se faz presente na primeira reunião mediúnica que o protagonista participa, na trama, acompanhado de Carmem e Perácio. O texto se constrói em tom didático, assim como a frase proferida por Perácio, que emoldurou a cena dramática de “possessão” de Lúcia: “Chico, o que você tem é mediunidade”. Sobre esse modo de articulação do texto, Peter Brooks (1995, p.40) fala sobre como os discursos melodramáticos tendem a ser inflados e sentenciosos. Revelam a condição moral do mundo e promovem a sua evidência, a sua nomeação. Neste caso, temos a construção de um discurso claro e didático que promove uma associação entre as virtudes e dons do protagonista ao conceito de mediunidade. Há aqui uma negociação cultural entre as doutrinas a partir de Chico Xavier. O modo como isso é feito diz respeito à ressignificação da mediunidade. Este ponto básico do espiritismo, a possibilidade de comunicação com os espíritos, é revestida pelos atributos da santidade católica.

De uma experiência rejeitada “de quem tem coisa com o diabo”, o processo da conversão confere outro significado à mediunidade de Chico Xavier. Esta se torna o símbolo de uma virtude que será traduzida em “missão”. Em termos de linguagem cinematográfica, a conversão de Chico Xavier é condensada no ponto de giro da narrativa. Há também, neste ponto, uma estrutura condensada da trajetória iniciática.

Com base em Certeau (1982, apud STOLL, 2003, p.137), essa trajetória pode ser resumida nas seguintes fases: afastamento das origens, provações e itinerário de retorno. Sandra Stoll (2003, p.139) traz referências que complementam este percurso que envolve, antes do afastamento das origens, o processo de conversão da vida profana para a vida iniciática. As análises aqui desenvolvidas tendem a mostrar o “teste de vocação” da castidade como o símbolo de um rompimento com a vida profana. Tanto é que a narrativa posiciona, em seguida a este evento (a presença de Xavier no bordel), o momento da sua conversão, que se dá no contexto da cena descrita em que Lúcia se encontra possesa.

Da mesma forma, após a conversão essa trama posiciona uma sequência que sintetiza a trajetória iniciática de Chico Xavier, representando o seu afastamento das origens. Além do mais, será o momento em que a narrativa afasta o som *incomodativo* da mediunidade para a introdução de uma melodia. Abordaremos, em outro momento, o significado dessa transição ruído/melodia na trama. Neste momento, chamamos primeiramente a atenção para o sentido

da *audição* do personagem. Este sentido, como se demonstrará, é o símbolo da figura profética. Ao colocar o foco no aparelho auditivo, deduzimos que o filme resgata este referencial para a sua estrutura e linguagem.

Prosseguindo a análise, salientamos que durante a primeira reunião mediúnica de Xavier na trama, Carmem diz: “Cê tá *escutando*, Chico? Tem um espírito amigo aqui. Num tô vendo, não. Mas ele tá pedindo papel e lápis. Cê já psicografou?” Perácito complementa de forma didática: “Chico, você já escreveu alguma coisa *ditada* pelos espíritos?”. Diante dos movimentos involuntários de um dos braços da personagem e da sua resposta afirmativa, vemos com efeito especial o desdobramento do fenômeno mediúnico. O teto da casa se abre e o som incomodativo se torna uma melodia. A transformação deste signo sonoro, entre ruído e melodia, é também uma forma de reforçar simbolicamente o processo da conversão. A nova doutrina confere novo sentido aos fenômenos mediúnicos e a música é utilizada como uma forma de promover essa transição, de evidenciar essa mudança.

Ao mesmo tempo, a abertura do teto permite “ver” a mediunidade por dentro. O personagem olha para cima. Além, um céu de estrelas. Todo o movimento indica um direcionamento ao alto, a uma espécie de natureza superior. Esta é uma disposição, por sua vez, que traduz essencialmente a divisão das imagens bíblicas. Segundo Frye (2004, p.172), as imagens bíblicas são basicamente divididas em imagens apocalípticas e demoníacas. As primeiras dizem respeito a uma relação ideal e superior do homem com a natureza. Neste caso, podemos dizer que a linguagem do filme, ao utilizar esse tipo de imagem com teor apocalíptico, estabelece um elogio à mediunidade como sendo algo de procedência divina. Este sentido é reforçado pelo fato que veremos a seguir.

A mensagem psicografada por Chico Xavier em sua primeira sessão mediúnica representada no filme é a de sua mãe. Se a vemos como o símbolo da matriz cristã, da qual parte o espiritismo como terceira etapa da revelação, o seu retorno para a narrativa reforça a ideia de que o espiritismo rompe com o catolicismo, mas não com sua matriz cristã. O espiritismo é parte da revelação e a mediunidade de Chico Xavier sintetiza esse processo como o atributo de uma figura profética.

Após a reunião mediúnica observamos, na cena seguinte, a corrida esfuziante do herói em um plano geral, acompanhado por um movimento de *travelling*. Xavier corre bastante, com um livro em mãos. Podemos dizer sem preocupações que o espiritismo é uma doutrina que se vincula fortemente à divulgação por meio de livros. Muitos. E Francisco Cândido

Xavier tem o seu nome inscrito em mais de 400. Entendemos, assim, a presença desse objeto de maneira marcante no filme, a partir desse momento.

Retomando os pontos característicos da trajetória iniciática a partir de Certeau (1982, apud STOLL, 2003, p.137), a referida cena em que Chico Xavier aparece correndo pode ser considerada como uma corrida de *afastamento das origens*. Este percurso, no filme, é caracterizado por três ambientes distintos, quais sejam: um lugar cheio de árvores que adensa o enquadramento, uma paisagem aberta onde se pode ver a cidade ao fundo e, por fim, uma paisagem natural de cachoeira que a câmera apresenta em movimento descritivo.

A princípio, pode-se relacionar esses três ambientes à própria trajetória iniciática de Chico Xavier no filme, conforme citamos a partir de Stoll (2003). Em primeiro lugar a vida católica anterior à conversão (paisagem densa/fechada). Num próximo estágio, a liberdade da conversão seguida de provações (ambiente aberto, mas com a cidade das provações ao fundo, que lhe negará a permanência na figura de Carmosina). Como podemos ver, há aqui a repetição da dinâmica dos planos fechados/abertos na representação do catolicismo e do espiritismo, conforme indicado na cena da “possessão” de Lúcia (fig. c). E, por fim, o estado da santidade e da aceitação nacional (a cachoeira, um ambiente natural, uma imagem símbolo de oásis e da própria natureza ideal e superior apocalíptica, conforme apresentado em Frye (2004, p.172)).

Num movimento que se assemelha ao cair de uma folha, a câmera se aproxima lentamente do personagem sentado à beira do rio. O uso do som de animais e da água em caráter não realista é intensificado à medida que a câmera se aproxima de Chico Xavier. Aproxima-se até mergulhar para dentro do *ouvido* da personagem, onde este *ouvirá*, sem conseguir *ver*, a voz do seu guia espiritual Emmanuel: orientador de todas as atividades de Xavier a partir dali. O guia exigirá intensa disciplina, renúncia e sacrifício pessoal para realizar aquilo que se tornará a “missão” da personagem: “Falar de espiritismo”. A *obediência*, por sua vez, é a terceira exigência dos votos monásticos.

Começamos a análise pela corrida que a personagem emprega até conseguir chegar à margem da cachoeira. De acordo com Michel de Certeau (1982, p.277 apud STOLL, 2003, p.137), podemos representar de forma esquemática o modo como se estrutura a jornada iniciática da santidade cristã.

Esta é uma estrutura que pode ser aplicada à representação feita da vida de Chico Xavier, como apresentamos até aqui. “Entre o relato da vida de santo e o de sua história pessoal existe [...] semelhança de ordem estrutural” (STOLL, 2003, p.137). Podemos perceber esta semelhança uma vez que a “história de vida dos médiuns, tal como a dos santos, é sempre contada como a história de uma eleição” (STOLL, 2003, p.137). Esta eleição se traduz na ideia de que Chico Xavier tinha uma “missão”, como fica evidente na sua conversa com o padre da cidade, no momento do seu rompimento com a religião Católica. Xavier diz: “agora eu tenho uma missão...falar de espiritismo”. Esta “missão”, por sua vez, surgirá deste primeiro encontro com seu guia, no ambiente do afastamento das origens.

Voltando ao traçado iniciático da santidade cristã, conforme argumenta Certeau (1982, apud STOLL, 2003), temos que este traçado compreende dois movimentos, o primeiro é de afastamento das origens. “A vocação do santo [...] o exila da cidade para conduzi-lo ao deserto, aos campos ou a terras longínquas” (CERTEAU, 1982, apud STOLL, 2003, p.137). No caso de Chico Xavier, a sua vocação se manifesta no filme através do símbolo da castidade e do tratamento que ele recebe de Carmem e Perácio: ambos o tratam como um prodígio.

Quando Francisco participa da sua primeira reunião mediúnica ele inicia o processo de afastamento das suas origens. Esta origem é a raiz católica do médium e do próprio diálogo que o espiritismo estabelece com a religião hegemônica no Brasil, o catolicismo. O rompimento será materializado na mencionada conversa que Chico Xavier tem com o padre da cidade, o seu amigo desde a infância.

Ao correr em direção à cachoeira, presenciamos este distanciamento para uma região com água. A água é uma figura metafórica recorrente na Bíblia. Está presente na Criação, no Dilúvio, na travessia do Mar Vermelho que, no Novo Testamento, se vincula ao “sacramento do batismo, onde o batizado simbolicamente se afoga no velho mundo e desperta no novo, na margem oposta”. (FRYE, 2004, p.181). Neste caso encontramos Chico Xavier à margem do rio. A evidência do seu canal auditivo pelo movimento de câmera revela um ambiente de total escuridão e remotos sons de água. A cena cria a sensação de estarmos dentro de um útero. Ao sair de lá, inicia-se uma nova vida. Estas são construções simbólicas que nos remetem ao batismo, a um renascimento. A partir de um plano médio, cria-se a ilusão de Xavier estar com seu guia dentro do rio, remetendo-nos às águas do batismo (d).



(d) *O batismo de Chico Xavier*

O enquadramento em plano médio na imagem acima (d) cria a sugestão de os personagens estarem dentro da água. As vestes brancas do guia associam-se à ideia de pureza, assim como o ambiente natural se remete a um lugar sagrado. Neste encontro, Chico recebe a “missão” de falar do espiritismo, com anúncios de sofrimento, perseguição e intensa disciplina.

Após o afastamento das origens e de se alcançar o lugar sagrado, inicia-se a fase de retorno. Esta fase implica uma série de provações. Essas provações particularizam a história de cada santo/profeta (Stoll, 2003, p.137), até o momento em que o escolhido alcança novamente o seu grupo de origem e daí se iniciam os milagres e conversões (Stoll, 2003).

Este conjunto de sequências apresenta ainda outro símbolo relevante para a análise: a relação entre o ouvido e a figura do profeta. O processo mediúnico de Chico Xavier inicia-se com a audição do som *incomodativo*. O ouvido é novamente requisitado no momento do primeiro contato com o guia espiritual.

De acordo com Frye (2004, p.146) as metáforas vinculadas ao ouvido possuem uma ênfase vigorosa na Bíblia, se comparadas às metáforas da visão. Estas se relacionam com uma fase da Bíblia denominada como Revolucionária (Frye, 2004, pp.144-149), que possui características específicas. Entre essas, há a crença em um *ponto de partida da história após um momento de revelação*. À sua maneira, a “missão” de Chico Xavier vinculada ao espiritismo se inicia nesse momento de revelação do seu guia espiritual.

A ideia que se apresenta é a de que Chico Xavier simboliza o novo ponto de partida do cristianismo, na forma do espiritismo, após a revelação. O personagem, como já vimos, pode ser considerado como uma figura com propriedades metafóricas que designam o espiritismo no contexto nacional. Contudo, entendemos que esta análise pode ser uma leitura sobre a

doutrina espírita e o seu movimento revolucionário, de um modo geral, na categoria de terceira revelação no tronco judaico-cristão, como mencionamos a partir de Kardec (2011). Tentaremos demonstrar como este vínculo possui características que se relacionam à figura do profeta.

De acordo com Northrop Frye (2004, p.147), na narrativa bíblica o olho fora satisfeito no Paraíso, antes da Queda e do começo da história. “Mas a história propriamente dita é um período de escuta na treva e, portanto, onde o guia é o ouvido.” Sendo este órgão eleito como o guia, ele se relaciona com a característica revolucionária de início de uma jornada, de uma trajetória. “A palavra escutada e levada à ação é o ponto de partida de uma trajetória: já a visibilidade do objeto convida o observador a deter-se respeitosamente perante ele” (FRYE, 2004, p.148). Segundo esse autor (2004, p.149) a visão seria a razão de uma atitude passiva perante a natureza, contrária em essência a um movimento revolucionário.

Neste caso, o modo como a câmera adentra o canal auditivo da personagem traz este sentido à tona. Possibilita a construção do paralelismo com o que representa este órgão sensorial no contexto bíblico. Há aqui um exagero intencional, se formos resgatar Brooks (1995). De forma não realista se evidencia este símbolo metafórico que se remete à essência de uma natureza profética relacionada ao personagem. De igual modo, pode-se requisitar o paralelismo entre a figura de Chico Xavier com a figura emblemática do apóstolo Paulo de Tarso, sobretudo por ser pela audição, e temporária obstrução da visão, que Paulo é requisitado ao serviço apostólico (Atos 9:1-19). O apóstolo dos gentios, assim como Francisco, é também um convertido. Em termos simbólicos, há uma simetria significativa neste caso. Francisco Cândido Xavier e Paulo de Tarso não são, propriamente, os autores da revelação inicial. No primeiro caso, está a figura de Allan Kardec. No segundo, Jesus Cristo. Portanto, Xavier e Tarso estão na mesma condição de divulgadores massivos de uma revelação. O filme recupera estes paralelismos, mencionamos acima, e os adiciona à composição textual-metafórica que se condensa em Chico Xavier. A seguir, analisaremos outro aspecto que caracteriza os profetas autênticos (Frye, 2004, p.158): a rejeição social dos que trazem a mensagem impopular.

2.3.1 *Rejeição: a marca dos profetas autênticos*

Como sabemos, Francisco Cândido Xavier foi reconhecido de forma icônica pela sua aparência quase caricata, com peruca e grandes óculos escuros: alguém que é quase cego, mas que vê “coisas de outro mundo”. *Chico Xavier – o filme* começa com um enquadramento que enfatiza o conta-gotas do colírio usado pelo personagem. O enquadramento da referida cena posiciona o espectador entre a gota de colírio e os olhos de Xavier. Promove-se, assim, um caminho para a identificação (Xavier, 2008, pp.34-35) que, de certa forma, “incorpora” afetivamente o público à figura de Xavier.

Durante o programa Pinga-Fogo, em diversos momentos Xavier menciona a figura de Emmanuel. Chico se coloca na posição de intérprete, um mediador, um “médium” - para requisitar a etimologia da palavra. Nos bastidores do programa, segundos antes de se direcionar à cadeira dos convidados, o protagonista e seu guia espiritual estão em um ambiente completamente escuro. Em segundo plano, Emmanuel entra na cena da direita para a esquerda. Da mesma forma, quando anunciado pelo apresentador Saulo Gimarães (Paulo Goulart), Chico entra em cena da direita para a esquerda. Este emerge do escuro que tomava o auditório para o foco de luz que lhe é direcionado. Um corte seco evidencia o indicador de câmera da emissora com um número “2”, que acende, antecedendo o início da fala de Chico Xavier.

Novamente entra aqui o jogo de símbolos, como ressaltado por Brooks (1995), em que os gestos e símbolos mais importantes adquirem valor metafórico. O exemplo da câmera é bem evidente neste caso. Xavier encontra-se no programa como um porta voz dos espíritos, do espiritismo. Um profeta. E o personagem assim se coloca abertamente, em falas tais como: “Só posso falar por mim e pelo espiritismo”, ou “me coloco aqui sob o amparo de nossos amigos espirituais”.

Ao falar em nome do espiritismo, observamos uma cena na casa do protagonista em que seus afilhados o contemplam com uma espécie de “adoração”. O enquadramento revela, ao fundo, uma imagem da *Última Ceia*. Cria-se, assim, um paralelo entre aquele momento de revelações e comunhão de Jesus e seus discípulos, e a relação estabelecida entre Chico Xavier e os espectadores espíritas. A metáfora interna permite-nos elaborar esta síntese, como notamos nas imagens a seguir (e).



(e) Comunhão mediada entre profeta e discípulos

Em todo caso, Chico Xavier ali se encontra como uma figura profética. “A profecia é a individualização do impulso revolucionário, assim como a sabedoria é a individualização da lei; aquela está engrenada como futuro assim como esta com o passado” (FRYE, 2004, p.158). Com este entendimento, os profetas são os responsáveis por fazer revelações. Foram “chamados” por Deus e falam com a autoridade da voz divina (Frye, 2004, p.159). Como exemplo citamos João Batista, uma figura do Novo Testamento, que perdeu a cabeça pelas verdades que proclamava. Este é um exemplo significativo pois evidencia algo relevante para a análise da trajetória de Chico Xavier:

o profeta autêntico é o que tem a mensagem impopular [...] O próprio Jesus encara a tradição profética como pertencendo ao martírio que dá testemunho do Senhor [...] Representam, como tal, um tipo de autoridade social que a maioria das sociedades tem muita dificuldade em assimilar (FRYE, 2004, pp. 158-159).

Esta análise revela características dos profetas bíblicos que podem ser facilmente encontradas nesta representação da vida de Chico Xavier. A sua primeira memória é a de subjugação, na infância, à madrinha Rita de Cássia (Giulia Gam). O menino era obrigado a lambar feridas, apanhava pelas suas “notícias do além”, carregava pedra na cabeça pelas

mesmas coisas. Toda a trajetória do protagonista é marcada por um conjunto de provações. Durante dois terços do filme acompanhamos seu sofrimento em sua cidade natal, até que este resolve ir para Uberaba, onde já aparece como um ícone socialmente aceito. Mesmo assim ainda era “penalizado” quando sua mensagem se tornava impopular. Vemos isto no momento em que uma mãe cospe em sua face por não acreditar ser de seu filho a mensagem psicografada pelo médium.

De toda sorte, estes são momentos de intensidade dramática que favorecem a produção do *pathos* na narrativa. De acordo com Singer (2001, pp.44; 45), este é um elemento comum no melodrama. Trata-se do forte sentimento de pena desencadeado pela percepção da injustiça praticada contra uma vítima inocente. É, pois, um sentimento que requer identificação e que “por extensão, conduz à noção de que a piedade frequentemente (ou sempre?) envolve um elemento de auto-piedade” (SINGER, 2001, p.44). Desse modo, compreendemos melhor os mecanismos de identificação acionados desde os segundos iniciais entre Chico Xavier e o espectador. A sua trajetória é toda articulada a partir desta identificação e acompanhamento próximo. Como já dito, somos “incorporados” ao seu modo de percepção do mundo. Sofremos, com ele, a sua própria rejeição como porta-voz do espiritismo.

A impopularidade dos profetas pode ser relacionada ao movimento de retorno dos “escolhidos”, na trajetória dos santos, ao seu ambiente de origem:

Na fase de retorno, modificado moralmente, o indivíduo se insere num novo campo de poder e de discurso. Nesse processo, porém, por vezes se confronta com as instituições e/ou costumes estabelecidos. Perspectiva que Beinert (1990) vislumbra como sendo a regra da história de vida dos santos, na medida em que estes, a princípio, se apresentam como figuras de transgressão. Aspecto que, diz ele, é ‘vergonhosamente calado’ pela hagiografia tradicional (STOLL, 2003, p.138).

Esse confronto com as instituições locais é algo que a narrativa de Xavier promove logo após o seu encontro com seu guia espiritual. Francisco é levado, *por um corte seco*, da cachoeira como lugar santo e de batismo para a fala exaltada do padre da cidade que assim profere: “É o demônio!”, para se referir ao espírito guia recém-apresentado. Esta cena de diálogo converge um momento que é, ao mesmo tempo, de rompimento com a sua religiosidade da infância e o anúncio da sua missão, “falar de espiritismo”. A confirmação de que Chico Xavier partia de fato em uma missão em nome do espiritismo é imagetivamente apresentada pelo seguinte enquadramento (f):



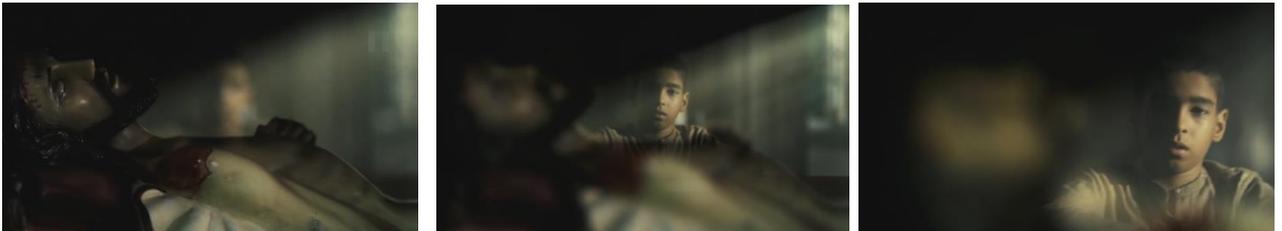
(f) Alinhamento entre imagens do catolicismo e Chico Xavier: o espiritismo é de matriz cristã

Observa-se ao fundo a figura de Chico Xavier alinhada a um crucifixo e à Virgem Maria. A construção simbólica desta imagem marca o cisma da personagem com o catolicismo. Ele está ao fundo, distanciado do padre que é a referência desta religião neste contexto. Outrossim, esta construção imagética representa, metaforicamente, o espiritismo no Brasil. É o modo como se evidencia o vínculo que o espiritismo mantém com o Cristianismo.

Indicamos acima o fato de essa transição de ambientes ter se dado por meio do uso de um *corte seco*. A rápida transição, por sua vez, indica que a fase de retorno (se lembrarmos do traçado iniciático), no caso de Chico Xavier, se dá no seio da própria comunidade. De acordo com Stoll (2003, p.162), esta é uma característica que se vincula à ideia weberiana de *ascese intramundana*. Ou seja, não há um afastamento do mundo, mas uma conduta religiosa dentro do seu próprio ambiente. Esta, por sua vez, é uma das características do espiritismo como doutrina. A caridade, como lema de salvação, é aquela que se pratica no cotidiano, no dia a dia. Não há, assim, o tempo do afastamento (Stoll, 2003, p.161). Por essa razão compreendemos melhor o uso do corte seco neste caso.

Como apresentamos, as provações fazem parte do traçado iniciático da santidade cristã. O profeta autêntico é aquele que traz a mensagem impopular, que é dificilmente assimilado pela sociedade e acaba se colocando em conflito com as autoridades locais. De maneira geral, as histórias de Chico Xavier, no filme, representam essa trajetória de provações e de perseguições. Há, para além do que expusemos até agora, a produção de uma série de aproximações entre a figura de Chico Xavier à figura dos santos da Igreja Católica.

O filme construiu, desde a infância do personagem, esta aproximação simbólica que também se evidenciou a partir da figura de Jesus Cristo. O jogo de planos focais opera este mecanismo de “transferência” simbólica, de identificação entre as personagens, como podemos observar a seguir (g).



(g) A transferência simbólica no jogo focal da imagem

Estes enquadramentos promovem a relação simbólica estreita. A figura de São Sebastião, o santo flechado pelo exército romano por traição, é também relacionada à figura de Chico Xavier. Essa relação se torna mais evidente no momento de grande intensidade dramática em que sua madrinha o espeta com garfadas, na infância. Podemos perceber, nesta associação, a construção de um paralelismo entre São Sebastião e Chico Xavier. Por esta cena produz-se a negação da especificidade do espiritismo: a naturalidade do fenômeno mediúnico. Ao mesmo tempo, é possível estabelecer uma sintonia com a própria história do santo católico, flechado por traição por pregar o cristianismo aos soldados romanos no tempo do imperador Diocleciano (244 d.C- 311 d.C). Como mencionado, trata-se de uma cena que possui forte apelo emocional, capaz de produzir o *pathos*, o poderoso sentimento de piedade, e de auto piedade que se sente diante de uma situação de injustiça (SINGER, 2001, p.44). Sendo assim, Chico Xavier é apresentado como uma figura para se identificar, um guia e modelo de conduta.

Desse modo, na tentativa de compreender como é feita a representação do espiritismo em *Chico Xavier – o filme*, percebemos que o modo melodramático de expressão e representação recuperou um conjunto de valores que distinguem positivamente a figura do protagonista. Esses valores estão associados às virtudes de um código de condutas monástico, assim como a estrutura da narrativa possui os traços específicos de uma jornada iniciática. Portanto, Francisco Cândido Xavier é representado como profeta do espiritismo e, ao mesmo tempo, como alguém que possui as virtudes dos santos católicos. Neste quesito, o personagem principal pode ser lido como uma síntese de referências do catolicismo e do espiritismo. Ou ainda, como uma figura com propriedades metafóricas que apontam para a trajetória de

inserção da doutrina espírita no contexto brasileiro e seus embates característicos com a religião hegemônica no país.

Sendo assim, a linguagem e a estrutura narrativa deste filme são diretamente informadas por elementos que fazem parte de uma estrutura imaginativa derivada das fontes bíblicas. Ou seja, a operacionalização dessas imaginações (a bíblica e a melodramática) oferecem os recursos estéticos que produzem a mensagem do filme. Identificamos, assim, a sua natureza religiosa. Em síntese, Francisco Cândido Xavier é retratado como santo e profeta. As imagens, a linguagem e a estrutura da narrativa conformam esta ideia.

Verificamos ainda como a imaginação melodramática neste filme catalisou todo um contexto histórico e social que diz respeito à fundamentação e consolidação do espiritismo no Brasil, sobretudo em seu aspecto religioso. O oculto moral nesta narrativa se constituiu, portanto, a partir de um tensionamento cultural e valorativo entre a religião espírita e a católica. A partir desta tensão cultural, *Chico Xavier – o filme* representa como o espiritismo é fundamentalmente cristão. Por conseguir fazer este diálogo com o catolicismo através de um conjunto específico de virtudes, Chico Xavier torna-se importante instrumento de divulgação e popularização do espiritismo. Com a sua estória conformada a uma moldura hagiográfica, os símbolos dessa narrativa dialogam diretamente com a religião ainda hegemônica no Brasil.

Entendemos que esta narrativa chega a promover a ideia de que houve uma “dissolução” da personalidade de Xavier por se dedicar integralmente à caridade e à divulgação da doutrina espírita. Esta dissolução do “eu”, o desaparecimento do Ego, é algo que também se faz presente no contexto bíblico (FRYE, 2004, p.270). Este é um símbolo que pode ser vinculado, em nova comparação, à figura do apóstolo Paulo de Tarso, não coincidentemente, um dos maiores divulgadores do cristianismo nascente e, como mencionado, também um convertido. A produção da simetria entre Chico Xavier e figuras como Paulo de Tarso é recorrente na narrativa, ou seja, um aspecto que denota o caráter religioso do filme por informar a linguagem e a estrutura da narrativa.

Assim sendo, o personagem principal pode ser lido como um núcleo metafórico. A sua roupagem metafórica, por assim dizer, é composta por diversas camadas. À semelhança de um “vaso escolhido” (Atos 9:16) para a divulgação do espiritismo, a figura de Chico Xavier possui propriedades metafóricas que apontam para determinado período da doutrina espírita no contexto brasileiro; é a representação de uma figura profética e sintetiza as virtudes dos

santos católicos. Nesse contexto, a estrutura deste “vaso” é de natureza hagiográfica, preenchido com histórias que traduzem essa “essência” profética e de santidade.

Por fim, é importante pontuar que a imagem pública de Francisco Cândido Xavier é utilizada, de forma recorrente, nos filmes espíritas. No primeiro deles, *Joelma 23º andar* (1979), Chico Xavier está duplamente presente. O longa-metragem se baseia, assim como *Nosso Lar* (2010), em uma de suas psicografias. No filme o médium mineiro protagoniza a si mesmo. Imagens da sua rotina em ações de caridade e trabalhos mediúnicos foram registradas. As mesmas imagens estão presentes no longa-metragem *Bezerra de Menezes: o diário de um espírito*. (2008). Desta feita, é possível notar a força que a imagem de Chico Xavier tem e o modo como esta é capitalizada em favor da divulgação do espiritismo em filmes essencialmente religiosos.

Tanto em no *Joelma* quanto em *Bezerra de Menezes*, o diálogo com o catolicismo também está presente e faz parte de uma aberta dramatização deste conflito simbólico. No primeiro há uma cena solene em que a família se afirma católica, mas justifica a necessidade de procurar Chico Xavier para fim específico: entrar em contato com a filha recém-desencarnada.

Já em *Bezerra de Menezes – o diário de um espírito* (2008) existe um momento, também solene, de anúncio público da conversão de Bezerra ao espiritismo. Como reação, este receberá uma carta de repúdio da própria família, fortemente católica. Bezerra de Menezes anunciou, em 1886, “publicamente e de modo algo teatral sua adesão ao espiritismo, diante de 2000 pessoas” (AUBRÉE e LAPLANTINE, 2009, p.152).

Além do processo de conversão, o filme de Glauber Filho também representou o embate entre um personagem materialista e o personagem Bezerra de Menezes (Carlos Vereza), na condição de divulgador do espiritismo. À semelhança do conflito entre catolicismo e doutrina espírita, o confronto com o materialismo é outra tensão cultural fundamental para o espiritismo. Como veremos no próximo capítulo, este conflito valorativo estabelece o melodrama em *Nosso Lar*.

Uma vez compreendido o modo como se dá a representação do espiritismo no filme Chico Xavier: o seu apelo ao processo de conversão, a construção de uma figura profética e a recuperação de um conflito valorativo entre o espiritismo e catolicismo no contexto brasileiro, realizamos, no capítulo seguinte, a análise de *Nosso Lar*, guiados pelo mesmo objetivo. A

diferença, neste caso, é que o filme *Nosso Lar* é o resultado da adaptação de uma obra literária psicografada por Francisco Cândido Xavier. Tentaremos ressaltar, assim, os conflitos recuperados e operacionalizados pela imaginação melodramática e como estes se vinculam ao espiritismo. Levantamos, ainda, algumas questões importantes, tais como: até que ponto *Nosso Lar* também deixa entrever semelhanças estruturais com as narrativas bíblicas? Há ênfase no processo de conversão? Como Francisco Cândido Xavier aparece na narrativa? Apresentamos assim, no próximo capítulo, as análises do filme *Nosso Lar*.

CAPÍTULO 3

Nosso Lar: a casa do filho pródigo

3.1 Oposição fundamental: Espiritismo vs Materialismo

Podemos dizer que a história do filme *Nosso Lar* (2010)³³ é a representação do drama de consciência do personagem André Luiz, surpreendido pela continuidade da vida após a morte. Esta narrativa utiliza de procedimentos melodramáticos para operacionalizar, por meio deste drama, uma oposição valorativa fundamental ao espiritismo: a tensão cultural entre o materialismo e o espiritismo.

Esta narrativa, este “mythos”³⁴, estrutura-se com base em fragmentos de parábolas cristãs, valendo-se também de imagens e metáforas que ecoam a partir de uma estrutura narrativa bíblica de fundo. Esta é a forma de representação utilizada para dramatizar questões temáticas essenciais ao espiritismo: a crença na vida após a morte, na possibilidade de comunicação entre encarnados e desencarnados e na pluralidade das existências (a reencarnação)³⁵.

Ao descrever um movimento de queda e ascensão, esta narrativa possui dois pontos de inflexão: o arrependimento e a conversão de André Luiz. Esta é uma história que representa, portanto, uma trajetória de ascensão moral com base na aquisição de valores espirituais e na negação dos valores materiais. Assim como em Chico Xavier, aqui também o processo de conversão se associa ao ponto de giro da narrativa, informando a linguagem do filme.

Por se tratar de um filme que adapta para o cinema a obra *Nosso Lar*³⁶ - o livro mais vendido entre as psicografias de Francisco Cândido Xavier (Stoll, 2003, p.89) – acreditamos que esta representação fundamenta-se em um imaginário espírita, no contexto brasileiro, sobre a vida após a morte. Sendo assim, nesta oposição construída entre materialismo e

³³ Filme dirigido por Wagner de Assis, baseado na obra homônima psicografada por Francisco Cândido Xavier. A obra foi lançada no Brasil no dia 3 de setembro de 2010.

³⁴ Adotamos aqui a conceituação de Northrop Frye (2004, p.57). Para esse autor, mito quer dizer, antes de tudo, “mythos”. Significa, portanto, enredo, narrativa.

³⁵ A dupla expressão *encarnados* e *desencarnados* é o modo como se designa, no espiritismo, os vivos e os mortos, respectivamente. A reencarnação, por sua vez, é a crença de que a alma passa por muitas existências corporais como parte de um processo evolutivo. Dentre as diversas referências sobre o assunto, a sua abordagem pode ser encontrada no capítulo IV do *Livro dos Espíritos* (KARDEC, 2011 [1857]).

³⁶ O livro “*Nosso Lar*” é considerado, de acordo com Sandra Jacqueline Stoll (2003, p.89), o romance mais popular de Chico Xavier, com 40 edições até o ano de 1992. O último livro dessa coleção - *E a vida continua...* (1968) - também foi adaptado para o cinema, em 2012; assim como o filme *Joelma 23º Andar* (1979), considerado o primeiro filme espírita produzido no Brasil, é também uma adaptação cinematográfica de uma obra psicografada por Chico Xavier, intitulada “*Somos seis*” (1976). Observa-se assim a influência da literatura espírita na produção dos filmes espíritas nacionais.

espiritualidade nesse filme, compreendemos que o espiritismo torna-se sinônimo do termo espiritualidade nesse contexto.

A obra de Wagner de Assis possui um caráter didático. Foram utilizadas frases explicativas e da própria dramatização como forma de apresentar conceitos e preceitos básicos do espiritismo. *Nosso Lar* representa uma estória exemplar de superação da “queda moral”, agenciada por uma conduta de vida associada ao materialismo, revertida a partir do contato com os valores espirituais. Este percurso de superação, portanto, pode ser considerado como a passagem de um polo valorativo ao outro (materialismo – espiritualidade). Neste sentido, esta narrativa assemelha-se a um discurso catequético para a divulgação e apresentação de alguns conceitos básicos do espiritismo.

A oposição entre o materialismo e o espiritismo estabelece, por assim dizer, o “motor do melodrama” nessa obra. A partir da operacionalização dessas duas engrenagens o filme mobiliza uma série de símbolos, imagens, cores, músicas e personagens para elaborar esta clara distinção no jogo das oposições valorativas. Por sua vez, esta tensão cultural é reiterada e reforçada em seu aspecto moral ao longo da narrativa.

Como afirma Peter Brooks (1995, p.12), o modo melodramático de apresentação e representação opera em seu estado mais ambicioso quando é capaz de encontrar os meios de expressar um drama fundamental da vida moral; ou seja, quando é capaz de captar uma tensão cultural latente, por vezes oculta no cotidiano, e encontra meios para expressá-la. É isto que *Nosso Lar* tenta fazer com a evidência da polarização mencionada, sabendo-se que a polarização, a dicotomia, é uma das características da propositura melodramática.

A trajetória do ceticismo à crença na manifestação de alguma forma de espiritualidade é intrínseca ao surgimento do espiritismo como doutrina sistematizada. Diz respeito ao percurso trilhado até mesmo por seu precursor, Allan Kardec. Como afirmam Aubrée e Laplantine (2009, p.41): “Prudente e pouco inclinado ao irracional, é, portanto, em completo *ceticismo* que Allan Kardec inicia sua carreira espírita”³⁷. Nesse sentido o materialismo torna-se a própria negação de algum tipo de espiritualidade, sendo-lhe uma oposição fundamental, associada ao ceticismo. Nestes termos há a produção de uma polarização vigorosa, conteúdo farto para o modo melodramático de expressão.

³⁷ Grifos meus.

Esta correspondência terminológica (materialismo/ceticismo-espiritualidade/espiritismo) também se apresenta no filme em questão. Manifesta-se, categoricamente, na seguinte fala: “o ceticismo termina quando se acorda no mundo espiritual!”. Notamos um aspecto melodramático quando da polarização, sem nuances, entre o crer e o não crer. Assim produz-se, de forma plena, a legibilidade e transparência do campo de forças entre o materialismo como sinônimo de ceticismo e o espiritismo como sinônimo de espiritualidade.

O modo sentencioso e inflado, hiperbólico e polarizado, são apresentados por Brooks (1995, pp.40; 44) como sendo característicos da retórica melodramática em determinadas ocasiões. São recursos utilizados com o intuito de produzir esta clareza dos signos, tanto verbais quanto não verbais, em que se estabelecem as bases do drama: o seu campo polarizado de forças.

Esta frase (“O ceticismo acaba...”) se insere em um momento de auto análise de um personagem que era cético na Terra. Este faz elucubrações sobre a existência de Deus diante da vida após a morte. Tendo passado pelo umbral, assim como André Luiz, esse personagem diz: “Como eu sofri! Como eu sofri!” dando margens à intensidade retórica e reforçando a ideia de que o ceticismo seria a causa do seu sofrimento.

Comprendemos assim como a narrativa operacionaliza, por meio da intensidade dramática e retórica, esta tensão cultural particular ao espiritismo e às religiões de modo geral. Já na categoria de codificador da doutrina espírita, é possível encontrar referências ao materialismo em alguns textos de Allan Kardec e como o materialismo se opõe às religiões.

Esta polarização se apresenta, por vezes, em termos claros: “O maior *inimigo* da religião é o *materialismo*. E esse não tem mais *rude adversário* do que a *doutrina espírita*” (KARDEC, 1984, p.298)³⁸. A oposição adquire uma forte coloração nesta frase e apresenta-se também em outra: “Seja qual fora a idéia que dos Espíritos se faça, a crença neles necessariamente se funda na existência de um princípio inteligente fora da matéria. Essa crença é incompatível com a negação deste princípio” (KARDEC, 2011, p.19). Ou seja, a crença no espiritismo depende da superação das concepções materialistas. Para crer nos espíritos é necessário que se creia na vida após a morte, e é neste ponto que o filme *Nosso Lar*, assim como o livro, se inicia.

³⁸ Grifos meus.

Uma vez localizada a oposição valorativa que fundamenta o melodrama em *Nosso Lar*, partiremos desta tensão cultural, particular ao contexto da doutrina espírita e das religiões de modo geral, para darmos continuidade à análise dos demais aspectos que estruturam esta narrativa. Conforme citamos no parágrafo introdutório desta análise, tentaremos demonstrar como esta obra se vale de fragmentos de parábolas cristãs, de metáforas e imagens bíblicas para estruturar a sua própria narrativa. Compreendemos que este seja o caminho escolhido para se representar o espiritismo. É desta forma que o filme tenta recuperar, em nossa opinião, o seu vínculo com o substrato cultural judaico-cristão, posicionando-se na intersecção do modo melodramático de imaginação e a estrutura imaginativa que deriva da imagética e narrativas bíblicas.

3.2 *Imagens polarizadas: bíblicas e melodramáticas*

Há no âmbito espírita algumas expressões cotidianas que sugerem uma divisão dicotômica do “plano espiritual”³⁹. Normalmente há uma divisão entre “plano superior” e “plano inferior”. Designam lugares respectivamente destinados aos espíritos moralmente “superiores” e aos moralmente “inferiores”; ou moralmente “mais” adiantados e moralmente “menos” adiantados. A nomenclatura do espiritismo é diversa e não necessariamente maniqueísta conforme a expressão cotidiana. Contudo, a divisão nesses termos se exprime no filme *Nosso Lar*. De toda sorte, a distinção espacial torna-se a materialização de uma distinção moral.

Sabendo que o melodrama adota a polarização como parte da sua propositura estética (Brooks, 1995; Camargo, 2009; Huppés, 2000; Singer, 2001; Thomasseau, 2005, Xavier, 2003), reconhecemos este modo de operacionalização na forma em que se estabeleceu uma distinção dual entre o espaço do umbral (o plano espiritual inferior) e da colônia *Nosso Lar* (o plano espiritual superior).

É interessante notar neste caso como o narrador conceitua o “umbral”. Este é designado como “uma espécie de purgatório”, sugerindo didaticamente uma nova nomenclatura a partir de um conceito empregado pelo catolicismo. Por este exemplo conseguimos identificar resquícios desse diálogo intrínseco entre a doutrina espírita e a religião católica, tema exposto no capítulo anterior e que se manifesta também aqui.

³⁹ Expressão designada para se definir o “além-túmulo”; o lugar da “vida após a morte”.

Para melhor identificar os aspetos da polarização espacial, traremos o exemplo de imagens que adotam um mesmo enquadramento e uma mesma ação do personagem André Luiz (Renato Prieto), embora em contextos diferentes. Em todo caso, já mencionamos como esta polarização espacial é também o reflexo de uma polarização moral. A distinção de um promove a legibilidade do outro. O espaço externo é, de certa forma, uma caracterização da condição interna. Neste sentido, concordamos com Peter Brooks (1995, p.36) quando diz que a “Polarização não é apenas um princípio dramático mas o próprio meio pelo qual as condições éticas integrais são identificadas e perfiladas, tornadas claras e operativas”. Neste caso, é pelo uso de “rimas” imagéticas (XAVIER, 1984, p.43) que se promove a clareza das condições éticas, tornando-as visíveis e operativas. A partir de enquadramentos semelhantes, mas em contextos distintos, ilustrou-se uma distinção simbólica e moral, como podemos identificar nos fotogramas a seguir (h):



(h) Rimas imagéticas: o uso do espaço na produção da leitura moral subjetiva

No primeiro caso há sombras, escuridão, ruídos agourentos e tenebrosos. No segundo caso a imagem é bastante iluminada. Observamos o foco de luz na torre central, o aspecto vítreo e futurista do prédio que representa na trama o vínculo entre o governo de Nosso Lar e Deus. As cenas “rimam” para que o contraste seja acentuado. Carrega-se de cambulha o

quadro de valores que estabelece a polarização no drama e que se explicita na articulação espacial.

No primeiro caso a cena é de isolamento, desolação, de um andar a esmo. No segundo caso há um horizonte determinado. O Palácio da Governadoria protagonizará o encontro de André Luiz com sua mãe. Este encontro marcará a conversão do protagonista à dinâmica de trabalhos da cidade. Trata-se de um momento de integração ao lugar e ao “espírito” do lugar; aos seus valores.

O trabalho, por sua vez, é entendido como um mecanismo de auto aperfeiçoamento e obediência neste contexto. Faz parte de uma tensão valorativa entre um “céu” beatífico e de repouso eterno e um “plano espiritual” moderno, ordenado e de trabalho. Podemos considerar esta peculiaridade como uma tensão entre o imaginário católico e o imaginário espírita sobre a vida após a morte. O aspecto futurista vinculado a uma concepção de progresso talvez seja o reflexo íntimo do contexto de surgimento da doutrina espírita no seio da modernidade, na Paris de 1857.

O modo como se estabeleceu esta divisão entre um “plano superior” e um “plano inferior” aponta para um conjunto de imagens com raízes bíblicas. De acordo com Frye (2004, pp.172-205), podemos fazer uma divisão das imagens da Bíblia em duas categorias básicas: as apocalípticas e as demoníacas. Estas revelam, portanto, dois níveis de natureza que se distinguem, segundo este autor, após a Queda de Adão e Eva do Paraíso.

As imagens apocalípticas representam um estado superior de natureza. Elas preenchem o cenário do Éden, anterior à Queda, portanto. Estas imagens fazem parte de uma relação idealizada do homem com a natureza, são imagens paradisiacas. “A Bíblia começa com o homem num estado paradisiaco [...] As imagens do jardim do Éden são as de um oásis, com árvores e água. Para um povo originariamente habitante do deserto, o oásis é a imagem inevitável que remonta a uma ordem providencial” (FRYE, 2004, p.175).

Para melhor notificarmos a influência deste imaginário no modo em que se representou o espaço em *Nosso Lar*, notamos a presença dessas referências imagéticas no enquadramento a seguir (i). Este, por sua vez, é emoldurado pelo seguinte texto informativo: “Nossos sentimentos e pensamentos comandam aonde estaremos.” Por este viés, conformou-se uma perspectiva de “reflexão” espacial: a natureza do espaço externo torna-se o espelho – a exteriorização – de uma condição interna. Neste caso, o símbolo de uma condição moral.



(i) *Éden moderno: a influência das imagens apocalípticas na representação de Nosso Lar*

Em contrapartida, as imagens demoníacas são as que designam o âmbito da natureza inferior, uma natureza a ser dominada. Se no Éden a relação entre homem e natureza era em nível superior e de total identificação, “com a ‘queda’ de Adão e Eva o homem caiu para essa natureza indiferente e alienada que ora vemos diante de nós, onde foi forçado a trabalhar.” (FRYE, 2004, p.105). Ainda de acordo com esse autor (2004), as imagens demoníacas da Bíblia normalmente se remetem a paisagens devastadas, desérticas, sem vida, paisagens em ruínas, símbolos de morte e glórias passageiras.

Assim como a colônia *Nosso Lar* corresponde imagetivamente a uma representação (modernizada) do Paraíso, o umbral em nada se distingue do tom atribuído às paisagens demoníacas, conforme Frye (2004, p.173). Podemos verificar no enquadramento a seguir (j) esta evidência.



(j) *A imagem do demoníaco manifesto na representação do umbral*

Há, na verdade, duas categorias de imagens demoníacas. Uma paródico-demoníaca associada “às nações pagãs temporariamente bem-sucedidas; e o manifesto do tipo você-vai-ver-só, a terra devastada, plena de ruínas, assombrada por hienas e corujas, em que aquela glória passageira fatalmente se transformará” (FRYE, 2004, p.173). De acordo com esse autor (2004), ambas se fundamentam na diferença de poder entre os israelenses e as nações vizinhas que os dominaram no decorrer da história, como o Egito, a Babilônia, a Fenícia, etc. Essas nações eram mais ricas e prósperas. Detinham um poder que os israelenses almejavam, mas não possuíam. “Diante disso só resta mostrar esse sucesso pagão inserido num contexto de paródia demoníaca como um triunfo de vida curta que tem todos os sinais da coisa verdadeira – exceto a permanência” (FRYE, 2004, p.173).

Por meio dessas referências é possível compreender melhor a relação entre o poder “material” como sinônimo de glória passageira e de consequências desastrosas, e a eterna glória espiritual, com aparência de privações. Como mencionada, esta é uma oposição que também estrutura a narrativa de *Nosso Lar*. Percebemos, assim, o ponto originário de onde essas referências culturais ecoam e como ainda sobrevivem no imaginário judaico-cristão. E, neste caso, como informam de maneira muito próxima a imagética deste filme.

Assim considerando, esta narrativa tende a associar as glórias passageiras aos vícios, ao sexo, ao orgulho e à vaidade de André Luiz. Ao mesmo tempo, promove uma justaposição de imagens que estabelece uma relação de causas e consequências entre as cenas paródico-demoníacas e as cenas do demoníaco manifesto.

De toda sorte, os momentos iniciais do filme associam a queda – ilustrada em um movimento vertiginoso de câmera das portas de *Nosso Lar* para o interior do umbral – às glórias passageiras e, antes de tudo, à desobediência; esta é, pois, outra questão que ressoa diretamente do contexto original da Queda na Bíblia.

Este movimento explicativo inicial, de causas e consequências, é explicitado por meio de memórias do personagem no umbral. As cenas são emolduradas e explicadas pela voz do narrador que ajuda a dirigir a interpretação do filme, como podemos observar a seguir (k).



(k) A fumaça como elemento de transição entre paisagens demoníacas

Para melhor exemplificar nosso ponto de vista, valemo-nos das imagens apresentadas acima. A fumaça do charuto “guiou” a lenta transição do ambiente do bar de volta para o umbral, transformando-se aí em neblina. A presença do grande espelho ao fundo do bar reforça a ideia de reflexo, de causas e consequências. Observamos aqui uma transição simbólica que tem na natureza efêmera da fumaça e da neblina uma representação metafórica que condensa, de uma só vez, as imagens do paródico-demoníaco e do demoníaco manifesto. Enfim, é possível dizer que, por meio dessa construção paralela, se atribui, de forma valorativa, a relação entre o vício, hábitos morais e consequências também visualmente negativas de sofrimento.

Em uma apreciação sobre a estética do cinema de estrutura clássica e o seu conjunto de técnicas subordinadas à clareza, à linearidade, à coerência da narrativa, entre outros aspectos, Vanoye e Goliot-Lété (1994) fazem a seguinte afirmação sobre este modelo:

O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de *causas* e *efeitos* clara e progressiva. A narrativa centra-se em geral num personagem principal ou num casal [...] de ‘caráter’ desenhado com bastante clareza, confrontado a situações de conflito. O desenvolvimento leva ao espectador as respostas às questões (e, eventualmente, enigmas) colocadas pelo filme (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.27)⁴⁰.

Encontramos nesta descrição um recurso que nos ajuda a interpretar melhor o mecanismo de produção de sentidos nesta obra. É por esta forma de encadear imagens que a narrativa proporciona a valoração dos polos em tensão. A relação de causas e efeitos centraliza um determinado símbolo, neste caso o charuto, que se torna o veículo para a sua consequência, apontada como negativa.

Há aqui um jogo de sinais (Brooks, 1995, p.28) em que se torna visível e operativo o campo de forças que se estabelece entre as oposições valorativas. O hábito do fumo, assim como o da bebida e do ambiente festivo com presença de meretrizes na juventude de André Luiz conformam uma moldura paródico-demoníaca neste jogo de ações e reações. O mesmo procedimento será feito no ambiente de imagens apocalípticas. Em *Nosso Lar*, ao se tornar um trabalhador (já notamos em Frye (2004) como o trabalho é um símbolo da batalha do homem pela recuperação do seu vínculo superior com a natureza), André Luiz é condecorado com um pingente em forma de cruz. Produz-se, assim, a clareza no jogo de sinais. “Estes sinais carregam a mensagem da ação e decifram o texto moral do mundo” (BROOKS, 1995, p.45).

Poderíamos dizer ainda como o uso dessa linguagem no cinema (os paralelismos em uma relação de causas e efeitos) ilustra de forma precisa um princípio caro ao espiritismo: a Lei de causa e efeito, abordada nos livros da codificação espírita. É a ideia intrínseca de uma relação de causalidade entre as nossas ações no mundo e as reações que advêm dos nossos atos. Isto é algo semelhante à lei do carma, na cultura hindu. Trata-se de uma Lei doutrinária que ultrapassa as implicações meramente físicas e adentram no âmbito moral.

Sendo assim, é interessante notar como essa questão doutrinária informa a própria linguagem e organização da narrativa. Neste sentido, para se produzir em termos claros essa

⁴⁰ Grifos meus.

leitura de causas e efeitos, a narrativa se utiliza da polarização e de imagens fortemente contrastantes. O teor dessas imagens, por sua vez, deriva de uma imagética bíblica que é também polarizada: as imagens apocalípticas e demoníacas.

Interessa-nos demonstrar agora como esses símbolos, e os espaços propriamente, fazem parte de uma articulação simbólica de exteriorização do próprio drama de consciência de André Luiz. Esse personagem adquire propriedades metafóricas, tanto quanto a superfície da realidade na narrativa, em seus elementos mais relevantes. Neste caso, André Luiz simboliza o materialismo “lapidado”, vencido na batalha contra os valores da espiritualidade.

3.3 A exteriorização da consciência no espaço diegético: Lei de sintonia

Neste item retomamos a imagem do caminhar a esmo. Por uma sobreposição de imagens, o andar a esmo será emoldurado em um quadro na casa de André Luiz (1). A vida cotidiana é representada como um reino de aparências no discurso a ser proferido. À semelhança da máscara metafórica da realidade que indica e esconde o reino do oculto moral (Brooks, 1995), uma parede com paisagem pintada se tornará a fachada daquilo que se esconde. Ao descer as escadas de sua casa, a imagem na cena anterior de André Luiz no umbral se funde à parte de trás desta parede de fingimentos, pintada com aparência de harmônica paisagem. Ao passar do fundo para o palco da frente, André sorri demonstrando essa relação entre o que está oculto e o que está aparente.





(1) André Luiz transita do reino oculto para o espaço da fachada cotidiana

Percebemos claramente, nesta última imagem, a divisão entre o “palco” das aparências e os “bastidores”, por assim dizer, trazendo algumas referências de Goffman (2002) para esta análise. Esse autor utiliza uma linguagem teatral para retratar, no campo das interações sociais, como as pessoas mudam quando estão em uma região de fachada (diante do julgamento dos outros) e quando se encontram nos bastidores (sem a presença de outras pessoas e sem a necessidade de fazerem uma representação de si mesmas).

As mudanças de comportamento dizem respeito ao modo de administrar as impressões do “público” por assim dizer. Embora esta seja uma discussão pertencente a outro campo das Ciências Sociais, a citação é interessante para o que nos propomos:

Uma das coisas mais interessantes para observar o controle da impressão é o momento em que um ator deixa a região dos fundos e entra no local em que o público se encontra, ou quando volta daí, pois nesses momentos pode-se apreender perfeitamente o vestir e o despir do personagem (GOFFMAN, 2002, p.114).

A citação, de certa forma, expõe um impulso de “teatralidade” na vida cotidiana que possibilita analisar esta dinâmica no campo da representação. A separação da imagem por um limiar - uma parede que funciona como fachada para o personagem André Luiz - promove essa divisão entre o drama interno e o externo. Nessa cena talvez seja possível condensar dois motivos essencialmente balzaquianos e jameseanos que nos aproximam um pouco mais das reflexões de Brooks (1995) e nos permitem mostrar como a imaginação melodramática está presente neste filme. De acordo com Brooks (1995, p.21):

Autores como Balzac e James necessitam do melodrama por causa da profundidade de suas temáticas; o locus do seu verdadeiro drama, têm vindo a ser o que nós temos chamado de o ‘oculto moral’: o domínio das forças e imperativos espirituais que não é claramente visível na realidade, mas que eles acreditam estar operativo lá, e que necessita ser descoberto, registrado, articulado.

O drama de André Luiz se aproxima da perspectiva dos escritos de James por se tratar de uma temática que lhe é muito particular, o drama de consciência (Brooks, 1995, p.6). Ao mesmo tempo, o aparente “realismo” promove a articulação entre o “documento” e a “visão” de que a imaginação melodramática necessita para que haja a extrapolação de um para o outro (Brooks, 1995, p. 9). Reforça-se, assim, a perspectiva metafórica da superfície da realidade na narrativa em seus elementos mais significativos.

O que podemos observar neste conjunto de planos é justamente a representação espacial do reino da consciência, ou melhor, o reino do oculto moral que se manifesta no âmbito cotidiano. A mudança repentina de expressão facial, em concordância com a divisão do espaço diegético, promove esta articulação visual do que se encontra oculto na consciência e do que pertence ao âmbito da fachada, do *acting out*.

As sombras de André Luiz estão ocultadas pela paisagem de fachada. O personagem também faz o movimento de “emergir”, passando desse âmbito oculto e escuro para um lugar de visibilidade e aparências.

A estrutura dessa casa, com a presença da escada, nos permite requisitar ainda a representação do modelo freudiano da mente, conforme a interpretação de Brooks (1995, p.19). No caso, a comparação é feita com os castelos góticos. Contudo, podemos requisitar esta interpretação para pensar a estrutura da casa de André Luiz como a representação da sua própria consciência. De acordo com esse autor, “o conteúdo dos abismos é uma versão do

‘oculto moral’, reino dos imperativos internos e demônios, e a novela Gótica dramatiza (...) a importância de trazer o oculto para a existência social e desperta do homem” (BROOKS, 1995, p.19). Numa comparação com o melodrama, a retórica intensa e excessiva, o frenesi presente nos romances góticos fazem parte deste impulso de se romper com a “repressão” da mente, do que está oculto. Então, “a vitória é atingida, assim como no melodrama, ao se encontrar os verdadeiros marcos do drama” (BROOKS, 1995, p.19).

Neste caso, as sombras de André Luiz estão relacionadas com o seu passado de desobediência na infância, vícios na juventude, orgulho, vaidade, distância e irritabilidade no âmbito familiar durante a vida adulta. Em suma, a sua falta de espiritualidade, pelos termos valorativos do filme, que acarretaram sua queda.

De acordo com Martin (2011, p.103) a “significação de uma imagem depende muito do confronto com as imagens vizinhas”. Insistimos que neste caso há uma relação metafórica entre o espaço e a representação da consciência de André Luiz. O tema da “reflexão” espacial, o externo como uma materialização do interno, parece se repetir ao longo de toda a narrativa como uma forma de se produzir a clareza dos símbolos em jogo nesta oposição entre o materialismo e a espiritualidade. Uma fala do personagem André Luiz é muito significativa neste sentido e, de certa forma, expõe o modo como a imaginação melodramática opera nesta narrativa. Ele assim diz:

Ao relembrar o passado, vi que *nem sempre as aparências indicam a realidade*. Por vezes, o nosso lado sombrio *se esconde* numa falsa imagem de tranquilidade. *Mas um dia tudo vem à tona*, e nunca é tarde demais.⁴¹

O discurso de André nos faz lembrar como Brooks (1995, p.1) se refere ao texto balzaquiano. Neste, a narrativa tensiona a superfície da realidade metafórica e nos conduz ao reino do oculto moral, o reino dos valores que nem sempre aparece na superfície do cotidiano mas que, embora ocultos, são operativos e estruturam a narrativa.

Desta feita, por meio deste jogo de alternâncias (entre o ambiente do umbral e as lembranças do protagonista) são evidenciados os símbolos metafóricos que materializam o drama de consciência e a oposição fundamental operativa neste filme. A citada fala emoldura a oposição estabelecida entre André Luiz, diante de uma janela, e o espaço de fora, onde está sua família. Por sua vez, a questão familiar é o tema exposto como a razão inicial da “queda” do personagem. O afastamento da família, a desobediência contra a figura materna, são os

⁴¹ Grifos meus.

marcos iniciais da referida queda. A sequência de imagens a seguir (m) ilustra o mergulho de André Luiz na própria consciência.



(m) Mergulho na consciência: a materialização do oculto moral

O personagem olha para baixo. A partir daí reproduz-se uma cena com ressonância narcísica. No cinema, de acordo com Martin (2011, p.107), a “metáfora nasce do choque de duas imagens, sendo que uma é o termo de comparação e a outra o objeto de comparação, a coisa comparada”. Deste momento de olhar para baixo, um corte seco nos conduz ao ambiente do umbral. O personagem se ajoelha; não diante de uma poça de água cristalina, mas diante de uma poça de lama. Este conjunto de imagens, sons, justaposições de imagens tematiza, moralmente, a queda de André Luiz e o seu modo de vida. Toda a cena torna-se uma

exteriorização espacial da própria consciência; é por este caminho que se torna legível o drama que corre aí dentro. Esta é a lógica que estabelece a divisão entre o umbral e Nosso Lar e, como discutido até aqui, é uma divisão fundamentada na dicotomia das imagens bíblicas a partir dos dois níveis de natureza: apocalíptico e demoníaco. Produz-se assim a clareza e a evidência dos símbolos morais, elaborando-se um quadro valorativo para cada uma das polaridades que instituem o melodrama neste filme.

Ademais, esta é a forma por meio da qual o filme consegue traduzir outro conceito do espiritismo trazido para a linguagem fílmica. Lísias (Fernando Alves) assim diz para André Luiz: “Nossos sentimentos e pensamentos comandam aonde estaremos, *é a lei da sintonia*”. A relação reflexiva entre o interior e o exterior caracteriza este conceito. Por sua vez, o espiritismo, como uma revelação, também traz um conjunto das mais diversas leis que pode ser facilmente encontrado na codificação kardequiana. Notamos, neste caso, como esses conceitos são apresentados a partir de uma articulação didática entre texto, imagem e linguagem. A relação moral entre queda e ascensão, que deriva do cumprimento ou não dessas leis, informa a própria estrutura da narrativa. Esta é uma questão à qual retornaremos adiante.

Por fim, o drama familiar cotidiano e privado é uma temática central para o drama burguês, em que a transgressão da *ascese intramundana* se torna o núcleo temático essencial das narrativas. A sua representação é o modo como historicamente se propagou este modelo de conduta ascética. Este tipo de drama “coloca diante dos olhos, no exemplo de um herói burguês, as consequências que acarreta uma escapadela do caminho da virtude, para inculcar aos espectadores a conduta correta” (SZONDI, 2004, p.75). Conforme Xavier (2003) e Camargo (2009), o drama burguês é uma das referências históricas do melodrama teatral. Por não se tratar do nosso foco investigativo neste estudo, trouxemos esta referência apenas para demonstrar como repercute nesta obra uma didática moral que tem no ambiente familiar, privado, e no drama da consciência, temas que fazem parte da própria historicidade do drama burguês e do melodrama, latentes ainda hoje.

Neste caso em particular, o ascetismo como temática se faz presente por se tratar de um filme essencialmente religioso. Este expõe uma doutrina e estabelece um quadro valorativo dividido entre vícios e virtudes que bebem na fonte dos dramas familiares e promovem modelos de conduta. Como visto em *Chico Xavier – o filme*, a questão da *ascese intramundana*, na perspectiva weberiana, é uma referência que também informa o próprio espiritismo em termos doutrinários.

Uma vez identificado o modo como se articula a polarização neste filme, e tendo apresentado um conjunto de imagens e análises que sugerem a natureza do drama de consciência de André Luiz, percebemos como o oculto moral se fundamenta nesta narrativa; como este se expressa em termos de imagens e metáforas. Observamos também como os espaços fazem parte de uma representação simbólica da mente de André Luiz, ou seja, como a cena faz parte de uma exteriorização do seu drama de consciência. Esses aspectos, em conjunto, oferecem a moldura estética e dramática que tematiza, de maneira didática, questões e conceitos que são ligados ao espiritismo como doutrina.

Neste ponto, podemos dizer que o personagem André Luiz simboliza o materialismo em transformação. A sua trajetória é, em suma, um conflito com os princípios valorativos de um modelo espírita de espiritualidade. O aspecto educativo desta narrativa, por assim dizer, está na representação da vitória da espiritualidade sobre o materialismo e os benefícios que advêm dessa vitória.

Nas próximas análises trataremos como este filme utiliza de outros elementos da narrativa bíblica para o campo dos procedimentos melodramáticos. Este é um vínculo percebido em *Chico Xavier – o filme* que parece fazer parte do modo como o espiritismo é representado nas obras analisadas: através do diálogo com uma estrutura narrativa bíblica de fundo, com personagens que são, eles mesmos, figuras que sintetizam um conflito essencial para esta doutrina. Em *Chico Xavier – o filme*, a figura do protagonista adquire propriedades metafóricas que remetem à trajetória do espiritismo no Brasil, um “espiritismo à brasileira”. Em *Nosso Lar*, André Luiz pode ser considerado um personagem que simboliza a derrota do materialismo perante um modelo de espiritualidade espírita. Por fim, interessa-nos agora explorar, um pouco mais, a influência da estrutura imaginativa da Bíblia neste filme em questão.

Sob esse ângulo, reiteramos que no interior desta narrativa corre uma série de referências a parábolas, metáforas e imagens bíblicas. A história de André Luiz se fundamenta, primordialmente, nas parábolas do filho pródigo, do semeador e da figueira infrutífera. Há também uma referência à simbologia da queda, como verificamos, e do bode expiatório. Tentaremos abordar esses pontos da estrutura imaginativa bíblica promovendo uma costura com a discussão sobre a imaginação melodramática. Assim, avançaremos um pouco mais na compreensão de como é feita a representação do espiritismo em *Nosso Lar*.

Nesta altura percebemos como, em algumas circunstâncias, a natureza do espaço torna-se uma exteriorização do drama interno do personagem André Luiz. Neste sentido, sugerimos que a sua trajetória de conversão (a transição entre os polos morais definidos)

interfere nas definições espaciais da diegese. Os polos valorativos geram um campo de força específico, e André Luiz representa o descolamento de um polo ao outro. Sendo assim, as questões morais assumem uma dimensão espacial concreta.

Neste caso, requisitamos uma vez mais a definição de parábola em Kenneth Bailey (2009, p.14): “As parábolas de Jesus são uma forma concreta e dramática de linguagem teológica”. Ou seja, não se trata de uma declaração abstrata. Trata-se de uma imagem concreta que se insere dentro de um contexto dramático maior. Ou seja, uma peça dentro da peça (Bailey, 2009, p.16). A parábola pode aparecer sozinha ou dentro de outra estória, mas ela sempre está em relação com o contexto externo dos ouvintes no momento em que é proferida. Sendo assim, as suas imagens concretas perfazem a função de veículos metafóricos: caminham em direção centrípeta a um núcleo de sentido teológico, isto é, um conteúdo moral específico.

De forma concomitante, ocorre uma força centrífuga operativa que impulsiona o sentido moral interno em direção à parte externa, ou seja, em direção às personagens do contexto maior a que se destinam. Em termos comparativos, este é o movimento que a metáfora faz por definição: “uma transição entre contextos” (RICHARDS, apud, BROOKS, 1995, p.9).

Quando pressionamos a superfície da narrativa em seu aspecto metafórico, nos movimentamos entre as forças centrípetas e centrífugas, percebendo como este conteúdo moral é operacionalizado pela narrativa. Nos casos em que podemos fazer este movimento, “a pressão no contexto primário é tal que as coisas e gestos são feitos para liberar sentidos ocultos, para transferir significado dentro de outro contexto” (BROOKS, 1995, p.9). Esta textura metafórica é de grande importância para a imaginação melodramática, pois é por este caminho que se alcança o reino do oculto moral, o espaço das tensões valorativas que se encontra mascarado pela superfície da realidade na narrativa. Neste enfoque, tentaremos verificar nos fragmentos de parábolas que ornamentam a estória de André Luiz como eles oferecem todo um arranjo metafórico capaz de explicitar a oposição valorativa fundamental desta narrativa. Por consequência, como este tensionamento produz a clareza moral do mundo, explicada com base em argumentos doutrinários.

Assim, entre os fragmentos que identificamos, percebemos a existência de uma semelhança estrutural e temática com a parábola do filho pródigo. Há também uma utilização das imagens contidas nas parábolas da figueira infrutífera e na do semeador. Adotaremos como ponto de partida o segundo caso. Partiremos dessas imagens para, em seguida, compreendermos melhor a semelhança estrutural e temática entre a história de André Luiz e a

do filho pródigo. Por meio desta análise identificaremos melhor o encontro entre a imaginação melodramática e a estrutura imaginativa que deriva da Bíblia.

3.4 A figueira infrutífera do materialismo

Teremos em mente a parábola da figueira infrutífera (Lucas, 13:6-9) com o intuito de identificar a presença das suas imagens como parte do núcleo temático das sequências que apresentaremos. Verificaremos o modo como essas imagens se tornam veículos metafóricos, símbolos que se dirigem ao centro das engrenagens estruturantes desta narrativa: a oposição entre o materialismo e o espiritismo.

Dizia esta parábola: Alguém tinha uma figueira plantada em sua vinha, e ao vir procurar fruto nela, não encontrou. **13:7** Disse ao vinhateiro: Há três anos venho procurando fruto nesta figueira e não encontro. Corta-a! Por que ainda ocupa inutilmente a terra? **13:8** Em resposta ele lhe disse: Senhor, deixai-a ainda este ano, até que eu cave ao redor dela e jogue adubo. **13:9** Se vier a produzir fruto {bem}, caso contrário a cortarás [Lucas, 13:6-9].

Há certamente uma interpretação teológica profunda que se desenvolve em torno desta parábola, como podemos constatar em Bailey (2009, pp.153-162). Esse autor (2009) sugere que o diálogo retratado pelo evangelista é o reflexo de um debate entre a justiça e a misericórdia. O seu ponto de inflexão se encontra na concessão de uma segunda oportunidade que será circundada por “estímulos” de crescimento. A parábola encerra-se em suspenso. Não sabemos o seu desfecho. Como já dito, esta é a particularidade das parábolas de Jesus, segundo Bailey (2009, p.14). A linguagem dramática espera uma reação dos ouvintes, daí o seu caráter individual.

Em *Nosso Lar* o drama se desenvolve. Há uma exposição dos efeitos da parábola (ou de seus fragmentos para ser mais preciso) no protagonista. Dizemos fragmentos pois, neste caso, há uma justaposição entre as imagens desta parábola com as do semeador. Adotamos da interpretação de Bailey o sentido da segunda oportunidade oferecida à figueira, seguida de estímulos ao crescimento. Assim, identificamos nessas premissas a parte transferida para o contexto do filme *Nosso Lar*.

Ao chegar à colônia espiritual, André Luiz não se integra imediatamente ao modo de vida desse lugar. O seu comportamento destoa da ordem geral, tal como a figueira diverge, em termos de natureza, das videiras. O aspecto infrutífero designa, sobremaneira, uma árvore

que não produz e, portanto, que não trabalha. Como fica evidente nessa narrativa, o trabalho é o símbolo da transformação, da renovação e integração do protagonista ao “ritmo” de vida do lugar. No momento em que André Luiz começa a trabalhar, este recebe um distintivo em forma de cruz, possibilitando assim a leitura dos símbolos e da natureza ética do mundo, conforme argumentamos a partir de Brooks (1995). Feitas tais considerações, voltamos à imagem da figueira infrutífera (n).



(n) *Imagens de parábolas condensadas: o semeador e a figueira infrutífera*

Neste enquadramento ainda percebemos a neblina que acompanha André Luiz desde o umbral, a qual interpretamos como um símbolo das ilusões e da impermanência, das glórias passageiras que caracterizam as paródias demoníacas. O personagem encontra-se sentado sobre uma pedra; atrás dele há um tronco retorcido, quase seco, sem copa ou frutos. A muda entregue por Tobias (Rodrigo dos Santos) completa a síntese das parábolas.

Esta é a parábola: A semente é a palavra de Deus. **8:12** As {que estão} à beira do caminho são os que ouviram; então vem o diabo e tira a palavra do coração deles, para que, crendo, não sejam salvos. **8:13** As {que estão} sobre a rocha {são} os que, quando ouvem, recebem a palavra com alegria; esses não tem raiz, {são} os que por um tempo creem, mas no tempo da prova, afastam-se. **8:14** A que caiu nos espinhos, estes são os que ouviram, mas andando sob as preocupações, riquezas e prazeres da vida, são sufocados e não amadurecem. **8:15** A que {caiu} em boa terra, estes são os que, ouvindo com um coração nobre e bom, conservam a palavra; e dão frutos, com perseverança [Lucas, 8:9-15].

Observamos aqui o modo como essas imagens transitam para o presente contexto e conferem legibilidade aos símbolos operativos no drama do protagonista. Ao receber a “semente” de Tobias, constatamos a coloração distinta da região em que André se encontra, em comparação ao restante da cena. O tom cinzento do lado superior esquerdo se opõe à coloração mais viva do verde no canto inferior direito. Sentado sobre uma pedra e de costas

para um tronco retorcido, ao receber a muda de Tobias, André Luiz torna-se a síntese daqueles que ouvem a palavra com alegria em um primeiro momento, mas que ainda se comportam como a figueira seca, ou como a rocha da parábola do semeador. O eco temático das parábolas na presente narrativa se consolida com a fala do narrador: “Só que eu ainda era o mesmo homem. Preso aos meus próprios erros, ao meu egoísmo, ao meu passado”. Como depreendemos, a frase elucida o diálogo proferido acerca da possibilidade de André visitar sua família. A resposta de Tobias é a “muda” como um convite/estímulo ao trabalho.

Podemos verificar, neste caso, que o diálogo entre os personagens não se refere ao conjunto imagético que emoldura a cena. Contudo, o significado latente desse conjunto imagético (derivado das parábolas) se vincula à cena e requisita do imaginário do espectador o ato de completar a leitura do quadro.

A aquisição de espiritualidade é identificada como a conquista do nível superior da natureza por meio do trabalho, conforme argumentamos com Frye (2004). A muda oferecida por Tobias é, portanto, o convite à espiritualidade. O mesmo convite que será repetido por Emmanuel (Werner Schünemann) em uma cena semelhante (o), com André sentado no mesmo lugar:



(o) Associação simbólica: André Luiz como a figueira infrutífera

Notamos ainda como a mesma moldura se repete. À direita de André a “figueira infrutífera”. Diante da sugestão de Emmanuel de que as pessoas precisam de algum tipo de *espiritualidade* para crer na vida após a morte, a resposta do protagonista será: “Emmanuel, *eu não tenho a sua fé*”. Mais uma vez a narrativa reforça a leitura dos mesmos símbolos inseridos na oposição materialismo/ceticismo/ (e agora figueira infrutífera) e espiritualidade/espiritismo/frutos.

Ao completar a sua conversão para os princípios de Nosso Lar, o fruto de André Luiz será justamente a escrita do livro com título homônimo ao do filme. Ainda uma terceira vez este conjunto de imagens (p), esta moldura composta por fragmentos de parábolas, será requisitada, reforçando a perspectiva interpretativa que apresentamos até o momento:



(p) *O semeador e a figueira frutífera: a fixação do conteúdo moral dos fragmentos imagéticos das parábolas*

Nesta última cena ocorre a produção da “rima” imagética (Xavier, 1984, p.43). Tobias repete o gesto de plantar mudas e em seguida olha para a direção do portal por onde sairá André Luiz. Este, ao sair, é enquadrado com a presença de uma árvore frondosa no canto superior direito, em substituição ao tronco infrutífero. O texto explicativo do narrador ancora a leitura de toda a sua trajetória:

Ao chegar em Nosso Lar eu era o resultado do que fui na terra. Trazia marcas de uma vida de *excessos materiais* e *vazio espiritual*. De certa forma um André morreu ao longo de todos aqueles anos na cidade. O homem que se sentiu senhor do lar, o homem irascível, preocupado com o presente, com as posses, esse homem não existia mais.⁴²

Pontuamos, outrossim, como esta moldura parabólica acompanhou o personagem em diferentes momentos. Essas imagens reforçam a construção simbólica que ilustra a transição da consciência de André Luiz do polo materialista ao polo dos valores espirituais. Os valores espirituais, recuperados pelo oculto moral, se expressam em símbolos como esses e promovem a legibilidade do drama. A estrutura imaginativa que fundamenta essas parábolas, no seu contexto original, funciona à semelhança de um gatilho; uma rede de sentidos que serão traduzidos para o campo de sentidos particular à representação da doutrina espírita em *Nosso Lar*.

Sob esse olhar, salientamos que sobre o próprio personagem são exercidas as tensões valorativas do drama, como veremos no momento em que André visita sua família. Este passará por um teste e enfrentará o choque entre as imagens superiores e inferiores. A sua

⁴² Grifos meus.

segunda queda para o umbral será solucionada com o seu afastamento espontâneo. Esta é, pois, uma forma de evidenciar que, de fato, André tinha mudado em função da “semente” espiritualizante oferecida e assimilada por ele em *Nosso Lar*.

De acordo com Huppés (2000, p.112), “As personagens são construídas de forma muito mais esquemática no melodrama. O foco principal incide sobre a ação, que abre a batalha entre pólos morais opostos”. Ou ainda, podem ser consideradas como funções dramáticas, conforme analisa Thomasseau (2005, p.39): “máscaras de comportamento e linguagens fortemente codificadas e imediatamente identificáveis”. Neste caso, André Luiz é o tempo todo designado por outros personagens por um conjunto de epítetos que reforçam a sua essência positiva: “O senhor é um homem bom! Veio direto para *Nosso Lar*!”, ou; “Ele vai ser um bom menino!”.

Como afirma Brooks (1995, p.37), os epítetos fazem parte da caracterização e da clareza retórica para que se identifique, sem ambiguidades, o polo valorativo a que o personagem pertence. Neste caso, André Luiz é interpretado por um viés rousseauiano: essencialmente bom, mas corrompido pela sociedade, pelo materialismo. Todas as suas características negativas são associadas a este polo valorativo. O seu movimento de transformação é externo. É por meio da mudança de paisagem, da transformação da figueira seca para a árvore que deu frutos, por exemplo, que percebemos os sinais da transformação moral.

Sendo assim, os fragmentos imagéticos das parábolas, neste caso, são utilizados como ilustrações que conferem visibilidade à natureza do drama interno. Promovem a visibilidade da tensão operativa. A partir desta matriz simbólica proveniente da estrutura imaginativa da Bíblia, o drama é operacionalizado em conjunto com os procedimentos melodramáticos. Estas referências imaginativas se articulam em virtude de uma tensão cultural particular ao contexto simbólico do espiritismo. Ou seja, informam a linguagem, as imagens e a estrutura do filme.

Com base nessas duas referências estéticas e culturais, a mensagem doutrinária do espiritismo toma corpo no filme. Ou seja, reúne um conjunto de imagens, símbolos e metáforas que fazem parte desta composição dramática e evidenciam, vez após vez, repetidamente, este arranjo de significados que acompanham a modelagem gradativa do personagem dentro do campo de tensões em que se insere. Assim o entendemos quando Brooks (1995, p.15) aponta o comportamento do melodrama durante a Revolução Francesa, abordando um traço que lhe é característico desde a sua origem:

O melodrama desde a sua criação tem como preocupação e razão de ser a localização, expressão e imposição de verdades éticas e psíquicas básicas. Diz-lhes repetidas vezes em linguagem clara, ele ensaia seus conflitos e combates, ele reencena a ameaça do mal e o triunfo eventual da moralidade feita operativa e evidente. (BROOKS, 1995, p.15).

Relembramos, neste ponto, a leitura de Huppés (2000, p.23) sobre o melodrama e a sua característica de buscar sempre a sintonia com o grande público. Também recordamos Ben Singer (2001) quando este avalia como o melodrama responde às angústias da modernidade, ou ainda Thomasseau (2005, p.136) quando este afirma que, historicamente, o melodrama sempre esteve firmemente entrelaçado ao tecido social. Desta feita, compreendemos que a imaginação melodramática se encontra operativa neste filme da seguinte maneira: ela vai buscar na estrutura imaginativa bíblica, no imaginário comum do seu público alvo (relembrando aqui o impacto significativo de Francisco Cândido Xavier na cultura brasileira), as imagens e metáforas que possibilitam alcançar a tensão cultural latente entre o materialismo e o espiritismo. Todos esses recursos se tornam símbolos neste campo polarizado de conflitos. Tais símbolos trazem do seu contexto algum resquício de sentido original (como exemplificamos com a figueira infrutífera), emoldurando a leitura doutrinária que se pretende oferecer no filme.

Sendo assim, a estrutura imaginativa bíblica é acionada pela imaginação melodramática de forma a preencher e modelar, em termos de forma e conteúdo, o campo de forças polarizado a que se destina. Neste particular, o conteúdo doutrinário espírita passa por uma espécie de dupla tradução imaginativa.

Desta feita, uma vez o materialismo sendo colocado na função de mal e o espiritismo na função de bem, observamos como esta narrativa mobilizou uma série de símbolos, imagens e metáforas bíblicas para endossar essa leitura.

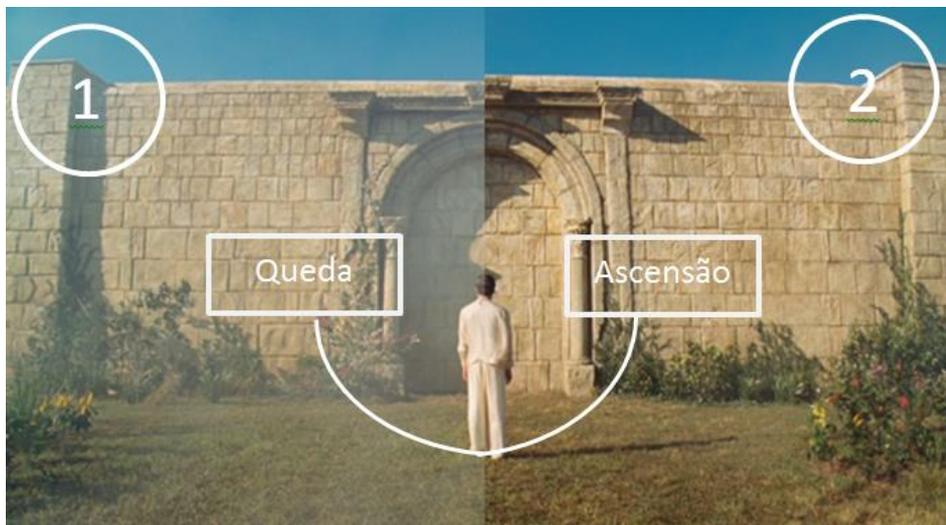
O fato de a Bíblia possuir um conjunto dicotômico de imagens - imagens apocalípticas e demoníacas - caracterizou de maneira preponderante o teor das imagens polarizadas em *Nosso Lar*. Este caráter polarizado, por sua vez, é inerente à estrutura melodramática. O que não impede também que este aspecto do melodrama seja o resultado de uma derivação bíblica. O caráter hipertextual da matriz melodramática não invalida, pois, este tipo de influência.

Uma vez levantada esta questão estrutural, apontaremos a seguir, a partir da simetria identificada com a parábola do filho pródigo e o símbolo do bode expiatório, o que pensamos ser essa influência mais direta da estrutura imaginativa da Bíblia na estrutura do filme.

3.5 André Luiz: *filho pródigo e bode expiatório*

Observamos até aqui como as imagens e metáforas bíblicas se inscrevem nesta narrativa, e no próprio personagem, como uma forma de produzir clara legibilidade das forças em conflito e da moral no mundo (na narrativa) em um contexto de produção discursiva doutrinária, ou catequética, por assim dizer. A análise da simetria existente entre a trajetória de André Luiz e a parábola do filho pródigo, assim como a figura do bode expiatório, não se distancia desta percepção inicial. Contudo, para além de uma semelhança de ordem temática, analisaremos como aqui há também uma semelhança de ordem estrutural.

Identificamos na trajetória de André Luiz um notável percurso de queda e ascensão que se descreve em movimentos de câmera. Utilizando-se de uma “rima” imagética (XAVIER, 1984, p. 43), a narrativa pontua claramente este percurso. No início e no final do filme faz-se uso de uma mesma sequência: a câmera passa entre nuvens até revelar André Luiz diante das portas de *Nosso Lar*. Podemos observar este movimento, graficamente, na imagem a seguir (q).



(q) *Queda e ascensão: a rima imagética fixa a estrutura narrativa da Divina Comédia*

O uso da “rima” força uma releitura da sequência. Inserida em contextos distintos, a sequência ganha nova “coloração”. Sugere um antes, um depois e uma relação de causalidade envolvendo o percurso intermediário.

A forma em U que se descreve entre as imagens representa, graficamente, uma estrutura narrativa típica da comédia:

Nesta, uma série de infelicidades e de incompreensões leva a ação a um ponto baixo e ameaçador; a partir daí uma reversão afortunada no enredo despacha a conclusão para um final feliz. A Bíblia em seu conjunto, vista como uma 'divina comédia', está contida numa estória em forma de U. Nela, o homem, como já exposto, perde a água e a árvore da vida no começo do Gênesis e os recupera no fim do Apocalipse (FRYE, 2004, p.206).

Notamos, assim, o paralelo entre o modelo narrativo contido em *Nosso Lar* e o bíblico. De acordo com Frye (2004, p.206), este movimento se repete em outras partes da bíblia, entre elas a narrativa de Jó e a parábola do filho pródigo.

Realçamos ainda que entre a parábola do filho pródigo (Lucas, 15:11-32) e a narrativa de André Luiz há duas ressonâncias temáticas. A primeira delas é o afastamento deliberado da família. Na parábola do filho pródigo este também se afasta, deliberadamente, da casa de seu pai. Os seus bens são gastos com uma vida extravagante - da mesma forma que no caso de André - e a sua vida é avaliada como sendo de excessos materiais e vazio espiritual.

Ambos atingem um ponto baixo e ameaçador. O filho pródigo se arrepende e decide se levantar para retornar à casa de seu pai. O protagonista de *Nosso Lar* também reverte a sua fortuna por meio do arrependimento, com a diferença de ser um arrependimento inconsciente. Já a parábola do filho pródigo "é a única versão em que a redenção acontece como resultado de uma decisão voluntária por parte do protagonista" (FRYE, 2004, p.206), no contexto das narrativas bíblicas.

O clímax deste movimento de retorno do filho pródigo se dá com a compaixão de seu pai. Este vai até o meio do caminho encontrar seu filho e lhe restitui a posição no lar, dando-lhe um anel, roupas e sandálias. Também em *Nosso Lar* assim acontece. Há um momento de reencontro de André Luiz com sua mãe, subsequente à sua declaração de arrependimento ao ministro Clarêncio (Clemente Viscaíno): "Me perdoe, eu joguei a minha vida fora!". O reencontro com a mãe será o ponto de giro da narrativa. A partir dali, André se tornará um trabalhador de *Nosso Lar*. Este não ganha um anel como o filho pródigo, mas é "condecorado" com um pingente em forma de cruz para sinalizar a sua nova posição moral na trama, conforme argumentamos a partir de Brooks (1995), e definir o seu pertencimento à *Nosso Lar*.

Há momentos na narrativa em que a queda de André Luiz é discutida por outros personagens, sugerindo-se a comparação com o filho pródigo. Durante a sua permanência no

umbral (ponto crítico da queda), é feita uma referência ao símbolo da alfarroba, contida na parábola de Jesus, quando André Luiz tenta mascar uma raiz seca para se alimentar e, logo em seguida, apresenta-se uma sequência de jantar em família. Este é o mesmo gatilho imagético do filho pródigo: este se vê cheio de privações e relembra da fartura em casa. O sentido é um pouco diverso, mas a sequência imagética é a mesma.

Como podemos notar, a semelhança estrutural e temática entre as duas narrativas é bastante acentuada. Ousamos dizer até que esta parábola é o molde do qual deriva a narrativa de *Nosso Lar*. A temática do bode expiatório torna-se, por sua vez, um recurso simbólico para que se promova a expulsão do mal, uma vez que a polarização desta narrativa incide sobre o próprio personagem.

3.5.1 *O percurso da redenção*

Como discutido, a trajetória de André Luiz pode ser interpretada como a migração de um polo valorativo para o outro, do materialismo para a espiritualidade. Os seres que vivem no umbral são a representação plena dos que não abrem mão do materialismo (obedecendo a leitura dual desta trama), assim como os trabalhadores de *Nosso Lar* representam a vida integrada em um ambiente de espiritualidade. Como observamos, André Luiz vai sendo “descamado”, vai transitando entre símbolos até chegar plenamente ao polo do bem, da espiritualidade. Mas antes, é preciso que ele passe por uma segunda queda para o umbral e opte, por si mesmo, a dar as costas àquele ambiente. Nesse ponto nos aproximamos da imagem do bode expiatório.

De acordo com Frye (2004, p.223; 231), o bode expiatório é parte do ritual prescrito para o Dia da Expição (Levítico, 16). Este consiste, basicamente, em transferir os pecados do povo para um bode que será expulso da sociedade, carregando consigo as faltas do povo. É, portanto, um ritual de reparação de uma transgressão cometida. Este tema, no contexto do Novo Testamento, está ligado à figura de Jesus. “Sugerimos que originalmente o rito do bode expiatório envolvia uma oferenda para os demônios; nos evangelhos, simbolicamente, também o pecado e a morte são transferidos pelo herói para o mundo demoníaco” (FRYE, 2004, p.231). Ainda de acordo com esse autor, esta simbologia se vincula ao movimento ascendente e descendente do povo de Deus na Bíblia. Ao caírem em cativeiro, esse povo é sempre salvo por um líder. Esta temática ecoa para o contexto dos heróis românticos ou épicos que descem em busca de uma princesa, por exemplo. “Nesta perspectiva, a *sequência*

de cativeiros e redensões desaparece, substituída por um único gesto de descida e retorno” (FRYE, 2004, p.231).

Evidenciaremos a seguir os pontos de tangência estrutural que sugerem uma analogia entre a figura do bode expiatório e a de André Luiz. Este sai de Nosso Lar para rever sua família. Ele não é necessariamente expulso. Ao sair, não chega a ficar preso em um cativoiro, mas antes é confrontado com as mudanças em sua antiga casa, sendo obrigado a conter a própria ira. O espaço se modifica de acordo com a mudança de emoções e a música que também reflete este embate, até que se torne exclusivo o tema musical da reconciliação e não o tema que caracteriza o umbral.

Sendo assim, André Luiz desce, leva para o mundo demoníaco (a sua segunda queda no umbral) o restante dos seus defeitos. A partir daí emerge como uma figura “reparada” à semelhança do movimento prescrito no Novo Testamento, só que em uma perspectiva individualizada. Este diz: “é sempre tempo de recomeçar. Agora, a voz divina que fala no santuário de minha alma é só perdão e amor”. Aqui alcançamos o cerne dos valores morais pertencentes ao polo da espiritualidade neste filme.

À semelhança do bode expiatório, André Luiz desce e retorna. Na sua segunda queda testemunha-se a vitória dos símbolos da virtude. Esta vitória se materializa na temática do perdão. Do seu drama de consciência, André recupera a sua posição no seio da memória familiar.

No seu movimento ascendente, André Luiz reconquista o nível superior da natureza. Em Nosso Lar ele permanece com os seus símbolos em sintonia com o Paraíso, com o Éden. O retorno do protagonista é também o retorno do filho pródigo, daquele que expiou seus pecados. A sua estória narrada em livro é o fruto (ou a semente) da figueira que tomou vida, apresentando-se um desfecho para aquilo que fica em aberto no modelo original das parábolas de Jesus. Observamos, portanto, que este filme materializa dois movimentos em “U”. Um desses movimentos, mais amplo, envolve o início e o fim da narrativa como um todo. Assim é também na Bíblia: esta tem seu início na Gênesis e termina no Apocalipse, com o anúncio de um novo mundo (Frye, 2004). O outro movimento em forma de U, é menor. Há um gesto de descida e retorno. Podemos requisitar aqui a interpretação sobre o traçado iniciático, como em Chico Xavier. André se afasta e retorna ao seio de sua comunidade, em nova posição, após passar por uma provação.

Este movimento duplo de U’s também está presente em *Chico Xavier – o filme*. Além do percurso detalhado que mostramos na trajetória iniciática, há um movimento maior em forma de U. Reconhecemos este percurso se lembrarmos que a sua primeira memória da

infância começa entre nuvens, em um movimento de queda até a casa de sua madrinha. Ao final do filme, há uma construção simbólica de um movimento de retorno: em rotação anti-horária, vê-se Francisco passar da velhice à infância. Em seguida, torna-se um foco de luz que descreve um movimento ascendente. Encerra-se, assim, o ciclo maior.

Desta feita, constatamos que tanto *Nosso Lar* quanto *Chico Xavier – o filme* possuem uma mesma estrutura narrativa em forma de U; a estrutura da “divina comédia”, ou seja, da Bíblia. São histórias de conversão ao espiritismo que se desdobram a partir da operacionalização de um conflito valorativo intrínseco à historicidade da doutrina espírita no Brasil e em seu contexto de origem.

As tensões entre o espiritismo, o catolicismo e o materialismo fazem parte das tensões culturais que constituem o oculto moral nessas tramas. Posicionar os dois últimos na função de mal gera o campo semântico de forças que posiciona o espiritismo na função de bem. Por meio deste tensionamento é constituído o quadro de valores doutrinários apresentados, de maneira didática, por meio de todos os elementos constitutivos da dramatização.

Deste núcleo operativo são articulados os conflitos que resultam na conversão dos personagens, como um rompimento das repressões ou, mais exatamente, como o caminho de afastamento de um polo em direção ao outro. Sendo estes os núcleos internos e ocultos, percebemos outro aspecto semelhante às duas narrativas: ambas utilizam dos recursos de uma estrutura imaginativa da Bíblia – ou seja, da sua forma narrativa e recursos imagéticos.

Neste caso, os dramas são revestidos por fragmentos de parábolas, por imagens apocalípticas ou demoníacas, pela simetria com a vida dos santos e profetas bíblicos. Os personagens, por sua vez, também se revestem deste caráter metafórico. Estes transitam da superfície ao núcleo do oculto moral como personagens que sintetizam a dialética interna do drama. Chico Xavier, como símbolo do modelo hegemônico do espiritismo brasileiro, é a síntese da tensão cultural entre o catolicismo e o espiritismo no Brasil. Por essa razão afirmamos que esta figura possui propriedades metafóricas que nos remetem a este contexto cultural. Já a história de André Luiz pode ser considerada como a representação do materialismo vencido na luta contra o espiritismo. Neste sentido, entendemos o seu revestimento como filho pródigo que vai ao encontro do demoníaco paródico/manifesto e retorna, uma vez comprovada a impermanência dos bens materiais.

Uma vez elencados os recursos estéticos que condicionaram e operacionalizaram o conteúdo doutrinário espírita nesta narrativa, apresentamos a seguir as nossas considerações finais sobre a representação do espiritismo em *Nosso Lar* e em *Chico Xavier – o filme*.

CONCLUSÃO

Desde o começo desta investigação nos interessamos pelo modo peculiar em que o melodrama se atualiza, bem como pela forma como este se entrelaça ao tecido social e dialoga com seu público. Esta perspectiva nos levou a desvincular o melodrama da sua percepção como gênero para utilizar o conceito de imaginação melodramática. Então, abordamos o melodrama como um modo de representação e produção de sentido.

Neste caso, o melodrama tornou-se um catalizador de um universo valorativo, capaz de ouvir e dar a ver as tensões culturais latentes no contexto do espiritismo no Brasil. A nossa curiosidade em tentar compreender a recorrente produção dos filmes nacionais com a temática espírita e o sucesso de público obtido por essas obras nos aproximou, inicialmente, de uma leitura sobre o melodrama como um instrumento alienante e gerador de emoções baratas. Contudo, ainda havia público. Tentar entender o que as pessoas viam nos filmes com esse viés nos interessava. E assim conduzimos a pesquisa com a seguinte questão problema: como se dá a representação do espiritismo nos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*.

A busca de respostas a essa questão não só nos levou a enxergar a operacionalização do modo melodramático, como nos evidenciou a sua capacidade de diálogo, isto é, um diálogo estabelecido com o público, com as tensões culturais particulares ao contexto do espiritismo e com outras estruturas narrativas. No estudo dessa representação, percebemos como esses filmes resultam de um encontro entre o modo melodramático de imaginação e a estrutura imaginativa derivada da Bíblia, com suas imagens e forma narrativa.

Identificamos, primeiramente, a constituição do oculto moral a partir de um diálogo com as tensões culturais intrínsecas ao espiritismo. Os conflitos com o catolicismo e com o materialismo são, de fato, duas questões históricas marcantes para esta doutrina. Uma vez estabelecido o campo de forças semântico das narrativas - com o espiritismo sempre na função de bem - percebemos que as duas histórias se configuram como narrativas de conversão. Cada uma com suas peculiaridades.

No caso de *Chico Xavier – o filme*, depreendemos que o conflito valorativo principal era entre o espiritismo e o catolicismo. O processo de conversão da personagem tornou-se um dos pontos de giro na trama e, por esta evidência, conseguimos perceber como a questão

religiosa informou a própria linguagem do filme. Sendo o processo de conversão um divisor de águas na vida de qualquer pessoa, assim também foi expresso, em ambos os filmes, por meio do “plot point”.

Pudemos notar ainda como em *Chico Xavier – o filme* a polarização melodramática não necessariamente indicou a ausência de contradições na trama. Pelo contrário. A figura de Chico Xavier tornou-se uma espécie de metáfora de um “espiritismo à brasileira”, o qual deriva das tensões culturais entre o catolicismo e o espiritismo no Brasil. Este processo de síntese, por sua vez, favoreceu um diálogo muito próximo com os valores do catolicismo.

Foi possível constatar, outrossim, que este filme se valeu de elementos imagéticos e narrativos da Bíblia para, ao fim e ao cabo, produzir a imagem de Francisco Cândido Xavier como um profeta do espiritismo, como alguém que percorreu a trajetória iniciática da santidade. Cada episódio representado colaborava na composição desta “essência” profética e de santidade. O conjunto de símbolos caracterizadores desta “essência” se acumulava de passagem em passagem, conformando um discurso de virtudes dos votos monásticos. Sendo assim, da união entre os procedimentos melodramáticos e da imagética e narrativa bíblica, este filme estabeleceu uma representação da vida de Francisco Cândido Xavier a partir de uma releitura e tradução hagiográfica.

Nesse processo de buscas e descobertas, reconhecemos ser a metáfora um importante elemento para a imaginação melodramática. É ela que permite estabelecer a transição entre a superfície da narrativa, ou seja, o drama aparente, e o oculto moral, o drama verdadeiro. No caso do filme de Daniel Filho, percebemos a constituição de uma superfície narrativa metafórica que envolvia até mesmo o personagem principal.

Com base nesse entendimento, o personagem Chico Xavier era ao mesmo tempo uma metáfora do espiritismo no contexto brasileiro, uma figura profética e um símbolo de santidade: a santidade da pureza. Por meio do seu movimento resgatava-se a tensão cultural entre o espiritismo e o catolicismo. Neste percurso, a estrutura imaginativa bíblica informava a linguagem e a estrutura do filme. O uso de um corte seco - no momento do encontro de Chico com seu guia espiritual para o retorno imediato ao seu ambiente de origem - demonstrou ser, por exemplo, uma representação da *ascese intramundana* que caracteriza, de maneira fundamental, o espiritismo como doutrina. A utilização de *flashbacks* em *Nosso Lar*, por sua vez, sinalizou uma dinâmica de causas e efeitos construída pela própria linguagem do

filme mas que, ao mesmo tempo, sintetiza um princípio doutrinário do espiritismo: a lei de causa e efeito.

A nosso ver, a exteriorização espacial dos conflitos de consciência de André Luiz revelou-se uma forma de trazer à tona o oculto moral na narrativa. Ao mesmo tempo, essa construção discursiva no filme foi adequada para expor outro conceito chave do espiritismo: a Lei de sintonia. Observamos assim, como a presença de conceitos e princípios caracterizadores desta doutrina estão para além da questão temática. Pudemos constatar que essas questões religiosas também informam a estrutura e a linguagem do filme.

Em *Nosso Lar* notamos a utilização extensiva de elementos da estrutura imaginativa bíblica. Neste filme estão presentes fragmentos de parábolas, uma divisão polarizada entre imagens apocalípticas e demoníacas, símbolos e metáforas resgatadas deste contexto: como a parábola da figueira infrutífera, do semeador, a figura do bode expiatório e a parábola do filho pródigo, por exemplo. Esses elementos constituíram, de alguma forma, a superfície metafórica da trama e também deixaram suas marcas no personagem André Luiz. Destarte, a movimentação do protagonista na trama mobilizava esses referenciais imagéticos e narrativos.

No que tange à estrutura imaginativa que deriva da Bíblia, acreditamos que ela informou a estrutura da narrativa de *Nosso Lar*. A jornada de André Luiz é em forma de U, a forma da “divina comédia”. Ou seja, a forma da Bíblia. Esse aspecto também se repete em *Chico Xavier – o filme*. A recorrente utilização desses elementos que derivam desta tradição imaginativa, influenciada pela Bíblia, tem razão de ser: é o modo como esses filmes procuraram atestar a sua identidade religiosa como pertencente ao tronco judaico-cristão. É uma forma de posicionar o espiritismo como a terceira revelação.

Neste quesito, a figura de Francisco Cândido Xavier é muito importante no contexto dos filmes espíritas nacionais. Ele se torna uma figura de legitimação do conteúdo divulgado. O vigor da sua imagem pública positiva ainda é capitalizado como uma forma de divulgação deste conteúdo doutrinário. Ele está presente, de alguma forma, na maioria dos filmes: alguns utilizam imagens documentais do médium, outros citam o seu nome e, por fim, há os que derivam da sua atividade religiosa, como é o caso de *Nosso Lar*.

Assim ocorrendo, a operacionalização conjunta do modo melodramático de imaginação com a estrutura imaginativa da Bíblia produziu o suporte estético para a veiculação do conteúdo espírita nos filmes. Essas obras, portanto, passaram por uma dupla

tradução estrutural, procedimental e imagética. O resultado obtido foi um melodrama voltado para a evangelização, para a divulgação doutrinária.

Neste sentido, sugerimos a conformação de uma “parábola melodramática”. Tendo-se em mente o público alvo, a estrutura do modo melodramático em duas camadas assemelha-se à estrutura da parábola com a sua “peça dentro da peça”. A superfície metafórica da realidade é a máscara de um drama latente, e interno, com um fundo moral. Os filmes se revestem de fragmentos de parábolas e imagens bíblicas para alcançar o cerne de um argumento doutrinário.

Este traço fica mais evidente se olharmos os filmes como espelhos que se refletem mutuamente, assim como os “dois testamentos formam um espelho duplo, onde uma face reflete a outra e nenhuma o mundo lá fora” (FRYE, 2004, p.107). Ou ainda, quando se diz que o “que se passa no Novo Testamento constitui um ‘antitipo’, uma forma realizada, de algo prefigurado no Antigo” (FRYE, 2004, p.109), compreendemos que esses filmes se complementam de forma semelhante. Ambos se refletem mutuamente e nos levam em direção ao próprio contexto do espiritismo.

O que tentamos sugerir é que este modelo tipo-antitipo, ou de espelhos que se refletem mutuamente, funciona para os personagens de André Luiz e Chico Xavier como *modelos de conduta* que se refletem e se convergem para o espiritismo. Embora tenhamos descaracterizado a essência da tipologia como uma modalidade de pensamento ou uma teoria do processo histórico (Frye, 2004, pp.109-110), requisitamos a relação etimológica dos termos. Um “caracter” imprime a sua marca e ambos se preenchem, se referem mutuamente.

Em se tratando de André Luiz, ousamos dizer que ele seja a representação do homem materialista em vida, que se converte após a morte. A sua estória torna-se exemplar como um anúncio de sofrimento para os que optam por glórias passageiras e uma forma de vida não espiritualizada, assim como exemplificam os benefícios da espiritualidade/espiritismo. Chico Xavier, por sua vez, torna-se a representação de um modelo de conduta espiritualizada na Terra e, sobretudo, um modelo de santidade.

Requisitando a simbologia bíblica detectada em ambos os filmes, a estória de André Luiz em *Nosso Lar* é como a “semente” da parábola do semeador, que está presente em fragmentos na sua narrativa. Já Chico Xavier é o “profeta” semeador desta doutrina. A união desses filmes acaba por condensar em linguagem dramática, com imagens e metáforas bíblicas, a *parábola do semeador*.

Em síntese, poderíamos argumentar que as parábolas são “fábulas com característica de enigma” (Frye, 2004, p.14) e que o melodrama não deixa nada em oculto. Tudo pode ser dito. Entretanto, podemos trazer o exemplo dessa mesma parábola, que é enigma em um primeiro momento, mas que depois é explicada (Lucas 8:9-15), para sugerir essa possibilidade. Esta parábola, por sua vez, poderia começar da seguinte maneira: “Eis que o cinema saiu a semear”.

REFERÊNCIAS

AUBRÉE, M.; LAPLANTINE, F. **A mesa, o livro e os espíritos**: gênese, evolução e atualidade do movimento social espírita entre França e Brasil. Maceió: EDUFAL, 2009.

AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura. São Paulo: Perspectiva, 2011.

AUMONT, J. **A análise do filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004

_____ (org.) **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2009.

_____ ; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BACCELLI, Carlos A. **100 anos de Chico Xavier**: Fenômeno Humano e Mediúnico. 2.ed. Uberaba: Livraria Espírita Edições “Pedro e Paulo”, 2010.

BAILEY, K. **As parábolas de Lucas**. 3ªed. São Paulo: Vida Nova, 2009.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa**: diálogos entre o universo do documentário e a imaginação melodramática. 2007. 278 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2007.

BERNARDET, J. C. In XAVIER, I. (org.). **O cinema no século**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BÍBLIA. Português. **O Novo Testamento**. Tradução de Haroldo Dutra Dias. Brasília (DF), Brasil: Conselho Espírita Internacional, 2010.

BRAGANÇA, Maurício de. **Trópicos de lágrimas**: um estudo sobre melodrama e América Latina a partir do cinema de *cabaretera* mexicano e da literatura de Manuel Puig. 2007. 277f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2007.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. USA, 1995.

CAMARGO, Robson Corrêa de. **Os espetáculos do melodrama**. 2009. 306 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2005.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 2ªed. São Paulo: Contexto, 2008.

FERNANDES, Magali Oliveira. **Chico Xavier**: um herói brasileiro no universo da edição popular. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura.** 1.ed. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GOFFMAN, Erving. **A representação do Eu na vida cotidiana.** 10ª ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

GOMES, Saulo (org.) **Pinga fogo com Chico-Xavier.** 1.ed. Catanduvas: InterVidas, 2010.

GOMES, W. **Transformações da política na era da comunicação de massa.** São Paulo: Paulus, 2004.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência.** 1.ed. São Palo: Ateliê Editorial, 2000.

KARDEC, A (1857). **O livro dos espíritos: princípios da Doutrina Espírita.** Trad. Guillon Ribeiro. 92. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.

_____ (1864). **O Evangelho segundo o Espiritismo.** Trad. Guillon Ribeiro. 130. ed. 1ªreimp. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.

_____ (1868). **A gênese: os milagres e as predições segundo o Espiritismo.** Trad. Guillon Ribeiro. 52. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.

MAIOR, Marcelo Souto. **As vidas de Chico Xavier.** 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.

_____. **Chico Xavier: a história do filme de Daniel Filho.** 1.ed. São Paulo: Leya, 2010.

MARTIN. M. **A linguagem cinematográfica.** Trad. Paulo Neves, 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.

PRANDI. R. **Os mortos e os vivos: uma introdução ao Espiritismo.** São Paulo: Três Estrelas, 2012.

SINGER, B. **Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts.** New York: Columbia University Press, 2001.

STOLL, Sandra Jacqueline. **Espiritismo à Brasileira.** 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora Orion, 2003.

SZONDI. P. **Teoria do drama burguês.** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

THOMASSEAU, J.M. **O melodrama.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo,** Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____ **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. 4ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____ **D. W. Griffith:** o nascimento de um cinema. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WEB

AS CARTAS psicografadas por Chico Xavier. Direção: Cristiana Grumbach. (2010) Disponível em: < <http://www.netflix.com/WiHome?is=1>>. Acesso em: 10 dez 2013.

BEZERRA de Menezes: o diário de um espírito. Direção: Glauber Filho e Joe Pimentel. (2008). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=MAK6pTBqdZM>>. Acesso em: 19 ago 2013.

CHICO Xavier: Pinga Fogo, programa 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RIFiB-P6Y40>>. Acesso em: 20 set 2013.

CHICO Xavier: Pinga Fogo, programa 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CTmgp0635Vg>>. Acesso em: 21 set 2013.

COMUNICAÇÃO social FEB: Clipping Eletrônico. Apresenta um conjunto de matérias sobre os filmes Nosso Lar e Chico Xavier – o filme. Disponível em: <<http://www.febnet.org.br/blog/geral/divulgacao/comunicacao-social-feb/clipping-eletronico-nosso-lar-2/>> . Acesso em: 15 out 2013.

O FILME dos espíritos. Direção: André Marouço e Michel Dubret. (2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=T4K8cyLOPHo>> . Acesso em: 22 ago 2013.

JOELMA 23º andar. Direção: Clery Cunha. (1979). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=26V6mzQ2oKs>> Acesso em: 20 ago 2013.

E A VIDA continua. Direção: Paulo Figueiredo. (2012). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ssWxIN0ZqwU>> Acesso em: 24 ago 2013.

DVD

CHICO Xavier – o filme. Direção: Daniel Filho. Produção: Lereby. Roteiro: Marcos Bernstein. (2010). 1 DVD (125 min), son., color.

NOSSO Lar. Direção: Wagner de Assis. Produção: Iafa Britz. Roteiro: Wagner de Assis. (2010). 1 DVD (105 min), son., color.

ⁱ Nesta dissertação, os autores aqui estudados abordam a metáfora por diferentes prismas. Northrop Frye (2004, p.81), por exemplo, demonstra como o uso da metáfora é mais do que um ornamento da linguagem na Bíblia. Neste contexto, a metáfora é “uma de suas modalidades diretivas do pensamento”. Este autor (2004) também apresenta a metáfora como sendo o elemento constitutivo de uma das fases da linguagem humana - a fase metafórica - que define um período em que pouco se estabelecia uma distinção entre sujeito e objeto. Já Peter Brooks (1995, p.9) interpreta a metáfora como o veículo que realiza, na narrativa melodramática, a transição entre os contextos do oculto moral (o *locus do verdadeiro drama*) e da superfície da realidade na narrativa (o drama aparente que *mascara* o oculto moral). Esta transição ocorre, por sua vez, a partir do “tensionamento” sobre os gestos e objetos mais significantes para o drama que são, no contexto das narrativas de James e Balzac, essencialmente metafóricos. Por fim, Sandra Jacqueline Stoll (2003), baseada em Clifford Geertz, defende a ideia de que alguns personagens históricos, pela sua singularidade e relevância, “sintetizam um determinado período da história de seus países” (STOLL, 2003, p.279). Por este viés, Stoll (2003) afirma que personagens como Allan Kardec e Chico Xavier se tornam “tipos metafóricos, pois sintetizam determinadas características culturais assumidas pelo movimento espírita em diferentes contextos e momentos históricos” (STOLL, 2003, p.20). Neste sentido, tais personagens são “figuras concretas” que, uma vez observadas de perto, conduzem o nosso olhar e operam um desvio para todo um período histórico que as suas carreiras - como líderes religiosos neste caso - ajudam a conformar e estabelecer. De acordo com o Dicionário de Análise do Discurso, a “metáfora é a figura por meio da qual se designa um referente através da utilização de um signo diferente daquele que o designa correntemente, por uma comparação subentendida tal como é definida usualmente (a primavera da vida = a juventude)” (CHARAUDEAU e MANGUENEAU, 2008, p.48). Neste mesmo dicionário há outra interessante definição: “A metáfora vem dar um corpo concreto a uma impressão difícil de exprimir” (BACHELARD, 1967, p.79, apud CHARAUDEAU e MANGUENEAU, 2008, p.330). Sendo assim, a metáfora é um tipo de “tropo” da linguagem. Ela é assim considerada na retórica clássica. Ou seja, a palavra opera um desvio de sua significação própria e o modo como este desvio acontece define as características da figura de linguagem. Neste caso, a metáfora “se baseia em uma relação de analogia percebida entre os dois objetos correspondentes aos dois sentidos” (CHARAUDEAU e MANGUENEAU, 2008, p.487). Por sua vez, a analogia se fundamenta na semelhança encontrada entre os termos comparados. Desta feita, esta dissertação emprega o termo “metáfora” como a figura cuja existência concreta e significação permite alcançar um universo mais amplo de sentido na narrativa: seja o âmbito do oculto moral ou das especificidades do espiritismo. Portanto, as personagens Chico Xavier e André Luiz adquirem propriedades metafóricas quando, ao serem analisadas, se tornam condutoras de um contexto maior de significação. Em Chico Xavier, por exemplo, conseguimos observar os traços característicos da implantação histórica do espiritismo no Brasil. Neste sentido, ele se torna uma personagem com propriedades metafóricas que também alcançam a natureza do oculto moral, definida nessa narrativa como o conflito histórico entre os valores da doutrina espírita e os valores do catolicismo. Em resumo, para as análises aqui realizadas, promovemos uma síntese entre as definições de metáfora em Peter Brooks e em Sandra Stoll.