


Cinema, tecnicidade e sacralidade: um panorama das movediças fronteiras entre arte, ciência e religião

Cinema, technicity, and sacredness: an overview of the shifting boundaries between art, science, and religion

Márcio Barreto

 0000-0002-8831-6792
marbar@unicamp.br

Resumo

Reconhecendo traços de sacralidades no cinema e na ciência, o artigo explora filmes e textos que expõem o potencial de transcendência mística inerente à arte e à técnica. A filosofia bergsoniana, o pensamento de Simondon, alguns escritos de Tarkovski, a metafísica subjacente à obra de Isaac Newton e filmes, como *Xapiri*, *A caverna dos sonhos esquecidos*, *Solaris*, *Além da vida*, *The voyage*, entre outros, são as principais fontes reveladoras dos referidos traços.

Palavras-chave

Cinema. Tecnicidade. Sacralidade.

Abstract

Recognizing traces of sacredness in cinema and science, the article explores films and texts that expose the potential for mystical transcendence inherent in art and technique. The philosophies of Bergson and Simondon, some Tarkovsky writings, the metaphysics underlying the work of Isaac Newton and films such as Xapiri, The cave of forgotten dreams, Solaris, Hereafter, The voyage, among others, are the main sources revealing these traces.

Introdução

Ao amarrar a problemática filosófica da relação entre sujeito e objeto à questão do estilo cinematográfico, Clélia Zernik (2012), em *L'oeil et l'objet*, recorre aos filmes de Yasujiro Ozu como suporte para sua tese de que o cinema opera entre o olhar objetivo da câmera, que dá a perceber o imediato objetivado, e outro, confuso, que foge ao campo perceptivo. Zernik invoca o final de *A rotina tem seu encanto* (1962), quando o pai fica só na sala da cerimônia de casamento de sua filha e, já embriagado, mal consegue abrir os olhos. Vêm então o plano da escada vazia e três planos do quarto da filha, que fica no andar superior ao piso em que está o pai e que seu olhar não alcança. Os objetos do quarto são retratados pela câmera em suas dimensões objetivadas principalmente pela presença do espelho, o qual retira dos objetos apenas suas imagens planificadas, descartadas. Não obstante, as imagens remetem o espectador ao sentimento do pai, agora só e com os olhos embaçados por lágrimas que o impedem de ver além do mesmo vazio que a câmera captura.

É sobre os objetos do quarto da moça que a câmera debruça seu olhar descritivo, mas o objetivo e o subjetivo, o real e o imaginário, o físico e o mental são indiscerníveis quando o vazio do quarto transborda na consciência do pai em comunhão com a do espectador. O olhar imerso na geometria deificada da ciência moderna desviou-se da dimensão espiritual da vida, mas, filmes como os de Ozu e Andrei Tarkovski, entre outros, abrem entradas para a recondução ao sagrado.

O sagrado e o profano em contrastes no cinema e na ciência

O cinema foi comparado por Luce Irigaray (1974) em *Speculum de l'autre femme* ao aparato de projeção que Platão criou na alegoria da caverna. O ímpeto do platonismo de fazer triunfar os ícones sobre os simulacros é, no entanto, subvertido pelo cinema, pois, no interior da sala escura, luzes e sombras criam realidades tão genuínas quanto as que ficam em suspenso fora dela.

A distinção platônica entre o dentro e o fora da caverna, entre a escuridão úmida que está embaixo e o sol deificado do bem lá no alto, está impregnada na cultura ocidental, como apontou Nietzsche (2005, p. 8) em *Além do bem e do*

mal: “o pior, o mais persistente, o mais perigoso de todos os erros foi um erro dogmático: a invenção por Platão do espírito puro e do bem em si”. Se a caverna é o lugar onde ocorre apenas o que é excêntrico e divergente da virtude, talvez melhor seja, ironiza Arlindo Machado (2013, p. 30), “manter esses fantasmas enclausurados nas profundezas de onde eles devem vir [...]. Territorialização daquilo que subverte a verdade, segregação em guetos, em cavernas, em cinemas, como as zonas do meretrício”.

Embora seja possível encontrar em ambiguidades presentes dentro da própria obra de Platão¹ traços da subversão da supremacia do idealizado sobre o sensível, por hora nos interessa aqui apontar alguns curtos-circuitos entre os polos bem-mal, alto-baixo e dentro-fora promovidos pelo cinema e pela ciência que o originou. Em *A caverna dos sonhos esquecidos* (2010), Werner Herzog inverte o sentido do movimento ascensional da alegoria de Platão ao penetrar com a equipe de cientistas no interior da caverna de Chauvet para descobrir mais do que conhecimento científico pode oferecer. A percepção do período que separa o homem contemporâneo dos que fizeram pinturas rupestres nas paredes da caverna há mais de 30 mil anos permitiu ao cineasta e aos cientistas um lampejo intuitivo sobre a natureza própria do tempo, ali dilatado numa escala tão vertiginosa quanto a do tempo cosmológico.

É possível vislumbrar a subversão do platonismo também em dois filmes de Clint Eastwood. *Os imperdoáveis* (1992), conforme escreveu Júlio Cabrera (2006), traz o embate entre a incontrolável pulsão e o moralismo bem-intencionado que sufoca a potência criativa.

Ao matar o xerife, Will Munny matou o hipócrita denunciado por Nietzsche, que tentou transformar sua própria vontade de potência numa campanha de moralização do Oeste selvagem. Só o heroísmo conseguiu derrotá-lo, mesmo em seu ocaso. O herói cansado consegue ser mais forte que o moralista poderoso (Cabrera, 2006, p. 299).

¹ Por exemplo, em *Fedro*, o movimento ascensional da alma é rico em fenômenos fisiológicos. Na própria Alegoria da Caverna, numa virada no diálogo com o discípulo Glauco, o subterrâneo é interpretado como “sendo o nosso mundo, o mundo em que seres humanos como nós se movem baseados em seus sentidos carnis” (Machado, 2013, p. 30).

Além da vida (2010) é outro filme de Eastwood que dissolve a fronteira entre bem e mal ao deslocar a questão da espiritualidade do além para o encantamento do aqui e do agora. Três narrativas se desenvolvem simultaneamente: Marie, uma jornalista francesa, celebridade nacional como âncora de prestigiado telejornal, é arrastada por um tsunami e tem uma experiência de limiar entre vida e morte; George vive em San Francisco e tem o dom de comunicar-se com os mortos, o que faz da morte o eixo em torno do qual sua vida gira, pois seu ganancioso irmão, com o intuito de capitalizar o dom de George, insiste na tese de que ele tem o dever moral de ajudar as pessoas vendendo-lhes o acesso a comunicações com os mortos; em Londres, Marcus, um garoto com idade aproximada de sete anos, perde seu irmão gêmeo e percebe o vazio de sua vida sem a relação que tinha com ele.

A princípio, o espectador supõe que o filme aborda a possibilidade do prolongamento da existência das pessoas após a morte. A convergência das três narrativas, no entanto, revela que se trata menos da especulação sobre o que acontece além da vida e mais da difícil empreitada de cada personagem para escapar das armadilhas em que se encontram, para ir além daquilo que os faz prisioneiros em suas próprias existências, para transcender *durante* a vida pelo que pode haver de sagrado na conexão entre a banalidade do cotidiano e o tempo cósmico, entre o dentro e o fora da caverna.

Há um conto bastante difundido no Oriente Médio cujo título, na narrativa atribuída a Khwaja Ramitani,² é Como caçar macacos. Um macaco amante de cerejas maduras desce da árvore para apanhar uma delas. A frutinha, porém, estava dentro de uma garrafa de vidro transparente, lá colocada por um caçador. O macaco achou que poderia apanhá-la enfiando a mão pelo gargalo. Quando conseguiu alcançar a cereja, fechou a mão em torno dela e logo percebeu que a dimensão interna do gargalo era pequena demais para a passagem de sua mão com a cereja empunhada. O macaco não conseguia agir, pois seu desejo tornava inconcebível abrir mão da cereja e, assim, foi presa fácil para o caçador. *Além da vida* trata mais das cerejas às quais se apegam os personagens e da coragem necessária para delas se libertar do que da possibilidade de contato entre vivos

² Khwaja Ali Ramitani viveu no Uzbequistão entre o final do século 13 e no início do 14. Estudou temas ligados à espiritualidade e seguiu o caminho da ordem naqshbandi (sufismo). A presente versão, aqui resumida, é encontrada na íntegra em Shah, 1976, p.31.

e mortos. O prestígio da jornalista, o poder sobrenatural do vidente e o conforto do menino à sombra do irmão gêmeo aparecem num primeiro momento como dons de vida, mas revelam-se como gaiolas das quais, não sem sofrimento, conseguem se libertar.

Importa menos no filme a veracidade das visões de Marie do que a metáfora do tsunami como choque necessário para fazê-la perceber a efemeridade do *status* de celebridade, a superficialidade do namoro com Didier e a máscara de mulher implacável colada ao seu rosto. Como uma onda gigante, as visões que teve durante a tragédia levam de roldão o edifício de vaidades de Marie, o que a motivou para ir ao encontro com a Dra. Rousseau e abriu sua percepção para a amizade sincera de Michael e para a riqueza do encontro com George.

O sagrado em *Além da vida* está nos religamentos de cada personagem com o fluxo de vida que se contrapõe à mortificação do moralismo fútil do irmão de George, à submissão de Marcus ao irmão idealizado e ao narcisismo de Marie. *Além da vida*, embora faça constantemente referências à conexão vertical entre o aqui e o além, tem sua força narrativa na horizontalidade do olhar para o aqui e o agora.

Outros filmes flertam com essa passagem da vertical para a horizontal, como *Asas do desejo* (1987) e *Tão longe, tão perto* (1993), ambos dirigidos por Wim Wenders. Em *Um corpo que cai* (1958), de Alfred Hitchcock, a queda se apresenta como uma espécie de fio condutor da trama e oferece um leque de entradas no filme para o espectador, pois nela ressoa a verticalidade intrínseca ao platonismo e à tradição judaico-cristã. No entanto, nas duas quedas do alto da torre, o amálgama formado por Judy e Madeleine encarnadas em Kim Novak subverte a polarização entre o alto e baixo e, portanto, subverte a própria verticalidade. Žizek (1988) considera a queda um elemento central em *Um corpo que cai*, atribuindo-lhe o caráter de uma espécie de iguaria filosófica.

Na conclusão de *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade (2010) examina o tema do sagrado e do profano no mundo moderno a partir da constatação de que a religiosidade aparece não raramente como explicação última de vivências no mundo contemporâneo, mas o videoartista Bill Viola busca mais do que uma explicação, pois imprime na temporalidade de seus filmes a hierofania inerente ao eventos mais banais: Em *I don't know what it is I am like* (1986), ele mostra um relâmpago unindo céu e terra. Ele ficou oito horas num pasto

gravando tempestades e chamou-lhe a atenção a maneira como os búfalos pastavam, como se estivessem em “estado de pura meditação, corpo e mente em uníssono com a paisagem”³ (Viola, 1995, p.141). A torrente de elétrons conecta o que está em cima ao que está embaixo ao percorrer

o caminho que a árvore revela ficando em pé, e que já está contido em sua semente. É o mesmo caminho ao longo do qual cresce a árvore no centro do mundo, o *axis mundi*, descrito por Mircea Eliade, Joseph Campbell, Carl Jung, entre outros (Santos, 2003, p. 202).

Bill Viola parafraseou Tarkovski ao chamar sua exposição no Grand Palais de Paris, em 2014, de *Sculpting time*. Das muitas obras expostas, *Tristan’s ascension* (2005), *Emergence* (2002), *Ascension* (2000) e *The reflecting pool* (1979) são aquelas em que o videoartista se utiliza da técnica de tratamento de imagens para inverter o sentido da gravidade, fazendo emergir, na aura de suas obras, o que pode haver de sagrado e de profano no eixo perpendicular ao solo da cultura ocidental.

A unificação dos polos céu e terra é notória também no cerne da ciência moderna. Como mostram as pesquisas de Betty Dobbs (1984) em *The foundations of Newton’s alchemy*, Isaac Newton retirou da alquimia a inspiração para a concepção da força universal de gravidade. A máxima de *A tábuca de esmeralda*, atribuída a Hermes Trismegisto,⁴ “O que está em cima é como o que está embaixo”, dissolve a polaridade impregnada na cultura ocidental. Inspirado em místicos como Jacob Boheme e Trismegisto, Newton expandiu para toda a teia cósmica a mesma natureza da força que provoca a queda dos corpos próximos à superfície terrestre. Perscrutando o discurso de Deus na natureza e inspirado na alquimia, ele desenvolveu matematicamente uma teoria universal, segundo a qual a força de atração entre corpos massivos varia na razão inversa do quadrado da distância.

³ No original: *pure state of meditation, as if body, mind and the landscape were in unison*.

⁴ Supostamente, Trismegisto foi um egípcio contemporâneo de Moisés, como aparece no frontispício da catedral de Siena, Itália, embora estudos como de Frances Yates apontem indícios de que autores anônimos teriam atribuído a ele seus escritos durante a Idade Média. Suas obras, como o *Asclepio*, foram de enorme interesse no Renascimento e capitais para Copérnico, Giordano Bruno, entre outros.



Figura 1

Videoarte de Bill Viola:

Tristan's Ascension, 2005

Disponível em:

https://d1inegp6v2yuxm.cloudfront.net/royal-academy/image/upload/c_limit,cs_tinysrgb,dn_72,dpr_3.0,f_auto,fl_progressive,keep_iptc,w_400/uzgbehb0bwsilonqwixz.jpg.

Acesso em 27 fev. 2024

Segundo Newton, a gravidade seria exercida por um Deus onipresente, agindo constantemente sobre o universo, também, aliás, pela força gravitacional. Enquanto Descartes atribuía uma causa mecânica ao movimento dos astros, os quais girariam em vórtices formados num suposto éter, Newton tinha a convicção panteísta de Deus regulando os movimentos dos corpos celestes de acordo com a lei da atração gravitacional. Embora tenha se recusado a formular hipóteses sobre as causas da gravidade, assim escreveu no Escólio geral dos *Principia*:

Este sistema belíssimo de Sol, planetas e cometas, só pode ter surgido do conselho e domínio de um ser inteligente e poderoso. [...] Este ser governa todas as coisas não como alma do mundo, mas como Senhor sobre tudo. [...] Deus nada sofre pelo movimento dos corpos e os corpos não encontram resistência devido à onipresença de Deus. Todos concedem que o Deus supremo necessariamente existe, e pela mesma necessidade ele existe sempre e em todo lugar (Newton, 2012, p. 329-330).

Newton tinha uma atitude rebelde contra a tradição aceita, tanto a católica quanto a anglicana, mas sua religiosidade e sua dedicação intensa à alquimia são determinantes em seu interesse científico. Em sua cosmologia metafísica, as leis da mecânica e as leis divinas são as mesmas para céu e terra.

A relação entre ciência e religião, portanto, vai muito além de sua frequente redução à de conflito, como confirma John H. Brooke (1992) em *Science and religion* com riqueza de exemplos que envolvem Copérnico, Galileu, Darwin, entre outros. Mas há que considerar, ainda, que a ciência moderna, a partir do momento em que a lei da gravitação universal tornou viável o “projeto de fazer a natureza confessar de uma só vez a sua verdade, de descobrir o ponto de vista de onde, num só golpe de vista dominador, se pode contemplá-la, oferecida e sem mistério” (Prigogine, Stengers, 1984, p. 37), ou seja, a partir do momento em que instaura uma espécie de cisão entre humano e natureza, contribui decisivamente com a dessacralização do mundo.

Pressionados pelo desenvolvimento da tecnociência, mesmo filósofos do existencialismo e da fenomenologia parecem ter aceitado em certa medida a separação entre tecnologia e cultura. Nessa perspectiva, os objetos técnicos são tratados como utensílios que servem às práticas humanas e que respondem às necessidades e aos excessos da civilização, como se a cultura devesse ser protegida do avanço da técnica. À sombra desse temor, o sagrado ficou estritamente ligado à prática contemplativa, e a técnica às atividades operatórias.

Keiji Nishitani (1982) atrelou a dessacralização no Ocidente ao predomínio do caráter utilitário assumido pela tecnociência e, pode-se acrescentar, à sua progressiva aliança com o capital.

Desde o advento da era moderna, a visão da ciência tem sido amarrada à questão do ateísmo. A rejeição da existência de um Deus personificado emerge como consequência da rejeição de uma visão teológica do

mundo. Genericamente falando, este ateísmo tem se tornado o ponto de vista do racionalismo científico. Seu conteúdo sintetiza-se numa forma de materialismo. E seu espírito é o “progresso”⁵ (Nishitani, 1982, p. 53).

Para o filósofo da Escola de Kyoto, o conflito entre o olhar científico sobre a natureza e as concepções de mundo das religiões tradicionais traz à tona a questão da visão de mundo do homem moderno, que subtrai das coisas suas essências impelindo toda subjetividade para a armadilha em que o desejo é identificado como sensação de falta insaciável.

Assim, a metafísica presente nas bases da ciência moderna e nas origens da gravitação universal pulverizou-se diante da funcionalidade da equação que traduz a lei de Newton em caracteres matemáticos e das possibilidades que essa tradução abre para a domesticação da natureza. Como afirmou o filósofo Gilbert Simondon (2013, p. 80), “o homem moderno, ao mesmo tempo, da mesma maneira e pela mesma razão, degrada a tecnicidade e a sacralidade. Ele as degrada por utilizá-las numa situação de ansiedade, pois sente sua existência e seu prestígio ameaçados”⁶.

A domesticação da natureza, não raramente em benefício do apetite infinito do capital, em flagrante contradição com a finitude de recursos naturais do planeta, termina por naturalizar a identificação entre o sonho e o desejo de consumo. Em depoimento recolhido na aldeia em que vive, o xamã Davi Kopenawa aponta para o empobrecimento da capacidade de sonhar dos brancos, que se limita ao sonho de posse. A habilidade para sonhar dos Yanomami é um conhecimento transmitido ao longo das gerações. Conforme Kopenawa (1998) quem não bebe o sopro dos espíritos tem o pensamento curto e enfumaçado e quem não é olhado pelos xapiripë não sonha, só dorme, reduzindo o sonhar ao anseio por consumir.

⁵ No original: *Since the advent of modern times, the world view of natural Science has been tied up with the question of atheism. The rejection of the existence of a personal God arose as a consequence of the rejection of a theological view of the world. Generally speaking this atheism has taken the standpoint of scientific rationalism. Its contents boil down to a form of materialism. And its spirit is 'progress'.*

⁶ No original: *l'homme moderne dégrade en même temps, de la même façon, et pour la même raison, la technicité et la sacralité. Il les dégrade pour les utiliser dans une situation anxiogène, lorsqu'il sent son existence ou son prestige menacés.*

O sonho como sinônimo de desejo consumista encontra aderência na verticalidade intrínseca à cultura ocidental. A concepção teleológica da vida da tradição judaico-cristã, na qual a finalidade última é a ascensão aos céus, facilita a naturalização da falsa inferioridade de indígenas e de outras etnias, bem como de animais e plantas, numa escala em cujo topo está o homem branco, feito à imagem e à semelhança de Deus e de cuja costela foi feita a mulher.

Cinema e sonho também se confundem na conotação de conquistas territoriais. O avanço da colonização dos Estados Unidos partiu da Costa Atlântica rumo à Oeste, mas chegando ao Pacífico, não havendo mais terras a ser conquistadas, dirá Paul Virilio (1999), novos horizontes alternativos serão inventados. “Será, portanto, nesse longínquo subúrbio de Los Angeles que a nação americana haverá de continuar ‘por outros meios’ sua marcha sem fim, sua viagem sem volta” (p. 28).

Em *Um americano em Paris* (1951), Gene Kelly faz frequentemente a passagem da trama para o sonho e vice-versa, assim como Selma, em *Dançando no escuro* (2000), de Lars von Trier, mas em *Cidade dos sonhos* (2001), de David Lynch, o pesadelo revela o avesso de Hollywood. O sonho faz parte do cinema ao longo de sua história. Essa produção de realidade paralela é potencialmente mística, mas presta-se também ao empobrecimento do sonho, a sua redução a um veículo de conquista de território ou de propaganda, a sua redução ao sonho de um machado no chão. O aparato técnico do cinema, no entanto, viabiliza também o sonho como transe quando o acoplamento homem-máquina implica a atualização das potências do humano e da magia própria da técnica.

Cinema e transcendência espiritual

The voyage (2002) é uma videoinstalação cujo painel mostra o interior de uma casa que fica em uma colina com vista para um lago sereno. Nela, que ocupa o canto superior esquerdo da tela, um homem idoso está à beira da morte, com seu filho e sua nora à cabeceira de sua cama. Na beira da água que ocupa a maior parte do painel, as posses do enfermo estão sendo carregadas em um barco. Sua esposa, que morreu antes dele, espera por seu marido no barco. No final da sequência, os dois velejam pelas águas paradas até a ilha dos abençoados.

Não é de admirar que Bill Viola seja reconhecido como *xamã eletrônico*. A impressão de uma velocidade relativa muito pequena dos elementos que se

movimentam no enorme painel esculpe o tempo na consciência do espectador. Escrevendo de Berlim para uma entrevista ao *The Guardian* em 2002, a propósito de uma exposição de Viola na cidade alemã, o repórter Mark Kidel afirmou:

Viola acredita que os artistas devem voltar a se envolver com a metafísica e transcendência. Ele estudou os escritos de Rumi, São João da Cruz e os mestres zen, e o despertar – ou estar no momento, sempre consciente da presença da morte e do renascimento em todos os lugares – é central para todas essas linhas de misticismo⁷ (Kidel, 2002).

Em *Du mode d'existence des objets techniques*, Gilbert Simondon (2008) compara o primeiro técnico ao pajé, ao xamã que traz para sua comunidade um elemento novo e insubstituível produzido no diálogo com o mundo, um elemento inacessível até então. Diante disso, Pedro Peixoto Ferreira (2019, p. 82) aponta que

a hipótese simondoniana foi reformulada por Laymert Garcia dos Santos: se os xamãs são os primeiros técnicos, não seria pelo mesmo motivo que são também os primeiros artistas?, i.e.: por operarem reticularmente, sobre nós de articulação entre realidades normalmente incompatíveis?; por acessar, em bloco e de forma controlada, num aqui-agora singular, a presença de grandes potências normalmente dispersas num alhures-outroira inacessível e incontrolável?

Pedro Ferreira observa que a montagem e as *imagens-eco*, recurso técnico fartamente usado no filme *Xapiri* (2012), que tem Stella Senra, Leandro Lima, Gisela Motta, Bruce Albert e Garcia dos Santos na direção, produzem no espectador um tempo denso, carregado de memórias e expectativas, atualizando a potência do texto de Walter Benjamim (1994) A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, no reconhecimento de uma “nova aura”, pois, conforme Ferreira (2019, p. 93), “não se trata de tentar reproduzir um evento único, mas sim de tornar única a repetição como evento através da técnica”.

⁷ No original: *Viola believes that artists must re-engage with the stuff of metaphysics and transcendence. He studied the writings of Rumi, St John of the Cross and the Zen masters, and awaking – or being in the moment, always aware of the presence of death and rebirth at every in stant – is central to all these threads of mysticism.*

As técnicas utilizadas no filme levam o espectador a um transe que acrescenta à reprodução do ritual xamânico uma dimensão ritualística e única em seu espírito. Enquanto a técnica xamânica inclui, por exemplo, a inalação do pó de iacoana, técnicas de tratamento digital da imagem são cúmplices de uma fotogenia⁸ irracionalizável. Ferreira (2019, p. 82) sintetiza assim a relação entre técnica e arte nesse filme:

mitos são perspectivas privilegiadas para se encarar o presente, pois enriquecem esse presente com passado e futuro, memória e expectativa. O mesmo parecem fazer as imagens-eco em *Xapiri*, verdadeiros cristais de experiência, blocos de devir (cf. Turetzky, 1998, p. 216-29).

Garcia dos Santos e Stella Senra (2012, p. 161-167) afirmam que os xamãs, com suas técnicas apuradas,

veem o que não podemos ver, e que permanece invisível para nós. Mas podemos ver como seus corpos, ao incorporarem os seres-imagens, expressam a passagem destes, ou seja a metamorfose. Graças a um acoplamento homem-máquina que atualize o máximo das potências do humano e dos aparelhos, podemos transformar a passagem das imagens em imagens de passagem, modulando o processo de concretização de tal modo que o visível apareça como uma espécie de configuração-desfiguração-reconfiguração capaz de nos permitir, pelo menos, contaminar a geração de nossas imagens com alguns princípios operatórios análogos aos praticados por eles.

Em *Xapiri*, a técnica é solidária à aura da obra, assim como a técnica xamânica está em reciprocidade com o transe do ritual yanomami e as pílulas alucinógenas em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, colocam os personagens em sintonia com as forças de libertação.

Simondon considera que religião e técnica aparecem na separação entre o que ele chama de figura e fundo, antes recíprocos e solidários na reticulação do mundo, própria do momento mágico primitivo.

⁸ Termo cunhado por Jean Epstein (1974, p. 145): “A fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura – o elemento específico dessa arte”. No original: *La photogénie est au cinéma ce que la couleur est à la peinture, le volume à la sculpture : l'élément spécifique de cet art.*



Figura 2
Cena final de *Xapiri* (2012)
Disponível em:
https://s3.amazonaws.com/festivaldorio/2016/site/peliculas/large2/xapiri_f04cor_2016111450.jpg
Acesso em 27 fev. 2024

A tecnicidade se manifestando pelo emprego de objetos pode ser concebida como aparecendo numa estruturação que resolve provisoriamente os problemas colocados pela fase primitiva e originária da relação do homem com o mundo. Podemos chamar esta primeira fase de *fase mágica*, tomando esta palavra no sentido mais geral e considerando o modo mágico de existência como aquele que é pré-técnico e pré-religioso [...] [no modo mágico], a mediação entre o homem e o mundo ainda não está concretizada e constituída à parte por meio de objetos ou de seres humanos especializados, mas ela existe funcionalmente numa primeira estruturação, a mais elementar de todas: aquela que faz surgir a distinção entre figura e fundo no universo. A tecnicidade aparece como uma estrutura resolvendo uma incompatibilidade: ela especializa as funções de figura, enquanto as religiões, por outro lado, especializam as funções de fundo (Simondon, 2008, p. 157).⁹

A hipótese simondoniana da existência de um isomorfismo entre sacralidade e tecnicidade parte do caráter místico originário da produção técnica. Mircea Eliade (1987), em *Ferreiros e alquimistas*, se refere à indistinção entre o sagrado e o

⁹ Tradução de *Du mode d'existence des objets techniques* (Simondon, 2008), por Pedro Peixoto Ferreira e revisão de Christian Pierre Kasper. Disponível em: <https://cteme.wordpress.com/publicacoes/do-modo-de-existencia-dos-objetos-tecnicos-simondon-1958/essencia-da-tecnicidade/>. Acesso em 11 out. 2022).

técnico como indícios de um parentesco análogo aos que indicam que a costa leste da América do Sul já foi indistinta da costa oeste do continente africano. Em Newton, conforme o anteriormente exposto, estes indícios são igualmente reconhecíveis.

A simbiose entre magia e técnica é identificável no cinema também em sua origem, no âmbito dos experimentos fotográficos de Marey e Muybridge. Jean Epstein comparou o cinema a um instrumento científico mediador do conhecimento sobre a realidade,¹⁰ mas o cinema também herdou da ciência a metafísica de sua genética e a magia original da técnica, nele incorporadas como fotogenia. Assim, “o cinema submete a humanidade a um novo tipo de consciência e de conhecimento, de apreciação e de representação”¹¹ (Simondon, 2013, p. 356). Na incompletude da percepção do espectador, no transe desse autômato espiritual, sacralidade e tecnicidade são complementares quando o cinema “confunde-se com a própria substância humana, ela mesmo evidente e obscura” (Morin, 2014, p. 239).

Tarkovski enxergava na esterilidade espiritual a crise global gerada por uma civilização cujas conquistas ameaçam destruir a humanidade, induzindo-nos a pensar sobre nossas responsabilidades e sobre nossa disposição para o sacrifício ao tempo e à sociedade em que vivemos.

Oriundo de uma sociedade de regime repressor da religiosidade, Tarkovski fez filmes que se dirigem ao espírito do espectador, à sua duração em simpatia com os tempos próprios dos filmes. Ele passa longe do ateísmo e das instituições religiosas incapazes de despertar a espiritualidade. Seus filmes trafegam no sentido oposto do vazio espiritual das sociedades pautadas pelo consumo, cujas liberdades são tão questionáveis quanto a fraternidade materialista idealizada no regime comunista. Seus personagens não raramente trazem forças oriundas de aparentes fragilidades. O *Stalker*¹² parece ser fraco, mas, para o diretor, é ele o invencível devido a sua fé e a seu desejo de servir os outros.

¹⁰ [O cinema] é um instrumento privilegiado que, como a luneta ou microscópio, revela aspectos do universo até então desconhecidos (Epstein, 1974, p.17). No original: *[Le cinéma] est d'abord un instrument privilégié qui, comme la lunette ou le microscope, révèle des aspects de l'univers jusqu'alors inconnus.*

¹¹ No original: *le cinéma soumet l'humanité par un nouveau mode de conscience et de connaissance, d'appréciation et de représentation.*

¹² Personagem protagonista de *Stalker* (1979).

A humildade do *Stalker* tem como pano de fundo uma espécie de ignorância sobre assuntos que o professor e o escritor que o seguem conhecem, mas a generosidade de sua dedicação aos que o contrataram não se traduz em subserviência. A lógica materialista do regime poderia classificá-lo como um alienado, mas Tarkovski nos desloca para o ângulo em que ele se revela grandioso por reconhecer sua ignorância diante da grandeza cósmica, enquanto o escritor e o professor permanecem prisioneiros de suas pretensas sabedorias, as quais dificultam a transcendência metafísica que a Zona oferece.

Apesar de ter consciência de que a despiritualização do mundo contamina as próprias artes visuais, Tarkovski insinua que a arte nos fortalece para subverter o olhar poluído pela rigidez do comunismo e pela fome insaciável de consumo que move o sistema capitalista.

Nesse contexto, parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte sempre foi a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito (Tarkovski, 1990, p. 284).

O sacrifício (1986) é o último filme de Tarkovski, que nele procura, segundo Santos,¹³ “devolver ao mundo, através de imagens cinematográficas, a aura que as imagens da vida contêm e que não conseguimos ver.[...] Tarkovski filma o sacrifício que está sendo exigido do humano para que o divino seja salvo”.

O sacrifício pode ser entendido como um filme de repúdio ao cinema reduzido a mercadoria, mas também um filme que pretende despertar energias de humanidade frequentemente adormecidas, algo próximo ao que Bergson (2006) chamou de amor místico pela humanidade. O filósofo francês diferencia esse amor da fraternidade racional construída para fazê-la um regulador da sociedade. O amor místico “não prolonga um instinto, não deriva de uma ideia. Não é algo sensível nem racional. É ambas as coisas implicitamente e bem mais efetivamente. Porque tal amor está na própria raiz da sensibilidade e da razão, bem como do resto das coisas” (p. 166).

¹³ *O sacrifício* e o sacrifício de Tarkovski. Texto publicado na *Folha de S. Paulo* em 16 nov. 1987, por ocasião do lançamento do filme no Brasil.

Em *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson (1978) formula a hipótese de a religião surgir como uma espécie de freio ao egoísmo da inteligência. Numa comunidade de abelhas ou de formigas, o indivíduo é completamente sacrificado em benefício da sociedade, pois o instinto predomina sobre a inteligência nesses invertebrados. Entre nós, a inteligência ocupa quase toda nossa atividade consciente, embora a intuição esteja sempre à espreita na franja da consciência. Em *A caverna dos sonhos esquecidos*, Herzog sugere que, antes de *homo sapiens*, somos, sobretudo, *homo spiritualis*, formulação cujo estranhamento é provavelmente causado pelo privilégio que a inteligência tem sobre outras vias de acesso ao conhecimento, como a da intuição, esta afeiçoada à memória em geral, à arte e ao espírito, enquanto a inteligência se refere à memória útil à ação, à ciência e ao intelecto.

A inteligência prepara a ação do corpo, calcula, mede, planeja. Ela é essencialmente objetiva e por isso tende a privilegiar o indivíduo, não a sociedade. Bergson atribui à religião um prolongamento do instinto que regula ou freia o egoísmo da inteligência em sua objetividade. Daí nasceria uma consciência fraterna, mas ainda distante do amor místico pela humanidade. A 8 de março de 1932, Bergson disse a Jacques Chevalier (1959, p. 152) a propósito de *As duas fontes da moral e da religião*: “Se eu transmito nestas páginas algo novo, é o seguinte: tento introduzir a mística na filosofia como um procedimento de investigação filosófica”.

Nessa mesma obra, o filósofo chamou de religião estática aquela essencialmente fabuladora e ligada a uma espécie de *deficit* de apego à vida, organizada institucionalmente em sistemas de crenças e práticas; e de religião dinâmica a que tem seu fundamento no misticismo, na dimensão mística da relação com o sagrado. Em *O sétimo selo* (1957), o pensamento do cavaleiro Antonius Block patina na superfície da religião estática enquanto as visões místicas do malabarista Jof o aproximam de uma religião dinâmica.

O amor místico revela-se, segundo Bergson, quando em algum canto do mundo o perfume inebriante do misticismo dissolve as fronteiras do ego de quem o inala, facilitando a passagem da fraternidade racional para o sacrifício desinteressado. Richard Buckminster Fuller, em São Francisco, Estados Unidos, e Mevlana Jalaluddin Rumi, em Konya, Turquia, tiveram suas obras realizadas sob o efeito do referido perfume cujos vestígios são perceptíveis nos filmes de Tarkovski.

Embora na conclusão de *Esculpir o tempo* Tarkovski (1990) entre na questão da existência de Deus, sua concepção de espiritualidade vai além dela. Ele percebe no mundo contemporâneo o predomínio das relações pessoais fundamentadas na ânsia de apropriação do que pertence ao próximo e na defesa incondicional dos interesses individuais. Suas antenas captam a tendência de deslocamento da lógica “eu e você” para a do “eu ou você”¹⁴.

A lógica do “ou eu ou você” é propagada como inscrição matricial do neoliberalismo e coagulada em produções televisivas de *reality shows* ou em modelos de gestão do mundo corporativo contemporâneo. Tarkovski (1990, p. 280) sintetiza o paradoxo inerente a este modelo numa fórmula:

quanto mais humilhamos nosso semelhante, menos satisfeitos nos
sentimos e maior se torna nosso isolamento. É esse o preço a pagar por
não seguirmos, por livre e espontânea vontade, o caminho heroico do
desenvolvimento do nosso potencial humano.

Tarkovski expressa o isolamento como a consequência da exploração do outro. No sentido inverso, como sugerem *Stalker* (1979) e *O sacrifício* (1986), quanto maior é o sacrifício em benefício da sociedade, maior é a conexão com a espiritualidade mística.

O espírito assume em alguns filmes de Tarkovski uma identificação com a memória,¹⁵ no sentido de que a memória se confunde com o próprio ser, oferecendo uma perspectiva privilegiada de um presente que incorpora o passado e se abre para a multiplicidade de futuros possíveis. Em *Solaris* (1972), a memória exerce um protagonismo e, em *A infância de Ivan* (1962), a memória é onipresente nos sentimentos, gestos e atos do protagonista. *Nostalgia* (1983) e *O espelho* (1975) trazem memórias do próprio diretor.

¹⁴ O filme *El método* (2005), de Marcelo Pyneiro, é bastante ilustrativo no sentido da oposição entre as duas referidas lógicas. O filme se passa dentro de uma sala na qual há um processo seletivo em que impera o “ou eu ou você”, mas do lado de fora há uma manifestação popular contra o Fundo Monetário Internacional referenciada no outro modelo.

¹⁵ Memória e espírito confundem-se também em Alain Resnais. Em *Hiroshima meu amor* (1959), o diretor instaura uma topologia do tempo desfolhando o passado em camadas que se superpõem: a memória irrompe no presente dos personagens em diferentes graus, num espectro que vai daquela coaguladas nos museus sobre a guerra às profundezas das lembranças de Nevers.

Nesse mesmo sentido, na obra de Tarkovski reverbera a filosofia bergsoniana. Bergson atribuía à intuição uma identificação com a própria vida, na qual a inteligência se destaca por um processo imitador daquele que engendrou a matéria. A inteligência busca na memória o que é útil à ação, mas a intuição é capaz de fazer o curto-circuito entre o passado e o presente. A intuição, essa forma elevada do instinto, pode captar o que Marcel Proust chamou de tempo fora do tempo, a duração pura em suas múltiplas contrações, pois a intuição é um pressuposto da própria duração.

A memória [...] não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando sequer uma faculdade... o que sentimos, pensamos, quisemos desde nossa primeira infância está aí, debruçado sobre o presente que a ele irá se juntar, forçando a porta da consciência que queria deixá-lo de fora. O mecanismo cerebral é feito precisamente para recalcar a quase totalidade do passado no inconsciente e só introduzir na consciência o que for de natureza que esclareça a situação presente, que ajude a ação em preparação [...]. Quando muito, algumas recordações de luxo conseguem passar de contrabando pela porta entreaberta. Estas, mensageiras do inconsciente, adverte-nos do que arrastamos atrás de nós (Bergson, 2006, p. 47).

É na complementaridade entre intuição e inteligência que, segundo Bergson, a filosofia nos introduz na vida espiritual. *Solaris* tem como mote uma ficção científica, mas é na natureza metafísica do oceano de memórias que reside a essência do filme. As lembranças filtradas e recalçadas pelo cérebro em favor da iminência das ações no presente irrompem na consciência dos personagens, como se o filtro que a inteligência coloca à memória não funcionasse e as recordações involuntariamente atravessassem as consciências dos personagens.

Torna-se insuportável aos habitantes da estação espacial conviver com as lembranças, apesar das tentativas de acolhê-las ou de destruí-las. *Solaris* apresenta duas dimensões da viagem do Dr. Kelvin: uma em sincronia com o murmúrio de sua vida interior e com a psicologia do seu passado que o atormenta e outra em que a duração se dilata na imensidão cósmica. *Solaris* e *2001 – Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, apresentam uma ligação entre o microcosmo do cotidiano e a escala cósmica do universo exterior. Em Kubrick, como aponta Deleuze (2005, p. 245),

o dentro é a psicologia, o passado, a involução, toda uma psicologia das profundezas que mina o cérebro. O fora é a cosmologia das galáxias, o futuro, a evolução, todo um sobrenatural que faz o mundo explodir. As duas forças são forças de morte que [...] em última análise se tornam indiscerníveis. [...] A menos que se opere uma reconciliação em outra dimensão, uma regeneração da membrana que apaziguasse o fora e o dentro, e recriasse um mundo-cérebro como um todo em harmonia com as esferas.

Em *Solaris*, a reconciliação entre o dentro e o fora se dá na cena final, quando o Dr. Kelvin observa pela janela seu pai no interior da sala arrumando livros sobre a mesa enquanto a chuva dentro da sala ensopa sua roupa. O cientista, seco e resignado do lado de fora, vai até a porta para o reencontro com o pai, recriando um mundo-memória em harmonia com o cosmo.

Tarkovski revela na ficção científica de Stanislaw Lem a sacralidade da apreensão intuitiva da duração. Também em Tarkovski, o sagrado subjacente à técnica e à fotogenia toca o espírito do espectador.

Considerações finais

Em 2023, Kleber Mendonça Filho lançou *Retratos fantasmas*, filme que leva o espectador à aura intrínseca ao cinema exibido em grandes salas nas décadas de 1950 a 1990. O diretor, que conduz a narrativa do filme, observa a transformação de boa parte dessas salas em templos religiosos, fazendo a conexão entre duas dimensões do sagrado: a que leva o espectador de roldão em suas experiências fílmicas e a do culto religioso impregnado pela racionalidade das relações entre causa e efeito. A passagem de uma função a outra daquelas salas é revelada por Mendonça como uma mudança de natureza da religiosidade, como se as salas de cinema estivessem mais próximas do que Bergson chamou, como vimos, de religião dinâmica, e as igrejas que as ocupam atualmente da religião estática. Como se o desvio de função da sala deixasse explícito rastro da diluição da transcendência espiritual através do cinema, do caráter transcendente do cinema.

O diretor e roteirista Paul Schrader (1972, p. 10), em *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, definiu o que chamou de estilo transcendental

partindo do conceito de espiritualidade universal para analisar filmes de diferentes nacionalidades e culturas e apontar uma “reflexão unificada do Transcendente no cinema”. O estilo transcendental não se define pelo tema do filme ou por uma intencionalidade oriunda de um aspecto cultural ou religioso, mas pela singularidade da imagem fotográfica. Enquadramentos, sons, roteiros e tudo o que possa ser classificado como técnica cinematográfica podem contribuir para instaurar a atmosfera do sagrado.

Também Geoffrey Hill (1992), em *Illuminating shadows, the mythic power of film*, analisa 17 filmes cujos temas e técnicas os inserem numa espécie de amálgama mitológico. Aqui, no entanto, embora com ressonâncias importantes nas referidas obras de Hill e Schrader no que diz respeito à linguagem do cinema, a intenção foi a de retirar da trama dos filmes indícios reveladores do enlace entre arte, religião e ciência, oferecendo ao leitor um panorama amplo de possíveis entradas para pesquisas sobre múltiplos temas.

Como um xamã, que estabelece o vínculo entre o que se vê ordinariamente e o que está fora das classificações operadas pela inteligência, o diretor de cinema modula com o espectador um leque de possibilidades de contato com aquilo que excede seu campo perceptivo. Quando as imagens escapam de qualquer formulação racional imediata, o cinema toca seu espírito. Como afirmou Ingmar Bergman, “o cinema fala diretamente à consciência, sem o filtro do intelecto”,¹⁶ transbordando em imagens como as captadas pela câmera em posição de lótus nos filmes de Yasujiro Ozu ou nas pinturas renascentistas de Giotto atualizadas por Bill Viola em *The voyage* (2002).

Márcio Barreto é docente da Faculdade de Ciências Aplicadas e do Programa de Pós-graduação em Mídias do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas

¹⁶ Em depoimento exibido no documentário *Bergman – 100 anos* (2018), direção Jane Magnusson, Suécia.

Referências

- 2001 – UMA ODISSEIA NO ESPAÇO (1968), Stanley Kubrick, EUA.
- A CAVERNA DOS SONHOS ESQUECIDOS (2011), Werner Herzog, Canadá/EUA/ França/ Reino Unido/ Alemanha.
- A INFÂNCIA DE IVAN (1962), Andrei Tarkovski, Rússia.
- A ROTINA TEM SEU ENCANTO (1962), Yasujiro Ozu, Japão.
- ALÉM DA VIDA (2010), Clint Eastwood, EUA.
- ASAS DO DESEJO (1987), Wim Wenders, Alemanha/França.
- ASCENSION (2000), Bill Viola, EUA.
- BACURAU (2019), Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, Brasil.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (primeira versão). In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas* v.1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGMAN – 100 ANOS (2018), Jane Magnusson, Suécia.
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- BROOKE, John Hedley. *Science and religion. Some historical perspectives*. New York: Cambridge University Press, 1992.
- CABRERA, Júlio. *O cinema pensa*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CHEVALIER, Jacques. *Entretiens avec Bergson*. Paris: Plon, 1959.
- CIDADE DOS SONHOS (2001), David Lynch, EUA.
- DANÇANDO NO ESCURO (2000), Lars von Trier, vários países.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DOBBS, Betty Jo Teeter. *The foundations of Newton's alchemy*. New York: Cambridge University Press, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano. A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Lisboa: Relógio D'água, 1987.
- EMERGENCE (2002), Bill Viola, EUA.
- EPSTEIN, Jean. *Ecrits sur le cinema. 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974.

- FERREIRA, Pedro P. O xamanismo na era de sua reprodutibilidade técnica. *doisPontos*: Curitiba/São Carlos, v. 16, n. 3, p. 81-98, jul. 2019.
- GARCIA DOS SANTOS, Laymert; SENRA, Stella. Xapiri a imagem-eco do xamanismo. Forumdoc. BH.2012: 16º Festival de Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema, *Anais...* Belo Horizonte: Associação Fundo de Quintal, 2012, p. 161-167.
- HILL, Geoffrey. *Illuminating shadows. The mythic power of film*. Boulder: Shambala, 1992.
- HIROSHIMA MEU AMOR (1959), Alain Resnais, França/Japão
- I DON'T KNOW WHAT IT IS I AM LIKE (1986), Bill Viola, EUA.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- KIDEL, Mark. Earth, wind and fire. *The Guardian*, London, 19 mar. 2002. Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2002/mar/19/artsfeatures.culturaltrips>. Acesso em 23 set. 2022.
- KOPENAWA, Davi. Depoimento recolhido em 1998 na aldeia onde vive. Trad. e ed. Bruce Albert. Disponível em: <https://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/narrativas-indigenas/narrativa-yanomami>. Acesso em 14 jun. 2022.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinema e pós-cinema*. Campinas: Papirus, 2013.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou O homem imaginário*. São Paulo: Realizações Editora, 2014.
- NEWTON, Isaac. *Princípios matemáticos de filosofia natural*. São Paulo: Edusp, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.
- NISHITANI, Keiji. *Religion and nothingness*. Berkley: University of California Press, 1982.
- NOSTALGIA (1983), Andrei Tarkovski, Itália.
- O ESPELHO (1975), Andrei Tarkovski, URSS.
- O SACRIFÍCIO (1986), Andrei Tarkovski, França/Inglaterra/Suécia.
- O SÉTIMO SELO (1957), Ingmar Bergman, Suécia.
- OS IMPERDOÁVEIS (1992), Clint Eastwood, EUA.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabella. *A nova aliança*. Brasília: Editora UnB, 1984.
- RETRATOS FANTASMAS (2023), Kleber Mendonça Filho, Brasil.
- SANTOS, Laymert G. *Politizar as novas tecnologias*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

- SHAH, Idries. *Histórias dos dervixes*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.
- SIMONDON, Gilbert. *Sur la technique*. Paris: PUF, 2013.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier-Montaigne, 2008.
- SOLARIS (1972), Andrei Tarkovsky, URSS.
- STALKER (1979), Andrei Tarkovski, URSS e Alemanha Ocidental.
- TÃO LONGE, TÃO PERTO (1993), Wim Wenders, Alemanha/França.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- THE REFLECTING POOL (1979), Bill Viola, EUA.
- THE VOYAGE (2002), Bill Viola, EUA.
- TRISTAN'S ASCENSION (2005), Bill Viola, EUA.
- TURETZKY, Philip. *Time*. London: Routledge, 1998.
- UM AMERICANO EM PARIS (1951), Vincente Minnelli, EUA.
- UM CORPO QUE CAI (1958), Alfred Hitchcock, EUA.
- VIOLA, Bill. *Reasons for knocking at an empty house: writings 1973-1994*. London: Thames and Houdson/Antony d'Offay Galery, 1995.
- VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- XAPIRI (2012), Bruce Albert, Gisela Motta, Laymert dos Santos, Leandro Lima e Stella Senra, Brasil.
- ZERNIK, Clélia. *L'oeil et l'objet*. Paris: Vrin, 2012.
- ZIZEK, Slavoj. *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan sans jamais oser le demander a Hitchcock*. Paris: Navarian, 1988.

Artigo submetido em março de 2024 e aprovado em junho de 2024.

Como citar:

BARRETO, Márcio. Cinema, tecnicidade e sacralidade: um panorama das movediças fronteiras entre arte, ciência e religião. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 30 n. 47, p. 210-232, jan.-jun. 2024. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n47.11>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>