

O Espiritismo e as imaginações: a operacionalização da imaginação melodramática e da estrutura imaginativa da Bíblia na representação do Espiritismo em Nosso Lar

Spiritualism and imaginations: the operationalization of melodramatic imagination and the imaginative structure of the Bible in the representation of Spiritualism in Nosso Lar

DOI: 10.46814/lajdv3n3-028

Recebimento dos originais: 01/05/2021

Aceitação para publicação: 31/06/2021

Dr. Lisandro Magalhães Nogueira

Professor doutor pela PUC/SP; professor do PPG em Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás – FIC/UFG e do PPG em Performances Culturais da Escola de Música e Artes Cênicas – EMAC/UFG.

E-mail: lisandronogueira@gmail.com

Me. Artur Felício Costa

Mestre em Comunicação Social pela Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás – FIC/UFG.

E-mail: artur.felicio@gmail.com

RESUMO

Este artigo pretende fazer uma abordagem inicial de como a doutrina espírita é representada no cinema. Para tanto, recorreu-se à análise de *Nosso Lar* (2010), obra que compõem a “onda” de filmes espíritas no Brasil e que obteve significativo sucesso de público. Adotou-se aqui, como horizonte interpretativo, o encontro entre duas matrizes textuais importantes na formação crítica e cultural do Ocidente: a Bíblia e o melodrama. Estes referenciais fazem parte da composição de dois modos imaginativos centrais para este artigo: a imaginação melodramática e a estrutura imaginativa derivada da Bíblia. Assim, tentou-se demonstrar como a doutrina espírita, em sua matriz cristã, informa a própria linguagem deste filme. Verificou-se, neste caso, o uso da parábola do filho pródigo como molde narrativo e imagético para a divulgação do Espiritismo no cinema. Um encontro hipertextual entre a Bíblia e o melodrama.

Palavras-Chave: Cinema, Espiritismo, Melodrama.

ABSTRACT

This article aims to do an initial approach of how the Spiritist doctrine is represented in cinema. To this end, we resorted to the analysis of *Nosso Lar* (2010), work that compose the “wave” of spiritist movies in Brazil and obtained significant blockbuster. We adopted here, as our interpretive horizon, the encounter between two textual matrices of significant importance in critical and cultural formation of the West: the Bible and melodrama. These references produce two imaginative modes that are central to this article: the melodramatic imagination and the biblic imaginative framework. Thus, we attempted to demonstrate how the spiritualist religion, in his Christian root, informs the language of this film. In this case, there is the use of the prodigal son parable as the imagetive and narrative mold for the dissemination of spiritism in cinema. A hypertextual encounter between the Bible and melodrama.

Keywords: Cinema, Spiritism, Melodrama.

1 INTRODUÇÃO

No texto “Cinema e Religião”, Jean-Claude Bernardet (1996) estabeleceu uma interessante distinção entre *filmes sobre religião* e *filmes religiosos*. A partir desta leitura compreendemos que a diferença entre ambos está fundamentada, sobretudo, na “distância” do olhar. No primeiro caso, a religião é um tema, um assunto a ser tratado. O olhar qualifica-se a partir de uma pretensa separação objetiva. Já nos filmes religiosos a religião não está propriamente na temática. Neste caso, “A questão religiosa informa a própria estrutura e a linguagem dos filmes [...]” (Bernardet, 1996, p.194). Sendo assim, nos filmes orientados pela fé a religião não está contida tão somente naquilo que se fala, mas, sobretudo, no *modo* como se diz.

Adotando-se esta perspectiva interpretativa, no presente artigo serão analisados alguns aspectos do modo com o Espiritismo é representado no filme *Nosso Lar* (2010)ⁱⁱ. Lançado no ano em que Francisco Cândido Xavier completaria cem anos de vida, esta obra angariou significativo sucesso de público, compondo a “onda” de filmes espíritas brasileiros que, desde 2008, começaram a ser produzidos de forma mais sistemática.

Numa enquete realizada por nós em 2012, durante a semana de lançamento de “*E a vida continua...*”ⁱⁱⁱ em Goiânia, constatou-se a preferência do público goiano pelo filme aqui analisado. De acordo com Reginaldo Prandi (2012, p. 75-76), os espíritas declarados no censo de 2010 não chegavam a quatro milhões. No entanto, *Nosso Lar* alcançou a marca de 1,6 milhões de espectadores nos primeiros dez dias de exibição. Estas são razões pelas quais a análise temática e estrutural desta obra foi aqui priorizada. Por ser um filme que se comunicou amplamente com o seu público alvo, tentaremos perceber por meio da análise fílmica de que modo o Espiritismo foi representado.

Com o apoio da Federação Espírita Brasileira (FEB), *Nosso Lar* (2010) apresenta como tema central a vida após a morte. Não se sabe, de pronto, a orientação religiosa do diretor, dos produtores, atores, etc., mas é certo que este apoio institucional indica o escopo imaginativo operacionalizado por esta narrativa. O que se verificou foi um direcionamento para as bases do cristianismo, uma vez que o Espiritismo se define, no contexto da modernidade, como a terceira revelação no tronco judaico-cristão (Kardec, 2011, pp.55-65).

Não é propriamente uma novidade a relação entre o cinema e a temática religiosa. Sabe-se que no contexto hollywoodiano do início do século XX este vínculo foi parte fundamental na legitimação do cinema como arte perante a sociedade burguesa norte-americana. As produções do diretor David W. Griffith, que segundo Ismail Xavier (1984) propunha uma espécie de sermão visual moralizante, podem ser consideradas um exemplo significativo deste processo.

Neste caso, a recente “onda” dos filmes espíritas no contexto nacional indica que a relação entre o cinema e a religião ainda se mantém atual. Por esta razão, buscou-se compreender como uma

doutrina, pertencente à esfera religiosa, exprime-se em linguagem cinematográfica, valendo-se de uma forma narrativa canônica neste meio (empregada pelos filmes espíritas de maneira geral): o melodrama.

Por fim, consideramos o cinema, o melodrama e a Bíblia (base textual do cristianismo e, portanto, do Espiritismo), como referências de elevada importância na constituição do modo imaginativo, do repertório crítico e cultural do Ocidente. Neste sentido, uma obra como *Nosso Lar* (2010) é certamente devedora do encontro entre essas referências culturais e imaginativas.

Sendo assim, a partir deste escopo lançou-se mão do método da análise fílmica para a construção deste artigo. O presente *corpus* foi posicionado em um horizonte interpretativo composto pela intersecção de dois modos imaginativos: a imaginação melodramática (Brooks, 1995) e a estrutura imaginativa derivada da Bíblia, de sua imagética e forma narrativa (Frye, 2004). Por meio deste encontro julga-se perceber melhor de que modo o Espiritismo é representado em *Nosso Lar*. Representado não somente como temática, mas como uma referência discursiva que orienta a linguagem e a estrutura narrativa empregada na construção do filme. O nosso ponto de partida será a apresentação de como a *imaginação melodramática* se faz presente nesta obra.

2 O “OCULTO MORAL” EM NOSSO LAR: ESPIRITISMO VS MATERIALISMO

Como um modo imaginativo, o melodrama é interpretado “não só como um gênero narrativo, mas também como um modo de percepção do mundo” (BALTAR, 2007, p.87). Dessa maneira, o melodrama se torna “um espaço catalizador de um universo valorativo” (BRAGANÇA, 2007, p.07). Este argumento requer a apresentação de um conceito central em Peter Brooks (1995): a noção de *oculto moral*. Este conceito designa a forma como o melodrama recupera, para a narrativa, um determinado conflito valorativo (às vezes oculto no cotidiano) que emerge das tensões culturais latentes na sociedade. Nota-se, assim, que o histórico aspecto dialógico do melodrama está para além de uma dimensão “endógena” de recombinações estruturais com base na influência de outras formas dramáticas^{iv}, e de diferentes meios de expressão cultural aos quais se adaptou (como o teatro, a literatura, as artes plásticas, o cinema, etc). O melodrama também estabelece uma relação dialógica e dialética com o público e o contexto social no qual se insere.

Como afirma Huppés (2000, p.23) acerca da ampla capacidade de adaptação e permanência desta forma narrativa, “o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público identificando nessa adesão o caminho para o sucesso. Quem lhe assegura a continuidade é a recepção positiva”. Também nesta perspectiva, Thomasseau (2005, p.136) demonstra que, historicamente, o melodrama sempre esteve “*firmemente entrelaçado ao tecido social, [ganhando] 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*”. Desta feita, o

melodrama poderia ser percebido como uma caixa de ressonância dos conflitos sociais. Em uma perspectiva interpretativa mais ampla, como uma reação às instabilidades suscitadas pela modernidade, período histórico em que surgiu (Singer, 2001; Brooks, 1995, Xavier, 2003, etc.).

Para Peter Brooks (1995, p.12), 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” (1995, p.12). A partir da recuperação de conflitos fundamentais, as narrativas melodramáticas formulam quadros valorativos, postulando a existência de um universo moral no cotidiano. Para o oculto moral vir à tona, a realidade deve ser virada do avesso; deve superar as aparências do drama externo, pois é no âmbito do oculto que reside o verdadeiro drama. Por esta razão, segundo Brooks (1995), faz-se necessário o exagero, a hipérbole, a intensidade dramática e a polarização. Ou seja, todo um conjunto de procedimentos melodramáticos que, ao serem operacionalizados, fazem emergir o verdadeiro teor da tensão valorativa recuperada^{vi}. Compete-nos apresentar, portanto, a partir de qual oposição valorativa fundamental articulam-se as engrenagens do melodrama em *Nosso Lar*. E, assim, tentar compreender o *modo* como o Espiritismo é representado.

Em nosso ponto de vista, a oposição valorativa entre o *materialismo* e o *Espiritismo* estabelece as bases do melodrama nesta obra. Deste conflito fundamental, o filme lança mão dos símbolos, imagens, sons e personagens que evidenciarão, da forma mais clara possível, a divisão moral no campo dos valores particulares a este contexto.

Devemos ressaltar que o conflito valorativo mencionado é intrínseco ao processo histórico de surgimento do Espiritismo na França do século XIX. Trata-se de uma particularidade cultural vivenciada até mesmo por Allan Kardec, codificador da doutrina Espírita. Segundo Aubrée e Laplantine (2009, p.41): “Prudente e pouco inclinado ao irracional, é, portanto, em completo *ceticismo* que Allan Kardec inicia sua carreira espírita^{vii}”. Diante desta vigorosa polarização (o crer e o não crer), que dialoga diretamente com o universo cultural do Espiritismo, o filme se edifica.

Há uma fala categórica em *Nosso Lar* que expõe, de forma sentenciosa, o conflito fundamental que identificamos como sendo o motor do melodrama nesta obra: “o ceticismo termina quando se acorda no mundo espiritual”. Existe, portanto, uma correspondência terminológica proposta por este filme entre materialismo/ceticismo e espiritualidade/Espiritismo. Trata-se de uma polarização sem nuances, cuja clareza visa produzir a legibilidade do campo semântico de forças entre o Espiritismo como sinônimo de espiritualidade e o materialismo como sinônimo de ceticismo.

De acordo com Peter Brooks (1995, pp.40; 44), a polarização, a hipérbole, o modo sentencioso e inflado são características da retórica melodramática. O intuito é produzir a clareza dos signos

utilizados, tanto verbais quanto não verbais. Desta forma as bases do drama se estabelecem. Ou seja, o seu campo semântico de forças polarizadas se expressa.

Para reforçar a percepção de que a polarização valorativa evidenciada pelo filme encontra-se enraizada nas bases culturais do Espiritismo, evidenciando-se assim o modo de operação da imaginação melodramática, apresentamos a seguir outra referência de Allan Kardec à oposição materialismo/Espiritismo: “O maior *inimigo* da religião é o *materialismo*. E esse não tem mais *rude adversário* do que a *doutrina espírita*” (Kardec, 1984, p.298)^{viii}.

Por meio desta citação, percebemos a ideia de que a crença no Espiritismo está condicionada à superação das concepções materialistas. “Seja qual for a ideia 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). Portanto, sendo esta uma questão capital para a doutrina espírita, expressa na oposição entre materialismo/Espiritismo, é neste ponto que a trama de *Nosso Lar* se inicia (tanto no livro quanto no filme). Inicia-se com o despertar do protagonista André Luiz (Renato Prieto) na vida após a morte.

Uma vez localizada a oposição valorativa que fundamenta o melodrama nesta obra, partiremos desta tensão cultural para dar continuidade à análise dos demais aspectos que informam esta narrativa em diálogo com a imaginação melodramática. Priorizou-se, ainda que de forma breve, um olhar sobre a influência da Bíblia (como a fonte de uma estrutura imaginativa) em *Nosso Lar*. Esta priorização fundamenta-se no fato de o cristianismo ser a base teológica e cultural do Espiritismo.

2.1 A BÍBLIA E A IMAGINAÇÃO NO OCIDENTE

Pelo viés analítico de Bernardet (1996), pode-se formular a seguinte questão sobre o modo de representação do Espiritismo em *Nosso Lar* (e no cinema): até que ponto a questão religiosa nos filmes espíritas “*informa a própria estrutura e a linguagem dos filmes?*”. Tendo posicionado o nosso objeto em um horizonte interpretativo que promove o encontro entre duas estruturas imaginativas – a bíblica e a melodramática – pode-se questionar: qual é a influência da Bíblia no filme *Nosso Lar*?

Essa questão se torna muito mais ampla em Northrop Frye (2004). Com relação à Bíblia, 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). Para Frye (2004), a Bíblia é um grande manancial de referências imaginativas para a tradição cultural do Ocidente. As *imagens* e a *estrutura narrativa* da Bíblia conformaram, ao longo do tempo, uma “estrutura imaginativa” (Frye, 2004, p.9).

Sendo assim, partindo da premissa de que a “Bíblia certamente é um elemento da maior grandeza em nossa tradição imaginativa” (Frye, 2004, p.18), conduzimos nossas interpretações levando

em consideração as análises feitas por Frye (2004) da estrutura narrativa e da imagética bíblica. Buscamos compreender, conforme será apresentado a seguir, o modo como essas referências operacionalizam o aspecto religioso em *Nosso Lar* no processo de representação do Espiritismo.

3 NOSSO LAR: A CASA DO FILHO PRÓDIGO

Há na doutrina espírita uma nomenclatura diversa para se designar a espacialidade no “plano espiritual”^{ix}. Contudo, no cotidiano espírita, estas expressões acabam se reduzindo a uma dicotomia elementar entre “plano superior” e “plano inferior”. Respectivamente, estes lugares seriam habitados pelos espíritos “superiores” ou “inferiores” moralmente. No filme em questão o espaço se divide conforme a expressão cotidiana, ou seja, de forma polarizada. Desta feita, pode-se dizer que a divisão espacial em termos dicotômicos representa, na obra, a expressão material de uma polarização moral.

Sabendo-se que o melodrama adota a polarização como parte da sua propositura estética^x, este recurso operacionalizou a distinção espaço-moral em *Nosso Lar*. O modo como se estabeleceu esta divisão no filme, entre um “plano superior” e um “plano inferior”, evidenciou o uso de um conjunto de imagens e metáforas com raízes bíblicas para a representação de tais categorias.

De acordo com Frye (2004, pp.172-205), pode-se fazer uma divisão das imagens da Bíblia em duas categorias básicas: as apocalípticas e as demoníacas. As imagens apocalípticas representam um estado superior de natureza. Elas preenchem o cenário do Éden. “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).

No plano destacado a seguir (Fig.1), pode-se notar a influência da Bíblia no modo como se representou o espaço na colônia *Nosso Lar*, que possui elementos vinculados à caracterização do Éden. A seguinte fala emoldurou a cena: “Nossos sentimentos e pensamentos comandam aonde estaremos.” Neste sentido, a composição do espaço torna-se também a exteriorização, o símbolo de uma condição moral.

Esta é uma forma da superfície da realidade no filme se tornar um indicativo metafórico da natureza do oculto moral, recuperado pela narrativa. Trata-se de uma dinâmica própria da imaginação melodramática em que a metáfora é utilizada como uma “transição entre contextos” (Brooks, 1995, p.09), um veículo entre a superfície da narrativa e o âmbito do oculto moral. Tal relação reflexiva – espaço/moral - é também a síntese de uma questão doutrinária do Espiritismo: a Lei de Sintonia, presente na codificação espírita, é explicada no filme com o sentido de que o lugar aonde uma pessoa se encontra é o reflexo do que ela é.

Figura 1. Referências imagéticas do Éden caracterizam Nosso Lar.



Por sua vez, as imagens demoníacas designam o âmbito da natureza inferior a ser dominada (Frye, 2004). Em *Nosso Lar*, percebeu-se a utilização de imagens com essas características para a representação do “umbral”, definido no filme como “uma espécie de purgatório” no processo de tradução entre nomenclaturas. Segundo Frye (2004, p.173), as imagens demoníacas se caracterizam pelo aspecto árido, sem vida, de paisagens em ruínas, vinculadas à morte e às glórias passageiras. No enquadramento a seguir podemos verificar na representação do umbral a presença dessas referências na caracterização do espaço mencionado.

(Fig.2) A representação do “umbral” em sintonia com as imagens demoníacas da Bíblia.



De acordo com Frye (2004), existem duas categorias de imagens demoníacas: uma paródico-demoníaca “associado 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). Em *Nosso Lar*, este conjunto de imagens também aparecem em uma relação de causalidade. O personagem André Luiz era um médico vaidoso e bem sucedido. Mas, como pai e marido, era distante e tinha vícios. A narrativa tendeu a evidenciar esta condição como parte das glórias passageiras. As cenas que promoviam esta leitura moral da

personagem foram justapostas às cenas do umbral, articulando-se uma relação causal entre o paródico-demoníaco e o demoníaco-manifesto.

Um movimento vertiginoso de câmera para baixo, nas cenas iniciais, indicou a queda moral de André Luiz, representado como o fruto de suas paixões e, desde a infância, de sua desobediência. Por sua vez, esta relação entre queda e desobediência é um tema que ecoa diretamente do contexto original bíblico sobre a Queda de Adão e Eva, conforme se pode verificar no livro do Gênesis.

Nesta sequência de abertura e representação da queda moral de André Luiz, a voz do narrador ajuda a dirigir a interpretação do filme. Observemos as cenas abaixo (Fig.3, Fig.4 e Fig.5) para melhor observarmos o modo em que se construiu a relação de causalidade entre o paródico-demoníaco e o demoníaco manifesto nesta obra.

(Fig. 3.)



(Fig.4.)



(Fig.5.) Transição entre o paródico-demoníaco e o demoníaco manifesto.



Nesta sequência, a fumaça do charuto conduziu a transição entre o ambiente do bar e o umbral. A justaposição das imagens promoveu o vínculo de causalidade. A fumaça do charuto se transforma em neblina no ambiente representado como uma espécie de purgatório. Esta ideia de reflexo, de causa e efeito, é reforçada pela presença marcante do grande espelho que fica em segundo plano, mas centralizado, no ambiente do bar. É em direção ao espelho que segue a fumaça do charuto, enquanto se promove a transição da imagem para o umbral. Trata-se, por sua vez, de uma transição simbólica em que a fumaça do charuto e da neblina demarcam, metaforicamente, a transição entre as imagens do paródico-demoníaco e o demoníaco-manifesto. É por meio deste processo que a narrativa contesta os vícios, os hábitos morais vinculados a uma suposta concepção materialista do mundo, e expõem as consequências advindas deste paradigma: o sofrimento. A fumaça, neste caso, representa a efemeridade das glórias passageiras que conduzem ao sofrimento moral.

Utilizando-se de recursos estéticos do cinema de estrutura clássica, caracterizado pela linearidade, coerência narrativa, clareza e outros aspectos, a descrição a seguir sobre este modelo de cinema colabora para uma melhor compreensão acerca do modo de produção de sentido em *Nosso Lar*:

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)^{xi}.

Interpretamos assim, que é também por meio desta forma de encadear as imagens que a narrativa promove a valoração dos polos em tensão. A centralização do charuto, como o símbolo de um determinado modo de vida, torna-se o veículo para a exposição das consequências negativas na tessitura das causas e dos efeitos.

Neste contexto de produção de sentido, promoveu-se um jogo de sinais (Brooks, 1995, p.28). Ou seja, por meio deles tornou-se visível e operativo o campo semântico de forças que se estabelece

entre as oposições valorativas no filme. A dinâmica de causas e efeitos explicou a queda de André Luiz e, para isso, utilizou-se da moldura paródico-demoníaca em imagens vinculadas aos vícios e às glórias passageiras. Da mesma forma em *Nosso Lar*, no âmbito das imagens apocalípticas, André Luiz é condecorado com um pingente em forma de cruz no momento em que se torna trabalhador da casa, alçando e assinalando-se, assim, a nova posição moral do protagonista na trama. “Estes sinais carregam a mensagem da ação e decifram o texto moral do mundo” (BROOKS, 1995, p.45).

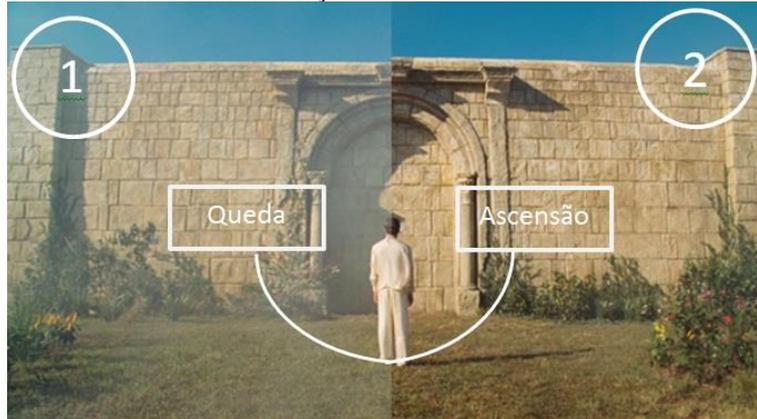
Por fim, retomando a interpretação de Bernardet (1996) sobre a caracterização dos filmes religiosos (de que “a questão religiosa informa a própria estrutura e a linguagem dos filmes” (BERNARDET, 1996, p.194)), poderíamos dizer que a escolha e utilização dos recursos da estrutura clássica em particular, sobretudo a promoção das imagens encadeadas em uma dinâmica de causas e efeitos, ilustra um princípio caro ao Espiritismo em *Nosso Lar*: a Lei de ação e reação. Esta lei é abordada nos livros codificados por Allan Kardec. Trata-se da ideia de que existe uma relação de causalidade entre os nossos atos e as reações advindas do mesmo. Contudo, esta lei ultrapassa a dinâmica da física para também se vincular ao âmbito moral, conforme este filme tenta articular.

Desta feita, podemos afirmar que tal questão doutrinária do Espiritismo informa a própria linguagem e organização da narrativa em *Nosso Lar*. A imagética utilizada na representação do umbral e da colônia espiritual, por sua vez, remonta à estrutura imaginativa oriunda da imagética bíblica, fazendo-se evidente o uso da matriz textual do cristianismo nos fundamentos da obra. O drama aparente, portanto, se reveste dessas imagens que se tornarão o veículo metafórico de acesso ao oculto moral. Este, por sua vez, configurado a partir da polarização, já mencionada, entre os valores de espiritualidade e os do materialismo.

Como afirma Peter Brooks (1995, p.10), para a imaginação melodramática “gestos e coisas significantes são necessariamente metafóricos 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 sentido, como vimos, o oculto moral em *Nosso Lar* se reveste de uma superfície metafórica composta por imagens derivadas da Bíblia.

Para além do conteúdo imagético, há também uma semelhança entre a estrutura narrativa da Bíblia e a de *Nosso Lar*. A trajetória de André Luiz descreve um movimento de queda e ascensão, ilustrada em movimentos de câmera. Utilizando-se de uma “rima” imagética (Xavier, 1984, p. 43) no começo e no final do filme, a narrativa evidencia este percurso (Fig.4).

(Fig.4) Estória em forma de U: semelhança entre a estrutura narrativa da Bíblia e de Nosso Lar.



Esta representação gráfica da estrutura narrativa em forma de U em *Nosso Lar* é também particular à Bíblia, vista como uma “divina comédia”:

Nesta [na comédia], 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)

De acordo com Frye (2004, p.206), a estrutura narrativa em forma de U está presente em mais de uma ocasião na Bíblia. O autor elenca, por exemplo, a estória de Jó e a parábola do filho pródigo. Neste caso, para além da semelhança estrutural, a estória de André Luiz possui ressonâncias de ordem temática que são próximas à parábola do filho pródigo.

Em ambos os casos há um afastamento deliberado do protagonista do seio de sua família. O filho pródigo gasta seus bens com uma vida extravagante e André Luiz define a sua existência como sendo de excessos materiais (portanto uma vida extravagante) e vazio espiritual. Por consequência, ambos atingem “um ponto baixo e ameaçador” na narrativa e o retorno dos protagonistas para o seio familiar tem como alavanca o processo de arrependimento.

Em ambos os casos, o movimento de retorno do filho pródigo e de André Luiz tem seu clímax na manifestação de compaixão de seus pais. O primeiro é abraçado por seu pai, que lhe restitui a posição no lar dando-lhe um anel, roupas e sandálias. Já André Luiz se reencontra com sua mãe. Este momento demarca um ponto de giro na narrativa em que o protagonista muda de conduta, assumindo uma nova posição em *Nosso Lar*. Esta nova posição de André é assinalada com um pingente em forma de cruz.

Como se pode notar, a semelhança estrutural e temática entre as duas narrativas é significativa. Pode-se dizer até que a parábola do filho pródigo seja o molde temático, imagético e estrutural para a construção da narrativa de *Nosso Lar*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o objetivo de compreender como se dá a representação do Espiritismo no filme *Nosso Lar* (2010), tentou-se evidenciar os processos de significação nesta obra que derivam, em nosso ponto de vista, do encontro entre duas matrizes textuais: o melodrama e a Bíblia. Ainda que se possa apenas sugerir que a facilidade como esta sinergia ocorreu indique uma influência da Bíblia na formação procedimental melodramática, destacou-se aqui o encontro entre a imaginação melodramática e a estrutura imaginativa derivada da Bíblia.

Deste vínculo constatou-se que esta obra colocou a linguagem cinematográfica a serviço da expressão de alguns conceitos do Espiritismo. As ideias da doutrina, portanto, influenciaram nos recursos de linguagem utilizados. Como exemplo disso observou-se o uso da ligação causal entre as cenas - um procedimento canônico da linguagem cinematográfica - para se expressar de forma clara um preceito doutrinário do Espiritismo: a Lei de Ação e Reação. Da mesma forma, empregou-se uma leitura moral e polarizada do mundo - um recurso melodramático utilizado para a produção da clareza na leitura do drama - como uma forma de se expressar a Lei de Sintonia, outro conceito do Espiritismo.

Observamos também que este filme utilizou-se de referências temáticas e imagéticas derivadas da Bíblia. Notamos ainda a existência de uma estrutura narrativa semelhante na parábola do filho pródigo e na forma narrativa adotada em *Nosso Lar*. Ou seja, a forma em “U” da “divina comédia”.

Neste sentido, convém apontar como é profícua a leitura comparada entre as narrativas melodramáticas e o “código dos códigos” (Frye, 2004): a Bíblia. Este nível de influência temático/formal indica que se trata de um filme religioso. De maneira geral, *Nosso Lar* se vale das mencionadas referências estéticas como uma forma de veicular um discurso e conceitos doutrinários de maneira didática.

Em suma, percebeu-se aqui como o modo melodramático recuperou um conflito valorativo inerente ao contexto do Espiritismo e, para expressá-lo, utilizou de imagens e de uma estrutura narrativa que também se vinculam ao substrato teológico no qual o Espiritismo se fundamenta: no texto base do cristianismo. O modo melodramático estabeleceu, assim, uma relação hipertextual com a Bíblia para produzir sentido e se manter em sintonia com o público alvo dos filmes espíritas. Tal capacidade dialógica, como se viu, é uma característica muito particular ao melodrama que, desta feita, segue adaptando-se para permanecer.

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.
- 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.
- 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.
- BÍBLIA. Português. *O Novo Testamento*. Tradução de Haroldo Dutra Dias. Brasília (DF), Brasil: Conselho Espírita Internacional, 2010.
- 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.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. 1.ed. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KARDEC, A (1857). *O livro dos espíritos: princípios da Doutrina Espírita*. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2011.
- _____. *Iniciação Espírita: livros de introdução à teoria e prática da doutrina*. São Paulo: Edicel, 1984.
- PRANDI, R. *Os mortos e os vivos: uma introdução ao Espiritismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- STOLL, Sandra Jacqueline. *Espiritismo à Brasileira*. 1.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora Orion, 2003.
- THOMASSEAU, J.M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NOTAS

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

ⁱⁱ O filme, dirigido por Wagner de Assis, é uma adaptação de um livro homônimo psicografado por Chico Xavier, em 1944. De acordo com Sandra Jacqueline Stoll (2003, p.89), este romance - com 40 edições até o ano de 1992 - é o mais popular do referido médium espírita.

ⁱⁱⁱ *E a vida continua...* (1968) é o último livro da coleção “A Vida no mundo Espiritual”. O primeiro livro desta coleção é o *Nosso Lar*, ambos adaptados para o cinema. 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. Observa-se assim, a influência da literatura espírita e da imagem de Francisco Cândido Xavier na produção dos filmes espíritas nacionais.

^{iv} De acordo com Robson Camargo (2009, p.326), em seu período de formação 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”.

^v Grifos dos autores.

^{vi} Vale ressaltar, e concordamos com essa perspectiva, que esses procedimentos caracterizam um melodrama. Mas, como argumenta Singer (2001, p. 44) a partir do conceito de *cluster*, não o reduzem a um conjunto estanque de mecanismos de significação. Para Ben Singer, o melodrama é visto “como 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). Este é um posicionamento que evita o campo minado de se procurar uma definição unívoca para o termo “melodrama” que, desde o nascimento no século XIX e ao longo dos seus mais de duzentos anos de existência, tem se adaptado a diferentes formas de expressão cultural, assumindo em cada uma delas características peculiares.

^{vii} Grifos dos autores.

^{viii} Grifos dos autores.

^{ix} Expressão designada para se definir o “além-túmulo”; o lugar da “vida após a morte”.

^x Esta é uma característica analisada de forma recorrente na literatura sobre o melodrama e se encontra presente em autores como Brooks, 1995; Camargo, 2009; Huppés, 2000; Singer, 2001; Thomasseau, 2005, Xavier, 2003, dentre outros.

^{xi} Grifos dos autores.