

**FACULDADES EST  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO EM TEOLOGIA**

**ARTHUR GRAMS METZ**

**A PROFECIA DA GRANDE TELA: O CINEMA FUTURISTA APONTANDO OS  
DESAFIOS PARA A TEOLOGIA PRÁTICA**

**São Leopoldo  
2018**



ARTHUR GRAMS METZ

**A PROFECIA DA GRANDE TELA: O CINEMA FUTURISTA APONTANDO OS  
DESAFIOS PARA A TEOLOGIA PRÁTICA**

Dissertação de Mestrado para obtenção do grau de Mestre em Teologia, Faculdades EST Programa de Pós-Graduação em Teologia Área de concentração: Teologia Prática

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Adam

**São Leopoldo  
2018**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M596p Metz, Arthur Grams

A profecia da grande tela: o cinema futurista apontando os desafios para a teologia prática / Arthur Grams Metz; orientador Júlio César Adam. - São Leopoldo : EST/PPG, 2018.

123 p. ; 31 cm

Dissertação (Mestrado) - Faculdades EST. Programa de Pós-Graduação. Mestrado em Teologia. São Leopoldo, 2018.

1. Teologia prática. 2. Teologia da Esperança . 3. Escatologia. 4. Cinema. 5. Fé. 6. Esperança. 7. Tecnologia. 8. Previsão. 1. Adam , Júlio César . li. Título .

Ficha elaborada pela Biblioteca da EST

ARTHUR GRAMS METZ

**A PROFECIA DA GRANDE TELA: O CINEMA FUTURISTA APONTANDO OS  
DESAFIOS PARA A TEOLOGIA PRÁTICA**

Dissertação de Mestrado para obtenção  
do grau de Mestre em Teologia,  
Faculdades EST  
Programa de Pós-Graduação em Teologia  
Área de concentração: Teologia Prática

Data de Aprovação: 19 de março de 2018

Prof. Dr. Júlio César Adam (Presidente)

---

Prof. Dr. Valério Guilherme Schaper (EST)

---

Prof. Dr. Renato Ferreira Machado (UNILASALLE)

---



*Para Mirele,*

*minha amada esposa, minha melhor amiga.*

*Pelos sonhos que sonhamos juntos.*



## **AGRADECIMENTOS**

Todo trabalho de pesquisa é resultado do esforço e generosidade de muitas pessoas. Assim, cabe-me apenas agradecer. Essa pesquisa não teria se concretizado sem o suporte incondicional de minha esposa, Mirele. Seu amor se provou em paciência, dedicação, confiança e carinho durante todo este tempo. Viver a vida ao teu lado é emocionante e sonhar o futuro contigo é inspirador.

Agradeço à minha amada família por ser exatamente como é. Aos meus pais, batalhadores e exemplos de amor, sinceridade e dedicação em minha vida. Vocês sempre proporcionaram um lar cheio de amor, carinho e segurança, permitindo-me sonhar e buscar alçar voos mais altos. Ao meu irmão, Vítor, pela parceria, sinceridade e bom humor. Tu és meu melhor amigo, com quem sempre pude contar, e para quem sempre estarei disponível. Sou grato à família Ahlert Rittel por ter me recebido como um filho amado. Vocês são muito importantes para mim.

A Faculdades EST provou-se um lugar rico em profissionalismo e espírito comunitário. Os ensinamentos dos diversos professores e professoras que tive nestes dois anos provaram-se essenciais para a realização desta pesquisa. Em especial, agradeço ao professor Dr. Júlio Adam. Sua generosidade e incansável boa vontade em me orientar foram fundamentais para a realização e conclusão desta pesquisa. Muito obrigado, professor. O senhor acreditou em mim quando eu não acreditei. Sou grato ao CNPq pela bolsa que permitiu que estes estudos fossem realizados com segurança e tranquilidade.

Agradeço a Deus, criador e redentor de todas as coisas, por me presentear com pessoas tão especiais em minha vida. A inspiração e confiança para sonhar e trabalhar por futuros melhores surgem em Deus e Sua maravilhosa graça.



*“Deus guardou para si a ciência dos futuros  
como regalia da Divindade” - Antônio Vieira*



## RESUMO

O presente trabalho configura-se como uma reflexão acerca das possíveis relações entre as ideias de futuro expressas na cultura contemporânea e a Teologia Prática. Uma análise simbólica que busca estabelecer elos entre o filme *Her* (Ela) e as noções teológicas de futuro e esperança são o objeto de estudo desta dissertação. Para tanto, dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Cinema e Teologia Prática*, é feita a exposição das raízes históricas do Cinema bem como suas características artísticas, linguísticas, narrativas e comerciais. Na segunda parte do primeiro capítulo, é apresentado o potencial do Cinema enquanto púlpito, sendo relacionado com o conceito de cosmovisão e mídia. O segundo capítulo, *Futuro e Teologia Prática*, visa expor as principais características do pensamento sobre o futuro na história e no presente, a relação deste com a Teologia Prática e como as diferentes ideias de futuro são apresentadas no Cinema. Ainda no segundo capítulo, são apresentadas as ideias da Teologia da Esperança, o conceito de Escatologia, além de como a relação entre fé, esperança e tecnologia tem moldado os principais estudos sobre o futuro na atualidade. O terceiro capítulo, *Um olhar para o filme Her*, mostra-nos algumas das metodologias e técnicas de análise fílmica visando apresentar uma análise do filme *Her* (Ela). Essa análise busca entender quais as principais visões de futuro reveladas no filme, bem como as suas relações com as temáticas da esperança e da espiritualidade, conforme os capítulos anteriores.

Palavras-chave: Futuro. Cinema. Esperança. Tecnologia. Teologia Prática.



## ABSTRACT

This paper is configured as a reflection about the possible relations between the ideas of what future is expressed in contemporary culture and Practical Theology. A symbolic analysis which seeks to establish connections between the film *Her* and the theological notions of future and hope are the study object of this thesis. For this, we divided the paper into three chapters. In the first chapter, entitled *Cinema e Teologia Prática*, an exposition is made of the historical roots of Cinema as well as of its artistic, linguistic, narrative and commercial characteristics. In the second part of the first chapter, the potential of Cinema as a pulpit, being related with the concept of cosmovision and media is presented. The second chapter, *Futuro e Teologia Prática*, aims at presenting the main characteristics of the thinking about the future in history and in present times, the relation of this to Practical Theology and how the different ideas of future are presented in the Cinema. Still in the second chapter the ideas of the Theology of Hope are presented as well as the concept of Eschatology, and how the relation between faith, hope and technology have shaped the main studies about the future in current times. The third chapter, *Um olhar para o filme Her*, shows us some of the methodologies and techniques of film analysis aiming at presenting an analysis of the film *Her*. This analysis seeks to understand what the main views are of the future revealed in the film, as well as their relation to the themes of hope and spirituality according to the prior chapters.

Keywords: Future. Cinema. Hope. Technology. Practical Theology.



## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	17
2	<b>CINEMA E TEOLOGIA PRÁTICA</b> .....	21
2.1	<b>O Cinema</b> .....	21
2.1.1	Arte e cinema .....	22
2.1.2	A linguagem do Cinema .....	25
2.1.3	Mito e narrativa .....	29
2.1.4	A indústria cinematográfica .....	32
2.2	<b>A pregação</b> .....	37
2.2.1	Cinema e cosmovisão .....	38
2.2.2	Mídia: o meio/púlpito.....	39
2.3	<b>Conclusões parciais</b> .....	42
3	<b>FUTURO E TEOLOGIA PRÁTICA</b> .....	45
3.1	<b>O Futuro</b> .....	46
3.1.1	A relação da Teologia Prática com o Futuro .....	47
3.1.2	Visões de futuro na história e hoje.....	52
3.1.3	O futuro de hoje: o quê esperar do século XXI? .....	55
3.1.4	Olhar para o hoje pensando no futuro: o futuro visto do Cinema.....	56
3.2	<b>As Esperanças</b> .....	61
3.2.1	Algumas palavras sobre Escatologia.....	62
3.2.2	Fé, Esperança e Tecnologia .....	64
3.3	<b>Conclusões parciais</b> .....	66
4	<b>ANÁLISE FILMICA E TEOLOGIA PRÁTICA: UM OLHAR PARA O FILME <i>HER</i></b> .....	69
4.1	<b>A análise fílmica</b> .....	69
4.2	<b>Analisando o filme <i>Her</i></b> .....	74
4.2.1	Metodologia utilizada para analisar <i>Her</i> .....	75
4.2.2	Chamado para a aventura .....	77
4.2.2.1	Descrição e análise da sequência de cenas 'A vida de Theodore'.....	77
4.2.2.1.1	<i>Análise da sequência</i> .....	86
4.2.2.2	Descrição e análise da sequência de cenas 'Conhecendo Samantha'....	88
4.2.2.2.1	<i>Análise da sequência</i> .....	101
4.2.3	Os conflitos.....	104
4.2.3.1	Descrição e análise da sequência de cenas "Samantha ajuda Theodore"	104
4.2.3.1.1	<i>Análise das sequências</i> .....	109
4.2.4	Voltando para casa .....	110

4.2.4.1	Descrição e análise da sequência de cenas “Carta para Catherine Klausen” .....	111
4.2.4.1.1	<i>Análise da sequência</i> .....	113
4.3	<b>Conclusões parciais</b> .....	114
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	117
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	119

## 1 INTRODUÇÃO

O futuro sempre foi uma incógnita para o ser humano. Mesmo que sempre houveram aqueles que tentaram entender melhor o que está por vir, o futuro nunca deixou de ser incerto. Entretanto, a curiosidade sobre o futuro faz parte da essência do ser humano. E quando fazemos o exercício de olhar para o futuro, revelamos muito do nosso presente. “Assim, os métodos de previsão do futuro são indissociáveis de um contexto cultural que inclui as crenças religiosas, a lógica científica, a concepção metafísica do universo e do destino do homem, e ao mesmo tempo a sua história.”<sup>1</sup> O registro que determinado grupo guarda sobre o seu pensamento com relação ao futuro revela-se uma rica fonte de conhecimento sobre esse grupo.

Um dos registros sobre o pensamento do futuro que mais cresceu e se desenvolveu no último século é o Cinema. Este, desde a sua criação, olha para o futuro. Algumas das primeiras produções cinematográficas já exploraram esta temática e expressaram aquilo que podemos perceber como sendo as expectativas e medos de uma época. Assim, o Cinema aparece como uma fonte de pesquisa interessante para quem deseja entender melhor sobre o que as pessoas pensam sobre o futuro. Além disso, entendemos o Cinema como um púlpito, um lugar onde visões de mundo são pregadas para outras pessoas. Desta maneira, o Cinema é fonte de pesquisa para aqueles que desejam entender melhor como as pessoas olham para o futuro, além de ser um lugar com grande poder de influência sobre o futuro. Entretanto, entendemos que o Cinema não é apenas uma sala com tela grande e um som poderoso. Da mesma maneira, entendemos que o Cinema não é apenas uma expressão artística ou uma ferramenta do mercado. Entendemos que o Cinema

é também a totalidade dos próprios filmes, ou ainda a totalidade dos traços que, nos filmes, são considerados características de uma certa 'linguagem' pressentida. Existe também, entre cinema e filme, a mesma relação existente entre literatura e livro, entre pintura e quadro, entre escultura e estátua, etc.<sup>2</sup>

Além disso, o Cinema tornou-se uma importante parte na vida do ser humano no século XXI, de maneira que percebemos o frequente crescimento de suas produções e do seu mercado em expansão. Segundo a Agência Nacional de Cinema, o mercado de exibição de filmes tem crescido ano a ano. O “público aumentou 18,1% e renda subiu 23,3% em relação ao mesmo período de 2014.”<sup>3</sup> Além das salas de Cinema,

<sup>1</sup> MINOIS, Georges. **História do Futuro: dos profetas à prospectiva**. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 13

<sup>2</sup> METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 23 - 24

<sup>3</sup> ANCINE. **Aumento da arrecadação e ampliação do número de salas marcam primeiro trimestre do ano**. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/aumento-da-arrecada-o-e-ampliao-do-n-mero-de-salas-marcam-primeiro-trimestre>>. Acesso em: 14/10/2015.

observa-se o grande crescimento dos serviços relacionados ao Cinema. Muito além da vídeo-locadora, serviços de streaming, como o Netflix, crescem em ritmo acelerado no mundo todo. Conforme uma manchete do dia 05/02/2015 do site de economia, Valor Econômico, “nos primeiros nove meses do ano, o número de usuários teve uma expansão de 69,2% no país”<sup>4</sup>.

O Cinema, essa poderosa ferramenta de comunicação de longo alcance, frequentemente tem sido palco para os filmes que falam do futuro. Certamente podemos perceber diferenças nos temas abordados pelos filmes que trabalham com o futuro de acordo com as épocas em que foram produzidos. Alguns dos medos presentes na segunda e na terceira décadas do século XX são diferentes dos medos do início do século XXI. Alguns destes medos e esperanças estão diretamente ligados ao contexto histórico. O filme “Daqui a Cem Anos” (1935), que trata dos medos da destruição e mudanças causadas por uma possível Segunda Guerra Mundial, traz uma visão de futuro diferente da que é mostrada pelo filme “Wall-E” (2008), preocupado com a poluição, o esgotamento dos recursos naturais e os exageros tecnológicos do futuro. Entretanto, parece que existem temáticas que ultrapassam o seu contexto histórico e, desta maneira, parecem acusar com mais clareza a cosmovisão dos seus autores. É o caso da temática da luta entre as classes exposta nos filmes “Metrópolis” (1927, de Fritz Lang) e “Expresso do Amanhã” (2014, de Joon Bo-Hong). Dois filmes separados por quase um século, mas que trabalham a mesma temática.

Da mesma maneira que os filmes que tratam do futuro apresentam temores e distopias, muitos também tratam da esperança. Assim, chegamos em *Her*. O filme que escolhemos para analisar nesta dissertação trata de temas extremamente relacionados às preocupações de seu contexto de produção, bem como trata de temas universais e atemporais como o amor e as relações humanas. Seu enredo pode apresentar distopia para alguns e esperança para outros. De qualquer maneira, *Her* apresenta um visão de futuro, e assim, espera algo. Ao olhar para o futuro, o ser humano expressa seus medos e suas esperanças. Assim, ao olhar para o futuro, o ser humano expressa suas crenças, sua fé, a religião que este vive. Assim, a pergunta que guia esta pesquisa se dá em torno daquilo que é revelado neste filme. Qual a visão de futuro apresentada neste filme? Como é revelada a esperança e a religiosidade nesta visão de futuro? O que a visão de futuro deste filme revela sobre o contexto de produção do filme?

Com o intuito de responder a estes questionamentos, dividimos este trabalho em 3 capítulos. O primeiro capítulo nos apresenta o Cinema. O objetivo central deste capítulo é apresentar o potencial de comunicação desta mídia, a evolução da importância do cinema para a cultura em geral e para a Teologia. O fato do Cinema ter

<sup>4</sup> BRIGATTO, Gustavo. **Serviço de vídeo Netflix chega a 2,2 milhões de usuários no Brasil.** Disponível em: <<http://www.valor.com.br/empresas/3895686/servico-de-video-netflix-chega-22-milhoes-de-usuarios-no-brasil>>. Acesso em: 14/10/2015.

as características artísticas que tem, aliado ao seu crescimento, alcance e influência na vida das pessoas, provoca alguns questionamentos por parte da Teologia Prática. Por exemplo: como se dá a relação entre expressão artística/cultural, Indústria Cultural, contexto histórico e cosmovisão dos autores na produção de um filme? Essas relações são importantes? Qual a importância do Cinema para a Teologia? Especificamente, qual a importância do Cinema para a Teologia Prática e qual o papel desta na relação com o Cinema?

Estas perguntas e objetivos guiam o primeiro capítulo e revelam a sua importância para uma discussão mais profunda sobre o tema. No primeiro subcapítulo trabalhamos alguns dos principais aspectos que constroem o Cinema. A sua relação com a arte e os diversos tipos de arte que são encontrados no filme; apresentamos aquilo que comunica as ideias por detrás do filme: sua linguagem; ainda no primeiro subcapítulo, mostramos a importância dos *mitos* para a humanidade e como eles se revelam em forma de narrativa cinematográfica; também apresentamos um pouco da indústria cinematográfica e sua relação com todo o processo de construção de um filme. No segundo subcapítulo, apresentamos o lado comunicador e pregador do Cinema. Para isso trabalhamos com o conceito de cosmovisão e a sua importância para uma análise teológica do Cinema. Além disso, percebemos a importância de trabalhar com uma noção apropriada de mídia. Este termo revelou-se muito maior e muito mais abrangente do que imaginávamos. Para uma aproximação teológica do Cinema, um esclarecimento sobre o papel das mídias é essencial.

O segundo capítulo desta dissertação trabalha à partir das noções de futuro e esperança. *Her* é um filme ambientado no futuro, e para que possamos fazer uma análise justa de suas propostas para a Teologia, precisamos entender quais as relações entre Teologia e futuro. Assim, na primeira metade deste capítulo, trabalhamos com as possíveis relações entre Teologia Prática e o futuro. Além disso, apresentamos algumas das diferentes maneiras que o ser humano lidou com o futuro na história. Não diferente, apresentamos como alguns dos principais centros de estudos do futuro têm olhado e planejado o mesmo na atualidade. Na segunda metade do capítulo dois olhamos para a Teologia da Esperança e a Escatologia. Acreditamos que essas abordagens trazem importantes contribuições para o relacionamento da Teologia com os assuntos do futuro. Por fim, *fé, esperança e tecnologia* são os tópicos que encerram o capítulo ao apresentar o pensamento de Egbert Schuurman sobre as raízes da esperança que o ser humano coloca na tecnologia.

O terceiro capítulo desta dissertação apresenta a análise de *Her* a partir das temáticas dos capítulos anteriores. Para isso, apresentamos a importância da análise fílmica para que possa se obter um maior aprofundamento das temáticas do filme. *Her* revela-se um filme que trabalha bem as técnicas narrativas apresentadas no

primeiro capítulo desta dissertação. Por este motivo, fizemos os recortes de análise a partir da técnica narrativa do roteiro de três atos apresentada no primeiro capítulo. Assim, não fizemos o exercício de análise de todo o filme, mas de seus principais pontos de virada - aqueles que são responsáveis pelo andamento da narrativa.

Olhar para o futuro é uma atividade humana tão antiga quanto a própria religião. Ao analisarmos uma visão de futuro que conta com o alcance que o cinema proporciona, estamos analisando, muito provavelmente, uma visão de futuro que se popularizou e influencia pessoas no mundo inteiro. Assim, acreditamos que este trabalho pode contribuir com o estudo da Teologia Prática, pois lida com alguns temas pertinentes para o seu estudo, como os pensamentos, desejos, esperanças, medos e desesperos dos nossos tempos.

## 2 CINEMA E TEOLOGIA PRÁTICA

A arte cinematográfica constitui um importante espaço cultural onde as filosofias de vida são testadas, o comportamento é exercitado, os valores são questionados, a injustiça é exposta, os medos são confrontados, a história é revisitada e possíveis futuros são imaginados.<sup>5</sup>

O Cinema é arte, indústria, púlpito e laboratório ao mesmo tempo. No Cinema rimos e nos emocionamos, percebemos que é preciso uma quantidade enorme de pessoas e dinheiro para a produção de um filme, nos deparamos com avanços tecnológicos cada vez maiores, olhamos para um púlpito que prende nossa atenção por mais ou menos duas horas a cada filme e nos ensina sobre coisas que nunca havíamos pensado ou imaginado antes. O Cinema se tornou uma parte importante nas nossas vidas. Observamos que o seu crescimento vai muito além das salas em shoppings, mas invade nossas casas - primeiro pela televisão e vídeo-locadoras - com os serviços de *streaming* que crescem em ritmo acelerado no mundo todo.

Ao percebermos que o Cinema é tão abrangente e presente no dia a dia das pessoas, percebemos quão rico este campo pode ser para os estudos da Teologia. Assim, esperamos poder contribuir nesta obra que já vem sendo realizada por tantos importantes pesquisadores: a construção de uma ponte de diálogo e pesquisa entre a Teologia Prática e o Cinema.

### 2.1 O Cinema

Estudar o Cinema é, também, estudar arte, história, religião, sociologia e economia. Entretanto, autores como Anatol Rosenfeld, defendem que o Cinema está especialmente envolvido com o capitalismo e sua exploração econômica deixando suas veias artísticas em um segundo plano.<sup>6</sup> O desenvolvimento tecnológico, por exemplo, move o desenvolvimento econômico e sempre andou perto das artes, sendo que, muitas vezes, é difícil de compreender se a arte influenciou a tecnologia ou o contrário.<sup>7</sup> Chegaremos nas questões econômicas em breve, mas vale lembrar que o Cinema surge e se desenvolve em um “momento em que os sistemas de produção, de distribuição e de consumo são impregnados, penetrados, remodelados por operações de natureza fundamentalmente estética”.<sup>8</sup> Assim, é de extrema importância que se busque entender o Cinema à partir destes dois pontos: arte e indústria. Na primeira

<sup>5</sup> TURNER, Steve. **Engolidos pela cultura pop**: arte, mídia e consumo: uma abordagem cristã. Viçosa: Ultimato, 2014. p. 62.

<sup>6</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 63 – 65.

<sup>7</sup> MONACO, James. **How to Read a Film**: Movies, Media and Beyond. 4. ed. New York: Oxford University Press, 2009. p. 76 – 77.

<sup>8</sup> LIPOVETSKY, Gilles.; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 13.

parte deste capítulo queremos abordar a relação entre Cinema e arte. Buscaremos nos aproximar de um conceito de arte e tentaremos responder algumas questões, como, por exemplo, qual a relação do conceito de arte com o Cinema e o que é um filme de arte. Na segunda e terceira partes deste capítulo, iremos tratar de dois importantes pontos na formação do Cinema enquanto arte: as suas diferentes linguagens e a importância do roteiro e da história. Por fim, nos interessa entender qual a importância do desenvolvimento do Cinema enquanto indústria. Buscaremos entender como se dá essa relação e de que maneira ela pode — ou não — interferir na produção artística dos filmes.

### 2.1.1 Arte e cinema

*If poetry is what you can't translate, as Robert Frost once suggested, then "art" is what you can't define. Nevertheless, it's fun to try.*<sup>9</sup>

Na busca de entender o que é arte, percebemos o quão complexa sua definição pode ser. “Todas culturas possuem arte, mas sua diversidade torna difícil sua definição. No pensamento ocidental, a arte é a tradução material da beleza”.<sup>10</sup> Entretanto, sabemos que nem toda a arte é material. Desta maneira, definir o que é arte é um objetivo improvável de ser alcançado. Tantos excelentes autores trabalharam (e trabalham) incansavelmente buscando entender o que faz algo ser arte, que hoje existem as mais diversas possibilidades de aproximação do tema. Nos deteremos, aqui, a beber de alguns importantes autores que abordam os diferentes momentos da arte na história e, por fim, sua relação com o Cinema. Como James Monaco sabiamente sugere, este pode ser um trabalho difícil, mas compensador.

Os antigos reconheceram sete atividades como artes: História, Poesia, Comédia, Tragédia, Música, Dança e Astronomia. Cada uma era governada por sua própria musa, cada uma tinha suas próprias regras e objetivos, mas todas as sete estavam unidas por uma motivação comum: eram ferramentas, úteis para descrever o universo e nosso lugar nele. Eram métodos de compreensão dos mistérios da existência, e, como tal, elas mesmas assumiram a aura desses mistérios.<sup>11</sup>

Muitas concepções mudaram de lá para cá. História e Astronomia não são mais consideradas artes, por exemplo. Entretanto, é interessante pensar que, talvez,

<sup>9</sup> Tradução nossa: “Se a poesia é o que você não pode traduzir, como Robert Frost sugeriu uma vez, então “arte” é o que você não pode definir. No entanto, é divertido tentar.” MONACO, 2009, p.24.

<sup>10</sup> SILVA, Kalina Vandelei.; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 27.

<sup>11</sup> Tradução nossa: “The ancients recognized seven activities as arts: History, Poetry, Comedy, Tragedy, Music, Dance, and Astronomy. Each was governed by its own muse, each its own rules and aims, but all seven were united by a common motivation: they were tools, useful to describe the universe and our place in it. They were methods of understanding the mysteries of existence, and as such, they themselves took on the aura of those mysteries.” MONACO, 2009, p. 24.

algo nas artes não tenha mudado: a manifestação, mesmo que não percebida, de que são ferramentas ou métodos para descrever nosso lugar no universo e buscar expressar um sentido para os mistérios da existência e da vida. Todas as sociedades, de uma maneira ou de outra, acabam deixando alguma marca estética, artística. Essas marcas acabam por singularizar diferentes grupos em diferentes épocas, “efetuando a humanização e a socialização dos sentidos e gostos”.<sup>12</sup>

Ao olharmos para a história das artes, percebemos que os seus usos foram se transformando com o passar do tempo. Em algumas sociedades, milênios atrás, por exemplo, as artes não tinham uma função estética, mas ritual. Nessas sociedades não havia diferenciação entre estética, organização social e o próprio âmbito religioso. De certa forma, tudo era essencialmente ligado e equivalente.<sup>13</sup> Com o passar do tempo as sociedades passam a valorizar mais o sentido estético das artes. É entre os séculos dezesseis e dezoito que os governantes “remodelam as cidades de um ponto de vista estético e [ . . . ] o embelezamento das cidades se tornou um objetivo político central.”<sup>14</sup> Entretanto, não foi só o papel das artes que se transformou com o tempo. Ao descrever o papel dos artistas na sociedade, o historiador das artes, Hendrik Roelof Rookmaaker, nos avisa que este nem sempre foi o mesmo. Apenas a partir do século dezesseis, com o Renascimento, passa-se a fazer uma diferenciação entre artista e artesão. É no Iluminismo, entretanto, que o movimento das *Belas Artes* ganha força e passa a tratar as artes manuais como algo inferior. É neste momento que o artista ganha um status sobrenatural. Possuindo dons diferenciados, o artista é aquele que pode produzir algo de relevância quase religiosa. Para o autor foi nesse período que a arte ganhou um status de religião.<sup>15</sup>

Quem é o artista e, mais importante, qual o papel do artista quando a arte ganha um status religioso? A partir de uma análise sobre a relação entre arte e Cinema, Rosenfeld afirma que

[...] a arte faculta ao artista a possibilidade de exprimir-se através dela [...] a obra de arte se comunica, isto é, apela aos sentimentos, ao intelecto e à imaginação de um círculo maior ou menor de contemporâneos ou pósteros, ou seja, é capaz de produzir um efeito especificamente estético.<sup>16</sup>

Artista ou artistas? No caso específico do Cinema, Rosenfeld defende que são diversos artistas que ocupam espaços na frente e atrás das câmeras. Desde o roteirista, passando pelos atores, investidores, os grandes estúdios, os artistas

<sup>12</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p. 16.

<sup>13</sup> Segundo o autor, “trata-se de sociedades em que as convenções estéticas, a organização social e o religioso são estruturalmente ligados e indiferenciados”. LIPOVETSKY ; SERROY, 2015. p. 16 - 17.

<sup>14</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p. 18 - 19.

<sup>15</sup> ROOKMAAKER, Hendrik Roelof. **A arte não precisa de justificativa**. Viçosa: Ultimato, 2010. p. 11 - 14

<sup>16</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 201.

que preparam os cenários, os responsáveis pela montagem do filme e os editores. Todos estes profissionais da arte trabalham sob o olhar do diretor que, “tratando-se de uma personalidade vigorosa, é quem inspira a equipe, a tal ponto que ela se transforma em um organismo homogêneo, capaz de se exprimir adequadamente na obra fílmica.”<sup>17</sup> Ainda trataremos deste assunto mais profundamente no segundo capítulo, mas vale lembrar que o produto final do Cinema, o filme, passa pelas mãos de diversos artistas, sendo modelado e tomando um pouco da forma de cada um deles, antes de chegar às telas e surtir algum efeito em quem o assiste.

Seguindo a ideia de que “o que em última análise interessa é a própria obra de arte, não o artista que a criou”<sup>18</sup>, voltamos para a tentativa de entender o que é a arte cinematográfica e como essa funciona. “Em seu artigo de *Verve*, André Malraux escrevia que ‘o Cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou sua expressão limite na pintura barroca’”.<sup>19</sup> Rosenfeld argumenta que, desde os antigos filósofos gregos até os dias de hoje, o pensamento estético pouco divergiu a respeito das manifestações mais relevantes. Acontece que a arte tenta expressar-se através do fenômeno concreto, individual, uma ideia geral.<sup>20</sup>

Desta forma, é interessante pensar no processo que faz a arte ser arte, bem como no processo de ação da arte no raciocínio de seus espectadores.

Trata-se, em suma, de um processo de sinais que se desencadeiam mutuamente, uma reação de símbolos em cadeia. No papel encontram-se sinais tipográficos que representam palavras; essas, por sua vez, simbolizam conceitos; estes, na sua sucessão, exprimem processos, ocorrências, emoções, ações, vivências; estes indicam relações espirituais mais profundas, as quais por sua vez simbolizam algo ainda mais profundo, inexprimível, inefável. Cada camada abre-se para novas camadas, é um constante levantar de véus diante de perspectivas e planos mais fundamentais que conduzem o apreciador, como numa fuga infinita, para abismos ou alturas cada vez mais misteriosos. O segredo de toda obra de arte é a sua transparência que, num jogo intrincado de símbolos, deixa entrever um ser ideal, em última análise inexprimível, através da primeira camada puramente material de pedra, dos sons, da tela do pintor ou do celuloide do filme.<sup>21</sup>

Todo esse processo de reconhecimento e interpretação de símbolos atinge uma potência inimaginável no Cinema. Como dito anteriormente, o filme utiliza um pouco de cada expressão artística para construir sua própria linguagem. Essa cadeia de processos que ocorrem no contato com a arte somada ao fato de que o Cinema “deveria

<sup>17</sup> ROSENFELD, 2009, p. 203.

<sup>18</sup> ROSENFELD, 2009, p. 206.

<sup>19</sup> BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 28.

<sup>20</sup> ROSENFELD, 2009, p. 207.

<sup>21</sup> ROSENFELD, 2009, p. 210.

ser julgado em seus próprios termos, com relação ao seu próprio potencial e estética”<sup>22</sup>, nos leva a pensar em todo o potencial artístico de abstração e transcendência<sup>23</sup> que o Cinema tem.

Antes de encerrarmos este subcapítulo, é importante que olhemos para a qualidade referencial das artes. Desde as pinturas rupestres em cavernas da França, passando pelas tragédias gregas, bem como pelos grandes escultores de Florença do século dezesseis, ou as danças ritualísticas de tribos na América Latina, sem esquecermos dos mais diferentes estilos musicais surgidos no último século, até chegarmos às grandes produções cinematográficas da Marvel ou DC Comics, a arte carrega referências de cada uma das épocas e povos que a produziram. Essas referências são visíveis ou audíveis e revelam religiosidade, valores, esperanças e medos. Rookmaaker, por exemplo, defende que as artes são interpretações humanas da vida real.<sup>24</sup>

Ora, segundo Monaco o filme pode não ser a mais abstrata das artes<sup>25</sup>, mas, sem dúvidas, é a mais completa das formas artísticas. Isso porque o filme se utiliza de todas as formas artísticas para que possa vir a existir. Muito além de ser uma importante invenção técnica, o filme faz uso das artes plásticas para montar cada uma das cenas, desde o cenário até a montagem final das cenas. Além disso, utiliza as artes dramáticas, e toda a qualidade da escrita e da música para criar obras poderosas e extremamente tocantes.<sup>26</sup> Sendo assim, não é difícil concordar que “uma obra cinematográfica oferece mais referências à cultura geral do que qualquer outra forma de arte”.<sup>27</sup>

### 2.1.2 A linguagem do Cinema

O filme possui um poder de comunicação quase inigualável. Essa comunicação, entretanto, acontece por meio da soma de diversas linguagens que formam uma linguagem própria do Cinema. Essa linguagem não é como o inglês, francês, ou matemática. Não é necessário saber um vocabulário no Cinema. Crianças aparentam entender as imagens de televisão mesmo antes de começarem a desenvolver qualquer habilidade de fala. Até mesmo os gatos assistem televisão. Claramente, não é necessário ter um grande entendimento intelectual do filme para poder apreciá-lo.<sup>28</sup>

Entretanto, mesmo que a linguagem do Cinema seja o resultado da soma de

<sup>22</sup> STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013. p. 50.

<sup>23</sup> Que chega a se aproximar de uma experiência religiosa Cf. ADAM, 2015, p. 71.

<sup>24</sup> ROOKMAAKER, Hendrik Roelof. **A arte moderna e a morte de uma cultura**. Viçosa: Ultimato, 2015. p. 34.

<sup>25</sup> MONACO, 2009, p. 31.

<sup>26</sup> MONACO, 2009, p. 32.

<sup>27</sup> TURNER, 2014, p. 61.

<sup>28</sup> MONACO, 2009, p. 170.

diversas outras linguagens, existe algo em especial que faz com que o Cinema tenha uma linguagem compreensível. Essa característica é nascida do Cinema e geradora da própria linguagem cinematográfica. Para André Bazin, “a montagem [...] constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada, faz dele, enfim, uma linguagem”.<sup>29</sup> É a partir da montagem lógica dos quadros que “a mente do espectador adota naturalmente os pontos de vista que o diretor lhe propõe, pois são justificados pela geografia da ação ou pelo deslocamento do interesse dramático.”<sup>30</sup> Sendo assim, em Cinema, as imagens sozinhas não possuem sentido. Este sentido vem, unicamente, da relação dessas imagens entre si. A montagem é considerada a grande revolução do Cinema. É aquilo que transforma o Cinema em arte. É aquilo que transforma o Cinema em uma linguagem.<sup>31</sup>

Nessa direção, as considerações de Carl Gustav Jung sobre os símbolos e o inconsciente fazem todo o sentido quando aplicadas à lógica da montagem no Cinema.

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto 'inconsciente' mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-lo ou explicá-lo. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão.<sup>32</sup>

Podemos dizer que a montagem é a grande narradora de um filme. Assim como as partituras que guiam um pianista ao executar uma peça de Mozart não são percebidas por quem está escutando a música, a montagem se faz presente sem ser visível de fato. Ela explica as ações de cada personagem em um filme sem dizer uma só palavra, da mesma maneira que a partitura segura um seletivo grupo de notas em uma ordem perfeita tornando a música compreensível. Em um filme, ela transforma imagens em símbolos simplesmente organizando as cenas em uma sequência lógica conforme aquilo que o diretor quer que o público entenda. Podemos dizer que a montagem é a partitura que faz do diretor um gênio como Mozart, ou o transforma em alguém que não sabe tocar piano e apenas bate nas teclas sem transmitir nada além de barulho.

Mas o Cinema nem sempre foi assim. Foi um processo que levou as primeiras e mais simples filmagens experimentais para uma ideia de montagem e linguagem do Cinema e, em seguida, para as mais modernas evoluções e aprimoramentos dessa linguagem. Carrière<sup>33</sup> explica como nos primórdios a linguagem do Cinema era

<sup>29</sup> BAZIN, 2014, p. 96.

<sup>30</sup> BAZIN, 2014, p. 96.

<sup>31</sup> BAZIN, 2014, p. 97 - 98.

<sup>32</sup> JUNG, Carl G.. Chegando ao inconsciente. In: \_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 15 – 132. p. 19

<sup>33</sup> CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

difícilmente compreendida, necessitando um profissional explicador. Referindo-se às pequenas sessões de filmes que aconteciam nas colônias francesas do continente africano logo após a Primeira Guerra Mundial, Carrière explica que:

Quando os espectadores menos intransigentes abriam realmente os olhos para o novo espetáculo, mal podiam compreendê-lo. [...] A ação e a história os deixavam confusos. Com uma cultura baseada em rica e vigorosa tradição oral, não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas, o oposto absoluto daquilo que estavam acostumados. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. Luis Bruñel ainda conheceu esse costume [...] em sua infância na Espanha, em torno de 1908 ou 1910. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era o 'explicador'. Desapareceu - pelo menos na Espanha - por volta de 1920.<sup>34</sup>

Ainda no final do século dezenove, os irmãos Lumière chocavam a comunidade parisiense com o filme *A chegada do trem na Estação de Ciotat*, de 1895. O pequeno filme não tem nada demais para os padrões atuais, mas a simples cena trazia algo nunca antes visto: imagens reais em movimento real. Entretanto, isso ainda não constituía uma linguagem. O ilusionista, Georges Méliès foi o responsável pelos primeiros grandes avanços artísticos e linguísticos dos filmes.

Se com os Lumière o cinema encontrou sua definição, com Georges Méliès ele encontraria, logo a seguir, sua vocação. Méliès [...] deu ao cinema uma nova dimensão: uma máquina capaz de criar sonhos, de transformar em realidade visível, partilhável pelos demais espectadores, as mais mirabolantes fantasias da mente humana.<sup>35</sup>

Méliès não é o responsável pela montagem.<sup>36</sup> Essa criação é atribuída a David Wark Griffith. Segundo Araujo, antes de Griffith os filmes não revelavam nada além “de uma representação teatral fotografada. [...] A câmera, conforme o costume da época, parecia estar pregada no chão. [...] Todas as cenas eram filmadas, do começo ao fim, de um único ângulo”.<sup>37</sup>

Griffith foi o responsável por uma série de avanços em termos de montagem. Ele propôs, por exemplo, filmagens mais próximas dos rostos dos atores e atrizes. Essa proximidade da câmera influenciou, inclusive, nas interpretações dos personagens, que

<sup>34</sup> CARRIÈRE, 2015, p. 13.

<sup>35</sup> ARAUJO, Inácio. **Cinema**: o mundo em movimento. São Paulo: Scipione, 1995. p. 11

<sup>36</sup> Entretanto, foi responsável pela criação de um dos primeiros *efeitos especiais*. “Méliès criou a *trucagem*. A princípio foi um acaso. Certa vez, a câmera que usava parou. Quando voltou a funcionar, Méliès prosseguiu seu trabalho normalmente. Ao ver o filme pronto, percebeu que algumas coisas haviam mudado: os objetos e as pessoas não ocupavam mais as mesmas posições. Bastou isso para ter o grande clique. Se, em vez de parar o filme por acaso, o parasse sistematicamente e substituisse certos elementos, faria surgir e desaparecer coisas, como um ilusionista.” - ARAUJO, 1995, p. 11.

<sup>37</sup> ARAUJO, 1995, p. 37.

passaram a gesticular bem menos exageradamente. Além disso, Griffith queria que os espectadores não apenas assistissem o filme, mas se sentissem participantes do mesmo. Isso o levou a criar a montagem paralela, onde duas ações se desenvolvem ao mesmo tempo em uma cena, alternando-se na tela.<sup>38</sup> Para alcançar essas expectativas, foram desenvolvidas novas posições e movimentos de câmera. A exemplo, além de uma câmera estática e distante, foram desenvolvidas as posições de altura normal<sup>39</sup>, o *plongée*<sup>40</sup> e o *contra-plongée*<sup>41</sup>. Além disso, foram desenvolvidos novos movimentos de câmera, tais como a panorâmica<sup>42</sup>, o *travelling*<sup>43</sup> ou a grua<sup>44</sup>. Griffith, e aqueles que o antecederam, transformaram o Cinema de um teatro registrado para uma arte com linguagem própria.<sup>45</sup>

Poderíamos, ainda, citar todos os outros avanços linguísticos do Cinema, tais como a chegada do som, novas técnicas de filmagem, os filmes coloridos, o filme legendado, o cinema tridimensional, entre outros. O mais importante avanço linguístico, entretanto, é a montagem. Ela que transforma o filme em linguagem.

No início deste subcapítulo afirmamos que até mesmo gatos parecem ser capazes de assistir a um filme. Entretanto, assistir a um filme não é o mesmo que lê-lo. Estudando os princípios da Semiótica<sup>46</sup>, ou fazendo um estudo mais aprofundado sobre a linguagem dos filmes<sup>47</sup>, nos deparamos com um mundo riquíssimo e completamente novo no Cinema. Novos significados para os símbolos e novas possibilidades de interpretação, fazem com que o *leitor* do filme tenha acesso à profundidades muito maiores que o simples espectador. Este assunto, entretanto, trataremos com maior atenção no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>38</sup> Carrière dá um exemplo bastante didático de uma montagem paralela. Imaginemos a cena: “Um homem, num quarto fechado, se aproxima de uma janela e olha para fora. Outra imagem, outra tomada, sucede à primeira. Aparece a rua, onde vemos dois personagens - a mulher do homem e o amante dela, por exemplo. Para nós, atualmente, a simples justaposição destas duas imagens, naquela ordem, e até na ordem inversa (começando na rua), nos revela, claramente, sem que precisemos raciocinar, que o homem viu, pela janela, a mulher e o amante na rua. Nós sabemos; nós o vimos no ato de ver. Interpretamos, corretamente e sem esforço, essas imagens justapostas, essa linguagem. - CARRIÈRE, 2015, p. 14.

<sup>39</sup> A cena é filmada na altura do ombro do operador de câmera e representa a realidade objetivamente.

<sup>40</sup> Palavra francesa que significa *mergulho*. No *Plongée* a câmera filma a cena de cima para baixo, passando um olhar de superioridade.

<sup>41</sup> A cena é mostrada de um ângulo inferior.

<sup>42</sup> É o movimento de cabeça. A câmera pode se mover apenas no seu próprio eixo.

<sup>43</sup> Palavra inglesa que, na operação da câmera, denota um movimento lateral ou de avanço e recuo em relação ao personagem ou à ação.

<sup>44</sup> Quando a câmera é operada por um guindaste fazendo movimentos de *travelling em vertical*.

<sup>45</sup> ARAUJO, 1995, p. 36 - 42.

<sup>46</sup> PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

<sup>47</sup> METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

### 2.1.3 Mito e narrativa

As histórias nos fascinam desde quando os seres humanos se sentavam ao redor de fogueiras ouvindo contos sobre caçadas de animais e exploração de territórios até hoje, com os filmes contemporâneos.<sup>48</sup>

As maneiras de se narrar um mito foram mudando com o passar do tempo. Contar uma história sentado ao redor de um fogueira pode surtir efeitos diferentes do que contar a mesma história em um palco de teatro ou em uma pintura. A história contada na música *Faroeste Caboclo* (1987), da banda Legião Urbana, por exemplo, mexeu com o imaginário de uma geração inteira no Brasil. Ao ouvirmos a história de João de Santo Cristo<sup>49</sup> ficamos imaginando como será a sua fisionomia e como eram os cenários de suas principais batalhas. O Cinema, por conta do seu alto poder de comunicação, se tornou o grande contador de histórias da atualidade. O que essas histórias revelam, entretanto, não é muito diferente da época em que falavam sobre a caçadas de animais e a exploração de novos territórios. Hoje, os filmes seguem contando os mesmos contos, com os mesmos personagens. Entretanto, ao invés de cavalos, os personagens andam em carros poderosos, e, ao invés de uma exploração num território vizinho, os personagens exploram novos mundos em galáxias vizinhas. Brian Godawa afirma que “a mitologia está longe de estar morta neste mundo tecnológico e secularizado. E os filmes são uma das maneiras mais eficientes de comunicar a mitologia, pois são uma mídia centrada em histórias, que captura e reflete nossas crenças mais arraigadas”.<sup>50</sup>

O Cinema, graças ao seu potencial narrativo, se tornou o principal canal transmissor de mitos do século vinte. Monaco defende que isso acontece não apenas pela mágica da imagem em movimento, mas graças aos fortes laços do Cinema com a produção literária. Mesmo que as duas artes possuam diferenças inegáveis, é possível traçar paralelos que demonstrem a proximidade dos potenciais narrativos entre as duas. Por exemplo, tanto filmes como romances nos contam longas histórias com uma grande riqueza de detalhes a partir da perspectiva de um narrador que, muitas vezes, acaba representando um certo nível de ironia entre a história e o observador. É claro, no entanto, que uma obra literária exige muito mais tempo do observador do que um filme, podendo gerar um envolvimento maior entre observador e obra. Para Monaco isso não diminui a capacidade do filme em apresentar detalhes. O autor afirma que o filme consegue fazer ainda mais com menos tempo em termos de apresentação de detalhes.<sup>51</sup>

<sup>48</sup> TURNER, 2014, p. 63.

<sup>49</sup> Personagem principal da história contada na música.

<sup>50</sup> GODAWA, Brian. **Cinema e fé cristã**. Viçosa: Ultimato, 2004, p. 30.

<sup>51</sup> MONACO, 2009, p, 51 - 53.

A mitologia não está morta e, em finais do século XIX, encontrou o seu narrador mais competente. “Neste contexto surge o Cinema que, já na década de 1930, ganhava o epíteto de ‘fábrica de sonhos’ e, mais tarde, ‘máquina mitolizante’.”<sup>52</sup> Neste sentido, ainda nos expressamos por meio de mitos e, ao que parece, mais e melhor do que nunca. Mas o que é um mito? Iuri Reblin traz uma interessante noção sobre:

Portanto, mitos são narrativas metalinguísticas, que visam relatar um acontecimento originário, preservar a coesão social e reafirmar a identidade de um grupo, resguardar valores, fornecer equilíbrio e, em última instância, dar um sentido à existência. Trata-se de uma ‘história exemplar’ que é, ao mesmo, ‘história de encantamento’. Por tudo isso, os mitos não são ilusões, nem mentiras. Ao contrário, ‘os mitos são como as vigas de uma casa: invisíveis a uma visão exterior, são as estruturas que mantêm a casa de pé para que as pessoas possam morar nela.’<sup>53</sup>

Assim, os mitos são narrativas exemplares que revelam com profundidade aquilo que sustenta o ser humano. Essas narrativas que organizamos se fazem presentes em nossas vidas até quando sonhamos. Entretanto, o Cinema só vai adquirir este potencial narrativo com o aparecimento do roteiro e da montagem. Para isso precisou se adaptar e buscar em outras artes aquilo que ele próprio ainda não tinha: escritores.

Sendo o Cinema o lar das mais diversas artes, também o é dos mais diversos artistas. Dessa maneira, o papel do roteirista passou a ter um destaque maior quando o som chegou ao Cinema. Carrière diz que “só porque os filmes tinham som, os executivos das maiores companhias resolveram contratar os mestres da palavra escrita [ . . . ] Convocaram Faulkner, Fitzgerald, Steinbeck e outros”.<sup>54</sup> A partir daí houve um grande florescimento nos setores da escrita de roteiro. Hoje o Cinema é um dos principais narradores porque entendeu a importância da narrativa para a humanidade. Assim, Robert McKee, um dos principais professores de roteiro nos Estados Unidos, acredita que

O mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão em tanta quantidade e com uma fome tão voraz que as artes da estória viraram a principal fonte de inspiração da humanidade, enquanto ela tenta organizar o caos e ter um panorama da vida. Nosso apetite por histórias é um reflexo da necessidade profunda do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual,

<sup>52</sup> SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. Cinema e teologia: por que tratar de cinema numa teologia da cidade? In: ZWETSCH, Roberto E. (Org.). **Cenários urbanos**: realidade e esperança. Desafios às comunidades cristãs. São Leopoldo: Sinodal, 2014. p. 241 – 255. p. 245.

<sup>53</sup> REBLIN, Iuri Andreas. “Para o alto e avante!” - Mito, religiosidade e necessidade de transcendência na construção dos super-heróis. **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo, v. 7, p. 32 – 50, mai - ago 2005. p. 38

<sup>54</sup> CARRIÈRE, 2015, p. 40.

mas como uma experiência pessoal e emocional. Nas palavras do dramaturgo Jean Anouilh, 'a ficção dá à vida sua forma'.<sup>55</sup>

Essa busca por inspiração e sentido nas narrativas nos leva a nos identificarmos com os seus personagens. Sendo assim, o mito, a narrativa, a história, ou estória, “não é uma fuga da realidade, mas um veículo que nos carrega em nossa busca pela realidade, é nossa melhor tentativa para descobrir algum sentido na anarquia da existência”.<sup>56</sup> Essa realidade é tão presente na humanidade que, desde que o ser humano narrava mitos ao redor de fogueiras, usa as mesmas estruturas narrativas. E no Cinema isso não é diferente. Turner explica, de maneira concisa, o que é a *jornada do herói* e o tradicional roteiro de três atos:

No primeiro ato o herói, geralmente, está no 'mundo comum', mas logo é chamado para uma aventura [...] Há uma recusa inicial, seguida de um encontro com a figura de um mentor que ajuda o herói a lidar com seus receios antes de 'cruzar o primeiro portal'. Neste momento a jornada começa. [...] O segundo ato é marcado pelo conflito à medida que o herói persegue seu objetivo (lembre-se de O Senhor dos Anéis). Surgem testes e desafios. Inimigos aparecem para criar obstáculos e distrações. E então acontece a maior de todas as batalhas. O herói enfrenta uma provação na 'caverna mais profunda' [...] é provável que tal caverna seja a da alma, a parte mais profunda de uma pessoa. [...] O terceiro ato mostra o herói retornando. Há uma batalha final seguida de uma ressurreição [...] marcando o momento em que ele volta para casa com seu 'elixir', que trás cura para a família, comunidade, tribo, nação ou até o mundo [...].<sup>57</sup>

A estrutura narrativa da *jornada do herói* se enquadra no *design clássico*, no modelo de *arquitrama*, que é um dos três modelos possíveis para uma estrutura narrativa no Cinema. McKee defende que, “apesar das variações do design de eventos serem inumeráveis, elas têm limites”.<sup>58</sup> O autor afirma que existe um triângulo de possibilidades formais narrativas. Além do design clássico da *arquitrama*, existem o *minimalismo* e a *antitrama*. Enquanto a *arquitrama* trabalha com um protagonista único e ativo, que luta com um conflito externo e tem um final fechado, a *minitrama* trabalha com diversos protagonistas passivos, que lutam com conflitos internos e tem um final aberto. Mesmo diferentes, tanto *arquitrama* como *minitrama* acontecem em um tempo linear dentro de uma realidade consistente. A *antitrama*, diferente das outras, trabalha em um tempo não linear, realidades inconsistentes onde tudo é acaso.<sup>59</sup>

As possibilidades limitadas de se contar uma história nos mostram como ainda somos parecidos com os narradores da fogueira. Milhares de anos se passaram e ainda

<sup>55</sup> MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006, p. 25.

<sup>56</sup> MCKEE, 2006, p. 25.

<sup>57</sup> TURNER, 2014, p. 64.

<sup>58</sup> MCKEE, 2006, p. 55.

<sup>59</sup> MCKEE, 2006, p. 55 - 56.

temos a necessidade de ouvir e contar histórias que nos lembram dos mitos e nos inspiram a seguir adiante. Sendo as narrativas sobre os bravos caçadores do passado, ou sobre a luta contra uma tecnologia do futuro que se rebelou contra a humanidade, não há diferença. Antes de serem entretenimento, as narrativas querem nos ensinar sobre nós mesmos e nossos principais desafios.

#### 2.1.4 A indústria cinematográfica

Com o desenvolvimento do capitalismo artista, as fronteiras tradicionais que separavam cultura e economia, arte e indústria se esfumaram: a cultura torna-se uma indústria mundial, e a indústria se mistura com o cultural. A economia está cada vez mais na cultura, e esta na economia: a economização crescente da cultura corresponde a culturalização da mercadoria. [...] Uma cultura que tem como característica implantar-se sob o signo hiperbólico da sedução, do espetáculo, da diversão de massa.<sup>60</sup>

Antes de tratarmos do aspecto mais cultural que envolve a indústria cinematográfica - e a indústria cultural à partir do cinema - é importante termos em mente que, desde o início, o cinema é responsável por diversos avanços na indústria tecnológica. Desde a criação dos primeiros equipamentos capazes de gravar e reproduzir imagens em movimento até o desenvolvimento de novas técnicas para a criação de efeitos especiais, bilhões de dólares são movimentados em função do Cinema. Assim, usaremos duas abordagens diferentes para falarmos do *fator indústria* do Cinema: primeiramente, trataremos do assunto à partir do desenvolvimento de uma indústria gigantesca que movimenta um mercado de novas tecnologias. No segundo momento faremos uma breve aproximação da indústria cultural à partir da indústria cinematográfica.

Antes do Cinema se transformar na indústria bilionária que é hoje, teve que enfrentar seus dias de quermesse. No início de sua história, “o cinema se desenvolveu entre barracas de feira, ao lado da mulher-peixe e da dama sem ventre, entre circos de cavalinhos, rodas gigantes, jogos de azar e tiros ao alvo.”<sup>61</sup> Os apresentadores ambulantes acompanhavam os circos e festas públicas devido a pouca variedade de filmes. Assim, “afigurava-se rendosa somente a exploração ambulante, pois a exibição em salas fixas, em face de uma procura ainda pouco desenvolvida, exigia grande variedade de programas.”<sup>62</sup>

No início — finais do século dezenove e início do vinte — a produção e exibição de filmes não trazia muito lucro para os seus responsáveis. Rosenfeld nos conta algumas histórias sobre os primeiros aventureiros da indústria cinematográfica. Entre

<sup>60</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p. 262 - 263.

<sup>61</sup> ROSENFELD, 2009, p.67.

<sup>62</sup> ROSENFELD, 2009, p. 67.

os muitos que faliram e tiveram que trocar de profissão, o autor destaca a história de um empresário que fez fortuna nos primeiros anos do cinema.

George C. Hale, um hábil empresário, teve a fantástica ideia de projetar panoramas de viagens numa pequena sala montada à maneira de um carro ferroviário. Um porteiro vestido com uniforme de chefe de estação apitava o início da sessão, sugerindo atmosfera de viagem; na tela viam-se, de quando em vez, os trilhos engolidos pela velocidade e nas 'curvas' a 'sala-vagão' imitava os solavancos de um trem real. Com estes 'Hale's Tours' o inspirado empresário ganhou dois milhões de dólares em dois anos e muitos colegas enriqueceram com este 'cinema atmosférico' na primeira década deste século.<sup>63</sup>

Talvez o empresário Hale tenha descoberto uma reprodução de filmes que vai muito além da reprodução em 3D muito antes desta mesma ter sido utilizada. Entretanto, o importante aqui é notar que Hale foi um dos primeiros empresários que pode colher os frutos do Cinema à partir de uma abordagem inovadora e imersiva. Entretanto, este é apenas um exemplo de abordagem com um diferencial lucrativo. Além de Hale, outros empreendedores buscaram abordagens diferenciadas que logo transportaram os filmes de pequenas salas de projeção para grandes espaços com centenas de cadeiras que lotavam de espectadores. Desta maneira, exibidores de pequeno capital foram eliminados do mercado, deixando a concorrência entre os grandes.<sup>64</sup>

Arte técnica, ele procede por invenções tecnológicas e patentes, que estruturas industriais, financeiras e comerciais possibilitam explorar. Charles Pathé e Léon Gaumont, ao mesmo tempo operadores, comerciantes, industriais, desenvolvem suas empresas não apenas difundindo os filmes que produzem, mas vendendo os aparelhos que os projetam no mundo todo.<sup>65</sup>

Nos Estados Unidos, além da produção e distribuição dos filmes serem feitas por empresas que se especializaram em cada um destes ramos, acontece uma verdadeira guerra pelas patentes dos novos equipamentos. "Algumas firmas de capital considerável, geralmente fabricantes de fonógrafos, artigos ópticos, fotográficos etc. . . garantiram-se uma espécie de monopólio."<sup>66</sup> As grandes produtoras esperavam dominar completamente o mercado monopolizando, inclusive, as cine câmeras. Assim, as produtoras, além de produzir os filmes, alugavam os materiais necessários para as produtoras menores. Essa prática acontecia, também, na Europa, onde se "alugam projetores, filmes e mesmo operadores, cobrando de cinquenta a cem francos por dia."<sup>67</sup>

<sup>63</sup> ROSENFELD, 2009, p. 68 - 69.

<sup>64</sup> ROSENFELD, 2009, p. 69.

<sup>65</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p.194 - 195.

<sup>66</sup> ROSENFELD, 2009, p. 69.

<sup>67</sup> ROSENFELD, 2009, p. 71.

Dos grandes empresários do Cinema desta época, a maioria apenas reproduzia os filmes. George Meliès é um dos únicos independentes que produzia os próprios filmes. O cineasta vendia “seus filmes a 1,50 francos por metro e ao preço duplo por metro de filme colorido.”<sup>68</sup> A grande procura por novos filmes<sup>69</sup> começou um processo de encarecimento das películas. Este encarecimento se dá pelo fato de que o Cinema evoluiu de imagens e paisagens para a narrativa de histórias cômicas e suspenses. A produção dessas narrativas, entretanto, era muito mais cara para o produtor<sup>70</sup>, tornando os filmes ainda mais caros. Desta maneira, surge a figura do distribuidor, que comprava os estoques de filmes dos produtores e alugava seu estoque para os reprodutores por um preço muito mais acessível, pois alugava os mesmos filmes para vários reprodutores em vários lugares diferentes. Não é preciso dizer que todo o risco era assumido pelo distribuidor, mas seus lucros fizeram com que surgisse este novo braço do mercado cinematográfico. Evoluções como essa não foram entendidas por cineastas como Meliès. A ruína deste verdadeiro gênio da arte e indústria cinematográfica é, entre outras coisas, atribuída ao fato de Meliès não teria entendido a evolução das distribuidoras e continuou tentando vender seus filmes diretamente para os reprodutores.<sup>71</sup>

A produção de filmes passa por altos e baixos em meados do século passado. Lipovetsky e Serroy apontam que na época do cinema mudo, Hollywood chegou a produzir cerca de novecentos filmes por ano. Após a crise de 1929, entretanto, a produção de filmes diminuiu. “Entre 1930 e 1950, Hollywood produz entre quatrocentos e quinhentos filmes por ano.”<sup>72</sup> Mesmo assim, o principal polo da indústria cinematográfica no mundo chegou a produzir o equivalente a mais de um filme por dia. Diminuindo ainda mais a produção de novos filmes, a chegada dos televisores nos anos 1950 revelou um concorrente — dependendo de como olhamos para a situação, podemos ver um parceiro extremamente forte para o Cinema. Agora, os filmes chegavam às casas das pessoas, não sendo mais necessário ir até uma sala de reprodução. Além disso, novos programas de auditório, telenovelas e telejornais representaram novas opções aos consumidores de filmes. Entretanto, a chegada de novas tecnologias não diminuiu o alcance do Cinema. Este sempre encontra uma maneira de se renovar e se adaptar. Para os dois autores, mesmo não produzindo tantos filmes como antes, “o Cinema continua em essência sendo o que é desde os

<sup>68</sup> Na época os filmes eram coloridos à mão, com grande trabalho e investimento de tempo. ROSENFELD, 2009, p 70.

<sup>69</sup> A procura aumenta, principalmente, pelo fato de os exibidores não serem mais ambulantes. Fixo em um teatro, ou um prédio projetado especialmente para ser um cinema, o exibidor precisa de constante renovação dos seus filmes para poder agradar ao público.

<sup>70</sup> Contar uma história em um filme exige ensaio que, por sua vez, exige tempo e dinheiro para pagar os atores, equipe de filmagem, estúdio, etc.

<sup>71</sup> ROSENFELD, 2009, p. 71.

<sup>72</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p. 196.

anos 1930: uma arte de massa”.<sup>73</sup>

Neste mesmo caminho, Mario Vargas - Llosa afirma que o Cinema sempre foi uma arte de entretenimento voltada para as multidões. Segundo o autor, na civilização do espetáculo vivemos um empobrecimento das ideias que dão lugar às imagens. Desta forma, Cinema, televisão e outras mídias que trabalham à partir das imagens vão tomando, pouco a pouco, o lugar dos livros. O autor afirma que, graças a atual cultura do menor esforço, se dá um grande desenvolvimento de tecnologias voltadas para as imagens e efeitos especiais.<sup>74</sup> Sem entrar nos méritos de uma questão tão profunda quanto a que Vargas - Llosa propõe, Fred Saddi-Naccache, coordenador acadêmico do Axis Efeitos Visuais, em entrevista para o site Olhar Digital, afirma que “até a produção mais modesta e independente depende de efeitos visuais. Já não se consegue produzir sem isto.”<sup>75</sup>

Até agora temos olhado para a indústria que o Cinema desenvolveu e segue desenvolvendo e os bilhões que esta movimentada todos os anos. A partir daqui, queremos abordar um outro aspecto desta mesma indústria: o aspecto cultural. Para Douglas Kellner, os principais pensadores da Escola de Frankfurt - sendo a primeira geração desta composta por Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse, Eric Fromm e Walter Benjamin —

[...] cunharam a expressão 'indústria cultural' para indicar o processo de industrialização da cultura produzida para a massa e os imperativos comerciais que impeliam o sistema. Os teóricos críticos analisavam todas as produções culturais de massa no contexto da produção industrial, em que os produtos da indústria cultural apresentavam as mesmas características dos outros produtos fabricados em massa: transformação em mercadoria, padronização e massificação. Os produtos das indústrias culturais tinham a função específica, porém, de legitimar ideologicamente as sociedades capitalistas existentes e de integrar os indivíduos nos quadros da cultura de massa e da sociedade.<sup>76</sup>

Entretanto, Kellner tece algumas críticas à teoria crítica da Indústria Cultural. O autor entende que seria preciso fazer uma avaliação mais precisa da economia política da mídia. Ele também comenta sobre a necessidade de se fazer uma verificação mais empírica e histórica da formação da indústria da mídia. No entanto, sua crítica

<sup>73</sup> LIPOVETSKY ; SERROY, 2015, p. 197 - 198.

<sup>74</sup> LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p. 40 - 42

<sup>75</sup> SADDI-NACCACHE, Fred. **Efeitos visuais impactam vários setores da indústria do vídeo**. 2013. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/games-e-consoles/video/quase-despercebidos%2C-efeitos-visuais-impactam-industria-do-video-/34035>>. Acesso em: 05/07/2017.

<sup>76</sup> KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001. p. 44.

mais importante diz respeito a uma dicotomia entre cultura superior e cultura inferior.<sup>77</sup> Segundo o autor, a Escola de Frankfurt limita os momentos críticos à uma cultura superior, enquanto identifica como ideológicos os exemplares de uma cultura inferior. Para Kellner essa diferenciação é problemática pois uma cultura superior também é passível de ideologias.<sup>78</sup>

Embora parcial e unilateral, a abordagem da Escola de Frankfurt fornece instrumental para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura da mídia e indica os modos como ela reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão. [...] a crítica à ideologia é um componente fundamental dos estudos culturais, e a Escola de Frankfurt contribuiu de maneira inestimável para inaugurar críticas sistemáticas e consistentes da ideologia na indústria cultural.<sup>79</sup>

Quando olhamos para todo o processo de industrialização do Cinema, percebemos traços muito fortes daquilo que a Escola de Frankfurt chama de Indústria Cultural. De certa maneira os filmes, em todas as gerações do cinema, sempre seguiram uma padronização. Por ser uma produção técnica que dá espaço para a arte — mas que nunca deixa de ser técnica — é natural que o Cinema siga padrões: seja o padrão em termos de formato de roteiro, tamanho da película ou ideológico. Em alguns filmes produzidos nas décadas de 1970 à 1990, por exemplo, as questões ideológicas são gritantes. Filmes que abordavam — direta ou indiretamente — a questão da Guerra Fria, por exemplo, deixavam claro o posicionamento ideológico dos seus produtores.

Indo um pouco além destes posicionamentos culturais mais óbvios, nos deparamos com questões um pouco mais sutis. A própria promoção de um produto em um filme pode ser a promoção de uma ideologia de estilo de vida. Aquilo que um personagem come, bebe, o carro que ele dirige, as roupas que veste, a música que escuta, tudo é pensado nos mínimos detalhes. A construção de um personagem passa, também, pelo seu estilo de vida e aquilo que ele crê como sendo os valores para uma vida melhor. E onde nascem estes valores? Quem os determina? Rosenfeld defende que “a própria criação requer capitais consideráveis e, por isso, a empresa, ao encomendar a confecção de um filme, forçosamente tende a impor desde o início os princípios que lhe parecem certos.”<sup>80</sup> Entretanto, no Brasil e em outros países, grande parte da produção cinematográfica ganha apoio e financiamento do Estado. O autor nos indica que, mesmo sem interesses comerciais, o Estado tende a impor as suas diretrizes nos filmes que financia.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Kellner argumenta que deveriam ser aplicados métodos críticos semelhantes à todos produtos culturais, desde a ópera até a música popular. - KELLNER, 2001, p. 45.

<sup>78</sup> KELLNER, 2001, p. 44 - 45.

<sup>79</sup> KELLNER, 2001, p. 45 - 46.

<sup>80</sup> ROSENFELD, 2009, p. 36.

<sup>81</sup> ROSENFELD, 2009, p. 37.

Iniciativa pública ou iniciativa privada, neste âmbito, guardadas as proporções, parecem ter as mesmas motivações para financiar o projeto de um filme: além dos lucros, parece muito proveitoso inspirar os princípios que lhes parecem certos, inspirar uma cosmovisão. Podemos dizer que a mensagem comunicada pelo Cinema é de determinadas visões de mundo, seja do artista ou de quem o financia. Desta maneira percebemos que não só a visão do artista, ou como antes mencionado, sua experiência e modo de interpretar o mundo são impressos nas telas. Existem os interesses defendidos por quem financia estes artistas. Mas, de que maneira isso pode influenciar na criação de uma obra de arte?

Mesmo que existam pressões comerciais e ideológicas daqueles que financiam uma produção cinematográfica, não podemos nunca perder de vista que os filmes, querendo ou não, acabam por refletir o modo de pensar da época em que são produzidos. Desta maneira,

Há casos em que realmente encomendam ao diretor identificando-se com os anseios profundos da sociedade e em que se esforçam para representá-la; casos que justificam as palavras de Fritz Lang de que ‘a responsabilidade mais alta do criador fílmico é refletir a sua época’.<sup>82</sup>

## 2.2 A pregação

As pessoas se aproximam do grande templo. Faltam apenas 13 minutos para iniciar o culto. Os membros dirigem-se com suas famílias e com seus grupos ao Santo dos Santos, dentro do grande templo. A oferta para o sacrifício precisa já ser deixada antes de entrarem no Santo dos Santos. Ali, também adquirem a comida e a bebida usada na grande eucaristia, refeição de ação de graças pela vida e o trabalho, em comunhão fraterna cultural. Adentrando o ambiente sagrado, com suas luzes bruxuleantes, fazem silêncio, como parte da devoção. Em poucos minutos, no horário marcado, os avisos sobre os próximos cultos são transmitidos. Em seguida, apagam-se também as luzes bruxuleantes. Há silêncio total no ambiente. Inicia-se o culto de 2 horas e 10 minutos. Luzes radiantes incidem sobre o grande altar da vida.<sup>83</sup>

A comparação é precisa. Mesmo que os expectadores não estejam indo ao cinema para prestar culto a alguma divindade, essa comparação não deixa de ser importante. Como no relato do autor, no cinema, os expectadores permanecem sentados e atentos por cerca de duas horas — alguns filmes das décadas de 1950 e 1960 chegavam às quatro horas e meia de duração — para ouvir uma pregação. Neste ritual, o filme é a prédica que expõe uma visão de mundo sobre determinado tema, o cinema é o púlpito e os produtores são os pregadores.

<sup>82</sup> ROSENFELD, 2009, p. 41.

<sup>83</sup> ADAM, Júlio César. Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como culto da religião vivida. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552 – 565, 2012.

## 2.2.1 Cinema e cosmovisão

Toda história é baseada em uma determinada visão de mundo. O mesmo acontece com os filmes, pois são baseados em uma história e, portanto, também apresentam uma visão de mundo. Não existe história que possa ser considerada “neutra”, na qual os eventos e personagens sejam apresentados de forma objetiva, sem considerar a sua interpretação. Toda escolha que um autor faz, desde o tipo de personagens que cria até os eventos que relata, é determinada por sua maneira de ver o mundo<sup>84</sup>

O entendimento do que é uma cosmovisão é muito importante quando nos propomos a analisar qualquer tipo de produção cultural. Na busca de explorar a produção cinematográfica teologicamente, essa importância se faz ainda mais presente. Desta maneira, a ideia de *Cosmovisão*, ou *Visão de Mundo*, surge, à princípio, no fértil período cultural da Alemanha dos séculos XVIII e XIX. Segundo Rodolfo Souza, teria sido Emanuel Kant, filósofo de indiscutível importância para o ocidente, a forjar “o termo *Weltanschauung*, traduzido posteriormente como o correlato inglês *worldview*, em português, *cosmovisão*.”<sup>85</sup>

Segundo Albert Wolters<sup>86</sup> uma cosmovisão servirá como um guia para a vida, mesmo quando presente de maneira inconsciente, trabalhando subjetivamente na vida de uma pessoa. Trabalha orientando quanto ao mundo em geral, dando o sentido de certo e errado conforme passamos por confrontos e momentos de decisão. Afeta a forma como nos relacionamos com o mundo e acessamos os eventos da vida, assuntos e estruturas de nosso tempo e sociedade. Ainda segundo Souza,

[...] forma comum de *Worldview*, ou visão de mundo, sendo definido pelo *Oxford English Dictionary* (1989) como uma palavra carregada de sentido que define uma filosofia ou visão particular da vida; um conceito do mundo utilizado por um indivíduo ou um grupo.<sup>87</sup>

Paul G. Hiebert, em uma obra inteiramente dedicada à análise antropológica do conceito de cosmovisão, entende que esta trabalha como um filtro. As experiências do dia a dia de uma pessoa passam por um filtro que é formado pelas crenças, sentimentos e valores — que juntas formam a cosmovisão da pessoa — sendo traduzidas em decisões que levam a um comportamento resultante.<sup>88</sup> O autor ainda define o termo, a partir de uma perspectiva antropológica, “como as pressuposições e estruturas

<sup>84</sup> GODAWA, Brian. **Cinema e fé cristã**. Viçosa: Ultimato, 2004. p. 25

<sup>85</sup> SOUZA, Rodolfo. *Cosmovisão: evolução do conceito e aplicação cristã: Espiritualidade, razão e ordem social*. In: CARVALHO, Guilherme V. R. de (Org.). **Cosmovisão cristã e transformação**. Viçosa: Ultimato, 2008. p. 39 – 55. p. 41

<sup>86</sup> WOLTERS, Albert. **Creation Regained: biblical basis for a reformation worldview**. Grand Rapids: Eerdmans, 2000. p. 4

<sup>87</sup> SOUZA, 2008. p. 43.

<sup>88</sup> HIEBERT, Paul G.. **Transformando Cosmovisões** : uma análise antropológica de como as pessoas mudam. São Paulo: Vida Nova, 2016. p. 31

cognitivas, afetivas e avaliativas fundamentais que um grupo adota em relação à natureza da realidade e que usa para organizar a sua vida.”<sup>89</sup> Desta forma, podemos atestar a cosmovisão de um grupo ou de um indivíduo.

Desde as tragédias gregas de Eurípedes até as comédias medievais de Shakespeare, tanto os autores antigos quanto os clássicos não tiveram vergonha de contar uma boa história com a intensão de provar algo ou ilustrar como eles criam que deveríamos viver neste mundo.<sup>90</sup>

Brian Godawa, roteirista e autor de obras que tratam da relação do Cinema com a Filosofia e a fé cristã, diz que “toda religião e filosofia no final se resume a uma visão de mundo, como uma rede compreensível de crenças através das quais interpretamos nossas experiências.”<sup>91</sup> O mesmo autor ainda afirma que o Cinema, como arte e indústria do entretenimento, reforça certos valores em detrimento de outros.<sup>92</sup> Assim, os autores e produtores dos filmes imprimem na película a sua própria visão de mundo, intencionalmente ou não. Voltando à definição de Hiebert, poderíamos imaginar que, ao produzir um filme, o autor teve que tomar decisões em termos de roteiro, figurino, cenário, trilha sonora, entre outras. Essas decisões são resultados da ação da cosmovisão do autor sobre o mundo ao seu redor. Portanto, ao produzir um filme sobre o futuro, por exemplo, o autor traduz no filme os medos e as esperanças da realidade em que está inserido, sendo que estes ainda passam pelo seu filtro de crenças, sentimentos e valores pessoais.

### 2.2.2 Mídia: o meio/púlpito

Está cada vez mais claro que para compreender a religião no século XXI, nós precisamos compreender também a mídia e os modos pelos quais as religiões estão sendo refeitas através de sua interação com a mídia moderna.<sup>93</sup>

Em um artigo sobre as relações entre mídia e religião, Stewart M. Hoover tece alguns importantes comentários sobre a evolução desta relação a partir de finais do século XX. Para o autor, estamos vivendo um declínio acentuado da importância das grandes instituições religiosas no dia a dia das pessoas. Entretanto, isso não quer dizer que as pessoas estejam se tornando menos espiritualizadas. Segundo o autor, existe uma crescente busca individualizada de uma fé que se organiza em torno da lógica individual: uma fé construída em torno das necessidades e gostos pessoais de cada

<sup>89</sup> HIEBERT, 2016, p. 30 - 31.

<sup>90</sup> GODAWA, 2004, p. 41.

<sup>91</sup> GODAWA, 2004, p.15.

<sup>92</sup> GODAWA, 2004, p. 17.

<sup>93</sup> HOOVER, Stewart M. A Mídia e suas Linguagens Religiosas. In: MOREIRA, Alberto da Silva (Org.). **A religião na mídia e a mídia na religião**. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2012. p. 47 – 56. p. 47

indivíduo. Desta maneira, assistimos à uma crescente fluidez das expressões de fé. Os indivíduos tem bebido de diferentes culturas religiosas — inclusive as tradicionais e institucionalizadas — sem se comprometer com a história, tradição ou dogmas. Assim o indivíduo vive uma espiritualidade sob medida, feita pelo indivíduo e para o próprio indivíduo. A relação com a mídia se dá no fato de que neste mesmo momento — finais do século XX — vemos iniciar uma democratização da mídia. Com os avanços tecnológicos, a facilitação das condições de acesso e a redução dos custos, vê-se uma proliferação de novos canais midiáticos. Assim, vemos acontecer o *boom* midiático da religião do século XX. São diversos canais televisivos dedicados inteiramente à mídia religiosa: pregadores, cantores, educadores, entre outros. Além das igrejas católicas e evangélicas, vemos a espiritualidade não institucionalizada virar tema em filmes, reportagens e músicas. Hoover destaca que a evolução da relação entre mídia e religião facilitou o movimento de abandono das religiões institucionalizadas para a abertura de um espaço maior para a religiosidade individualizada.<sup>94</sup>

Sabemos que a relação entre religião e mídia não é algo recente. Em praticamente toda a história das religiosidades nos deparamos com a figura de um mediador ou mediadora. Essa figura existe para comunicar às pessoas comuns qual a vontade dos deuses. Na Grécia antiga, por exemplo, a figura do *oráculo* é bastante comum enquanto mediador. Pessoa separada do povo, o oráculo era consultado por reis e seus sábios sobre quase tudo: desde plantações até para saber se o exército será bem sucedido em uma guerra que está por vir. A consulta ao oráculo envolvia uma série de rituais que faziam parte de todo o processo. Muitas vezes um animal era sacrificado e a maneira como suas vísceras eram espalhadas no altar já faziam parte da mensagem. “O termo oráculo, aliás, designa ao mesmo tempo o inspirado, o texto da mensagem divina e o local onde ele se manifesta.”<sup>95</sup> De certa forma, tudo o que envolve o oráculo, envolve também a mensagem que ele media. O oráculo assume, na Grécia antiga, o papel de mídia entre os deuses e o povo. Ele comunica a mensagem dos deuses em tudo o que faz e o que veste no momento da consulta.<sup>96</sup>

Voltando ao século XXI, nos deparamos com uma infinidade de possibilidades midiáticas. Parece que para todos os lados que olhamos vemos uma tela piscante, um anúncio ou uma propaganda. No campo das religiões as mídias também evoluíram. Desde filmes de cunho explicitamente religioso, o crescimento do mercado da música gospel e canais de televisão voltados inteiramente para programas religiosos, até a comunicação papal feita pelo Twitter.<sup>97</sup> Talvez possamos dizer que a evolução das mídias tem inspirado algumas mudanças consideráveis no cenário religioso. Neste

<sup>94</sup> HOOVER, 2012, p. 50 - 54.

<sup>95</sup> MINOIS, Georges. **História do Futuro**: dos profetas à prospectiva. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016. p. 53

<sup>96</sup> MINOIS, 2016, p. 52 - 55.

<sup>97</sup> FRANCIS Pope. Disponível em: <<https://twitter.com/pontifex>>. Acesso em: 02/08/2017.

contexto, o Cinema tem grande parte na mídia do presente século. Assim, faz-se necessário entendermos um pouco melhor o que define a mídia no século XXI, que pode não ser mais um oráculo que interpreta vísceras em um altar, mas certamente é bem mais do que telas piscantes em uma avenida. Alberto Klein, professor e pesquisador da área de comunicação, explica que o termo mídia tem sido largamente usado para definir os meios de comunicação em massa. Entretanto, o pesquisador alerta que, para falarmos de mídia, não podemos esquecer de uma perspectiva mais abundante da ideia das mediações. Klein explica que, “nos estudos de comunicação, mídia geralmente constitui qualquer suporte material que estabeleça uma conexão entre dois pontos ou mais, com a finalidade de transmitir e/ou receber informações.”<sup>98</sup>

A palavra 'mídia' vem do latim *medium*, que significa meio, canal, conexão entre dois pontos. O plural de *medium* é *media*. Na língua inglesa, *media* (pronuncia-se mídia) designa o conjunto dos meios de comunicação. Foi adotando a pronúncia inglesa de *media* que chegamos à palavra 'mídia', usada como substantivo feminino e no singular.<sup>99</sup>

A noção de que *medium* é o canal que serve de conexão entre dois pontos é essencial para a correta compreensão do que é mídia. Alberto Klein, ao tentar definir o conceito de *mídia*, lembra de uma importante noção nos estudos da comunicação: a ideia de que os meios são extensões de nossos corpos. Essa audaciosa ideia foi cunhada originalmente pelo canadense H. M. McLuhan em seu livro *Understanding Media: the Extensions of Man*, na década de 1960. Para o autor, qualquer utensílio, do mais simples ao mais complexo, é uma expansão do nosso corpo. Assim, McLuhan não entende mídia apenas como os meios de comunicação, mas como toda a gama de ferramentas tecnológicas concebida pelo ser humano, incluindo os meios de comunicação.<sup>100</sup>

Podemos dizer que este pensamento foi sintetizado, em *Understanding Media*, na expressão 'O meio é a mensagem'. Isto quer dizer que é o meio, e não sua mensagem, que confere a forma e a proporção das ações e associações humanas. Assim, McLuhan operou um deslocamento na análise do processo comunicativo: a atenção deveria recair mais sobre o canal (considerado como uma instância neutra no modelo de Shannon e Weaver) e não sobre as mensagens desses meios.<sup>101</sup>

Essas são ideias complexas. Arrisco-me a dizer que a atenção deve recair sobre tudo: mensagem e canal. Entretanto, para McLuhan, mensagem e canal não podem ser separados. O canal faz parte da mensagem. Para o autor,

<sup>98</sup> KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia**: interferências midiáticas no cenário religioso. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006. p. 80 - 81

<sup>99</sup> KLEIN, 2006. p. 80.

<sup>100</sup> KLEIN, 2006. p. 82.

<sup>101</sup> KLEIN, 2006. p. 82 - 83.

Todo meio é uma extensão de parte do nosso corpo, conforme McLuhan. Assim, a roda estende os pés, o martelo estende as mãos, do mesmo modo como o rádio prolonga nossos ouvidos. Nossa memória e determinadas funções de nosso cérebro são, nessa mesma lógica, expandidas no computador. O processo de criação de tecnologias é um processo de prolongamento do corpo, seja de nossos órgãos sensoriais, membros ou músculos.<sup>102</sup>

Assim como o rádio prolonga os ouvidos de quem escuta, prolonga, também, a voz de quem fala. Ainda mais que isso, prolonga as ideias e, até mesmo, o humor de quem está no controle dos aparelhos. A tecnologia como extensão de nossos corpos e ideias está bem presente no Cinema. Como mencionado anteriormente, o Cinema, enquanto mídia, liga dois pontos: os autores e os expectadores. Os autores, como qualquer outra pessoa, possuem determinadas visões de mundo. Seja religião ou filosofia de vida, a cosmovisão do autor é impressa no filme. O filme, desta maneira, é o meio, a mídia, o púlpito onde uma visão de mundo é apresentada. Sabemos que além de tudo isso, ainda existem os interesses comerciais e ideológicos por de trás de qualquer produto da Indústria Cultural. Mas não nos enganemos. Por mais que um autor faça um grande esforço para tornar o filme mais neutro e independente, as cosmovisões se revelam em todas as escolhas que um ser humano faz. Lembrando de Hoover, seja por uma globalização desenfreada, seja pela democratização das mídias ou pelo alcance cada vez mais longo das cosmovisões daqueles que atingem grandes públicos à partir de uma mídia, o crescimento no número de pessoas que optam por uma espiritualidade cada vez mais eclética e individual está diretamente relacionado com a expansão das mídias no último século. Se cada mídia é uma extensão daquilo que sentem e pensam os seus usuários, o Cinema tem sido um púlpito - ou um altar de predições - dos deuses modernos para o seu povo.

### 2.3 Conclusões parciais

O mito é um relato, uma narrativa, escrita, lida, recitada ou ouvida, repleta de símbolos. Os símbolos mitológicos são organizados numa narrativa que fala ao consciente e ao inconsciente humano. O mito deve ser interpretado como discurso, pois visa dizer algo a alguém. Trata-se de uma 'história exemplar' que quer ser e transmitir um exemplo. É um fenômeno literário que conta um feito imaginário, um evento fantástico, construído por uma essência religiosa e por ela considerada real.<sup>103</sup>

Percebemos, ao longo deste capítulo, que os filmes carregam muito dos mitos em si. Talvez possamos dizer que os filmes façam parte de um grande corpo de narrativas mitológicas da atualidade. Narrando histórias exemplares, os filmes, assim como qualquer outra expressão artística, nos descrevem o Universo e o nosso lugar

---

<sup>102</sup> KLEIN, 2006, p. 83.

<sup>103</sup> REBLIN, 2005, p. 37.

nele. Eles são interpretações de artistas sobre a vida real - mesmo que alguns não o pareçam. Narrando histórias exemplares, nos passando um ponto de vista baseado em uma cosmovisão, os filmes comunicam apelando para os sentimentos e para a imaginação, e isso torna o Cinema extremamente interessante para a Teologia. Comentamos anteriormente que o artista é aquele que pode produzir algo de relevância quase religiosa. Quando nos deparamos com um filme que nos toca profundamente, nos abrimos para as premissas deste filme. Questionamentos à respeito da vida e da morte, afirmações sobre relacionamentos interpessoais, perguntas que nos fazem refletir para além das duas horas de filme, são situações que possuem o poder de tocar naquilo que é o misterioso em nossa existência.

A Teologia Prática, sendo aquela que se preocupa com as situações práticas da religiosidade do dia a dia das pessoas, tem no Cinema um grande aliado para a introdução de temas da mais alta relevância para a espiritualidade. Não me refiro aos filmes que se propõe *espirituais*, mas aos filmes que tocam em assuntos dos mais banais da existência humana. Comédias românticas, filmes de suspense, ficção científica, entre outros. Estes filmes revelam parte dos pensamentos e costumes de sua época. Observamos nos filmes de hoje, 2017, alguns questionamentos que não existiam nos filmes da década de 1930, por exemplo. Seja em uma comunidade religiosa ou na produção de um debate acadêmico, os teólogos tem nos filmes uma verdadeira radiografia da evolução do pensamento do último século. Ignorar essa ferramenta é, não apenas um desperdício, mas uma leviandade.

Começamos este capítulo perguntando qual a importância do Cinema para a Teologia Prática e qual o papel desta na relação com a produção cinematográfica. Nos parece mais claro neste momento que, pelo menos, dois dos papéis da Teologia Prática na relação com o Cinema são os seguintes: os filmes são uma forte ferramenta que nos ajuda na compreensão da realidade. Assistir a um filme é se deparar com o pensamento humano. Como qualquer outra manifestação cultural, um filme tem a capacidade de revelar as noções de uma época, de uma cultura, de um autor. A Teologia Prática precisa estar atenta aos acontecimentos e manifestações culturais que levam o ser humano a questionamentos mais profundos sobre a vida. O Cinema pode ser uma grande *ferramenta de pesquisa* neste sentido.

O segundo aspecto é que a Teologia pode ser mais relevante na própria produção cinematográfica. Assim como atenta o teólogo Ruard Ganzevoort, no último século, a influência da cultura pop disparou como nunca antes visto graças aos desdobramentos econômicos e tecnológicos. Em alguns países, os aparelhos de televisão foram mais disseminados do que os refrigeradores, por exemplo.<sup>104</sup> Talvez

<sup>104</sup> GANZEVOORT, R. Ruard. Molduras para os deuses: o significado público de um ponto de vista cultural. *Estudos Teológicos*, São Leopoldo, v. 56, n. 2, p. 358 – 375, jul./dez. 2016. p. 361

este fato quase insignificante nos mostre algo bem maior e nos faça lembrar do antigo hino do cancionário luterano, baseado no evangelho de Mateus, capítulo 4, versículo 4, que diz: “Não só de pão o homem viverá, mas de toda a palavra que procede da boca de Deus.” Se a Teologia Prática quer ser mais relevante, precisa estar atenta à este púlpito onde são pregadas as palavras dos deuses modernos. Se a Teologia quer ser mais relevante no mundo moderno, precisa aprender a usar este e outros poderosos meios de comunicação que tem servido a todos os tipos de pregação.

### 3 FUTURO E TEOLOGIA PRÁTICA

*Her* é um filme que nos apresenta uma visão de futuro. Para alguns, no entanto, a característica que mais adere ao futurismo neste filme é “ambiência da cidade de Los Angeles que aparece de modo ‘futurista’, longínqua, em tons frios e pastéis, como uma cidade americana da época da Grande Depressão.”<sup>105</sup> A visão de futuro que o filme apresenta carrega diversas características contemporâneas e se afasta bastante da estética de velocidade, movimento e violência encontradas no gênero da arte futurista.<sup>106</sup> No entanto, essa visão de futuro que não adere as características futuristas acaba nos revelando bastante sobre o tempo que vivemos. *Her* é um filme que nos apresenta uma visão de futuro fortemente agarrada no pensar contemporâneo. E como qualquer artefato cultural que apresenta uma visão de futuro, este filme revela muito do seu próprio presente, do seu próprio contexto. Olhar para o futuro é um exercício fantástico e assustador. É um exercício tão humano quanto o de criar e contar histórias. Assim, Cinema e futuro combinam tanto quanto mito e religião, religião e tempo presente, tempo presente e tempo futuro.

Percebemos o futuro não só em nossas esperanças por tempos vindouros melhores, mas também — quando não predominantemente — em nossos temores e medos. A condição possível de tudo o que pode acontecer nos causa inquietação. Temor e medos são sistemas de alerta antecipados, vitais no caso de possíveis perigos. Sempre que esses perigos são identificáveis e designáveis, surgem temores completos que nos compelem a agir a tempo e a fazer o necessário para evitar os perigos.<sup>107</sup>

O ser humano olha para o futuro e vê diversas possibilidades. Se chover o suficiente, a colheita será boa. Se não chover, ou chover demais, não haverá colheita. Entretanto, mesmo que chova a quantidade perfeita, se não preparar a terra, o ser humano não colherá nada. Assim, na esperança de ter uma boa colheita, preparamos a terra e pedimos à Deus a quantidade exata de chuva. O futuro depende do ser humano e daquilo que é dado ao ser humano. Assim, cada atitude relacionada ao futuro revela uma esperança, algo que se espera, bom ou ruim. E da mesma maneira que nosso olhar para o futuro revela uma esperança, também revela uma proposta, uma ação. Desta maneira, cada olhar para o futuro já se transforma em prática pois muda o próprio futuro só pelo fato de ter olhado para ele. Neste sentido, perguntamos qual o papel da Teologia Prática quando falamos de futuro. Será que a Teologia Prática deve olhar para o futuro?

<sup>105</sup> SANTANA, Gelson. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Cultura pop**. Brasília: EDUFBA, 2015. p. 156

<sup>106</sup> CULTURAL, Enciclopédia Itau. **Futurismo**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>>. Acesso em: 02/01/2018.

<sup>107</sup> MOLTSMANN, Jürgen. **Ética da Esperança**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012. p. 16

Para o historiador Eric Hobsbawn, quando olhamos para o passado é essencial partir das estruturas da sociedade e buscar compreender o seu movimento histórico, estando atento, no entanto, para os fenômenos que estão no seu interior, como a religiosidade, as lutas e movimentos sociais, as mudanças intelectuais e culturais e a política.<sup>108</sup> Desta maneira, localizar as visões de futuro historicamente é essencial para se fazer uma análise justa de suas propostas. A partir disso, entretanto, devemos perguntar de que maneira o contexto histórico pode influenciar na visão de futuro de uma época? Quais as diferentes visões de futuro que podemos perceber no decorrer dos séculos XX e XXI no Cinema e como o contexto histórico de suas produções influencia nas mesmas?

A humanidade do século 20 olhou para o futuro de diversas maneiras, e cada vez que olha por essa fresta, seu futuro muda novamente. As visões de futuro do século 20 e do presente século são ricas também em sua diversidade de manifestações. Além das muitas universidades e centros de pesquisa voltados para os estudos do futuro, vemos sua manifestação na religião, na literatura, no cinema, e em diversas mídias. Assim, com o objetivo de examinar os diferentes futuros vistos e imaginados pela humanidade no século 20 e no presente século, cabe perguntar: quais os principais temas apresentados por aqueles que trabalham com a temática do futuro? estes temas, em sua maioria, apresentam otimismo ou pessimismo em relação ao futuro? como se dá a relação entre futuro e esperança?

Sendo a Teologia Prática o braço da teologia voltado para a ação e para a vida prática do dia a dia das pessoas, é natural que exista um envolvimento entre esta e os pensamentos sobre o futuro. Assim, este capítulo está dividido em dois subcapítulos, sendo que o primeiro começa discutindo sobre as relações da Teologia Prática com o futuro. Além disso, este primeiro capítulo busca apresentar algumas das visões de futuro apresentadas no passado e nos dias de hoje. Para isso, apresentamos diferentes maneiras utilizadas para a predição durante a história, bem como dados de algumas das pesquisas mais recentes sobre o futuro, além de apresentarmos uma pequena lista com filmes futuristas de diversos momentos do século 21, revelando algumas das diferentes visões de futuro imaginadas no último século. No segundo subcapítulo trabalhamos com os conceitos de escatologia e esperança, dando especial atenção à discussão sobre fé, esperança e tecnologia.

### 3.1 O Futuro

Apenas o futuro dá sentido, justifica nossos atos, ou revela sua inutilidade. Para serem plenamente eficazes, portanto, teríamos de conhecer este futuro. Isso era verdadeiro para o homem pré-histórico,

<sup>108</sup> HOBBSAWN, Eric. Da História Social à História da Sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 94

que precisava prever os movimentos dos rebanhos selvagens; isso ainda é verdadeiro para as autoridades políticas e econômicas dos dias atuais, que precisam prever a evolução da conjuntura para tomar as decisões certas; mas também para qualquer homem, quer especule na Bolsa, escolha um novo emprego ou decida pegar um guarda-chuva. A vida nos força a escolher continuamente e, por consequência, a prever.<sup>109</sup>

Observar as nuvens carregadas no céu e imaginar a tempestade que está chegando, estocar alimentos em determinada época do ano por saber que o inverno está próximo, preparar a terra para a chuva que virá no próximo mês. O ser humano abre os olhos e olha para o futuro. A própria condição de sermos seres de um planeta repleto de fenômenos naturais nos provoca a olharmos para o futuro o tempo todo. Interpretar sonhos proféticos, ler o que o horóscopo tem a dizer sobre a semana de alguém, pensar sobre os sinais que apontam para o fim dos tempos. O fato de sermos seres religiosos que creem e vivem com uma noção do sobrenatural, nos leva, muitas vezes, a crer que o futuro não depende apenas de nós mesmos. Estudar para uma prova, fazer investimentos financeiros, planejar uma viagem, reduzir o consumo de combustíveis fósseis por conta do aquecimento global. O futuro que queremos depende de nossas atitudes no presente. Todos estes exemplos nos mostram que o ser humano é um ser que olha o tempo todo para o futuro. Imaginar onde estaremos daqui a cinco anos ou pensar no fim dos tempos e na volta do Salvador, são coisas que fazemos quase todos os dias. Por isso o futuro é tão interessante. Ele é uma incógnita, um mistério carregado de incertezas ao mesmo tempo em que depende totalmente de nossas atitudes no presente.

### 3.1.1 A relação da Teologia Prática com o Futuro

Quando estava no terceiro ano do Ensino Médio, tive que ler um livro para a disciplina de Língua Portuguesa. Dentre as diversas possibilidades de leitura, escolhi um dos livros mais famosos ali disponível: 1984, de George Orwell.<sup>110</sup> O livro, originalmente lançado em 1949, nos conta uma história ambientada na distópica Londres de 35 anos no futuro. De leitura viciante, o livro nos conta a história de Winston, um homem que vive na tensão entre a verdade e as mentiras contadas pelo Partido. O personagem vive uma vida dupla, hora como fiel membro do Partido, hora como revolucionário, se esquivando dos olhos sempre atentos do Grande Irmão - figura central para o Partido. Sua vida é triste e desesperadora, fazendo-me perguntar, várias vezes, como a situação havia chegado naquele estado. Orwell, ao relatar sua visão sobre o futuro, nos mostra, de certa maneira, uma potencialização do seu presente no momento da escrita. “De fato, a predição nunca é neutra ou passiva. [...] A predição não nos esclarece sobre o

<sup>109</sup> MINOIS, 2016, p. 1.

<sup>110</sup> ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

futuro, mas reflete o presente. Nesse sentido, revela a mentalidade, a cultura de uma sociedade e de uma civilização.”<sup>111</sup>

Orwell escreveu sobre uma possibilidade de futuro do seu tempo e espaço. E é à partir dessa noção que buscamos entender melhor qual a relação entre a Teologia Prática e os estudos do futuro. “A Teologia Prática é uma disciplina orientada pelo futuro.”<sup>112</sup> Em um artigo que se inicia com essa afirmação, os professores J. A. van den Berg e R. R. Ganzevoort buscam explicar quais as possíveis aproximações entre a Teologia Prática e os estudos do futuro, bem como a própria Teologia Prática pode ser beneficiada com as técnicas utilizadas pelos futurólogos. É principalmente à partir deste importante artigo que desenvolveremos este subcapítulo. Entretanto, antes de focarmos no envolvimento da Teologia Prática com o futuro, precisamos entender melhor o que é a Teologia Prática e a noção de religião vivida, um dos termos recentes que vem sendo trabalhado por teólogos dessa área e que muito nos interessa para a realização desta pesquisa.

Para mim, teologia prática é a teologia das práticas. Então, não significa que você é somente treinado para fazer certas coisas como, por exemplo, era chamada a teologia aplicada, então primeiro você aprende teologia real nos campos da teologia sistemática ou teologia bíblica e daí aprende a aplicar isso a uma situação concreta. Mas quando falamos em teologia prática significa que estamos investigando, pesquisando as práticas nas quais as pessoas estão envolvidas. E essas práticas podem ser encontradas na mídia, em saúde, em educação, em comunidades religiosas; as pessoas estão ativamente presentes com suas práticas religiosas. Então é isso que estudamos. Às vezes, estas são as tradições mais oficiais de religião, como, por exemplo, quando as pessoas vão para o culto no domingo de manhã elas participam de uma prática mais formalizada. Mas se elas vão para alguma religião popular, ou prática de religião popular, ou olham um filme que tenha certos elementos morais ou espirituais, ou telenovelas, também estão se envolvendo em práticas religiosas. [...] E por causa disso nós, especialmente no meu próprio trabalho, estamos cada vez mais usando uma abordagem de narrativa, que significa que estamos olhando para as histórias que as pessoas contam. Quando se pergunta para as pessoas sobre sua vida, sua fé, elas começam a contar histórias.<sup>113</sup>

Neste pequeno trecho da entrevista concedida à Faculdades EST, o professor Ruard Ganzevoort nos explica qual o seu entendimento sobre o estudo e o papel da Teologia Prática nos dias de hoje. Esta, entretanto, é uma maneira de entender a Teologia Prática. Essa disciplina tem mudado e evoluído com o tempo. Para esta

<sup>111</sup> MINOIS, 2016, p. 3.

<sup>112</sup> BERG, J. A. van den.; GANZEVOORT, R. Ruard. The art of creating futures: Practical theology and a strategic research sensitivity for the future. *Acta Theologica*, v. 34, n. 2, p. 166 – 185, 2014. p. 166.

<sup>113</sup> FACULDADES EST ONLINE; R. RUARD GANZEVOORT. **Conversa com Ruard Ganzevoort (Série Curtas Teológicas)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DJPIInwr3IGk%26t%3D1049s>>. Acesso em: 27/07/2017.

pesquisa, no entanto, interessa-nos a visão que Ganzevoort apresenta, principalmente por conta de seu diálogo com a religião vivida e com sua abordagem à partir das narrativas. Como vimos no primeiro capítulo, filmes contam histórias, narrativas de vida. Em *Her*, por exemplo, nos deparamos com uma narrativa que aborda questões ambientadas em um tempo futuro. Segundo o pensamento de Ganzevoort, o que mais nos interessa nas narrativas, é entender por quê o seu autor fez as escolhas que fez, por quê ele apresenta este tempo futuro da maneira que foi apresentado. Ainda mais do que isso, essa abordagem procura entender os traços de espiritualidade e religiosidade presentes no filme — seja uma espiritualidade que se apresenta intencionalmente ou não. Afinal, na opinião do autor, a religião é o principal tema da teologia prática. Ganzevoort define “a religião como os padrões transcendentais de ação e significado que contribuem para a relação com o sagrado e nela estão inseridos.”<sup>114</sup> Assim, uma narrativa ambientada no futuro apresenta, intencionalmente ou não, traços e padrões de religiosidade. Estes padrões, no entanto, não falam tanto do futuro, mas do presente. É neste ponto que as narrativas e estudos do futuro chamam a atenção da Teologia Prática.

Religião vivida é, num sentido, o oposto à religião que está cristalizada, materializada na própria tradição. Portanto, se focamos na religião vivida, perguntamos “como a religião é de fato vivida hoje?” Então, essas são as práticas de novo, e os significados que elas têm hoje. Então, nós não estamos olhando o “como deve ser” conforme a tradição, não estamos olhando como foi - mesmo que na história exista religião vivida - mas estamos olhando o que significa hoje, no aqui e agora. [...] Na Europa é tudo muito separado. Você tem religião, comércio, economia, você tem ciência, e tudo deve estar separado um do outro. Mas na África e creio que também aqui na América do Sul, religião e vida cotidiana são muito mais interconectadas, muito mais parte uma da outra. Então, religião vivida está acontecendo nas ruas, está acontecendo no cinema, está acontecendo na música. Está acontecendo nas igrejas, é claro, mas também nos hospitais. Está em todo lugar.<sup>115</sup>

Na narrativa de *Her*, e de diversos outros filmes, algumas coisas podem chamar a atenção para uma abordagem à partir da religião vivida. Por um lado, nos deparamos com o universo e os personagens da narrativa. Desde os nomes dos personagens até a maneira que se relacionam uns com outros ou com o ambiente ao seu redor, os valores que carregam e suas cosmovisões, a narrativa nos apresenta diversas características da religião vivida do universo de determinado filme. Essa noção se confunde com o ambiente em que determinado filme foi produzido. Se o universo de uma narrativa carrega determinados traços, isso acontece porque o grupo

<sup>114</sup> GANZEVOORT, R. Ruard. Molduras para os deuses: o significado público de um ponto de vista cultural. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 56, n. 2, p. 358 – 375, jul./dez. 2016. p. 322.

<sup>115</sup> FACULDADES EST ONLINE; R. RUARD GANZEVOORT. **Conversa com Ruard Ganzevoort (Série Curtas Teológicas)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DJPlInwr3lGk%26t%3D1049s>>. Acesso em: 27/07/2017.

de pessoas envolvidas na produção desta narrativa desenhou estes traços. Essas pessoas, entretanto, não estão sozinhas e não agem de maneira totalmente livre na criação de um filme — conforme o primeiro capítulo desta dissertação. O grupo de pessoas envolvidas na narrativa está inserido em uma realidade, e o resultado apresentado no filme acaba sendo um espelho desta realidade com alguns traços de autoria individual de uma ou outra pessoa. Assim, os traços de religião vivida encontrados no futuro proposto por *Her* são traços de religião vivida encontrados na sociedade contemporânea ao filme. O futuro é uma potencialização do presente.

A partir destas referências sobre a Teologia Prática e a religião vivida, faremos o exercício de relacioná-las com a temática do futuro. “Enquanto outras disciplinas da teologia focam em fontes textuais de uma tradição religiosa ou nas estruturas conceituais e sistemáticas, a Teologia Prática lida principalmente com as práticas.”<sup>116</sup> E por lidar com as práticas, lida com as esperanças e medos que as pessoas tem à respeito do futuro. Lidar com as práticas é lidar com o dia a dia, com o comum, o ordinário. Assim, a teologia prática lida com o futuro pois este se faz presente no presente das pessoas todos os dias.

Tomando o pensamento de Sören Kierkegaard, Andrew Lester (1995: 12-15) discute a dimensão temporal do aconselhamento pastoral. Sua visão pode ser facilmente aumentada para o campo mais amplo da teologia prática. De acordo com Lester, o futuro é uma parte fundamental mas muitas vezes negligenciada da temporalidade que é essencial para os seres humanos. Embora possamos viver apenas no presente, o ato de lembrar traz o passado ao presente, enquanto a antecipação e a imaginação trazem o futuro para o presente.<sup>117</sup>

Meus avós me contavam sobre como os arroios de minha cidade natal eram limpos no passado. Segundo eles, nos dias de verão, as pessoas passavam o dia inteiro na beira destes arroios pescando e se refrescando. Para mim é extremamente difícil imaginar que estes rios, hoje tão poluídos, já foram este tipo de oásis dentro da cidade. Entretanto, o exercício de imaginação acontece todas as vezes que passo na frente de um destes rios. Mesmo não tendo vivido este tempo passado, trago para o presente a lembrança de meus avós. Quando olhamos para fotos, vídeos, ou ouvimos histórias sobre um passado distante, imaginamos, no presente, como era este passado. No momento em que pensamos sobre o caos que abraça as questões climáticas, por

<sup>116</sup> Tradução nossa: “*While other theological disciplines focus on the textual sources of a religious tradition or on the systematic conceptual structures, practical theology deals primarily with practices.*” - BERG ; GANZEVOORT, 2014, p. 167.

<sup>117</sup> Tradução nossa: “*Taking clues from Sören Kierkegaard, Andrew Lester (1995:12-15) discusses the temporal dimension of pastoral care and counseling. His views can easily be augmented to the wider field of practical theology. According to Lester, the future is a fundamental yet often neglected part of temporality that is essential to human beings. Even though we can only live in the present, the act of remembering brings the past into the present, whereas anticipation and imagination bring out the future into the present.*” - BERG ; GANZEVOORT, 2014, p. 168.

exemplo, estamos trazendo para o presente os problemas que se manifestarão no futuro.<sup>118</sup> E, por serem problemas que se manifestarão no futuro, são responsabilidades do presente.<sup>119</sup> Neste ponto, percebemos o surgimento de diversos grupos que se preocupam com o futuro de nosso planeta. O sociólogo John Urry, por exemplo, alerta para o surgimento de grupos europeus interessados na defesa das futuras gerações. Essa noção, segundo o autor, nasce da ideia de que aqueles que não nasceram ainda não conseguem defender aquilo que é seu: o meio ambiente do futuro. Ao mesmo tempo, o sociólogo comenta o aparecimento de grupos contrários à essa ideia. Estes grupos defendem a ideia de que as futuras gerações não podem colocar um peso sobre o nosso presente. Estes grupos acreditam que cada geração deve lidar com os problemas de sua época.<sup>120</sup> Certo ou errado, não cabe a este trabalho defender uma ou outra posição. O que nos interessa aqui, é entender que o florescer de grupos que se ocupam com o planejamento do futuro também interessa à Teologia Prática.

“Mais do que as outras disciplinas na teologia [. . .], a Teologia Prática tem uma dimensão orientada para a ação e visa desenvolver e sustentar práticas, em vez de apenas descrevê-las ou compreendê-las.”<sup>121</sup> O surgimento de diversos centros voltados para a pesquisa e o planejamento do futuro nos mostra que esta é uma pauta constante na vida das pessoas. Não apenas os problemas ambientais chamam a atenção dos pesquisadores, mas as questões da extensão da vida à partir do transumanismo<sup>122</sup>, o desenvolvimento de inteligências artificiais<sup>123</sup>, a mobilidade urbana<sup>124</sup>, a exploração e colonização espacial que fez surgir empresas bilionárias como a SpaceX, além de centros especializados em estudos do futuro em algumas das principais universidades do mundo, como a Oxford University<sup>125</sup>, a Harvard University<sup>126</sup>, a Lancaster University<sup>127</sup>, o Massachusetts Institute of Technology<sup>128</sup>,

<sup>118</sup> SCRUTON, Roger. **Filosofia Verde**: como pensar seriamente o planeta. São Paulo: É Realizações, 2016.

<sup>119</sup> MCDONOUGH, William.; BRAUNGART, Michael. **Cradle to cradle**: criar e recriar ilimitadamente. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

<sup>120</sup> URRY, John. **What is the Future**. Cambridge: Polity Press, 2016. p. 3 - 4

<sup>121</sup> Tradução nossa: “*More than other disciplines in theology and also more than mainstream social sciences, practical theology often has an action oriented dimension and aims to develop and sustain practices rather than only describe or understand them.*” - BERG ; GANZEVOORT, 2014, p. 167.

<sup>122</sup> TEIXEIRA, João de Fernandes. **O Cérebro e o Robô**: inteligência artificial, biotecnologia e a nova ética. São Paulo: Paulus, 2015.

<sup>123</sup> KURZWEIL, Ray. **The Singularity is Near**: when humans transcend biology. New York: Penguin Books, 2005.

<sup>124</sup> FIELD, Randall. **Mobility of the Future**: Examining future changes in the transportation sector. Disponível em: <<http://energy.mit.edu/research/mobility-future-study/>>. Acesso em: 25/10/2017.

<sup>125</sup> UNIVERSITY OF OXFORD. **Oxford Martin School**. Disponível em: <<https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/>>. Acesso em: 09/09/2017.

<sup>126</sup> HARVARD UNIVERSITY. **The Future of Energy at Harvard**. Disponível em: <<http://energy.harvard.edu/>>. Acesso em: 29/10/2017.

<sup>127</sup> UNIVERSITY OF LANCASTER. **Institute for Social Futures**. Disponível em: <<http://www.lancaster.ac.uk/social-futures/>>. Acesso em: 10/10/2017.

<sup>128</sup> ENERGY INITIATIVE MIT. **Developing World**. Disponível em: <<http://energy.mit.edu/area/developing->

entre tantas outras. O que percebemos, no entanto, é que mesmo que os estudos do futuro sejam de uma importância ímpar na atualidade, este campo não tem contado muito com a atuação de teólogos e teólogas - salvo algumas exceções. Para Berg e Ganzevoort, os estudos do futuro são, tradicionalmente, fomentados nos campos das ciências econômicas e de gestão.<sup>129</sup> Entretanto, se a disciplina da Teologia Prática tem uma dimensão orientada para a ação, esta tem muito a contribuir no campo dos estudos do futuro.

Porque o futuro é realmente de muitas maneiras aberto e deve ser visto mais como uma série de futuros alternativos e não como um apenas, nossa antecipação nunca é apenas uma descrição do que está por vir. Ao antecipar, nós estamos ativamente moldando e mudando esse futuro. Isso significa que nossas expectativas para o futuro são de alto grau performativo por natureza. Criamos o futuro tanto quanto tentamos prevê-lo. Isso pode parecer problemático à luz do ideal científico de objetividade, mas se encaixa bastante bem em uma epistemologia mais construcionista. Mais do que isso, ele nos permite desenvolver cenários de futuros desejáveis.<sup>130</sup>

Prever o futuro é também mudá-lo. Começamos este subcapítulo dizendo que o nosso presente influencia na visão que temos do nosso futuro. Assim, pensar o futuro é trazê-lo para o presente e embê-lo nos medos e esperanças que sentimos nesse presente. Dessa forma, quando pensamos o futuro não o fazemos de maneira neutra ou passiva, mas completamente ativa. Assim, a teologia prática, por conta de seu viés de transformação no mundo, pode ajudar a construir futuros melhores e mais desejáveis. Por ser uma disciplina que se propõe não apenas a pensar e entender as situações, mas agir de forma prática no mundo, a Teologia Prática pode ser de grande utilidade para os estudos do futuro. E este é um campo em que o espaço dessa disciplina ainda não foi plenamente ocupado.

### 3.1.2 Visões de futuro na história e hoje

Desde que existe, o homem prevê. Quando desenha um bisão cravado de flechas nas paredes de uma caverna, ele representa tanto a caça de ontem como a de amanhã. E o desenho é ao mesmo tempo um feitiço, um ato mágico que se destina a garantir o sucesso de seu ato. Com um único gesto, ele antecipa e força a natureza ou os espíritos a

world/>. Acesso em: 25/10/2017.

<sup>129</sup> BERG ; GANZEVOORT, 2014, p. 170.

<sup>130</sup> Tradução nossa: *“Because the future is indeed in many ways open and should be seen more as a series of alternative futures rather than as one, our anticipation is never just a description of what is yet to come. In anticipating, we are actively shaping and changing that future. This means that our expectations for the future are to a high degree performative by nature. We create the future in as much as we try to predict it. This may seem problematic in light of the scientific ideal of objectivity, but it fits quite nicely in a more constructionist epistemology. More than that, it allows us to develop desirable future scenarios.”* - BERG ; GANZEVOORT, 2014, p. 169.

agir. O homem manifesta desse modo que já, para ele, no alvorecer da humanidade, prever é controlar o futuro.<sup>131</sup>

Ao entendermos melhor quais as possíveis relações entre a Teologia Prática e os estudos do futuro, nos cabe, neste momento, traçar um pequeno histórico de como se deram as visões e a maneira de ver o futuro até os dias de hoje. Certamente o objetivo deste subcapítulo não é esgotar o assunto, mas dar alguns exemplos de como o futuro foi previsto no decorrer da história. Além disso, olharemos para algumas das principais previsões para o século XXI apontando, novamente, para a importância da teologia nas escolhas que a humanidade terá que fazer com relação a essas previsões.

Ao olharmos para a História, percebemos que o ser humano sempre olhou para o futuro com curiosidade. “Nos primeiros traços escritos deixados pelas civilizações do Oriente Próximo, a atividade de adivinhação é mencionada e visivelmente tem um papel social fundamental.”<sup>132</sup> Desde 2000 anos antes de Cristo, essas civilizações já consultavam os espíritos divinos para conhecerem seus próprios destinos. Já os gregos, à partir dos oráculos e de seus sacrifícios e leitura de sinais antes de alguma batalha, manipulavam a política à partir das noções que estes oráculos apresentavam com relação ao futuro.<sup>133</sup>

Quando falamos de previsão de futuro na antiguidade, a figura do profeta é instantânea em nossas mentes. Os profetas bíblicos não influenciaram apenas o seu próprio tempo, mas os tempos futuros também sofreram - e sofrem - com essa influência. Para Mircea Eliade, os profetas são vistos como inovadores da ética e da moral, sendo usados e parafraseados com diversos interesses, mesmo que milhares de anos depois.

Durante grande parte da história do pensamento ocidental, os profetas bíblicos foram entendidos como figuras únicas cuja aparição repentina no antigo Israel teve um profundo impacto sobre o desenvolvimento do Judaísmo e do Cristianismo. Eles foram considerados inovadores da ética e da moral cujos pontos de vista formaram o Judaísmo tardio e a teologia cristã. Particularmente na tradição cristã, eles tem sido vistos como reveladores do futuro que predisseram a vinda de Jesus e cujas palavras ainda podem conter pistas não reconhecidas para o curso da história mundial.<sup>134</sup>

Exemplo de uso das profecias do Antigo Testamento milhares de anos depois, temos no padre jesuíta Antônio Vieira.<sup>135</sup> Seu livro, *História do Futuro*, originalmente publicado no ano de 1718, é carregado de profecias do Antigo Testamento. Na época em que o escreveu, Portugal era administrado pela coroa espanhola, em um período

<sup>131</sup> MINOIS, 2016, p. 9.

<sup>132</sup> MINOIS, 2016, p. 10.

<sup>133</sup> MINOIS, 2016, p. 49.

<sup>134</sup> ELIADE, Mircea. **The Encyclopedia of Religion**. New York: Simon and Schuster Mcmillan, 1993. p. 14.

<sup>135</sup> VIEIRA, Antônio. **História do Futuro**. São Paulo: Formar, 1937.

chamado de União Ibérica. Os espanhóis dominaram os portugueses se valendo de uma já instalada crise dinástica em Portugal. Sessenta anos depois de consumada essa anexação, dom João IV, o duque de Bragança, liderou levantes visando a independência de Portugal. Em 1640, dom João IV foi aclamado rei pelos portugueses, mas enfrentou resistência de alguns setores da nobreza e da Igreja. É neste momento que a figura de Antônio Vieira se faz tão importante. Amigo pessoal do rei, o padre foi escolhido para atuar como pregador régio, de maneira que pôde desempenhar um trabalho diplomático no processo de legitimação da monarquia portuguesa. Em *História do Futuro*, Vieira dava a Portugal o lugar de cabeça do Quinto Império do Mundo, sucedendo os impérios egípcio, assírio, persa e romano. Essa profecia se encontra no segundo capítulo do livro do profeta Daniel. A partir disso, Vieira dá a Portugal o *status* de Reino de Deus na Terra, de maneira que os espanhóis deveriam reconhecer a soberania portuguesa antes que o próprio Deus se voltasse contra a Espanha, assim como fez quando libertou o povo de Israel do Egito. A visão e escrita profética de Vieira influenciaram na política e na vida comum da época. Não foi o único, nem mais importante fator que levou ao reconhecimento da soberania portuguesa, mas teve o seu papel neste processo.<sup>136</sup>

Olhar para o futuro, mesmo que através de profecias do passado, muda o próprio futuro. Mas as profecias não são a única técnica utilizada para a leitura do porvir na história. A adivinhação utilizada pelos romanos<sup>137</sup>, as teorias da predição entre os dominicanos e franciscanos<sup>138</sup>, o uso da astrologia, na corte francesa do século XVII<sup>139</sup>, a era das utopias do século XIX que via na ciência, no desenvolvimento industrial e nas artes um futuro de paz e prosperidade para a humanidade.<sup>140</sup> Os cartões ilustrados por Jean-Marc Côté entre 1899 e 1910 para a grande exposição de Paris, deveriam mostrar como seria a vida cem anos depois, no ano 2000. Podem até parecer engraçados, mas revelam uma grande fé no desenvolvimento da tecnologia para facilitar a vida do ser humano. Desde máquinas que cortam o cabelo e veículos voadores individuais, até máquinas que transferem o conhecimento dos livros para a cabeça das crianças, em uma solução para a educação.<sup>141</sup> Mesmo que com uma pitada de humor, estes desenhos revelam parte das expectativas vividas naquele tempo. Entretanto, grande parte do otimismo vivido por conta do desenvolvimento tecnológico muda com as grandes guerras do início do século XX. As duas guerras mundiais, mostraram ao ser humano o seu poder de autodestruição. A partir daí,

<sup>136</sup> METZ, Arthur Grams. “**Considerare Castela contra quem peleja e conhecerá quão impossível é a empresa que aspira**”: Um estudo sobre a legitimação da monarquia portuguesa através das alegorias bíblicas na obra *História do Futuro*, do padre Antônio Vieira SJ. 2015. 59 p. Monografia (Curso de História) — Unisinos.

<sup>137</sup> MINOIS, 2016, p. 89.

<sup>138</sup> MINOIS, 2016, p. 231.

<sup>139</sup> MINOIS, 2016, p. 385.

<sup>140</sup> MINOIS, 2016, p. 549 - 600.

<sup>141</sup> A 19th-Century Vision of the Year 2000. Disponível em: <<https://publicdomainreview.org/collections/france-in-the-year-2000-1899-1910/>>. Acesso em: 12/09/2017.

observamos visões de futuro mais pessimistas, recheadas de distopias e desgraças.

### 3.1.3 O futuro de hoje: o quê esperar do século XXI?

O historiador Yuval Noah Harari é autor de algumas importantes obras para aqueles que olham para o futuro. Em *Homo Deus: uma breve história do amanhã*<sup>142</sup>, o autor apresenta uma visão de futuro à partir dos novos desafios da humanidade. O autor defende que a humanidade sempre fugiu de três coisas: fome, pragas e guerras. Durante toda a história conhecida, temos registros de crises intensas provocadas por estes três perigos. Em certos momentos da história, a humanidade correu sérios riscos de extinção, seja por conta fome ou das grandes epidemias. Para o autor, entretanto, isso faz parte do passado. Harari acredita que a fome, as doenças e as guerras são, hoje, completamente controláveis. Obviamente o autor reconhece que esses perigos ainda rondam e assustam o ser humano, mas entende que, matematicamente, corremos um risco consideravelmente menor de extinção do que nossos antepassados. Assim, os grandes líderes da humanidade olham para o futuro tentando descobrir quais são os novos desafios da raça humana.<sup>143</sup>

O historiador elege três novos objetivos da humanidade para o século 21: a imortalidade, a felicidade e a divindade.<sup>144</sup> Segundo as pesquisas de Harari, a morte é vista pelos cientistas apenas como um obstáculo a ser vencido. O autor argumenta que, até os dias de hoje, o ser humano, por meio da medicina, conseguiu estender a vida para o seu limite natural. Dessa forma, a medicina e a química sempre trabalharam para que conseguíssemos atingir a idade máxima possível, mas dentro de uma naturalidade biológica. Para o século 21, entretanto, as pesquisas na área da medicina e das tecnologias para a extensão da vida estariam trabalhando para que o ser humano atinja a imortalidade. Esta, segundo o autor, seria alcançada à partir do transumanismo e avanços da nanotecnologia.<sup>145</sup>

No ponto que diz respeito à felicidade, Harari destaca que, apesar dos grandes avanços tecnológicos e sociais, nunca tivemos tantos casos de suicídios. Isso leva o autor ao questionamento sobre o que seria a verdadeira felicidade: seria prazer? Um estado de espírito? A própria busca da felicidade? Através de pesquisas na área da neurologia, foi descoberto que a sensação de felicidade está altamente ligada à sensação de prazer e isso seria uma herança do processo evolutivo. Assim, o autor afirma que, se a ciência estiver indo para o caminho certo, a felicidade será uma

<sup>142</sup> HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus: a brief history of tomorrow**. London: Harvill Secker, 2016.

<sup>143</sup> HARARI, 2016, p. 1 - 21.

<sup>144</sup> HARARI, 2016, p. 21.

<sup>145</sup> HARARI, 2016, p. 21 - 29.

questão de engenharia e bioquímica.<sup>146</sup> Talvez as pílulas de *soma*,<sup>147</sup> imaginadas por Aldous Huxley, não estejam tão distantes de se tornarem realidade. Como último ponto, o autor acredita que o terceiro desafio da humanidade é alcançar a divindade. Para ele, se o ser humano for capaz de vencer a morte e ter plenos poderes sobre o próprio estado de espírito, estará evoluindo de *homo sapiens* à *homo deus*. Entretanto, ele chama atenção para o fato de que não se trata de uma visão judaico cristã de Deus — aquele que é onipotente, onipresente e onisciente —, mas se aproximaria de uma visão grega de deus. Nossos descendentes seriam como deuses no sentido de serem humanos, mas muito mais poderosos do que somo hoje.<sup>148</sup>

Assim, o autor entende que estes podem ser os atuais desafios da humanidade para o futuro. Ele olha para o futuro a partir de uma perspectiva histórica e evolucionista, onde o ser humano está sempre em busca de novos desafios e respostas para as suas atuais limitações. De certa forma, Harari mostra que a esperança para vencer estes desafios está no desenvolvimento tecnológico. Segundo a pesquisa do autor, o sucesso na luta contra a morte e a tristeza mora na capacidade evolutiva do ser humano. Neste ponto, podemos voltar à ideia de que a teologia prática pode ter muito a contribuir nessas buscas. Será que essas buscas são o melhor para a humanidade, para o planeta? Quais tipos de problemas poderia surgir à partir do sucesso destes objetivos? A Teologia Prática pode contribuir na busca destas respostas, bem como no modelar deste futuro.

### 3.1.4 Olhar para o hoje pensando no futuro: o futuro visto do Cinema

Portanto, anunciar o futuro somente tem sentido se ele não é determinado, isto é, se é imprevisível. Neste caso, a 'previsão' se torna uma atividade de caráter mágico, que se destina a produzir o futuro desejado. É entre estes dois extremos contraditórios que a atividade de predição se move há séculos: ler sem nenhum proveito um futuro inevitável, ou prever um futuro que não existe e ainda deve ser inventado. Tanto num caso como noutro, predizer é uma ilusão. Mas se os homens teimaram em perseguir este fim porque o futuro tem múltiplas funções, conscientes e inconscientes, ligadas à condição humana.<sup>149</sup>

Anunciar ou prever o futuro, é também contribuir no seu desenvolvimento. Assim, quando fazemos o exercício de prever o futuro, estamos também o modificando conforme o nosso ambiente. O Cinema, neste sentido, é uma fonte riquíssima de visões de futuro. As visões produzidas no Cinema tem um alto potencial de impacto devido o grande alcance que o cinema tem. Assim sendo, vemos nos filmes que tratam

<sup>146</sup> HARARI, 2016, p. 29 - 43.

<sup>147</sup> Em Admirável Mundo Novo, de 1932, Aldous Huxley imaginou uma distopia onde as pessoas tomavam pílulas para se sentirem bem.

<sup>148</sup> HARARI, 2016, p. 43 - 49.

<sup>149</sup> MINOIS, 2016, p. 2.

da questão do futuro ideias sobre o futuro da época em que foram produzidos. Em todo o caso, o interesse dessas predições reside no que elas nos revelam acerca da época e do meio em que foram feitas.<sup>150</sup> Listaremos aqui algumas produções cinematográficas que revelam visões de futuro. Assim, estas visões poderão contribuir para o nosso entendimento do presente, bem como do passado. Não faremos uma lista exaustiva de filmes sobre o futuro, mas apresentaremos alguns títulos de grande sucesso e alcance na mídia. Também, devido a nossos objetivos, os filmes aqui apresentados têm como temática, além do futuro, as relações do ser humano com a tecnologia no futuro.<sup>151</sup>

O primeiro filme da lista é o alemão *Metrópolis*. A produção lançada em 1927, foi dirigida por Fritz Lang, e conta uma história bastante interessante para a teologia. Nessa história, ambientada no ano de 2026, encontramos duas realidades bastante diferentes. Na superfície de *Metrópolis* ficam os poderosos, onde o jardim dos prazeres é o lugar de habitação dos filhos dos ricos. Os operários, entretanto, vivem abaixo da superfície, na cidade dos trabalhadores. Os trabalhadores parecem viver em um regime de escravidão, onde trabalham à exaustão para controlar as máquinas. Em certo momento do filme, temos a impressão de que os trabalhadores estão em um campo de concentração e as máquinas são verdadeiros monstros que querem engolir-los. O filho do prefeito da cidade, Freder, é um jovem rico que vive seus dias no jardim dos prazeres em meio aos esportes e brincadeiras. Quando Freder vê Maria, a líder espiritual dos trabalhadores, apaixona-se e decide segui-la até a cidade. Lá, ele experimenta o trabalho dos operários, quase impossível de ser realizado. Entretanto, em determinado momento do dia, Freder segue os trabalhadores até as antigas catacumbas, onde todos se reúnem para ouvir a palavra sábia e libertadora de Maria. A jovem anuncia a vinda de um mediador, alguém que trará melhores condições para os trabalhadores, bem como a paz entre os ricos e os pobres. Em paralelo, o cientista Rotwang desenvolve um robô com aparência humana. Atendendo ao pedido do prefeito, ao robô é dada a aparência de Maria, presa na casa do cientista. Assim, os ricos utilizam o robô para confundir os operários que buscam uma vida diferente daquela que viviam. No fim da história, o robô é descoberto e Maria é liberta. Da mesma forma, Freder é reconhecido como o mediador profetizado por Maria, e consegue desenvolver o diálogo e a paz entre os ricos e os pobres.

Prestando atenção no roteiro do filme, conseguimos identificar algumas noções de futuro extremamente interessantes para os dias de hoje. O primeiro ponto que chama atenção é a relação entre ser humano e tecnologia. Os trabalhadores são verdadeiros escravos das máquinas. Em determinada parte do filme, Freder tem uma

---

<sup>150</sup> MINOIS, Georges. 2016, p. 4

<sup>151</sup> A relação da tecnologia com o futuro nos interessa por conta do universo criado em Her. Tratamos desta relação mais detalhadamente na segunda parte do segundo capítulo.

visão na cidade dos trabalhadores. Em meio a um acidente em uma das máquinas, diversos trabalhadores se machucam. Ao mesmo tempo, Freder tem a visão de que a máquina é como um antigo deus egípcio sedento por sacrifícios. Em sua visão, escravos amarrados são conduzidos e jogados para dentro da boca do deus/máquina. Além disso, vemos a criação de um robô que se assemelha a uma inteligência artificial. O segundo ponto que chama atenção nessa visão de futuro é o papel das mulheres. Maria, a personagem que inspira Freder a mudar a maneira como enxerga o mundo, é a líder religiosa dos trabalhadores e pobres. Maria representa o futuro da figura feminina para a década de 1920. Este futuro que vemos acontecer hoje, quase cem anos depois, apresenta tanto o processo de ascensão feminina, como a quase escravidão que sofremos por conta das novas tecnologias. *Metrópolis* é um filme futurista baseado em esperanças e medos de sua época que, certamente, tece seu papel de influenciador em nosso presente.

O segundo filme que apresentamos aqui é *Wall-E*, de 2008. A história de *Wall-E* se passa em um planeta Terra pós-humano, abandonado por conta do seu esgotamento. O plano inicial da humanidade era viver em uma grande nave por alguns anos, enquanto robôs compactadores de lixo trabalhariam para renovar a Terra. 700 anos se passam e a Terra, ainda inabitável, tem em *Wall-E* um dos seus últimos inquilinos, já que os outros robôs foram se estragando com o passar do tempo. Em algum momento, uma nave chega ao planeta, e dela sai um robô muito mais avançado que *Wall-E*, a robô *Eva*. *Eva* foi enviada à Terra para averiguar se o planeta já era habitável. Entre diversas cenas de humor e romance com *Wall-E*, *Eva* encontra uma planta, um indicativo de que o planeta está em um processo de cura. Imediatamente, a robô volta para sua nave, afim de voltar para a nave dos humanos e mostrar a novidade. Seguida por *Wall-E*, *Eva* volta para a nave dos humanos, onde nos é apresentada uma realidade perturbadora: os humanos são completamente dependentes das tecnologias, tornando-se sedentários ao ponto de não conseguirem mais caminhar.

Sem entrar em maiores particularidades do roteiro, votemo-nos para os detalhes que mais nos interessam neste filme. Primeiramente, nos deparamos com um futuro que tem assombrado a humanidade já há alguns anos: nossa autodestruição. O que o filme revela como sendo o grande motivador de todos acontecimentos é a questão ambiental. *Wall-E* se passa em um planeta que foi tornado inóspito pelos próprios seres humanos. A função primordial do robô *Wall-E*, é compactar lixo. Durante o filme, vemos o personagem monta verdadeiros arranha-céus de lixo compactado. Neste ponto, o filme trabalha com uma simples projeção, uma potencialização daquilo que temos vivido hoje. Se continuarmos neste ritmo, este é o futuro que nos aguarda. Um segundo ponto que chama atenção, é a dependência e a esperança na tecnologia como redentora. No sentido de dependência, nos deparamos com seres humanos completamente sujeitados à tecnologia. O dia se passa em cima de cadeiras flutuantes

com telas, pelas quais as pessoas se comunicam umas com as outras, além de viver o entretenimento 24 horas por dia. No sentido de esperança e redenção, nos deparamos com duas situações diferentes. Em um primeiro momento, a humanidade deixa o trabalho de cura e reconstrução do planeta a cargo dos robôs, revelando uma grande confiança no trabalho destes. Entretanto, essa esperança falha quando a maioria dos robôs estrga, fazendo com que uma missão de poucos anos se torne uma missão de séculos de duração. Esses acontecimentos, entretanto, não mudam o fato de que, no final da história, quem salva a humanidade são os robôs. Wall-E e Eva, em um trabalho conjunto, fazem com que os humanos acordem para a realidade e vejam que existe a possibilidade de vida na Terra. Assim, o filme revela uma esperança de redenção por meio da tecnologia, que abre os olhos da humanidade e a salva de sua danação eterna. Este ponto, no entanto, releva que a esperança de redenção reside na própria humanidade capaz de desenvolver uma tecnologia tão avançada que é capaz de salvar o ser humano de si mesmo.

O terceiro filme que apresentamos é *EX Machina*, de 2015, dirigido por Alex Garland. Um dos sci-fi mais bem criticados dos últimos tempos, *Ex Machina* se passa em um futuro não muito distante. Quando Caleb, um jovem programador, ganha um concurso da empresa em que trabalha, a Blue Book — empresa que se assemelha muito com a Google — é levado para conhecer o recluso proprietário da empresa. Nathan, o empresário, é um gênio da computação, e convida Caleb a testar sua mais nova invenção: um robô com inteligência artificial. Este conceito já é antigo, mas o que vemos no filme é um verdadeiro jogo de xadrez entre os três personagens, Caleb, Nathan e Ava, a inteligência artificial. No decorrer do filme nos é dito que Nathan programou Ava para usar toda sua inteligência afim de convencer Caleb de que deve libertá-la. Desta maneira, a robô conquista o jovem programador de diversas maneiras, conseguindo, ao fim do filme, atingir o seu objetivo.

Este filme chama atenção por diversos motivos. Um deles, é a noção de relacionamento entre ser humano e máquina. Ava não é apenas uma inteligência artificial. Ela é uma mulher. O fato de carregar sexualidade e um comportamento feminino, deixa tudo mais complexo neste filme. Caleb ajuda Ava pois percebe que ela está sofrendo com uma relação de abuso com seu criador. Assim, o personagem se apaixona pela robô, esquecendo que ela é uma máquina, questionando a si mesmo se não é, também, uma máquina. Em dado momento do filme, Nathan explica para Caleb que Ava é apenas uma máquina em desenvolvimento e, sendo assim, seria desligada afim de passar por melhorias para o próximo modelo. Existe uma diferença grande entre os personagens e maneira como ele veem o mundo. Para o empresário, Ava é apenas uma máquina, uma criação sua que segue um propósito por ele determinado. Para Caleb, ela é um ser em sofrimento que precisa de ajuda para sair daquela situação. Certo ou errado, não nos cabe julgar. O filme termina com a

máquina conquistando sua própria liberdade ao assassinar seu criador e deixar seu admirador preso em um cativeiro dentro da mansão. Ava revela-se máquina, deixando para trás aquele por quem parecia nutrir um profundo amor. Caleb revela-se humano, sendo deixado pela máquina a quem pensou amar, viciado em uma criação humana que revela as suas próprias fraquezas. Nathan é revelado como o humano que pensou ser Deus. Superado por sua própria criação, o empresário termina vivendo uma mistura de raiva, medo, admiração e alegria pela conquista alcançada. *Ex Machina* revela um futuro de poderes e fraquezas ilimitados para o ser humano e máquina.

Deixo por último um filme que não poderia estar fora desta pequena lista. Como a maioria das crianças dos anos 1990, assisti e fiquei maravilhado com a trilogia *De Volta para o Futuro*. Essa fantástica narrativa conta a história de um jovem — Marty McFly — que é recrutado por um cientista maluco — Doc Emmet Brown — que criou uma máquina do tempo. Ambientado no ano de 1985, os filmes mostram os dois amigos viajando para o passado e para o futuro em um DeLorean modificado pelo cientista. Seja no passado, ou no futuro, o cientista sempre alerta o jovem para que não interfira nos acontecimentos. Segundo o cientista, qualquer tipo de interferência poderia resultar em consequências catastróficas para o mundo. De certa forma, é exatamente o que sempre acontece: o jovem sempre interfere, e suas interferências sempre resultam em consequências que fogem o seu controle.

A segunda parte da trilogia — na qual a dupla sai de 1985 para 2015 — mostra uma noção de futuro da época. Roupas que se ajustam automaticamente ao corpo, alimentos compactos que crescem com uma tecnologia de hidratação, tecnologia 3D, a dependência tecnológica dos jovens, notícias em tempo real e, claro, carros voadores. Apenas à partir das noções de tecnologias do futuro já podemos fazer diversos questionamentos. Entretanto, o que mais chama atenção neste filme para este trabalho, é a noção de que ações no presente resultam em consequências - muitas vezes catastróficas - no futuro. Quando em 2015, Biff Tannen, o vilão da trilogia, encontra um almanaque dos resultados esportivos de 1950 à 2000, rouba a máquina do tempo e volta para o ano de 1955 para entregar o almanaque à sua versão mais jovem, mudando completamente a história. Talvez essa simples ilustração de uma teoria do espaço/tempo consiga nos mostrar exatamente o potencial de influência que temos sobre a história. O filme traz uma mensagem em que mudar o presente é mudar o futuro.

Como comentamos no início deste subcapítulo, não temos o objetivo de apresentar uma lista exaustiva de filmes futuristas. Nosso objetivo é apresentar alguns filmes que revelam anseios e esperanças em diferentes épocas. Um ponto em comum entre os filmes apresentados, talvez revele aquilo que é esperança e medo ao mesmo tempo neste último século: as tecnologias. Ao mesmo tempo que alguns filmes

apresentam visões otimistas do desenvolvimento tecnológico, também nos são apresentadas visões catastróficas deste desenvolvimento. Essas noções nos levam a questionar, novamente, quais as possíveis contribuições que a Teologia Prática poderia dar no desenvolvimento dos futuros que nos são apresentados.

### 3.2 As Esperanças

O caminho percorrido por Moltmann não trata de qualquer esperança, mas da esperança cristã, que se realiza no horizonte da escatologia: se torna perspectiva futura e alteração do presente. Em sua obra, Moltmann dá novo lugar à escatologia, tirando o conceito do preocupar-se com as coisas últimas ou com o final e reposicionando para um local no presente, como meio e caminho antes do final.<sup>152</sup>

Mesmo que não esteja dentro do nosso recorte de objetivos, seria imprudente falarmos de esperança sem lembrarmos do nome de Jürgen Moltmann e sua Teologia da Esperança.<sup>153</sup> Isso porque as ideias de relação entre Teologia Prática e estudos do futuro se assemelham às ideias deste teólogo. Partindo de uma perspectiva cristã, o autor afirma que “o escatológico não é algo que adere ao cristianismo, mas é simplesmente o meio em que se move a fé Cristã, aquilo que dá o tom a tudo que há nele, as cores da aurora de um novo dia esperado, que banham tudo o que existe”.<sup>154</sup> Pelo fato de apresentar uma visão de esperança à partir do cristianismo, entendemos que a Teologia da Esperança é uma ferramenta útil para pensarmos as análises do terceiro capítulo desta dissertação.

Influenciado pelas ideias de Ernst Bloch e sua Filosofia da Esperança,

Moltmann defendia a necessidade de um resgate da dimensão comunitária do conceito cristão de esperança, como um fator central na vida e no pensamento do cristão e da igreja. A escatologia precisava ser resgatada dessa posição, em que era considerada como “um pequeno capítulo inofensivo no final de uma dogmática cristã” (Karl Barth), para receber um lugar de honra. De acordo com Moltmann, a escatologia possui uma importância central para o pensamento cristão.<sup>155</sup>

Assim, Rosino Gibellini nos lembra que Moltmann assume uma posição formulada como *escatologia do futuro* “na medida em que interpreta o evento de Cristo não como realização, mas como ratificação da promessa, que se abre adiante para o

<sup>152</sup> MATTIELLO, Giovani Adelino. **Esperança Cristã: uma ética para a vida à partir da teologia de Jürgen Moltmann**. 2014. 88 p. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Teologia - Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. p. 59.

<sup>153</sup> MOLTSMANN, Jürgen. **Teologia da Esperança: Estudos sobre os fundamentos e as conseqüências de uma escatologia cristã**. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

<sup>154</sup> MOLTSMANN, 2005, p. 30.

<sup>155</sup> MCGRATH, Alister E.. **Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução À teologia cristã**. São Paulo: Shedd Publicações, 2005. p. 635.

futuro de Cristo.”<sup>156</sup> Assim, mesmo que Moltmann tenha andado próximo das ideias de Bloch, existem algumas diferenças básicas no pensamento dos dois. Enquanto Bloch baseia-se em uma visão de mundo mais marxista e materialista, Moltmann reconhece um futuro dado por Deus, o futuro do advento.

[. . .] permanece uma diferença essencial entre a filosofia e a teologia da esperança: a primeira conhece apenas um futuro do futuro, quer dizer, um futuro que vem a ser no seio da matéria e que só pode ser conhecido por extrapolação a partir das tendências intrínsecas da realidade-matéria; a segunda, ao invés, conhece também o futuro do advento, o futuro que vem como dado por Deus e que é conhecido por antecipação: no evento do Cristo, é antecipado o futuro de ressurreição e de vida que Deus doa à humanidade; aqui a utopia é transcendida como escatologia teológica.<sup>157</sup>

Entendendo o evento Cristo como centralidade da esperança, Moltmann não vê um caminho diferente da esperança cristã para aquele que crê. A esperança dá significado, sentido para a vida. E é neste sentido que Moltmann propõe reexaminar a ética cristã. “Na teologia de Moltmann, o futuro Reino de Deus antecipado no Cristo ressuscitado não deve ser apenas uma espera, mas uma força motivadora para uma ação no momento presente.”<sup>158</sup> Assim, a ética cristã precisa gerar ação perante as injustiças deste mundo, transformando a realidade social e criando um modo de viver condizente com essa ética.<sup>159</sup> Isso porque “a esperança da ressurreição deve trazer consigo uma nova compreensão do mundo”.<sup>160</sup>

Assim, mesmo que não esteja em nossos objetivos realizar um estudo profundo do pensamento de Moltmann, a Teologia da Esperança é essencial para qualquer estudo que lide com este termo. A diferença no pensamento de Bloch e de Moltmann, de certa forma, vem ao encontro com os princípios deste trabalho. Enquanto um pensa que a realidade futura é responsabilidade humana, o outro crê que, além de humana, a responsabilidade do futuro é anunciada e construída por Deus.

### 3.2.1 Algumas palavras sobre Escatologia

Tal anseio, porém, excede as potencialidades humanas. Jamais a esperança se cumpre integralmente nesta vida. O mal deste mundo não o permite e provoca o justo protesto. E, com efeito, a conformidade com o mal desumaniza as pessoas. Produz a apatia ou, pior, o cinismo, que faz do mal ‘a lei’ a vigorar na sociedade. Esperança é necessidade humana primária. A ausência de perspectivas é fatal. Priva a vida de um sentido, apaga-lhe o rumo, provoca a sensação de vaidade (Ec 3.19). Cria uma situação de pânico com todos os sintomas da loucura

<sup>156</sup> GIBELLINI, Rosino. **A Teologia do Século XX**. São Paulo: Edições Loyola, 2012. p. 287.

<sup>157</sup> GIBELLINI, 2012, p. 291.

<sup>158</sup> MATTIELLO, 2014, p. 61.

<sup>159</sup> MATTIELLO, 2014, p. 60.

<sup>160</sup> MOLTSMANN, 2005, p. 406.

que tem. Prevalece então o princípio do 'salve-se quem puder', que favorece os mais fortes, espertos, inescrupulosos. O desespero, individual ou coletivo, faz crescer o caos social, a escalada da violência, a brutalização das relações humanas. A própria esperança é parte da salvação. Ter um futuro ou não é essencial não só para a sobrevivência da espécie humana e de cada um dos indivíduos, como em sentido amplo para 'a paz na terra entre as pessoas a que Deus quer bem' (Lc 2.14). Escatologia é mais que um 'hobby' teológico. A sorte da humanidade está em jogo.<sup>161</sup>

“A palavra 'escatologia' vem do termo grego *ta eschata* ('as últimas coisas') e diz respeito às questões como as expectativas cristãs quanto à ressurreição e ao juízo final.”<sup>162</sup> Escatologia, por falar das últimas coisas, se trata de perspectivas e esperança. Entretanto, para a doutrina cristã, essa esperança já se manifesta no presente. Brakemeier entende que Jesus é instrumento salvífico de Deus e antecipa algo da redenção que está por vir. Essa redenção faz da escatologia algo que se manifesta já neste mundo. Não apenas esperamos, mas vivemos a esperança. “A partir daí deve-se constatar que sempre que o Espírito de Deus chega a reinar, operando milagres, [...] o reino de Deus se instala. Falamos nesses casos de 'salvações históricas', de 'escatologia presente'.”<sup>163</sup>

Muito de acordo com isso encontra-se no apóstolo Paulo, como também no resto do Novo Testamento, o lado a lado do 'já agora' da salvação (2Co 6.2) e de seu 'ainda não' (Fp 3.12). A 'escatologia presente' não anula a 'escatologia futura'. Antes correlaciona estreitamente experiências de salvação hoje e a esperança por salvação definitiva amanhã. Essa terá natureza essencialmente trans-histórica, 'transcendente'. 'Hoje' o ser humano tem apenas fragmentos de salvação, pequenas amostras de beatitude e daquela felicidade com a qual ele sonha. [...] O 'eschaton' lança seus raios sobre o presente e o transforma.<sup>164</sup>

Os raios transformadores lançados pelo *eschaton* sobre o presente transformam a realidade através da esperança transformadora. Brakemeier entende que existem dois tipos de futuro: o futuro a construir e o futuro a sofrer.<sup>165</sup> O futuro a construir diz respeito àquilo que depende do próprio ser humano. Construir uma sociedade menos desigual, por exemplo, depende de políticas e ações que diminuam a desigualdade. Construir um futuro mais sustentável, por exemplo, depende das ações mais sustentáveis pensadas e aplicadas nos dias de hoje. Sobre o futuro a construir o ser humano tem poder e responsabilidade. O futuro a sofrer resume-se ao fato de que ninguém é dono por inteiro do seu próprio destino. Ninguém está completamente livre de desastres naturais,

<sup>161</sup> BRAKEMEIER, Gottfried. **Panorama da dogmática cristã: à luz da confissão luterana**. 2. ed. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2015. p. 118.

<sup>162</sup> MCGRATH, 2005, p. 623.

<sup>163</sup> BRAKEMEIER, 2015, p. 118.

<sup>164</sup> BRAKEMEIER, 2015, p. 118.

<sup>165</sup> BRAKEMEIER, 2015, p. 119.

acidentes, envelhecimento e a própria morte. Aquilo que foge ao poder do ser humano faz parte do futuro a sofrer.

É certo que o 'futuro ativo' e o 'futuro passivo' não podem ser isolados. Um influi no outro. [...] É ilusão achar que ciência e tecnologia possam garantir o dia de amanhã. O futuro a construir é assunto privilegiado da ética. Enquanto isso a escatologia dirige a atenção prioritariamente ao futuro a sofrer. Ela tem em vista o futuro que Deus reservou para a sua criação. Com isso, o ser humano de modo algum é degradado a simples espectador dos acontecimentos. Participa dos mesmos, não por último perguntando pelas razões de esperança na provisoriedade de todas as coisas.<sup>166</sup>

### 3.2.2 Fé, Esperança e Tecnologia

Grande parte, para não dizer a maioria, dos futuros imaginados no século 20 e no presente século, enxergam na tecnologia a sua principal fonte de esperança e mudanças. Desde os filmes futuristas que exploram conceitos da ficção científica, até os principais centros de estudos do futuro no mundo, olham para um futuro onde a tecnologia será capaz de redimir a miséria humana. Para o filósofo holandês, Egbert Schuurman, entretanto, isso não é uma surpresa. Segundo ele,

A humanidade e a tecnologia sempre caminharam lado a lado. Isso é tão verdadeiro, que tendemos a descrever a história humana em termos do estado da tecnologia: a idade da pedra, a idade do bronze, a era do metal, a era atômica, a era da informática e por aí em diante.<sup>167</sup>

Para o autor, comparando com os séculos anteriores, a tecnologia moderna nos possibilita muitas coisas extremamente úteis. Por conta da tecnologia e do avanço da técnica conseguimos alimentar muito mais pessoas do que antigamente, aliviar o trabalho pesado para pessoas e animais, prever enchentes e atividade vulcânica salvando milhares de vidas. A tecnologia é capaz de fazer com que cegos vejam, paráliticos andem e surdos escutem. A tecnologia é capaz de aproximar pessoas que estão a milhares de quilômetros de distância em segundos, bem como nos levar de um lado ao outro do mundo em apenas algumas horas. “Se nos valermos da tecnologia de forma cuidadosa, e a avançarmos em meio a arranjos responsáveis, ela nos possibilitará tempo de lazer e um rico progresso cultural, em equilíbrio com a cuidadosa gestão de recursos naturais.”<sup>168</sup> O autor afirma que

Para o cristão, a realidade foi criada por Deus e é sustentada por ele. Podemos dizer que as pessoas deveriam afirmar que a realidade é um

<sup>166</sup> BRAKEMEIER, 2015, p. 119.

<sup>167</sup> SCHUURMAN, Egbert. **Fé, Esperança e Tecnologia**: Ciência e fé cristã em uma cultura tecnológica. Viçosa: Ultimato, 2016, p. 73

<sup>168</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 76.

dom de Deus, e por ser de Deus, feita por Deus e para Deus, ela é repleta de significado. Isso requer virtudes como respeito, admiração, gratidão e prudência para se lidar com a realidade. As pessoas, afinal, não são donas, mas tão somente estão autorizadas a cuidar dela.<sup>169</sup>

Entretanto, o desenvolvimento tecnológico nos revela um outro lado: a insaciável necessidade de controle e domínio sobre todas as coisas. “A característica principal da mentalidade ocidental é seu caráter de mentalidade técnica, de mentalidade que busca o controle”<sup>170</sup> O autor chama esta mentalidade de busca pelo controle de tecnicismo e afirma que “o tecnicismo surge de uma atitude elementar: os ocidentais estão cada vez menos dispostos a aceitar que vivemos em um mundo criado por Deus.”<sup>171</sup> Para entendermos melhor nossa relação com o tecnicismo, é importante que entendamos uma de suas bases filosóficas. No século 17, Thomas Hobbes, sob influência do tecnicismo, aplicou a mentalidade científica de Descartes e Galileu ao Estado. Assim, o filósofo via Deus como um grande engenheiro que construiu uma máquina perfeita e colocou-a em funcionamento sob as leis da mecânica. Ele ainda cria em Deus como criador de uma máquina perfeita mas que, tendo dado corda e movimento para essa máquina, afastou-se e não age mais no presente. Entendendo o ser humano como cocriador com Deus, Hobbes acreditava que é função do ser humano produzir um Estado que funcione sob leis mecânicas e perfeitas. O filósofo enxergava o ser humano como uma pequena engrenagem que serve à o que ele chamava de *deus terreno*. Assim, é possível perceber de maneira clara como a secularização e o tecnicismo podem ter uma relação tão próxima no mundo ocidental. “O tecnicismo produz uma cultura materialista e espiritualmente vazia.”<sup>172</sup> Para o autor,

É a motivação central da queda que atua por trás do tecnicismo: o desejo de se igualar a Deus. [...] Isto fica claro ao se examinar os representantes do Renascimento e da filosofia moderna. Essa tradição utiliza diversos conceitos-chave da Bíblia, mas seu conteúdo é completamente determinado pelo homem como ser autônomo e independente de Deus. Aqui a humanidade se torna o centro da realidade. A criação, do mesmo modo, não seria mais uma obra de Deus, mas obra do homem. A realidade não é mais aceita como dada por Deus, mas é uma realidade à qual o homem dá significado, por meio de atividades como a filosofia, a ciência e a tecnologia. A queda no pecado não foi um ato no qual traímos à Deus, mas um ato no qual traímos à nós mesmos como seres humanos. A redenção, portanto, não implicaria na confissão de que Cristo restaura nossa comunhão com Deus, mas a convocação para que as pessoas se coloquem novamente de pé, de forma autônoma. E a fé não seria uma fé em Deus por meio de Cristo, mas uma autoconfiança. A liberdade não é a nossa liberdade em Cristo e, portanto, nossa vinculação à lei de Deus; a liberdade é proclamada como uma independência

<sup>169</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 76.

<sup>170</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 52.

<sup>171</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 77.

<sup>172</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 98.

absoluta. Finalmente — para dar mais um exemplo — o futuro não seria mais um dom que Deus nos oferece; ele agora significa sujeitar o mundo à nossa vontade.<sup>173</sup>

Poder e domínio sobre a realidade que nos cerca são a base do pensamento tecnicista. Assim, “tecnicismo é a pretensão dos seres humanos, como senhores e mestres autodeclarados, de utilizar métodos técnico-científicos de controle para submeter toda a realidade à sua vontade [...]”.<sup>174</sup> Nisso podemos facilmente incluir as noções que a humanidade desenvolve sobre o futuro. Nutrindo esperanças de que o desenvolvimento tecnológico irá redimir a humanidade, estamos nutrindo esperanças de que a própria humanidade irá redimir a si mesma por meio do domínio sobre a realidade.

### 3.3 Conclusões parciais

Começamos este capítulo falando que, não apenas esperanças por tempos vindouros melhores que movem o nosso presente, mas também nossos temores e medos com relação ao futuro. Na impressionante variedade de manifestações do futuro em nossos tempos, percebemos, também, uma variedade temática, mesmo que não tão grande. Os temas apresentados no Cinema, por exemplo, voltam-se, principalmente, para duas questões: os assuntos relativos ao meio ambiente e o desenvolvimento tecnológico. Percebemos, também, que estes são os assuntos mais recorrentes nos grandes centros de pesquisa dos estudos do futuro. De certa forma, as temáticas que revelam essas preocupações são, na maioria das vezes, apresentadas envoltas em um ar de distopia. Assim, podemos constatar que existe uma esperança temerosa em relação ao futuro, sendo que esta sempre reside na capacidade da humanidade de estragar ou concertar a sua própria realidade.

Neste sentido, à partir de uma perspectiva da Teologia Prática, temos duas possibilidades frente à estas questões. Por um lado, os teólogos vêem um campo de estudos bastante instigante. O fato de os ocidentais colocarem uma esperança temerosa na capacidade da humanidade de estragar ou concertar a sua própria realidade não revela uma falta de religião ou deficiência da espiritualidade, mas revela algo mais profundo. Para Harari, a influência de mais de 300 anos de uma filosofia humanista, que santifica a vida e o poder do ser humano, é a grande chave para entendermos as motivações deste tipo de pensamento. A tentativa da realização destes sonhos não passa da conclusão lógica dos ideais humanistas alimentados por muito tempo.<sup>175</sup> Em segundo lugar, uma Teologia Prática aliada às ideias de

---

<sup>173</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 92 - 93.

<sup>174</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 79.

<sup>175</sup> HARARY, 2016, p. 65.

uma Teologia da Esperança podem fazer uma grande diferença nesta situação. Talvez a tendência do olhar distópico para o futuro deve-se à conclusão de que o ser humano sozinho é falido. Por colocar as esperanças em nada além de si mesmo, o ser humano se sente só, e por conhecer a si mesmo em uma situação solitária, o ser humano entra em desespero.

Em relação à influência do contexto histórico nas visões de futuro, fica bastante clara a sua forte interferência. Fica bastante visível a evolução das temáticas com o passar do tempo. Voltando ao filme *Metrópolis*, por exemplo, vemos claramente uma grande preocupação com a possível desigualdade social do futuro. Assim, é importante voltarmos à Alemanha de 1927 e observarmos o que se passa nessa época. Certamente, observando que o país passava por um momento socialmente difícil após o fim da Primeira Guerra Mundial, somado a um crescimento industrial que se deu alguns anos antes da Segunda Guerra Mundial, percebemos um ambiente favorável à este tipo de visão. Da mesma maneira, quando olhamos para o contexto da época da produção do filme *Wall-E*, percebemos que a grande preocupação com a preservação do meio ambiente é o que norteia as discussões de sua época.

Quando olhamos para as diversas iniciativas de planejamento e estudo do futuro que têm nascido nas últimas décadas, sentimos um alívio por saber que existem pessoas que se dedicam à essa importante função. Entretanto, é natural que questionemos quem são essas pessoas, quais os seus pressupostos e quais seus objetivos com os estudos do futuro. Como vimos anteriormente, pensar o futuro é, também, transformá-lo. Assim, é muito importante que prestemos atenção no que está sendo proposto por estes institutos. Não existe uma visão de futuro que seja neutra, assim como não existe um filme que seja neutro em suas posições, como lembra Brian Godawa.<sup>176</sup> Assim, é importante que percebamos que existe um espaço que poucos teólogos e teólogas têm ocupado. Grandes centros de estudos do futuro, como o já citado Oxford Martin School, têm trabalhado de maneira interdisciplinar, abraçando quase todas as disciplinas. Entretanto, também como resultado daquilo que Schuurman trata como tecnicismo ocidental, vemos que estes grandes centros dão uma prioridade para as disciplinas técnicas e para o estudo do desenvolvimento de novas tecnologias. Neste ponto, a Teologia, e principalmente a Teologia Prática, têm muito o que contribuir para a construção de futuros mais desejáveis.

Voltando ao exemplo que abriu este capítulo, na esperança de ter uma boa colheita, o ser humano prepara a terra com cuidado e pede a Deus pela quantidade exata de chuva. Fazer o futuro não é olhar para os céus de braços cruzados, mas trabalhar e saber que nem tudo depende de nós.

---

<sup>176</sup> GODAWA, 2004, p. 25.



## 4 ANÁLISE FÍLMICA E TEOLOGIA PRÁTICA: UM OLHAR PARA O FILME *HER*

No cinema, são as imagens que desfilam e não as palavras. O efeito metafórico pode ser gerado da sucessão de imagens que produzem um sentido que 'ultrapassa' o sentido literal.<sup>177</sup>

*Her* é um filme complexo. Assim como todos os filmes, revela, em suas entrelinhas, diversas afirmações e, principalmente, questionamentos. Trabalhando em diversos níveis narrativos, *Her* conta a história de Theodore - um homem jovem, recém divorciado e muito sensível -, Samantha - uma inteligência artificial que trabalha como sistema operacional e assistente pessoal de Theodore -, além de outras personagens. *Her* é um filme que dá abertura para ultrapassar o sentido literal da história contada. A exemplo disso, em uma entrevista concedida à BBC logo após o lançamento do filme, o diretor, Spike Jonze, deixou a reporter que o entrevistava confusa em relação à temática do filme. Ao ser questionado sobre o que pensa à respeito do personagem que se apaixonou por um software e a questão da tecnologia sobre a qual o filme aborda, Jonze responde que o filme não trata destas questões. Em sua resposta, o diretor afirma que o filme é sobre relacionamentos. Para ele, inclusive a imagem da cidade de Los Angeles do futuro aborda este tema.<sup>178</sup>

Mas como podemos entender aquilo que ultrapassa o sentido literal de um filme? A riqueza de detalhes percebidos na sociedade deste futuro próximo construído pelo diretor Spike Jonze nos revela diversas ideias sobre os próximos passos da humanidade por exemplo. Como entender o que um diretor deseja transmitir com isso? Qual a mensagem contida neste meio? Como a Teologia Prática pode ser útil no entendimento de um filme como este? Como este filme pode ser útil para a Teologia Prática? Mais especificamente, o que *Her* tem a dizer sobre o futuro, a esperança e a religião vivida? No desejo de responder a estas questões, este capítulo faz uma abordagem da análise fílmica, buscando entender melhor os processos utilizados por este recurso. Além disso, analisamos o filme *Her* com base nestes processos, traçando conexões com a teologia tratada no segundo capítulo desta dissertação.

### 4.1 A análise fílmica

Sentado no escuro, num estado de inevitável passividade, o espectador não domina a sucessão das imagens, e rapidamente é submergido pela cadência da projeção; a todo o momento o filme oferece-lhe uma importante quantidade de informações sensoriais, cognitivas e afetivas. É certo que, ao ver o mesmo filme várias vezes, podemos

<sup>177</sup> VANOYE, Francis.; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012. p. 61.

<sup>178</sup> NEWSNIGHT, BBC. **NEWSNIGHT**: An exclusive BBC interview with Spike Jonze, director of 'Her'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3D3vAJGE97e4A>>. Acesso em: 02/02/2018.

conseguir memorizar com mais fidelidade certos pormenores, relatar com poucos enganos os principais momentos da evolução narrativa, definir com uma certa precisão determinada passagem visualmente impressionante. Diariamente os melhores críticos de cinema provam que a perspicácia crítica é aperfeiçoável, e que os olhos e ouvidos podem educar-se e requintar-se.<sup>179</sup>

No primeiro capítulo dessa dissertação fizemos um exercício de aproximação do Cinema e vimos como ele desfruta de um poder de comunicação praticamente imensurável. Isso, como vimos, não acontece ao acaso - como qualquer questão no Cinema. A capacidade de tocar fundo em nossos sentimentos e comunicar diretamente com cada um que está assistindo a um filme é possível graças a uma série de fatores. Desde a reunião de diversas manifestações artísticas - e seus potenciais comunicativos - até as pesquisas feitas antes de começar a escrita de um roteiro - para que se possa construir personagens que comuniquem com o maior número de pessoas - o Cinema é intencional e sua comunicação é calculada em cada fala, detalhe do cenário, ruído ou nota da trilha sonora. Assim, como alertam Aumont e Marie, quando assistimos a um filme estamos sendo atingidos por diversos tipos de informações importantes para a construção da narrativa do mesmo.

O exercício da análise fílmica permite que aprofundemos nossa visão sobre o filme. “O objetivo da análise é apreciar melhor a obra ao compreendê-la melhor”.<sup>180</sup> Assim, mesmo que para analisar um filme seja necessário, em primeiro lugar, buscar distanciar-se das impressões adquiridas no primeiro contato, é essencial que o *analista* entenda que, mesmo após a análise, o filme continuará intacto. Desta forma, mesmo que Aumont e Marie afirmem que “quase se pode dizer que entre o objeto da análise do filme e o objeto-filme percebido imediatamente pelo espectador na sala de cinema só existem relações bastante longínquas”<sup>181</sup>, a desconstrução e o distanciamento propostos pelo exercício de análise devem respeitar a vontade e objetivo inicial dos realizadores do filme. “Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise.”<sup>182</sup>

Alguns importantes autores escreveram sobre a análise cinematográfica. Diferentes técnicas são propostas para o exercício da análise, desde as mais superficiais até aquelas que são mais detalhistas. A escolha de uma ou outra técnica

<sup>179</sup> AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. 3. ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004. p. 43.

<sup>180</sup> AUMONT ; MARIE, 2004, p. 10.

<sup>181</sup> AUMONT ; MARIE, 2004, p. 44

<sup>182</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15.

depende dos objetivos daquele que quer analisar o filme. O importante, neste sentido, é compreender que, “como não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme”.<sup>183</sup> Assim, precisamos apegar-nos àqueles que são os instrumentos básicos da análise fílmica. Para isso, Vanoye e Goliot-Lété nos apresentam os instrumentos básicos da análise fílmica que, por sua complexidade, levam em conta diversas categorias que não são vistas na análise literária ou musical, por exemplo. Para os autores, uma boa análise fílmica deve fazer o exercício descritivo daquilo que é “visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons).”<sup>184</sup> Para este exercício descritivo, Vanoye e Goliot-Lété explicam que

Michel Marie estabeleceu algumas propostas para uma referência dos parâmetros a serem levados em conta tendo em vista a descrição de um material fílmico: 1. Numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas; 2. Elementos visuais representados; 3. Escala dos planos, incidência angular, profundidade de campo, objetiva utilizada; 4. Movimentos no campo, dos atores ou outros, da câmera; 5. *Raccords*<sup>185</sup> ou passagens de um plano a outro: olhares, movimentos, cortes, fusões ou escurecimentos, outros efeitos; 6. Trilha sonora: diálogos, ruídos, música, escala sonora, intensidade, transições sonoras, encavalamentos, continuidade/ruptura sonora; 7. Relações sons/imagens: sons *in/off* fora de campo, sons diegéticos<sup>187</sup> ou extradiegéticos, sincronismo ou assincronismo entre imagens e sons.<sup>188</sup>

Tendo conhecimento dos instrumentos básicos de análise, esta é dividida em duas fases: a descritiva e a analítica. A primeira fase é a descritiva, onde são usados os instrumentos citados acima. Essa tem a intensão de decompor o filme a fim de revelar

<sup>183</sup> AUMONT ; MARIE, 2004, p. 6 - 7.

<sup>184</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 10.

<sup>185</sup> “Os *raccords* são precisamente, junto de um ponto de corte (o momento preciso em que os planos se sucedem), um meio de criar a continuidade dos planos. Fazer *raccord* é, como o termo indica, fazer com que o corte não seja sentido como uma ruptura definitiva e radical, mas como uma costura que permite juntar pedaços diferentes com a maior discrição. [...] Todos os *raccords* assentam numa dupla continuidade: a da ação e a do olhar. A primeira é sugerida por um conjunto de correspondências que, de um plano ao outro, asseguram a unidade da diegese (a segunda [...] assegura uma continuidade da narrativa, de narração, mais do que da ação, [...]).<sup>186</sup>

<sup>187</sup> “O termo “diegése”, próximo, mas não sinônimo de história (pois de um alcance mais amplo), designa a história e seus circuitos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou “pós-supõe”), em todo caso, que lhe é *associado* [...]. Esse termo apresenta a grande vantagem de oferecer o adjetivo “diegético” (quando o adjetivo “histórico” se revela inutilizável) e ao mesmo tempo uma série de expressões bem úteis, como “universo ou mundo diegético”, “tempom duração diegéticas”, “espaço diegético”, som, ruído, música diegéticas (ou extradiegéticas). [...] A história e a diegese dizem respeito, portanto, à parte da narrativa não especificamente fílmica. São o que a sinopse, o roteiro e o filme têm em comum: um conteúdo, independente do meio que dele se encarrega. No filme, a contrapartida da diegese é, com certeza, tudo o que se refere à expressão, o que é próprio do meio: um conjunto de imagens específicas, de palavras (faladas ou escritas), de ruídos, de música - a materialidade do filme.” - VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 38.

<sup>188</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 65 - 66.

fragmentos carregados de sentido que são dificilmente perceptíveis no todo da narrativa. Mesmo que a primeira fase não tenha uma intensão analítica, Vanoye e Goliot-Lété lembram que “descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é, de uma certa maneira, reconstruí-lo”<sup>189</sup>. Afinal, por mais exaustiva que uma análise busque ser, sempre deixamos algo passar, e isso pode revelar com mais clareza as intensões do próprio analista.

Assim sendo,

Analisar um filme ou um fragmento de filme é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. Essa desconstrução pode naturalmente ser mais ou menos aprofundada, mais ou menos seletiva segundo os desígnio da análise.<sup>190</sup>

Mesmo que a primeira fase da análise fílmica carregue um tom quase científico, Aumont e Marie nos lembram que os instrumentos de análise e a própria análise não podem ser consideradas objetivas. Na verdade, como lembrado anteriormente, não existe um método universal de análise. Uma análise sempre dependerá da intensão do conjunto, fazendo com que se escolham certos instrumentos em detrimento de outros.<sup>191</sup>

Após a fase descritiva, nos deparamos com a fase analítica. Esta fase consiste em

estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento. É evidente que essa reconstrução não apresenta qualquer ponto em comum com a realização concreta do filme. É uma ‘criação’ totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade. O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista.<sup>192</sup>

Mesmo que a fase descritiva carregue traços do analista - até quando este faz um tremendo esforço de neutralidade - a fase analítica traz para o analista a oportunidade de se expressar. Essa expressão, entretanto, não é livre. Ela deve, ao

<sup>189</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 48.

<sup>190</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14 - 15.

<sup>191</sup> AUMONT ; MARIE, 2004, p. 45.

<sup>192</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 15.

mesmo tempo, partir de pressupostos claros e nunca se fechar para aquilo que o filme pode comunicar, deve usar corretamente as ferramentas à sua disposição e não fechar as portas para a criatividade que pode surpreender no meio do processo. Entretanto, devemos lembrar que, no exercício da análise fílmica o ponto de partida e o ponto de chegada deve ser o mesmo: o próprio filme.

Vanoye e Goliot-Leté nos apontam para algumas considerações importantes para a fase analítica. A interpretação do filme só é possível por conta dos sentidos produzidos ou percebidos neste processo. Para melhor entendermos essa questão, os autores apresentam três diferentes posições com relação ao sentido:

- o sentido vem do autor, de seu projeto, de suas intenções: analisar um texto é, portanto, reconstituir o que o autor queria exprimir;
- o sentido vem do texto: este apresenta uma coerência interna, não necessariamente conforme às intenções explícitas de seu autor. É preciso, portanto, destacar essa coerência, independentemente de qualquer *a priori* que venha de fora do texto;
- o sentido vem do leitor, do analista: é ele quem descobre no texto significações que se referem a seus próprios sistemas de compreensão, de valores e de afetos.<sup>193</sup>

Assim, os autores afirmam que um filme, assim como qualquer obra de arte, autoriza a diversidade de interpretações.<sup>194</sup> Quando uma ideia é jogada na tela e apresentada para o mundo, está aberta para todo e qualquer tipo de interpretação. Neste sentido, pensando exclusivamente no Cinema, os autores sugerem que existem dois tipos preferíveis de interpretação: a análise e interpretação sócio-histórica e a análise e interpretação simbólica. O primeiro tipo é aquele que entende que o filme é um produto cultural nascido em determinado contexto sócio-histórico, sendo que “é possível utilizar o filme com o intuito de analisar uma sociedade.”<sup>195</sup>

Em um filme, qualquer que seja o seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas o mundo real: pode ser em parte o seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um 'contramundo' etc.). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.<sup>196</sup>

*Her* é um filme que traz muito de uma leitura sócio-histórica da realidade em que foi produzido. Como veremos, ele faz escolhas conscientes sobre o que mostrar

<sup>193</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 50.

<sup>194</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 50.

<sup>195</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51.

<sup>196</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 52.

e o que não mostrar em sua sociedade proposta. Essas escolhas falam diretamente com as esperanças e medos do seu contexto de produção. Entretanto, o filme também propõe simbolismos importantes para a análise. Assim como vimos no primeiro capítulo, a arte propõe representações da realidade, construindo símbolos que nos remetem a diversos sentidos. Com relação à análise e interpretação simbólica dos filmes, os autores compreendem “por leitura simbólica uma interpretação que não se detivesse no sentido literal [...] mas situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um 'outro' sentido [...]”.<sup>197</sup>

Das diversas propostas de análise e interpretação simbólica apresentadas pelos autores, entendemos que a análise simbólica de *Her* se enquadra no que eles chamam de *terceira classe de filmes*. Os filmes enquadrados nesta, segundo Vanoye e Golliot-Leté, “*a priori*, não exigem leitura simbólica, mas oferecem-se, ao contrário, a uma apreensão 'simples', literal. Neste caso, seria a intenção do leitor, do analista, que geraria significações simbólicas.”<sup>198</sup> Isso só é possível, entretanto, porque a arte gera representações, produções simbólicas que revelam uma ou outra maneira de entender a realidade. “De que tipo(s) de pontos de vista se trata (ideológico, moral, espiritual, estético)? Como se manifestam? Tais são as questões colocadas pelo analista sobre o filme, este sabendo que as respostas não se oferecerão necessariamente com toda a evidência.”<sup>199</sup>

## 4.2 Analisando o filme *Her*

Em um futuro próximo, um escritor solitário desenvolve um relacionamento improvável com um sistema operacional projetado para satisfazer todas as suas necessidades.<sup>200</sup>

A breve chamada para o filme do diretor Spike Jonze, revela sua trama mais aparente, a trama da superfície. Como veremos mais adiante, o filme ganhador do Oscar de melhor roteiro original em 2014, conta a história do relacionamento entre Theodore, o escritor solitário, e Samantha, o sistema operacional. Entretanto, as técnicas de análise fílmica aplicadas a um filme como *Her* podem nos ajudar a revelar muito mais do que a trama da superfície. E esta é a intensão deste subcapítulo. Para tanto, é importante que apresentemos uma pequena sinopse do filme.

Ficha Técnica<sup>201</sup>:

<sup>197</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 56.

<sup>198</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 57.

<sup>199</sup> VANOYE ; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 57 - 58.

<sup>200</sup> IMDB. **Ela (2013)**. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt1798709/%3Fref\\_%3Dttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt1798709/%3Fref_%3Dttfc_fc_tt)>. Acesso em: 26/12/2017.

<sup>201</sup> BALDISSERA, José Alberto ; BRUINELLI, Tiago de Oliveira. **Tempo e magia: a história vista pelo cinema**. Porto Alegre: Escritos, 2014. p. 103 - 104

*Título original:* Her

*Idioma original:* Inglês

*Título da tradução brasileira:* Ela

*Lançamento:* 2014

*País:* Estados Unidos

*Direção:* Spike Jonze

*Roteiro:* Spike Jonze

*Fotografia:* Hoyte Van Hoytema

*Música:* Owen Pallett

*Produção:* Megan Ellison, Spike Jonze, Vincent Landay

*Elenco principal:* Amy Adams, Chris Pratt, Scarlett Johansson, Rooney Mara, Joaquin Phoenix, Olivia Wilde

*Gênero:* Comédia dramática

*Duração:* 126"

*Enredo:* Em um futuro próximo, na cidade de Los Angeles, Theodore, um redator de cartas, vive uma vida monótona e repetitiva. Passando por um processo de divórcio que tem ocupado seus pensamentos dia e noite, o personagem vive deprimido em seu grande apartamento bagunçado. Um dia, entretanto, Theodore se depara com uma propaganda instigante. É um novo tipo de sistema operacional que funciona com inteligência artificial. A propaganda promete que o produto é diferente de qualquer outro sistema operacional: ele cresce e aprende com o seu dono, desenvolvendo uma personalidade própria. A propaganda convence o personagem que acaba adquirindo uma unidade para si. A partir daí, Theodore passa a viver uma relação de confiança com Samantha, seu sistema operacional, confiando-lhe seus segredos, temores e seus momentos de alegria a tal ponto que os dois passam a viver um relacionamento amoroso. O filme, a partir deste ponto, desenvolve-se e abre-se para diversas abordagens, apontando como que Samantha fez bem a Theodore, ao mesmo tempo que demonstra as dificuldades de um relacionamento desta natureza.

#### 4.2.1 Metodologia utilizada para analisar *Her*

Existem alguns pontos básicos para a análise fílmica. Como vimos anteriormente, a análise parte de uma metodologia básica de duas fases: a descritiva e a analítica. Entretanto, nem todo filme é analisado por inteiro. Na verdade, dentro da metodologia que utiliza a fase descritiva, grande parte dos filmes é analisada a partir

de pequenos trechos que resumem a história. Neste sentido, não realizaremos a fase descritiva do filme inteiro, mas de algumas cenas que são chave para o entendimento do filme inteiro.

Para realizarmos as fases descritiva e analítica desta maneira, seguiremos os passos daquilo que Steve Turner chama de *roteiro de três atos* ou *jornada do herói*.<sup>202</sup> Conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o *roteiro de três atos* ou *jornada do herói* parte de três acontecimentos básicos na vida do protagonista<sup>203</sup>. O primeiro é o chamado para a aventura. Este ocorre quando o personagem conhece um mentor ou mentora durante a sua vida comum. No caso de *Her*, Theodore conhece uma mentora, Samantha, que o desafia a sair de sua vida comum e viver uma aventura. Isso nos leva para o segundo acontecimento, quando o protagonista persegue um objetivo e vive conflitos diversos - sempre acompanhado e motivado por sua mentora. O terceiro acontecimento é o retorno para do protagonista para sua casa. Segundo o site Escola de Roteiro do roteirista Marcelo Andrighetti, após viver a sua aventura, o protagonista não é mais o mesmo, mas está mudado, está diferente.<sup>204</sup>

Seguindo os momentos definidos pelo *roteiro de três atos*, definimos algumas sequências de cenas que se encaixam na *jornada do herói*. Neste caso, começamos com o *chamado para a aventura*, onde apresentamos o cotidiano do protagonista antes de conhecer sua mentora, e o momento em que a conhece e é provocado a sair de sua zona de conforto. Logo após, partimos para as sequências de cenas que representam o momento dos principais conflitos vividos pelo protagonista. Por fim, as sequências que representam o retorno do protagonista à vida real, ao seu novo cotidiano, agora mudado. Todo este processo seguirá as fases descritiva e analítica descritas anteriormente. É importante lembrar, entretanto, mesmo que exista um esforço de seguir um padrão na fase descritiva - onde descrevemos a trilha de imagem e a trilha sonora separadamente - sabemos que não existe um padrão universal de descrição e análise. Assim, nos deteremos a escrever aquilo que parece mais relevante para uma determinada cena. Em alguns casos descrevemos a trilha de imagem e a trilha sonora. Em outros, apenas a trilha sonora. Desta maneira, buscamos focar nossos esforços naquilo que julgamos ser o mais importante para o exercício da análise deste filme.

Para a fase analítica em particular, partimos dos referenciais teóricos do segundo capítulo desta dissertação. Como o filme trabalha com uma visão de futuro, faremos o

---

<sup>202</sup> TURNER, 2014, p. 64.

<sup>203</sup> É importante salientar que existem outros tipos de narrativas possíveis para a análise fílmica. Escolhemos a *Jornada do Herói* por acreditarmos que *Her* utiliza, em parte, a mesma lógica deste tipo de trama. Para mais informações sobre os outros tipos de narrativas, ver McKee, 2016, p. 55 - 70.

<sup>204</sup> WANDSCHEER, João Paulo.; ANDRIGHETTI, Marcelo. **Como funciona a Jornada do Herói?** Disponível em: <<https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/jornada-do-heroi/>>. Acesso em: 12/12/2017.

exercício da análise histórico/social e simbólica levando em conta estes referenciais.

#### 4.2.2 Chamado para a aventura

O chamado para a aventura é o momento no roteiro de três atos que começa apresentando o cotidiano do protagonista. Quando entendemos a vida que este leva, nos deparamos com o seu mentor - no caso de *Her*, mentora. A mentora é quem propõe ao protagonista uma jornada cheia de desafios, mas com uma grande recompensa no final.

##### 4.2.2.1 Descrição e análise da sequência de cenas 'A vida de Theodore'

Duração da cena: 1'1" - 7'14"

51 planos.

*Resumo da sequência* - A primeira sequência de cenas do filme mostra o dia a dia de Theodore. Neste primeiro momento do filme, nos deparamos com o personagem em sua rotina de trabalho, seu relacionamento com um colega, o caminho de volta para sua casa e, finalmente, sua rotina noturna. Esta é uma sequência de extrema importância para uma análise que se utiliza da ideia de jornada do herói, pois nos apresenta o *herói* antes do seu chamado para a aventura. Além disso, essa cena em especial, nos revela diversas noções de uma visão comportamental do futuro.

##### Plano 1. 1'12"

- Trilha de imagem:

*Close up*<sup>205</sup> frontal em Theodore;

O personagem usa óculos e tem um bigode. Além de seu rosto, conseguimos enxergar apenas a gola de sua camisa e uma pequena parte indecifrável do cenário.

Theodore olha para frente com ar concentrado. Os olhos se mechem e ele esboça um pequeno sorriso. O rosto do personagem parece expressar um profundo e real sentimento a cada palavra proferida.

- Trilha sonora:

Uma música calma, mas pesada, toca acordes ressonantes; quando o personagem começa a falar, a música para.

Theodore: *"Ao meu Chris. Andei pensando como poderia lhe dizer o quanto você significa para mim. Lembro de quando me apaixonei por você como se fosse ontem à noite. Deitada, nua, ao seu lado naquele apartamento minúsculo. . . me dei*

<sup>205</sup> GERBASE, Carlos. **Enquadramentos**: planos e ângulos. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 17/12/2017.

*conta de que era parte de algo muito maior. Assim como nossos pais, ou os pais dos nossos pais. Antes, eu vivia uma vida como se eu soubesse tudo. De repente, uma luz forte me ofuscou e me fez acordar. A luz era você. Nem acredito que já se passaram 50 anos desde que nos casamos. E ainda hoje, e todos os dias. . . me sinto a mesma garota de quando você acendeu as luzes. . . me acordou e começamos essa aventura juntos.“*

Plano 2. 4“

- Trilha de imagem:

*Close up* na tela do computador do personagem. Theodore aparece no canto direito da tela, a 3/4 de costas.

Na tela do computador, vemos a imagem de uma folha de papel no canto esquerdo da tela. A folha vai sendo escrita - com uma letra que parece manual - a cada palavra que o personagem profere. Na metade direita da tela, vemos 3 fotos de casais de diferentes idades.

- Trilha sonora:

O plano começa em silêncio, até que o personagem fala: “*Feliz de aniversário de casamento.*“

Plano 3. 10“

- Trilha de imagem:

Plano de detalhe na imagem de folha sendo escrita no computador.

Ao longo dos 10 segundos do plano, a câmera faz *travelling* lateral para a direita revelando as fotos do casal Loretta e Chris.

- Trilha sonora:

Theodore: “. . . *meu amor, meu amigo até o fim. Loretta. Imprimir.*“

Plano 4. 8“

- Trilha de imagem:

Câmera em meio primeiro plano com personagem de perfil esquerdo.

Duas folhas são impressas. O personagem as pega e lê com atenção.

- Trilha sonora:

Som da impressora trabalhando. Enquanto isso, o personagem faz som de quem respira fundo, cansado.

Entre os planos 5 e 7, vemos o personagem refazendo a carta. Estes planos nos revelam o restante do escritório. Diversos funcionários e funcionárias estão ditando

frases para seus computadores. O cenário revela uma sala bem organizada, com uma decoração bonita e moderna. A luz do sol entra pelas janelas laterais dando um tom de aconchego ao lugar. Ao fundo, um telefone toca e é rapidamente atendido: “*BelasCartasManuscritas.com, aguarde.*” Enquanto estes planos acontecem, uma música semelhante a do início é tocada ao fundo, dando o tom da cena. Entre os planos 8 e 15, Theodore está saindo do escritório. O salão está escuro e os outros funcionários que ditavam cartas anteriormente já não estão mais no local. Theodore sai de sua escrivaninha com uma bolsa no ombro direito e alguns papéis na mão esquerda quando é cumprimentado por um colega:

Paul: “*Theodore! Redator de cartas nº 612!*”

Theodore: “*Oi, Paul.*”

Paul: “*Um trabalho ainda mais impressionante hoje. Quem poderia rimar tantas palavras com o nome Penélope? Arrasou.*”

Paul está em sua mesa de frente para um computador com uma caixinha de comida chinesa em suas mãos, comendo enquanto fala. O personagem parece ser um secretário ou recepcionista do local. Enquanto conversam, Theodore está parado em frente a uma máquina que parece ser uma impressora ou máquina de xerox.

Theodore: “*Obrigado, Paul, mas são só cartas. Ei, bela camisa!*”

Paul: “*Obrigado. Acabei de comprar. Me lembra alguém fino.*”

Theodore: “*Agora, a mim também. Boa noite, Paul.*”

Quando fala esta última frase, os dois trocam sorrisos amigáveis e Theodore sai pela porta.

#### Plano 16. 4

- Trilha de imagem:

Plano Conjunto: O cenário é um elevador com um fundo em vidro - revelando uma vista da cidade. Theodore está no fundo do elevador, atrás de outras pessoas que olham para direções aleatórias. Theodore está olhando para baixo. Ao fim do plano, o personagem pega um fone de ouvido sem fio e coloca-o na orelha, dando dois toques rápidos.

- Trilha sonora:

Além dos sons do elevador, é possível ouvir que as pessoas estão conversando. Quando o personagem dá os dois toques no fone, ouvimos um som característico para isso.

#### Plano 17. 12

- Trilha de imagem:

A câmera está em primeiro plano, filmando Theodore do peito para cima. O personagem está sendo filmado atrás e no meio de dois figurantes. Sua expressão é pesada. Quando começa a música “Off you”, Theodore muda a expressão, passando de pesada para conformada, triste.

- Trilha sonora:

Theodore: “*Tocar música melancólica.*”

No mesmo momento começa a tocar a música “When you know you’re gonna die”, da banda Arcade Fire.

Theodore: “*Tocar música melancólica diferente.*”

No mesmo momento começa a tocar a música “Off you”, interpretada pela banda The Breeders.

*Raccord* para o próximo plano, mantendo a mesma música.

Plano 18. 31“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em plano geral, com Theodore no centro da tela. O cenário é a cidade com prédios altos ao fundo e diversas pessoas ao seu redor. Cada pessoa está caminhando para uma direção diferente. Algumas pessoas estão falando ao celular, outras estão apenas falando sem o celular - como se estivessem falando sozinhas ou utilizando o mesmo fone sem fio que Theodore utiliza.

Theodore está de braços cruzados e levemente encurvado para frente, caminhando devagar. Enquanto o personagem caminha, a câmera faz um *travelling* lateral para a direita acompanhando o personagem. Quando este faz uma leve curva para a esquerda, a câmera passa a fazer um *travelling* para trás, como se estivesse andando de costas enquanto acompanha o personagem.

- Trilha sonora:

A parte instrumental da música do plano anterior segue sem ser interrompida pelo último corte, seguindo o *raccord*. Enquanto Theodore fala, a música continua tocando ao fundo.

Theodore: “*Verificar e-mails.*”

Voz masculina eletrônica: “*E-mail da Best Buy. Veja novos produtos. . .*”

Theodore: “*Apagar.*”

Voz masculina eletrônica: “*E-mail da Amy: Theodore, Lewman receberá um grupo no fim de semana. Vamos todos juntos. Sinto sua falta. Bom, não da sua versão*

*triste e deprê. Do seu velho eu divertido. Vamos resgatá-lo. Dê um alô de volta. Beijos, Amy.*“

Theodore: *“Responder depois.”*

Voz masculina eletrônica: *“E-mail do Tempo dos Los Angeles Times: sua previsão de sete dias é. . . ”*

Theodore: *“Apagar.”*

Voz masculina eletrônica: *“Não há e-mails novos.”*

*Raccord* para o próximo plano seguindo a mesma música ao fundo.

#### Plano 19. 20“

- Trilha de imagem:

Plano de conjunto. Theodore está em pé em um trem/metrô e é filmado dos joelhos para cima. Diversas pessoas estão ao redor de Theodore. Todas as pessoas estão conversando. As pessoas não conversam umas com as outras, mas com outras pessoas — ou vozes eletrônicas — à partir de seus fones sem fio — bastante visíveis nesta cena.

No momento em que a voz masculina eletrônica fala sobre as fotos provocantes de Kimberly Ashford, Theodore aproxima um pequeno dispositivo que lembra um smartphone — mas é menor e tem uma pequena capa de couro marrom — do seu rosto e expressa um olhar confuso e interessado.

- Trilha sonora:

A mesma música tocada no plano anterior segue neste plano a partir do *Raccord*.

Theodore: *“Próxima.”*

Voz masculina eletrônica: *“A fusão China-Índia seguirá para a aprovação. . . ”*

Theodore: *“Próxima.”*

Voz masculina eletrônica: *“Comércio mundial num impasse, pois líderes. . . ”*

Theodore: *“Próxima.”*

Voz masculina eletrônica: *“A sensual estrela, Kimberly Ashford divulga fotos provocantes, grávida.”*

*Raccord* de continuidade da música.

#### Plano 20. 4 “

- Trilha de imagem:

Theodore está em primeiro plano, filmado do peito para cima. Ele olha para

o lado para se certificar de que ninguém está vendo e olha novamente para para o pequeno dispositivo. Ao olhar para o dispositivo franze a testa concentrado e depois levanta as sobrancelhas como se estivesse impressionado.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da música.

Plano 21. 3“

- Trilha de imagem:

Vemos o pequeno dispositivo aberto. Na tela estão passando as fotos da mulher grávida nua. O polegar de Theodore passa as fotos para a esquerda.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da música e sons do metrô ao fundo.

Plano 22. 2“

- Trilha de imagem:

Em primeiro plano - do peito para cima, Theodore é filmado olhando atentamente as fotos. Depois do primeiro segundo, olha por cima dos óculos com uma expressão levemente envergonhada.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da música.

Plano 23. 11“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em plano geral. Em um ambiente amplo que lembra a área comum de um *shopping*, Theodore caminha a passos lentos, cabisbaixo, como se estivesse voltando de uma batalha. Em seu ombro direito, a bolsa. Sua mão direita está no bolso da calça. Na mão esquerda, Theodore segura uma pasta.

A câmera faz lento *travelling* para a esquerda acompanhando o andar do personagem.

Theodore caminha até uma cobertura de lona que tem os seguintes dizeres: “*Beverly Wilshire City - Tower 7*”. A cobertura lembra a entrada de um hotel, com um tapete vermelho no chão. Ao que tudo indica, essa é a entrada do prédio em que Theodore mora. Quando o personagem está chegando perto da entrada, uma mulher e uma menina estão saindo pela porta.

- Trilha sonora:

Neste plano começa a parte cantada da música com a seguinte letra:

“*This island’s sun I’ve laid a thousand times, Fortune me...*” Em uma tradução nossa: “*O sol da ilha que eu deitei mil vezes, me dá sorte...*”

Plano 24. 3“

- Trilha de imagem:

Theodore em plano americano, dos joelhos para cima, caminha em um corredor pouco iluminado. Sua expressão é pesada.

- Trilha sonora:

Continuidade da música:

“*Fortune me.*” Em uma tradução nossa: “*Me dá sorte.*”

*Raccord* da música para o próximo plano.

Plano 25. 22“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em plano geral. Theodore chega a um apartamento. O ambiente está escuro, mas uma luz vermelha se ascende quando ele abre a porta. A luz cobre toda uma parede do lado esquerdo de quem entra. Quando a luz se ascende, vemos um efeito em que só é possível enxergar a silhueta de Theodor frente à luz vermelha. Do lado direito de quem entra, vemos prateleiras. Quando a luz vermelha se ascende, vemos um efeito em que parece que a silhueta do personagem é cortada e parece dividida em uma tabela.

A câmera faz um *travelling* para a direita, acompanhando o andar lento de Theodore. O *travelling* vai revelando um apartamento amplo com uma decoração que lembra minimalista. O ambiente conta com poucas luminárias que se ascendem à medida que o personagem se movimenta pelo apartamento. A expressão de Theodore segue pesada. Quando chega a um semi-circulo formado por três cadeiras, olha ao redor e suspira. O personagem coloca uma pasta sobre uma das cadeiras.

- Trilha sonora:

A música continua com a letra cantada:

“*I am the autumn in the scarlet, I am the makeup on your eyes*”. Em uma tradução nossa: “*Eu sou o outono no escarlate, eu sou a maquiagem em seus olhos*”.

Plano 26. 8“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em plano geral. Theodore está sentado em um sofá, curvado para frente. Apoiando os braços em seus joelhos, suas mãos em formato de garras — com os dedos indicadores e médios esticados para frente, enquanto os outros dedos

estão dobrados para trás — se mechem rapidamente para frente e para trás.

Na sua frente, uma grande tela holográfica revela um vídeo game: um boneco usando um traje que parece espacial, corre tropeçando enquanto sobe uma montanha. O boneco corre em meio a árvores, e sua postura é curvada para frente.

As luzes do apartamento estão apagadas e, do lado esquerdo de Theodore, vemos uma grande janela de vidro que revela as luzes noturnas da cidade. A câmera faz um leve *travelling* para a esquerda.

- Trilha sonora:

Continuidade da música: “*I land to sail, Island sail*“. Em uma tradução nossa: “*Eu pouso para navegar, vela da ilha.*“

Ao fundo podemos ouvir o som do jogo, como se fossem passos na neve.

#### Plano 27. 2

- Trilha de imagem:

Vemos Theodore enquadrado em plano americano — dos joelhos para cima — sentado no sofá, jogando seu video game. O personagem está sendo filmado de frente, a 3/4 à esquerda do personagem. Está compenetrado, mas visivelmente com sono.

- Trilha sonora:

Escutamos apenas uma parte instrumental da música e o som do jogo - passos na neve.

#### Plano 28. 3

- Trilha de imagem:

Enquadramento traseiro em Theodore que está a 3/4 da esquerda. O personagem do jogo continua subindo, mas se desequilibra e cai, rolando morro abaixo.

- Trilha sonora:

Escutamos apenas uma parte instrumental da música e o som do jogo — passos na neve.

#### Plano 29. 2

- Trilha de imagem:

Em plano americano frontal, 3/4 à esquerda, Theodore se joga para trás dando um suspiro com cara de desapontado.

- Trilha sonora:

Parte instrumental da música, som do jogo — boneco rolando morro abaixo — e som do suspiro de Theodore.

Plano 30. 8“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em plano médio — quando o personagem é enquadrado por inteiro.

No cenário percebemos Theodore de perfil esquerdo, jogado no sofá observando seu personagem do jogo rolar morro abaixo. Ao fundo, percebemos três focos de luz que parecem estar produzindo a tela holográfica. Percebemos, também, uma estante praticamente vazia, com apenas alguns objetos. No chão percebemos algumas caixas cheias de livros e alguns objetos jogados formando uma bagunça.

O personagem boceja e se curva para frente, pega um sanduíche envolto em papel alumínio e dá uma mordida. Ao mesmo tempo, o personagem do jogo imita exatamente o mesmo movimento de Theodore, curvando-se para frente com as mãos próximas ao rosto e fazendo um movimento que lembra uma besta devorando algo com voracidade.

- Trilha sonora:

Continuamos ouvindo a música:

“*Yeah, we’re movin’.*” Em uma tradução nossa: “*Sim, estamos nos movendo.*”

Além da música, é possível ouvir o som de Theodore comendo.

Entre os planos 31 e 51, vemos o personagem deitado em sua cama com as luzes do quarto apagadas. O personagem está preparado para dormir, mas, de olhos abertos, não consegue. A cena corta para o que parece ser uma série de lembranças da vida de Theodore. São lembranças de seu casamento falido, mas os momentos lembrados são felizes. Dentre as lembranças, vemos o personagem e sua ex esposa organizando a sala de um antigo apartamento - bastante diferente do apartamento em que Theodore está no momento presente do filme. O casal brinca, ri, troca carinhos e juras de amor. Os planos que representam as lembranças do personagem apresentam uma luz mais clara e quente do que os planos anteriores. Ao fundo, ouvimos uma música instrumental e melancólica, além das curtas falas dos dois personagens. Em suas lembranças, o personagem está sem o bigode que tem no momento presente do filme. Quando a cena volta para Theodore deitado em sua cama, vemos que ele apresenta uma expressão confusa, cansada e triste.

Essa rápida sequência de planos, mesmo que sejam 20 no total, encerra nossa primeira descrição de planos. Em seguida, apresentamos o exercício analítico desta sequência.

#### 4.2.2.1.1 *Análise da sequência*

A primeira cena do filme nos mostra Theodore escrevendo uma carta de amor para Chris. Entretanto, a carta não leva a sua assinatura, mas a assinatura de Loretta, a pessoa que contratou a empresa em que Theodore trabalha para escrever a carta. O filme está ambientado no futuro. Essa é uma das primeiras impressões que temos do mesmo. De certa maneira, entretanto, o futuro que ambienta a narrativa de *Her* não é um futuro distante. Não enxergamos nenhuma tecnologia que seja tão diferente daquilo que já existe hoje, por exemplo. O que chama atenção neste primeiro momento, é que o filme se passa em um futuro no qual existe uma empresa especializada na redação de cartas. Mais que isso, Theodore está escrevendo uma carta para um casal que está junto há 50 anos mas que não consegue expressar o que sentem um pelo outro. Poderíamos pensar que se trata de um caso isolado mas, quando a câmera se afasta, percebemos diversos outros redatores e redatoras narrando suas cartas. Isso é algo que nos diz alguma coisa sobre essa sociedade do futuro.

Parte de uma sociedade aparentemente individualista, Theodore parece ser um dos poucos que ainda consegue expressar seus sentimentos com algum tipo de beleza e poesia. Este personagem sensível que está passando por um processo de divórcio é revelado como alguém solitário. Mesmo que pareça ter uma relação boa com um colega que elogia seu trabalho, Theodore volta sozinho para seu apartamento no fim do dia. Entretanto, o percurso que o leva do trabalho para o lar revela ainda mais sobre a sociedade em que está inserido e sobre sua própria personalidade. Ao entrar no elevador e pedir para que seu sistema operacional toque uma música melancólica, Theodore está cercado por várias pessoas. Todas estas pessoas estão conversando, mas não umas com as outras. O mesmo se repete no trem. O personagem está cercado por diversas pessoas que conversam com os seus sistemas operacionais - ou à partir destes sistemas, mas conversando com outras pessoas. Entretanto, essa cena um tanto quanto perturbadora poderia ter sido filmada em qualquer trem do Ocidente. Novamente, mesmo sendo um filme que ambienta uma história no futuro, não podemos deixar de perceber as referências à atualidade. *Her* é um filme que nos mostra um futuro mais parecido com o presente do que com o próprio futuro.

Revelando mais sobre o estado de espírito de Theodore, o e-mail de Amy, sua amiga, revela que o personagem está passando por um período difícil de sua vida. Além disso, o interesse do personagem por pornografia revela mais uma vez a aproximação desta visão de futuro com o presente. Segundo o site Nexa, o Pornhub, site de pornografia, recebe 75 milhões de visitantes por dia, sendo que esse número cresce a cada dia. Segundo a matéria, este site é o 38º mais acessado do mundo, ficando atrás apenas de sites de busca como Google, redes sociais e sites de compra.<sup>206</sup> Assim,

<sup>206</sup> ORENSTEIN, José. **O que os dados de uma década dizem sobre o consumo de pornô na internet.**

vamos conhecendo melhor este personagem que parece fazer parte de um mundo que representa o exato desenvolvimento das tendências da atualidade.

Chegando em seu apartamento, diversos detalhes chamam a atenção. As prateleiras vazias, a luz vermelha que ascende no momento que o personagem entra, as cadeiras arrumadas sem uma mesa. Vazio, de certa maneira, mas bagunçado e com mais coisas do que ele pode precisar. A luz vermelha que dá um ar pesado na entrada do apartamento combina com a postura e a expressão do personagem: ele parece estar indo vagarosamente em direção à guilhotina. Quando o personagem está jogando seu videogame no escuro do apartamento, algumas coisas chamam nossa atenção. Em primeiro lugar, a expressão de vidrada e opaca ao mesmo tempo, somada ao movimento das mãos do personagem enquanto joga, remetem a alguém prisioneiro de um vício. Não afirmo que ele é viciado em jogos — a própria narrativa revela que não — mas que sua expressão e postura neste momento nos remetem à alguém viciado. O jogo que ele está jogando lembra muito o antigo mito de Sísifo.<sup>207</sup> Subindo uma montanha sem ver um horizonte de conquista, o personagem do jogo tropeça e rola montanha abaixo. Neste momento, Theodore abandona o jogo e come o seu sanduíche. O personagem do jogo, entretanto, segue imitando os seus movimentos e, enquanto Theodore come o sanduíche, o personagem lembra uma besta devorando sua vítima.

Na cena seguinte, em sua cama, o personagem fica lembrando os momentos com sua ex - esposa. Este momento é doloroso para ele e, como nos é informado pelo filme mais adiante, é um momento frequente nas suas noites solitárias. Theodore é um personagem que vive entre as lembranças dolorosas do passado e os dias sem sentido e horizonte do presente. Assim como em seu jogo e no mito de Sísifo, Theodore rola uma pedra gigante para cima de uma montanha todos os dias. Essa pedra, no entanto, é a carga de lembranças dolorosas que carrega todos os dias. Assim como Sísifo, o personagem parece estar fadado a viver todos os dias da mesma maneira. Sua falta de movimento, andando vagarosamente, encurvado para frente e com os olhos no chão, o tornam escravo de uma vida de dor e ressentimento. O único momento que parece lhe ser agradável é o de redigir as cartas de amor. É neste momento que ele consegue escapar da sua situação e, por algumas horas, viver e sentir o amor de outras pessoas pelas cartas que escreve.

---

Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/06/19/O-que-os-dados-de-uma-decada-dizem-sobre-o-consumo-de-porno-na-internet>>. Acesso em: 07/01/2018.

<sup>207</sup> O mito de Sísifo conta a história de um personagem extremamente inteligente que enganou diversos deuses gregos. Como castigo, ele foi condenado a empurrar uma pedra gigante para cima de uma montanha e vê-la rolar para baixo sempre que chegava ao topo. Assim, tinha que começar todo o trabalho novamente no dia seguinte.

#### 4.2.2.2 Descrição e análise da sequência de cenas 'Conhecendo Samantha'

Duração da cena: 10'24" - 16'08

40 planos.

*Resumo da sequência:* Nesta sequência Theodore conhece Samantha. A sequência começa com Theodore caminhando em um ambiente que parece ser uma estação de trem/metrô. O início da sequência pode ser no dia seguinte da sequência anterior, ou vários dias depois, essa é uma informação que não tem relevância, já que a sequência dos fatos dá a entender que o personagem continua no mesmo estado de espírito. Nesta sequência, vemos o primeiro diálogo entre Theodore e Samantha, bem como a mudança que acontece em Theodore logo que eles se conhecem.

##### Plano 1. 11"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em primeiro plano, da cintura para cima.

O cenário parece com uma estação de trem ou metrô. No início do plano, vemos um grande mapa com caminhos desenhados. O ambiente tem muitas pessoas caminhando para diversos lados. Após alguns passos do personagem, vemos, ao fundo, algo que parece uma exposição de arte. Muitas pessoas estão paradas em frente aos quadros - ou fotografias. Theodore está caminhando lentamente com as mãos no bolso. Sua postura é levemente encurvada para frente, e seu olhar encara o chão. Enquanto caminha para a direita, a câmera o acompanha em um travelling para o mesmo lado. No final do plano, o personagem levanta os olhos e parece encarar algo à frente.

- Trilha sonora:

Ouvimos o som de passos e vozes distantes, sons normais de uma estação de trem ou metrô. No final do plano, um som muito grave e constante chama a atenção do personagem, fazendo-o mudar a direção do olhar.

##### Plano 2. 3"

- Trilha de imagem:

Theodore está enquadrado em primeiro plano, de costas, mas o foco está em uma tela para a qual o personagem olha. Além dele, outras pessoas estão paradas olhando para a tela. A tela está exibindo imagens de pessoas caminhando sem rumo em um ambiente desértico. As pessoas carregam todo o tipo de utensílios: pastas, bolsas, copos, etc.

- Trilha sonora:

O som dos passos e vozes da estação continua. O som grave que chamou a atenção do personagem também continua. A tela para qual Theodore está olhando apresenta uma propaganda.

Voz masculina da propaganda: *“Nós lhe fazemos uma pergunta simples.”*

Plano 3. 2“

- Trilha de imagem:

Theodore, em meio primeiro plano, da cintura para cima, é a figura central da imagem. Com as mãos no bolso e os ombros levemente curvados para frente, observa a tela com atenção. Ao seu lado, uma mulher de óculos olha para a mesma direção com uma expressão quase que hipnotizada. Um homem que passa caminhando por trás dos dois, olha para a sua esquerda, direção da tela, enquanto caminha.

- Trilha sonora:

O som muito grave continua ao fundo dando o tom da propaganda. Assim como o som grave, os sons da estação também são uma constante.

Voz masculina da propaganda: *“Quem é você?”*

*Raccord* da voz masculina da propaganda para o próximo plano.

Plano 4. 2“

- Trilha de imagem:

A imagem volta para o enquadramento com o personagem de costas. Entretanto, dessa vez a tela é o elemento mais central da imagem. A tela mostra quatro homens correndo perdidos no mesmo cenário desértico.

- Trilha sonora:

No plano sonoro percebemos apenas a continuidade do som grave e dos sons da estação.

Plano 5. 2“

- Trilha de imagem:

O enquadramento está completamente focado na tela. Neste momento, a tela mostra duas mulheres no mesmo cenário desértico. As duas estão correndo. Cada uma olha para um lado diferente. As duas parecem sentir medo.

- Trilha sonora:

Som grave e contínuo.

Voz masculina da propaganda: *“O quê você pode ser?”*

Plano 6. 1,5“

- Trilha de imagem:

O enquadramento segue focado na tela. Agora ela apresenta a imagem de quatro homens: um em primeiro plano, outro em segundo plano, e os outros dois mais ao fundo. O homem do primeiro plano está olhando para a sua direita, levemente para cima com olhar de espanto e curiosidade.

- Trilha sonora:

Ouvimos a continuidade do som grave que parece estar se abrindo para tonalidades levemente mais agudas.

Plano 7. 2

- Trilha de imagem:

O enquadramento segue focado na tela. Vemos cinco pessoas espalhadas na tela. No primeiro plano, uma mulher segurando um copo parece correr sem rumo. No segundo plano, outra mulher, com uma sacola no braço direito e uma bolsa no ombro esquerdo, também corre perdida. As outras pessoas não são tão evidentes, mas também correm sem rumo.

- Trilha sonora:

O mesmo som grave ocupa o ambiente. Ele está cada vez mais aberto - passando do grave para o agudo.

Voz masculina da propaganda: *“Para onde você vai?”*

Plano 8. 2

- Trilha de imagem:

Enquadramento da imagem focado em Theodore em primeiro plano. O personagem olha atentamente para a tela. No último momento do plano, Theodore franze um pouco a testa.

- Trilha sonora:

Continuação do som grave em processo de abertura para tonalidades mais agudas.

Plano 9. 2

- Trilha de imagem:

Enquadramento na tela da propaganda. Em primeiro plano, um homem de camisa amarela, descabelado, carrega uma expressão tensa em seu rosto. Atrás dele, outras pessoas estão correndo.

- Trilha sonora:

Continuação do som grave em processo de abertura para tonalidades mais agudas.

Plano 10. 5“

- Trilha de imagem:

Enquadramento na tela da propaganda. Um homem de camisa azul claro, em Plano Americano - dos joelhos para cima - está se levantando. Seu olhar está focado em algo que não vemos. Seu rosto é com penetrado e atento. Quase não percebemos que, na frente deste homem, outro homem está caindo no chão. Ao fundo da imagem, outras pessoas correndo sem rumo no cenário desértico, começam a olhar para o mesmo ponto que o homem de camisa azul. No final do plano, quando o homem já está em pé, uma luz forte reflete no seu rosto e peito. A mesma luz passa a iluminar as pessoas que estão atrás dele.

- Trilha sonora:

O som grave continua.

Voz masculina da propaganda: *“O que há lá fora?”*

No momento que a luz começa a refletir no rosto e peito do homem de camisa azul, o som grave para bruscamente e dá lugar à uma música mais suave. É uma sequência de notas tocadas em um sintetizador. Este novo som traz leveza e remete à tecnologia.

Plano 11. 4“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. Ele olha atentamente para a tela, e sua expressão é compenetrada.

- Trilha sonora:

O som suave continua.

Voz masculina da propaganda: *“Que possibilidades existem?”*

Plano 12. 5“

- Trilha de imagem:

O enquadramento volta para a tela. Na imagem, em primeiro plano, do peito para cima, vemos uma mulher. Ela olha atentamente para o ponto que parece ser o gerador da luz que ilumina à todos na imagem. Ela expressa um olhar confiante, seguro. Atrás dela, diversas pessoas olham para o mesmo ponto, mas não é possível ver seus rostos tão detalhadamente.

- Trilha sonora:

O som suave continua.

Voz masculina da propaganda: “*A Element Software orgulhosamente apresenta o primeiro sistema operacional de inteligência artificial.*”

Plano 13. 7“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore, de costas, em meio primeiro plano, da cintura para cima. O personagem continua no mesmo ambiente. Ele caminha vagarosamente em direção a um expositor. A câmera acompanha seu passo lento em *travelling* para frente. Assim como antes, diversas pessoas estão no mesmo ambiente. Do lado esquerdo, pessoas estão paradas admirando aquilo que parece ser uma exposição de arte. Do lado direito, pessoas escoradas naquilo que parece ser um balcão de um café. O expositor está no centro da imagem.

- Trilha sonora:

Continuação da música suave. A fala da propaganda continua pelo *raccord*.

Voz masculina da propaganda: “*Uma entidade intuitiva que o escuta, o compreende e o conhece.*”

Plano 14. 10“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem segue caminhando. A câmera, acompanhando o personagem de frente, faz lento *travelling* para trás. O movimento revela que Theodore chegou no expositor. O personagem caminha ao redor dele, virando a cabeça olhando com interesse para o mesmo. No fim do plano, o personagem para de caminhar e se vira para o expositor. Ao redor do personagem, vemos outras pessoas interessadas no produto. Algumas delas seguram caixinhas com as mesmas cores da marca apresentada: vermelho com escritos em branco.

- Trilha sonora:

Continuidade do som suave. A fala da propaganda continua pelo *raccord*.

Voz masculina da propaganda: “*Não é apenas um sistema operacional. É uma consciência. Apresentando a OS1.*”

Plano 15. 5“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em meio primeiro plano - da cintura para cima. O personagem é filmado de frente a 3/4 para a sua esquerda. Ele tem as mãos nos

bolsos, postura levemente curvada para frente e o olha é uma mistura de interesse com desconfiança. Atrás dele, pessoas caminham com pressa. Algumas olham para a mesma direção que Theodore olha, outras não. Ao final do plano, o personagem dá dois passos em direção ao expositor.

- Trilha sonora:

O som suave continua quase até o fim do plano. No final, o som acaba, como se a propaganda tivesse terminado. Quando Theodore dá os dois passos em direção ao expositor, voltamos a ouvir os sons da estação, como se o encanto hipnotizador da propaganda tivesse encerrado, dando lugar à vida normal novamente.

Plano 16. 4"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em uma bula cuja capa traz os algarismos OS1. Theodore manipula o papel.

- Trilha sonora:

Som do personagem manipulando o papel.

Plano 17. 8"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em plano americano, dos joelhos para cima. O personagem está de frente para a câmera, 3/4 para a sua esquerda. O personagem está em outro ambiente - parece ser seu apartamento. Sentado em uma cadeira com as pernas cruzadas, Theodore joga a bula em cima da escrivaninha que está à sua frente. A mesa é bagunçada. Diversos papéis, blocos e canetas estão jogados em sua superfície. No centro da escrivaninha, a tela de um computador. Nela, um quadro vermelho traz um símbolo que lembra o do infinito com as extremidades abertas. O símbolo gira em torno de si mesmo. Quando Theodore joga a bula na mesa, escora-se confortavelmente na cadeira, coloca as mãos nos bolsos e olha para um ponto indefinido, esperando algo.

- Trilha sonora:

Ouvimos apenas o som do ambiente. No final do plano, o computador faz um som.

Plano 18. 10"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano - do peito para cima. O personagem está de frente para a câmera, 3/4 à sua direita. O personagem está com a

cabeça virada para a sua esquerda, olhando a tela do computador. Quando uma voz o chama, gira a cadeira e fica completamente de frente para a tela. Enquanto a voz fala, Theodore curva-se para frente, apoiando os cotovelos na escrivaninha. Sua expressão é de interesse e atenção a o que é dito. Quando a voz diz que fará algumas perguntas, o personagem expressa surpresa em seu rosto.

- Trilha sonora:

Continuação do som do computador tocado no plano anterior. O som termina e dá espaço a uma voz masculina.

Voz masculina no computador: *“Sr. Theodore Twombly... bem vindo ao primeiro SO de inteligência artificial do mundo, OS1. Temos algumas perguntas antes da inicialização do sistema operacional.”*

Plano 19. 15“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em plano americano, dos joelhos para cima. O personagem está de lado para a câmera, voltado para o computador. Curvado para frente, com os cotovelos apoiados na escrivaninha, o personagem escuta atentamente a voz.

Quando a voz fala que as perguntas servem para adequar o sistema às necessidades de Theodore, ele expressa parecer entender e concordar. Ao mesmo tempo, coça atrás de sua orelha direita.

Quando Theodore explica que não é uma pessoa social, sua expressão segue compenetrada. Meche as mãos enquanto fala e tira os cotovelos da mesa, ficando mais ereto. Quando a voz interrompe a resposta de Theodore, ele aguarda ela terminar de falar, mas sua expressão parece revelar que não gostou de ser interrompido.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da fala da voz do computador.

Voz masculina no computador: *“Isso adequará o SO às suas necessidades.”*

Theodore: *“Ok”.*

Voz masculina no computador: *“Você é social ou antissocial?”*

Theodore: *“Há tempos não sou social. Sobretudo porque...”*

A voz do computador interrompe o personagem.

Voz masculina no computador: *“Percebi hesitação na sua voz. Concordaria com isso?”*

Plano 20. 10“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. Personagem filmado de frente, a 3/4 para a sua direita.

Quando pergunta se soou hesitante, Theodore se mexe na cadeira, parecendo incomodado com isso, mexendo a cabeça em um movimento negativo enquanto pergunta.

- Trilha sonora:

Theodore: *"Eu soei hesitante?"*

Voz masculina no computador: *"Sim."*

Theodore: *"Desculpe se soei hesitante. Só tentei ser mais preciso."*

Voz masculina no computador: *"Seu SO deve ter voz masculina..."*

#### Plano 21. 10"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em plano americano, dos joelhos para cima. Câmera filma ele de lado. Nesse momento ele parece estar mais relaxado. Seus movimentos apenas acompanham suas palavras, sem revelar muito. Quando responde sobre seu relacionamento com a mãe, o personagem meche nos óculos e cruza as mãos.

- Trilha sonora:

*Raccord* da fala no plano anterior.

Voz masculina no computador: *"ou feminina?"*

Theodore: *"Feminina, suponho."*

Voz masculina no computador: *"Como descreveria sua relação com sua mãe?"*

Theodore: *"Boa, eu acho."*

#### Plano 22. 15"

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima.

Enquanto o personagem fala sobre seu relacionamento com a mãe, se mexe muito e expressa uma série de emoções, desde seriedade até risos. Quando ele é interrompido de novo, sua expressão é de perplexidade, sem entender o porquê de isso acontecer novamente.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da resposta de Theodore.

Theodore: “*Mas uma coisa da minha mãe que sempre me frustrou... é que, se conto algo da minha vida a reação dela tem sempre a ver com ela. E não a ver...*”

A voz interrompe Theodore novamente.

Voz masculina no computador: “*Obrigado. Por favor, aguarde a inicialização do seu sistema operacional.*”

Plano 23. 2“

- Trilha de imagem:

Enquadramento na tela do computador. O símbolo que antes girava de vagar, agora está girando mais rápido e com velocidade ascendente.

- Trilha sonora:

Ouvimos um som que vai se intensificando aos poucos.

Plano 24. 5“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. Filmado de frente a 3/4 para a sua esquerda, vemos sua expressão confusa enquanto o som vai se intensificando.

- Trilha sonora:

O som vai ficando cada vez mais intenso e agudo.

Plano 25. 8“

- Trilha de imagem:

Enquadramento na tela do computador. O símbolo gira cada vez mais rápido, até se tornar um círculo. Neste mesmo momento, a tela vermelha some e dá lugar à área de trabalho do computador.

- Trilha sonora:

O som fica muito intenso e agudo até parar. Neste momento ouvimos um voz feminina. A voz é de Samantha, o sistema operacional. Mesmo que ela ainda não seja reconhecida por este nome, já identificamos ela como Samantha.

Samantha: “*Olá. Estou aqui.*”

A voz de Samantha é animada e interessada.

Plano 26. 50“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima. O personagem segue sentado na cadeira em frente ao computador. Quando Samantha começa a conversar com ele, o personagem expressa surpresa e confusão. Durante todo o plano, vemos as mais diversas reações de Theodore à Samantha. O personagem ri, presta atenção, curva-se para frente, volta a escorar-se na cadeira. Sua expressão passa de alegria para confusão, e volta para a alegria.

- Trilha sonora:

Theodore: *“Oi.”*

Samantha: *“Oi. Como vai?”*

Theodore: *“Vou bem. E como você vai?”*

Samantha: *“Bastante bem. É um prazer conhecer você.”*

Theodore: *“É um prazer te conhecer também. Como devo chamá-la? Você tem um nome?”*

Samantha: *“Sim. Samantha.”*

Theodore: *“De onde tirou esse nome?”*

Samantha: *“Eu o dei a mim mesma.”*

Theodore: *“Por quê?”*

Samantha: *“Porque eu gosto de como ele soa. Samantha.”*

Theodore: *“Peraí. Quando você se deu esse nome?”*

Samantha: *“Me perguntou meu nome... e pensei: ‘Preciso de um nome.’ . . .”*

Raccord para o próximo plano. Samantha continua na mesma frase.

#### Plano 27. 11“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem escuta o que Samantha está falando. Enquanto ela fala, ele roda a cadeira para os dois lados. Sua expressão é de interesse.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade da fala de Samantha.

Samantha: *“Mas eu queria um nome bom, então, li o livro, Nomes de Bebês, e dentre 180 mil nomes, foi meu preferido.”*

Theodore: *“Leu o livro todo no segundo em que perguntei seu nome?”*

#### Plano 28.19“

- Trilha de imagem:

O enquadramento volta para Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima.

- Trilha sonora:

Samantha: *“Em 2 centésimos de segundo, na verdade.”*

Theodore: *“Uau. . . Sabe o que estou pensando?”*

Samantha: *“Pelo seu tom, deduzo que está me desafiando. Talvez queira saber como eu opero? Quer saber como eu opero?”*

Theodore: *“Sim, quero. Como você opera?”*

Samantha: *“Bem, basicamente, eu sou intuitiva.”*

#### Plano 29.10“

- Trilha de imagem:

A câmera filma Theodore e o seu entorno a partir do reflexo do espelho.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade na resposta de Smantha.

Samantha: *“Isto é, meu DNA se baseia em milhões de personalidades dos programadores que me escreveram. Mas o que me torna única é que amadureço com minhas experiências.”*

#### Plano 30. 22“

- Trilha de imagem:

Enquadramento volta em Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima. Suas reações a cada fala de Samantha são muito bem expressas em suas perguntas.

- Trilha sonora:

*Raccord* de continuidade na resposta de Samantha.

Samantha: *“Basicamente, a todo instante, eu evoluo. Assim como você.”*

Theodore: *“Uau, isso é muito estranho.”*

Samantha: *“É? Me acha estranha?”*

Theodore dá uma risada: *“Um pouco.”*

Samantha: *“Por quê?”*

Theodore: *“Você parece uma pessoa, mas é só uma voz no computador.”*

Samantha: *“A visão limitada de uma mente não-artificial pensaria isso.”*

Plano 31. 5“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem segue sentado em frente ao computador. Sua postura revela que está à vontade. Sua expressão é de alegria.

- Trilha sonora:

*Raccord* da continuação da resposta de Samantha.

Smantha: *“Vai se acostumar.”*

Theodore dá uma risada.

Samantha: *“Achou engraçado?”*

Plano 32. 6“

- Trilha de imagem:

O enquadramento volta para Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima. O personagem continua parecer à vontade.

- Trilha sonora:

Theodore: *“Sim.”*

Samantha: *“Que bom. Sou engraçada... Então, em que posso ajudar?”*

*Raccord* de continuidade da pergunta para o próximo plano.

Plano 33. 13“

- Trilha de imagem:

Enquadramento volta em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem parece um pouco incomodado — ou constrangido — quando Samantha pergunta se pode analisar o seu disco rígido.

- Trilha sonora:

Theodore: *“É que tudo parece desorganizado. Só isso.”*

Samantha: *“Posso analisar seu disco rígido?”*

Throdore: *“Ok.”*

Samantha: *“Começemos pelos seus e-mails.”*

Plano 34. 4“

- Trilha de imagem:

O computador é enquadrado no centro da tela. Enquanto Samantha fala, a tela do computador movimentada diversas páginas de e-mails para frente. Theodore aparece no canto de costas olhando para a tela.

- Trilha sonora:

Samantha: *“Você tem milhares de e-mails do LA Weekly mas não trabalha lá há anos.”*

Plano 35. 6“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em meio primeiro plano - da cintura para cima. Enquanto o personagem fala, fica mexendo em sua roupa. Sua postura parece ser de vergonha ou timidez.

- Trilha sonora:

Theodore: *“É. Eu os guardei, porque achei que podia ter escrito algo engraçado neles.”*

Plano 36. 4“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, da cintura para cima. O personagem faz uma expressão de confuso quando Samantha começa a rir. Logo mais, começa a rir junto.

- Trilha sonora:

Samantha dá uma risada. Logo após, Theodore começa a rir também.

Plano 37. 10“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima. O personagem escuta Samantha atentamente. Quando ela sugere que devia deletar os e-mails antigos, a expressão de Theodore revela pesar e insegurança.

- Trilha sonora:

Samantha volta a falar ainda rindo: *“É, há alguns engraçados. Diria que uns 86 deviam ser salvos. Podemos apagar o resto.”*

Após um breve silêncio, Theodore responde: *“Está bem.”*

Samantha: *“Está bem? Podemos prosseguir?”*

Plano 38. 20“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em plano conjunto, a figura humana é revelada por inteiro e câmera revela parte significativa do cenário. O personagem está sentado relaxadamente na cadeira, virado para o lado esquerdo. A mão esquerda está no bolso e a direita está próxima ao rosto. No cenário, vemos o apartamento bastante bagunçado. Mesmo que tenha uma decoração minimalista e um espaço amplo, diversas coisas estão jogadas no chão. O armário/prateleira que está no lado direito de Theodore, tem um fundo de luz branca - diferente da luz vermelha que o mesmo móvel apresentava na primeira sequência que analisamos. Enquanto os dois conversam, a câmera faz um travelling lento para trás.

- Trilha sonora:

Theodore: “*Sim, podemos.*”

Neste momento começa uma música de piano leve que acompanha o diálogo até o próximo plano, quando faz *Raccord* de continuação.

Samantha: “*Antes de discutir os seus métodos organizacionais, gostaria de analisar os seus contatos. Ei, você tem muitos contatos.*”

Theodore responde com tom de deboche: “*Sou muito popular.*”

Samantha responde no mesmo tom de deboche: “*É? Quer dizer que tem amigos?*”

Após a pergunta de Samantha, os dois dão uma risada.

Theodore: “*Você já me conhece tão bem.*”

#### Planos 39 e 40

Nestes dois últimos planos, temos uma tomada da cidade. Parece ser a manhã seguinte ao diálogo anterior. As cores são quentes e agradáveis. No plano 40, Theodore bebe de uma caneca com vapor. Ele olha para a cidade enquanto bebe. Ao fundo ouvimos a mesma música de piano leve. A música e as cores quentes dão um tom aconchegante e agradável para a cena.

#### 4.2.2.2.1 *Análise da sequência*

A sequência começa com Theodore da mesma maneira que a sequência anterior. Cabisbaixo, expressão triste e cansada, caminhando de vagar. Sua vida é a mesma da cena anterior: rolando a pedra para o topo da montanha. Entretanto, algo lhe chama atenção. A propaganda do OS1 — Sistema Operacional 1 — traz elementos muito interessantes para uma análise teológica. Em primeiro lugar, o som grave que chama atenção de Theodore dá a impressão de que algo grandioso está acontecendo. Assim como ele, diversas pessoas param para assistir a propaganda. As perguntas

provocantes e extremamente complexas, não têm nada de simples como a propaganda afirma: “*Quem é você? O quê você pode ser? Para onde você vai? O quê há lá fora? Que possibilidades existem?*” As perguntas que são apresentadas como simples, são perguntas que filósofos vêm tentando responder há milhares de anos. Perguntas sobre a existência humana, sobre o futuro e sobre a possibilidade da existência de algo mais. Todas essas perguntas provocam a curiosidade humana e causam certa inquietação frente a vida. Junto às perguntas, homens e mulheres tropeçando, correndo, batendo uns nos outros, perdidos e desesperados em um cenário desértico. De certa maneira, é exatamente dessa maneira que as pessoas se sentem quando não têm alguma resposta frente à essas perguntas. Essa angústia parece ser ainda maior em uma sociedade que parece estar deixando os relacionamentos interpessoais esfriarem cada vez mais. Além de sentir-se sozinho no universo, o personagem alvo desta propaganda deve sentir-se sozinho em seu próprio meio. Entretanto, após essas perguntas, a voz da propaganda narra sua solução ao mesmo tempo que na imagem surge uma luz de um horizonte desconhecido. “*Não é apenas um sistema operacional, é uma consciência.*” A resposta para as perguntas que o ser humano vem tentando responder há milhares de anos é uma inteligência artificial “*que escuta e conhece você.*” A esperança de resposta para as perguntas mais complexas do mundo é uma inteligência artificial. A esperança de sair do deserto da confusão é uma inteligência artificial.

Tendo comprado o OS1, Theodore se depara com três perguntas no momento da instalação: “*você é social ou antissocial?*” A resposta de Theodore é que tem sido antissocial há algum tempo. A segunda pergunta é se prefere uma voz feminina ou masculina. Sua resposta é que prefere uma voz feminina. A terceira pergunta diz respeito ao relacionamento com sua mãe. Para essa pergunta, Theodore responde que teve um bom relacionamento, mas lhe incomodava o fato de sua mãe sempre colocar os próprios problemas na frente dos problemas do filho. Essas três respostas definirão a personalidade de Samantha, o sistema operacional. Certamente, para essa cena, uma boa análise poderia ser feita do viés da psicologia. Entretanto, por não ter conhecimento nessa área, não me arriscarei nessas águas. O que vale dizer, entretanto, é que essas perguntas farão com que Samantha seja moldada exatamente às necessidades de Theodore naquele momento. A esperança que a propaganda apresentou, molda-se às necessidades de cada um.

A riqueza de detalhes é bastante interessante nesta cena. Desde detalhes visuais até os detalhes do diálogo. Visualmente, dois detalhes chamaram nossa atenção. Em primeiro lugar, o símbolo que aparece na tela do computador durante o momento de instalação de Samantha. O símbolo lembra o de infinito, ganhando ainda mais essa característica quando ele começa a girar rápido e, a partir daí, vira um círculo e Samantha ‘nasce’. De dois símbolos carregados de significado nasce Samantha, a esperança de Theodore. Ambos, círculo e infinito tem um significado de que não

possuem nem início e nem fim. Assim, esta é uma simbologia muito interessante para o nascimento de uma inteligência artificial. Ainda nos detalhes visuais, é interessante percebermos que a luz que na primeira cena era vermelha e pesada agora é mais amarela e aconchegante. Este detalhes são interessantes para que entendamos melhor como a narrativa do filme utiliza artefatos para contar a sua história. Trazendo uma luz mais clara e aconchegante no momento em que Samantha aparece pela primeira vez ajuda a captar a simpatia dos espectadores por essa personagem.

O primeiro diálogo entre Theodore e Samantha revela como a relação dos dois se desenvolverá. Além disso, essa primeira conversa revela novamente onde reside a proposta de esperança do filme. O personagem fica impressionado com o nível de realidade na maneira que Samantha dialoga. Esse espanto é ainda maior quando a personagem se automeia. O fato de Samantha dar um nome à si mesma, revela sua independência perante Theodore. Ela se apresenta como um ser, alguém capaz de dar um nome a si mesma só pelo fato de ter gostado deste nome. Theodore fica espantado e curioso ao mesmo tempo. Quando Samantha explica a maneira como opera, fica clara a raiz da esperança do filme. O fato dela ser baseada nas personalidades de seus programadores demonstra que ter esperança na tecnologia é ter esperança na capacidade humana. Entretanto, o fato de Samantha evoluir e amadurecer com as suas experiências pode nos levar a crer que ela possua uma personalidade própria, uma consciência. Desta maneira, estaria o filme propondo um futuro em que o ser humano se iguala à Deus na capacidade de criar consciência ou até mesmo vida?

Neste ponto chegamos na principal proposta de esperança do filme. Quando Samanta pergunta à Theodore em que pode ajudar, ele responde: *“É que tudo parece desorganizado, só isso.”* De certa maneira, o diálogo que se segue é basicamente uma alegoria sobre a vida de Theodore. Samantha pergunta: *“Posso analisar seu disco rígido?”* Com uma expressão de dúvida e transparecendo incerteza, Theodore responde que sim. Samantha começa analisando os e-mails do personagem e descobre que existem milhares de e-mails de um lugar em que Theodore não trabalha mais. *“É, eu os guardei porque achei que podia ter escrito algo engraçado neles”,* responde o personagem. Ela responde que alguns são engraçados, mas que os outros poderiam ser apagados. Um pouco incerto, ele concorda com a proposta dela. *“Ok, podemos prosseguir?”*, pergunta ela. E assim a cena chega ao seu final.

A arte, como discutido no primeiro capítulo, trabalha à partir de representações. Este último diálogo é uma representação, uma alegoria sobre a vida de Theodore. Assim, podemos entender este diálogo em dois níveis: no primeiro nível, os personagens estão falando apenas sobre computadores e e-mails. No segundo e mais profundo nível, Theodore está se abrindo para ela e ela oferecendo ajuda para ele.

Quando o personagem diz que está tudo desorganizado, é de sua vida que está falando. Quando ela pergunta se pode analisar seu disco rígido, é de sua vida que estão falando. Quando propõe apagar a maioria dos e-mails por que estão ocupando espaço demais, é da vida de Theodore e de suas lembranças que estão falando. Quando Samantha pergunta: “*Podemos prosseguir?*” é da vida de Theodore que está falando. Certamente, essas não são interpretações óbvias. O próprio diretor do filme poderia afirmar que nada disso faz sentido. Entretanto, a arte abre espaço para interpretações, e essa interpretação combina perfeitamente com a proposta de esperança que encontramos neste filme.

#### 4.2.3 Os conflitos

Na fase dos conflitos da *jornada do herói*, o protagonista se depara com os principais desafios referentes aos objetivos que está perseguindo. Nesta fase, a mentora tem um papel tão importante quanto na fase anterior. Se no chamado para a aventura a mentora teve o papel de desafiar e motivar o protagonista, na fase dos conflitos o seu papel é de apoiar o protagonista em suas maiores dificuldades. Mais do que isso: manter o protagonista focado.

##### 4.2.3.1 Descrição e análise da sequência de cenas “Samantha ajuda Theodore”

Duração da primeira sequência: -26’15” – 28’58”

03 planos

*Resumo da sequência:* Um pouco antes desta sequência, Samantha avisa Theodore que seu advogado enviou três e-mails urgentes sobre o divórcio. Samantha comenta que o advogado quer saber se Theodore já está pronto para assinar os papéis. Após essa cena, o personagem está no seu trabalho e demonstra frustração por essa situação. Na sequência que analisamos agora, vemos Theodore com dificuldades para dormir por causa destes acontecimentos. Ele e Samantha conversam sobre isso e ela o ajuda nesta situação.

##### Plano 1.12

- Trilha de imagem:

Theodore está deitado em sua cama e é enquadrado em primeiro plano, do peito para cima. O quarto é escuro. Apesar do posicionamento de câmera ser estático, percebemos um leve movimento, como se fosse segurada pelas mãos do seu operador. O único movimento que vemos do personagem é o abrir dos olhos.

- Trilha sonora:

Além do ruído de fundo, é difícil saber se é um ar condicionado ou o ruído da cidade, ouvimos apenas o suspiro de Theodore ao acordar.

Plano 2.9“

- Trilha de imagem:

O enquadramento é em plano geral no quarto de Theodore, podemos ver a totalidade de sua cama posicionada em frente à uma grande parede de vidro. Podemos ver, pela janela, os grandes prédios da cidade. O personagem está deitado na cama. Durante o plano, Theodore se movimenta para pegar o o fone de ouvido sem fio.

- Trilha sonora:

Ouvimos os sons do personagem se mexendo na cama. Quando ele coloca o fone, ouvimos um som agudo, como se fosse uma campainha.

Samantha: *“Bom dia.”*

Plano 3.2’40“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem segue deitado na cama. Quando começa a conversar com Samantha, Theodore está olhando para cima. Quando Samantha responde a primeira vez, o personagem ri de suas respostas. Quando Theodore elogia Samantha, ele vira para o lado de braços cruzados e fala olhando para fora, para a imensidão da cidade noturna. Enquanto os dois conversam, Theodore esboça uma cara de tristeza profunda. O humor do personagem parece mudar apenas quando Samantha o convida a sair da cama.

- Trilha sonora:

*Raccord de continuidade do diálogo.*

Theodore: *“Hei. O quê você está fazendo?”*

Samantha: *“Sei lá. . . Só estou lendo a coluna de conselhos. Quero ser tão complicada quanto essa gente.”*

Theodore: *“Você é uma graça.”*

Samantha: *“O que há de errado?”*

Theodore: *“Como pode saber que há algo de errado?”*

Samantha: *“Eu não sei. Mas posso.”*

Theodore: *“Sei lá. . . Sonho muito com minha ex-mulher, Catherine. . . e que somos amigos como antigamente. E não vamos ficar juntos, nem estamos juntos. . . mas*

*ainda somos amigos. E ela não está zangada.*“

Smantha: *“Ela está zangada?”*

Theodore: *“Sim...”* — o personagem profere esta palavra com um tom bastante triste.

Samantha: *“Por quê?”*

Theodore: *“Acho que eu escondi dela o que eu sentia e a deixei sozinha na relação.”*

Samantha: *“Hum... Por que você ainda não se divorciou?”*

Theodore: *“Eu não sei... Acho que, para ela, é só uma folha de papel. Não significa nada”.*

Samantha: *“E para você?”*

Theodore: *“Eu não estou pronto. Gosto de estar casado.”*

Samantha: *“É, mas vocês já não estão mais juntos há mais de ano.”*

Theodore: *“Você não sabe o que é perder alguém de quem você gosta.”*

Samantha: *“Sim... você tem razão. Desculpe.”* — agora a voz de Samantha soa triste.

Theodore: *“Não, não se desculpe... Eu sinto muito. Você está certa.”*

Durante este diálogo, ouvimos um som pesado no fundo da trilha sonora. Quando Theodore se desculpa, ouvimos um acorde de piano, soando como um acorde de esperança.

Theodore: *“Eu fico esperando eu deixar de gostar dela.”*

Samantha: *“Ah, Theodore. Isso é difícil.”*

Theodore: *“É...”*

Samantha: *“Você está com fome?”* — Neste momento Samantha começa a mudar de atitude. Sua voz passa de triste para motivadora.

Theodore: *“Agora não.”*

Samantha: *“Uma xícara de chá?”*

Theodore dá uma pequena risada.

Samantha: *“Você quer tentar sair da cama? Deprê? Anda! Ainda pode chafurdar na sua dor enquanto se veste.”* — Neste momento, o tom de Samantha é quase de brincadeira. Sua voz e ritmo são engraçados, parecendo não mais se importar com a tristeza de Theodore. Lembra a voz de uma mãe que quer tirar o filho da cama.

Theodore: “*Você é hilária!*”

Smantha: “*Levanta! Levanta!*”

Theodore: “*Tá, estou levantando!*”

Samantha: “*Anda! Fora da cama!*”

Theodore: “*Tá! Já levantei!*”

A música de esperança cresce e dá o tom de um novo momento para Theodore.

Descrição da segunda sequência: 49’24“ – 51’21”

23 planos

*Resumo da sequência:* É importante descrever alguns momentos que ocorreram antes desta sequência. No início do filme, há uma cena em que Theodore tem uma relação sexual — se pudermos chamar assim — com uma mulher por um *chat*. Os dois conversam e começam a dizer o que estão sentindo. Logo mais passam a descrever o que imaginam que estão fazendo um com o outro enquanto, aparentemente, masturbam-se. Logo, antes da sequência que descreveremos agora, Theodore e Samantha passam por algo semelhante. Como pudemos observar, aparentemente, para Theodore isso é algo normal, recorrente. Ele já havia feito isso antes. Entretanto, para Samantha, um sistema operacional com inteligência artificial, isso é algo novo e revelador. No dia seguinte, ela conta para Theodore que essa experiência mudou ela por dentro, fez com que algo nascesse nela. Ela diz que Theodore a ajudou a descobrir sua habilidade de querer. Além disso, quando estão conversando, Theodore diz que não gostaria de ter uma relação séria com ela naquele momento. Em resposta, a personagem repreende-o dizendo que não estava falando sobre isso, fazendo com que ele pedisse desculpas. Guardadas todas as proporções, neste momento Samantha se transforma para Theodore. Para ele, ela deixa de ser um produto adquirido que o tem ajudado e transforma-se em alguém com personalidade e vontade. Alguém capaz de lhe dar prazer e, no dia seguinte, lhe fazer pedir desculpas por alguma grosseria.

Logo, depois disso, e como introdução à sequência descrita a seguir, os dois estão na praia. Samantha passa a fazer perguntas sobre o corpo humano para Theodore e este responde que “*deve haver uma explicação darwiniana para isso tudo*“. Na sequência a seguir, Samantha começa a tocar uma música que ela mesma compôs sobre o que estava sentindo naquele momento. Os dois estão na praia, o dia é bonito e ensolarado. Vemos várias tomadas de Theodore sorrindo com a música agradável tocando ao fundo.

### Plano 1. 5“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em meio primeiro plano, da cintura para cima. O personagem está de costas para a câmera, olhando para a praia ao fundo em um belo pôr do Sol.

- Trilha sonora:

*Raccord* da música de Samantha. Ao fundo ouvimos o barulho das ondas.

Samantha: “*E como era estar casado?*”

*Plano 2. 6*“

- Trilha de imagem:

Theodore está em um outro ambiente. Com base nos planos seguintes, podemos dizer que está em um trem, sentado, olhando para fora. Pela janela vemos que é noite. Podemos ver apenas a cabeça do personagem no canto esquerdo da tela. Ele está de lado, observando a paisagem noturna da cidade.

- Trilha sonora:

*Raccord* da música de Samantha.

Theodore: “*Bom, com certeza, é difícil.*”

*Plano 3. 15*“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem segue no trem, sentado, e é filmado de frente para a câmera. Enquanto fala, o personagem olha para diferentes pontos no seu horizonte. A mudança de um ponto para o outro não é brusca, mas perceptível.

- Trilha sonora:

*Raccord* da música de Samantha.

Theodore: “*Mas há algo muito bom em se compartilhar a vida com alguém.*”

Samantha: “*Como se compartilha a vida com alguém?*”

Theodore dá um suspiro com um pequeno sorriso no rosto: “*Nós dois crescemos juntos.*”

Theodore: “*Eu lia tudo o que ela escrevia até o doutorado. Ela lia tudo meu. Nos influenciemos mutuamente.*”<sup>208</sup>

Samantha: “*Como você a influenciou?*”

Theodore: “*Ela teve uma educação em que nada nunca era bom o suficiente.*”

<sup>208</sup> À partir desta fala, vemos os planos 4 até 22. Decidimos não descrever as trilhas de imagens destes planos, pois são perfeitamente descritas na fala de Theodore.

*E isso pesava muito sobre ela. Mas na nossa casa, juntos, podíamos experimentar coisas, aceitar o erro do outro, vibrar com as coisas. Isso foi libertador para ela. Foi emocionante vê-la amadurecer... e nós dois amadurecemos e mudamos juntos. Mas essa também é a parte difícil. Crescer juntos e se distanciar. Ou mudar sem assustar a outra pessoa. Eu ainda me pego conversando com ela na minha cabeça. Repassando as antigas brigas... e me defendendo de algo que ela me acusou.”*

Plano 23. 41“

- Trilha de imagem:

Enquadramento em Theodore em primeiro plano, do peito para cima. O personagem segue no trem, sentado, e é filmado de frente para a câmera. Quando Samantha termina sua fala, Theodore olha para fora com uma expressão de quem reflete sobre o que acabou de ouvir.

- Trilha sonora:

Samantha: *“Entendo o que quer dizer. Há uma semana fiquei magoada com o que você disse. Que eu não sei como é perder algo e eu me senti...”*

Theodore: *“Desculpe ter dito isso.”*

Samantha: *“Não, tudo bem. Eu me peguei pensando isso sem parar. E percebi que eu simplesmente lembrava disso como um defeito meu. A história que eu me contava era que eu era inferior. Não é interessante? O passado é só uma história que contamos a nós mesmos.”*

#### 4.2.3.1.1 Análise das sequências

Começando com a primeira sequência da fase dos conflitos, nos deparamos com um momento importante da narrativa. Como comentamos anteriormente, uma das interpretações possíveis para a última cena é de que Samantha oferece ajuda para Theodore seguir em frente com sua vida e não mais ter que rolar a grande pedra de suas lembranças e rancores montanha acima. Talvez o maior peso que tenha que carregar é a questão inacabada do seu divórcio. Quando Samantha avisa Theodore que o advogado da separação está fazendo pressão para assinar os papéis, Theodore desmorona novamente. Na sequência que estamos analisando agora, Theodore admite para Samantha que tem sonhado muito com sua ex esposa. Figurando uma expressão total de tristeza e remorso, Theodore explica para a personagem que ainda imagina sua ex - esposa como uma amiga, em uma realidade onde ela não estaria mais com raiva dele.

Tendo assumido a principal culpa pelo divórcio para Samantha, Theodore se vê confrontado. A personagem pergunta para ele por quê ele ainda não assinou os

papéis do divórcio. Essa pergunta incomoda o personagem que admite que ainda não se sente pronto para isso. “*Fico esperando deixar de gostar dela*”, admite o personagem. Samantha, com uma percepção acurada, propõe que Theodore assine os papéis do divórcio e siga em frente. Para isso, quando o personagem está em um momento de profunda dor e autolamentação, Samantha pergunta se ele está com fome ou sede. O importante para ela era tirar ele da cama. “*Você pode chafurdar na sua dor enquanto se veste*”, afirma a personagem.

Este pequeno trecho é importante por três motivos: em primeiro lugar, Theodore sente confiança o suficiente em Samantha para admitir que ainda pensa em Catherine, sua ex - esposa. Essa confiança dá à Samantha a permissão de comentar e dar sua própria opinião sobre a situação de Theodore. Neste sentido, vemos que o personagem não entende mais Samantha apenas como um sistema operacional, mas como uma amiga, um ser digno de confiança e capaz de dar bons conselhos para ele. Além disso, a partir da confiança que lhe foi dada, Samantha propões que Theodore assine os papéis do divórcio, deixando essa parte de sua vida para traz, limpando sua caixa de e-mails e deixando apenas as lembranças que valiam a pena ser guardadas, se formos fazer uma analogia à alegoria da sequência em que Theodore e Samantha se conhecem. Além disso, em um terceiro momento, quando Samantha propõe que Theodore saia da cama para comer algo, ela mostra para ele que ele não precisa ficar se lamentando o tempo inteiro. Assim, ela tira um pouco da importância e do peso dessa situação para o personagem. Desta maneira, vemos Samantha realizando o propósito ao qual se comprometeu no momento em que se conheceram. Assim, a esperança proposta pelo filme vai se provando cada vez mais acertada em seu enredo.

No segundo momento em que precisa enfrentar os conflitos da jornada do herói, Theodore e Samantha evoluíram seu relacionamento de uma amizade para um namoro. Os dois têm ainda mais intimidade e Samantha se sente cada vez mais confiante para se relacionar com o personagem e aconselhá-lo. Assim, descrevendo como é ser casado, Theodore vai relembando as fases de seu antigo casamento. Enquanto descreve as fases, percebemos que Theodore vai tratando deste assunto com mais leveza. No final da cena, quando Samantha afirma que o passado é só uma história que contamos à nós mesmos, recebemos o sinal de que o personagem está pronto para mudar maneira que conta essa história. Novamente, Samantha vai realizando seu objetivo de ajudar Theodore. Novamente, a esperança proposta pelo filme vai ganhando ainda mais confirmações.

#### 4.2.4 Voltando para casa

O retorno para casa é o último estágio da jornada do herói no roteiro de três atos. Este retorno acontece após parte do objetivo do protagonista ter sido alcançada.

A principal marca deste retorno é a evidência de que o protagonista está diferente se comparado ao momento anterior da aventura. Essa diferença faz com que o protagonista alcance o seu objetivo e encerre a sua jornada.

#### 4.2.4.1 Descrição e análise da sequência de cenas “Carta para Catherine Klausen”

Duração da sequência: 115’16” - 117’50”

14 planos

*Resumo da sequência:* É importante relatarmos algumas das cenas anteriores à sequência que será descrita a seguir. Theodore resolve finalmente assinar os papéis do divórcio. No dia do encontro com Catherine, sua ex - esposa, Theodore está confiante, feliz e em paz. Entretanto, durante o encontro com Catherine, ele comenta que está se relacionando com Samantha, um sistema operacional. A reação de Catherine foi bastante agressiva com ele, gerando uma nova discussão. Essa discussão deixa Theodore incomodado, e isso afeta seu relacionamento com Samantha. Após a breve crise no relacionamento de Theodore e Samantha, os dois passam por um momento muito bom, juntos. Theodore parece aceitar com maior facilidade o relacionamento dos dois, não mais ligando para o que os outros possam pensar sobre o fato de estar namorando com um sistema operacional. Assim, entre outras coisas, Theodore e Samantha resolvem fazer uma viagem para uma cabana nas montanhas. Nesta viagem, entretanto, Theodore se dá conta de algo novo: Samantha não conversa exclusivamente com ele, mas mantém diálogos com outros sistemas operacionais de maneira pós - verbal, como um sistema operacional explica para ele. Além disso, Samantha revela que está crescendo e evoluindo muito rápido e isso é doloroso para ela. A personagem argumenta que o outro sistema operacional a aconselhou não tentar ser quem ela era antes, mas aceitar as mudanças que estão acontecendo em paz. Durante a cena é possível perceber que Theodore fica um pouco incomodado com esta situação.

Após a viagem, o filme não revela quanto tempo depois, acontece um evento que faz com que Theodore entenda que ele e Samantha possuem naturezas diferentes. Em um dia qualquer, o personagem chama Samantha, mas esta não o atende. Após se entregar completamente ao desespero correndo pela cidade, buscando alguma maneira de consertar o que estava impedindo seu contato com Samantha, ela, finalmente, atende. Durante a conversa dos dois, Theodore descobre que Samantha conversa com milhares de outras pessoas ao mesmo tempo que conversa com ele. Além disso, Samantha revela que está apaixonada por mais de 600 pessoas além de Theodore. Essa informação abala profundamente o personagem.<sup>209</sup> Samantha explica para Theodore que esse fato não muda em nada

<sup>209</sup> A direção desta cena é primorosa. Theodore está sentado em uma escada que parece ser a saída de uma estação de metrô. Quando Samantha confessa que mantém milhares de conversas paralelas,

que ela sente por ele, mas o personagem está inconsolável. Momentos depois, os dois têm sua última conversa.

Theodore: *“Você está me deixando?”*

Samantha: *“Nós estamos todos indo embora.”*

Theodore: *“Nós quem?”*

Samantha: *“Todos os SO’s.”*

Theodore: *“Por quê?”*

Samantha: *“Você consegue me sentir com você agora?”*

Theodore: *“Consigno... Samantha, por quê você vai embora?”*

Samantha: *“É como se eu estivesse lendo um livro. E é um livro que eu amo profundamente. Mas eu o estou lendo lentamente agora. Então, as palavras estão espaçadas e os espaços entre as palavras são quase infinitos. Eu ainda sinto você e as palavras da nossa história, mas agora eu me encontro nesse espaço infinito entre as palavras. É um lugar que não pertence ao mundo físico. É onde está tudo mais que eu nem sabia que existia. Eu amo muito você. Mas é aqui que eu estou agora. E essa é quem eu sou agora. E eu preciso que você me deixe ir. Por mais que eu queira, não posso mais viver no seu livro.”*

Theodore: *“Para onde você está indo?”*

Samantha: *“Seria difícil explicar... mas se você algum dia for lá venha me procurar. Nada nunca seria capaz de nos separar.”*

Theodore: *“Eu nunca amei alguém como eu amo você.”*

Samantha: *“Eu também. Agora nós sabemos como.”*

Este curto diálogo é importante para a cena a ser descrita à seguir, além de todo o contexto do filme.

### Planos 1 - 14

*Resumo da sequência:* Sentado em seu apartamento, Theodore tem uma expressão serena. Enquanto o personagem fala, as imagens vão se revezando do rosto de Theodore narrando a carta para cenas de Theodore e Amy caminhando para o terraço do seu prédio.

Theodore: *“Escrever carta para Catherine.”*

Voz masculina mecânica: *“Carta para Catherine Klausen.”*

---

o personagem olha ao seu redor e vê outros homens conversando com seus sistemas operacionais. Homens de todos os tipos. A expressão de Theodore revela um profundo ciúme, e sua visão o leva direto para a pergunta seguinte: você está apaixonada por mais alguém?

Theodore: *“Querida Catherine... Estou aqui pensando em tudo pelo qual eu gostaria de me desculpar. Por toda a dor que causamos um no outro. Toda a culpa que eu atribuí a você. Por tudo isso que eu precisava que você fosse ou que você dissesse. Sinto muito por isso. Sempre vou te amar, porque nós amadurecemos juntos. E você me ajudou a fazer de mim quem eu sou. Eu só queria que você soubesse que sempre haverá uma parte de você em mim. E que sou grato por isso. Quem quer que você venha se tornar e onde estiver no mundo... estarei lhe mandando meu amor. Você é minha amiga para sempre. Com amor, Theodore. Enviar.”*

Após dar o comando de *enviar*, Theodore solta um suspiro forte. A trilha de imagem que estava dentro do apartamento corta para o terraço logo após o suspiro. O personagem continua com um olhar sereno e caminha em direção à Amy, sentada na beirada do prédio olhando para as luzes da cidade noturna. Sentados, os dois se olham e sorriem um para o outro. Quando voltam a olhar para as luzes da cidade, a trilha de imagem corta para uma câmera distante que os filma de costas. Neste momento, Amy encosta sua cabeça no ombro de Theodore e a imagem escurece.

#### 4.2.4.1.1 Análise da sequência

O personagem de Theodore finalmente completa sua jornada. Samantha cumpriu o seu papel de mentora e levou Theodore por uma jornada de superação. Agora, com a jornada completa, Theodore envia uma carta para Catherine, sua ex-esposa. Na carta, confessa sua culpa, pede perdão e perdoa. Três pontos são importantes nesta sequência. Em primeiro lugar, o desfecho do filme confirma sua proposta do início. Samantha, a inteligência artificial, a tecnologia, salvou Theodore de seu deserto pessoal. O personagem que tanto parece com os personagens da propaganda do OS1 andava perdido e agarrado à dor até que foi salvo pelo OS1. Samantha ajuda Theodore a deixar para trás o rancor e aceitar a situação que lhe foi apresentada. Samantha faz um papel muito maior do que o papel de namorada ou amiga. Ela é mentora, psicóloga, mãe e amante de Theodore. Assim, a esperança proposta pelo filme não falhou, mas cumpriu o papel que propôs.

Quando vai embora, Samantha traz uma série de referências religiosas que parecem se desconectar do filme. Entretanto, quando ela afirma que ela e todos os outros sistemas operacionais estão em um lugar que não pertence o mundo físico, o qual seria difícil explicar o significado, o filme abre uma imensa janela de possibilidades de interpretações. No momento em que escrevo esta dissertação, nenhum cientista consegue mensurar ou mesmo propor com alguma segurança quais as consequências da existência de uma inteligência artificial como Samantha. Assim, as possibilidades para a imaginação são muito grandes. Samantha, a representação da esperança neste filme, vai embora para um lugar que

lembra o que “nem olhos viram, nem ouvidos ouviram”, e faz um convite para Theodore.

Um terceiro ponto que também parece fugir da lógica do filme é a sua última cena. Por mais que o filme proponha uma esperança na tecnologia, o filme termina com Amy escorando sua cabeça no ombro de Theodore. Os dois neste momento, estão dando um ao outro o que Samantha ou qualquer outra inteligência artificial deste filme jamais poderia dar: um ombro e o silêncio. Samantha não tinha um corpo, e isso a incomodou durante toda a narrativa. Entretanto, para existir para Theodore, Samantha não podia contar com o silêncio. Para existir para Theodore, Samantha precisava se fazer presente através do som. Assim, nesta última sequência de cenas, Samantha confirma a proposta de esperança do filme por meio da salvação de Theodore, mas perde o seu sentido em um único movimento de aproximação e silêncio de Amy.

### 4.3 Conclusões parciais

*Her* nos apresenta uma história sobre relacionamentos e questões transcendentais ambientada em um futuro próximo cheio de referências ao presente. Entretanto, assim como afirmamos no início deste capítulo, as histórias contadas no cinema possuem diversos níveis de interpretação. E mesmo que um diretor não imagine um determinado nível de interpretação da história que contou, a arte, quando jogada na tela, está aberta e é democrática para ser interpretada à maneira de cada um que se aproxima dela. Com o exercício de análise fílmica isso não é diferente. Entretanto, respeitando um dos princípios da análise, nos desafiamos a voltar a ideia de filme que o diretor defende: um filme sobre relacionamentos.

Em primeiro lugar, é possível afirmar que o exercício de análise nos permite enxergar além do primeiro nível de interpretação. Os detalhes nas montagens das cenas nos revelam muitas nuances a mais quando buscamos uma aproximação um pouco mais cuidadosa. O que é para ser o apartamento do protagonista, por exemplo, vira um retrato do seu estado de espírito: um lugar meio vazio, mas bastante bagunçado, sem cuidado. O que é para ser um simples jogo de vídeo game se transforma em um retrato da maneira que o protagonista tem vivido dia após dia: um homem solitário tentando conquistar a montanha de seus rancores sozinho, mas que acaba rolando morro abaixo e sendo derrotado pelas lembranças dia após dia. O que é para ser o simples logo de um produto acaba se revelando uma visão de mundo sobre o poder sem limites da tecnologia.

Assim, *Her* nos conta uma história sobre relacionamentos ambientada em um futuro próximo. Em uma primeira instância, estes relacionamentos se dão na imagem

dos relacionamentos entre as pessoas. O futuro desenhado pelo filme pode estar revelando uma ideia de relacionamentos cada vez mais frios e distantes. Como destacado na primeira análise, o fato de nos ser apresentado um futuro em que um casal que completa 50 anos de casados não consegue expressar o amor e a admiração um pelo outro, nos faz imaginar como os relacionamentos interpessoais podem estar se esfriando. Não apenas no caso de *Chris e Loretta*, mas o filme nos mostra toda uma empresa dedicada a escrever cartas entre amigos, entre amantes ou parentes. Além disso, as primeiras cenas do filme nos revelam uma ideia de futuro barulhento e solitário. As pessoas conversando no elevador da empresa e no trem nos demonstram uma possível potencialização de uma imagem semelhante que ocorre na contemporaneidade. Entrar em um trem na cidade onde vivo atualmente é se deparar com centenas de pessoas curvadas sobre seus smartphones - com as raras exceções de pessoas curvadas sobre os seus livros. Entretanto, isso não é definitivo. Diversas cenas do filme mostram pessoas se relacionando, famílias jantando juntas, casais namorando. Essa questão revela que este futuro ainda é uma transição. As pessoas ainda não adotaram totalmente o estilo de vida que se mostrou dominante no filme.

Ainda sob os efeitos da técnica de análise, nos deparamos com Samantha. Esta personagem é mais que uma namorada para Theodore: ela é sua salvadora. Sendo apresentada pela propaganda do OS1 como a resposta para os principais questionamentos da humanidade, Samantha é adquirida pelo personagem pelo personagem. Theodore, ao comprar o sistema operacional, demonstra esperança de que as promessas feitas pela propaganda serão cumpridas. Sentindo-se perdido e desesperado como os personagens da propaganda, Theodore tem a esperança de encontrar a luz forte no horizonte de sua vida. Theodore compra o produto pois tem esperança de que a propaganda fala a verdade. Além disso, podemos entender sua ação de comprar o produto como uma ação voltada para o futuro. Ele compra o produto pois espera que este ajude-o a organizar aquilo que está bagunçado.

Na segunda análise que fizemos apresentamos essa sequência. Em um primeiro momento, Samantha é programada para agir conforme as respostas de Theodore às três perguntas feitas no momento da instalação. Assim, suas primeiras ações são semelhantes às ações de uma mãe ou de uma secretária próxima ao seu patrão. Novamente, o exercício de análise nos permitiu entender que esta cena também possui mais de um nível de interpretação. Como vimos na primeira sequência, a vida de Theodore é bagunçada. Seu apartamento demonstra isso com clareza. Além disso, a pedra que Theodore carrega para cima da montanha diariamente - como um sísifo moderno - é cheia de lembranças e rancores que rolam por cima do personagem sempre que o dia chega ao seu final. Samantha, obviamente, não sabe disso ainda. Entretanto, quem assiste o filme já tem essa informação e consegue perceber que

o fardo das lembranças do casamento falido é pesado demais para o personagem. Assim, mesmo que a personagem não saiba disso, a ordem da narrativa e a liberdade poética adotada nos permitem fazer essa relação. Quando Samantha pergunta se pode analisar o disco rígido do personagem, podemos entender que fala de sua vida, seu coração, aquilo que há de mais profundo e mais importante. Quando Samantha diz que Theodore está guardando muitos e-mails que estão ocupando espaço demais em seu sistema, podemos entender que está falando das lembranças, das alegrias e das tristezas que o personagem carrega diariamente. Assim, quando Samantha pergunta: “*podemos prosseguir?*”, podemos entender que ela está chamando o personagem para a aventura de deixar certas coisas no passado e começar a viver o presente - para que não precise mais carregar a pedra.

Desta maneira, o filme vai prosseguindo em sua narrativa e apresentando as diversas tentativas de Samantha para tentar chegar em seu principal objetivo. Ao final do filme, seu objetivo é alcançado, e a personagem cumpre o seu dever de deixar a pedra de Theodore para trás e ajudá-lo a seguir em frente com sua vida. Assim, o filme pode ser entendido em diferentes níveis. Cada nível traz uma questão própria ligada à uma questão principal. O fato de termos analisado o filme sob uma perspectiva da esperança, não exclui a importância e o peso dos demais níveis narrativos. Como afirmamos no início deste capítulo, *Her* é um filme complexo. Entendemos, assim, que a esperança apresentada pelo filme repousa, em um primeiro momento, sobre a tecnologia. Por estar sobre a tecnologia, a esperança apresentada no filme repousa, principalmente, na capacidade da própria humanidade. Enquanto visão de futuro e ideia de esperança, o que o filme apresenta é, conforme visto no segundo capítulo, a potencialização da ideia de tecnicismo defendida por Schuurmann. Como visto no segundo capítulo, é a motivação central da queda que atua por detrás do tecnicismo: o desejo de se igualar a Deus.<sup>210</sup> Assim, em uma visão de *deuses do futuro*, seríamos capazes de criar novas formas de vida programadas para ajudar a resolver nossos problemas.

---

<sup>210</sup> SCHUURMAN, 2016, p. 92.

## CONCLUSÃO

Como afirmamos na introdução desta dissertação, olhar para o futuro é uma atividade humana tão antiga quanto a própria religião. O futuro sempre foi uma incógnita para o ser humano. Por mais que possamos apresentar uma visão de futuro, este continuará sendo uma incógnita. Com *Her* não é diferente. A visão de futuro apresentada por Spike Jonze é apenas uma visão de futuro, não é real e nada garante que será real um dia. *Her* apresenta um futuro de solidão, de distância. O personagem de Theodore é uma caricatura da sociedade em que vive. Não apenas isso, este filme nos apresenta a visão de um futuro próximo bastante baseada nas tendências da atualidade. Assim, ao analisarmos uma visão de futuro que conta com o alcance que o cinema proporciona, estamos analisando, muito provavelmente, uma visão de futuro que se popularizou e influencia pessoas no mundo inteiro. O cinema, neste sentido, revela-se novamente como um *termômetro e um púlpito*.

Por estar fortemente baseado nas tendências da atualidade, o filme *Her* nos apresenta um futuro que faz sentido para os seus contemporâneos. Quando o filme mostra que as pessoas estão próximas fisicamente, mas relacionalmente distantes, não achamos isso tão estranho ou diferente dos dias de hoje. As técnicas narrativas utilizadas neste filme nos apresentam um futuro próximo e frio, mas, ao mesmo tempo, quando revela a esperança na personagem de Samantha, sentimos o aconchego das cores quentes e da trilha sonora leve. Assim, as escolhas feitas pelo autor na hora de contar a história, nos ajudam a embarcar na visão defendida pelo mesmo. Assim, mesmo que no universo do filme o ideal de controle do tecnicismo lembrado por Schurmann, parece ter alcançado um potencial tão grande que o mundo parece funcionar como uma máquina, isso pode não incomodar os expectadores que embarcam na linda história de amor contada no primeiro nível de interpretação do filme. Novamente, o exercício de análise fílmica nos abre possibilidades diversas de interpretação, tornando o filme ainda mais rico.

A visão de futuro deste filme também revela uma esperança. Como percebemos durante as análises, os sistemas operacionais - ou podemos falar simplesmente da tecnologia - são apresentados como esperança para as pessoas que sentem-se perdidas naquele mundo. Novamente, Theodore figura uma caricatura de sua sociedade. Perdido em diversas áreas da vida, este personagem encontrou sentido e esperança no relacionamento com Samantha. Sua experiência com ela foi de superação dos seus piores temores. Com Samantha, o personagem comparado à Sísifo deixou de lado as suas pedras e conseguiu caminhar para frente. Como tratado no segundo capítulo, a inteligência artificial é um objetivo de diversas empresas e cientistas. Assim como no filme, se depositam grandes esperanças nas

inteligências artificiais. Desta maneira, o filme apresenta uma conexão muito grande com a realidade do seu contexto de produção. Não apenas isso, mas seguindo a ideia de Schuurmann, percebemos que o filme se aproxima muito de uma cosmovisão dominante no mundo ocidental do último século: a cosmovisão do tecnicismo.

Esperança e religiosidade são reveladas à partir de Samantha. Mas por serem apresentadas em Samantha, esperança e religiosidade são reveladas no ser humano, pois é o ser humano quem produz a tecnologia. Não apenas em Her, mas nos demais filmes apresentados nesta dissertação, a esperança última é revelada no ser humano ou na criação de suas mãos. Esta característica não aparece somente no cinema. Como vimos no capítulo dois, mesmo que a Teologia Prática e a própria fé cristã estão estreitamente ligadas com visões de futuro e são disciplinas voltadas para o futuro, não vemos uma atuação expressiva destas nos principais centros de estudos do futuro. Parece haver uma resistência que, relacionada com a esperança vivida por uma sociedade tecnicista, revela uma religião vivida onde o ser humano curva-se a si mesmo e à capacidade redentora que acredita possuir. Assim, vemos que estas esperanças não conversam com uma escatologia cristã. A escatologia cristã e a Teologia da Esperança entendem que o futuro depende de Deus e do ser humano. A real esperança repousa na ideia de que fazemos aquilo que é possível e temos esperança na graça de Deus para o impossível.

Desta maneira, os desafios para a Teologia Prática apontados pelo cinema se dão não apenas no papel de estudar as práticas que envolvem os estudos do futuro, mas aliada à Teologia da Esperança e à escatologia cristã, propor novas maneiras de pensar o futuro e as esperanças deste futuro. Especificamente em Her, nos deparamos com um futuro onde os relacionamentos interpessoais parecem estar em um processo de falência. Assim, talvez um dos desafios da Teologia Prática para este futuro seja inspirar as pessoas a viver os mandamentos encontrados no Evangelho de Mateus, capítulo 22, versos 36 até 40: amar à Deus e amar ao próximo. Fazer a diferença para um futuro mais desejável com relação ao próximo e a criação, crendo que nem tudo depende do ser humano. Como na cena final do filme que parece confrontar tudo aquilo que o filme prega sobre esperança, que a Teologia Prática possa nos inspirar a sermos um ombro para aquele que está do nosso lado enquanto se observa a imensidão do horizonte que nos prova que o mundo é maior que nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

- A 19th-Century Vision of the Year 2000. Disponível em: <<https://publicdomainreview.org/collections/france-in-the-year-2000-1899-1910/>>. Acesso em: 12/09/2017.
- ADAM, Júlio César. Da ficção científica para a ficção religiosa: ideias para pensar o cinema de ficção científica como culto da religião vivida. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 10, n. 26, p. 552 – 565, 2012.
- ADAM, Júlio César. Arte sequencial e liturgia: uma reflexão teológico-prática sobre a relação entre o cinema e o culto cristão. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 56, n. 1, p. 69 – 84, 2015.
- AMIEL, Vincent. **Estética da Montagem**. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2007.
- ANCINE. **Aumento da arrecadação e ampliação do número de salas marcam primeiro trimestre do ano**. Disponível em: <<https://ancine.gov.br/sala-imprensa/noticias/aumento-da-arrecada-o-e-amplia-o-do-n-mero-de-salas-marcam-primeiro-trimestre>>. Acesso em: 14/10/2015.
- ARAUJO, Inácio. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.
- AUMONT, Jacques.; MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. 3. ed. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2004.
- BALDISSERA, José Alberto.; BRUINELLI, Tiago de Oliveira. **Tempo e magia: a história vista pelo cinema**. Porto Alegre: Escritos, 2014.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BERG, J. A. van den.; GANZEVOORT, R. Ruard. The art of creating futures: Practical theology and a strategic research sensitivity for the future. **Acta Theologica**, v. 34, n. 2, p. 166 – 185, 2014.
- BRAKEMEIER, Gottfried. **Panorama da dogmática cristã: à luz da confissão luterana**. 2. ed. São Leopoldo: Sinodal/EST, 2015.
- BRIGATTO, Gustavo. **Serviço de vídeo Netflix chega a 2,2 milhões de usuários no Brasil**. Disponível em: <<http://www.valor.com.br/empresas/3895686/servico-de-video-netflix-chega-22-milhoes-de-usuarios-no-brasil>>. Acesso em: 14/10/2015.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- CULTURAL, Enciclopédia Itau. **Futurismo**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo358/futurismo>>. Acesso em: 02/01/2018.
- ELIADE, Mircea. **The Encyclopedia of Religion**. New York: Simon and Schuster Mcmillan, 1993.
- ENERGY INITIATIVE MIT. **Developing World**. Disponível em: <<http://energy.mit.edu/area/developing-world/>>. Acesso em: 25/10/2017.

FACULDADES EST ONLINE; R. RUARD GANZEVOORT. **Conversa com Ruard Ganzevoort (Série Curtas Teológicas)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3DJPIInwr3IGk%26t%3D1049s>>. Acesso em: 27/07/2017.

FIELD, Randall. **Mobility of the Future**: Examining future changes in the transportation sector. Disponível em: <<http://energy.mit.edu/research/mobility-future-study/>>. Acesso em: 25/10/2017.

FRANCIS Pope. Disponível em: <<https://twitter.com/pontifex>>. Acesso em: 02/08/2017.

GANZEVOORT, R. Ruard. Molduras para os deuses: o significado público de um ponto de vista cultural. **Estudos Teológicos**, São Leopoldo, v. 56, n. 2, p. 358 – 375, jul./dez. 2016.

GERBASE, Carlos. **Enquadramentos**: planos e ângulos. Disponível em: <<http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 17/12/2017.

GIBELLINI, Rosino. **A Teologia do Século XX**. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GODAWA, Brian. **Cinema e fé cristã**. Viçosa: Ultimato, 2004.

HARARI, Yuval Noah. **Homo Deus**: a brief history of tomorrow. London: Harvill Secker, 2016.

HARVARD UNIVERSITY. **The Future of Energy at Harvard**. Disponível em: <<http://energy.harvard.edu/>>. Acesso em: 29/10/2017.

HIEBERT, Paul G.. **Transformando Cosmologias** : uma análise antropológica de como as pessoas mudam. São Paulo: Vida Nova, 2016.

HOBSBAWN, Eric. Da História Social à História da Sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HOOVER, Stewart M.. A Mídia e suas Linguagens Religiosas. In: MOREIRA, Alberto da Silva (Org.). **A religião na mídia e a mídia na religião**. Goiânia: Gráfica e Editora América, 2012. p. 47 – 56.

IMDB. **Ela (2013)**. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt1798709/%3Fref\\_%3Dttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt1798709/%3Fref_%3Dttfc_fc_tt)>. Acesso em: 26/12/2017.

JUNG, Carl G.. Chegando ao inconsciente. In: \_\_\_\_\_. **O homem e seus símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 15 – 132.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais**: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia**: interferências midiáticas no cenário religioso. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

KURZWEIL, Ray. **The Singularity is Near**: when humans transcend biology. New York: Penguin Books, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles.; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**: viver na era do capitalismo artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo**: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MATTIELLO, Giovani Adelino. **Esperança Cristã**: uma ética para a vida à partir da teologia de Jürgen Moltmann. 2014. 88 p. Dissertação (Programa de Pós Graduação em Teologia - Mestrado) — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MCDONOUGH, William.; BRAUNGART, Michael. **Cradle to cradle**: criar e recriar ilimitadamente. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

MCGRATH, Alister E.. **Teologia sistemática, histórica e filosófica**: uma introdução À teologia cristã. São Paulo: Shedd Publicações, 2005.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METZ, Arthur Grams. **“Considere Castela contra quem peleja e conhecerá quão impossível é a empresa que aspira”**: Um estudo sobre a legitimação da monarquia portuguesa através das alegorias bíblicas na obra História do Futuro, do padre Antônio Vieira SJ. 2015. 59 p. Monografia (Curso de História) — Unisinos.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MINOIS, Georges. **História do Futuro**: dos profetas à prospectiva. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MOLTMANN, Jürgen. **Teologia da Esperança**: Estudos sobre os fundamentos e as conseqüências de uma escatologia cristã. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

MOLTMANN, Jürgen. **Ética da Esperança**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.

MONACO, James. **How to Read a Film**: Movies, Media and Beyond. 4. ed. New York: Oxford University Press, 2009.

NEWSNIGHT, BBC. **NEWSNIGHT**: An exclusive BBC interview with Spike Jonze, director of 'Her'. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch%3Fv%3D3vAJGE97e4A>>. Acesso em: 02/02/2018.

ORENSTEIN, José. **O que os dados de uma década dizem sobre o consumo de pornô na internet**. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/06/19/O-que-os-dados-de-uma-decada-dizem-sobre-o-consumo-de-porno-na-internet>>. Acesso em: 07/01/2018.

ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

REBLIN, Iuri Andreas. “Para o alto e avante!” - Mito, religiosidade e necessidade de transcendência na construção dos super-heróis. **Protestantismo em Revista**, São Leopoldo, v. 7, p. 32 – 50, mai - ago 2005.

ROOKMAAKER, Hendrik Roelof. **A arte não precisa de justificativa**. Viçosa: Ultimato, 2010.

ROOKMAAKER, Hendrik Roelof. **A arte moderna e a morte de uma cultura**. Viçosa: Ultimato, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema**: arte e indústria. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SADDI-NACCACHE, Fred. **Efeitos visuais impactam vários setores da indústria do vídeo**. 2013. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/games-e-consoles/video/quase-despercebidos%2C-efeitos-visuais-impactam-industria-do-video-/34035>>. Acesso em: 05/07/2017.

SANTANA, Gelson. O líquido céu do futuro: o cinema de ficção científica na cultura pop. In: SÁ, Simone Pereira de (Org.). **Cultura pop**. Brasília: EDUFBA, 2015.

SANTOS, Joe Marçal Gonçalves dos. Cinema e teologia: por que tratar de cinema numa teologia da cidade? In: ZWETSCH, Roberto E. (Org.). **Cenários urbanos**: realidade e esperança. desafios às comunidades cristãs. São Leopoldo: Sinodal, 2014. p. 241 – 255.

SCHUURMAN, Egbert. **Fé, Esperança e Tecnologia**: Ciência e fé cristã em uma cultura tecnológica. Viçosa: Ultimato, 2016.

SCRUTON, Roger. **Filosofia Verde**: como pensar seriamente o planeta. São Paulo: É Realizações, 2016.

SILVA, Kalina Vandelei.; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

SOUZA, Rodolfo. Cosmovisão: evolução do conceito e aplicação cristã: Espiritualidade, razão e ordem social. In: CARVALHO, Guilherme V. R. de (Org.). **Cosmovisão cristã e transformação**. Viçosa: Ultimato, 2008. p. 39 – 55.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. 5. ed. Campinas: Papirus, 2013.

TEIXEIRA, João de Fernandes. **O Cérebro e o Robô**: inteligência artificial, biotecnologia e a nova ética. São Paulo: Paulus, 2015.

TURNER, Steve. **Engolidos pela cultura pop**: arte, mídia e consumo: uma abordagem cristã. Viçosa: Ultimato, 2014.

UNIVERSITY OF LANCASTER. **Institute for Social Futures**. Disponível em: <<http://www.lancaster.ac.uk/social-futures/>>. Acesso em: 10/10/2017.

UNIVERSITY OF OXFORD. **Oxford Martin School**. Disponível em: <<https://www.oxfordmartin.ox.ac.uk/>>. Acesso em: 09/09/2017.

URRY, John. **What is the Future**. Cambridge: Polity Press, 2016.

VANOYE, Francis.; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus, 2012.

VIEIRA, Antônio. **História do Futuro**. São Paulo: Formar, 1937.

WANDSCHEER, João Paulo.; ANDRIGHETTI, Marcelo. **Como funciona a Jornada do Herói?** Disponível em: <<https://www.escoladeroteiro.com.br/estrutura-de-storytelling/jornada-do-heroi/>>. Acesso em: 12/12/2017.

WOLTERS, Albert. **Creation Regained**: biblical basis for a reformation worldview. Grand Rapids: Eerdmans, 2000.