
Cinema e ocultismo: notas para uma visão mágica do cinematógrafo

Jesús Palacios¹

Resumo: Este artigo propõe uma releitura da história do cinema, que ressignifica sua relação original e constante com o Ocultismo. Para além da óbvia presença de temáticas esotéricas e paranormais nas tramas cinematográficas, este texto elucida uma série de relações profundas entre a arte e a técnica cinematográficas e as áreas do conhecimento das quais se ocupa o Ocultismo. Neste sentido, desvela que não apenas o cinema Fantástico e de Horror se aproveita da herança esotérica, mas que esta também nutre campos bem distintos, como o documentário, o ensaio visual, o cinema experimental e, inclusive, comédias ou filmes de animação, superando muitas vezes a mera inclusão de temáticas ocultistas para tornar-se uma simbiose formal, estética e até mesmo ética, na qual o cinema, meio e fim, instrumento e veículo, adquire para si as funções e prestígio de uma forma mágica de conhecimento.

Palavras-chave: Cinema. Ocultismo.

Resumen: Este artículo propone una relectura de la historia del cine, que resinifica su relación original y constante con el Ocultismo. Además de la obvia presencia de temáticas esotéricas y paranormales en los argumentos cinematográficos, ese artículo pretende dilucidar una serie de correspondencias profundas entre el arte y la técnica cinematográficos y las áreas del conocimiento de las que se ocupa el Ocultismo. En este sentido, desvela que no sólo el cine fantástico y de terror aprovecha el acervo esotérico, sino que este nutre también terrenos bien diferentes como el documental, el ensayo visual, el cine experimental e incluso comedias o filmes de animación, rebasando a menudo la mera inclusión de tópicos ocultistas para convertirse en una simbiosis formal, estética e incluso ética, en la que el cine, medio y fin, instrumento y vehículo, adquire para sí las funciones y el prestigio de una vía mágica de conocimiento.

Palabras-clave: Cine. Ocultismo.

¹ Escritor, roteirista e crítico de cinema espanhol. Autor e editor de vários livros sobre Cinema Fantástico e de Horror, temática sobre a qual tem ministrado cursos e conferências em universidades e congressos. É ainda acessor da editora Valdemar e costuma ser comentarista em programas de televisão e rádio sobre cinema, além de ser colaborador em diversos festivais de cinema. E-mail: jess_palacios@yahoo.es

Introdução

Cinema e ocultismo. Duas palavras que raramente aparecem juntas, a não ser, ocasionalmente, quando se fala a respeito de algum filme de gênero fantástico ou de terror sobrenatural, em que o esoterismo, os fenômenos paranormais ou qualquer outro aspecto das chamadas Ciências Ocultas desempenha um papel de certa importância. Mas, de maneira geral, esta é uma união temporária, que normalmente está mais relacionada à temática e ao argumento do filme do que a seus aspectos formais ou técnicos. E que, raramente, chama a atenção da crítica cinematográfica, mesmo que, às vezes, possa se transformar em um fenômeno sociológico que o público é capaz de levar para fora das telas, para o campo da vida cotidiana, pelo menos por um tempo; pensemos em filmes como: *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968), *O exorcista* (*The Exorcist*, 1973), *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), *Poltergeist* (1982) ou, mais recentemente, *O código Da Vinci* (*The Da Vinci Code*, 2006), para citar alguns exemplos bem claros da evidente proeminência do impacto da temática ocultistas em detrimento de aspectos estritamente cinematográficos.

Entretanto, para além de certos fóruns altamente especializados (e frequentemente beirando o delírio) que pululam pela Internet, as relações entre cinema e ocultismo estão aparentemente reservadas ao fato de o primeiro utilizar o segundo como argumento para as suas tramas, o que acontece recorrentemente, e não sem alguma lógica, em gêneros como os de Horror, Fantasia, Ficção Científica e inclusive no Thriller – cuja variante esotérico ou ocultista esteve muito em voga na literatura popular de há alguns anos, chamando a atenção principalmente dos fãs e da crítica especializada no gênero. Mas se trata, como tudo o que diz respeito às artes mercuriais do cinema e do ocultismo, de uma aparência enganosa. A verdade é que nestas poucas páginas tentaremos traçar um paradigma das relações entre cinema e Ocultismo que, mesmo sem negar a importância óbvia do cinema de gênero Fantástico para este tema, irá muito mais longe, rompendo os véus que artificialmente separam gêneros e convenções para penetrar nas realidades ocultas

por trás da alquimia ótica, química e digital que alicerça a magia – literal – do cinema.

A nossa breve viagem pelo cinema e pelo Ocultismo, iniciática por necessidade e ainda ao final imprevisível, parte não apenas desta relação óbvia entre os dois, facilmente reconhecível em muitos títulos, sejam populares, obscuros ou de culto, nos quais distintas facetas do esotérico e do paranormal integram a história que nos é contada – relações frequentemente superficiais, ditadas por modismos ou pelo sucesso de determinado livro ou tendência do momento –, mas pretende elucidar uma série de relações profundas entre a arte e as técnicas cinematográficas e as áreas do conhecimento e das especulações das quais se ocupa o Ocultismo. Descobriremos assim que não apenas o cinema Fantástico e de Horror aproveita a herança esotérica para seus próprios fins, mas que esta também nutre campos bem diferentes tais como o documentário, o ensaio visual, o cinema experimental e, inclusive, comédias ou filmes de animação, superando muitas vezes a mera inclusão de temáticas ocultistas para tornar-se uma simbiose formal, estética e até mesmo ética, na qual o cinema, meio e fim, instrumento e veículo, adquire para si as funções e prestígio de uma forma mágica de conhecimento. Isto, que talvez soe pretensioso e hermético (inevitavelmente: ocupamos-nos de Ciências Ocultas), espero que, ao final destas páginas, resulte bem menos obscuro e perfeitamente inteligível, dentro dos limites próprios ao tema que se aborda. Somente é necessário que o leitor/espectador realinhe sutilmente a sua visão da história do cinema – e talvez do mundo –, para incluir elementos que até recentemente eram considerados apenas como mera anedota, como notas de rodapé, mas que acreditamos serem reveladoras de outra forma ou formas de fazer, ver e entender o fenômeno cinematográfico.

Veremos, então, como existem muitas formas de relacionamento entre cinema e ocultismo, interagindo com o espectador para levá-lo a terrenos movediços, provocando uma reflexão para fora e para além da tela sobre questões que muitas vezes estão à margem do conhecimento convencional e normativo. Algumas vezes, serão filmes tão óbvios, como os citados acima, nos quais o esotérico e o ocultista se manifestam abertamente por meio de tramas, personagens e situações que utilizaremos para mostrar certo nível de entendimento entre o ocultismo e o cinema,

mas em outros momentos surpreenderemos o leitor ao descobrir cineastas e títulos que oferecem modelos muito precisos para desvelar outros vínculos mais profundos, estranhos e singulares entre o pensamento ocultista e a práxis fílmica, a tal ponto que pode ser que algum leitor se sinta desconfortável ante o fato, a meu ver indiscutível, de ter de mudar seus preceitos tanto a respeito do cinema, de sua técnica e história, quanto do mundo ao seu redor. Para dar uma breve pincelada, sem adiantar muito, propomos aqui (novamente, aliás), substituir o impreciso, clichê e excessivamente ambíguo termo “cinema expressionista alemão”, utilizado para designar a maior parte da produção cinematográfica fantástica alemã do entreguerras, por um ou outro ou outros mais apropriados, como “cinema neor romântico alemão” ou “cinema pós-simbolista alemão”, que derivam em grande parte da análise do papel que o ocultismo ocupa neste cinema.

Em suma, este ensaio tem a humilde ambição de sintetizar resumidamente relações tão complexas, ricas e imprecisas, mas, ao mesmo tempo, evidentes (por mais que frequentemente escondidas ou ignoradas) e de fundamental importância para uma nova e melhor compreensão do fato cinematográfico, submetido a uma penetrante revisão à luz – escura, mas iluminadora – do Ocultismo. Tentando assim oferecer uma espécie de síntese de muitos aspectos da história do cinema que já abordei, anteriormente, em várias obras (ver bibliografia), mas agora com o objetivo eminentemente informativo e educativo. Intenção que, é claro, não carece de pretensões, uma vez que, afinal, se trata de dar nossa pequena contribuição para a desprogramação do espectador, do indivíduo, objetivo central de muitas das disciplinas esotéricas que nutrem o amplo, variado e incompreensível *corpus* ocultista. Se pelo menos conseguir plantar a semente da dúvida, da curiosidade e do interesse em alguns de seus leitores, questionando o que na maioria das vezes comodamente aceitamos, para evitar ver algo que abale nossas frágeis convicções, artificialmente implantadas por interesses tão espúrios quanto contrários à nossa verdadeira natureza, haverá servido de algo.

I - Mostrando o Oculto

O grande paradoxo de se ocupar em qualquer aspecto relacionado ao ocultismo de forma divulgadora, é a inevitável contradição inerente a tal empreitada, uma vez que, como indica seu próprio nome, o ocultismo é baseado no estudo e na transmissão de conhecimentos e saberes ocultos, teoricamente reservados a uma elite minoritária, separada voluntariamente do resto da humanidade, que, além disso, utiliza uma linguagem esotérica, simbólica e críptica, para esconder seu verdadeiro significado daqueles que desconhecem as chaves necessárias para a sua interpretação correta. No entanto, como frequentemente acontece em toda atividade humana, uma coisa é a teoria e outra, muito diferente, é a prática. Se os que de uma ou de outra forma ocupam-se destes saberes ocultos e ocultistas pretendem avançar em suas buscas, devem necessariamente chegar àqueles que lhes podem ajudar, apoiar e incentivar em seus misteriosos caminhos, assim que, inevitavelmente, também terão de divulgar seus conhecimentos e ideias em maior ou menor medida.

Mas além deste paradoxo que converteu o esoterismo em exoterismo, sobretudo a partir da grande explosão ocultista dos anos 60 do século passado e seu movimento *New Age*, reificando frequentemente os conhecimentos herméticos em objetos de consumo da moda, há outra maneira de abordar o Ocultismo que evita essa incômoda aporia: a do estudioso do oculto que não pretende descobrir um sistema (ou sistemas) mágico, científico ou sobrenatural para modificar a realidade e moldá-lo a seu gosto, ou para alcançar o conhecimento pleno do funcionamento secreto da Criação, mas sim deseja investigar, esclarecer e ilustrar a relação que essas ideias e doutrinas místicas, mágicas, sobrenaturais ou pseudocientíficas, amparadas sob a égide das Ciências Ocultas, têm com a realidade psicológica, social, artística e inclusive política – em um sentido amplo – de nosso mundo humano, material e cotidiano. Desta forma, estamos em um território intermediário, que utiliza da Tradição Ocultista aquilo que lhe convém, sem necessidade de se converter em sua proselitista ou proclamar-se seguidor de qualquer uma de suas linhas, ao mesmo tempo em que também emprega o que julga conveniente dos modelos epistemológicos clássicos, buscando iluminar o sentido e a influência do esoterismo

em nossa cultura e sociedade, sem prejudicar negativamente suas contribuições e ideias. É isso e não outra coisa o que se pretende aqui a respeito da interação entre cinema e Ocultismo, por isso podemos afirmar que estamos perfeitamente confortáveis neste "novo" ramo do conhecimento que o filósofo Eugene Thacker recentemente definiu, com não pouco humor e ironia, como Estudos Oculturales.

Naturalmente, antes de apagar as luzes da sala e abrir espaço aos nossos filmes ocultistas, é conveniente que nos coloquemos de acordo sobre o que é o Ocultismo, propriamente dito. Algo talvez menos complicado do que se poderia esperar. Por um lado, é necessário que nos concentremos no fato de que por trás de todos os epifenômenos e variantes que lhe são próprios – e impróprios – o Ocultismo esconde uma estrutura ontológica coerente, uma *weltanschauung* [1], que deve ser reconhecida como tal, para além de nossas avaliações críticas a respeito. Assim, o especialista francês Robert Amadou, citado por Carlos Culleré, explica que “o ocultismo é o conjunto das doutrinas e das práticas fundamentadas na teoria segundo a qual todo objeto pertence a um conjunto único e tem com todos os elementos deste conjunto relações necessárias, intencionais, atemporais e não espaciais” (CULLERÉ, 1977, p. 15). Ou seja, apesar do quão variadas, heterogêneas e até contraditórias possam ser essas múltiplas doutrinas e práticas que fazem parte do campo das Ciências Ocultas, todas compartilham o dogma essencial da Criação como um Todo, em que todas as suas partes estão inter-relacionadas de forma *simbólica* e real, desde a menor até a mais complexa, do que está acima com o que está abaixo, para além das aparências do Tempo e do Espaço. As distintas técnicas, dogmas e práxis místicas, mágicas ou psicológicas que caracterizam a maioria dos ensinamentos esotéricos estariam destinadas a descobrir essas relações externas ao marco espaço-temporal convencional, e a poder manipulá-las tanto para nosso benefício próprio quanto para obter um conhecimento íntimo da realidade secreta da existência. Em seu excelente estudo da Tradição Oculta, David S. Katz nos ilumina acerca de ambos os aspectos de forma concisa e clara:

A tradição oculta é uma corrente intelectual coerente que está enraizada na religião, na cosmologia e na metafísica e tenta reintegrar juntos aspectos muito diferentes da Criação Divina dentro de uma complexa estrutura de afinidades, simpatias e conexões. Dentro do seu domínio existem inúmeras subsistemas como a magia, a astrologia, a demonologia, a Cabala, a

numerologia, o piramidismo, a adivinhação, a teurgia e muitos mais. Uma qualidade oculta é aquela que se esconde dos sentidos, em oposição às qualidades manifestas, que são facilmente apreensíveis. Por tanto, pode até mesmo incluir os elementos mais sobrenaturais da religião normativa, como o milenarismo, a profecia e o destino. No fundo de tudo isso se encontra a firme convicção de que existe um plano para o universo, uma estrutura subjacente, que se chegássemos a entender não apenas nos propiciaria conhecimento para encontrar a felicidade, mas também seríamos capazes de manipular suas operações. (KATZ, 2007, p. 3-4) [2]

Igualmente ilustrativo e abrangente, ademais de dar-nos um matiz óptico de certa relevância para nossos propósitos ao recordar as raízes latinas da palavra, é a definição que nos oferece o especialista Gary Lachman, colaborador habitual da excelente revista britânica *Fortean Times* e antigo membro, sob o pseudônimo de Gary Valentine, nos anos 1970, da banda *New WaveBlondie*:

Oculto, secreto, esotérico, desconhecido: estas são algumas definições do dicionário para "ocultismo" (no original em Inglês: *occult*). A própria palavra vem da raiz latina *occulo* e está ligada ao termo técnico astronômico "ocultação", como quando um corpo pesado escuro "obstrui" outro ao passar a sua frente. Na mente popular, é claro, "ocultismo" é um termo multifacetado que indica uma ampla variedade de coisas, desde o Satanismo, a bruxaria e os horóscopos de jornal aos médiuns da Internet e os Óvnis. Ainda que não seja totalmente errado, esta "palavra para tudo" indica o tipo de degradação que sofre a linguagem ao longo do tempo. Ocultismo ou o oculto é um termo genérico para uma série de crenças e disciplinas que, geralmente, concordamos em considerar cientificamente inútil e, na prática, sem valor algum. (LACHMAN, 2003, p. 11)

A questão é que, naturalmente, esta Tradição Ocultista sempre foi condenada à marginalização e, muitas vezes, até mesmo ao ridículo, não somente pela classe científica cética, mas frequentemente também por estudiosos que, apesar de reconhecerem o seu valor histórico e psicológico, desprezam suas teorias, ideias e reivindicações:

Observaremos que, sob numerosos aspectos, da ciência oculta, transformada pelos homens de acordo com suas inspirações efêmeras, seus pensamentos e sua sensibilidade, emergem algumas constantes: uma tradição – muito vaga! – permanece. Veremos também que essas buscas e estas práticas tiveram, a cada época, alguma influência sobre os costumes, a vida dos povos e a conduta dos Estados. Portanto, essa ciência, muitas vezes decepcionante quanto aos resultados propostos, não é, no entanto, totalmente inútil. (GERIN-RICARD, 1961, p. 9)

Frente a este tipo de desprezo disfarçado de interesse historicista, vagamente condescendente, como também frente ao delírio irracional de muitos dos apologistas e fanáticos do Ocultismo e do paranormal, felizmente encontramos mentes mais claras, capazes de discernir o que realmente importa por trás das aparências mais loucas ou distorcidas do esoterismo, bem como de suas contribuições mais fascinantes, sugestivas e sofisticadas. O surrealista Alexandrian, que criteriosamente prefere o termo "filosofia oculta" a Ocultismo ou a Ciências Ocultas, ilustra muito bem isso:

Os autores racionalistas consideram o campo do oculto como um conjunto de devaneios ideológicos dos quais nos libertamos graças à razão discursiva e à ciência; e não aceitam explorar mais que o suficiente para medir o caminho do conhecimento percorrido pela espécie humana, e assim preservá-lo de devaneios semelhantes no futuro. [...] O meu ponto de vista, ao contrário, entende que ainda não saímos inteiramente das crenças mágicas, e que provavelmente nunca sairemos: o homem mais racional do mundo as conserva enfraquecidas e disfarçadas em seu íntimo. Elas não tendem a desaparecer, mas dissimulam-se cada vez mais profundamente sob uma aparência lógico-pragmática. Então, ao invés de considerar essas crenças mágicas como mortas, devemos reconhecer nelas os sinais vivos de um estado de espírito que vive em perpétua evolução ao longo dos séculos. Elas correspondem a recursos psíquicos permanentes da humanidade que a filosofia oculta pretende definir, aumentar e utilizar para benefício do indivíduo, o que torna seu estudo indispensável, entre outras coisas, para uma boa apreciação do devir dos seres humanos. (ALEXANDRIAN, 2003, p. 17)

Será, então, seguindo seu conselho e nos juntando a esta forma lúcida de compreender o fenômeno do Ocultismo que adentraremos agora os mistérios de cinema. Demonstrando bem o acertado do raciocínio de Alexandrian em relação à evolução permanente da filosofia oculta e a sua capacidade de se adaptar aos novos tempos, adotando muitas vezes habilmente o que tem sido a linguagem universal por excelência do século XX, e talvez siga sendo a do novo milênio, pelo menos por agora: a da arte e da indústria cinematográficas.

II – A magia do cinema

Não falamos da magia do cinema no sentido metafórico – e piegas – que tantas vezes é dado a esta expressão nos círculos cinéfilos e nos programas de

televisão dedicados aos clássicos. Falamos de uma magia cinematográfica literal, em que tanto a câmera que filma quanto o meio (analógico ou digital) que registra e retém as imagens, ou a máquina que as projeta finalmente sobre a tela, atuam como alquímicos ou partes de componentes de um sistema estrutural que, utilizados de certa maneira, tem um poder transformador capaz de alterar não apenas a percepção cognitiva do espectador, a quem se dirigem suas imagens, mas também de afetar, inclusive mudar, a realidade física e material do mundo fenomenológico, ainda que por meio do próprio espectador como veículo para essas mudanças. O cinema transforma o mundo. Dá-lhe forma. Não apenas cria modas e tendências passageiras, mas também transformações profundas na maneira de ver, entender e, acima de tudo, de atuar no mundo real. Fumamos como aprendemos a fumar com o cinema, e agora querem que paremos de fazê-lo... apagando os cigarros e os fumantes dos filmes! Há maior evidenciado poder mágico do cinema?

Claro que podemos aplicar a esse fenômeno uma terminologia que não implique, em absoluto, conceitos mágicos, esotéricos ou ocultistas. Podemos falar de manipulação das massas. Sociedade do espetáculo. De propaganda, de lavagem cerebral, de mensagens subliminares. A análise marxista, o estruturalismo e o pós-estruturalismo nos fornecem um arsenal crítico não menos esotérico, na realidade, do que o da interpretação ocultista, mas de ordem totalmente materialista e racionalista... Por isso, a sua ineficácia final quando, em último caso, deve enfrentar um processo que afunda suas raízes mais profundas no irracional. Na essência onírica, fantasmagórica e ancestral das imagens em movimento, sua evocação e manifestação por meio do cinema. Quando chega esse momento, a psicanálise e, acima de tudo, o Surrealismo, por sua vez, nos fornecem um novo instrumental analítico... Porém, com eles, já estamos muito mais perto do nosso ponto de partida: o Ocultismo. A magia do cinema. Para a psicanálise, seja a freudiana ou ainda mais a junguiana, como seu braço armado político, artístico e filosófico, o Surrealismo reconhece a realidade e a potência arquetípica dos símbolos ocultos, da Cabala e da Alquimia, das ideias e das práticas místicas, e da magia ritual teórica. Finalmente, a psicomagia terapêutica de um cineasta, Alejandro Jodorowsky, pode inclusive proporcionar-nos uma estrutura científica/mágica que sustente racionalmente o

poder oculto e ocultista do cinematógrafo, com um pé no xamanismo e outro na psicanálise.

Mas, quem sabe, seja mais fácil para os nossos propósitos lembrar ao leitor que o cinema é uma máquina do tempo, que congela para o futuro o momento fugaz de um passado que, de alguma forma, não é destruído ao realizar-se, desaparecendo nas garras do presente, mas permanece intacto, gravado no celuloide, vídeo ou bytes de informação, para os tempos vindouros. O cinema é um vampiro, que se alimenta da energia – o *prana* [3]– de todos aqueles que fazem parte da sua maquinaria industrial, desde os atores e estrelas consumidos pela fama, pela ambição e pela dependência na tela, até os espectadores abduzidos por suas imagens manipuladas e manipuladora. O cinema é necromancia [4], pois mantém uma aparência de vida eterna, paródia obscena de imortalidade para aqueles cuja figura e as ações são capturadas em suas imagens, repetindo-se uma e outra vez a cada nova projeção, muitos anos após sua morte, já comida para os vermes, convertidos em fantasmas modernos, sombras planas de sua própria existência física. O cinema é magnetismo, hipnotismo capaz de alcançar as camadas mais profundas da psique humana, despertando emoções, memórias e sensações inesperadas ou, também, gravando-as em ideias, imagens e até mesmo comportamentos assimilados pela mente de maneira involuntária e inconsciente, para então alterar a nossa forma de estar na sociedade e de nos relacionarmos com o mundo que nos rodeia. O cinema é um meio privilegiado, arte total por excelência, muito mais do que a soma de suas partes, sendo, portanto, capaz de transmitir conhecimentos, intuições, visões, que nem a pintura, a música, a arquitetura ou a literatura podem evocar sozinhas, com uma força e poder de penetração incomparáveis...

Se isto parece um exagero, levemos em consideração novos fatores. Entre eles, a forma como os ancestrais diretos do cinematógrafo, artefatos ópticos, que serviam do Renascimento em diante para evocar mundos fantásticos e projetar imagens impressionantes tanto perante um público nobre e aristocrático quanto plebeu, estão diretamente relacionados às artes mágicas. A lanterna mágica – cujo nome já diz alguma coisa, por óbvio que seja – será inicialmente desenvolvido pelo cientista e alquimista Giambattista della Porta, que descreve em sua enciclopédia

Magiae Naturalis, de 1558, a maneira de projetar imagens pintadas em lâminas de vidro sobre a parede de uma sala escura por meio do uso de uma lente. A ideia será aperfeiçoada por Christiaan Huyguens, em meados de 1650, e levada a sua forma quase definitiva pelo erudito jesuíta Athanasius Kircher, como ilustra seu tratado *Ars magna lucis et umbrae*, de 1646. Não devemos esquecer que todos esses cientistas são também estudiosos da tradição hermética, especialistas em criptografia, alquimia e astrologia, bem como em filosofia, matemática ou história. Na verdade, a óptica, assim como a botânica, a astrologia ou a Alquimia, pertence ao campo da Magia Natural, tal como era compreendida na Renascença, isto é, como oposto e complementar à Magia Ritual ou Cerimonial, que lida com os seres sobrenaturais e os espíritos, mas não menos mágica ou esotérica do que esta última. A lanterna mágica, em qualquer de suas muitas variantes, servirá para entreter tanto ao povo quanto à nobreza, para projetar fantasmagoria e variadas diabruras, às vezes, com fins didáticos e até edificantes, mas principalmente como espetáculo e diversão. Cagliostro a utilizará para suas evocações fantasmagóricas perante a corte, e é muito provável que as visões proféticas proferidas pelo Rabbi Loew para Rodolfo II também tenham sido produto da lanterna mágica, convertida em espetáculo praguense por excelência até a atualidade, berço e escola de cineastas/mágicos como Jan Švankmajer.

A dupla natureza, mágica e científica, dos ancestrais do cinematógrafo e do próprio cinematógrafo desempenha um papel singular na transição do universo mágico tradicional para a idade moderna científica e racional, servindo como ponte entre os dois, mas conservando ao mesmo tempo a sua essência mágica:

[...] no momento em que a crença está desaparecendo ou acaba de desaparecer, o imaginário ganha mais força, porque se beneficia ao mesmo tempo do efeito de liberação produzido pela adoção de uma concepção racional do mundo, e do vazio afetivo que provoca a renúncia a todos os meios de comunicação com o "além". Mas o interesse particular do substituto óptico consiste em preencher esse vazio mediante uma percepção que funciona à maneira do fetiche freudiano ("Eu sei que os fantasmas não existem, no entanto") [...]. (MILNER, 1990, p. 18)

De maneira muito significativa, Milner acrescenta pouco mais adiante:

Esta capacidade que tem a imagem óptica e todos os seus derivados: fotografia, cinema, televisão, holograma, de jogar simultaneamente com a crença e a não-crença, de instalar ao nível perceptivo uma incerteza que acontece da concomitância entre adesão e negação, explica o papel privilegiado que será chamado a desempenhar na criação de fantasia moderna [...]. (MILNER, 1990, p. 18)

O cinematógrafo, assim como a lanterna mágica, nasce nas barracas das feiras, no teatro de variedades e na feira itinerante, como curiosidade científica e também como parte do arsenal de truques do ilusionista, tantas vezes imbricado e confundido com o taumaturgo da magia hermética e ritual. Méliès o utiliza, como fizeram os inventores da Lanterna Mágica renascentista e barroca, para mostrar diabruras, espetáculos sobrenaturais e fantasmagorias protagonizadas por fantasmas, demônios, sereias e duendes... cujo aspecto carnavalesco não está muito longe, por exemplo, das fadas de Cottingley que enganaram a Conan Doyle graças a truques fotográficos e brincadeiras de crianças perversas.

Por trás desta magia circense se esconde um universo de possibilidades esotéricas, visionárias e metafísicas que as melhores mentes da época não tardaram em adivinhar. Em seu ensaio precoce: *A arte da imagem em movimento*, publicado originalmente em 1915, o poeta visionário estadunidense Vachel Lindsay, precursor da apreciação artística e filosoficamente significativa do novo meio, propõe um sistema de hieróglifos visuais destinados ao cinematógrafo, inspirado nos símbolos egípcios que tanto o fascinaram – talvez não seja coincidência que Kircher, consumidor da lanterna mágica, seja considerado o pai da egiptologia, pioneiro na interpretação de seus hieróglifos –, a fim de transmitir simbolicamente ideias complexas e profundas. Amigo de Clark Ashton Smith, e admirador de Maeterlinck, Yeats e Poe, Lindsay não tem dúvida sobre o potencial mágico do cinema:

Ainda não se compreendem os poderes deste invento, o cinematógrafo, que afeta ou afetará tantas pessoas quanto a guerra afetou na Europa, e em particular a sua capacidade de recuperar a vida primitiva com riqueza de detalhes. [...] por meio da fé e de um estudo dos signos, proclamamos que, com o tempo, esta lanterna mágico-traumática irá mostrar todos esses elementos visíveis com sua força inicial, e alguns que têm estado invisíveis durante muito tempo. (LINDSAY, 1995, p. 294)

Claro, que o poder do cinema, arte e, acima de tudo, indústria, projeta também um lado escuro de mediocridade, massificação e vulgaridade, que Lindsay e outros não deixaram de denunciar. Como o próprio Aleister Crowley afirma, em 1917, em um artigo publicado na *Vanity Fair*: "É o mau gosto – e não a Guerra Mundial – que está matando o cinema" (PALACIOS, 2010, p. 259). Apesar disso, Crowley também tentará levar à tela vários projetos e roteiros, alguns meramente comerciais, mas outros com intenções ocultistas bem evidentes. Por outro lado, o poder mágico do cinema comercial e industrial, mesmo quando se manifesta de forma caótica, inconsciente ou carente de uma intenção definida (pelo menos na aparência), não é menos importante ou desprezível. É a própria natureza do cinematógrafo, como explicado anteriormente, que possui um poder mágico tão intrínseco quanto, às vezes, terrível. Em 1926, Edogawa Rampo, o Poe japonês, escreveu em um artigo intitulado *Os horrores do cinema* (Eiga no kyofu): "Os filmes me aterrorizam. São os sonhos de um viciado em ópio. De uma simples polegada de celuloide emergem gigantes que enchem o teatro inteiro. Riem, choram, se enfurecem e se apaixonam. A visão de uma terra de gigantes de Swift que se revela extraordinariamente diante de nossos olhos." (RAMPO, 2008, p. 137); para concluir nas suas últimas linhas, que também servem como conclusão para este capítulo: "Os horrores do cinema. Seja intencionalmente ou não, podemos dizer que os inventores do cinematógrafo se depararam com uma nova e perturbadora emoção para o mundo moderno" (RAMPO, 2008, p. 142).

III – Ocultismo e cinema fantástico: o exemplo alemão

O casamento entre Ocultismo e cinema fantástico é, com certeza, tão lógico quanto natural (ou sobrenatural, se eu puder brincar). Da mesma forma que no âmbito literário, gráfico ou pictórico, as ideias, as teorias e as especulações características da Tradição Esotérica, por sua própria condição mágica, metafísica e mística, encontram sua expressão ideal por meio dos temas, arquétipos, cenários e personagens peculiares da fantasia e da imaginação mais desenfreadas. Fadas, duendes, anjos, demônios, viagens ao céu e ao inferno, terras míticas, criaturas

invisíveis, maldições, milagres, fantasmas e poderes sobrenaturais de toda espécie e condições, são o veículo perfeito para encarnar e transmitir as verdades, intuições e hipóteses que conformam os saberes ocultistas, especialmente, quando se transformado em símbolos, emblemas e, até mesmo, hieróglifos, cujo uso particular constrói uma linguagem esotérica, na qual os iniciados podem ler mensagens invisíveis aos olhos do neófito. Mas essa verdade óbvia também não deve nos enganar. Muitas vezes, o cinema fantástico recorre ao ocultismo apenas como argumento, que propicia certa verossimilhança aparente, útil para dar peso específico às suas ficções, criadas sem outra intenção que assustar e divertir o espectador. Por outro lado, filmes aparentemente naturalistas ou realistas, que se afastam voluntariamente de qualquer elemento abertamente fantástico, podem esconder, por meio de seu próprio uso da técnica e da linguagem cinematográfica, conteúdos genuinamente esotéricos e mágicos.

No entanto, aqui nos interessa, particularmente, mostrar como, quando ambos os elementos, o Ocultista – transmitido por meio de uma sintaxe e recursos técnicos puramente cinematográficos – e o Fantástico – em todas as suas variantes e com todas as suas possibilidades – se aliam conscientemente, podem alcançar resultados surpreendentes, gerando um verdadeiro cinema ocultista, capaz de produzir obras-primas da Sétima Arte; filmes cujo impacto no espectador perdura através do tempo e do espaço, gerando estados alterados de consciência, ao mostrar ou transmitir, de uma ou outra forma, conhecimentos, visões e ideias próprias da Tradição hermética e ocultista. E nenhum outro cinema mostrou isso de forma tão clara e evidente como o Cinema Fantástico Alemão, produzido, aproximadamente, entre a Primeira e a Segunda Guerras Mundiais, durante a Era de Weimar, na Alemanha e, inclusive, em outras cinematografias vizinhas e relacionadas.

Embora habitualmente costuma-se atribuir ao conjunto destes filmes o rótulo de "cinema expressionista", este é um lugar-comum tão desgastado quanto impreciso. Na verdade, a maioria dos títulos que compõem o ciclo do Cinema Fantástico Alemão de entreguerras possui uma estética e ideologia que responde muito mais aos pressupostos estilísticos e filosóficos do Romantismo Negro e do Movimento Simbolista do que aos do Expressionismo mais ou menos

contemporâneo, isso sem insistir muito no fato de que o expressionismo é, em suma, uma corrente de vanguarda que deriva em grande parte das raízes tardio-românticas e simbolistas. E apesar de existir certo número de filmes que, efetivamente, se inspiram ou usam a estética expressionista deliberadamente, contando inclusive com a participação de alguns artistas pertencentes a um ou outro grupo expressionista, como o emblemático *Gabinete do Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), tomar essas exceções como a regra significa não apenas usurpar o todo por uma de suas partes, mas também distorcer o caráter singular e geral da grande maioria dos títulos que compõem este grupo ilustre de filmes alemães. Assim, é claro que filmes como *O Estudante de Praga* (*Der Student von Prag*, 1913), *O Golem* (*Der Golem, er wie in die Welt kam*, 1920) ou *Alraune* (1928), em suas várias versões, como *A morte cansada* (*Der müde Tod*, 1921), *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), *Sombras* (*Schatten – Eine nächtliche Halluzination*, 1923), *As mãos de Orlac* (*Orlacs Hände*, 1924), *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), ou contribuições escandinavas como *A carruagem fantasma* (*Körkarlen*, 1921), *Haxan – a bruxaria através dos tempos* (*Haxan*, 1922) e *O vampiro* (*Vampyr*, 1932), para citar alguns dos mais conhecidos, encontram sua fonte de inspiração estética em artistas, pintores e ilustradores como Caspar David Friedrich, Füsseli, Wiertz, Gustave Doré ou Arnold Böcklin, e em outros contemporâneos, como Alfred Kubin, Félicien Rops, James Ensor ou Hugo Steiner-Prag, que estando, às vezes, próximos ao Expressionismo, fundamentalmente, como precursores ou dissidentes, são basicamente artistas de raiz pós-romântica e simbolista. Essa digressão no campo da história da arte não é um mero capricho: junto à influência estética viaja, inseparável, a visão transcendente, mística e esotérica do mundo própria do Romantismo e, acima de tudo, do Movimento Simbolista e afins, que imbui e conforma o espírito e a letra de boa parte do cinema fantástico alemão da época.

É, de fato, um escritor decadente, voluntário seguidor do Simbolismo e da escola da Arte pela Arte de Wilde e Baudelaire, ocultista confesso, membro de diferentes lojas e sociedades ocultistas, pai fundador do ciclo de cinema fantástico mudo alemão. Hanns Heinz Ewers (1871-1943), espião, defensor da homossexualidade, pioneiro das drogas psicodélicas, aficionado e profissional do

espiritismo, do Satanismo e do Vodou haitiano, amigo de Wilde e Aleister Crowley, membro desconfortável do NSDAP [5], nas palavras de José Rafael Hernández Arias: “[...] fez história cinematográfica escrevendo o roteiro de *O estudante de Praga* e dirigindo o filme junto com o diretor dinamarquês Stellan Rye. Hoje, considerado o primeiro filme do autor”(ARIAS, 2016, p. 20). De fato, Ewers contribuiu para o desenvolvimento de um Cinema Fantástico de claras (ou escuras) inclinações esotéricas, não apenas por sua história simbólica e alegórica, que bebe da lenda de Fausto e de clássicos como *A maravilhosa história de Peter Schlemihle* em *William Wilson*, de seu idolatrado Poe, levada três vezes à tela, mas também do romance *Mandrágora*, igualmente adaptado ao cinema em quatro ocasiões durante a vida de seu autor. Seu secretário pessoal, Henrik Galeen, companheiro de viagem no mundo superpovoado e nebuloso do ocultismo germânico da época, se tornaria um dos principais promotores do gênero, participando também da rodagem do especialmente significativo *Nosferatu*, de Murnau.

Especialmente significativo porque, como estudou e documentou exaustivamente o grande especialista no tema e também cineasta Luciano Berriatúa (cf. bibliografia), artesão da restauração definitiva do grande clássico vampiresco, *Nosferatu* é um filme puramente esotérico, em cuja criação participou de forma proeminente como produtor, diretor artístico e roteirista, o enigmático Albin Grau (1884-1971), arquiteto, artista e ocultista, membro da *Fraternitas Saturni*, uma das lojas herméticas alemãs relacionadas por sua vez ao *Ordo Templi Orientis*, que tinha Crowley como um de seus principais líderes. Grau, com a cumplicidade do próprio Murnau e de Henrik Galeen, inundou essa adaptação inconfessa do *Drácula*, de Stoker, produzida por sua companhia Prana Films, nome já por si só indicativo (*prana* é o termo sânscrito para "energia vital"), de conotações ocultista, herméticas e místicas, que transcendem seu argumento alegórico para fundirem-se inextricavelmente com sua própria práxis cinematográfica, por meio da maestria de Murnau na manipulação de luzes e sombras, da experimentação com novos efeitos especiais fotográficos e, em última análise, do uso da natureza técnica, óptica e química do cinema como instrumento mágico, a fim de promover uma espécie de

iluminação no espectador, perante a qual o próprio Grau definiu como “um filme erótico-ocultista-espírita-metafísico”.

Embora a intenção da Prana Films fosse produzir uma série de filmes fantásticos que levariam os conhecimentos e visões da Tradição Ocultista ao público, a empresa quebrou antes de poder fazê-lo, em grande parte devido ao processo por direitos autorais interposto por Florence Stoker, viúva do autor de *Drácula*; embora Grau, antes de desaparecer deliberadamente da cena cinematográfica, ainda colaborasse em outro título eminentemente mágico: *Sombras*, de Arthur Robison, farsa de forma e fundo igualmente esotéricos. Murnau, por sua vez, ainda que sem chegar aos extremos de Ewers ou Grau, genuínos ocultistas, continuaria aplicando princípios "mágicos" a filmes com um conteúdo claramente simbolista, como *Aurora* (*A Song of Two Humans*, 1927) ou *Tabu* (*Tabu: A Story of the South Seas*, 1931), e nem falar de seu *Fausto* (*Faust: Eine deutsche Volkssage*, 1927), no qual as luzes e as sombras, a montagem e a iluminação, são empregadas não apenas por seu valor narrativo ou estético, mas também simbólico e psicológico.

Foram muitos os cineastas, bem como roteiristas, fotógrafos, produtores e até mesmo estrelas e atores, relacionados com o âmbito esotérico e ocultista da Alemanha de Weimar, ao mesmo tempo em que com as produções de cinema fantástico características da época; mas a lição que devemos aprender deste magnífico ciclo de filmes, muitas vezes incompreendidos ou classificados sob a epígrafe equívoca de "expressionistas", é a do casamento místico entre o cinema fantástico e o Ocultismo, no qual o primeiro converte seus meios de expressão técnicos e artísticos em instrumentos mágicos, com os quais penetra na psique do espectador, tanto de forma evidente quanto subliminar, construindo suas obras, seus filmes, como feitiços visuais, capazes de enfeitiçar-nos para além da tela e, ainda hoje, há mais de cem anos de sua realização e estreia. Sem esquecer que, pouco depois, graças à emigração, voluntária ou forçada, de muitos dos grandes e pequenos talentos da Europa e, em particular, do cinema alemão para os Estados Unidos nas décadas seguintes, essa ideia mágica do cinematógrafo chegaria a Hollywood, oculta entre as luzes e sombras do cinema gótico da Universal e do fantasmagórico filme *noir* dos anos 1940.

IV – A tela satânica

Um dos aspectos mais estreitamente relacionados ao Ocultismo no imaginário popular (e não sem razões, por outro lado) é o do satanismo. A adoração do diabo, com toda a sua parafernália de missas negras, possessões, bruxarias, *Covens*, sacrifícios humanos e represálias inquisitórias, não menos sádicas e terríveis, oferece os elementos sensacionais e folclóricos mais coloridos, sangrentos e eróticos que podemos desejar, associados ao universo do sobrenatural e da magia, em sua faceta sempre mais divulgada e lucrativa da magia negra. Não é estranho, portanto, que o cinema ponha seus poderes mágicos a serviço do diabo praticamente desde seu nascimento, como mostram as farsas diabólicas de Georges Méliès, continuação cinematográfica direta das “diabruras” e fantasmagorias do teatro ilusionista, do circo e dos espetáculos da lanterna mágica.

Normalmente, a complexidade do satanismo esotérico, especialmente, em sua vertente luciferina, muitas vezes, expressa nos círculos iniciados como Caminho, Via ou Sendero da Mão Esquerda, terminologia derivada da magia tântrica, é ignorada pelo cinema, que prefere se nutrir dos tópicos assustadores e da lenda negra que envolve a bruxaria, a magia negra e o culto ao diabo. O gênero de terror usa e abusa desses elementos, às vezes, prestando pouca ou nenhuma atenção aos detalhes, ignorando deliberadamente não apenas os matizes filosóficos e históricos, mas também os detalhes documentais, estéticos e iconográficos que poderiam enriquecer sua visão do assunto, o que pode levar o espectador e inclusive o crítico não familiarizado com a Tradição Oculta a depreciar esses filmes e até o “cinema satânico” como um todo. Como salienta Nikolas Schreck em seu indispensável *The Satanic Screen*: “O espectador ocasional de cinema satânico tende a desmerecer as façanhas diabólicas no cinema como pouco mais do que filmes de monstros com ornamentos teológicos” (SCHRECK, 2001, p. 8). Nada poderia estar mais distante da realidade. O poder e a força do arquétipo satânico e do universo associado a ele são tão profundos que, mesmo aqueles filmes comerciais e consumíveis, que abusam da parafernália satânica com propósitos meramente oportunistas, se beneficiam, às vezes, adquirindo matizes involuntariamente esotéricos ou que permitem sua

apropriação interessada pelo espectador iniciado, que sabe apreciar seus elementos de interesse e os aspectos-chave da sua poderosa incidência no inconsciente coletivo. Filmes aparentemente banais e comerciais como *O advogado do Diabo* (*The Devil's Advocate*, 1997), *O fim dos dias* (*End of Days*, 1999) e *O último exorcismo* (*The Last Exorcism*, 2010) apresentam imagens, cenas e inclusive manejam conceitos que, possivelmente, escapando da vontade de seus criadores, adquirem conotações ocultistas dignas de interesse; enquanto outros que se confundem com o mesmo tipo de produções, como *A chuva do Diabo* (*The Rain of the Rain*, 1975), *O príncipe das sombras* (*Prince of Darkness*, 1987) ou *O último portal* (*The Ninth Gate*, 1999) estão, pelo contrário, imbuídos de conhecimentos ocultistas e noções esotéricas reais, que, no caso do primeiro, incluem a aparição em *cameo* do próprio Anton LaVey, fundador da Igreja de Satanás na São Francisco dos anos 1960 e amigo pessoal de seu diretor, Robert Fuest, sem dúvida um autêntico conhecedor do assunto.

A figura de Anton LaVey, popular e polêmico criador do satanismo moderno ao mesmo tempo que seu divulgador dentro do universo de Hollywood e do show *bussiness*, resulta especialmente pertinente para chamar a atenção também para outro conceito de cinema satânico que, na aparência, bem pouco tem a ver com a figura do diabo na tela ou com o gênero de Horror. Refiro-me ao cinema que se encaixa, em maior ou menor medida, aos preceitos e às ideias da filosofia satânica, não apenas Laveyan, mas também própria da longa tradição luciferiana do esoterismo ocidental. Títulos que podem ir das comédias como *Pandemônio* (*Hellzapoppin'*, 1941) ou *Este mundo é um hospício* (*Arsenic and Old Lace*, 1944) às animações como *Fantasia* (*Fantasy*, 1940), aos filmes *noir* como *O falcão Maltês* (*The Maltese Falcon*, 1941), *O homem-leopardo* (*The Leopard Man*, 1943) e *A morte num beijo* (*The Deadly Kiss*, 1955), de aventuras, como *O pirata sangrento* (*The Crimson Pirate*, 1952) ou *O homem que queria ser rei* (*The Man Who Would Be King*, 1975), thrillers como *Desejo de matar* (*The Death Wish*, 1974), filmes de ficção científica, como *Mad Max 2: o guerreiro da estrada* (*Mad Max 2: The Road Warrior*, 1981) ou *Geração Proteus* (*Demon Seed*, 1977), para citar alguns exemplos. Obras nas quais se abordam questões que ocupam um lugar importante dentro da filosofia luciferina – a necessidade do Mal na Criação, a ambição e o orgulho como

virtudes, a inversão dos valores judaico-cristãos tradicionais, a criação de vida artificial, a justificativa da violência e da vingança não-institucional, a ânsia de superar os limites da mortalidade, etc. – ou que também refletem uma atitude ético-moral de distanciamento, alienação e inclusive oposição às regras, aos modos e às modas que governam a sociedade que nos rodeia. Há um cinema satânico e muitas vezes esotérico, que se oculta expondo-se despudoradamente frente ao espectador, graças à Tradição hermética da alegoria, da fábula e da arte dos símbolos.

Sem dúvida, um bom número de filmes que abordam, de uma forma ou de outra, a figura, os feitos e as obras do diabo e seus acólitos, são também deliberadamente filmes de teor ocultista, assim como amostra de uma interessante genealogia cinematográfica do satanismo que oferece alternativas ao maniqueísmo dualista que, muitas vezes, caracteriza o cinema fantástico e de terror. Desde a obra-prima de Christensen, *Häxan*, em que seu peculiar diretor se escalou para interpretar os papéis tanto do diabo quanto de Jesus Cristo, até *As senhoras de Salem* (*The Lords of Salem*, 2012), do cineasta, músico e artista Rob Zombie ou o recente *A bruxa* (*The Witch: A New England Folk-Tale*, 2015), passando por uma longa lista que inclui joias do fantástico *noir* como *O gato preto* (*The Black Cat*, 1934), *A sétima vítima* (*The Seventh Victim*, 1943), *A noite do demônio* (*Night of the Demon*, 1957), até a eclosão satânica dos anos 1960 e 1970, intensificada pelo esoterismo de Crowley, da *New Age* e da psicodelia, com filmes como *A cidade dos mortos* (*The Horror Hotel*, 1960), *O horror de Dunwich* (*The Dunwich Horror*, 1970), *Simon, King of the Witches* (1971), *The Blood on Satan's Claw* (1971), *The Brotherhood of Satan* (1971), *Os demônios* (*The Devils*, 1971), *Balada para Satã* (*The Mephisto Waltz*, 1971), *Zumbis do mal* (*Messiah of Evil*, 1973), *Corrida com o diabo* (*Race with the Devil*, 1975), e um longo, etc., sem esquecer, é claro, a corrente exorcista neoconservadora, iniciada pelo filme seminal de Friendkin, *O exorcista* (*The Exorcist*, 1973), e seguida por outros como *A profecia* (*The Omen*, 1976) e suas sequências ou *A classe do demônio* (*Fear no Evil*, 1981); embora, muitas vezes, também pontuada por títulos que engenhosamente invertem os pressupostos morais característicos do subgênero, como o italiano *O anticristo* (*L'Anticris*, 1974), *A sentinela dos malditos* (*The Sentinel*, 1977) ou o espanhol *Exorcismo* (1975), para não

mencionar estilos como o Giallo [6] sobrenatural de Argento e Soavi, certos filmes de Hammer ou o vampirismo erótico, esotérico e surrealista do francês Jean Rollin.

Com todas as variantes, matizes, diversidade e contrastes que pudermos imaginar – e também com outras que não podemos –, o satanismo é uma parte substancial do acervo do Ocultista cinematográfico, pois, citando novamente Nikolas Schreck:

O poder mítico do cinema é tal que mesmo um filme sem outra ambição além da comercial pode projetar involuntariamente uma ressonância mitológica que nos diga algo sobre o arquétipo primordial do Diabo. Da mesma forma que os sonhos aparentemente triviais podem possuir poder e significado inesperados, o cinema pode ser uma espécie de sonho desperto, tocando teclas profundas do nosso subconsciente. (SCHRECK, 2001, p. 10).

V – Atividade paranormal

Ao longo do século passado, o estudo científico dos fenômenos inexplicáveis, tradicionalmente associados ao reino do sobrenatural, transformou-se em uma espécie de corrente materialista e culta, surgida no seio do Ocultismo em íntima cumplicidade com certo setor científico e acadêmico, para tratar de reinterpretar suas ideias, intuições e visões místicas ou mágicas à luz da experimentação e dos conhecimentos científicos atuais. Embora admitida a duras penas, sempre de forma relutante e ambígua, no campo da pesquisa científica, com um pé dentro e outro fora do campo acadêmico ortodoxo, a Parapsicologia é uma área do conhecimento que abarca o que poderíamos chamar de manifestações externas do fenômeno sobrenatural, tentando não apenas classificá-los, examiná-los e reproduzi-los em condições experimentais controladas, mas, acima de tudo, explicá-los em termos que não contradizem nossas noções básicas de funcionamento do universo e das leis naturais. Algo que muitas vezes é difícil de alcançar, quando não impossível.

Território, portanto, escorregadio, complexo e polêmico no qual os encontra, Walter F. Bonin, autor do indispensável *Diccionario de Parapsicología*, admitindo que “nem entre os pesquisadores, que denominam seu campo de atuação

com o termo parapsicologia, existe uma opinião unânime sobre a essência e os limites de sua disciplina” (BONIN, 1983, p. 602), prefere se restringir para a sua definição a seus fins últimos:

Em suma, o objetivo da parapsicologia consiste em pesquisar o núcleo racional que podem ter os relatórios, milenaristas e presentes em todas as culturas, sobre acontecimentos "sobrenaturais". Para tanto, se pressupõe que se manifestam em um mundo ordenado, ou seja, que se ajustam a algumas regras. Os tipos de acontecimentos são classificados de modo positivista e indutivo e se formulam suas leis. (BONIN, 1983, p. 602)

Não é estranho que esta disciplina, cuja origem moderna se encontra na criação de várias sociedades para a investigação psíquica surgidas a partir de meados do século XIX, em plena eclosão do Espiritismo e da Teosofia, desenvolvendo-se de forma cada vez mais complexa ao longo do século passado para abarcar fenômenos que vão desde as manifestações de entidades supostamente sobrenaturais – *poltergeists*, fantasmas, ectoplasmas, aportes, etc. – até os avistamentos de OVNI, abduções e teorias “conspiratórias”, passando pelo tema espinhoso das aparições de natureza religiosa, a possessão diabólica e o exorcismo, encontre no cinematógrafo um meio ideal para difundir suas ideias, ao mesmo tempo em que estas se convertem em tema apreciado do gênero fantástico e de horror moderno, ao que oferece uma pátina de credibilidade e convicção científica que aumenta seu impacto sobre o espectador. Nada mais natural do que a união do cinematógrafo e da parapsicologia, uma vez que ambos compartilham a mesma natureza dupla, mágica e científica, material e imaterial ao mesmo tempo, entre a realidade e a ficção.

Embora existam poucos títulos sobre o período heróico da parapsicologia, raridades como a britânica *The Asphyx* (1972) ou um par de filmes dedicados ao caso de Conan Doyle e as fadas de Cottingley – *Fotografando fadas (Photographing Fairies)* e *O encanto das fadas (Fairy Tale: A True Story)*, ambas de 1997 –, a partir de finais dos anos 1960, com o auge da *New Age*, associada em tantos sentidos ao estudo dos fenômenos paranormais, começam a se plasmar no cinema cada vez mais e mais aspectos do mundo parapsicológico; o gênero de terror recorre com certa frequência a personagens e tópicos relacionados à temática, que dão mais credibilidade a suas tramas fantásticas. O clímax virá, é claro, com *O Exorcista*, de William Friedkin, uma adaptação fiel do romance de William Peter Blatty, que se

baseia, por sua vez, ao menos parcialmente, em um caso “autêntico” de possessão diabólica e exorcismo, que utiliza tanto um tom frio e semi-documental, deliberadamente próximo de certos maneirismos do cinema *verité*, como personagens e ideias extraídos diretamente do universo do paranormal: psicólogos, sacerdotes, médicos, etc., que com suas opiniões especializadas e dados acadêmicos outorgam peso científico e aparência ainda mais realista para o filme, aumentando seu impacto psicológico no espectador. A este aspecto vinculado à ficção deve-se adicionar o verdadeiro assessoramento real da produção por parte, também, de sacerdotes, psicólogos e pesquisadores, convenientemente destacados pela publicidade do filme, que tende a romper assim com as barreiras entre a ficção cinematográfica e a realidade do paranormal, contribuindo a uma confusão do mais lucrativo ao mesmo tempo em que inegavelmente fascinante. O sucesso de tal fórmula conduzirá a um verdadeiro *boom* do cinema paranormal, que seguirá essas diretrizes com maior ou menor fortuna, ao longo dos anos 1970 e início dos anos 1980, criando um autêntico subgênero cinematográfico intimamente ligado ao auge nesses anos da literatura jornalística, científica e pseudocientífica em torno da parapsicologia, do fenômeno OVNI, das manifestações inexplicáveis da natureza, dos poderes ocultos da mente humana e de assuntos semelhantes.

Filmes como *A casa da noite eterna* (*The Legend of Hell House*, 1973), adaptação de um clássico moderno de Richard Matheson, com uma casa assombrada e equipamentos de parapsicólogos prontos para descobrir seus segredos; *Contatos imediatos de terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), sobre o primeiro contato da humanidade com seres extraterrestres; *Carrie: a estranha* (*Carrie*, 1976), adaptação do romance de Stephen King sobre uma adolescente traumatizada e com poderes paranormais; *As duas vidas de Audrey Rose* (*Audrey Rose*, 1977) sobre reencarnação; *Capricórnio Um* (*Capricorn One*, 1978), que conta a falsificação da NASA de uma missão; *A fúria* (*The Fury*, 1978), baseado no romance de John Farris sobre a utilização de indivíduos dotados de faculdades extra-sensoriais mortais pelas agências de espionagem do governo; *Coma* (1978), focada no tráfico de órgãos humanos; *Horror em Amityville* (*The Amityville Horror*, 1979), baseado na “história autêntica” da família Lutz e sua casa assombrada; *Nimitz: devolta ao*

inferno (*The Final Countdown*, 1980) e *Projeto Filadélfia* (*The Philadelphia Experiment*, 1984), ambos sobre experiências secretas do Exército dos EUA com forças desconhecidas; *Hangar 18* (1980), inspirado na suposta existência da Área 51, do UFO Roswell e da teoria dos extraterrestres da antiguidade; *Scanners: sua mente pode destruir* (*Scanners*, 1981), clássico de Cronenberg sobre sociedades secretas com poderes paranormais; *A entidade* (*The Entity*, 1982), sobre o caso "real" de uma mulher assediada por uma incubos; *Poltergeist – o fenômeno* (*Poltergeist*, 1982), outra casa mal-assombrada e atormentada por perigosas manifestações paranormais, como indica o próprio nome do filme; *Projeto Brainstorm* (*Brainstorm*, 1983), sobre a possibilidade científica de registrar o momento da morte por meio do cérebro humano e suas consequências; *A hora da zona morta* (*The Dead Zone*, 1983), adaptação de Stephen King na qual um herói é "amaldiçoado" pelo poder de ver o futuro; e um longo etc., que necessariamente também inclui o simpático cinema paranormal do popular especialista catalão em parapsicologia Sebastiá D'Árbó, com seu ciclo composto por *Viaje al más Allá* (1980), *El ser* (1982) *Más allá de la muerte* (1986). Todos estes, e muitos outros, apesar da variedade quase infinita de argumentos, estilos e intenções, compartilham o fato essencial de apresentar teorias, ideias e hipóteses científicas e/ou pseudocientíficas próprias do estudo do paranormal e todos utilizam recursos característicos do tema para dar credibilidade aos fatos narrados. Recursos que passam pela adaptação de obras jornalísticas e não-ficcionais que recorrem a eventos inexplicáveis supostamente autênticos (livros como os de Jay Anson sobre a casa de Amityville ou de Frank De Felitta sobre Carla Moran e sua "entidade", entre outros), a participação – tanto em sua diegese ficcional quanto na realidade da produção e supervisão do filme – de parapsicólogos, cientistas e especialistas como consultores do tema; a adoção em muitos casos de um estilo cinematográfico sóbrio, objetivo e quase documental, que aumenta a sensação de veracidade da história; e o fato de encontrar sua fonte de inspiração, direta ou indireta, em tópicos do mundo paranormal em evidência, especialmente populares em um ou outro momento: possessão diabólica e vida após a morte, avistamentos de OVNI em seu viés de abduções e sigilo, as diferentes teorias de conspiração em destaque; os poderes de percepção extra-sensorial e sua utilização política e até

mesmo criminosa por parte de organizações estatais... Um catálogo que encontrará sua perfeita reencarnação televisiva, nos anos 1990, na série *X-Files*, de Chris Carter, que, por sua vez, dará origem a um novo boom do gênero.

No entanto, a mutação mais interessante do cinema paranormal, que desafiou as convenções narrativas tradicionais e também o nosso próprio sentido de real, foi a aparição no novo milênio do subgênero do *Faux Found Footage* e do falso documentário de Horror, nascido à sombra do sucesso e do fenômeno sociológico de *A bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), que se converteu no novo formato narrativo de moda, a ponto de se transformado em um clichê, graças a títulos, como *Atividade Paranormal* (*Paranormal Activity*, 2007), de influência decisiva e seminal, apesar de sua mediocridade intrínseca ou, talvez, graças a ela. Mas um clichê que, quando utilizado diretamente, graças ao imediatismo e à ubiquidade do meio digital, e aos recursos da realidade televisiva, do documentário, do filme encontrado, da reportagem jornalística e de Internet, estabelece uma relação ambígua, canibal e substituta, com o relato verídico e os formatos clássicos de não-ficção, no qual também o paranormal encontrou refúgio frequente (pense nos exemplos espanhóis como os programas televisivos do professor Jiménez del Oso, nos anos 1970 e 1980, contemporâneo à explosão do Cinema Paranormal ou, na atualidade, no popular *Cuarto Milenio*, de Iker Jiménez), promovendo assim uma confusão quase apocalíptica, pelo que tem de reveladora, entre ficção e realidade, verdade e mentira. Neste renovado cinema do paranormal, que também é uma para-realidade imposta pela e para a nova era do simulacro, o iniciado nas possibilidades esotéricas e mágicas do cinematógrafo, compreendido em seu sentido mais amplo de espetáculo total e cerimônia audiovisual, encontra infinitas possibilidades de reflexão, fascínio... e horror (cf bibliografia).

VI – Magos do cinema

Até agora, praticamente todos os exemplos que vimos a respeito das relações entre Ocultismo e cinema estão fundamentalmente relacionados ao gênero fantástico e de horror. No entanto, para além deste parentesco inevitável em muitos

casos, talvez o mais interessante do nosso objeto de estudo resida no constante aparecimento ao longo dos anos de uma série de realizadores e artistas cinematográficos que, sem serem na maioria das vezes especialistas no campo da ficção fantástica ou de terror, utilizaram e utilizam o cinema como uma linguagem, como uma técnica e, até mesmo, como uma via de conhecimento essencialmente mágico, com a qual expressar ideias e visões místicas ou esotéricas e, inclusive, em uma perspectiva mais difícil, capaz de influenciar na psique do espectador, propiciando estados alterados de consciência por meio dos quais chega a mudar também, em maior ou menor grau, a realidade material exterior e objetiva. Ou seja: usar o cinema como um instrumento mágico em toda a acepção da palavra.

Esses cineastas, autênticos autores cinematográficos, muitas vezes vêm de campos deliberadamente situados fora ou na periferia do cinema comercial e convencional, o que significa que poucas vezes ou nenhuma terão de se preocupar com o sucesso financeiro de suas obras, propondo, antes sim, que suas obras se transformem em objeto de culto – em mais de um sentido, é claro – capazes de chegar àqueles que as possam compreender, ao seletivo grupo de iniciados ou, pelo menos, neófitos com interesse genuíno no assunto, que já estão predispostos a entender sua natureza mágica, participando voluntariamente delas. Assim, o terreno do cinema, às vezes um tanto arbitrariamente chamado de experimental, engendrou algumas das personalidades essenciais para a consolidação de um cinematógrafo oculto e ocultista. Entre as quais se destacam é claro, Kenneth Anger, discípulo de Crowley, intimamente relacionado com as sociedades thelemitas da Califórnia e que, em uma série de curtas e media-metragens, reunidos no chamado *Magick Lantern Cycle* (note-se que sua forma de escrever “magik” segue o original cunhado por Crowley), construiu uma *Opus Magna* nitidamente hermética e mágica, na qual se destacam títulos, como *Inauguration of the Pleasure Dome* (1954), com a participação de personalidades famosas, como a artista e “bruxa” Margaret Cameron, a escritora Anais Nin ou ainda o também cineasta experimental (mais tarde especializado em cinema fantástico e de horror) Curtis Harrington; *Invocation of My Demon Brother* (1969), com a colaboração de Mick Jagger, de Anton LaVey e do futuro membro da família Manson, Bobby Beausoleil; ou *Lucifer Rising* (1972/1980),

de percurso acidentado, novamente com a participação de Beausoleil, bem como do cineasta Donald Cammell, de Jimmy Page, músico do Led Zeppelin, e protagonizado pela magnética Marianne Faithfull e pelo próprio Anger no “papel” de O Mago. Embora seja mais conhecido entre os cinéfilos como um dos pioneiros do cinema *queer*, declaradamente homossexual e militante da causa, e autor dos livros de Hollywood Babilônia, na realidade, Anger é o paradigma do taumaturgo cineasta, que com suas obras cinematográficas pretende – e talvez consiga – transformar a realidade, influenciando o espectador por meio da linguagem essencialmente mágica do próprio cinema. Sua influência dentro e fora do terreno experimental também atinge a outros autores que, como Kubrick, Lynch ou Rob Zombie, aplicam algumas de suas ideias e soluções técnicas para a realização de filmes com ressonâncias mágicas e esotéricas. De qualquer forma, trata-se sempre de um uso consciente e construtivo das possibilidades infinitas oferecidas pelo cinematógrafo, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico, para constituir-se enquanto linguagem alquímica, por meio da montagem, da imagem, do som, da música e da palavra, muitas vezes rompendo premeditadamente as supostas normas da narrativa convencional. De fato, o cinema *mágiko* – recuperando por um momento o “k” de Crowley – se erige como um elaborado sistema aberto que não tem como propósito “contar uma história”, mas sim agir como um ritual iniciático e, até mesmo, como um “feitiço”, como um auto sacramental e como iniciação misteriosa, aproveitando ao máximo seu *status* de Arte Total, herdado do Simbolismo e do idealismo wagneriano. Anger realiza filmes que são tanto a filmagem de rituais esotéricos quanto rituais mágicos em si, aplicando distorções audiovisuais, superposições, acelerações, efeitos psicodélicos de som, luz, sombra e cor que penetram na psique do espectador induzindo estados de consciência alterados. Não é incomum que essa visão e práxis alquímica do cinema resulte também, marginalmente, em descobertas puramente cinematográficas que mais tarde vão enriquecer o arsenal criativo de cineastas mais convencionais ou daqueles que recorrentemente trabalham na indústria de Hollywood.

No entanto, Anger não é o único e, dentro do mesmo âmbito do cinema experimental, é imprescindível citar o multifacetado Harry Smith, também um seguidor de Crowley, a surrealista Maya Deren, que filmou genuínos rituais de vodu

haitiano, e o judeu chileno universal Alejandro Jodorowsky, cujos filmes mais importantes, como *El Topo* (1970), *A Montanha Sagrada* (*The Holy Mountain*, 1973) ou *A santa que um dia sangrou* (*Santa Sangre*, 1989) estão repletos de conteúdo hermético, cabalista, alquímico e zen, criador da psicomagia, roteirista de *comics* fantástico e um dos fundadores do Grupo Pánico na Paris dos anos 1960. Paralela e posteriormente, outros cineastas, como o brasileiro Paulo Sacramento, o animador surrealista Jan Švankmajer, o teórico e praticante da apropriação e colagem cinematográfica Craig Baldwin, o criador de alguns dos melhores videoclipes de Marilyn Manson, Elías E. Merhige, autor do auto sacramental pagão e mágico *Begotten* (1990) ou artista multimídia estadunidense Raymond Salvatore Harmon, também thelemita, deram seguimento a esta tradição de genuína Arte Cinematográfica Mágica, cujas origens remontam à própria origem do cinematógrafo, e que, por meio da influência seminal dos criadores do filme de arte e do fantástico alemão de entreguerra, como Ewers, Galeen ou Grau, configuram uma história secreta e subterrânea do Cinema que permeia e influencia a história mais conhecida e divulgada, com mais frequência e impacto do que se pensa.

* * *

Como eu espero haver expressado e demonstrado claramente nestas poucas páginas, não é exagero afirmar que a história da relação entre o Ocultismo e o cinematógrafo ocupa um lugar peculiar em nossa cultura, cujo desconhecimento amputa da história do cinema um de seus elementos fundamentais e, até mesmo, fundadores. Podemos afirmar ainda que essa concepção mágica e ocultista do cinema representa também uma maneira singular e arriscada de reavaliar a função e as possibilidades deste artefato único que é o cinema, tanto do ponto de vista imaterial, como um fenômeno artístico, cultural e psicossocial de importância imponderável, quanto do ponto de vista material, enquanto criação tecnológica específica de nosso tempo que evoluiu na sequência dos avanços científicos e técnicos de vanguarda. Como crítico e estudioso do fenômeno cinematográfico, não tenho dúvida de que a análise da obra de cineastas tão

heterogêneos, como Murnau, Rex Ingram, Orson Welles, Val Lewton, Jacques Tourneur, Terence Fisher, Robert Fuest, Roman Polanski, Nicolas Roeg, Dennis Hopper, Stanley Kubrick, Dario Argento, Coppola, John Carpenter, Agustí Villaronga, Tobe Hooper, Spielberg, Roland Emmerich ou David Lynch (também conhecido por seu trabalho de divulgação da Meditação Transcendental), para citar alguns, à luz da Tradição Oculta, não apenas pode trazer uma nova visão e revisão desta tradição, quanto do próprio discurso a respeito da historiografia e da literatura cinematográfica, mas também, e talvez acima de tudo, transformar – palavra chave – nossa forma de ver e de entender o cinema. E a vida.

Notas

- [1] Nota da tradutora: no original em alemão – *weltanschauung*, poderia ser traduzido ao português como “cosmovisão”.
- [2] Nota da tradutora: muitas das citações apresentadas no texto decorrem de textos originalmente lidos em inglês, mas apresentados no artigo em tradução ao espanhol realizada pelo autor. Neste sentido, para manter a unidade e a fluidez do texto original, optamos por apresentá-las em tradução ao português.
- [3] Nota da tradutora: Na filosofia indiana, *prana* é a energia vital que permeia o cosmos e os seres humanos. Em sânscrito a palavra significa: princípio vital, sopro de vida.
- [4] Nota da tradutora: adivinhação por meio da evocação dos mortos, arte de se comunicar com os mortos.
- [5] Nota da tradutora: National Socialist German Workers' Party – Partido Nacional Socialista dos trabalhadores alemães (Partido Nazista).
- [6] Nota da tradutora: Giallo é um gênero literário e cinematográfico italiano que apresenta características de suspense e romance policial.

Referências

AGUILAR, C.; RUBIO, F. G. *El libro de Satán*. Madrid: Temas de Hoy, 1999.

ALEXANDRIAN. *Historia de la filosofía oculta*. Madrid: Valdemar, 2003.

BARTON, B. *The Secret Life of a Satanist. The Authorized Biography of Anton LaVey*. Los Angeles: Feral House, 1992.

- BERRIATÚA, L. *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*. Madrid: Filmoteca Española, 1990.
- BERRIATÚA, L. *Nosferatu. Un film erótico-ocultista-espiritista-metafísico*. Valladolid: Divisa, 2009.
- BONIN, W. F. *Diccionario de parapsicología (2 vols.)*. Madrid: Alianza.
- BRONCANO, F.;HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, D.*De Orfeo a David Lynch: Mito, Simbolismo y Recepción. Ensayos y ficciones*. Madrid: Escolar y Mayo, 2015.
- CULLERÉ, C. *Alción. Ocultismo y Occidente*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- GERIN-RICARD, L. De. *Historia del Ocultismo*.Barcelona: Luis de Caralt, 1961.
- KATZ, D. S. *The Occult Tradition*. London: Pimlico, 2007.
- LACHMAN, G. *The Dedalus Book of the Occult. A Dark Muse*. U. K.: Dedalus, 2003.
- LINDSAY, V. *El arte de la imagen en movimiento*. Oviedo: Fundación de Cultura Ayuntamiento de Oviedo, 1995.
- MEEHAN, Paul.*Cinema of the Psychic Realm*. North Carolina: MacFarland, 2009.
- MERRITT, G. *Celuloid Mavericks. A History of American Independent Film*. New York: Thunder´s Mouth Press, 2000.
- MILNER, M. *La fantasmagoría*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- NATAF, A. *The Wordsworth Dictionary of the Occult*. Hertfordshire: Wordsworth, 1994.
- NAVARRO, A. J. (Ed.). *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Madrid: Valdemar, 2007.
- PALACIOS, J. *Satán en Hollywood. Una historia mágica del cine*. Madrid: Valdemar, 1997.
- PALACIOS, J. (Ed.) *Goremanía 2*. Madrid: Alberto Santos Editor, 1999.
- PALACIOS, J.*Desde el infierno. Una historia oculta del siglo XX*. Madrid: Oberon, 2004.
- PALACIOS, J. *Erik Jan Hanussen. La vida y los tiempos del mago de Hitler*. Madrid: Oberon, 2005.

PALACIOS, J. (Ed.) *La Bestia en la pantalla. Aleister Crowley y el cine fantástico*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2010.

PALACIOS, J. *Hollywood maldito*. Madrid: Valdemar, 2014.

PALACIOS, J. (Ed) *¡Sigue grabando! Falso documental, metraje encontrado y telerrealidad en el nuevo cine de horror*. Gijón: Festival Internacional de Cine de Gijón, 2015.

RAMPO, E. *The Edogawa Rampo Reader*. Japan: Kurodahan Press, 2008.

SCHRECK, N. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide To The Devil In Cinema*. U. K.: Creation Books, 2001.

STEIGER, B.; HANSEN-STEIGER, S. *Hollywood and the Supernatural*. New York: Berkley, 1992.

THACKER, E. *En el polvo de este planeta (El horror de la filosofía vol. 1)*. Madrid: Materia Oscura, 2015.

ZANIAH. *Diccionario esotérico*. Buenos Aires: Kier, 1962.

AA.VV. *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2002.

Traduzido do espanhol por Rosangela Fachel