

O Bruxo De Morungava: Arqueologia Especulativa De Uma Assombração Cinematográfica

André Araujo¹

Resumo: O texto trata de uma experimentação em ficção teórica onde um pesquisador se vê às voltas com um filme perdido, *O Bruxo de Morungava*. Seu esforço é de traçar uma arqueologia tanto da produção como da recepção do filme através de artigos, entrevistas e impressões gerais que a obra causou ao longo dos anos no Brasil. Tendo como base as proposições acerca da relação entre o cinema e os fantasmas como elaborada por Jacques Derrida, o autor vincula o filme com eventos próprios da história do Brasil e da história do cinema, sempre o compreendendo de um ponto de vista espectral; ou seja, tomando como centro de sua pesquisa a ausência concreta do filme e a impossibilidade de assisti-lo. Trata-se de uma história de fantasma, onde um pesquisador é assombrado pela inexistência de um filme, o que não o impede de interpretá-lo e compreendê-lo teoricamente.

Palavras-chave: Cinema; Horror; Fantasmas; Arqueologia da mídia.

O Bruxo De Morungava: An Speculative Archaeology Of A Cinematic Haunting

Abstract: This is an experiment on theory-fiction, in which a researcher tries to grapple with a lost movie, called *O Bruxo de Morungava*. Through an archaeological method, he tries to create a conceptual map of the production and reception of the film, using film reviews, scientific articles, interviews and general impressions. Based on some remarks by Jacques Derrida about the relationship between cinema and ghosts, the author relates the film to events in Brazilian and film history, always coming from a spectral point of view, which means, taking as the center of the research the concrete absence of the film and the impossibility to watch it. This is a ghost story, in which a researcher is haunted by the absence of a film, something that doesn't prevent him from interpreting it and understanding it from a theoretical point of view.

Key-words: cinema; horror; ghosts; media archaeology.

Nota introdutória

O presente texto trata-se de uma obra de ficção. Tanto o filme O Bruxo de Morungava quanto os textos e eventos relacionados a ele que aqui são discutidos são puramente ficcionais. Entretanto, grande parte dos textos discutidos aqui abaixo são reais, e podem ser conferidos na bibliografia. Aquilo

¹ Doutor em Comunicação Social pelo PPGCOM/UFRGS. E-mail: andrecsaraujo@gmail.com

que não consta, é por que foi inventado. O exercício aqui proposto tem por inspiração os recentes artigos de Bronislaw Szerszynski, nos quais ele se apropria da forma do artigo científico para elaborar o que chama de "ficções teóricas para explorar futuros geo-espirituais" (cf. SZERZYNSKI, 2017). Assim como a Szerszynski, também remetemos à obra de Donna Haraway (2016), e suas "fabulações especulativas"; Vilém Flusser (2012) com a figura do *Vampyrotheutis Infernalis*; e o livro *Cyclonopedia*, de Reza Negarestani (2008). Também não podemos deixar de mencionar Ursula K. Le Guin, cuja teoria da ficção como sacola de histórias é o princípio orientador do presente texto (cf. LE GUIN, 1997, "The Carrier-Bag Theory of Fiction").

We shall live again.

Patti Smith, "Ghost Dance"

Foi o próprio Mojica, em uma entrevista de 1987, que, inadvertidamente, criou a lenda do Bruxo de Morungava. Não passaria incólume, é certo, uma afirmação como aquela, jogada quase como por acaso pelo maior cineasta de horror que se tem notícia. "É o filme mais aterrador que já vi", dizia Mojica, sobre uma certa fita VHS que havia recebido por correio. Desde então, o filme conhecido como *O Bruxo de Morungava* assombra a filmografia de horror nacional. Retorna de tempos em tempos através de um eventual artigo científico, uma entrevista num fanzine obscuro, em posts de fóruns especializados na internet. Mas se o filme retorna, retorna como ausência, pois concretamente o filme está perdido.

Muito se fala do *Bruxo*, mas pouco dele se sabe. Há diversos fatores que fizeram com que a fita fosse gradualmente desaparecendo. Apenas algumas poucas pessoas afirmam já ter assistido ao filme, e mesmo esses relatos são muitas vezes colocados sob suspeita, se contradizem sobre seu conteúdo, parecem fazer do filme o que bem entendem. Falar do *Bruxo* significa refazer um percurso de visibilidade acidentado, marcado pela impossibilidade e suspeita de qualquer vidência.

Eu não vi o *Bruxo de Morungava*, ainda que seja assombrado por ele. Descobri sua existência no primeiro ano da Grande Quarentena, ainda em 2020, e desde então já perdi as contas de quantas noites passei acordado procurando qualquer rastro que me levasse mais próximo de suas imagens. O fato de que o filme existe, só não pode ser visto, produziu em mim uma certa energia obsessiva, uma necessidade de preencher um vácuo que até pouco tempo nem sabia existir. Talvez a experiência de ser impedido de ver algo é o que motive essa reflexão.

O que pretendo expor aqui é a crônica de uma assombração, a experiência concreta de uma invisibilidade, o passo a passo de uma frustração. É uma arqueologia da mídia que não deixa de ser

especulativa, recolhendo os indícios deixados pelo retorno constante de um filme que se recusa a ser apresentado, de um fantasma que jamais se revela por inteiro. Aparece apenas através de pistas, leituras, interpretações, contextos, anedotas. Esse exercício, esse mapeamento espectral de um conjunto de perspectivas conflitantes entre si, trata de fazer visível a experiência de uma invisibilidade.

Jacques Derrida, no filme *Ghostdance*, dirigido pelo cineasta britânico Ken McMullen em 1983, define o cinema como a arte de fazer os fantasmas retornarem. Derrida, nesse momento, estava rodeado por espectros, por ocasião da escrita de seu livro *Espectros de Marx* (DERRIDA, 1994), onde propõe uma ontologia espectral e assombrada, uma *hauntology*. Nos breves momentos em que aparece no filme, como personagem de si mesmo, o filósofo francês elabora um vínculo entre os fantasmas e a arte cinematográfica, tomando o próprio mecanismo do cinema, como o registro de uma presença na forma de imagem em um passado que tem a possibilidade de retornar como espectro de si a cada vez que o filme é exibido, como a estrutura fantasmática por excelência. O cinema, para Derrida, junto às outras técnicas de comunicação, como o sistema postal ou o telefone, seriam responsáveis por não mais relegar o mundo dos fantasmas a um passado superado pelo racionalismo e desenvolvimento científico, mas tornariam o próprio futuro o seu verdadeiro domínio. As mídias diriam: o futuro pertence aos fantasmas.

A história de fantasma moderna tem uma relação muito íntima com as superfícies de registro. Talvez seu maior expoente, o britânico M.R. James, constituiu todo um universo da liberação involuntária de fantasmas que habitavam, ou estavam presos, em obras de arte, pinturas, reproduções, ilustrações, fotografias, estatuetas, livros. O seu livro, *Ghost Stories of an Antiquary* (JAMES, 2012), procede por fórmula bastante simples: um acadêmico, arqueólogo ou vendedor de antiguidades se desloca para algum local em busca de uma peça rara, ou talvez algo do tipo chegue a suas mãos. Ao analisar tal peça, o pesquisador é pego em uma rede de histórias macabras até que sua própria realidade é invadida por uma entidade que estava presa no objeto e agora o assombra.

As histórias de M.R. James falam de um terror específico, o terror da descoberta. Há um mundo secreto escondido em nossos objetos, que permanecem inertes até o momento em que são perturbados pela pesquisa, pela análise, pelo conhecimento. Esse tipo específico de horror, ainda que não necessariamente remetido a James, traduz-se em um sentimento bastante popular, especialmente quando situações como a descoberta de uma antiga tumba egípcia ou babilônia é anunciada. Não é sem um certo bom humor que se levantam avisos de cuidado e precaução para os arqueólogos, pois eles ali possuem a capacidade de despertar algo que talvez tenha sido

enterrado por um bom motivo. James é um artista da liberação dos espíritos do passado no presente, de fantasmas que foram invocados ou aprisionados e agora estão libertos. Ao pesquisador, só cabe lidar com o fantasma que despertou, a assombração de um passado que não é o dele.

Não deixo de me ver nos personagens de M.R. James, mas vivo nesse mundo às avessas. Já sou assombrado pelo *Bruxo de Morungava*, ainda que nunca tenha sequer assistido ao filme. Procuo saber, voluntariamente, os fantasmas que habitam uma peça a qual não tenho acesso. É a sua ausência que me assombra. Se os fantasmas de M.R. James eram liberados de forma involuntária, minha busca pelo espectro do Bruxo é voluntarista. Diferente dos arqueólogos precavidos diante de uma descoberta potencialmente perigosa do ponto de vista espiritual, me lanço em uma arqueologia cujo objetivo é justamente mapear os fantasmas que assombram esse objeto midiático, soterrado pela impossibilidade de ser visto. Longe do objeto assombrado, restam apenas os relatos de sua presença ausente. A busca pelos fantasmas de Morungava é uma busca pelos rastros de sua eventual visibilidade.

Mas mesmo esses relatos são de uma dificuldade tremenda de precisar. O próprio título do filme já é colocado em suspeita no primeiro texto que temos registro, do famoso crítico de filmes B Leandro Salgueirinho. Salgueirinho afirma que não há nenhum crédito ou letreiro que indique que seu nome é o *Bruxo de Morungava*. Temos apenas a célebre imagem do suposto protagonista no primeiro frame do filme, trajando uma capa preta com capuz, uma bermuda de tãctel e havaianas bicolor, o que reforçaria a imagem do “bruxo do terceiro mundo”, que se popularizou.

Quanto a cidade, Morungava, pelo menos temos indicações claras – como as cenas em que a placa de entrada da cidade é gravada, ou certos estabelecimentos comerciais muito característicos – que o filme se passa nessa cidadezinha no interior do Rio Grande do Sul. Se há uma grande disputa acerca do conteúdo de fato do filme, pelo menos a sua localidade jamais é posta em questão. Os eventos ali retratados, até onde podemos precisar, se passaram em Morungava.

O texto de Salgueirinho, sem dúvida fundador, acaba funcionando mais como um registro das discussões que começavam a surgir acerca do filme, do que propriamente uma análise de suas particularidades. Não sabemos do enredo, seu método de gravação, duração, sequer um comentário sobre o que o tornaria tão aterrador na visão de Mojica. Temos apenas um relato em um tom bem humorado, relegando um certo exotismo misterioso à fita, característico das críticas de horror de Filmes B.

Já o texto de Tumão e Alves é o primeiro a discutir o filme com uma relativa profundidade de detalhes, chegando a considerá-lo como um verdadeiro marco estético. Para eles, o *Bruxo de Morungava* é um pioneiro do gênero *found footage*, que iria se popularizar no cinema de horror apenas anos após seu lançamento. Para Tumão e Alves, o filme não apenas anteciparia grande parte do dispositivo que tornou-se amplamente conhecido a partir de *Bruxa de Blair*, em 1999, como também problematizaria um conjunto de questões caras ao gênero da *found footage*, sendo antecessor até mesmo de projetos como a série francesa *Les Documents Interdits* e o programa televisivo inglês *Ghostwatch*, ambos tidos como os verdadeiros antecessores do gênero *found footage* em filmes de terror (cf. HELLER-NICHOLAS, 2014). Só resta lamentar que, além desse apontamento, Tumão e Alves dedicam-se em grande parte do artigo a requestrar discussões empoeiradas sobre autoria, manipulação da imagem, e as distinções entre realidade e ficção. Ainda assim, encontramos nesse texto importantes considerações sobre a natureza do filme.

O que nos interessa é a hipótese dos autores de que *O Bruxo de Morungava* se trata de um documentário falso, um *mockumentary*, que retrataria a viagem um grupo de jovens para a cidade de Morungava em busca de um profeta, o último dos Monges Barbudos, fatalmente tendo um encontro com o seu fantasma.

Como se sabe, desde meados do século XIX e ao longo do século XX o interior do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná, foi palco de movimentos messiânicos e heresias radicais protagonizados por figuras identificadas como Monges (QUEIRÓZ, 1965; MONTEIRO, 1974; THOMÉ, 1999). Principiando por Monge João Maria D'Agostinho, em meados de 1850, tais figuras tinham uma tendência a repetição de suas aparições, criando os mais variados cultos de seguidores ao seu redor. Pelo menos mais dois monges circularam pela região sertaneja do sul do país em um período de tempo bastante curto, o Monge João Maria de Jesus (em torno de 1890) e o Monge José Maria (de 1910 a 1913), o que levanta questionamentos acerca de sua natureza. Há relatos de que são sempre o mesmo Monge, sempre ressurgindo para realizar as profecias contidas em suas visões, não importando as limitações espaço-temporais. Outros relatos afirmam que há uma ordem secreta que se renova, onde haveria um conjunto de monges espalhados pelo Brasil que retornariam para essa região com o propósito de principiar o Juízo Final. O fato é que os Monges também possuem uma espécie de estrutura fantasmática, assombrando de tempos em tempos uma localidade, trazendo consigo explosivas profecias apocalípticas e promessas milenaristas de um Novo Mundo sobre a Velha Terra. (QUEIRÓZ, 1965)

O momento de maior concentração de energia em torno do Monge, dessa vez o chamado José Maria, foi na infame Guerra do Contestado no interior de Santa Catarina (1913 - 1917). Talvez

a maior campanha militar do exército brasileiro, que mobilizou o mesmo contingente de tropas que a Guerra do Paraguai e mais que o dobro de Canudos, acabou por dizimar cerca de 10 mil seguidores do profeta ao longo de 4 anos. Mas nem o genocídio do exército contra seu próprio povo foi capaz de exorcizar o espírito do monge. Mais de 30 anos após sua morte na Guerra do Contestado, há evidências de seu retorno através de um grupo chamado de Monges Barbudos, que se reuniu na cidade de Soledade, no Rio Grande do Sul (THOMÉ, 1999, p. 227 - 232). Há relatos de que se tratava de um grupo remanescente de sobreviventes da campanha do Contestado, que havia reconstruído um culto em torno de um Monge Profeta, que até hoje permanece misterioso e sem nome. Como é de praxe na história brasileira, o grupo foi dizimado pelas forças policiais do local, com poucos sobreviventes tendo fugido para os recônditos da mata e o Monge Profeta jamais sendo encontrado.

A hipótese de Tumão e Alves é de que *O Bruxo de Morungava* é a crônica na forma de *mockumentary* da busca desse Monge Profeta, que teria conseguido fugir para a região do município de Morungava após o massacre policial. Tumão e Alves interpretam o filme como a tentativa de mapear os passos desse monge até o encontro com sua presença espectral. Para eles, a baixa qualidade técnica da fita contribui para que as imagens que temos do chamado Bruxo produzem uma dimensão fantasmática acerca de sua figura, produzindo o efeito de que aquela presença ainda assombraria a localidade, mesmo após mais de 40 anos de seu último registro (registro esse que não passa de especulação).

Para Tumão e Alves, *O Bruxo de Morungava* é uma *found footage* que fabula a *Stone Tape Theory*, teoria pseudocientífica criada para explicar a ocorrência de aparições e fantasmas, onde as pedras fariam um registro de vibrações causadas por um trauma de antigos habitantes de um determinado local e, de tempos em tempos, reproduziriam através de imagens esses registros. A teoria da *Stone Tape* se tornou célebre e deve seu nome ao filme *The Stone Tape*, de Nigel Kneale, veiculado pela BBC em 1972. No filme, um grupo de cientistas de uma grande empresa de telecomunicações inglesa se muda para uma mansão vitoriana para realizar experimentos de forma a criar um novo dispositivo de gravação e reprodução, capaz de suplantar a fita magnética, vigente como superfície de registro por excelência àquela época. Durante suas pesquisas, os cientistas descobrem uma sala escondida no subterrâneo da casa, sala essa assombrada por um fantasma. Aos poucos, os cientistas criam uma hipótese de que não se trata de um espírito em si, mas sim de uma espécie de registro fantasmático de um evento traumático do passado, a morte de uma jovem, que ficou gravado nas pedras do subsolo. Estaria aí, para os pesquisadores do filme,

o surgimento da nova mídia, uma mídia propriamente geológica capaz não apenas de registrar mas também de reproduzir eventos passados.

A conclusão de Tumão e Alves é de que *O Bruxo de Morungava* seria uma dramatização ficcional dessa experiência fantasmática, a tentativa de racionalizar em segundo grau a existência dos fantasmas. Não haveria nada de místico ou sobrenatural na presença espectral do Bruxo, apenas uma manipulação imagética, aliada a uma história de superstição local, para produzir mais um documentário falso de terror. Para Tumão e Alves, *O Bruxo de Morungava* é um filme racionalista, que usa da ciência para, ao mesmo tempo, conjurar e exorcizar os espíritos.

Sempre houve um embate entre a ciência moderna e o mundo dos espíritos. Porém, de acordo com Derrida (1994), ao contrário do que seria lógico, os desenvolvimentos das tecnologias de comunicação acabaram por multiplicar essa dimensão fantasmática. Pensávamos que a ciência deixaria para trás o mundo da crença inocente nos espíritos, o *logos* que materializaria de uma vez por todas a realidade. Mas observamos o contrário. A cada nova superfície de registro, nova *aufschreibesystem*, os fantasmas encontram novas formas de se manifestar. É a isso que Derrida se refere quando afirma que “o futuro pertence aos fantasmas”. Quanto maior o número de tecnologias de comunicação, mais formas para que diferentes espíritos possam se materializar. Em vez de diminuir o mundo dos fantasmas, as mídias aumentam sua possibilidade de retorno. Há quem diga que o animismo foi suplantado quando o alfabeto foi inventado. O mundo se calou quando o livro começou a falar. Agora, os espíritos que sussurravam aos nossos ouvidos quando encarávamos uma página foram transportados para os interstícios da imagem eletrônica. A história das mídias é a história de novas formas de sermos assombrados, dos fantasmas do passado retornarem no presente. A reprodutibilidade técnica se torna a reprodutibilidade dos fantasmas.

O que escapa a Tumão e Alves, em sua leitura científicista, é a possibilidade do *Bruxo de Morungava* registrar um fantasma real, o passado dos Monges retornando em uma nova forma. Os autores ignoram que o uso das câmeras e da fita não funcionam apenas como o registro de um fenômeno para servir de prova acerca de sua realidade empírica. A força do Bruxo talvez seja a descoberta de que a própria câmera precipita tais fenômenos, que os espíritos adquirem realidade a partir do ato de registrar, como se a fita magnética tivesse uma propriedade mediúnica em si, como se pudesse acessar um plano de realidade distinto do nosso.

Nesse caso, a *Stone Tape Theory* não seria tão absurda assim, se pensarmos que a própria Terra teria uma potencialidade de precipitar a existência e invocação de espíritos. Sabemos que a Terra sempre foi o campo de manifestação das mais variadas entidades espirituais. De certa forma,

a Terra poderia ser pensada como a primeira mídia, a superfície de registro por excelência que nunca deixou de fazer manifestar em sua carne os fantasmas e espíritos que nos assombram. A arqueologia aqui recebe um sentido de horror, muito próximo às proposições de M.R. James. Escavar a Terra é liberar os espíritos ali presos; escavar a história de uma mídia da mesma forma.

Poderíamos pensar que o cinema ser povoado de fantasmas é uma espécie de retorno do reprimido, seu recalque fundamental. Mas não seria interessante, talvez, pensar ao contrário? Não tomar o cinema como uma tentativa sempre fracassada de exorcismo, mas sim como uma forma de fazer o mundo dos espíritos perdurar, seguir existindo? De forma mais objetiva, ainda que temerária: não teriam sido os fantasmas e os espíritos os verdadeiros criadores dessas tecnologias? Toda mídia possui uma dimensão fantasmática em si, propriamente possessiva. Elas são assombradas por espíritos: vozes, sons, imagens. São como cavalos, mediuns ou xamãs, servindo de suporte para um discurso que vem de outro lugar, do outro lado. Como diria M.R. James, trata-se da malícia dos objetos inanimados, o fantasma que habita em toda e qualquer superfície de inscrição. A insistência do animismo que se recusa a ser exorcizado e retorna multiplicado, reproduzível. A teoria das mídias como uma dança dos fantasmas.

Em uma leitura crítica bastante distinta da de Tumão e Alves, os autores Silva, Silva e Silva, tomam *O Bruxo de Morungava* como um filme ritual, posicionando-o em uma tradição histórica muito diferente da *found footage* e dos filmes de terror propriamente ditos, posicionando-o dentro da tradição de filmes experimentais e *underground*, mais precisamente da magia ritual cinematográfica. Os autores realizam uma genealogia que colocaria *O Bruxo* ao lado dos filmes realizados por Maya Deren, Kenneth Anger e especialmente Curtis Harrington, como filmes cujo propósito é tanto artístico quanto mágico, ritualístico. O paralelo mais imediato proposto no texto é entre *O Bruxo de Morungava* e um filme de Curtis Harrington, chamado *Wormwood Star*, protagonizado pela artista e ocultista Marjorie Cameron. Com seu título retirado da profecia bíblica do Apocalipse de João, a célebre Estrela de Absinto, cujo aparecimento principiaria o Juízo Final, o filme encadeia cenas da própria Cameron trabalhando com imagens de suas pinturas. Silva, Silva e Silva entendem o filme de Harrington sobre Cameron muito menos como um registro de suas obras de arte, e mais como uma manipulação simbólica ritual, para produzir efeitos propriamente mágicos.

Marjorie Cameron, como é sabido, é peça central em um dos mais célebres rituais de invocação do século XX, operado pelo seu futuro marido Jack Parsons, em 1946 (PENDLE, 2005). Parsons, um famoso cientista envolvido com pesquisas fundadoras de desenvolvimento de combustível para foguetes e célebre seguidor de Aleister Crowley, juntou-se ao escritor de ficção

científica e futuro fundador da cientologia L. Ron Hubbard para realizar um ritual de invocação da entidade elemental Babalon no deserto do Novo México (DAVIS, s/d). A esperança dos dois magos era invocar esse espírito, associado à Mãe Terra em tradições ocultistas, para canalizar e equilibrar as potências espirituais liberadas pelos testes de explosões atômicas realizados pelo governo dos Estados Unidos naquele mesmo deserto. Assim como Jack Parsons, que é uma figura que carrega em si uma síntese disjuntiva da magia e da técnica, as explosões atômicas não poderiam emergir sem que uma contraparte espectral viesse a reboque. Remetemos aqui o leitor ao episódio de número 8 da série *Twin Peaks: The Return*, dirigido por David Lynch, que dramatizou de forma didática essa tensão.

Parsons, inclusive, acreditava que a própria Cameron, que conheceu apenas semanas após a realização de tal ritual, era a encarnação do espírito de Babalon, o arquétipo feminino da Mulher Escarlata, tornado famoso por Crowley (DAVIS, s/d). Ainda que inicialmente descrente das afirmações de seu marido, após a morte de Parsons, Cameron assume a identidade de Babalon e começa a desenvolver sua carreira mágica. Talvez um dos pontos altos dessa carreira seja justamente o filme assinado por Curtis Harrington, tomado como um documentário experimental do processo criativo de Marjorie Cameron, mas que na verdade é a própria expressão material de um ritual de invocação, de magia espiritual. Não cabem aqui especulações acerca do que Harrington e Cameron visavam invocar naquele momento, mas o filme segue a disposição ser assistido.

Por isso que o caráter *found footage* destacado por Tumão e Alves, na visão de Silva, Silva e Silva, não passaria de um preconceito estético. Para os autores, *O Bruxo de Morungava* trata-se de uma invocação audiovisual, propriamente ritualística, na veia de Harrington e Cameron, mas aterrada na realidade do Terceiro Mundo, mobilizando uma espécie de estética mística da fome. A magia, aqui, tira sua potência da fome, da crueza da imagem, da simplicidade dos recursos. A qualidade da imagem não tem por razão uma espécie de amorismo, mas sim um caráter simbólico. Não se trata de um vídeo marcado por uma limitação técnica, mas que usa a falta de recurso a seu favor, na invocação de espíritos próprios do subdesenvolvimento. Por isso que Silva, Silva e Silva, tomados de maneira efusiva pelo célebre primeiro frame do filme, cunham a expressão "ocultismo marginal", para dar conta do evidente caráter tropicalista e sincrético exibido nas imagens do filme. "Da Boca do Lixo a Memphis, no Egito: eis a síntese operada pelo Bruxo de Morungava", dizem os autores, na conclusão de seu artigo.

A ideia de que uma obra de arte é um objeto que recebe seu sentido apenas ao ser vista é, como se sabe, bastante recente. Já a elaboração de símbolos e imagens com um propósito ritual,

propriamente mágico, é mais antiga do que temos notícia. O caráter comunicacional da linguagem sempre se desenvolveu em paralelo ao seu caráter ritualístico. Precisamos de símbolos para nos comunicar – seja entre nós, seja com o outro lado. Ao contrário do que nossa mente moderna possa supor, as obras de arte também desempenham uma função de contato com forças exteriores, e não precisam de um público para produzir seus efeitos. Inclusive, pelo contrário. Aqui, temos a ideia de que a arte adquire seu poder justamente por manter-se escondida.

Não é por acaso que encontramos, desde tempos imemoriais, pinturas extremamente elaboradas em cavernas de difícil acesso, como em Lascaux, na Amazônia ou na Serra da Capivara. A mágica das pinturas das cavernas reside em seu ser, não em ser vista. Há uma dimensão nos símbolos e sua concatenação que por vezes é até perigosa. Não sabemos com que propósito foram feitas, que tipo de espírito foi invocado, qual o efeito se produz ao serem liberados de maneira insuspeita. Se há algo que se perdeu, não foi uma aura mágica dos símbolos, mas sim uma espécie de prudência da visão, de que talvez não seja do meu interesse entrar em contato com tudo aquilo que alguém achou importante registrar. Às vezes, é de bom tom deixar os espíritos das superfícies serem responsabilidade de quem os invocou.

A hipótese do filme ritual ganha força no início dos anos 2000, e é nesse período que é mais provável que o filme tenha seu destino selado. Uma sequência de três edições do fanzine *Visionários Hereges* foram publicadas num período de 6 meses, dedicadas exclusivamente ao *Bruxo de Morungava*. O fanzine era anônimo, e o argumento bombástico era de que os textos principais acerca do filme, como os de Tumão e Alves, o de Silva, Silva e Silva, entre outros, eram fabricações teóricas, pois seus autores não haviam visto o filme. Apenas eles (e o *eles* aqui é uma suposição, não se sabe de fato quem eram ou quantos eram) tinham tido acesso a uma cópia da fita. É curioso que, mesmo dispensando as análises anteriores como falsas, os *Visionários Heréticos* tomam a hipótese do filme ritual como fato, concordando indiretamente com Silva, Silva e Silva, acerca desse ponto, fazendo com que se possa desconfiar que talvez um dos Silvas fizesse parte do coletivo zineiro.

Enquanto que a primeira edição é dedicada a restituir o aspecto místico do filme, fazendo uma apreciação bastante detalhada das formas e objetivos do ritual de invocação ali performado, dos verdadeiros espíritos que o Bruxo tenta conjurar, a partir da segunda edição o tom dos autores se transforma de fato. A segunda edição trata da crônica de busca do verdadeiro Bruxo, da viagem até Morungava e a tentativa de encontrá-lo, repetindo de maneira curiosa as colocações de Tumão e Alves sobre o conteúdo do filme. Há um mapeamento especulativo acerca da vida de quem poderia ser tal Bruxo, dos movimentos messiânicos que sempre se multiplicaram na região, e a

conclusão com uma fotografia da possível morada do Bruxo. Criou-se um verdadeiro *frisson* de espera acerca da próxima edição do fanzine, onde todos os segredos acerca do filme seriam enfim revelados, mas sua publicação foi um desapontamento para aqueles ávidos em descobrir os mistérios do audiovisual. Ao contrário de atestar qualquer tipo de contato com o Bruxo, a terceira edição do fanzine relata um ritual próprio dos Visionários Hereges de queima das cópias do filme. De acordo com eles, eles conseguiram mapear todas as cópias remanescentes e a partir daquele dia ninguém mais teria a possibilidade de assistir o filme, fazendo com seu gesto a verdadeira heresia contra a cinefilia, a heresia da invisibilidade.

O ritual dos Visionários não deixa de ser um testemunho curioso acerca da situação das imagens técnicas. De forma enviesada, produz uma tese acerca do contemporâneo. Mais do que querer restituir na marra uma aura perdida, os Visionários fortalecem a ideia de que a verdadeira experiência da multiplicação infinita de audiovisuais é a experiência da não-vidência, da invisibilidade. Quanto mais material audiovisual disponível há para o consumo, mais aumenta o número de coisas que somos impossibilitados de ver. Somos assombrados por uma infinidade de filmes que não cabem temporalmente numa vida. Vivemos em um regime de espectralidade midiática, onde somos assombrados por tudo aquilo que deveríamos estar vendo, e não vemos. É a própria definição da espectropoética (DERRIDA, 1994, p. 68), entendida como a presença de uma ausência. A invisibilidade está sempre assombrando o visível.

Podemos lembrar da situação relatada por Julien Guignon, o célebre arqueólogo da mídia, que, ao saber da história da fita perdida e toda a ritualística operada pelos Visionários Hereges, decide empreender uma busca pelo audiovisual assombrado. No seu esforço de arqueólogo profissional, Guignon descobriu que havia, pelo menos, uma cópia remanescente do filme, que escapou da sanha piromânica dos Hereges. Haveria, segundo ele, uma cópia em uma antiga vídeo locadora de Porto Alegre, cujo dono era um colecionador de filmes B e preservava em seu depósito uma fita do Bruxo. Ao encontrar a figura *sui generis*, com seus óculos fundo de garrafa e costeletas vastas e fartas, Guignon lhe explicou a situação, no que foi prontamente atendido. Sim, ele lembrava da fita. Sim, provavelmente tinha uma cópia em seu depósito. Claro, Guignon poderia ficar a vontade para procurar. A felicidade de Guignon nesse momento, do arqueólogo finalmente encontrando seu Santo Graal, só se compara com a sua decepção quando adentra no depósito do subsolo. O dono da locadora, notório acumulador, possuía milhares de fitas jogadas, sem qualquer tipo de identificação, espalhadas por centenas de metros quadrados, em prateleiras de metal e caixas emboloradas. Havia, ali, séculos e séculos de imagens sem qualquer tipo de organização ou catalogação. Encontrar uma única fita específica seria tarefa de milhares de pessoas

comprometidas com a causa, o que Guignon sabia não ser o caso. Como conclui o arqueólogo, “a locadora agora seria eternamente assombrada pela existência de um filme único, perdido em meio ao tempo infinito do ruído”.

Mais uma instância do regime da impossibilidade de assistir: impossível assistir ao ruído para encontrar o filme que ali está presente, ainda que ausente pois soterrado. O affair Guignon dá uma volta no parafuso da história de fantasma, especialmente as de M.R. James. O que produz a assombração não é o contato com a obra. O que libera os fantasmas é a sua invisibilidade, a impossibilidade de poder completar o verdadeiro ciclo da invocação. A própria fita vira o espectro de seus fantasmas, que invariavelmente retorna sem nunca se completar, um passado que é impedido de tornar-se presente. Eis a maldição do *Bruxo de Morungava*, jamais conseguir completar-se, sempre retornar pela metade.

No filme *Ghostdance*, Derrida fala que o cinema é a arte de deixar os fantasmas retornarem. O próprio cinema tem sua configuração de certo modo fantasmática: é um instrumento para rituais de invocação, sempre fazendo algo retornar, repetindo os ausentes que estão no passado, dando voz a espectros que só existem em suas imagens. O cinema não deixa de ser uma forma de imanentizar os espectros. Mas é claro que isso não é uma particularidade do cinema. Se há algo como um traço universalizante de nossa história enquanto espécie é que temos uma predisposição bastante apurada para criar tecnologias de retorno dos espíritos. Das cavernas de Lascaux às *seances* mediúnicas, trata-se de um movimento bastante refinado onde a técnica se coloca a serviço da imanentização, ou concretização, da experiência espectral, do outro lado que está logo ali. Todo uso de uma tecnologia traz consigo uma promessa messiânica: a promessa do mundo dos espíritos habitar, ainda que temporariamente, o nosso aqui-agora.

Não é por acaso, portanto, a escolha do título do filme em que Derrida faz suas considerações espectrais. A *Ghost Dance*, movimento propriamente messiânico protagonizado por um conjunto de povos indígenas da América do Norte no final do século XIX, talvez seja um dos mais importantes e trágicos movimentos coletivos de tentar trazer o mundo dos espíritos para cá. Liderados por Wovoka, um profeta munido de um conjunto de visões, a *Ghost Dance* rapidamente se espalhou pelos territórios indígenas da América do Norte. A dança propriamente dita, foi construída de forma a imanentizar uma promessa: a de que as populações agora praticamente escravizadas pelos dispositivos de modernização do homem branco, poderiam produzir um outro mundo, em conjunto com seus espíritos e fantasmas. Essa religião pan-indígena, apesar de ser acusada de passadista e nostálgica, pelo contrário, consistia em uma promessa para o futuro: através da tecnologia da dança, fazer voltarem os nossos fantasmas para criar um Novo Mundo

sobre a Velha Terra (WARREN, 2017). Assim como tudo que é messiânico, as promessas não são apenas religiosas: tratava-se de tornar político o mundo espiritual, tirá-lo de um espaço de interioridade ritual e torná-lo material. As visões de outro mundo, aliadas a promessa messiânica do retorno do passado num presente que será futuro, torna os dançantes verdadeiros profetas da imanência.

Talvez a dança dos indígenas da América do Norte não deixe de ser uma técnica arqueológica de sua própria maneira, uma escavação dos espíritos que estariam presentes na própria carne da Terra. Não se trata de uma arqueologia material, mas sim de uma arqueologia dos registros espectrais que se imprimiram ao longo de décadas de trauma e devastação sobre o seu próprio território. Não deixa de ser uma arqueologia da terra-mídia, onde uma técnica precisa é criada para dar conta dos propósitos de invocação. Sejam desenhos nas paredes, um filme em VHS ou uma dança ritual, tudo se passa como se não houvesse outro objetivo que não animar o mundo, reavivar os espíritos.

O mundo dos espíritos sempre foi o mundo imanente, apesar de nossas tentativas de jogá-lo para fora daqui, primeiro através da revolução monoteísta, depois através da revolução científica (ASSMANN, 2010). Não é por acaso que os espectros escolhidos por Derrida sejam os espectros de Marx, o materialista por excelência. Pois a ontologia espectral de Derrida diz respeito a restituir, ou talvez acusar, que nenhum espírito jamais foi exorcizado. Há uma dialética irreconciliável entre as condições materiais e sua dimensão fantasmática. O materialismo como dispositivo de análise da sociedade não pode prescindir de ser assombrado por um conjunto de fantasmas, seus passados não realizados, as memórias de outros tempos, o sangue dos mortos que se entranha na terra. Mas se sabemos que os fantasmas e espectros são figuras essencialmente temporais que assombram o presente, não podemos esquecer que também são espaciais. "Um espectro ronda a *Europa*", já dizia Marx, retomado por Derrida. Os fantasmas são *aterrados*. Como na teoria da Stone Tape, não é em qualquer lugar que um determinado fantasma pode ser invocado. É preciso uma casa, um cemitério, um antigo chão ritual. A cada território, a sua contraparte espectral.

Não podemos deixar de retomar a ideia elaborada por Anna Tsing et.al., desenvolvida no livro *Arts of Living in a Damaged Planet* (TSING et.al., 2017), de paisagens assombradas. Para as autoras, toda paisagem é assombrada pelas formas de vida que não mais se encontram ali. Seja na forma passados interrompidos, pela devastação ambiental ou o genocídio humano propriamente dito, seja pelo conjunto de futuros imaginados e jamais concretizados, toda paisagem carrega em si um conjunto de fantasmas que atestam o que ali um dia viveu, e já não mais vive. Como dizem as

autoras, a extinção deixa rastros. A forma de visibilidade desses rastros é espectral, fugidia, não se apresenta de uma só vez. É preciso uma arte da atenção para que possamos ver o passado ainda presente, que insiste sobre nós e abre o caminho para um futuro que não seja negligenciado.

Podemos ver como a teoria da *Stone Tape* retorna, atestando a sua validade. Porém, diferente de entender a Terra como uma superfície inerte, apenas registrando de maneira involuntária determinadas vibrações ou eventos que ocorrem em uma localidade, parece que o registro operado pela Terra trata da permanência ativa das mais diversas existências que ali já não mais se encontram. Os locais assombrados são sempre locais de uma espécie de trauma, ou de um *geotrauma* (NEGARESTANI, 2008), que impede que certas existências sejam perdidas. Seja na figura de Monges que foram protagonistas de genocídios institucionais, da Bomba Atômica que usou as populações indígenas como teste para os efeitos da radiação no deserto do Novo México, sejam os indígenas que escavam o espírito de seus ancestrais dançando, tudo se passa como se a Terra não deixasse de produzir mais e mais espíritos, na medida em que mais e mais existências são abruptamente interrompidas. É preciso escavar a Terra, liberar os espíritos do passado. Há uma relação íntima entre a produção dos espíritos pelo geotrauma, seu registro e as técnicas espirituais para sua invocação.

Por isso as imagens técnicas como tecnologias de imanentização colocam um problema. Ao mesmo tempo em que são as superfícies por excelência para o retorno dos espíritos, são também o seu dispositivo de deslocamento: qualquer espírito pode estar em qualquer filme, em qualquer espaço. Seria o cinema o desterro dos fantasmas? Por isso cabe a prudência da vidência, mais uma vez. O cinema multiplicou e libertou os fantasmas de suas amarras terrenas.

Soltos pelo mundo, mas presos nas imagens, os espectros cinematográficos prometem seu retorno a qualquer momento, em qualquer lugar. Nesse ponto, poderíamos retornar às teses dos Visionários Hereges. Especialmente, quando falam que o Bruxo de Morungava é mais do que um ritual de invocação: ele é uma profecia. Historicamente os profetas eram aqueles assombrados por visões de espíritos do passado que lhes revelavam as imagens do futuro. Toda profecia é uma revelação, e no limite, trata do fim deste mundo aqui. As visões dos profetas, agora imagens técnicas, reservam um tempo do fim como um tempo qualquer.

O Bruxo de Morungava é uma profecia que jamais se revela, segue eternamente como promessa de retorno, a espera messiânica da Revelação que nunca vêm. Um filme que não se revela nunca cumpre sua profecia –mantêm-se como reserva de infinitas visões possíveis. Pois viver o fim de um mundo implica em herdar todo o seu passado, saber viver com os fantasmas de sua história que, de maneira abrupta, se revelarão. Mais do que isso, saber qual passado iremos

reviver, de que terra são esses fantasmas. Assim como há um espectro que ronda a Europa, há um conjunto de espíritos que assombram o Brasil. Como entender nosso país se não levarmos em contas seus espíritos e fantasmas: nossos mortos, como no massacre do Contestado e tantos outros, mas também nossas entidades, que povoam quase todas as nossas religiões, além de todo os espíritos dos futuros interrompidos, o país do futuro que jamais soube o que era o seu passado? A invisibilidade do Bruxo de Morungava é a metafísica da ausência de um futuro que nunca foi, para um passado que nunca foi o nosso. Talvez a profecia do *Bruxo Morungava*, a revelação em suas imagens, só se concretize, ou se imanentize, quando formos capazes de olhar para os nossos fantasmas, viver com nossos mortos. Assistir a esse filme, experimentar sua revelação e cumprir sua profecia, não é apenas liberar de vez os fantasmas do Brasil, mas principalmente tomar para si a responsabilidade de saber como herdá-los.

Referências

ASSMANN, Jan. **The Price of Monotheism**. Stanford: Stanford University Press, 2010.

DAVIS, Erik. **Babalon Rising: Jack Parson's Witchcraft Prophecy**. S/D. Pdf na página do autor: https://www.academia.edu/35338116/Babalon_Rising_Jack_Parsons_Witchcraft_Prophecy Último acesso: 02/11/2020.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Vampyroteuthis Infernalis**. São Paulo: Annablume, 2012

GORDON, Avery. **Ghostly Matters**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

HARAWAY, Donna. **Staying With The Trouble**. Durham: Duke University Press, 2016.

HELLER-NICHOLAS, Alexandra. **Found Footage Horror Films: fear and the appearance of reality**. Jefferson: McFarland, 2014.

JAMES, Montague Rhodes. **Ghost Stories of an Antiquary**. Londres: Empire Books, 2012.

LE GUIN, Ursula K. **Dancing at the Edge of the World**. Nova York: Grove Press, 1997.

MONTEIRO, Duglas Teixeira. **Os Errantes do Novo Século**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

NEGARESTANI, Reza. **Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials**. Londres: re:press, 2008.

PENDLE, George. **Strange Angel: The otherworldly life of rocket scientist John Whiteside Parsons**. Orlando: Harcourt Books, 2005.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. **O Messianismo no Brasil e no Mundo**. São Paulo: Dominus, 1965.

SCONCE, Jeffrey. **Haunted Media**. Durham: Duke University Press, 2000.

SZERZYNSKI, Bronislaw. From the Anthropocene epoch to a new Axial Age: **using theory fictions to explore geo-spiritual futures**. In: Religion in the Anthropocene. Wipf & Stock, p. 35 – 52, 2017.

THOMÉ, Nilson. **Os Iluminados**: Personagens e manifestações místicas e messiânicas no Contestado. Florianópolis: Insular, 1999.

TSING, Anna, et. al. (Ed.). **Arts of Living in a Damaged Planet**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.

WARREN, Louis S. **God's Red Son**: The Ghost Dance Religion and the making of modern America. Nova York: Basic Books, 2017.