

A dinâmica do espetáculo¹:

O Movimento como expressão dramática em *La Vie et La Passion de Jesus Christ* (1902/1903)

Luiz Vadico

Resumo: Neste artigo faz-se uma análise do filme *La Vie et la Passion de Jesus Christ*, dirigido por Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, produzido entre os anos de 1902 e 1905, e conhecido por *Paixão da Pathé*. Busca-se ampliar a discussão sobre a narratividade no período conhecido por Primeiro Cinema; para tanto escolhemos analisar o papel do movimento nos quadros que compõem o filme. Iniciamos através do movimento dos corpos, dos gestos dos atores e dos figurantes, passamos pelos deslocamentos espaciais, até chegarmos aos movimentos de câmera. E tendemos a concluir pela utilização dramática com efeitos narrativos na utilização da movimentação em cena.

Palavras-chave: movimento; espaço; Paixão de Cristo; filme de Cristo.

Abstract: Movement as dramatic expression in *La Vie et La Passion de Jesus Christ* (1902/1903):

In this paper the film *La Vie Et La Passion de Jesus Christ*, by Ferdinand Zecca and Lucien Nonguet, also known as *Pathé's Passion Play*, is analyzed. The film was produced between 1902 and 1905. It aims to expand the discussion about narratives in the period known as Early Cinema and to observe how the movement in the scenes composing the film is organized. It starts with the motion of actors' bodies and extras, their spatial displacements and the movements performed by the camera. And it is lead to conclude that in this film the movement has a dramatic value and narrative.

Keywords: movement; space; Passion of Christ; film of Christ.

1. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Fotografia, Cinema e Vídeo", do XVIII Encontro da Compós, na PUCMG, Belo Horizonte, MG, em junho de 2009.

Introdução

Nos estudos relativos ao Primeiro Cinema (1895-1906) a questão que centralizou as atenções foi a da narrativa. A perspectiva adotada pelos pesquisadores, na década de 1980, acabou por originar conceitos e ideias relativas aos primeiros filmes como os de “mostração” e “montagem de atrações”. Nomes como Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser, Thomas Elsaesser, entre outros, se tornaram referência obrigatória neste assunto. Preocupavam-se em compreender como se organizavam as produções do Primeiro Cinema, tendo o cinema narrativo por horizonte. Suas pesquisas acabaram recebendo grande aceitação do meio acadêmico, o que significou uma renovação positiva na forma de se olhar para este objeto.

Na análise que faremos de *Paixão da Pathé*, nos despreocupamos da narrativa para buscarmos compreender a organização interna de cada um dos quadros ou cenas, mesmo sabendo que o filme em questão possui uma razoável organicidade e que poderia ser analisado como um conjunto fechado. A narrativa só estará em nossa perspectiva em segundo plano, pois buscamos um refinamento analítico deste objeto, e isso passa por verificar detalhes técnicos e estéticos do filme que informem sobre a qualidade expressiva possivelmente desejada pelos produtores, em razão do seu público. Os cineastas dos primórdios tinham opções e liberdades formais diversas das nossas, e essas formas expressivas ficaram registradas nos filmes.

Pertencente a um grupo de realizações denominado *Filmes de Peça da Paixão*, nosso objeto de análise será *La Vie et La Passion de Jesus Christ*, produção da Pathé francesa, realizada em 1902/05 por Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet², As produções a que se liga estão entre as consideradas como representantes do primeiro cinema por já possuírem preocupação narrativa, ou por já contar uma estória.

Há vários filmes de peças da Paixão entre os anos de 1897 e 1905, mas a produção mais importante foi a da Pathé. O que a distingue em relação às outras é o fato de que se encontrava vinculada a um esquema de montagem e distribuição já completamente industrial. Isto lhe permitiu chegar a diversas partes do mundo, garantindo-lhe uma grande influência; seu amplo sucesso – suas vendas se contam por milhares e milhares de cópias - forneceu recursos para a Pathé alavancar seus investimentos em outros filmes.

Durante muito tempo, Georges Sadoul foi uma das poucas referências em matéria de estudos sobre os Primeiros Filmes de Cristo. Em seu livro *História do cinema mundial*, ele opinou que estes estavam vinculados às Peças da Paixão medievais, quer fosse pelo assunto, quer fosse pela forma, e que, além disso, os cenários eram “teatrais”, classificando-os de “ingênuos” (SADOUL, 1970, p. 55). Isso marcou as opiniões de diversos pesquisadores a respeito da estética do filme, que não tinham acesso direto às cópias, e bastou para desclassificá-los. Sadoul olhava para aquelas produções como esforços primitivos que,

² Durante décadas, o filme não esteve disponível em sua versão original. Foi remasterizado e lançado em formato DVD, no final de 2004, pela distribuidora Magnus Opus.

um dia, redundariam no que chamamos de “narrativa cinematográfica”. Numa análise detalhada, notamos que, muito do que tem sido dito sobre essa produção, principalmente, muitas das generalizações, estão equivocadas.

Estrutura do filme

A estória contada em *La vie et la Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ* é conhecida. As cenas foram filmadas em blocos ou quadros, ou seja, um quadro para cada cena. Somados, estes quadros nos dão o filme inteiro.

Jean Mitry, conhecido teórico de Cinema, em seu livro *Histoire du Cinéma*, nos informa que essa produção foi a mais importante entre as realizadas em 1902. Foi encenada por Nonguet, sob a direção de Zecca, com cenário de Vasseur e Dumesnil e fotografada por Legrand e Wormser. Em razão do sucesso obtido, achou-se conveniente acrescentar mais seis quadros aos doze feitos anteriormente. Dez outros foram incorporados em 1904 e quatro outros em 1905. O filme terminado, com seus trinta e dois quadros, não media menos de 720 metros. Por esta razão, foi vendido “au détail” (em fartes), afim de que o operador pudesse, a seu critério, comprar 10, 15 ou 20 quadros, e projetar o filme em uma versão encurtada (MITRY, 1967, p. 220).

Tendo em vista a técnica e o estilo, é importante saber o que cada um dos *filmmakers* realizou. Os dezoito quadros rodados sob a direção de Ferdinand Zecca, em 1902-1903, foram: A Anunciação, A adoração dos magos, A Fuga para o Egito, A Sagrada Família, A Ressurreição de Lázaro, A Entrada em Jerusalém, Os Vendedores do Templo, A Ceia, O Jardim das Oliveiras, O Beijo de Judas, Pôncio Pilatos, A Flagelação, Jesus sucumbe sob a cruz, A Crucifixão, A Morte do Cristo, A Descida da Cruz, Sepultamento, A Ressurreição.

Mitry (1967) ainda nos informa que, enquanto se construía o estúdio de Montreuil, Zecca se desentendeu com a Pathè e foi trabalhar com a Gaumont. Foi então que Lucien Nonguet o substituiu e rodou outras cenas da paixão: Apoteose, O Anjo e as Santas Mulheres, Jesus apresentado ao povo, A Estrela Misteriosa, As Bodas de Caná, A Multiplicação dos Pães, Jesus Coroado de Espinhos, Santa Verônica, Jesus Entre os doutores e A Samaritana.

Como Sadoul, Mitry também tece considerações a respeito da qualidade do filme: “Inspirados em imagens piedosas, até mesmo em alguns quadros de mestres, os cenários, sobretudo as cenas íntimas, em que há poucos personagens, atestam um realismo preciso, por vezes é de um real despojamento (...)” (MITRY, 1967, p. 220). Sobre o material filmado por Nonguet, acrescenta: “Todavia Heilbronn, que fez os cenários do filme, compôs imagens que se mostraram faustosas e carregadas de simbolismo decadente e “são sulpiciano” (alusão à tragicidade), desconsiderando o despojamento das cenas precedentes.” (MITRY, 1967, p. 220). São problemas que também nós, hoje, podemos notar. Mas o que chama a atenção é a menção ao tipo de encenação. Ela faz suspeitar que o encenador possuía um papel de relevo nessa produção.

Como vimos anteriormente, as diversas cenas do filme são chamadas de quadros, *tableaux*, em francês. Uma característica típica daquele momento (1895-06) é que, em geral, as cenas de qualquer filme eram tomadas por uma câmera fixa, e o enquadramento era o plano geral. Assim, o que vemos através da lente da câmera é algo que tende a se assemelhar com o espaço aproximado de um palco de teatro. Neste quadro, se desenrola toda uma cena ou até mesmo uma estória.

Geralmente o quadro encerra em si todas as potencialidades narrativas, ou seja, ele não precisa de outro quadro para continuar a ação ou a estória, mas parece dispensar a montagem. No entanto, em geral, se faz *tabula rasa* da palavra quadro, reduzindo-se a ideia de “*tableaux vivants*” à de “*tableaux*” pura e simplesmente. Os “*tableaux vivants*” são, sobretudo, uma cena ilustrativa de algo, algumas vezes, apenas uma encenação com pouca movimentação, que leva a ver uma representação de uma obra de arte conhecida. Os “*tableaux vivants*”, por natureza, possuem uma duração bastante curta, não só por causa da limitação do tamanho do rolo do filme, mas devido ao assunto e à forma de tratamento.



Figura 1 - Anunciação, *Christus* (1916)



Figura 2 - Batismo de Cristo, *Paixão da Pathé* (1902/03)

Podemos ver um típico *quadro vivo* nesta cena do filme italiano *Christus* (de Antamoro, 1915), ou ainda, na cena relativa ao *Batismo de Cristo*. A ideia de que um *quadro vivo* está diretamente relacionado a uma obra de arte conhecida - que pode ser representada corporalmente por atores que lhe dão vida -, liga-se a duas características do gosto típico do século XIX, o realismo e o movimento. Para uma melhor compreensão sobre o que seja um *quadro vivo* é interessante notar o que nos diz o conhecido pesquisador Tom Gunning (1992), em seu artigo "*Passion Play as Palimpsest*".

Ao analisar o formato no qual eram vendidos em separado os quadros da *Paixão da Pathé*, para demonstrar as diversas possibilidades de projeção de uma mesma cena, Tom Gunning, obteve sete diferentes versões de uma mesma cena de *José avisado pelo anjo*. Descrevendo cada uma delas, notou a sua duração extremamente variável. As sete versões eram apenas encurtamentos da cena. Percebeu também que a informação principal da cena continuava toda lá, apesar dos encurtamentos; ou seja, a matriz era pensada como um *tableau vivant* (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992, p. 108).

Porém, Gunning não questiona o que era cortado para se chegar a tal redução do quadro. Nas cenas originais, observamos que nenhuma "ação dramática" foi cortada. Retirava-se do filme apenas a movimentação em cena, objetos, cenários, coisas que pareceriam puramente acessórias. Podemos dizer que a cena inteira, conforme havia sido projetada, possuía a encenação e o movimento como dados importantes e desejados pelo comprador que pagaria a mais para tê-los.

Espaço

Em seguida, o que passa a nos chamar a atenção é o espaço que forma e define o quadro. O plano é sempre um recorte bastante limitado, pois, com o enquadramento fixo, a porção espacial captada é igualmente limitada. Na *Paixão da Pathé*, três tipos de espaços foram inicialmente visados: cenas interiores, exteriores e um misto dos dois tipos. Interessa-nos saber como o espaço (cenário ou não) era explorado pelos atores e figurantes.

A ideia inicial era perceber como se elaborava o *quadro vivo*, como a imagem total se fazia. Acreditávamos que a movimentação de cena serviria para chegar ao momento climático de *mostração* da imagem formada, corroborando as palavras de André Gaudreault (1992) a esse respeito. No entanto, observamos que, neste caso, a movimentação de personagens e figurantes possuía outras regras, outras funções.

Em se tratando de um quadro, ou de um palco, por onde as pessoas entram nele? Diferentemente do que ocorre em vários filmes do mesmo período, como *Viagem à Lua de Méliès*, de 1902 (do mesmo país e concorrente de Pathé), as entradas e saídas das personagens não ocorriam apenas pelas laterais do quadro (esquerda e direita), mas também ocorriam pelo fundo do quadro, à direita, à esquerda ou mesmo pelo centro do quadro, através de alguma abertura no cenário.

Veremos que a entrada e a movimentação dos atores é bastante planejada. É difícil um quadro onde não ocorram as entradas. Quase não notamos que o palco estava vazio no início e que ficará vazio ao final. Mas a correlação de forças é mais ou menos esta: a cena vazia se encherá e depois se esvaziará novamente.

A observação da duração dos quadros também foi fundamental para compreender o papel do movimento nos mesmos. Há cenas em que nenhuma ação fundamental ocorre, em que a única coisa que está sendo mostrada é uma multidão, ou uma fila, ou uma procissão de pessoas passando. Mas tal fato não é apenas “representado”, tudo se passa como se, para estes antigos *filmmakers*,³ não fosse suficiente mostrar pessoas andando rapidamente para expressar a ideia de que “uma multidão” acompanhava Jesus. O interesse parece repousar sobre o movimento, daí terem elaborado um cenário que valoriza e é valorizado por essa mobilidade de corpos e massas. Assim, temos até mesmo uma multidão se movimentando em eixo, no episódio no qual Jesus é levado para o Calvário. Ele não está mais à vista, no entanto a multidão fica passando indefinidamente diante de nossos olhos. Em geral os deslocamentos e movimentos dentro do quadro, que parecem ser “acessórios” em relação à estória, duram muito mais do que o assunto principal da cena.

A questão das entradas e saídas de cena serve para problematizar um pouco a analogia direta que se faz entre o quadro do Primeiro Cinema e o palco teatral. Não se trata do mesmo tipo de palco nem da mesma exploração espacial. Os *filmmakers* não pareciam estar fazendo teatro, mas aproveitando a sua experiência teatral. Diante do enquadramento fixo, em plano geral, pela câmera fixa, tudo era pensado para ser exibido para a câmera. A diferença essencial entre o cinema dos inícios e o teatro parece estar mais no texto.

Espaço e Movimento como formas Expressivas

O texto tem um papel fundamental no teatro, é ele quem dá a medida do drama. Contudo, no Primeiro Cinema, isso não é possível, dada a ausência de sonorização, além do que, o uso dos intertítulos ainda não estava bem definido, nesse momento. Os *filmmakers* precisavam lidar com essa diferença, encontrar outra maneira de expressar a dramaticidade. A forma encontrada foram os gestos e os deslocamentos no espaço, assim, por exemplo, os gestos largos foram muito utilizados. É sobre o corpo do ator e seu movimento que recai a responsabilidade.

É nestes dois quesitos _ espaço e movimento _ que os *filmmakers* vão se concentrar. Essa forma de explorar o lugar teatral não era desconhecida, à época, podemos sentir a influência de ao menos um teórico de teatro importante, Appia. Suíço de origem, ele foi diretor e cenógrafo, influenciado pelas teorias da representação e encenação de Richard Wagner. Até o ano do lançamento do filme, havia publicado ao menos dois de seus livros

³ Uso aqui o termo *filmmaker* de origem americana por considerá-lo mais próximo da real função daqueles que trabalhavam na produção e elaboração de um filme no período do Primeiro Cinema.

mais importantes: *A Encenação do Drama Wagneriano* (1895) e *A Música e a Encenação* (1899). Em seus escritos, preconizava uma nova relação com o corpo no teatro: “(...) o teatro prejudicou-se ao se intelectualizar, transformando o corpo em mero representante do texto literário. (...) Nós somos a peça e a cena; nós, nosso corpo vivo; porque é esse corpo que as cria. E a arte dramática é uma criação voluntária desse corpo. O nosso corpo é o autor dramático” (MAGALDI, 1991, p. 57).

A pesquisadora Anna Mantovani, em seu livro *Cenografia*, completa nossas informações, ao afirmar:

(...) Exatamente por considerar o ator como volume em movimento, ele vê a necessidade de considerar o espaço cênico como um “espaço vivo” a ser trabalhado segundo a verticalidade, a horizontalidade – o chão – e a profundidade onde o ator se movimenta. Não podemos esquecer que Wagner introduz o ritmo na direção teatral. O próximo passo cabe a Appia: a análise do movimento como elemento do espetáculo (MANTOVANI, 1989, p. 30).

É exatamente pela valoração do corpo, tomado como um contributo real ao espetáculo, como *mostração* daquilo que é vivo, dinâmico e está em movimento, que Appia traz uma contribuição decisiva para nossos realizadores. Pois, em *Paixão da Pathé*, o corpo e a sua movimentação são utilizados de forma dramática, fato perceptível em diversos quadros, como *A Chegada de José e Maria a Belém*, *A Expulsão dos Mercadores do Templo*, *a Entrada de Jesus em Jerusalém* etc. Nestes três exemplos, os realizadores foram além dos figurantes em *mostração* do *quadro vivo* e tornaram o movimento responsável pela criação de uma “expectativa”. Observe-se, por exemplo, *A Chegada de José e Maria a Belém*.



Figura 3 - Chegada de José e Maria 1 – figurantes



Figura 4 - Chegada de José e Maria 2 – figurantes



Figura 5 - Cena vazia – expectativa



Figura 6 -O Sagrado Casal caminhando



Figura 7 - Cena principal – Chegada de José e Maria em Belém



Figura 8 - Dramatizando as dificuldades

Num primeiro momento, temos o cenário teatral preocupado com a perspectiva, buscando criar certa profundidade de campo. Grupos de pessoas entram em cena pelo fundo do quadro e saem pela direita; outro grupo também surge vindo do fundo e sai de cena pela esquerda. Por ora, são meros figurantes, tentando mostrar a naturalidade do cotidiano.

O sagrado casal não entra logo no primeiro instante, nem vem montado num burrinho, como é tradicional. A cena fica vazia, cria-se a expectativa, ou prepara-se a cena para a entrada do casal. José e Maria entram pelo fundo e caminham. Param no centro do palco, onde ocorre alguma dramatização; entendemos, pelos gestos de José, que ele quer encontrar algum lugar e pede informação, enquanto Maria, com gestos grandiloquentes, parece rezar. O homem que deveria auxiliar José parece ser grosseiro. Enquanto isso, as pessoas voltam a entrar pelo fundo da cena e a caminhar pelo quadro.

Um menino entra pela direita, chama a atenção de José e indica-lhe uma direção, o casal sai do quadro caminhando à frente, pela direita. O menino vai em direção ao fundo do palco e a movimentação das pessoas continua, até o encerramento da cena.

Assim, notamos como a movimentação de figurantes mantida anteriormente, quando da entrada do sagrado casal, é utilizada para criar expectativa. Os espectadores avisados pelo intertítulo de que se tratava da *Chegada de José e Maria em Belém* procuram vê-los de imediato no quadro, mas isso não acontece, então, esperam que eles entrem por algum lugar, mas, diversos figurantes entram em cena antes que o casal finalmente se apresente, havendo até um casal de figurantes, enviados antes, em cima de um burro, para enganar os espectadores.



Figura 9 - Mercadores do Templo 1 - Figurantes



Figura 10 - Mercadores do Templo 2 - Figurantes



Figura 11 - Aparição de Jesus

O mesmo acontece na cena de *Expulsão dos Mercadores do Templo*. A principal entrada para a cena foi bastante imaginativa, pois trata-se da própria porta do templo e está está no meio do quadro. Aqui também, os figurantes entram e saem pela porta, enquanto vemos um movimentado mercado à nossa frente. Sabemos que Jesus irá expulsar os mercadores, mas onde está ele?

Novamente, vemos vários figurantes entrarem e saírem pela porta, até que, enfim, Jesus entra por ela. Seria um pouco redundante demonstrar os vários quadros onde este formato funciona. Mas podemos notar que a movimentação dos corpos (figurantes e atores) não é estabelecida de forma ingênua, tem uma finalidade, e onde não existe um texto propriamente dito, o movimento surge como uma forma de efeito dramático, que não é de forma alguma accidental.

O Cenário como Facilitador do Movimento

Em seu livro *Iniciação ao Teatro* (1991), Sábato Magaldi nos fala de duas possibilidades cenográficas existentes até aquele momento histórico: a pintura e a arquitetura. Segundo o autor, um prevalece sobre o outro, conforme o desejo do encenador e a escola de atuação à qual ele se filia, embora o mais desejável seria que pintura e arquitetura estivessem juntos, no palco.

Na *Paixão da Pathé*, o cenário desenvolvido contém, em abundância, os dois elementos, pintura e arquitetura. No entanto, é a arquitetura que irá possibilitar uma movimentação mais rica dos figurantes pelo palco. É ela que define a criação de portas, janelas, paredes, estradas, arcos, edificações diferentes no mesmo plano. Juntas, pintura e arquitetura vão garantir que haja uma ótima exploração da profundidade de campo dentro do quadro.

Os cenários pintados observam a ideia de perspectiva, tudo, até mesmo os cenários

ao ar livre estão carregados dessa preocupação. No entanto a perspectiva, em si, interessa pouco, ela é só um instrumento para que o espaço do palco possa ser, de diversas formas, ampliado e valorizado. Quando ela surge nestes quadros é como uma maneira de criar um plano dentro do plano, como, por exemplo, em *A Negação de Pedro*. Outro caso bastante interessante é o *Massacre dos Inocentes*, em que toda movimentação é definida em harmonia completa com o cenário. É, curiosamente, um quadro em que não há personagens, apenas figurantes.



Figura 12 - Cenário de *Massacre dos Inocentes*



Figura 13 - Cenário de *Fuga para o Egito*

Levando em conta os arcos e colunas vistos em perspectiva, podemos dizer que este cenário está carregado, em grande medida, da influência da cenografia barroca, em que tudo é feito para ampliar o espaço do teatro. (MAGALDI, 1991, p. 38). No filme, há certo rebuscamento das pinturas e dos elementos arquitetônicos. Todavia, assumir essa

influência não parece ser a intenção dos produtores, ao contrário, o rebuscamento dos cenários se explica pelo desejo de fazer tudo carregado de historicidade e autenticidade (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992, p.137). Em outras palavras, os produtores desejavam criar uma ambientação realística e que fosse de acordo com os costumes e a cultura da época de Jesus Cristo.

Essa necessidade vincula-se exatamente à questão do cenário, aproximando sua concepção à dos seguidores de outro teórico do teatro, Meininger. O estudo da história da arte e dos estilos arquitetônicos marcou bastante o século XIX, o que também pode ser percebido no teatro. Na segunda metade do século XIX, Jorge II, Duque de Meiningen, reuniu ao seu redor um grupo que, dirigido por Ludwig Chronegk, encenaria peças reputadas pela realidade histórica, o que era desconhecido, até então. De acordo com Anna Mantovani:

Ele inaugura assim a pesquisa como atitude obrigatória ao se encenar um texto dramático. Em cada montagem o cenógrafo buscava uma reprodução fiel da época e dos costumes, que tivesse realismo tanto nos detalhes como no conjunto. (...) A cenografia deixa de ser um mero elemento decorativo, de apoio aos atores, para fazer parte do conjunto do espetáculo: assim, muda a relação entre cenários e atores. A cenografia organiza o lugar cênico, não é autônoma e independente, mas parte do todo, integrando-se, sendo vivenciada pelos atores, que deverão utilizá-la e explorá-la como um recurso de atuação.

Essa busca de unidade é uma atitude totalmente nova no século XIX. Os cenários formam um espaço verdadeiro para a atuação. Esses agora têm que respeitar as proporções reais. Antes, havia o contraste entre os cenários pintados e o corpo do ator movimentando-se à frente deles (MANTOVANI, 1989, p. 20).

A influência dos seguidores de Meiningen foi grande. Antoine, Stanislavski, assim como Wagner, Craig, Reinhardt e Appia, já citados anteriormente, conheceram as suas ideias e as desenvolveram. Entre seus princípios está a busca da unidade na concepção de cada cena e do espetáculo, ou seja, cada elemento tem de ser pensado e interligado ao outro. O cenário é subordinado à ação e ao texto dramático; existe uma relação dinâmica do ator com o cenário: o ator se movimenta em cena, isto é, no cenário.

Em suma, o cenário da *Paixão da Pathé* atesta certa herança do barroco, tendo em vista sua arquitetura e perspectivas. É influenciado por Meiningen, na busca por materializar uma ambientação historicamente autêntica, ao mesmo tempo que faz com que tais elementos sirvam às ideias de Appia, no que tange a uma dinâmica corporal do espetáculo, bastante preocupada com o movimento e com a elaboração de um cenário que o permita, além de criar um espaço que possa ser amplamente explorado.

Mas a riqueza do cenário, neste filme, não está somente no fato de que nele podemos ver algumas das principais vertentes inovadoras do teatro de então. Se há uma característica que lhe é própria, é a exploração da entrada em cena. Diferentemente dos limites físicos estabelecidos pelo palco do teatro, o enquadramento da câmera permite outros tipos de

movimentação. Para explorar todo o campo do quadro, as entradas e saídas dos atores e figurantes em cena são as mais imaginativas possíveis.

Imaginemos o enquadramento da cena como uma espécie de cubo: as entradas podem ser pela lateral à esquerda e/ou à direita do fundo, ou ainda pelo centro do fundo, e elas igualmente servem de saída. O que vemos ocorrer são entradas pelas laterais frontais, à direita e à esquerda, valendo o mesmo para as saídas.

Os deslocamentos que não possuem um significado narrativo importante foram usados de forma bastante surpreendente, pois o encenador buscou uma variedade de possibilidades de movimentação. Vemos grupos que se deslocam em filas da lateral direita do fundo e cruzam o quadro todo saindo pela lateral frontal esquerda – ajudando a manter a perspectiva. Da mesma forma podemos ver um grupo iniciando a entrada como este anterior, fazendo uma elipse dentro do quadro e saindo surpreendentemente à direita. Essas entradas e saídas são uma clara contribuição do filme. O encenador encontrou novas formas de explorar o novo meio. Se não é a cinematografia que esperamos (narrativa), ainda assim, já atesta a presença da câmera.

É importante lembrar, aqui, que Méliès, a quem Zecca e a Pathé faziam concorrência, estava rodando as cenas de *Viagem à Lua*, naquele mesmo momento, e que, em seu filme, as entradas em cena continuam sendo as mesmas do teatro: lateral direita/esquerda, ou um alçapão de cena. Além disso, em Méliès a figuração se organiza numa massa compacta que se movimenta apenas o suficiente para assumir a sua marcação de palco. É muito diferente da figuração dinâmica e participativa utilizada na Paixão.

Espaço/Movimento/Câmera

Essa relação entre Espaço/Movimento poderá ser percebida em outros detalhes técnicos do filme, como a utilização de câmeras panorâmicas, continuidade da ação entre planos – com sentido de direção –, e até mesmo com a utilização de um efeito a que chamamos de ‘Tríptico’. O cenário do filme é parte efetiva do espetáculo, quer pela sua beleza, quer pela sua utilização. Quando nos deparamos com a crítica de Mitry (1967) sobre as novas partes filmadas e o cenário rebuscado e carregado, a pergunta que devemos nos fazer é se não seria isso que as pessoas esperavam ver. O cenário, para aqueles espectadores, assim como as cores, deviam ser tão atraentes quanto hoje, para nós, os efeitos especiais. E possuíam, sobretudo, uma função estética (VADICO, 2008).

Quando observamos de perto este filme verificamos o quanto ele está distante das “encenações medievais” citadas por Sadoul (1970, p. 55), ou até mesmo do “estilo saint-sulpice”. Uma ou outra cena podem ser ditas *saintsulpicianas*, principalmente aquelas em que os anjos aparecem, ou aquelas em que algum efeito do “sagrado” é requerido. No entanto, onde a “realidade” é perdida, ela aparece da forma mais próxima possível do que

era então entendido como representação do real. Essa busca do autêntico, do real, pode ser percebida no cenário, na naturalidade da movimentação dos figurantes e até mesmo na fusão de cenários arquitetônicos com tomadas externas.

Outro aspecto do filme que demonstra essa preocupação com a exploração espacial é a existência de um recurso novo para aquele período e muito pouco utilizado, então: a câmera panorâmica. Em quatro momentos diferentes, Zecca fez a câmera voltar-se, mantendo seu próprio eixo, acompanhando a cena (movimento dos atores). Aqui, temos uma dupla preocupação com o espaço, que resultou em dois movimentos, o dos atores e o da câmera. E diferentemente do que poderia parecer, num primeiro momento, essa movimentação de câmera não tem uma função primordialmente narrativa, está relacionada diretamente à questão da exploração do espaço. Que espaço é este tão importante? É o cenário. Este cenário cuja beleza, cuja estética deve ser valorizada e cuja funcionalidade permite que haja grande mobilidade em cena, possibilitou até mesmo o desenvolvimento de algo visto apenas neste filme, um tríptico.

A primeira panorâmica foi realizada no episódio relativo à *Natividade* e à *Adoração dos Magos e Pastores*, um episódio razoavelmente longo, que tem cerca de dois minutos. Já no episódio *A Sagrada Família em Nazaré*, há uma inflação de possibilidades de exploração espacial, e em sua parte final podemos também notar uma câmera panorâmica. Em *A Ressurreição da Filha de Jairo*, ocorre outra panorâmica, muito bem realizada pelo cenógrafo Nonguet. A Primeira parte da cena mostra Jesus realizando vários milagres, depois, a câmera se move para mostrar um milagre maior, uma ressurreição. Os últimos movimentos de câmera são reservados ao conjunto que chamei de Tríptico.

O Tríptico é uma típica obra de arte, que geralmente pode ser encontrada no altar das igrejas, dividido em três partes: uma central, que é a maior, e duas laterais, que são menores. Serve de base para a narração de histórias, com um tema central também dividido em três, sendo que, no quadro maior, fica localizado o assunto mais importante. As laterais menores podem ser exploradas de diversas formas, mas o mais comum é que mostrem episódios diferentes relacionados ao central. Essa forma de representação foi amplamente explorada na arte religiosa, ao longo dos séculos.

Pode-se chamar de tríptico a um episódio fílmico? A resposta pode ser: sim. De fato, no episódio *Jesus no Monte das Oliveiras* e o *Beijo de Judas*, tudo é organizado na forma de um tríptico, inclusive com o mesmo sentido de leitura: a câmera sempre se movimenta para a direita. O que faz dele um tríptico é o fato de que a cena principal mostra Jesus orando e sofrendo no Horto, porque sabe que será traído e abandonado pelos amigos.

Além disso, a primeira cena mostra os discípulos que se deixam dormir, e não conseguem ir orar com Jesus, representando o início do abandono. Esta primeira cena dura vinte e seis segundos, ao passo que a cena dois dura um minuto e três segundos, e a cena três, trinta segundos. Ocorre aqui uma hierarquização entre as cenas, e outra aproximação

possível com o tríptico pictórico é exatamente esta: o tamanho dos quadros determinado pelo tempo de duração. Corresponde a isso uma hierarquização dos assuntos tratados: o tema principal, o antes e o depois e a panoramização da câmera garantem a continuidade entre assuntos e espaços. Até mesmo o cenário foi elaborado tendo em vista esta exata exploração, porque é grande e pode ser dividido em três partes e em três momentos consecutivos. O plano principal revela uma utilização mais rica do cenário, com uma movimentação maior de personagens que saem e entram pelo fundo do quadro, além daqueles que entram pelas laterais da direita e da esquerda.

Essa constatação do Tríptico é importante: um filme repete uma estrutura encontrada na arte religiosa e a reconstitui. Não se trata apenas de “encenação”, trata-se de uma estrutura formal.

Conclusão

La Vie et La Passion de Jesus Christ não pode comportar-se narrativamente como o cinema de outro momento da história, mesmo assim, vale-se de apreciáveis recursos formais que armam sua própria narrativa. Os seus *filmmakers* inovaram na utilização da massa de figurantes, movimentando-a por cenários especialmente pensados para a mobilidade de cena. Além disso, exploraram de forma nova as entradas e saídas de cena, o que retirou desta produção o seu aspecto puramente teatral.

Observado do ponto de vista do movimento e do cenário, não se trata de um filme ingênuo ou aborrecido, muito pelo contrário. Possui uma cenografia rica, detalhada e variada, com traços pictóricos até os arquitetônicos. Assim, concluímos pela relevância do espaço e do movimento no filme, pois foram utilizados para criar e estabelecer dramaticidade, assumindo, portanto, aspectos de narratividade.

Por fim, é importante enfatizar o papel do encenador, Lucien Nonguet, já que vários dos recursos aqui analisados dependiam diretamente de suas escolhas e do seu trabalho, o que destaca sua importância nessa produção. Como visto, mesmo sem a colaboração de Zecca, ele realizou, com sucesso, novos quadros para o filme.

Referências

- BERTHOLD, Margot. (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- COSANDEY, Roland; GAUDREAU, André & GUNNING, Tom. (1992). *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion/ An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*. Sante-Foy/Lausanne: Les Presses de L'Université Laval/Éditions Payot Lausanne.

- GAUMONT, Jacques. (2008). *O Cinema e a Encenação*. Lisboa: Texto e Grafia.
- MAGALDI, Sábato. (1991). *Iniciação ao Teatro*. São Paulo: Ed. Ática, 4ª. ed.
- MANTOVANI, Anna. (1989). *Cenografia*. São Paulo: Ed. Ática.
- MITRY, Jean. (1967). *Histoire du cinéma 1* (1895 – 1914). Paris: Editions Universitaires.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1996). *Introdução à análise do Teatro*. São Paulo: martins Fontes.
- SADOUL, Georges. (1970). *A História do Cinema Mundial*, Lisboa: Livros Horizonte.
- VADICO, Luiz. (2008). “Anjos Vazios: Paixão de Cristo da Pathé. A ornamentação como característica estética dos Primeiros Filmes de Cristo”. *Rumores*, v. 1, p. 1-16, 2008. Acessível em <http://www.rumores.usp.br/vadico.pdf>

LUIZ VADICO é professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi e supervisor do Centro de Estudos do Audiovisual; escritor, graduado em História, mestre e doutor em Multimeios pela Unicamp. Este artigo resulta da sua pesquisa atual, *Três Paixões: Pathé, Gaumont e Kalem* (1902-1912). Um estudo comparado entre as três produções mais importantes sobre a Vida de Cristo no Primeiro Cinema..

vadico@gmail.com

Texto recebido em junho de 2009
e aprovado em fevereiro de 2010.