

Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística

Luiz Vadico

Resumo: Neste artigo analiso a recepção dos filmes de Cristo no Brasil, no período entre 1895 a 1929. Entende-se por filmes de Cristo as primeiras Paixões filmadas e histórias da vida de Jesus. Tentando compreender o porquê da inexistência de filmes desse gênero produzidos em nosso país (o primeiro data da década de 1970), narro uma breve história da recepção das produções estrangeiras e verifico como a recepção, por sua vez, pode ter influenciado o estilo desse tipo de produção no Brasil.

Palavras-chave: filmes de Cristo; Paixão de Cristo; recepção; cinema

Abstract: *Christ movies in Brazil: their receipt as a factor of stylistic influence* — This article analyzes how Jesus movies were received in Brazil between 1895 and 1929. The term 'Jesus movies' refers to the first film productions of Christ's Passion and stories of Jesus's life. To understand why this type of movie was not produced in our country in those days (the first one dates back to the 1970s), a brief history is given about the arrival of foreign film productions and how the way they were received may have influenced the style of this type of film production in Brazil.

Keywords: Jesus movies; Christ's Passion; acceptance; cinema; history

Ao desenvolver minha pesquisa tendo em vista minha tese de doutoramento, *A Imagem do Ícone: Cristologia no Cinema: um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo, de 1897 a 2004*, o levantamento de dados a respeito de uma eventual produção da vida de Cristo no Brasil não obteve nenhum resultado para o período do cinema mudo (1895-1929), nele incluso o período do Primeiro Cinema (1895-1916).

Isso que parecia ser um resultado desanimador tornou-se um fato de interesse. No contexto desse trabalho seria, pois, fundamental observar como essa imagem foi tratada no Brasil, uma vez que aqui o catolicismo fincou raízes bas-

tante fortes, tornando-se até mesmo a religião oficial do Estado. Além disso, na virada do século XIX para o XX, a ampla maioria dos brasileiros era católica ou confessava-se católica; assim, os ritos da Igreja e o calendário religioso eram extremamente respeitados. Nos dias santos, considerados feriados, nem o comércio nem a indústria abriam suas portas. Nesses dias, também não eram bem vistos os entretenimentos em geral; em outras palavras, o dia Santo era para ser consagrado à religião. Isso, evidentemente, não impedia a igreja de organizar quermesses e reuniões festivas cujas rendas iam para suas obras de benemerência ou para a sua própria causa. Mas, até o presente momento, nenhum filme foi encontrado.

Diante desse silêncio, decidi verificar como essa população de católicos recebia os filmes de Cristo que aqui aportavam. Os resultados foram surpreendentes. Trata-se de uma recepção que conta muito mais pelos fatos pitorescos, protagonizados por populares, do que por iniciativas governamentais ou oficiais.

Uma vez que um filme é, sobretudo, um produto industrial destinado a um mercado, a primeira coisa a ser pensada é: a quem estes filmes beneficiavam? A resposta está vinculada à mesma dada nos Estados Unidos, pelo historiador Charles Musser (1998, p. 210): eles beneficiavam aos empresários de entretenimento. Aos poucos, esses empresários descobriram que filmes de temas religiosos eram uma ótima maneira de burlar “os dias santos”, pois lhes permitiam abrir suas portas aos domingos e feriados em geral. Tais filmes constituíam assim, verdadeira estratégia de mercado, pois enquanto as trupes de artistas descansavam, lucrava-se com eles.

O cinema chegou no Brasil bastante cedo: já em 1896 viam-se por aqui a primeiras “vistas móveis”, no Rio de Janeiro. De imediato, os filmes fizeram sucesso, por isso, chama a atenção o atraso com que chegaram os filmes de Cristo. Os primeiros a serem rodados foram duas filmagens de peças da Paixão, a saber: a *Paixão de Lear*, dirigida por Kirschner, também conhecido por *Lear*, e a outra, simplesmente, conhecida por *La Passion*, dos irmãos Lumière¹. Apesar de vários filmes dos Lumière terem chegado aqui bastante cedo, a *Vida e Paixão de Cristo* só aportaria entre nós por iniciativa de Pascoal Segreto, imigrante italiano estabelecido como empresário no Rio de Janeiro, que estava no auge de seu sucesso público como homem do entretenimento, em 1900; ou seja, apenas três anos após os primeiros filmes serem rodados. Pouco depois, nesse mesmo ano de 1898, já havia uma paixão nos Estados Unidos, chamada *Paixão de*

¹ Há atualmente alguma controvérsia a respeito dessa paixão, que também é denominada de *Paixão de Horitz*; o historiador Georges Sadoul, em *A História do Cinema Mundial*, cita a produção como sendo francesa; Roy Kinnard e Davis dizem que a produção é americana; Lloyd Baugh comenta o fato e cita que há suspeitas de que na realidade existiriam duas: uma feita na França e outra, em Horitz.

Oberammergau, e meses depois, uma outra realizada por Sigmund Lubin, enquanto na França, no mesmo momento, Alice Guy rodava a *Jesus diante de Pilatos*, ou seja, já havia produção e ela era distribuída.

Essas primeiras produções não são propriamente “filmes”, pois não constituíam uma narrativa, como a entendemos modernamente. Eram compostas de quadros de um só plano, filmados frontalmente, à maneira das pinturas religiosas. Não possuíam encenação dramática e eram feitas à maneira dos “quadros vivos”, muito apreciados à época. Cada momento da Vida de Cristo, cada cena, era independente dos demais. Isso se devia ao tamanho dos rolos de filme e ao tamanho da bobina do projetor, que eram bem menores do que os posteriormente aperfeiçoados; só permitindo projeções de pouquíssimos minutos.

O fato de as cenas serem independentes entre si permitia ao exibidor comprar aquelas que mais lhe interessavam e, ao longo do tempo, adquirir as demais, sem precisar sequer ser do mesmo produtor. Havia alguma autonomia para o exibidor, pois conforme a sua necessidade ele poderia projetar um filme de menor ou maior duração. Assim, por exemplo, se precisasse de um filme mais longo, poderia escolher o bloco de cenas relativas ao nascimento de Cristo; depois a vida pública de Jesus, engrossada por uma série de cenas de milagres e, por fim, as cenas relativas aos últimos dias de Jesus, a Paixão e a morte. Se acaso necessitasse de uma projeção mais curta, poderia eliminar o bloco central de imagens, ou apenas algumas delas, sem prejuízo da concatenação da história.

Isso era possível porque as pessoas que iam assistir a filmes de Cristo já conheciam previamente a história. Se “anunciava” não um “filme”, mas “vistas”, ou seja, várias cenas separadas. Havia mais ou menos cenas, sem prejuízo para a história. O cinema, ainda nascente, não se preocupava tanto em contar a história quanto em mostrá-la. Muitos desses filmes, principalmente nos Estados Unidos, eram apresentados por um conferencista que narrava o que acontecia nos quadros, fazendo o elo de ligação entre eles. Como se pode perceber, a autonomia não era tão grande, pois, de imediato, nem todas as cenas estavam disponíveis. Isso explica por que a produtora francesa Pathé, por exemplo, levou mais de dois anos (de 1903 a 1905) para fazer várias cenas que, reunidas, davam uma pequena Paixão de Cristo e às quais acrescentaria outras produzidas entre 1907 e 1914.

Outro dado importante é que cada quadro filmado constituía uma narrativa fechada em si própria. Nele, havia todos os elementos necessários para que os espectadores compreendessem a mensagem. Essa característica foi herdada das pinturas medievais, que possuíam finalidade catequética, mais presa à mensagem do que ao realismo da pintura ou à representação física e ou emocional de

seus personagens. Foi um filme com essas características que primeiro aportou no Brasil trazido da França por Pascoal Segreto.

Como local de exibição, o conhecido Salão Paris, no Rio de Janeiro, um estabelecimento de entretenimento que havia sido inaugurado em 1897, pelo mesmo Segreto, que também possuía na cidade a Maison Moderne, onde ocorriam concertos musicais, o Parque Fluminense, que oferecia uma grande variedade de divertimentos; um cinematógrafo montado ao ar livre e o Coliseu-Boliche, que além da designada atração (boliche), apresentava imensos jardins.

De todos esses estabelecimentos — para só mencionar os de Segreto — o Salão Paris no Rio era o que por mais tempo vinha exercendo a função de cinema. Possuía o “Super-Animatógrapho” (uma variação do nome do Cinematographo dos Irmãos Lumière) e colocou a ênfase de sua atração na projeção de “vistas” móveis. É ao sucesso deste Salão que também estão ligadas as primeiras filmagens realizadas no país, em 1898, por Afonso Segreto, irmão do empresário. Após um incêndio que deixou o negócio por meses sem um endereço, ela foi reinaugurada na Rua do Ouvidor. A beleza de sua decoração e o requinte do lugar eram notados, ainda com o “cinematographo Lumière” como sua principal atração; o Salão Paris, no Rio, oferecia vários divertimentos para seus freqüentadores, como informa um artigo publicado na Gazeta de Notícias em 29 de junho de 1900:

[...] tudo o que há de mais moderno no gênero de bonecos automáticos, de maquinismos distribuidores de brindes, de bibellots excêntricos [...] Vê-se aí a galinha que distribui ovos com sorte, Toni, o distribuidor de doces e outros presentes, o negro yankee que por um níquel dá um bom charuto, etc, etc,. Além disso há no Salão mais de cem outros bonecos automáticos e figurinos que são uma verdadeira maravilha, cuja movimentação chama a maior concorrência ao salão. (ARAÚJO, 1985, p. 123).

Como se pode perceber, ainda não existia um local (uma instalação física) que poderíamos designar cinema.. Os filmes eram projetados numa sala diferente das demais atrações, aparentada a um teatro, mas ainda se entendiam as vistas móveis como mais um divertimento entre outros. Além desses “centros de diversão”, em pouco tempo os projetores ganhavam as feiras das cidades interioranas, onde também eram utilizados nos salões paroquiais, em barracas de lona e, nas noites escuras, num simples lençol dependurado ao ar livre.

Em 1900, em retorno da sua viagem à França, onde fora buscar mais elementos de entretenimento para suas casas, Pascoal Segreto recebeu do povo e da imprensa local o título de Ministro das Diversões, o que dá mostras da grande popularidade de suas casas. Na bagagem, ele trazia ao Brasil, pela primeira

vez, as “vistas móveis da Vida de Cristo”, como anunciava *Gazeta*, em de 13 de julho de 1900: “No salão Paris no Rio exibem-se hoje quadros de sensação, todos dos primeiros atos do Cristianismo, desenvolvendo-se todo o Nascimento e Paixão de Nosso Senhor. É uma noite cheia...” (ARAÚJO, 1985, p. 125).

O anúncio do dia seguinte descreve a excitação causada pelas vistas:

O proprietário do salão Paris no Rio, em vista das reclamações feitas na imprensa pedindo novas exhibições dos quadros do Nascimento e da Paixão de Nosso Senhor, e atendendo a análogo pedidos feitos por famílias distintíssimas, resolveu dar hoje e sábado, em todas as sessões, de dia e de noite, as exhibições desses esplêndidos quadros.

E, numa atitude que se tornaria bastante típica em todos os jornais brasileiros, informou a relação dos quadros que seriam vistos:

[...] que são os seguintes: O Nascimento do Menino Deus, Nosso Senhor no Deserto, No Templo de Salomão, Um Milagre, A Ceia dos Doze Apóstolos, A Traição de Judas, A Flagelação, A Coroa de Espinhos, A Crucificação; No Jardim das Oliveiras, Nosso Senhor na Cruz, A Ressurreição [...]

Nessas primeiras exhibições ainda não havia uma exata vinculação com um “respeito sagrado” e o mesmo anúncio informa a projeção de vistas de assuntos nada religiosos que seriam assistidos na mesma sessão: “Na mesma sessão serão exibidos os seguintes quadros: O Namorado no Saco, Episódio da Batalha de Spion Kops, no Transvaal, Assassinado para Roubar, A Polícia no Tanque, Maxixe no Outro Mundo.” (Ibid., p. 125).

Essa forma de se anunciar um “filme” sobre a vida de Cristo é extremamente importante para a pesquisa histórica, pois permite “compor” visualmente o filme. Pode-se compreender até mesmo uma possível mensagem teológica nas escolhas das imagens a serem mostradas. É a escolha, a valorização de algumas imagens em detrimento de outras que nos permite elaborar melhor questões relativas à construção da imagem de Jesus Cristo no cinema. Na ausência de catálogos da Pathé, dos Lumière, da Gaumont ou da Casa Edison, os inúmeros jornais brasileiros em circulação naquela época ajudam-nos inclusive a restaurar o conteúdo de filmes que já não existem mais.

Pascoal Segreto era bastante hábil na arte de propagandear suas realizações. Ele fazia sessões especiais para os jornalistas e muitas vezes ia pessoalmente às redações levar os convites. Mas nada havia de gentileza nisso, na verdade, era um recurso para economizar anúncios nos jornais.

Já em 16 de dezembro daquele mesmo ano, surgiam as vistas “em cores”, recentemente chegadas de Paris. Nesse novíssimo processo, que consistia em

aplicar as cores à mão, fotograma por fotograma, as cenas da Vida de Cristo vieram novamente como um dos carros chefes da invenção, como informa a *Gazeta de Notícias*:

Foi este o programa do dia: O nascimento e Paixão de Nosso Senhor (em cores), criação de Patos na Itália, Pescadores Tirando Peixes nas águas de Niterói (nacional), Banho de Cavalos, Dança no Fogo (em cores), Oficiais do Exército e da Guarda Nacional no Arsenal da Marinha esperando o Presidente Prudente de Moraes (ARAÚJO, 1985, p. 127).

Em fevereiro do ano seguinte, Pascoal Segreto descobriu uma nova utilidade para A Vida de Cristo: ela servia para fazer benemerência e assim propagar a boa imagem do empresário, como se pode observar nesta notícia da *Gazeta* de 8 de fevereiro de 1901:

SALÃO PARIS NO RIO – O sr. Pascoal Segreto gentilmente concede um benefício ao Asilo Bom Pastor, hoje, 8 do corrente, permitindo às senhoras cooperadoras do mesmo Asilo passarem cartões às pessoas que desejarem ver os quadros vivos representando a Vida e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais alguns, escolhidos expressamente para esse dia, que primam não só pelo bom gosto como pela moral irrepreensível. Acham-se cartões à venda, por favor, nas casas: Brasileira, no largo de São Francisco; Casa Sucena, dos srs. Marcelino & Teixeira, na rua da Quitanda; Bastidor de Bordar, de Barros & Araújo; Barbosa Freitas, na rua do Ouvidor, e Confeitaria do largo da Carioca (Ibid., p. 130).

O Asilo Bom Pastor era mantido pelas obras católicas, levando-nos a concluir que a igreja beneficiava-se também do “novo invento”, quer seja para uma missão catequética quer pia. Na Semana Santa daquele mesmo ano, outra empresa, o Teatro São Pedro, fundada entre tantas outras do mesmo período, que marcou o surgimento dos famosos “Cafés Concertos” no Rio de Janeiro, anunciava uma longa Vida de Cristo projetada por um novo aparelho, o Cineographo e Stereopticon de Lubin (sic), como podemos ver no anúncio da *Gazeta* de 14 de maio:

Nos primeiros espetáculos, serão exibidos 16 quadros na extensão total de 1758 pés e na 2ª série de 5 espetáculos se exibirão os restantes 14 quadros na extensão de 1944 pés. Cada espetáculo equivaleria a um delicioso passatempo de mais de duas horas (Ibid, p. 130).

Quase todos os cafés-concertos possuíam aparelhos cinematográficos, apenas como mais uma atração. Foram inauguradas várias casas de entretenimen-

to, como: o Alcazar Fluminense, do maestro Atílio Capitani; o Moulin Rouge, de Pascoal Segreto; o teatro Folies Bergère, na rua do Lavradio n. 49; o Jardim Concerto Guarda Velha, na rua Senador Dantas n. 57; o Cassino Nacional, na rua do Passeio n. 44, cujo maestro era Vittorio di Maio.

Como era muito comum, as exposições inaugurais enfrentavam às vezes alguns contratemplos, então os jornais justificavam a mudança da data de apresentação: “Não podendo terminar-se a montagem dos aparelhos; a exposição anunciada para 15 fica transferida para 16 do corrente, dia santificado” (*Gazeta*, 15.5.1901, p. 4).

Assim é que as empresas viram-se na necessidade de publicarem maiores detalhes do programa:

TEATRO SÃO PEDRO ALCÂNTARA – Quinta-feira, 16 de maio. Pela primeira vez duas grandes exposições da Vida de Cristo, desde o Nascimento até à Ascensão, por meio do Cineographo Stereopticon combinado de Lubin. Este aparelho é o mais moderno da atualidade (modelo de 1901). Esta coleção de 30 quadros movimentados e iluminados nunca foi vista no Rio. [...] Todas estas cenas foram compostas e preparadas pelo professor Alexis, de Oberammergau (Alemanha), com personagens vivos adrede escolhidos, vestindo rigorosamente segundo a tradição bíblica e com todos os característicos da época, sendo cada cena de per si uma obra-prima de fotografia. A coleção completa dos 30 quadros serão exibidas em dois espetáculos distintos, sendo os 16 primeiros às 2 horas da tarde, e os restantes 14 no 2º espetáculo, às 8 horas da noite.

NOTA – Os livrinhos explicando a movimentação dos quadros são oferecidos pelo proprietário da coleção à Liga Contra a Tuberculose e serão distribuídos no átrio do teatro, em troca do óbulo que cada pessoa der, revertendo o produto em favor da piedosa Liga (*Gazeta*, 16.5.1901, p. 6).

Chamam atenção aqui dois aspectos: a longa duração da fita e mais uma tentativa de “benemerência”, vendendo-se programas para que as pessoas acompanhassem as imagens. Não tenho notícias de nenhum filme de Cristo de tamanha duração para aquela época, ao menos não das principais empresas, a Edison americana, os Lumière, a Gaumont ou mesmo Lubin. A referência a certo *Alexis*, de Oberammergau, faz pensar ou num filme documentário, a respeito da Peça da Paixão que ocorria uma vez a cada dez anos na Bavária, na pequena cidade de Oberammergau, ou numa utilização desse nome com o fito de atrair o público, levando-se em conta que a última apresentação da referida peça datava de 1900. Seja como for, a única forma de essa fita durar as longas horas anunciadas era por meio da interferência de algum conferencista, que prolongaria com a sua narrativa o discurso das imagens. Parece que esse recurso não foi muito

bem sucedido, pois, ao final do mês de maio, o Teatro São Pedro Alcântara anunciava o fechamento de suas portas.

Em julho, o Parque Fluminense voltava a exhibir, sempre com grande êxito, a *Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*. O Parque Fluminense era um centro de diversões variadas, com pista de patinação, cinematógrafo, tiro ao alvo, balões, bicicletas, montanha-russa, balanços, fio aéreo, fogos de artifício etc. Vivia diariamente repleto de crianças. Vicente de Paula Araújo, em seu livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, informa ano a ano os progressos do cinema no país, permitindo observar que, aos poucos, a Vida de Cristo deixa de ser exatamente uma atração principal. Também Pascoal Segreto a relega mais e mais ao Parque Fluminense, de caráter ainda mais popular, no afã de atrair o público feminino e as crianças. Quando não havia um bom programa para exhibir, novamente a fita entrava em cartaz. Aos poucos, os concorrentes também adquiriram suas próprias vistas sacras e, já em 1902, elas se tornaram o grande programa da Semana Santa, quando as vistas da Vida de Cristo eram projetadas juntamente com outras vistas religiosas.

Em outro livro de sua autoria, *Salões, Circos e Cinemas de São Paulo*, Araújo verifica o aparecimento do cinema na cidade de São Paulo. Notícia aí a exibição de um primeiro filme de Cristo na cidade, referindo matéria do jornal *O Comércio de São Paulo*, em 15 de março de 1902:

Durante a Semana Santa, o salão Paulicéia Phantástica deu uma sessão dedicada às autoridades:

Estiveram presentes o Dr. Carlos Reis, representando o Sr. Presidente do Estado, o secretário da Fazenda, Dr. Francisco Malta e o Sr. Cônego Manuel Vicente, vigário-geral do bispado.

Os quadros d'A vida de Cristo foram muito apreciados e produziram belíssimo efeito, devido a serem coloridos e reproduzidos com muita nitidez.

À entrada e saída dos convidados, a banda de música que ali funciona executou o Hino Nacional.

Auguramos aos proprietários da Paulicéia Phantástica igual sucesso ao obtido com as vistas de Santos Dumont (*O Comércio de São Paulo*, 15.3.1902, p. 2).

Podemos notar que Vida de Cristo “em cores” chegou a São Paulo dois anos após ter chegado ao Rio de Janeiro. O que chama a atenção é a sobriedade da nota, que não faz os costumeiros elogios às vistas da Vida de Cristo, quando de suas primeiras projeções. A exibição para as “autoridades” estava vinculada à necessidade de publicidade e não a alguma forma de medo de possível censura da Igreja, caso não concordasse com o filme. Pode-se perceber pelo tom da

reportagem que se trata de um evento extremamente natural, e não fosse pelas “cores”, seria até mesmo corriqueiro. Por isso, posso concluir tranqüilamente que essa não foi a primeira apresentação de vistas da Vida de Cristo em São Paulo. A idéia é pela concorrência que a empresa sofreu. De fato, Cateysson, diretor de outro café concerto, o Polytheama, comprou poucas vistas sacras e voltou a colocar em funcionamento um velho aparelho Biograph Americano, anunciando o acontecimento para a Quinta e Sexta-feira santas:

Descanso de todos os artistas da nossa troupe e representação movimentada da VIDA DE CRISTO tudo animado pelo movimento, tudo palpitante de vida e de verdade. No programa: PEREGRINAÇÃO A NOSSA SENHORA DE LOURDES tal qual a descreve, com a sua profunda análise, o grande Zola. Durante estas exhibições tocar-se-ão trechos de música sacra do Abade Perosi. Preço da entrada com direito a cadeira, 500 réis; camarotes ou frisas, sem entradas, 1\$000.

A Paulicéia Phantástica não deixou por menos e voltou à carga:

Não confundam! Não se iludam! A Paulicéia Phantástica, Rua do Rosário, 5, duas casas abaixo da igreja (não confundam) é a única casa em São Paulo que está exibindo A VI DA DE CRISTO com todos os quadros coloridos e onde todos os personagens estão vestidos com roupas de cor, tudo de acordo com a Bíblia. Nenhuma outra casa poderá anunciar com verdade vistas coloridas e movimentadas como as da PAULICÉIA PHANTÁSTICA, Rua do Rosário, 5, duas casas abaixo da igreja (não confundam). É a única série completa do mundo! Não confundam! Não se iludam! (O Comércio de São Paulo, 27.3.1902, p. 2).

Essa disputa entre as empresas nos informa como era importante adquirir sempre mais e mais quadros da Vida de Cristo, para, assim, apresentar a fita mais completa, a maior, a mais colorida etc. Outro fato a notar é que também em São Paulo já se firmavam as projeções preferencialmente na Semana Santa, aproveitando-se os feriados e as festividades da igreja. É o que demonstra, por exemplo, um pequeno artigo ligando-a ao Cônego Manuel Vicente, o que emprestava maior credibilidade a projeção e confirmando a sua qualidade para os crentes.

No ano seguinte, na época da Semana Santa, a concorrência acirrou-se e o Polytheama dispensou toda a sua trupe (formada por atores, cantores e bailarinos) exibindo em três sessões diárias a Vida de Cristo “vista colorida mandada vir de Paris e projetada por um aparelho duplo de primeira ordem”.

As vistas sacras foram tão repetidas que até mesmo o crítico da seção “Teatros Etc.”, d’*O Comércio* comentou: “Ontem os freqüentadores do Polytheama-Concerto aplaudiram e pediram bis até Cristo dizer: basta!” (ARAÚJO, 1982, p. 94).

Realmente, o crítico não exagerava, pois, em 1902, no Rio de Janeiro, novamente para dar conta da concorrência, Pascoal Segreto anunciava prêmios e brindes para as pessoas que dessem preferência ao Parque Fluminense em suas exposições da Semana Santa. Desse anúncio aproveitou para retirar uma das últimas informações sobre os quadros que compunham a Vida de Cristo, anúncio publicado na Gazeta, em 25 de março de 1902:

VISTAS ANIMADAS representando: o Nascimento, A Visita dos Reis Magos, Fuga para o Egito, Ressurreição de Lázaro, Entrada em Jerusalém, A Ceia, A Agonia do Horto, Judas Traidor, Cristo em Presença do Rei Herodes, Carregando a Cruz, A Crucificação, O Enterro, A Ressurreição, e muitas outras vistas sacras, todas ao natural. Estas vistas serão exibidas hoje, sexta-feira, sábado e domingo. (Gazeta, 25.3.1902, p. 2).

Durante vários anos, até 1908, assim ocorreu: projetavam-se as vistas da Vida de Cristo durante a Semana Santa, no dia de Finados e em dezembro, na época do Natal. Depois, o sucesso desses filmes — quase sempre os mesmos, sofrendo pouquíssima modificação no repertório — tornou-se ainda maior. Longe de estar vinculado à novidade ou à concorrência entre empresas, esse sucesso esteve sempre ligado diretamente à religiosidade do brasileiro em geral. Isso às vezes causava certo mal-estar entre os mais “educados”, como se pode ver numa crítica da revista *Fon-Fon*, do Rio de Janeiro, de 2 de maio de 1908:

Não se pode esconder a eficácia da propaganda católica que o padre Júlio Maria conseguiu com seus célebres sermões na catedral. Uma das provas mais frisantes dessa propaganda, foi a extraordinária afluência do povo durante a semana santa nos...cinematógrafos! Na porta de cada um deles havia uma verdadeira multidão, que esperava a sua vez de assistir a todos os a anunciados quadros sacros que lhes prometiam.

A próxima conferência do ilustre Reverendo será sobre “O Pecado e o Cinematógrafo”. Justa e de toda a atualidade.

Em dezembro daquele mesmo ano, chegava a moda dos cinematógraphos falantes, uma das poucas contribuições brasileiras para a história da técnica do cinema. Tratava-se de um recurso simples: colocavam-se atores e ou cantores atrás da tela, para que assim emprestassem a sua voz às imagens mudas. Assim, anunciava-se na revista *Careta*, de 12 de dezembro, que o cinema Rio Branco exibiu Nascimento, Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, com músicas do maestro Costa Júnior e parte cantada por Claudina Montenegro, Santiago Pepe, Cataldi e grande coro. O cinema Brasil também exibiu um filme semelhante, com outros cantores e música de Braz Pepe e que a “fita represen-

tada em tamanho natural com todos os movimentos e ruídos, verdadeira novidade cinematográfica” (ARAÚJO, 1981, p. 276).

Em 10 de abril de 1909, pouco depois da Semana Santa, o famoso cronista da vida carioca, João do Rio, escreveu na mesma *Gazeta* uma saborosíssima crônica chamada *A Revolução dos Filmes* em que sustentava a idéia de que a Semana Santa fora transferida, com vantagem, das igrejas para os cinematógrafos. Permito-me transcrever a maior parte dela:

Os filmes de arte realizaram uma completa transformação nos costumes. [...] Na Avenida, era impossível entrar em qualquer casa-cinema. Havia uma multidão suarenta e febril até ao meio da rua disputando lugar e avançando lentamente contra uma onda de gente feliz que saía [...] Outrora era assim nas igrejas, na de São Francisco, na Catedral, às 9 horas da noite de quinta-feira [...]

Como aqui há em cada canto um cinematógrafo, tive a curiosidade de ver se os outros faziam tão grandes receitas. E admirei. Para a Paixão tinham aberto outros e mesmo no vastíssimo Lírico, no nosso maior teatro, naquele Coliseu de madeira povoado de uma multidão rumorejante e negra. Aí o povo não se acotovelava à porta, mas nas saídas. Nos salões do largo do Rocio, da rua Visconde do Rio Branco, era uma verdadeira revolução. Os chasseurs reclamistas, a espécie agaloadada de derviches urrantes dessas casas, que em Paris usam chapéu alto e casaca e aqui tem boné e fardeta, não se esguelavam para conter o povaréu, murmurando:

— É impossível mais gente. A lotação está completa pareia a sessão que vai começar!

No Rio Branco, estritamente iluminado, era tanta gente à porta, que os tramways elétricos viam-se forçados a diminuir a marcha, soando os tímpanos, tatalando as campainhas para avisar o pessoal que aglomerara sobre os trilhos [...]

Conseguimos entrar num de classe inferior, e isso porque a onda nos forçava. Ficamos de pé, enconstados à parede, tal a quantidade de gente que lá havia. A Paixão, com um cenário escrito por um dramaturgo e cronista parisiense, era animada por conhecidos coristas da Comédia Francesa. Eu vi apenas a preocupação do gesto estilizado de Lambert Fils e as pretenciosas atitudes permanentes de atrida sofredor do urrante mas, ali, felizmente mudo, Munetto Sully. As caras, aquelas centenas de caras na sombra, a treva pálida das salas de cinema, arfavam de religiosidade, de emoções, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção...

Melhor do que visitar 20 igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir uma dessas sessões, ingenuamente crente. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Júlio Maria com as suas conferências. (ARAÚJO, 1985, p. 292).

Seria impossível dar melhor testemunho do que esse, ou descrever tão bem, tanto do ponto de vista religioso quanto social, tal acontecimento. Pela recorrente evocação do padre Júlio Maria, podemos também perceber certo mal-estar na Igreja, pois, mesmo que não houvesse pecado em se ver as “vistas” de Cristo, nem por isso ela desejava perder seu público. De fato, o que mais salta aos olhos na descrição acima é a quantidade de pessoas que essas “vistas” atraíam... De onde surgiria tanta gente? No ano seguinte, novamente os filmes sacros e a Vida de Cristo seriam vistos, acompanhados por atores e atrizes e por muita música.

Tratava-se acima de tudo de um evento, um acontecimento social. Não era apenas mais um filme. Era, sim, o filme. E, exatamente por essa sua característica de tocar no sagrado, merecia ser visto em várias versões, por isso o Cinema Santana trouxe naquele ano o também conhecido: *Mártir do Calvário*. Fita colorida em 1250 metros, toda ela declamada, com os seguintes artistas: Helena Cavallier, Aurélia Delorme, Estefânia Louro, Júlia da Silva, Virgínia dos Santos, Fronzina Campos, Domingos Braga, Arnaldo Bragança, J. Linhares, M. Ponte, João Cândido, A. Mesquita, Campos A. e B. Germano. Além de manter a já então famosa fita da Pathé francesa, que era exibida com grandes solos, cores e acompanhamento de harmonia e grande orquestra.

Sobre a Semana Santa de 1910, João do Rio fez apenas uma pequena observação: “Os cinematógrafos ontem contaram as sessões por enchentes e fizeram um dinheirão” (ARAÚJO, 1985, p. 326).

Seria fastidioso repetir ano a ano a carreira destes filmes no Brasil, uma vez que os filmes ou eram os mesmos ou outros muito semelhantes. Constatado o fenômeno da Semana Santa, fui em busca de alguns depoimentos de época (décadas de 30, 40 e 50), que podem ajudar a perceber como eles viraram uma tradição. Levados por exibidores itinerantes para cidades pequenas de diversas partes do país, quando o cinema já havia feito sua opção pela “grande narrativa” e já havia incorporado todos os elementos trabalhados audaciosamente por D. W. Griffith, em *O Nascimento de Uma Nação* (1914), os filmes compostos por quadros, ou vistas, ainda se manteriam em uso por longo tempo no Brasil. É o que se pode verificar nos depoimentos que se seguem.

Aderaldo, um cego “cantador” que é conhecido personagem da vida nordestina e fora amigo pessoal de Padre Cícero e de Lampião, um dia pensou em mudar de profissão... No ano de 1933, com suas poucas economias, ele decidiu

comprar uma máquina de projeção “Pathé Baby” e dois burros, mais alguns filmes variados — todos velhos — e sair pelo sertão nordestino. Os filmes que tinha eram muito estragados:

O filme mais completo que tinha era a “Paixão de Cristo”. Os velhos choravam quando viam Cristo rumando para o Calvário, sob o peso da cruz. Foi exatamente esse filme que causou uma cena de muito vexame. Eu viajava pelo interior de Pernambuco, quando, uma noite, fui interceptado por um grupo de cangaceiros comandados por João 22. o desordeiro falava meio apressado e foi logo me propondo uma exibição de cinema. — Divertimento pro meu pessoal. Arrume a sua estrovença aí, que agente não tem muita pressa. — Mas, seu capitão... — Tem que ser agora, cego velho. Eu não posso deixar para outra vez. Vamos, arrume o seu instrumento. Estávamos numa vilazinha, no terreiro da casa onde se acoitavam o bandoleiro e sua gente. Vi que não havia outra saída. Era preparar a máquina e passar o filme. E assim foi feito. O filme era a “Paixão de Cristo”. Os cangaceiros o assistiam calados, respeitosos. Quando um deles, a certa altura, se pronunciou, dizendo pilhéria, João 22 ralhou: — Cala a boca! Respeite Nosso Senhor! E o filme continuou passando. A máquina tec-tec desfiava o filme. Quando chegou a hora da crucificação de Jesus Cristo, com os guardas malvados pregando-o à cruz, João 22 não teve dúvidas. Sacando do revolver disparou-o várias vezes sobre a tela, alvejando, na cabeça, um dos soldados. — Arre, miserável! Aprenda a lição! — gritou. Os homens riram com aquilo. João 22 novamente sério, ralhou: — Isso não é vadiação! E se dirigindo a mim: — Cego, passe essa cena ligeiro. Não gosto de ver santo sofrer.²

O respeito altamente religioso do cangaceiro João 22 mostra bem o que significava para a população rural do nordeste brasileiro essas cenas da vida de Cristo. Elas comoviam, levavam as pessoas a orar, a trazer seus filhos. Não importava o estado da fita ou as dificuldades que tinham de enfrentar: o ritual fazia parte da Semana Santa.

Outro depoimento é o da sra. Lydia Neri Pacchini, que pode ser encontrado no *site* do Museu da Pessoa. Perguntada sobre que cinema havia no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, ela não só informou, mas lembrou, a propósito, os filmes de Cristo, no início da década de trinta:

No Bom Retiro no comecinho quando eu já me conhecia por gente tinha dois cinemas: era o Cine Marconi e o Cine Bom Retiro. O Cine Bom Retiro era na Rua José Paulino que depois virou rinque. E o Cine Marconi era na Rua Correia

² A vida do cego Aderaldo, foi por ele mesmo contada, e encontra-se registrada no site do Jornal de Poesia, sob responsabilidade de José Feitosa. Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html>. Acesso em: 6 mar. 2003.

de Mello. Então, a gente freqüentava esses dois, principalmente na Semana Santa, a gente ainda era criança e ia assistir a Paixão de Cristo nesses dois cinemas, era infalível. Nos anos que a gente tinha 12 anos, 13, eram esses tipos de filmes eram infalíveis de assistir. Aí a criançada quando Judas matava o Jesus no filme, a criançada, os moleques que a gente chamava molecada eles gritavam: “É amanhã, é amanhã o seu dia”. Porque todo mundo punha um Judas no poste das ruas nesses bairros populares e depois ao meio dia do sábado de aleluia matava o Judas, todo mundo ia malhar o Judas.³

Essas tradições populares do Brasil podem ser confirmadas ainda em diversas outras fontes. Um texto de Leon Cakoff escrito para o Jornal da Mostra de Cinema de 2002 chega até mesmo a propor o termo “catarse coletiva” para o acontecimento que eram esses filmes, quando comenta a produção mexicana *El Martir del Calvário*. Cakoff lembra que até meados dos anos 80 ainda resistia no Brasil essa tradição:

Fosse qual fosse o filme em cartaz, geralmente sucessos atrelados às premiações do Oscar, eles deixavam de ser exibidos para dar espaço a velhos filmes mexicanos produzidos pela extinta Pelmex, sobre a vida e a paixão de Cristo. O maior sucesso de todos, talvez um dos maiores da história do cinema, ignorado pelas elites e por historiadores, era “O Mártir do Calvário/ El Mártir del Calvário”, de Miguel Morayta, realizado em 1954, com atuações de Enrique Rambal, Manolo Fabregas, Consuelo Frank e Alicia Palácios. O filme entra nos anais da história por resistir 30 anos contínuos em exibição, levando multidões de plateias em cortejo aos cinemas.

Ele acrescenta que o distribuidor brasileiro Francisco Lucas, da Companhia Sul e da Distribuidora F. J. Lucas, é uma testemunha dos tempos que este filme levava multidões aos cinemas:

“O Mártir do Calvário” levava multidões ao delírio. Sexta-feira da Paixão era obrigatório ter este filme em exibição; não só nos cinemas do centro como também nos bairros afastados como no interior. E o público reagia a cada seqüência do calvário de Cristo, aplaudindo, chorando, gritando ou vaiando diante da história do filme. Episódio curioso, Francisco Lucas lembra até de um caso violento em uma cidade do interior de São Paulo onde um homem descarregou seu revólver na tela de cinema sobre as imagens de Judas, o traidor de Cristo. Invariavelmente todas as sessões tinham filas gigantescas e todos os ingressos eram seguramente vendidos.

³ Disponível em: <www.museudapessoa.com.br>. Acesso em: 6 mar. 2003.

É difícil dizer se se trata de um fenômeno puramente brasileiro. Mas de todos estes depoimentos podemos tirar algumas conclusões interessantes para a história dos filmes de Cristo no Brasil. Creio que a primeira coisa que chama a atenção de qualquer um é o volume de público. Desde os primeiros filmes aqui exibidos, a massa de espectadores era imensa. Isso só se alteraria nos anos 1980. Uma das mais plausíveis explicações que posso encontrar é a situação socioeconômica da população do Brasil. Durante as várias décadas em que estes filmes movimentaram nossos cinemas, a população do Brasil passou do meio rural para o urbano, recebendo nesse percurso um grande reforço de imigrantes vindos de diversos países, que, ao chegarem aqui, não entendiam a língua.

No início do século — por que não dizer até a década de 1960? —, nos períodos de festividades religiosas, a população brasileira deslocava-se em levadas até os grandes ou pequenos centros urbanos. Ali encontravam, além dos ritos católicos, a quermesse e o cinema. Não consegui estabelecer nenhuma ligação oficial entre a igreja Católica e a projeção desses filmes nessas datas específicas. Talvez o seguro investimento que isso significava levou os empresários a sempre colocarem estes filmes em cartaz.

Isso também levou à mobilidade dos próprios filmes. Quando um grande centro urbano como Rio, São Paulo, Recife, Belo Horizonte etc. adquiria novas “vistas” e posteriormente “filmes”, os antigos eram oferecidos via jornal e comprados por pessoas simples como o cego Aderaldo. Assim, continuavam a sua carreira no interior do país. O certo é que a pobreza das populações interioranas manteve viva não somente a tradição mas também o formato que esses filmes tiveram desde o início da história do cinema. Sua sobrevivência como tradição, que deslocava pessoas da área rural para o cinema, se manteve enquanto essas populações não foram residir em áreas urbanas e a televisão não se impôs.

É desse período que marca a passagem do rural para o urbano que data a única produção brasileira conhecida, *A Vida de Cristo*, do produtor José Regattieri, datada de 1971, rodada no Espírito Santo. Esse filme não é facilmente encontrado, mas consegui algumas informações sobre ele num artigo do prof. Eduardo Leone, titular de Montagem Cinematográfica da ECA-USP. O filme em questão foi na verdade a sua primeira montagem de um longa-metragem. Tratava-se tão somente de uma filmagem de peça da paixão, como foram as primeiras filmagens de filme de Cristo na Europa. A direção foi de José Regattieri e de William Cobett, e os cenários e figurinos acabaram ficando para o mesmo Eduardo Leone.

Leone informa que o filme — rodado com poucos recursos — foi feito ainda no antigo sistema de “quadros” ou vistas, parecendo um cine-teatro. Tratava-se de uma peça roteirizada, mas Regattieri — diretor e produtor — utilizava diretamente os textos dos evangelhos na produção. Depois de várias peripécias

na cidade de São Roque, no interior do Espírito Santo, ele conta como foram recebidos os primeiros copiões do filme:

Passada a primeira semana, chegaram os primeiros copiões do filme, e lá fomos todos nós pata Colatina. Lembro-me que vários caminhões saíram de São Roque para a projeção. Lá chegando [...] William explicava que era apenas um copião, o que para aquele povo não fazia a mínima diferença. Mas, no fundo ele estava preocupado com a ausência de som, sem lembrar que a vida de Cristo exibida lá ainda era aquela versão muda.

Lá pelas tantas entrou a primeira cena do Cristo, e em toda a minha vida eu juro nunca ter presenciado cena igual. Não a da tela, mas a da platéia que saiu de suas poltronas e se ajoelhou nos dois corredores do cinema. Para eles não era uma representação na tela, e nem tampouco uma seqüência do filme, pois haviam assistido às filmagens. Era o Cristo (LEONE, 1991, p. 147).

O que Leone notou muito bem, e que muitas vezes no Brasil interessa, tanto quanto o filme de Cristo, é a platéia. De fato, foi a reação das pessoas a esse tipo de produção que permitiu essa verdadeira pérola de arcaísmo cinematográfico que é *A Vida de Cristo*, de Regattieri.

Em síntese, podemos perceber o quanto esses filmes podem contribuir para melhor compreensão da religiosidade popular. Sua vinculação aos dias santos da Igreja católica, por uma questão de mercado e sua posterior manutenção naquelas datas permitiram que não houvesse muita necessidade de constante renovação do repertório de imagens, apenas sua ampliação, o que garantiu aos exibidores grande lucro. Disseminando-se pelo interior, até mesmo durante a década de 1970, deles ainda existiam cópias circulando. A devoção popular, aliada a quesitos como pobreza, vida rural, analfabetismo e grande número de imigrantes que não falavam nem liam o português, mantiveram esses filmes não apenas em circulação mas também o seu padrão estético vivo. O grande público que acorria aos centros urbanos durante a Semana Santa era atendido com as velhas fitas de sempre e não devia estranhar, uma vez que a história também era a mesma. Assim, como se fossem para uma missa, cujo calendário eclesiástico se repete todos os anos, iam em levadas para o cinema assistir o filme, como mais um momento de devoção religiosa.

Referências

ARAÚJO, Vicente de Paula (1981). *Salões, circos e cinemas de São Paulo*. São Paulo: Perspectiva.

_____. (1985). *A bela época do cinema brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

BAUGH, Lloyd (1997). *Imaging the divine: Jesus and christ-figures in film*. Franklin (Wisconsin): Sheed & Ward.

COSTA, Flávia Cesarino (1995). *O primeiro cinema*. São Paulo: Página Aberta.

CULLMANN, Oscar (2001). *Cristologia do Novo Testamento*. São Paulo: Liber.

IWERSEN, José Augusto (1992). *Cristo no cinema: visões de amor, paz, dor e... espetáculo*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz Editora Ltda. [KINNARD, Roy e DAVIS, Tim. *Divine images: a history of Jesus on the screen*. New York: Citadel Press – Carol Publishing Group, 1992].

LEONE, Eduardo (1990-1991). A vida de Cristo no Espírito Santo. *Revista USP*, São Paulo, dez./fev.

MUSSER, Charles (1998). "Passions and the passion play: theater, film, and religion in America – 1880-1900". In: COUVARES, Francis G (1998). *Movie censorship and American culture*. London, Washington: Smithsonian Institution Press.

MUSSER, Charles (s/d). "The emergence of cinema: the American screen to 1907". In: HARPOLLE, Charles (Org.) (s/d). *History of the American cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

SADOUL, Georges (1983). *História do cinema mundial*. Lisboa: Horizonte. v. 1.

Webliografia

www.museudapessoa.com.br — possui diversos depoimentos de pessoas de diversas idades, preferencialmente idosas, e tem o fim de preservar a memória popular e a experiência de vida destas pessoas.

www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html — A vida do cego Aderaldo, foi por ele mesmo contada, está registrada no *site* do Jornal de Poesia, sob responsabilidade de José Feitosa.

LUIZ VADICO é historiador e escritor, bacharelado e licenciado em História na Unicamp e doutor em Multimeios, no Instituto de Artes da Unicamp. Este artigo resulta de uma bolsa de doutorado concedida pela Capes (projeto: A Imagem do Ícone. Cristologia no Cinema. Um Estudo Sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo – 1897-2004), sob orientação de Marcius Cesar Soares Freire. Atualmente é professor do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi de São Paulo e integrante do Grupo de Pesquisa Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea.

vadico@gmail.com