

O processo de sacralização do filme: o produto e o evento

Luiz Vadico¹

RESUMO

Neste artigo, verificamos o processo de sacralização pelo qual o produto midiático religioso passa. Observamos isso através do comportamento dos produtores e atores (Cecil B. DeMille, Sidney Ollcott, Mel Gibson, George Stevens, etc.) durante o processo de feitura do filme e do comportamento dos espectadores diante do seu visionamento. Observamos ainda o aspecto de uso social do produto midiático. Verificamos ao longo do texto se o conceito de Arte Sagrada de Burkhardt se aplica ao filme religioso.

Palavras-chave: cinema, filme religioso, comportamento, arte sacra.

ABSTRACT

The process of sacralization of the film: product and event. In this article we analyze the process of sacralization of religious films. This process is observed in the behavior of producers and actors (Cecil B. DeMille, Sidney Ollcott, Mel Gibson, George Stevens, etc.) during the film's production and in the behavior of viewers as they watch it. The article also discusses the social use of these media products. It asks whether Burkhardt's concept of sacred art applies to religious films.

Key words: cinema, religious movie, behavior, sacred art.

Ao estudarmos o campo do filme Religioso, chamaram-nos a atenção os vários aspectos que relacionavam algumas das suas produções com a forma pela qual se elaborava a Arte Sacra. Este tipo de arte, normalmente associado às igrejas e às manifestações religiosas em geral, conhecida pelas suas representações na pintura, escultura e música, ainda não era um conceito eficiente para explicar os comportamentos que encontramos ao longo da história das produções religiosas. Buscamos, então, ajuda em um teórico pouco explorado e pouco convencional, Titus Burckhardt, filósofo e escritor suíço-alemão que se dedicou ao estudo da teoria da arte e ao espiritualismo de forma geral. Em seu livro, *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos* (2004 [1959]), buscou esclarecer o que é a Arte Sagrada:

Os historiadores da arte, que aplicam o termo "arte sagrada" para designar toda e qualquer obra de tema religioso, esquecem-se de que a arte é essencialmente forma. Para que uma obra de arte possa ser propriamente qualificada de "sagrada" não basta que seus temas derivem de uma verdade espiritual. É necessário, também, que sua imagem formal testemunhe e manifeste essa origem. [...] Emprestar temas da religião, de modo totalmente exterior e, por assim dizer, literário, no é suficiente para outorgar-lhe um caráter sagrado, tampouco os sentimentos devocionais de que se impregna, e nem mesmo a nobreza da alma que nela possa estar sendo retratada. Nenhuma categoria de arte pode ser definida como sagrada a menos que também sua forma reflita a visão espiritual característica da religião da qual provém (Burckhardt, 2004, p. 17).

¹ Universidade Anhembi Morumbi. Mestrado em Comunicação. Rua Casa do Ator, 294, 7º andar. Vila Olímpia, 04546-001, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: vadico@gmail.com

Suas observações relativas à necessidade de que uma obra de arte sagrada, para assim ser considerada, deve, sobretudo, obedecer também a uma forma sagrada de manufatura e de representação são bastante radicais. Se nos ativermos a Titus Burckhardt, perceberemos que muito pouca coisa pode ser percebida como sendo relativa à Arte Sagrada. No entanto, tudo nele nos chamava ao diálogo, pois a Arte Sagrada não quer apenas representar o sagrado, ela quer ser o meio que torna possível a relação do homem com Deus. E nisto há uma clara relação com o ocorrido com os produtos midiáticos do campo do filme religioso.

No que diz respeito à forma, como postulou Burckhardt, seria perigoso afirmar que, tendo em vista um provável surgimento do cinema narrativo através da elaboração dos primeiros filmes de Cristo, que o filme poderia estar obedecendo a uma forma relativa ao sagrado e logo terminar por produzir uma obra de arte nestes termos. Seria perigoso, sobretudo, porque não temos filmes sagrados. No entanto, Burckhardt não leva em consideração os objetos que são tidos como sagrados e que possuem um aspecto bastante comum. E que podem ter sido feitos por mãos humanas, mas que ainda assim são objetos de devoção. Exemplos disso não faltam, basta pensar nas imagens *acaropitas* (aparecidas); no Brasil, temos um bom exemplo que é a padroeira nacional, *Nossa Senhora Aparecida*.

O que as torna sagradas são os eventos que ocorrem em torno delas ou são propiciados por estas; neste caso, fogem da estrita percepção daquele filósofo. Elas representam o divino, não necessariamente foram feitas de forma sacral, mas tornam-se socialmente revestidas de sacralidade. Este aspecto do qual se revestem é sobretudo emprestado do comportamento religioso das pessoas que estão com elas diretamente envolvidas e que propiciam uma fetichização da imagem. Se podemos tranquilamente dizer que não temos filmes sagrados, o mesmo não podemos afirmar quanto ao comportamento devocional relativo à sua produção e visionamento. O fato de que tornar um filme sagrado não pareça algo possível não impede que os produtores nele envolvidos se esforcem por torná-lo sacral.

Nem todos os filmes do campo do filme religioso passam pelo processo de sacralização, mas ele ocorre e reflete uma tradição comportamental bastante antiga. Durante a Idade Média, e em alguns outros momentos

da história, artistas, no afã de realizarem o seu trabalho, faziam não apenas representações sacras, mas faziam do ato de elaboração um ato sacral (Burckhardt, 2004, p. 19); jejuavam, oravam, meditavam sobre os símbolos adequados a serem utilizados, em busca de uma inspiração que viesse de Deus para que a representação pudesse dignamente manifestar o sagrado e permitir com ele um contato. Os ícones bizantinos, gregos e russos são um bom exemplo deste tipo de produção (Gharib, 1997). Também os pintores do século XIX chamados de pré-rafaelitas buscaram um “estado especial” para realizarem o seu trabalho (Argan, 1992, p. 103). Muitos exemplos poderiam ser citados nas artes plásticas de maneira geral; no entanto, interessa-nos mais propriamente o cinema.

A sacralização no processo de manufatura fílmica

Um dos primeiros casos de comportamento religioso ou místico em uma produção da qual temos notícia se refere ao ocorrido com o ator inglês Robert Henderson Bland, quando atuou num dos primeiros Filmes de Cristo. A produção² era *Da Manjedoura à Cruz*, um filme produzido pela Kalem Company americana, feito pela equipe de filmagem liderada por Sidney Olcott, em 1912. Foi o primeiro filme de cinco rolos a ser realizado, ou seja, o primeiro longa-metragem digno desse nome. A equipe havia sido designada para fazer algumas tomadas na Terra Santa e no Egito, e lá surgiu a ideia de se realizar um filme sobre a vida de Cristo. Olcott foi então para Londres, em busca de um ator para protagonizar o filme.

A ideia era bastante ambiciosa, e quando Olcott anunciou, em Londres, que tinha planejado um filme épico de cinco rolos chamado *Da Manjedoura à Cruz*, levantou protestos enfurecidos de organizações da igreja; os motivos eram os mesmos encontrados desde meados e fins do século XIX: nenhum homem pode representar Jesus em toda a sua inteireza, ou seja, o seu lado humano e o seu lado divino; logo, qualquer tentativa sempre resultaria numa imagem caricata do Cristo. Com todo o barulho despertado, Olcott sentiu que tinha um filme de grande

² Charles Foster (2000) no livro *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood* nos informa sobre os preparativos, produção e recepção deste filme. Além dele, utilizarei informações de outros autores, entre os quais J.P. McGowan (1912), componente da equipe de produção do filme, que escreveu o artigo “From Jerusalem to the Sea of Galilee” que apareceu originalmente na *The Motion Picture Story Magazine*.

bilheteria. Em um artigo do *New York Times* de 1913, ele afirmou: “Eu percebi então que tinha que fazer a película. Com toda aquela publicidade grátis, o filme seria muito lucrativo” (in Foster, 2000).

Diante da recusa de vários atores teatrais, que preferiam não se envolver com cinema, Olcott buscou ajuda de Thomas Blackmore, diretor da *Blackmore's Theatrical Agency*; este disse que tinha o ator perfeito para Cristo e que estaria disposto a fazer o teste para o papel. Quando Olcott se encontrou com Robert Henderson Bland, um ator shakespeariano talentoso que conseguira alguma fama no *London Stage*, ele concordou. A cena não poderia ser mais inusitada: Bland andava no quarto do hotel de Olcott usando uma peruca longa e loura, vestido num gracioso manto branco. “Eu sou Jesus Cristo”, disse Bland, “eu representarei em sua película.”

Bland lhes informou que tivera uma visão durante a noite e que Deus tinha dito que ele era o seu filho escolhido. “Francamente, pensamos que era louco”, disse Olcott. “Nós não discutimos, ele era obviamente o que nós procurávamos” (in Foster, 2000). Dois dias mais tarde, eles foram para o Egito, onde encontraram completos os preparativos para as pré-gravações.

Desde o começo das filmagens, Bland tinha deixado crescer o seu próprio cabelo louro dourado para aumentar o seu comprimento e a peruca foi deixada de lado. Olcott contou a Kalem que Bland estava agindo como se estivesse possuído. Em seu retorno a Nova York, disse aos repórteres que pela primeira vez em sua carreira tinha permitido que um ator estivesse no comando total da cena. “Bland não necessitou de direção, ele foi soberbo”, disse. Argumentava ainda que Bland estava totalmente inconsciente da câmera, e que vinha naturalmente “compelido por uma força e razão estranhas” (in Foster, 2000).

O filme foi lançado primeiramente na Inglaterra, em 3 de outubro de 1912, na Queen's Hall, e teve uma seleta assistência; entre os presentes estavam o reverendo William Inge e o cardeal Francis Bourne, o prelado católico para a Inglaterra. O filme foi muito bem-sucedido, arrancando elogios de todos. O retorno da equipe a Nova York foi recebido com considerável alarde pela imprensa. Ainda como parte da estratégia de marketing, Robert Henderson-Bland foi trazido a Nova York pela Kalem para a estreia especial do filme ainda em outubro de 1912.

Embora Henderson-Bland não tenha recebido passagem de primeira classe, o capitão do navio, Awestruck, ofereceu-lhe a melhor suíte em troca de ele dar uma volta completa pelo convés do navio, com as vestes que havia usado na filmagem:

Em Nova York, Henderson-Bland foi uma sensação. Recusou-se a usar todo e qualquer veículo para seus transcurros, ia caminhando a toda parte. As multidões o seguiam todos os dias e centenas o esperavam do lado de fora do seu hotel, aguardando a sua aparição diária. Muitos se ajoelhavam quando ele saía do hotel (in Foster, 2000).

From the Manger to the Cross foi visto pela primeira vez, em Nova York, no auditório de John Wanamaker, em 14 de outubro de 1912. Uma música especialmente composta e executada por uma orquestra de quarenta músicos acompanhava o filme. Foram enviados convites a todos que possuíam alguma importância na vida religiosa de Nova York. A maioria atendeu, assim como as autoridades civis e as pessoas importantes da indústria do filme.

Sidney Olcott foi aclamado como o maior diretor da indústria cinematográfica americana da época. Bland também foi arrastado pelo sucesso do filme. Ele ficou em Nova York por quase três meses com a Kalem disposta a pagar as despesas. Recebeu convites para as casas da elite da cidade. A viúva de Jacob Astor IV (desaparecido no Titanic) deu uma recepção especial livre de bebidas alcoólicas para Bland, durante a qual ela pediu-lhe para “abençoar” seu filho, nascido depois do seu resgate do Titanic.

Bland recebeu várias ofertas para que aparecesse na cena de Nova York ou para que estreasse algum novo filme; recusou todas. Antes de sua partida de volta à Inglaterra, Frank Marion, dirigente da Kalem, ofereceu-lhe um polpudo cheque em agradecimento pela publicidade que ele havia dado ao filme. Olcott, que levou o cheque para o hotel, contou muitos anos depois sobre uma despedida não muito costumeira no seu encontro com Bland:

“Eu lhe ofereci o cheque, mas ele acenou afastando-o”, disse Olcott. “Então agarrou o cheque e pressionou-o na minha testa e depois na sua própria.” “Há outros que precisam dele muito mais do que eu”, disse ele. Ele fez uma pausa e então continuou: “Existe um orfanato em Toronto, Ontário, ao qual este dinheiro deve ser enviado.” Olcott negou enfaticamente ter sugerido o orfanato a Bland. “o porquê disse que eu saberei somente após a minha morte”, disse ele (in Foster, 2000).

O dinheiro foi para o orfanato que ainda fica na mesma rua da primeira casa canadense onde morou Olcott. O *New York Telegraph* obteve uma cópia de um lançamento nos registros do orfanato onde se lia: *Recebido da Kalem Film Company, de New Jersey, E.U.A., em pedido expressado por Jesus Cristo, a soma de 750 dólares* (in Foster, 2000).

Bland retornou à Inglaterra, mas nessa época somente para atuações religiosas. Ele fez somente outro filme, *General Post*, em 1920. Durante a Primeira Guerra Mundial, tornou-se oficial no Exército Britânico, ganhando medalhas por seu aparente desprendimento em relação à sua própria segurança. Depois da guerra escreveu um livro intitulado *From the Manger to the Cross*, no qual declarou que Cristo havia penetrado em sua alma durante a filmagem e que ele havia estado inconsciente do que tinha feito até ver o filme em Nova York.

É notável como o comportamento de Henderson-Bland influenciou a aceitação da obra. Pois, se nenhum ator estava à altura da caracterização de Jesus Cristo, como se poderia obstar uma *performance* completamente eivada de misticismo? Seu comportamento emprestou dignidade ao filme, ajudando na sua plena aceitação.

Nosso outro personagem cujo comportamento afetou decisivamente as suas produções religiosas é o conhecido diretor Cecil B. DeMille. Ele era o que se pode chamar de um aristocrata do cinema, pois, além de ser um dos fundadores de Hollywood, teve ali uma intensa atuação ao longo dos anos, sendo também um dos 36 fundadores da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS).

Uma série de escândalos abalou Hollywood no começo dos anos 20, e a vigilância dos grupos femininos e religiosos forçou a indústria a defender-se contra acusações de ser a moderna Gomorra. DeMille respondeu fazendo o cauteloso melodrama *A Homicida* (*Manslaughter*, 1922) e depois *Os Dez Mandamentos* (1923a, 1923b), no qual ofereceu um conto de moralidade moderna com um elaborado *flashback* bíblico. Ele seguiu pelo gênero religioso um caminho razoavelmente seguro numa época de grande vigilância moral.

O comportamento religioso de Cecil B. DeMille às vezes pode parecer até paradoxal ou até mesmo apenas golpe publicitário; no entanto, é difícil dizer isso com certeza, mesmo porque, assim como Bland, ele manteve este comportamento ao longo da vida. Frequentava os cultos católicos com assiduidade. No seu primeiro filme religioso de sucesso, *Os Dez Mandamentos* (1923a, 1923b), ele distribuiu *Bíblia Sagradas* nos sets para atores e técnicos envolvidos na produção.

Em *O Rei dos Reis* (1927), o comportamento religioso de Cecil B. DeMille exacerbou-se. Buscou cercar-se nos locais de filmagem de uma atmosfera de santidade, propícia à manifestação do sagrado. Frank Walsh, em seu livro *Sin and Censorship*, parece não acreditar muito na religiosidade do diretor:

De Mille, apesar de ter se cercado de consultores religiosos, raramente os ouvia, pois esta atitude estava mais ligada a dirimir críticas futuras do que a uma abertura real para ouvir críticas e sugestões. Sua tática funcionou desde o início, com a imprensa tratando a produção como uma experiência religiosa. Mesmo a revista Variety utilizou um tom solene pouco usual ao informar que o diretor ordenou que não houvesse comportamentos profanos nos sets de filmagem. Quando os músicos não tinham o que fazer, eles tocavam "Onward, Christian Soldiers" (Avante, soldados cristãos!), que era tocada toda manhã quando DeMille fazia sua aparição, com todos os atores de cabeça baixa em sinal de respeito, até o diretor chegar à sua posição (Walsh, 1996, p. 52).

Novamente ele distribuiu exemplares da Bíblia para o todo o pessoal que estava nas locações; também possuía um órgão no estúdio, típico instrumento das igrejas daquele período, para tocar hinos devocionais visando inspirar os atores. Não faltaram também as missas realizadas todas as manhãs por um dos seus consultores, o padre Daniel Lord, nos sets de filmagem. DeMille também insistiu para que H.B. Warner, que faria o papel de Jesus Cristo, comesse e dormisse sozinho, que chegasse ao estúdio em uma Limousine e mantivesse um véu sobre a cabeça ao sair dela enquanto estivesse caminhando até o local de filmagem. Desejava manter, dessa forma, uma aura de reverência e respeito em torno da figura de Cristo e que, de alguma forma, os próprios atores esquecessem que era H.B. Warner que estava ali. Há uma clara relação com o que havia ocorrido antes com Robert Henderson Bland.

Na versão de *Os Dez Mandamentos* (1956), o comportamento de DeMille foi levado ao paroxismo. Além de manter os gestos relativos à sacralização acima relatados, ele se esmerou nos detalhes. Mandou trazer do Monte Sinai, localizado em Israel, toneladas de pedras para compor o cenário do mesmo monte no estúdio. Ele também mandou trazer granito daquele monte e mandou fazer dele as tábuas de pedra onde se inscreveriam os mandamentos.

Para ter certeza de que até mesmo a escrita estaria adequada, ele pediu para um linguista escrevê-los em hebraico pré-sinaítico. Então, as tábuas de pedra que foram vistas no filme, na maior parte do tempo, eram as mais próximas possível daquilo que seriam as tábuas de "os dez mandamentos" originais, no imaginário de DeMille. Isto era tão importante para ele que, após o filme, doou as tábuas de granito do Sinai para a igreja que ele frequentava em Hollywood, onde estão até hoje afixadas próximas ao altar.

Podemos perceber nesta sua atitude o desejo de colocar dentro do filme objetos que conteriam em si mesmos um valor sagrado³. DeMille chegou até mesmo a pedir para o compositor da música do filme, Elmer Bernstein, algo que fosse parecido com *Avante, soldados de Cristo!*, cujo andamento e ritmo ele achava encorajadores.

DeMille também participou efetivamente do filme, primeiramente aparecendo na cena inicial, onde em frente a uma cortina vermelha, num palco, ele fala ao microfone sobre a relevância do assunto. Isto é mais um indício do seu desejo de uma relação com o sagrado, pois ele prepara o público para aquilo que será visto, sugere que entrem num estado especial diante do assunto. Além desta participação, ele também fez, em diversos momentos, a voz de Deus ao longo do filme, com exceção da cena da sarça ardente, na qual foi utilizada a voz do próprio Charlton Heston, que protagonizava o filme como Moisés. A voz do diretor era bastante conhecida, pois manteve, entre os anos de 1936 e 1945, um programa de rádio, *Lux Radio Theatre*, criado e dirigido por ele.

Podemos observar nestes dois filmes tratados que o processo relativo à sacralização está vinculado à ideia de “impregnação”; deseja-se de alguma forma que os atos ritualísticos, as intenções relativas ao sagrado, transpareçam no efetivo resultado do objeto midiático final. Em outras palavras, ocorre a crença de que, sendo feito de forma sacra, esta forma não necessariamente tornará o produto midiático sagrado, mas afetará o resultado final. Colocar os atores no “clima”, criar uma atmosfera religiosa, comportar-se de forma religiosa e, sobretudo, divulgar que isso foi feito desta maneira contribui para a forma final do filme e também para a sua recepção pelo público. Então, mesmo que não possamos dizer que este seja um comportamento realizado tendo em vista estratégias de propaganda, a divulgação destes fatos lhes empresta sentido e ao filme.

Sacralização do local de exibição – propiciação do sagrado

A busca pela criação de uma atmosfera propícia à manifestação do sagrado na projeção dos filmes religiosos é

muito antiga; pode ter se iniciado de forma circunstancial, tendo em vista a ocupação de espaços característicos, como igrejas, salões paroquiais, recintos de escolas religiosas, etc. Isto ocorria porque no início da história das imagens em movimento não existia um espaço específico para essas projeções. Elas eram costumeiramente vistas em vaudevilles, feiras e posteriormente em Nickelodeons. Nenhum destes espaços era considerado adequado para receber um público que se interessasse por assuntos religiosos, uma vez que eles eram frequentados por pessoas de “reputação duvidosa”.

Um dos primeiros filmes a merecer nossa atenção é *A Paixão de Horitz*, de 1897; era formado por vistas móveis, “quadros vivos”, como costumavam ser chamadas. Seus vários quadros não se articulavam numa narrativa; a relação entre eles era feita por um comentador, que geralmente era alguém ligado à religião. O assunto não é a vida de Cristo, mas está relacionado a ela, pois o interesse principal é a peça da Paixão que era realizada anualmente na cidadezinha de Horitz, na Bavária. A produção foi realizada por Charles Smith Hurd; o aporte de recursos veio dos produtores teatrais Klaw e Erlanger, também os responsáveis pelas exibições.

A Paixão de Horitz era apresentada em uma hora e meia de exibição que também incluía projeção de slides, uma conferência, música de órgão e hinos sagrados. Klaw e Erlanger escolheram excursionar por outras cidades antes de chegar à capital nacional do teatro, Nova York. A *première* americana ocorreu em 22 de novembro de 1897 na Philadelphia Academy of Music e recebeu uma resposta bastante favorável, com o clero local fazendo parte apreciável da assistência. Chamando-o de “o mais notável, e certamente o mais nobre uso daquele maravilhoso invento, o cinematógrafo, poderia ter tido”. Após a primeira semana, a Paixão de Horitz se mudou para a Horticultural Hall, onde permaneceu por mais duas semanas. A apresentação foi gradualmente refinada. Enquanto música de órgão acompanhava a conferência de início, os produtores logo adicionaram três cantores, incluindo o barítono N. Dushane Cloward (Musser, 1998, p. 210). Esse formato de apresentação se repetiria em outras cidades até o espetáculo chegar a Nova York.

Quando a Paixão de Horitz, após passar por Filadélfia, Berkeley e Boston, chegou, finalmente, a Nova York, já não se constituía exatamente numa novidade,

³ Estas informações foram retiradas dos comentários feitos ao filme - na sua versão em DVD - por Katherine Orrison (autora do livro *Written in Stone – Making Cecil B. DeMille’s Epic, The Ten Commandments*), encontrados na edição comemorativa dos 50 anos de lançamento do filme de 1956, Paramount Pictures, encontrado no Brasil.

pois a Paixão de Oberammergau estava sendo apresentada no Eden Musée. A produção havia sido realizada às pressas por Richard Hollaman, proprietário do Eden Musée, que viu uma grande possibilidade de lucro no negócio. Rapidamente outras “Paixões” foram produzidas por imitadores, tornando-se uma grande atração para o público americano.

Em todos os lugares para os quais as *vistas móveis* eram levadas, o espaço onde ocorreria a projeção recebia tratamento semelhante àquele que havia sido pensado para a Paixão de Horitz. Esta forma de apresentação durou por muito tempo; ainda a vemos para o caso de *Da Manjedoura à Cruz* (1912). Em suas recomendações aos exibidores, a Kalem Company especificava:

Lidando com o lançamento da Kalem. Umhas poucas sugestões para a forma de anunciar Da Manjedoura à Cruz. Obviamente escrito para exibidores que deviam estar considerando a apresentação do filme, o artigo de Epes Winthrop Sargent oferecia muitas dicas práticas: como envolver ministros e trabalhadores de igreja (oferecer uma apresentação adiantada); como obter lista de endereços (pergunte aos ministros); como preparar convites escritos (preferencialmente em tipos góticos); como usar cartazes (evite cartazes ambulantes “sandwich boards”); como preparar a sala de exibição (use um pouco de incenso); como arranjar a música (órgão como o instrumento de preferência), neste artigo de propaganda também ocorrem aquelas palavras que costumam ocorrer através da literatura deste primeiro período do cinema: reverente e reverência (Tatum, 1997, p. 30).

Esta preparação consagra um território que nem sempre é o espaço dedicado ao sagrado; então, este caráter lhe é momentaneamente emprestado. É importante notar esta pregnância do sacral, a extensão do seu espaço para lugares ditos profanos, através de formas próximas ao ritualismo. Esta extensão do espaço é provisória, sua duração está diretamente relacionada à duração mesma do evento.

O evento como um aspecto da sacralização

Após a década de quarenta, a forma de apresentar estes filmes se alterou, mas eles ainda eram tratados como

eventos. Entendemos um evento como algo que leva o espectador a sair do seu cotidiano, a se preparar para gastar um determinado tempo vendo um filme, a se deslocar até o local de exibição, e também a estar pronto para a duração do espetáculo. Neste quesito, um bom exemplo é o filme *A Maior História de Todos os Tempos*, de George Stevens (1965), que possuía mais de quatro horas de duração.

Além da sua duração, ele interessa também por ter sido pensado como um evento programático e elaborado para deixar o espectador num estado receptivo à mensagem do sagrado. Para tanto, além de escrever o roteiro com James Lee Barret, Stevens contratou o poeta Carl Sandburg, que ficou um ano e meio ao lado do diretor para ajudar a “clarear” sua visão do filme; ele desejava um *Espírito Santo Cinemático* (Tatum, 1997, p. 87). Esta intenção é importante, pois o papel do Espírito Santo na Santíssima Trindade é o de intermediar a presença de Deus entre os homens, fazê-la manifesta; até mesmo as conversões se realizam por intermédio do Espírito Santo. A intenção do diretor, então, é suficientemente clara: um filme que inspire os espectadores, que faça sentir entre os homens a presença do divino.

O filme tem suas intenções colocadas previamente num programa que aparece nas imagens da abertura; trata-se de uma peça programática. Ele sai, então, da categoria de puro entretenimento para assumir uma função de evento. Este evento possuía originalmente cerca de 4 horas e 20 minutos de duração com um intervalo entre as partes, o que já vinha previsto no programa encontrado na abertura:

Programa: Abertura: meditações: Jesus de Nazaré.

Primeiro Ato. A Profecia. Uma Voz no Deserto. Venha a Mim. A Grande Jornada. Tempo de Maravilhas. Intervalo. Segundo Ato. Um Novo Mandamento. A hora chegou. A Vitória do Espírito.

A música, composta por Alfred Newman, é calma e “meditativa”, e, assim, o efeito desejado sobre o espectador era o de tranquilização. E esta preparação pode ser pensada ao menos de duas formas: uma que deseja acalmar a agitação, buscando colocar as pessoas num estado receptivo, mas não passivo, e a outra forma é a preparação para entrar em contato com coisas relativas ao sagrado. A música posta antes do filme remete-nos aos usos e costumes relativos às primeiras filmagens de Peças da Paixão, onde havia música ambiente recepcionando e aguardando os espectadores. Devido à ideia das meditações é filme necessitava ser longo, pois para alguém meditar sobre algo, há a necessidade de tempo.

Para que a mensagem fosse perfeitamente compreendida e alcançasse de fato o espectador, o diretor, pela primeira vez na história do cinema, deixou de lado a empolada linguagem bíblica e fez os textos serem habitados por certa coloquialidade. Saíram os “tus” e os “vós” e entraram o “você” e os “vocês”. A linguagem bíblica – ou o fato de outros filmes deixarem as frases de Jesus completamente textuais –, se, por um lado, desejava lembrar o sagrado ao público, por outro também demarcava a distância entre este e o assunto. Esta coloquialidade permitiu uma maior proximidade com o espectador.

Um outro filme no qual houve uma clara intenção de fazer uma imersão do espectador no sagrado foi *A Paixão* de Mel Gibson (2004). Neste caso, o dado mais importante também se refere à linguagem. Uma das primeiras decisões do diretor (Fox Filmes do Brasil, s.d.) em relação à produção foi que desejava fazê-la com a língua da época de Jesus, o aramaico e o latim, e sem legendas. Gibson procurou a ajuda do padre William Fulco, chefe da cadeira de Estudos Mediterrâneos na Loyol Marymount University e um dos mais importantes especialistas do aramaico e das culturas semíticas clássicas. Fulco traduziu o roteiro de *The Passion of the Christ* inteiramente para o aramaico do século I para os personagens judeus e para o latim coloquial para os personagens romanos.

Todo o elenco do filme acabou por aprender algumas palavras em aramaico, e isto foi feito de maneira fonética. Para o diretor isto trouxe alguns benefícios: “Reunir um elenco formado por pessoas de várias partes do mundo e fazer com que aprendessem essa língua fez com que tivessem algo em comum, uma coisa que partilhavam e lhes deu laços que transcendem a linguagem.” Isso também fez com que eles se aprofundassem no uso de recursos físicos e emocionais para muito além do uso das palavras. Como observa Gibson:

Falar aramaico exigiu algo diferente dos atores. Porque eles tinham de compensar a ausência de uma clareza habitual existente no uso de sua própria língua. Fez com que as performances tivessem um outro nível. De certo modo, fez com que a experiência se transformasse em cinema dos velhos tempos porque nosso compromisso era contar essa história com a pureza de suas imagens e sua expressividade, tanto quanto qualquer outro recurso.

Como escrever um roteiro que desse a possibilidade de compreensão da estória, sem o idioma? Apesar dos antigos filmes de Peça da Paixão poderem dar um bom substrato ao diretor, ele escolheu outro material, a tradição. A tradição

acabou por elaborar um repertório de imagens de Jesus Cristo (Vadico, 2010, p. 105), os momentos mais importantes da sua vida e da Paixão. Ao decidir-se pela tradição, e pela língua incompreensível, Gibson teria que tocar as pessoas pela clareza das cenas escolhidas, ao mesmo tempo em que necessitaria carregar na emoção e tocar o espectador pelo não racional.

Isso resultou numa experiência visualmente dramática, com gestos exagerados, lágrimas, violência e muito sangue. Este desejo de provocar ao extremo a emoção religiosa teve efetivo resultado, com notícias de todos os lados do público chorando. No entanto, apesar de ter conseguido muita comoção, Mel Gibson não conseguiu distribuir o filme sem legendas, as distribuidoras não aceitaram, o que alterou os méritos estéticos que o filme teria.

Em ambos os filmes, podemos verificar a preocupação não apenas com o evento, a presença do espectador e o comportamento emocional característico do religioso que se deseja propiciar, mas a intenção de aliar ao mesmo evento o conteúdo do produto midiático. Este conteúdo do produto é revestido de condições tais que deve propiciar ao espectador uma imersão numa experiência do sagrado, seja através da reflexão e meditação propostas por Stevens, seja através da catarse de características emocionais e altamente irracionais pensadas por Gibson.

A sacralização através do tempo e temporalidade sagrados

Quando surgiram os primeiros filmes de Peça da Paixão, já em 1897, eles ainda foram recebidos como uma novidade pelos espectadores, religiosos e exibidores. Não possuíam ao menos um lugar específico para a sua exibição. Em pouco tempo, os empresários do entretenimento souberam tirar proveito do significado religioso dessas produções. No Brasil, já em 1903, estes filmes começaram a ser associados aos vários momentos importantes do calendário litúrgico. Eles poderiam ser vistos em qualquer época do ano, mas necessariamente eram projetados no período da Páscoa, quinta e sexta-feira santas, e no Natal.

Esta vinculação do calendário litúrgico com o campo do filme religioso foi um verdadeiro fenômeno, pois levavam à lotação de público os cinemas de todo o país. Os exibidores faziam sessões contínuas do amanhecer até

o último horário possível à noite. De acordo com cronistas de diversas épocas, todas as sessões ficavam abarrotadas. Chegou-se até mesmo a temer a concorrência dos cinemas com as igrejas (Vadico, 2006).

E ligado a este fenômeno espantoso está outro fato importante: a estória era conhecida e, no que tange ao interior do Brasil, a renovação dos filmes era muito pequena. Então, muitas vezes se via o mesmo filme todos os anos. Aqui temos a sobreposição da sacralidade ao objeto midiático; em outras palavras, mais importante do que um filme novo era ver a Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo na Semana Santa. Estas projeções tornaram-se uma espécie de extensão daquilo que ocorria no espaço das igrejas, um complemento necessário, às vezes catártico, às vezes didático.

Essa intrínseca relação entre projeção e calendário litúrgico vinha acrescida da predisposição emocional do espectador para uma experiência do sagrado. Na literatura acadêmica, e na dos cronistas, seja do Brasil quanto internacional, são muito comuns as descrições do comportamento dos espectadores, que se comovem, choram e desmaiam nas salas de projeção. Quando observamos a recepção dos filmes de Cristo no Brasil, notamos que este comportamento do espectador tem pouco ou nada a ver com a qualidade estético-narrativa da produção. Uma boa parte dos espectadores já chega às salas predispostos a uma catarse; ela pode ser facilitada pelo produto midiático, mas a possibilidade de que ela ocorra é imensa.

Neste quesito, percebemos que a estreita relação entre calendário litúrgico e projeções de objetos midiáticos relativos ao campo do filme religioso empresta-lhe mais uma característica de sacralização, esta bastante sutil e funcional, o “tempo sagrado”, a data marcada para a realização da experiência religiosa, o tempo de duração da projeção. Nesta parte do processo, o produto midiático é sacralizado pelo tempo. É só causa este efeito enquanto transcorre neste período de tempo.

Sacralização do uso

Uma última forma é a utilização destes produtos midiáticos para produzirem o bem. Já em 1903, Pascoal Segretto, no Brasil, anunciava projeções benemerentes dos filmes de Cristo (Vadico, 2006, p. 92). A renda era toda destinada para obras de caridade mantidas pelas igrejas. Era um evento de mão dupla, pois transformava efetiva-

mente o produto midiático num objeto que beneficiava a sociedade de forma cabal e que, ao mesmo tempo, estendia a sua aura de santidade para o promotor do evento, pois sua imagem passava a ser a de “um homem pio e caridoso”. Esta prática foi corriqueira, tanto no Brasil quanto no resto do Ocidente. Espanha, Estados Unidos, França, Itália, etc., todos utilizaram produtos midiáticos do campo do filme religioso para angariar fundos para obras assistenciais. Desta forma, temos uma última forma de sacralização do filme, a do seu uso.

Dimensões do processo de sacralização

Observamos ao longo do texto vários aspectos deste fenômeno, os gestos – e a intenção – de sacralização em torno do produto midiático, visto como processo, produto e uso. Primeiramente, verificamos o desejo de criar um objeto “puro” através de um comportamento “puro” (produtores, diretores, atores, técnicos, etc.) diretamente relacionado ao sagrado; vimos também as formas empregadas para tanto. Verificamos que a sacralização se estendeu também ao local de exibição e notamos a transformação de um território profano num espaço relativo às coisas do sagrado. E, bastante relacionado a este fato, mas não a ele atrelado necessariamente, o aspecto do evento, como uma forma de emprestar sacralidade ao produto midiático.

Expandindo essas primeiras conclusões, pudemos perceber o importante dado da temporalidade, a forma como se estabelece uma estreita relação entre o produto midiático e o calendário litúrgico e, para além disso, com a duração do tempo da projeção, onde se instaura uma temporalidade típica do sagrado. E, enfim, o último aspecto, mas que se encontra estreitamente relacionado a todos os outros, aquele que dá um fim social a este produto, o do seu uso para a benemerência, que, como observamos, tem mão dupla, qualifica positivamente o promotor do evento e dá qualidade de sagrado para o uso que se faz do objeto midiático.

Não iremos especular sobre o estranho fato de que o filme, como um produto objetificável, não se torna de forma alguma algo sagrado. Ele não passa por um processo de fetichização coletiva. Mas, como vimos, o fato é que o produto midiático do campo do filme religioso provoca comportamentos e usos semelhantes aos da Arte Sagrada. De acordo com o historiador das religiões Mircea Eliade, há duas formas do homem ser no mundo, sagrado e

profano, e para tanto ele define que o homem religioso tem uma forma de ser e estar que busca instaurar o sagrado no profano a todo momento. Sua leitura do mundo se dá sob o ponto de vista do sagrado. Neste sentido, é este comportamento que sacraliza de diversas formas o produto midiático; no entanto, não se trata apenas do homem religioso, pois o produto midiático aqui analisado possui em si características que confluem para essa relação. Então, ao mesmo tempo em que o produto midiático não é sagrado ele conflui para, possibilitando todas essas práticas de sacralização.

Referências

- ARGAN, G.C. 1992. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 710 p.
- BURCKHARDT, T. 2004. *A Arte Sagrada no Oriente e no Ocidente: princípios e métodos*. São Paulo, Attar Editorial, 266 p.
- DEMILLE, C.B. 1922. *A Homicida (Manslaughter)*. Estados Unidos, Paramount Pictures. 100 min.
- DEMILLE, C.B. 1923a. *Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments)*. Estados Unidos, Paramount Pictures. 123 min.
- DEMILLE, C.B. 1923b. *Os Dez Mandamentos (The Ten Commandments)*. Estados Unidos, Paramount Pictures. 220 min.
- DEMILLE, C.B. 1927. *O Rei dos Reis (The King of Kings)*. Estados Unidos, Paramount Pictures. 112 min.
- FOSTER, C. 2000. Sidney Olcott and the Making of the From the Manger to the Cross. In: C. FOSTER, *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*. Acessado em: 04/05/2003, disponível em: <http://www.silentsmajority.com>.
- FOX FILMES DO BRASIL. [s.d.]. Disponível em: http://foxfilm.terra.com.br/filme.php?modo=texto&conteudo=extra&id_secao=254&id_filme=478, acessado em: 05/03/2004.
- FREEMAN, D. 1897. *A Paixão de Horitz (The Passion Play of Horitz)*. 90 min.
- GHARIB, G. 1997. *Os ícones de Cristo: história e culto*. São Paulo, Paulus, 290 p.
- GIBSON, M. 2004. *A Paixão (The Passion of the Christ)*. Estados Unidos, Icon Productions. 126 min.
- KOSZARSKI, R. 1994. *An Evening's Entertainment: The Age of the Silent Feature Picture – 1915/1928*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, vol. 3.
- MCGOWAN, J.P. 1912. From Jerusalem to the Sea of Galilee. *The Motion Picture Story Magazine*. Disponível em: <http://www.silentsmajority.com>, acessado em: 22/05/2003.
- MUSSER, C. 1998. *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 630 p.
- OLCOTT, S. 1912. *Da Manjedoura à Cruz (From the Manger to the Cross)*. Estados Unidos, Kalem Company. 90 min.
- STEVENS, G. 1965. *A Maior História de Todos os Tempos (The Greatest Story Ever Told)*. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. 199 min.
- TATUM, B. 1997. *Jesus at the Movies. Guide to the First Hundred Years*. Santa Rosa, Polebridge Press, 245 p.
- VADICO, L. 2006. Os filmes de Cristo no Brasil: a recepção como fator de influência estilística. *Galáxia*, 6(11):87-103.
- VADICO, L. 2010. La Passion Du Christ. *CinémAction*, 134:103-108.
- VINCENT, C. 1898. *Paixão de Oberammergau (The Passion play of Oberammergau)*. Estados Unidos. 90 min.
- WALSH, F. 1996. *Sin and Censorship: The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. New Haven/London, Yale University Press, 394 p.

Submetido em: 30/04/2010

Aceito em: 04/06/2010