

# **O CINEMA E O SAGRADO**

## **(Segunda Parte)**

**Arnaldo Lemos FILHO**  
(Professor do Instituto de Artes e  
Comunicações da Puccamp)

Na primeira parte deste trabalho, publicado no número 13/14, procurei demonstrar que, apesar de suas limitações, o cinema pode trazer ao mundo contemporâneo as questões da fé e da religião. Os problemas colocados pelas relações entre a arte e o sagrado, os limites e o poder da imagem cinematográfica para a comunicação do fenômeno religioso foram as questões principais analisadas. Destaquei duas vias, a Transcendência e a Encarnação, como meios para a evocação do sagrado no cinema.

Nesta segunda parte, será feita a análise concreta de algumas obras cinematográficas que procuram expressar fatos ou personagens religiosos. Muitas obras cinematográficas retratam a vida de Cristo, de Nossa Senhora, de santos, de padres, religiosos e episódios bíblicos. Pelos limites deste trabalho, somente analisaremos aqui alguns filmes que retratam a vida de Cristo e dos padres.

### **1. CRISTO**

O mistério de Cristo é o mistério central de todo o cristianismo. A história de um Deus que se faz homem tem sido

objeto e motivos de inspiração para artistas de todos os tempos e de todas as escolas. Dissemos que o cinema desde os seus primórdios se encontrou com o mundo das realidades sobrenaturais. A representação de Cristo tornou-se objeto principal de realizadores cinematográficos. Durante mais de meio século da existência, afirma Charles Ford, o cinema tomou periodicamente o tema de mais patética história do mundo: a vida de Cristo<sup>1</sup>. Durante os quatro períodos do cinema, numerosos têm sido os filmes. Dois anos após a primeira sessão cinematográfica (22 de março de 1885) “A saída dos operários da Fábrica Lumière”, o realizador francês filma uma paixão de Cristo, em Horitz, na Boêmia. “La vie et la passion de Christ” se intitulava a película com 220 m e 13 cenas. Estas cenas servirão de roteiro para quase todas as realizações futuras: Adoração dos magos, A Fuga para o Egito, Chegada em Jerusalém, Traição de Judas, Ressurreição de Lázaro, A ceia, A prisão do horto, A flagelação, A coroação de espinhos, A crucificação, Morte, A colocação no túmulo, A Ressurreição.

Mais um conjunto de imagens animadas do que um filme, conseguiu entretanto, compor o relato coerente do drama do Calvário. Dois anos depois, Gaumont realiza “A Vida de Cristo” e Meliées, “Cristo andando sobre as águas”. A realização de Meliées é totalmente diversa de Lumière, pois não era repórter cinematográfico, mas um homem de teatro que levou todos os seus recursos para o cinema.

De 1902 a 1909, Pathé com o auxílio de Ferdinand Zecca e outros realiza uma série de filmes sobre Cristo, compreendendo 39 cenas com 2.000 m. Tornou-se um sucesso e mais tarde foi empregado com êxito no apostolado das missões. Vieram ainda outras realizações nos estúdios

franceses, em 1907, 1909, 1911. Na época do “Film-art”, Armand Bour realiza “**Le Baiser du Judas**” interpretado por dois grandes artistas de então: Albert Lambert (Cristo) e Mounet-Sully (Judas). Utiliza-se muito da música de Bach. Dentro da linha do “Film-art” este filme apresenta alguns elementos importantes: lentidão de representação, cuidado do cenário, preocupação por definir os caracteres e por aprofundar-se na psicologia.<sup>2</sup>

Na Itália, em 1914, aparece “**Christus**” baseado num cenário de Fausto Salvatori e realizado por Giuseppe de Ligorno e Giulio Antamaro. O filme alcançou sucesso em todo o mundo. Amedée Ayfre pergunta se a emoção religiosa causada pelo filme não é susceptível de uma interpretação religiosa.<sup>3</sup> Para Charles Ford, porém, o êxito do filme se deve ao emprego de figurantes e cenários espetaculares de ópera<sup>4</sup>. Havia nele grandes procissões, imensos palácios e montanhas de cartão-pedra. O diretor tinha ido ao Egito e na Palestina. Entre os figurantes havia soldados de Kitch em manobras pelas cercanias de Jerusalém.

É no segundo período do cinema mudo que vamos encontrar as grandes obras deste tempo, em relação a Cristo: “**INRI**”, alemão (1924), de Robert Wiene e “**Rei dos Reis**” (1936), filme americano de Cecil B. De Mille. Ainda não há no expressionismo de “**INRI**” aquele esplendor que a escola expressionista alemã somente alcançaria com “**O gabinete do doutor Caligari**”. Em “**O Rei dos Reis**” após o êxito de “**Os dez mandamentos**” (1922), ficam patentes as tendências e características da espetaculosidade e do superficialismo do diretor americano, com artifícios e mediocridade artística.

Ainda nesta fase, em 1926, dois filmes nos quais Cristo aparece: “**O menino prodígio**”, de Raoul Wash e “**Ben**

Hur” de Fred Niblo. São passagens episódicas. O filme de Fred Niblo conserva, nos anais do cinema, o prestígio de um êxito enorme. Neste filme, que segundo Ayfre assinala o apogeu de uma escola<sup>5</sup>, o gosto do espetacular, do sentimento de religiosidade chega a ser regular. O realizador evitou mostrar a face de Cristo, seguindo o roteiro de romance do General Wallace. Contentou-se em seguir sua presença por uma sombra, um fragmento da sua túnica ou reações de outras personagens.

As imagens fragmentárias de Cristo em “Ben-Hur” foram as últimas dentro do cinema mudo. No cinema sonoro, a dificuldade é maior. Antes, a imagem ainda que imperfeita deixava o campo livre ao pensamento para as realidades sobrenaturais. Agora, o som poderá prejudicar, se não for bem relacionado com a imagem. Talvez por este motivo foram poucas as realizações iniciais, um episódio em “**La fin du monde**” de Abel Gance, representado por ele mesmo, parece que foi o começo. Em 1924, Julien Duvivier apresenta “**Golgotha**”, realismo com grandes meios técnicos, com um roteiro do Cônego Joseph Reymond. Com a primazia da forma sobre o conteúdo e dominado pela interpretação e voz de Robert Vigan, o filme causou muitas polêmicas. O ponto alto do filme é a voz do ator pronunciando, “com esquisita doçura e penetrante sensibilidade”<sup>6</sup>, as famosas palavras “en verité, em verité, je vous le dis”. Mais tarde a prece “**La vie de Jesus**”, de Marcel Gibaud, composto inteiramente de quadros de grandes pintores ao som da voz do comentador. Apesar das boas intenções, do excelente comentário e música funcional, tornou-se um malôgro.<sup>7</sup>

Na Inglaterra, Walter Rilla realiza “**Ecce Homo**”, fiel reprodução de uma representação da paixão, escrita em 1910

por dois padres e apresentada anualmente por estudantes católicos da diocese de Westminster. Este filme se desenvolve segundo os cânones mais puros do molodrama. Os intérpretes não falam, deixando ao comentador o cuidado da narração.

No período contemporâneo, de valor religioso artístico, raras vezes são as apresentações da vida de Cristo.

Na Espanha, foi rodado **“O rei dos Reis”**, direção de Nicolas Ray, com um grande conjunto de artistas e aparato técnico impressionante. O filme, segundo a publicidade, pretende relatar com um máximo de dignidade a vida de Cristo através dos acontecimentos de seu tempo. George Stevens filmou **“The greatest Story ever Told”**, sucesso literário de Fulton Dusler, enquanto o produtor Benly Zanuer anuncia a filmagem de **“The Day Christ died”** - baseado num relato minucioso de Jim Bishop sobre as últimas 24 horas da vida de Cristo.

Algumas passagens episódicas em filmes históricos italianos são quase sempre deturpadas. Como em 1926, uma nova versão de **“Ben-Hur”** alcança sucesso popular e é bem visto pela crítica. Recebe elogios como realização cinematográfica e como mensagem religiosa. Realização com todos os recursos da moderna técnica, com muita espetaculosidade, salva-se da mediocridade graças a direção inteligente de Willian Willer.

Muitos são os filmes puramente comerciais, como o **“Martir do Calvário”**, **“A Paixão de Cristo”**, **“Jesus de Nazaré”**. A **“San Paolo Film”** realizou **“Il Figlio dell’Uomo”**, Rafael Gil, **“Il Beso de Judas”**.

Ao lado das realizações sobre Cristo, podemos colocar os filmes sobre a origem do cristianismo, por se tratar do mesmo gênero cinematográfico, o gênero histórico.



Em 1897, W. Hagggar realizava “O Sinal da Cruz”. De então para cá muitos são os filmes baseados nos primeiros tempos da religião cristã. O próprio romance do General Wallace, “Ben-Hur”, foi levado muitas vezes à tela.

Os temas e os títulos são diversos: Fabíola, Quo Vadis, A queda de Jerusalém, Constantino, As perseguições dos imperadores romanos, O fim de Judas, A conversão de São Paulo etc...

Foram os italianos, no início (e parece que ainda o são) os que mais aproveitaram destes temas. Em 1912 um “Quo Vadis” de Enrico Guanguoni teve grande êxito no mundo todo.

No cinema contemporâneo ou melhor desde o início do sonoro aparecem algumas películas calçadas nas origens do Cristianismo. Os mesmos temas aparecem: “Quo Vadis” (1947), Fabíola (Blasetti, 1949), O sinal da cruz (Cecil B. De Mille, 1932) e recebem tratamentos mais espetaculares. Max Glass filma “Le Chemin du Damas” (1955), o ponto extremo da degradação do sagrado, segundo Agel<sup>8</sup>. Novos êxitos literários dão oportunidades a novas versões: “O manto sagrado”. Outros recebem tratamento direto do cinema: “Demetrius...”, “O cálice sagrado” e várias versões italianas, mexicanas e espanholas sobre Madalena e sobre as perseguições romanas.

## VALORES ESTÉTICOS E VALORES RELIGIOSOS

Após este relato dos principais filmes sobre a vida de Cristo e sobre os primeiros tempos do cristianismo - que não é

completo e nem pretende ser - é necessário um juízo estético e religioso sobre eles.

A maioria destes filmes coloca-se no centro de um plano histórico. Três são as exigências simultâneas dos valores religiosos com relação ao gênero histórico: **Historização, Transcendência e Contemporaneidade**.<sup>9</sup> O fato histórico (historização) religioso (transcendência), e sua época, estão comprometidos na solução do acontecimento narrado (contemporaneidade).

Trata-se de filmes que pretendem reconstruir com a ajuda de cenários espetaculares um momento histórico, com a característica de ser um momento religioso e fazer-nos situar dentro destes filmes. Excetuando o aspecto espetacular e comercial, há alguma significação no plano estético e religioso?

A filmagem no plano histórico consiste em concentrar um contínuo espaço-tempo: no **espaço** limitado pela tela, ainda que alargada pelas técnicas modernas e no **tempo** limitado pelos valores comerciais, há um grande uso e abuso de planos de conjunto e largas panorâmicas, esquecendo-se às vezes, que há uma história dentro da história. Este abuso, para Ayffre, conduz a um documentário perigoso, que muito influencia no plano religioso.<sup>10</sup>

A representação de Cristo na tela é, talvez, o caso mais interessante do filme religioso se se considera a dupla lei da Encarnação e Transcendência. Trata-se de realizar o valor religioso tipo o Verbo de Deus feito homem, a Encarnação da Transcendência ou pelo menos o divino do humano. Se as películas sobre Cristo apresentam alguma historização (às vezes porém deturpam o evangelho) nenhuma conseguiu comunicar a transcendência e contemporaneidade necessária à evocação do sagrado dentro da história.

Os filmes iniciais, dificilmente, poderão ser julgados dentro deste prisma, pois são séries de cenas, sem utilização dos meios específicos do cinema, da arte cinematográfica, ainda desconhecidos. Procuravam reconstituir o tema sagrado sem maiores preocupações formais ou espirituais. Seu valor é quase puramente histórico.

Outros filmes possuem os mesmos defeitos: falta de transcendência e contemporaneidade ao representar o mistério de Cristo que deve ser sobrenatural e sempre presente no mundo.

A conclusão que se tira é que não há meios estéticos cinematográficos aptos para uma representação realista de Cristo. O Mistério de Verbo de Deus não pode ser apresentado diretamente na tela. É preciso atingí-lo por outras vias. É o que afirma Ayfre: “A autêntica face de Cristo devia estar imediatamente presente aos apóstolos. Mas fora Ele nenhuma face humana pode ser a face de Deus... A melhor forma de aproximação do Mistério, tanto na estética como na teologia, nos parece ser a via negativa, que delimita, o situa com relação a outras realidades mas que nunca pretende mostrá-lo todo”.<sup>11</sup>

Para os filmes calcados na história do Cristianismo se há mais facilidade na apresentação do Mistério de Deus que continua através da história, entretanto as conclusões nossas são quase idênticas. A historização é quase sempre deturpação, não há transcendência e nem contemporaneidade. Como nota Agel três são os objetivos principais visados pelos produtores: realizar uma astuciosa operação comercial atraindo todos os fiéis católicos, procurar no “maravilhoso cristão” uma ocasião de filmagem rica em trucagem e compor uma obra de arte em caráter grandioso<sup>12</sup>. E há ainda uma observação que podemos averiguar: os diretores geralmente pintam com muita



complacência os costumes pagãos e talvez com êxitos. Ao contrário, os costumes cristãos parecem mostrar uma comunidade de fanáticos e conspiradores. Em “Sinal da Cruz” e outro do mesmo, diretor, parece que Cecil de Mille não viu neste tema senão uma oportunidade para mostrar a sua descoberta” o sex-appeal”, pintando com cores fortes o clima pagão e sem nenhuma interioridade mística o meio cristão.

## 2. O PADRE

Para o cristianismo, Cristo, verdadeiro Deus e verdadeiro homem, é o único sacerdote da nova aliança, isto é, da religião perfeita. O padre de hoje e o padre de sempre tomam a origem de seu sacerdócio em Cristo. São padres de Jesus Cristo. Há uma alma eterna do sacerdócio que poderia se expressar em faces diferentes, mas que sempre existe. O sacerdócio do padre de hoje é o mesmo que o de um S. Agostinho, de um S. Vicente ou de uma Cura d’Arns. Continua como eles, na igreja, a mediação de Cristo. O seu aspecto exterior e seus traços psicológicos variam mas é sempre o mesmo sacerdote, sacramento de Deus entre os homens, marcado com um caráter sagrado, o que não o torna menos homem mas que o faz diferente dos homens.

O cinema, como a literatura,<sup>13</sup> tem-se aproveitado desta figura singular de homem. Inumeráveis são as películas sobre padres que vão de alegre e por vezes ridículo D. Camilo a um triste e angustioso pároco de aldeia.<sup>14</sup>

Primeiramente é preciso anotar que o cinema europeu, antes da segunda guerra mundial, ignorou a missão do sacerdote. A América, porém desde 1914 põe em relevo, em

seus filmes, a igreja e seus ministros, ainda que o sacerdote para os realizadores, nada mais é de que um elemento folclórico. Somente após a segunda guerra mundial o cinema, em todo o mundo, coloca as suas vistas sobre o sacerdote, de um modo mais sério.

Na França, os grandes e clássicos diretores, dominados pelo espírito laicista intelectual, desconhecem o sacerdote. Com exceção de Abel Gance, a todos os demais pioneiros do verdadeiro cinema francês a figura do padre nada significa. Isto se dá entre as duas guerras. Depois de 1945, a maioria dos diretores como Vigo, Gremillon, Carné, Autant-Lara, Clouzot, Becker, Duvivier, Daquin, Cristian-Jacques, René Clement e outros, vê o sacerdote através da ótica voltairiana. “Monsieur Vincent” (1947), de Maurice Cloche e “Journal d’un curé de campagne” (1950), de Robert Bresson, marcam pontos decisivos na história do cinema religioso. O primeiro traz senão do ponto de vista estético, pelo menos do ponto de vista da psicologia social e religiosa uma data na história do cinema. O segundo possui qualidades plásticas e dramáticas iguais às dos melhores filmes realizados até hoje. Com estes dois filmes a figura do padre toma foros de cidadania entre os personagens do cinema.

A Inglaterra, Alemanha, Bélgica, Suíça e outros países possuem algumas obras de valor estético e religioso. Não queremos dizer que estas nações não deram lugar importante, no cinema ao sacerdote. A Inglaterra nos deu “Assassinato na Catedral” baseado numa peça de T. S. Elliot, “Padre Brown, detetive”, baseado num romance de Chersteton, “Prisioneiro do remorso”, sobre as torturas psicológicas num regime forte sofridas por um cardeal.

A Alemanha coloca o sacerdote em papel importante na “Noite de Vigília” e “Lei sem piedade”. A Austria com “O sinal de Deus” evoca o segredo da confissão. A Suécia, cujo cinema foi banhado de misticismo, traçou com “A palavra” um esboço interessante de psicologia sacerdotal. A Dinamarca se eleva ao mesmo nível com “Dies Irae”. Se o cinema do Japão somente agora está sendo mais conhecido, não podemos esquecer a beleza de um “Rasnomon” e “Não deixarei os mortos” (Harpa da Birmania). A Espanha procura dar lugar de destaque à Igreja em seus filmes. Para Agel, não atinge porém a autenticidade, vítima que é de um conformismo de pensamento e de expressão esterilizante. Não podemos deixar de citar “Marcelino, pão e vinho”, “D. Nazarin” e “O canto do galo”. O México nos deu grandes retratos em “Maria Candelária” e “Enamorada”.

Os EE.UU., colocando em grande destaque a figura do sacerdote, confia o papel a “vedetes” e ídolos cinematográficos cujo atrativo pessoal favorece o êxito comercial, desvirtuando, porém o conteúdo espiritual do sacerdócio. Assim temos as “Chaves do reino” com Gregory Peck, “O bom pastor” e “Os sinos de Stª Maria” com Bing Crosby, “Primeira legião”, com Charles Boyer, “Tortura do silêncio”, com Montgomery Clift etc...

De todos os países, parece ser a Itália, depois da França, o que mais se preocupa em procurar a verdadeira alma sacerdotal. A França, dominada pelo cinema psicológico, realizou além das obras já citadas, “Appel du Silence”, “La route inconnue”, “Deus tem necessidade dos homens” etc. A Itália, favorecida com o neo-realismo, aparece, de 1945 a 1951, com “Roma, cidade aberta”, “Paisá”, “Francisco, arauto de Deus”, “Um dia na vida” etc...



Não há pretensão aqui de dar uma lista de todas as nações e de todos os filmes em que aparece o sacerdote. O nosso estudo é limitado e será dirigido em quatro direções:

a) - **a santidade do padre**

b) - **a vida de um bom sacerdote** que vai desde a descrição de seu ministério até a oportunidade de seu sacrifício.

c) - **a alma em crise**

d) - **o padre mau e indigno.**

A estes quatro grupos sacerdotais, o santo, o bom pastor, o homem angustiado e o mau sacerdote, acrescentamos as caricaturas e as deformações do sacerdote, muito frequentes no cinema. Facilmente os diretores o “humanizam”, no mal sentido da palavra, isto é, o dessacralizam.

Há dois extremos perigosos a evitar: o **sentimentalismo** e o **anedotismo**, bem denunciados por Regamey em relação a toda obra de arte religiosa<sup>15</sup>. Dois polos que deturpam o espiritual: o primeiro para edificação de pessoas piedosas, apresenta o padre de maneiras piegas e sentimentais; o segundo, de uma maneira curiosa, às vezes ridícula, como se o padre fosse personagem cômico, objeto de risos dos espectadores. A permanência dos extremos traz como consequência a manutenção de concepções superficiais quando não errôneas do sacerdote católico.

Três são as estruturas aptas para o desenvolvimento cinematográfico da vocação sacerdotal: **a fenomenologia**, **a epopéia**, e **a meditação lírica**. O filme ideal sobre o sacerdócio seria aquele que partindo do cotidiano (fenomenologia) se elevasse ao trágico da vida interior (epopéia) e abrisse perspectivas sobre o mistério (meditação lírica).

Dentro dos quatro aspectos, santo, bom pastor, crise interior e padre indigno, podemos perceber qual das estruturas predomina nos filmes sobre sacerdote.

## 2.1. OS SANTOS

Poucos são os filmes que mostram o sacerdote no aspecto de sua santidade. Não usamos aqui a palavra em relação aos santos canonizados pela Igreja Católica, mas aos sacerdotes que se distinguiram pela sua vida e que, desta maneira, foram apresentados no cinema.

Para este tipo de filme são válidas as mesmas leis explicadas acima, quando analisamos a vida de Cristo. Se para o escritor é um gênero altamente ingrato, torna-se mais difícil para o diretor de cinema que usa imagem-palavra. É necessário evitar o espetacular e o exterior. Já denunciemos que estes elementos não podem ofuscar a verdade espiritual e o clima psicológico do santo. Tallenay mostra como é difícil conciliar o exotismo do quadro e dos costumes históricos com o caráter atual da mensagem evangélica.<sup>16</sup> É necessário destemporalizar o mais possível a biografia para que mensagem evangélica e religiosa transmitidas pelo santo não naufrague entre o realismo cinematográfico e o aparato histórico.

O filme de Roberto Rossellini, “Francisco, o arauto de Deus” (1950) serve de exemplo. Rossellini apresenta de um lado, São Francisco e seus companheiros na simplicidade e nudez de estilo neo-realista e por outro lado impregna o filme da irradiação que chega à mística. Estes fragmentos de “I Fioretti” são uma admirável equação entre um definido estilo cinematográfico e um tema espiritual, mostrando um aspecto

•



da vida sacerdotal desconhecido na tela: a alegria de existir em Deus e com Deus.

A mensagem de S. Francisco é a mensagem do Evangelho. Quem não a conhece e não conhece os episódios de “I Fioretti” não poderá compreender e ficará desorientado. É necessário ter lido “I Fioretti” para compreender a que ponto o filme é fiel à vida e ao espírito franciscano e à poesia do santo de Assis. O filme possui um despojamento total da forma: cenário, imagem, interpretação, diálogo. Rossellini quis mostrar S. Francisco tal como ele era, um frade mendicante e simples. Os frades iam e vinham, cantavam, uniam-se para rezar, movidos por uma grade simplicidade de coração. O despojamento formal é sinal de humildade. É o que Agel chama a estética da Insignificância.<sup>17</sup>

Para ir até Deus é necessário desembaraçar-se de todos os mecanismos intelectuais, do bom senso e da sabedoria do mundo. Aos olhos do homem sensato isto é uma loucura. Chersteton na sua biografia de S. Francisco nos mostra que há sempre uma parte de contra-senso aos olhos do mundo nas manifestações de santidade.

O filme não oferece um caráter dramático no sentido próprio, a não ser na cena em que Frei Junípero se encontra com o tirano e o desarma com sua fé e seu sorriso. O resto se apresenta sob o aspecto de uma simples descrição que fica longe da articulação de uma intriga; os frades andando na chuva, a visita de St<sup>a</sup> Clara, o acolhimento do Velho João, o episódio do pé cortado do porco, o episódio da sopa, o encontro com o leproso e a separação final.

A presença de uma luz sobrenatural banha todo o filme. Escolhendo-se enraizar-se no cotidiano (a Encarnação)

da Transcendência), a banalidade do cotidiano, dentro portanto da estrutura fenomenológica, Rossellini se aproxima do mistério da Encarnação. É pela recusa de toda retórica do sublime que se pode melhor se comunicar com Deus. Deus fez sua morada entre os frades, sentimos sua presença, todo amor, no meio deles, andando na chuva ou amontoados na cabana. É Deus que intervém nas pequenas coisas como nas grandes. Poucos vezes se sentê no cinema a presença do sobrenatural, como na cena do encontro de S. Francisco com o leprosos. O abraço que lhe dá o santo faz dissolver todo o bloco de ressentimento e de ódio, e faz com que corresponda ao gesto de Francisco. Só Francisco se lança por terra e chora: a câmara se levanta sob a imensidão do céu num enquadramento magnífico. Raras vezes coisas essenciais foram expressas tão propriamente com os meios de cinema: amor de Cristo, amor da criatura, imensa caridade de Cristo que continua através de seus membros.

## 2.2. O BOM PASTOR

Muitos filmes nos mostram o sacerdote em diversos momentos de sua existência administrando os sacramentos, pregando, em suas atividades pastorais, intervindo diretamente num ambiente social ou num momento histórico determinado. Mais que o cinema europeu, principalmente francês e italiano que se preocupam com a questão da santidade, o cinema americano predomina neste aspecto.

Os filmes ficam geralmente na “epiderme do espiritual” por mais que os padres joguem “base-ball” e cantem a última canção da moda para atrair os jovens. O menos que se pode dizer destes filmes, ainda que raramente reflitam o caráter

•

sagrado das funções sacerdotais, é que nada trazem de contribuição notável à estética do cinema e à figura do sacerdote.

Hollywood é célebre pela série de filmes neste sentido. A religião, e em particular o catolicismo, recebe grande importância através de seus ministros, mas importância social apenas. No conjunto de filmes americanos consagrados ao sacerdócio combinam três elementos: **moralismo** ou mais exatamente pragmatismo religioso provindo do “american way of life”; **humanitarismo** ou sentimentalismo; e **comercialismo extremo** exemplificando pela escolha de ídolos **cinematográficos para papel de sacerdote**. Os problemas sociais são resolvidos, cinematograficamente, com uma espécie de paternalismo que prodigaliza palavras de consolo e vagas promessas.

O sacerdote que nos oferece o cinema americano, há exceções, é geralmente um herói humano, que busca o êxito exterior na ação, não vida sobrenatural apoiada na ação e nos sacramentos. Os filmes de Leo McCarey são um exemplo: “O bom Pastor” e “Os sinos de Stª Maria”. Ambos são interpretados por Bing Crosby que encarna um padre irlandês, e padre O’Malley. Em “O bom Pastor” ele é um jovem padre que vem a ser coadjutor de um velho vigário interpretado por Barry Fitzgerald. É uma película bem construída, com grande habilidade técnica e com grande êxito comercial. Há porém uma ausência quase total de sentido religioso. Não se vê a realidade sacerdotal, notando-se somente o aspecto social do sacerdócio com as características próprias do sacerdote americano. O filme agrada todo o mundo e edifica os crentes. Tem-se a impressão, comenta Ayfre, que a contraposição entre o jovem sacerdote e o velho vigário, é mais profunda. A Igreja não é o velho sacerdote conformista, encerrado na sacristia, com seus tics e



santas iras, mas de bom coração, mas sim um jovem sacerdote, satisfeito e alegre, jogador de “base-ball”, compositor e cantor<sup>18</sup>. Encontra-se quase as mesmas qualidades cênicas e também os mesmos defeitos em “Os sinos de Santa Maria”. Padre O'Malley é agora capelão de um colégio cuja direção está a cargo da Irmã Benedita (Ingrid Bergman) com quem se dá muito bem. Em que se pese as lições de pedagogia e o bom humor não se encontra na película a presença de Deus.

O filme “O Sindicato de Ladrões” (1954) talvez seja uma exceção. Elia Kazan aborda um tema realista, delicado e perigoso, retratando uma América desconhecida: os cais do Booklin, as ruelas de Nova York tais como nos filmes neo-realistas e um sindicato corrupto. No filme, Pe. Barry (Karl Malden) estimula Terry (Marlon Brando) na sua luta contra a corrupção dos sindicatos. Parece ser até um ataque às leis democráticas incapazes de proteger a liberdade de trabalho. O filme mereceu prêmio do OCIC, “pela sua intensidade interna, pela potência de seu movimento, pelo recurso a símbolos (os pombos doentes na suas gaiolas sobre o teto, o sacrifício do herói no final evocando o Calvário de Cristo) e pela sua mensagem humana.”<sup>19</sup>

### 2.3. A CRISE INTERIOR

No gênero de filmes em que aparecem a alma sacerdotal em crise interior predominam os sacerdotes jovens. É natural que um jovem seja assaltado por dificuldades espirituais. O choque que então se verifica, a angústia que se apodera deles, o combate espiritual que se trava, são meios para a estruturação dramática.

A obra-prima neste sentido e poderíamos dizer a obra-prima sobre o sacerdócio, é a notável realização de Robert Bresson “**Le Journal d’un curé de campagne**” (1951), baseado no romance homônimo de Georges Bermanos e interpretado por Claude Laydu.

Todo romance de Bermanos é um misterioso encontro da Infância e da Agonia. Seus personagens, os cristãos que o romancista põe em cena e que são verdadeiros discípulos de Cristo, conhecem o que Moeller chama “a tentação do desespero”<sup>20</sup>. A morte se reencontra com a infância, tendo o medo como preço, resgatado de uma vez por todas no Jardim das Oliveiras, e do qual participa a agonia de cada homem.

“**Le journal d’un curé de campagne**” conta a história de um jovem sacerdote, doente e fraco, inabil e perplexo que encontra energia para levar avante sua missão. Nomeado cura de Ambricourt, choca-se com a hostilidade flagrante da pequena população. Só possuem um único raio de sol na sua solidão trágica: o reconforto moral do cura de Torey que conhece melhor a vida e as suas emboscadas. A fé que possui o jovem sacerdote, a confiança que se percebe em todo o seu ser provoca um milagre: salva a alma de uma castelã. Mas o conde e sua filha o perseguem com seu ódio e suas calúnias. Condenado pelos médicos, com um câncer no estômago, refugia-se em Lule, junto ao antigo colega do Seminário, padre apóstata, que vive no vício. O jovem sacerdote, possuindo uma fé inabalável, termina seu calvário e morre ao lado do apóstata.

O cineasta Robert Bresson sempre procurou em seus poucos filmes se aproximar do mistério da condição humana. Procura a alma das personagens, tenta fazer pressentir a existência desta “mão” invisível que dirige os seres respeitando a sua transcendência. Dai sua escolha de objetos, de

pormenores, de acessórios, de gestos extremamente concretos. Ruidos e objetos se encontram em todos os seus filmes. A respeito de “Um condenado escapou à morte” assim se referiu Bresson: “Gostaria de realizar ao mesmo tempo um filme de objetos e um filme de almas, isto é, aspirar as segundas através dos primeiros.”<sup>21</sup>

Sua concepção de cinema é toda própria: “É o interior que domina. Eu sei que isto pode parecer paradoxal numa arte que é toda exterior. Mas vi filmes em que todo o mundo corre mas são lentos. Constatei que o ritmo das imagens é importante para corrigir toda a lentidão interior. Unicamente os nós que se atam e desatam no interior das personagens dão ao filme seu movimento, seu verdadeiro movimento. É este movimento que me esforço por tornar aparente por alguma coisa ou por uma combinação de coisas, e não somente por um diálogo. O cinema sonoro inventou sobretudo o silêncio. Acho maravilhoso e cômodo um diálogo explicativo. Mas o ideal seria de preferência que o diálogo acompanhasse as imagens, como o guizo acompanha o cavalo, o zumbido acompanha a abelha.”<sup>22</sup>

Foi feliz Bresson ao levar à tela o romance de Bernanos, em razão de sua interioridade e de seu patético conteúdo. Bresson procura a mais total fidelidade ao romance. O filme é considerado como um caso singular de fidelidade cinematográfica a um texto literário. “O filme é Bernanos puro e ao mesmo tempo o puro Bresson”<sup>23</sup>. No filme como no romance a força do personagem está na Graça que o anima, mas podemos perguntar se esta noção tem o mesmo sentido para Bernanos e para Bresson. Há matizes diversos, Bresson procura ater-se fielmente nos diálogos aos textos do livro, coloca constantemente na tela a imagem do caderno escolar no qual o jovem sacerdote escreve seu diário. Mas o filme é

todo seu, sem servilismo ao romance. Rege-se totalmente por princípios cinematográficos. Usa dos meios próprios do cinema para fazer de uma obra-prima da literatura uma obra-prima do cinema. Planos numerosos e curtos, ausência quase total de planos de conjunto, dando proeminências aos rostos humanos e objetos. O único movimento que se nota é o movimento da sucessão de planos e do ritmo. O conteúdo é expresso magnificamente pela forma. Nós não vemos as imagens e os objetos senão na medida em que permitem situar e significar espiritualmente o drama. A paróquia não é mostrada mas somente sugerida. Todas as imagens de oração possuem esta concisão: na igreja não se vê mais do que a luz dos olhos, a boca que expressa angústia e amor. Ruidos raros, mas não gratuitos. A beleza formal das imagens é densa de conteúdo humano, sem jamais cair no simbolismo artificial.

Claude Laudy é o cura de Ambricourt. As duas noções conexas de **Infância espiritual e Agonia** que centralizam o livro de Bernanos, são tomadas por Bresson que lhes dá uma modalidade particular. Converge-se para a **Imolação**: a cena que reúne no alto de uma colina (figuração explícita do calvário) os dois padres nos faz compreender a realidade deste cordeiro que deve ser imolado. André Bazin deu ao filme o nome de Paixão.<sup>24</sup>

O sacerdote, descrito por Bernanos e por Bresson, é um “existencialista”, abandonado à sua angustia cristã. Ele se sente investido da missão de prolongar em si a Agonia de Cristo. Vimos que para Bresson o cinema é “movimento interior”. Através do rosto infantil de Claude Laydu percebe-se a alma que sofre e ama. “Tudo é graça.” É ela que faz com que a condessa volte à vida espiritual, que humilha o orgulho de Chantal no confessionário. O filme realiza expressão estética

do sagrado dentro da Transcendência da Encarnação. A presença da cruz, simples e iluminada, como última imagem do filme, revela toda a grandeza espiritual da realização. Torna-se assim Bresson o diretor mais capacitado “de se aproximar do mistério da graça divina no cotidiano, pelo despojamento mais conseqüente das condições materiais das coisas.

## 2.4. O SACERDOTE INDIGNO

O cinema também retratou sacerdotes pouco exemplares, indignos e pecadores. Sua angústia espiritual se centraliza agora numa luta, interna entre o caráter sagrado do seu sacerdócio e seu pecado, representando um verdadeiro drama espiritual.

O romance de Graham Greene, o “Poder e a Glória” foi levado à tela, em 1948, pelo irlandês John Ford, católico, com fotografia de Gabriel Figueiroa e interpretação de Henri Fonda, Dolores del Rio e Pedro Armendariz. Recebeu o prêmio OCIC em 1948 e vários nomes como “The Fugitive”, “Dieu est mort”, “Dominio de bárbaros”. Conta a história de um padre indigno na revolução mexicana. O cinema francês nos deu “Desespero d’Alma” (Le defroqué), em 1954, direção de Leo Joahnon, com Pierre Fresnay, apresentando um padre “apóstata” revoltado contra a Igreja. “D. Nazarin” (1959) de Bunuel, baseado numa novela de Perez Galdós conta a história de um humilde vigário que por proteger um criminoso é censurado pela Igreja.

O romancista católico Graham Green, a quem Moeller chama “O martir da esperança”<sup>25</sup> tem antes de tudo o sentido do cinema. Seu primeiro livro foi um romance policial e o escritor



inglês já dominava a técnica do suspense tão útil para o romancista como para o homem do cinema. Green começou, depois de sua conversão, a exemplificar, com seus personagens, pontos delicados da teologia católica, como já vimos atrás num romance também levado ao cinema “The end of the affair”<sup>26</sup>. Suas histórias são aparentemente profanas e nada há que as oriente para um sentido edificante. Católico convertido sente-se obcecado com a presença do pecado no mundo. A graça e a bondade de Deus estão de tal modo ocultas que Deus parece morto, crucificado mais uma vez num mundo cego e perverso.

A novela “The power and the glory”, do ponto de vista da fé, é sua obra-prima. Tendo como cenário os campos revolucionários do México, na perseguição sanguinolenta de Calles, conta a história de um sacerdote pecador e bebedor, mas capaz de heroísmos sublimes. Enquanto muitos colegas desertam das fileiras sacerdotais fica o Pe. José, mais por orgulho que por amor a Deus. Foge acossado pelos inimigos. Aos poucos paralisa-lhe a energia espiritual. A sede, o cansaço são estancados pela água quente. Sucumbe às fraquezas da carne com uma camponesa da qual tem uma filha. Obcecado pelos seus pecados, incapaz de um ato de contrição perfeita, vagueia pelas terras, sonhando atravessar as fronteiras para se confessar.

Torna-se um pecador desgraçado, mas a marca indelével do sacerdote continua gravada na sua fronte como ferro em brasa. Não é só acossado pela polícia, mas também pela própria consciência ou pelo próprio Deus que continua a chamá-lo. O padre responde ao apelo realizando três atos de caridade perfeitos: o primeiro quando renuncia a tomar o navio que o salvaria para acompanhar um menino que lhe suplica ir

sacramentar sua mãe; o segundo quando cede ao mestiço a mula que lhe permitiria fugir, dando assim oportunidade àquele que o trairá, de se fazer curar na cidade; o terceiro, o mais belo de todos, leva-o a passar de novo a fronteira com o mestiço que lhe faz crer que um moribundo pede sacramento. Cai na mão dos soldados e acaba martir no paredão de fuzilamento. Graham Greene joga com os extremos: desce aos infernos para subir aos esplendores do heroísmo. Faz resplandecer a grandeza sobrenatural do sacerdócio num instrumento frágil.

A película de John Ford **“The Fugitive”**, prêmio OCIC de 1948, foi rodada no México, com a ajuda de Emilio Fernandez sendo câmara Gabriel Figueroa. O filme e a novela são coisas completamente diferentes. Greene sempre reclamou contra as adaptações de seus romances, dizendo que os diretores deturpam o que quer dizer. O roteiro de Dudley Nichols alterou essencialmente a obra de Greene e a única coisa que permanece é a ambientação externa: lugar e época. Não há sentido em dizer que o primeiro é melhor que o segundo ou vice-versa: uma coisa e outra não admitem comparações. Em lugar de um padre repulsivo do romance, pecando contra a continência e a castidade, vemos um sacerdote de porte altivo e majestoso (Henry Fonda), bastante indeterminado psicologicamente, incapaz de drama e interiorização. Na novela a obra da Graça era interna e sua evolução quase não se percebia. No filme sob o ponto de vista de evocação do sobrenatural, há um fracasso, deturpando o sentido do romance. Ayfre afirma que o filme recebeu em francês o título de **“Dieu est mort”** e é preciso realmente que Deus esteja morto em Hollywood para que seja possível transformar a novela de Graham Greene toda submergida na ordem transcendental da graça e do pecado em um piedoso parágrafo para leitura edificante<sup>27</sup> ou como diz

Bazin em uma estampa cinematográfica com esteticismo fotográfico de Figueroa para um filme de interioridade.

Para Agel porém o filme contém alguns temas dignos de interesse<sup>28</sup>. A significação do filme seria dada nas primeiras cenas: a igreja está sob uma colina tal como a cena dos dois padres em “Le journal d’un curé de campagne” e a sombra indica o braço do padre quando ele abre a porta e forma uma cruz. O filme seria uma Paixão ou melhor um apelo à Paixão, culminando com seu sacrifício no perdão, que significa a identificação com Cristo. A câmera de Figueroa nos mostra, num plano de conjunto insistente, o prisioneiro subindo uma grande escada no alto da qual não se percebe senão um céu luminoso e belo.

André Ruszkowski vê numerosas analogias como o drama da Paixão. Nós aí vemos réplicas de Maria Madalena, de Judas do mau ladrão e mesmo de alguma maneira de Pilatos e de Ana. Mas o herói não é Deus mas somente um monge de Deus, com fraquezas humanas, tem medo, quase apóstata para escapar à prisão, mas a graça de seu estado e o sentido de sua vocação o transformam num herói. É uma lição magistral sobre a dignidade humana do sacerdócio, além de ser uma lição de que está em cada ser humano, mesmo atolado no pecado, uma alma imortal à imagem de Deus que o torna capaz de generosidade. O final do filme traz o símbolo da perenidade da Igreja indestrutível.<sup>29</sup>

Uma das películas mais discutidas e comentadas, há alguns anos, foi “Le defroqué” (“Desespero d’Alma”), dirigida por Leo Joahnon e interpretada por Pierre Fresnay. Sobre ela se disse: “Não conheço em toda a história do cinema alguma coisa que suscita tanta emoção e que seja mais original do que este filme”<sup>30</sup> “Uma película necessária que demonstra do mundo o poder da oração e a grandeza do sacerdócio.”<sup>31</sup> Por



outro lado vemos opiniões como estas - “Um filme que não se pode levar a sério” “Uma espécie de grande panfleto a propósito de religião”, “um folhetim que chega a ser sacrilégio e que não se pode tolerar na tela.”

O filme é a história de um sacerdote apóstata (Pierre Fresnay) que julgou possível separar Cristo de sua Igreja. Pensou ser traição a Cristo, certos métodos de se por em prática a mensagem de Cristo na vida diária da Igreja. Professor universitário, escreve um livro “30 anos de Cristo, 2000 anos de Judas” para espalhar suas idéias. E o filme narra como este apóstata vai adquirindo de novo, pouco a pouco, a consciência de que a Igreja é a única herdeira deste Jesus que ele ama.

Leo Joahnon porém explica esta evolução de alma, que devia ser interior e lenta, por meio de choques e violência e pelo caminho paralelo de um jovem (Pierre Tabaud) que conhece o apóstata num campo de concentração e se sente chamado ao sacerdócio. O jovem vence todos os obstáculos, chega ao sacerdócio e procura o amigo para trazê-lo de volta à Igreja. Neste trabalho heróico encontra a morte, mas consegue a conversão do apóstata.

O filme como se viu tem admiradores e adversários. Os primeiros dizem que se trata de um verdadeiro panegírico do sacerdócio católico. Maurice Morand (o apóstata) apesar de tudo acaba reconhecendo a realidade sacerdotal que leva em si. Não se quer identificar com os outros apóstatas pois seu orgulho não permite. Mas depois do sacrilégio que julga fazer numa “boite” pergunta ao lixeiro se ele também leva homens. No final não resiste, regufia-se e escreve em seu diário: “Já não estou certo de ter razão e quereria voltar atrás mas há um muro que não sou capaz de escalar.” O sacrifício de Gerard Lacassagne (o jovem sacerdote) o faz reconhecer sua

identificação com Cristo na Igreja. Além disso o filme traz lições sobre o problema da fé, da vocação sacerdotal, da Eucaristia, Comunhão dos Santos, o valor da oração, a Redenção, a necessidade de união com a Igreja.

Os adversários do filme atacam-no quanto ao modo de Leo Joahnon levar ao sagrado na tela. Há sagrado ou magia quase religiosa? Os sacramentos são realidades sagradas ou uma espécie de magia? Agel afirma que o filme chegou à mais completa degradação do espiritual: “A beleza do sacerdócio, o esplendor do dogma, a irradiação da fé passam através de pobres imagens.”<sup>32</sup>

Leo Joahnon numa entrevista fala sobre o filme. Diz que teve idéia de fazê-lo quando um seu amigo sacerdote se apostatou. O drama de apostasia e os esforços dos amigos e familiares do apóstata para a sua volta o sensibilizaram. A indiferença para os problemas espirituais do mundo moderno e a necessidade da hierarquia na Igreja foram outras razões: “Como se pode notar em meu filme, procuro colocar em evidência ao principio: *Nihil in Ecclesia sine Episcopo*. A Igreja é representada pelos bispos. E há uma seqüência em que o Bispo dá a Gerard a permissão para procurar o apóstata.”<sup>33</sup>

É difícil um julgamento objetivo sobre o filme como foi difícil a tarefa que Joahnon propôs realizar. Não podemos negar entretanto, como bem sublinha o Pe. Guido Logger, que o diretor quis penetrar no âmago do catolicismo - o jogo da graça divina num instrumento completamente imprestável aos nossos olhos, o apóstata”<sup>34</sup>. Traz ainda o filme considerações sobre o caráter indelével do sacerdócio, a eficácia da oração e do sofrimento. A consagração do vinho na “boite”, ainda que seja de grande efeito dramático, teologicamente é inaceitável e inválida pois Morand não teve intenção de fazer o que a Igreja

faz. A seqüência final é a mais criticada pelos adversários. Joahnon julgou que pela exasperação estética do filme, pelo expressionismo da montagem e do som” ele poderia mostrar a realidade da comunhão dos Santos. Utiliza uma montagem paralela, ou melhor, uma montagem em sincronismo, que nos faz ver, alternativamente, o apóstata em sua solidão, já torturado pela incerteza e todos os seus amigos que rezam enquanto o jovem sacerdote vai à sua procura. O ritmo cresce com o um fundo musical formado por um coro de freiras cada vez mais intenso, barulhento, o olhar selvagem de Morand vão transformando aos poucos o mistério da Comunhão dos Santos numa verdadeira conjuração de magia-negra. No final o realismo espetacular, próprio dos filmes da “serie noire” esmaga a própria realidade da graça.

“D. Nazarin”, de Luis Bunel, pode bem ser intitulado:” a santidade na visão de um anarquista”<sup>35</sup> - De um romance do escritor espanhol Benito Perez Galdós, o discutido diretor de “Los Olvidados” tirou uma evocação cinematográfica ousada e de grande beleza.

A história se passa no México. D. Nazarin é um jovem sacerdote, uma alma de Deus. Não desobedece à Igreja e a sua fé é grande. Mas por isso encontra dificuldades em seu munus sacerdotal e pastoral. Vive evangelicamente num quarteirão de pobres e prostitutas. Uma delas comete um crime e se refugia em sua casa. Ele dá também auxílio a uma outra traída pelo seu amante; Beatriz, personagem luminosa, mas histérica. As autoridades eclesiásticas ameaçam-no de suspendê-lo se continuar a levar uma vida tão singular e tão comprometedora. E ele com as duas mulheres abandona a paróquia e começa a andar sem destino fazendo a caridade por todas as vilas por onde passa juntamente com as duas

mulheres. “Fazem o bem, passando... como o Cristo”. Mas para Bunuel é impossível a bondade e a graça num mundo rebelde. A prostituta criminosa é presa juntamente com seu “cúmplice”. O padre, após sofrer inúmeros castigos da polícia, é solto e ao procurar Beatriz encontra-a nos braços de seu amante.

Bunuel quer apresentar a santidade católica, mas apresenta uma caricatura de santidade. A sua ambiguidade é extrema. Segundo Agel, é a primeira vez que a paixão de um sacerdote é levada à tela de uma maneira tal que esta odisséia pode parecer ao mesmo tempo uma inspiração cristã francamente nobre e de idéias implacavelmente antireligiosas<sup>36</sup>. Educado por jesuítas, submetido a um regime intenso de leituras religiosas, passando depois para o realismo, em todas as suas obras há uma obsessão religiosa, e uma rebeldia contra tudo o que a seus olhos aprisiona a liberdade: família, polícia e Igreja. Anticlericalismo extremo, já mostrado em “Un chien andalou”, D. Nazarin talvez seja sua visão atual do cristianismo: ele não julga, até admira seu personagem..., mas apresenta a sua caridade como irrisória. “Nas situações extremas, D. Nazarin não pode mais do que com Deus ou consigo mesmo. Deus que era um refúgio confortável, torna-se agora uma hipótese inútil. Para acabar a sede é necessário beber, e um cálice é um utensílio adequado. Para esquentar-se é preciso de fogo e papel para acendê-lo e as páginas da Bíblia são papéis. Creio que não é necessário ver uma intenção blasfema no caminho desta lógica, senão muito mais simples, a ilustração indiscutível das necessidades de uma moral prática em contradição com uma falsa moral,” escreve um dos melhores admiradores da obra bunueliana.<sup>37</sup>

O filme contém imagens cruéis mais de uma beleza extraordinária graças à fotografia de Gabriel Figueroa. A

plenitude dos enquadramentos, o dinamismo interno dos primeiros planos, a lentidão serena e poderosa do ritmo são peso surpreendentes à novela de Perez Galdós. A qualidade dramática dos claros escuros, a densidade dos cortes e sua implacável precisão elevam toda a segunda parte desta odisséia ao nível dos mais belos afrescos do cinema.

## 2.5. CARICATURAS

A figura do sacerdote também foi levada ao cinema num sentido totalmente desvirtuado de sua significação. O anticlericalismo também se aproveitou desta personagem para seus filmes. De um lado procurou a caricatura universal de um representante do clero, de outro lado procurou desacreditá-lo. Nada mais é do que a dessacralização total do representante de Cristo.

O cinema francês que vê o sacerdote através da ótica voltairiana (i, é, a maioria dos diretores) tem aqui o predomínio<sup>38</sup>. O sacerdote começa a ser ridicularizado em **“Notre-Dame du Paris**, filme d’Art, realizado por Albert Capplani de acordo com o célebre romance de Vitor Hugo. O padre é um vilão, traíçoeiro e assassino dentro de sua própria igreja. Na segunda Avant-Garde, Germaine Dulac em **“La Cocquille et le Clergyman”** nos mostra um padre surrealista. Ele não hesita em matar um colega, estrangulando-o no confessionário para tomar-lhe o lugar e ouvir a confissão de uma moça. Depois a igreja vira um salão de baile e o padre avança para a moça que está dançando e rasga-lhe a blusa. Esta é imediatamente substituída por um objeto dourado que parece uma pomba. O padre furioso

atira-a ao chão. No fim recebe um castigo: parece andando de quatro no meio da rua como se Deus o tivesse castigado e o transformado em cachorro.

Bunuel auxiliado por Salvador Dali ridiculariza o clero em “**Un chien andalou**” e “**L’Age d’or**”. “L’age d’or” apresenta quatro(4) cardeais na praia lendo o Evangelho. Blasfêmias se aliam às blasfêmias. Um ostensório é posto no meio fio e devolvido ao taxi depois que saltam os passageiros. Quando o herói numa crise de exasperação atira-a pela janela os símbolos de sua frustração um padre vai no meio estatelando-se no chão erguendo-se e pondo-se em fuga, meio manco, deixando ver ainda que sua ordem continua e não acaba.

Há também o padre espanhol vivido em “**La Kermesse Heroique**” de Jacques Feyder por Louis Jovet, amante do bom vinho, de mulheres e de jogo. O mesmo Jovet fez depois em “**Drole de Drame**” um pastor anglicano, leitor voraz de revistas eróticas.

Em “**Le crime de Monsieur Lange**”, o padre vivido por Jules Berry é um tanto cínico, perturbado e cheio de confusões. Filme de Jean Renoir.

De marcado anticlericalismo é “**O Vermelho e o Negro**”, romance de Sthendal que Claude Autant-Lara levou ao cinema. A visão de Sthendal e de Autant Lara é uma visão anticonformista mas sobretudo antireligiosa e anticlerical. A obsessão de colocar o crucifixo entre os dois amantes, violação de consciência são para eles sinais de conformismo religioso hipócrita. A Igreja é uma instituição manhosa, cheia de intrigas e profundamente detestável.

## 2.6. CONCLUSÃO

No homem há, sem dúvida alguma, certa qualidade da qual o cinema muito aproveitou, mas no sacerdote esta dualidade é levada ao paroxismo. Esta luta interior entre Deus e o homem no sacerdote é sempre uma tentação para romancista ou para diretores de cinema.

O cinema, como foi visto, oferece-nos inúmeras figuras de sacerdote, tão diferentes entre si que vai de um ridículo D. Camilo a um angustioso pároco de aldeia, e de um modo bastante diverso, apresentando-o quer como um santo, quer como um cura de almas, quer como um homem em crise, quer como um indigno. Nem faltaram as caricaturas do anticlericalismo. O confronto entre estas figuras cinematográficas e o verdadeiro sacerdote como a Igreja o quer é um pouco desalentador. É claro, como bem explica Ayfre<sup>39</sup> que o cinema propõe ao mundo imagens de sacerdote, incompletas e que não podemos exigir de maneira alguma um tratado de teologia. Ainda mais, as condições de expressão cinematográfica são singularmente complexas: as coordenadas comerciais, a descristianização do mundo moderno, os maus entendidos ou erros de interpretação, a predominância nos meios cinematográficas de produtores e artistas indiferentes ou completamente agnósticos. Mas se confrontássemos o que o padre é e o que o cinema apresenta, veremos que as imagens cinematográficas estão longe de transmitir a realidade. Para a Igreja, o padre é antes de tudo um homem marcado em seu ser com um caráter sacramental, mediador entre Deus e os homens, e o cinema não nos apresenta, apesar dos esforços e da boa vontade de alguns diretores, este caráter transcendental. Apresenta nos, sim, homens eminentemente simpáticos com êxitos em suas atividades de educação, de caridade e

mesmo de apostolado. Ayfre coloca bem o problema: “Il faut bien avouer que la majorité de la production cinematographique, lorsqu’elle porte à l’écran des hommes dont on nous dit qu’ils sont des pretres, n’en atteint guère le plus souvent que le personnage social defini par son habit, quelques-unes des ses fonctions les plus appaerents et quelques-uns des ses gestes plus stereotypes. Il est avec l’officier, l’avocat ou la concierge um **type** caracterisque des societés occidentales. On peut seuligner des elements comiques ou serieux, odieux ou sympathiques, de ce personnage, il n’en acquiert pour cela une grande profondeur”.<sup>40</sup>

Por outro lado não podemos exigir do cinema, arte limitada, que nos traduza em imagens somente este caráter transcendental, intemporal, da figura do sacerdote. E isto vale para todo o filme religioso. O sacerdote se apresenta em cada época com uma visão particular. Para o cinema, o sacerdote tem sido um homem sofredor angustiado, em via para o calvário, participando da Paixão de Cristo. Neste ponto o cinema nos deu senão obras-primas pelo menos significativas na cinematografia mundial: “Le journal d’un curé de campagne”, “The Fugitive” e D. Nazarin” e outros. A visão da participação do sacerdote nas alegrias de Cristo Ressuscitado - D. Camilo não passa de uma caricatura - o cinema ainda não deu imagens autênticas.

## CONCLUSÃO

Ao filme religioso, como vimos, cabem dois esquemas fundamentais: ou vem a graça de cima e transforma o humano sobrenaturalmente ou sobe a alma, por sua própria ascética



até se identificar com o divino. São dois sentidos da problemática religiosa: um descendente, outro ascendente. Ambos se encontram e se unificam num ponto central: Deus. O que varia é o modo, “as formas estéticas”, a maneira de visibilizar o invisível. Por isso vimos que o filme religioso não é só problema de fundo mas antes de tudo, de forma. Determinados elementos formais podem modificar o sentido do conteúdo religioso, dependendo, às vezes da qualidade da obra, sob o ponto de vista religioso, muito menos de seu conteúdo do que da sua forma.

É necessário reconhecer, como conclusão deste estudo, que a maior parte dos filmes que se apresenta, como mais ou menos religioso, pelo seu conteúdo ou sua inspiração, não consegue atingir o sagrado. Assim vimos numerosas versões sobre a vida de Cristo, de santos e padres sem contar os temas bíblicos. Raros são os filmes que nos chegam a convencer e nos quais as personagens evocadas trazem a presença do sagrado. A maioria se situa dentro de uma “honesta mediocridade”, infelizmente incompatível com o sentido da Transcendência e da Encarnação que conhecemos serem necessárias para toda experiência autenticamente religiosa. O que falta a estas obras é a ausência do princípio do ser, do existir, do ter consistência, do impor-se como tal. Nas obras que pretendem evocar o sagrado, ainda mais dentro do campo religioso, é absolutamente necessária a presença da arte, não sob o aspecto de um verniz que poderá ser supérfluo, ou de uma técnica que poderá ser mais ou menos refinada, mas uma arte capaz de criar e encarnar seres que não se dissolvem numa inconsistente mediocridade. Estas obras são, às vezes, por demais humanas para suportar o peso do divino. O muito que podem dar é uma aparência, quando não, uma caricatura da transcendência e da Encarnação.

Transcrevo aqui, como conclusão, do “ideário do cine ideal” redigido pela equipe da revista Film-Ideal, nº 73, por ocasião da IV Semana do Cinema Religioso de Valladolid, a parte referente ao filme religioso: “Cinema ideal é aquele que, harmonizando o belo, afirma e enaltece a dignidade humana para ajudar o homem a ser melhor. Este cinema ideal pode ser:

1 - **CINEMA RELIGIOSO** - É aquele cinema ideal cujo núcleo temático expressa a inserção do divino no humano.

a) será cinema religioso **genericamente cristão** aquele que expressa a inserção de acordo com a doutrina do Evangelho.

b) será cinema religioso **especificamente** católico o que expressa a inserção de acordo com um critério católico apresentado como tal.

2 - **CINEMA NÃO ESPECIFICAMENTE RELIGIOSO** - É aquele que, sendo ideal, não expressa a inserção do divino no humano ou que, se o faz, não a apresenta como núcleo temático.

a) **Cinema cristão** é aquele que expressa sentimentos ou condutas conforma o Evangelho.

b) **Cinema católico** é o que em sua expressão de sentimentos ou conquistas se ajusta a um critério católico apresentado como tal.

c) **cinema de ética natural** é aquele que apresenta ações humanas que se conformam com a Lei Natural.

## NOTAS

(1) Ford, “Le cinema au service de la foi “pag. 57.

(2) Cf. Ayfre, op, cit. pag. 27.

- (3) Ayfre, "Le cinema et la Transcendance", in "Le cinema et le sacré", pag. 66.
- (4) Cf. Ford, op. cit. pag. 66.
- (5) Ayfre, op. cit. pag.
- (6) Ayfre, op. cit. pag.
- (7) Somente Alain Resnais com seu "Van Gogh" iria alcançar sucesso neste gênero de filme.
- (8) "Le cinema et le sacré", pag. 94.
- (9) Ayfre, op. cit. pag. 57.
- (10) Ayfre, op. cit. pag. 53.
- (11) Ayfre, op. cit. pag. 72.
- (12) Agel, op. cit. pag. 91.
- (13) Veja por ex: Prevost, "Le pretre, ce heros du roman" Banchet S. J., "Le pretre dans le roman d'aujourd'ui, Balnchard, "L'âme du pretre".
- (14) Agel, Henri, "Le pretre a l'ecran", Paris, Tequi Editeur, 1953.
- (15) Regamey O. P., "L'art sacré au XX siecle?", Paris, Du Cerf, 1952.
- (16) Tallenay, Radio-Cinema, 113: "Le cinema religieux poit-il être une cinema sacré?".
- (17) H. Agel, "Le cinema et le sacré", pag. 75.
- (18) Ayfre, op. cit. pag. 82.
- (19) RIC, nº 28, 1957.
- (20) Citado por Ayfre em "O cinema e o Sagrado", Filme, 18 set. 1960.
- (21) Citado por Ayfre em "O cinema e o Sagrado", Filme, 18 set. 1960.
- (22) Depoimento em "Informations Catholiques", 34, out. 1956.
- (23) P. E. Sales Gomes, "Robert Bresson, Supl. Lit. de O Estado de S. Paulo, 1960.
- (24) Citado por Agel em "Le pretre au cinema", pag. 64.
- (25) C. Moeller, op. cit. pag. 291.
- (26) O romance recebeu em português o título de "Crepúsculo de um romance". Comp. Ed. Civilização Brasileira-1958.
- (27) Ayfre: Dieu au cinema, obra citada, pag. 65.
- (28) Agel: Le cinema et le sacré, obra citada, pag. 143.
- (29) A. Ruszhorwsky - Ric. 28, 1957.
- (30) Claude Mauriac, em "Le Figaro Litteraire".
- (31) Citado em RIC, ed. espanhola, nº 20. out. 1955.
- (32) H. Agel, Etudes, maio-junho de 1954.
- (33) Revista del Cinematografo, nº 7-8, 1954.

- (34) Espiritualidade do Cinema Contemporâneo - Vozes, março 1958.  
 (35) Louis Dulac, "La Vie", 805, 1960.  
 (36) Agel - "Etudes", jan. 1961.  
 (37) Freddy. Premier Plan - citado por Agel, op. cit. pag. 38.  
 (38) Moniz Viana, O Padre no cinema Francês, Correio da Manhã. 28-09-1959.  
 (39) Amedée Ayfre, "Le visage actuel du pretre et el cinema" in "Ecclesia," dez. 1960.  
 (40) A. Ayfree, "Le visage actuel du pretre et le cinema" in Ecclesia dez. 1960.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### LIVROS

- AGEL, Henri, Le cinema et le sacré, Paris, Ed. du Cerf. Col. 7eme art. 1953
- \_\_\_\_\_, Le cinema a-t-il une âme?, Paris, Ed. du Cerf. Col. 7eme art. 1952.
- \_\_\_\_\_, Le pretre à l'écran, Paris, Fequi editeur, 1951
- \_\_\_\_\_, El Cine, Bilbao, Ed. Desclée, 1957.
- AYFRE, Amedée, Dieu au cinema, Paris, Presses Universitaires, 1953.
- \_\_\_\_\_, Le cinema et la foi chretienne, Paris, Lib. Arthème Fayard, Col. Je sais-Je crois, 1960.
- CLAUDE, Robert, Panoramique sur le septieme art, Paris, Ed. Universitaire, 1959
- EISNER, Lote, O Ecran demoniaco, Lisboa, Aster, 1960
- EPSTEIN, Jean. Esprit du Cinema, Paris, Ed. du Cerf. 1958

FORD, Charles, Le cinema au service de la foi, Paris, Ed. Plon 1953.

KIROU, Ado, Le surrealisme dans le cinema, Paris, Ed. Universitaire, 1958

LUDMAN, René, Cinema, Fé e Moral, Lisboa, Ed. Aster, 1959

RUSZKOWSKI, Andre, Cine, sus grandezas y miserias, Argentina, Ed. Enfoques, 1956.

VARIOS, Les catholiques parlent du cinema, Congresso Ocic, 1947.

## ARTIGOS

Agel, Henry, Le seus de la grâce, Revue Internationale du cinema - RIC, nº 26.

Amargier, R, La grâce à l'écran, RIC, nº 26.

Andre, Pierre, Il senso de Dio, Revista del cinematografo, nº 5, 1956.

Ayfre, Amedée, O cinema e o sagrado, Revista Filme, Revista mensal de Cinema, Lisboa, nº 18, set. 1910.

Andrade e Pina, Valores espirituais do Cinema, Filme, nº-5, agosto 1959.

Ayfre, Amedée, Realismo humano, realismo cristiano, Revista del cinematografo, nº 11.

Ayfre, Amedee, La religieuse, personnage du film, RIC, nº 26.

Ayfre, Amedée, La Vierge Marie au cinema, RIC, nº 26.

- Bazin, André, *Theologie et le Cinema*, *Esprit*, fev. 51.
- Cargenter, H. S., *L'étude philosophique du beau au cinema*, *RIC*, 3.
- Corvi, A., *É possible un neo-realismo christiano?* *R. C.* n° 2, 1955.
- Ford, Charles, *La vie du Christ au cinema*, *RIC.*, n° 3.
- Ford, Charles, *La vie des saints telle qu'ous la voit a l'écran Ric.*, n° 26.
- Flynn, Declow, *La Religion et le cinema*, *RIC*, n° 3.
- Gedda, Luiggi, *Le cinema religieuse et la foi*, *RIC*, n° 4.
- Ghelli, Nino, *Religiosita del cinema italiano*, *RC. m)* 1, 1955.
- Logger, Guido, *Espiritualidade do Cinema Contemporâneo*, Ed. Vozes, março, 1958.
- Morierval, Charles, *Apport chrestien à l'histoire du cinema français*, *RIC*, n° 3.
- Morlion, Felix, *La philosophie thomiste se penche sur le cinema*, *RIC*, n° 1.
- Pondi, Luiggi, *Neo-realismo, arte christiana*, *R. C.* n° 1 - 1954.
- Serracino-Luglott, *Il cinema e il sacio*, *Arte Christiana*, 1961.
- Speight, Robert, *La Foi et le cinema*, *RIC*, n° 3.
- Varso, M. *Valeurs commerciales et valeurs spirituelles*, *RIC*, n° 4.
- Varios, *Les catholiques et le cinema*, *Rev. Informations catholiques*, n° 34, out. 1956.
- Varios, *Art d'Eglise*, 113. 1961, numero especial sobre o cinema e o sagrado.

## REVISTAS

Revue International du Cinema, publicada pela OCIC Bruxelas, Bélgica.

Revista del cinematografo, Centro Católico cinematográfico, Roma, Itália.

Film-Ideal, Madrid, Espanha

Rádio-Cinema-Television, Paris, França

Filme, revista mensal de cinema, Lisboa, Portugal.

## DOCUMENTOS DA IGREJA

Pio XI - Encíclica "Vigilanti Cura", 1936.

Pio XII - Discursos sobre o filme ideal, 1955.

Pio XII - Encíclica "Miranda Prosus", 1957.

Le cinema dans l'enseignement de l'Eglise, Ed. Vaticano, 1955.