

EMBUSCA DA “DRACMA PERDIDA” O CINEMA  
ENTRE A IMAGEM DE DEUS E A DO DITADOR  
*Searching for the lost dracma: cinema between  
the image of god and the dictator.*

---

Cláudio Aguiar Almeida\*

**RESUMO**

Proibidas pelo Antigo Testamento, a produção e a veneração de imagens se converteram em tema de amplo debate entre os cristãos para quem a encarnação de Jesus Cristo como um homem visível tornava possível, pelo menos em tese, a reprodução da imagem de Deus. Este artigo analisa esse debate, que coloca dados fundamentais à compreensão das reações da Igreja Católica ao cinema e a outros meios técnicos de reprodução de imagens que, no século XX, foram utilizados na propagação de “religiões políticas” como o fascismo e o nazismo.

*Palavras-chave:* cinema e história, cinema e religião, catolicismo e imagens.

**ABSTRACT**

The production and veneration of images was forbidden by the Old Testament and became an important theme of discussion among Christians, for whom the incarnation of Jesus Christ as a visible man had made the reproduction of the God's image possible, at least in theory. This article analyses this debate, which brings fundamental data to the understanding of the Catholic Church reactions to the cinema and to other technical media of image reproduction. These media were used for the propagation of the “political religions” such as the fascism and the nazism in the 20th century.

*Key-words:* film and history, film and religion, catholicism and images.

\* Professor de História do Unifício. Doutor em História pela USP.

Retomando um tema desenvolvido em nossa tese de doutorado,<sup>1</sup> pretendemos neste artigo analisar as relações entre a Igreja Católica e o cinema, inserindo tal discussão no debate travado pelos cristãos a respeito das imagens. A análise desse milenar debate nos parece fundamental à compreensão das reações da Igreja Católica ao cinema, bem como a utilização deste meio de comunicação de massa como um agente de propagação de “religiões políticas” no século XX.

### *Das proibições do Antigo Testamento a São Gregório Magno*

Expressa em trechos como o Êxodo, XX, 4-6, a interdição às imagens não significou um completo aniconismo na cultura judaica. Outros trechos do Antigo Testamento e evidências materiais recolhidas em escavações arqueológicas demonstram a presença de imagens entre os judeus.<sup>2</sup> Tolerando a utilização delas com fins pedagógicos bem como a sua produção destinada ao comércio com outros povos, a religião judaica, no entanto, proíbe o culto às imagens e a sua veneração, que era classificada como “idolatria”.<sup>3</sup>

Ao lado das proibições à produção e ao culto de imagens de Deus, alguns trechos do Antigo Testamento sugerem a existência de uma imagem divina por vezes associada a uma figura humana, como no livro do Gênesis I, 26-27. Ela, no entanto, quase nunca é contemplada pelos profetas de

1 ALMEIDA, C. A. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo. Desenvolvemos essa tese sob a orientação da Professora Dr.<sup>a</sup> Maria Helena Rolim Capelato.

2 Vide BESANÇON, A. *A imagem proibida: uma história intelectual da iconoclastia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. p. 121-127.

3 Alain Besançon enfatiza o caráter de “divindade falsa” expresso pelo termo idolatria, que é derivado do grego *eidolon* (imagem) e *latreia* (culto). Sem essa insistência no caráter de “divindade falsa”, o termo “ídolo” perde sua especificidade, significando simplesmente imagem e tornando-se “sinônimo de *eikôn*, de *omoiôma*, de *sêmeion*, de *imago*, de *species*”, que não têm a mesma carga pejorativa do termo *eidolon*. Cf. BESANÇON, op. cit., p. 110.

Israel, que, diante do arco-íris, da tocha de fogo, da sarça ardente, do furacão e de outras epifanias que marcam a presença de Deus, portam-se sempre da mesma forma: cobrem o seu rosto e escutam.

O advento de Jesus Cristo colocou um novo dado à polêmica sobre as possibilidades da representação do divino por meio de imagens. Sendo não apenas o filho de Deus, mas também Deus, Jesus Cristo havia encarnado como um homem visível que, pelo menos em teoria, podia ser representado através de imagens.<sup>4</sup>

A possibilidade de se representar Jesus Cristo, ou pelo menos a sua forma humana por meio de imagens, não produziu resultados imediatos. Como os judeus, também os cristãos buscaram diferenciar sua doutrina do paganismo “manifestando uma clara oposição em relação às imagens utilizadas com fins rituais”.<sup>5</sup> Essa recusa em prestar culto a imagens pagãs, como a de imperadores romanos, ocasionou perseguições que contribuíram para a insipidez da “arte cristã” nos primórdios da religião. Nos três primeiros séculos após o advento de Jesus Cristo, os cristãos se limitaram a produzir grafites, esboços e desenhos sumários de caráter simbólico que não exerciam o papel de imagens de culto: símbolos pagãos aos quais eram atribuídos significados novos, cenas do Antigo e do Novo Testamento e símbolos que, como o peixe, só podiam ser compreendidos por um pequeno número de iniciados. Quando presentes em monumentos funerários ou catacumbas, as representações de Jesus Cristo, da Virgem Maria e de outros santos não pretendiam retratar estes personagens, mas apenas “lembrar” ou “ilustrar” momentos de sua trajetória divina.

No início do século IV, a conversão do imperador Constantino ao catolicismo marcou uma nova fase do cristianismo. Livres das perseguições que haviam recrudescido entre os anos 250 e 311,<sup>6</sup> os cristãos conquistaram maior liberdade para produzir imagens que, a partir de então, deveriam agradar ao gosto das elites e do próprio imperador. O crescimento da produção de imagens cristãs, sobretudo depois da transferência da capital do Império

4 Essa possibilidade parece ser sugerida em trechos como o de João, XIV, 5-11.

5 MENOZZI, D. *Les images, l'Église et les arts visuels*. Paris: CERF, 1991. p. 13-14.

6 Sobre as perseguições aos cristãos na Roma Antiga, ver FRANZEN, A. *Breve História da Igreja*. Lisboa: Presença, 1996. p. 61-69.

para Bizâncio, resultou num intenso intercâmbio entre a arte cristã e a arte pagã imperial: o *adventus* (entrada triunfal dos soberanos) serviu de modelo para as representações imagéticas da entrada de Jesus Cristo em Jerusalém; o diadema, as vestes e as jóias das imperatrizes romanas passaram a cobrir também a Virgem Maria; os quadros do imperador e da imperatriz cercados pelos seus súditos inspiraram a criação de imagens do Cristo e da Virgem entre anjos e santos. Essa apropriação de modelos da arte imperial pela arte cristã mudou não apenas a forma e o estilo das imagens cristãs, mas também as funções que lhes eram atribuídas. Como destaca Alain Besançon, no mundo imperial a representação do imperador era aceita como “um substituto jurídico da presença do próprio imperador. (...) Essa eficácia jurídica e religiosa da imagem [imperial] transfere-se naturalmente para as imagens cristãs”.<sup>7</sup> Inicia-se a produção de imagens que, sem manter uma relação direta com narrativas das Escrituras, pretendiam não apenas retratar, mas também “substituir” Jesus Cristo, a Virgem Maria e outras divindades. Identificando nessas imagens a presença dos protótipos que elas representavam, os cristãos começaram a reservar-lhes práticas culturais que foram, muito rapidamente, condenadas como idolatria.

Escrita entre 313 e 324, a *Carta de Eusébio de Cesaréia a Constância* condenou a produção e a veneração das imagens de Jesus Cristo e outros santos.<sup>8</sup> Da mesma forma, o cânone 36 do Concílio de Elvira, datado de 313, proibia representar, nos muros das igrejas, as divindades que ali eram veneradas, exprimindo, segundo Daniele Menozzi, a preocupação com a idolatria, que, malgrado as interdições, continuava a ser praticada.

O culto às relíquias – pedaços do corpo de um santo ou objetos com os quais estes teriam travado contato direto – contribuía para reforçar o culto às imagens, que, como as relíquias, eram consideradas como portadoras de poderes taumatúrgicos e miraculosos.<sup>9</sup> Mesmo sem aceitar a vene-

<sup>7</sup> BESANÇON, op. cit., p. 181.

<sup>8</sup> Eusébio de Cesaréia manifesta indignação pelas tentativas de se representar a imagem de Jesus Cristo lembrando que Ele, sendo não apenas homem, mas também Deus, não poderia ser nunca representado. Vide “Lettre d’Eusèbe de Césarée a Consantia” (MENOZZI, op. cit., p. 70-72).

<sup>9</sup> Segundo Alain Besançon, o culto das relíquias também estava diretamente ligado ao culto dos imperadores que “criara o hábito de se considerar como tendo valor sagrado não apenas suas imagens, mas tudo o que houvesse tido contato físico com eles: palácios, insígnias, escritos.” Cf. BESANÇON, op. cit., p. 186. Sobre a relação entre relíquias e imagem consultar também BELTING, H. *Image et Culte: une histoire de l’art avant l’époque de l’art*. Paris: CERF, 1988. p. 86-90.

ração a essas imagens, pensadores da Igreja do Oriente e do Ocidente começaram a manifestar, ainda no século IV, uma perspectiva mais otimista em relação às mesmas. À parte suas diferenças, a obra de Prudêncio e a dos padres capadócios, Gregório de Nissa e Basílio estabelecem um paralelo entre palavra e imagem, manifestando uma perspectiva otimista em relação a esta última.<sup>10</sup> Sem se limitar a ilustrar eventos históricos narrados pelos Evangelhos, as imagens tinham um poder de conversão superior ao das Escrituras, podendo desempenhar um importante papel na propagação do cristianismo. Afirmando que “a honra prestada à imagem passa ao protótipo”,<sup>11</sup> Basílio procurava legitimar os rituais de veneração. Na opinião dele, esses não estavam direcionados às imagens em si, mas às divindades que elas representavam.

Contrapondo-se a Prudêncio e aos padres capadócios, os escritos de Epifânio de Salamina, produzidos no final do século IV, lembravam as interdições do Antigo Testamento, destacando, como Eusébio de Cesaréia, que a natureza divina de Jesus Cristo e de outros santos católicos estava muito além da capacidade de apreensão dos homens, que não teriam os talentos e os meios necessários para representá-los. Baseado nessas conclusões, Epifânio solicitou ao imperador Teodósio a retirada de esculturas, afrescos e mosaicos do interior das igrejas.

Alinhando-se entre os defensores da imagem, numa carta produzida entre 531 e 538, Hypathios de Efésio fez uma ardorosa defesa da sua utilização com fins didáticos, sobretudo no que se referia à educação dos “simples” – um termo que não se referia apenas aos analfabetos, mas tam-

10 Este paralelo entre palavra e imagem, que tinham seu valor de culto ampliado a partir de sua relação com as relíquias, foi expresso na obra de Gregório de Nissa: “Os cadáveres são asquerosos a maior parte das pessoas e ninguém passa com prazer ao lado de uma tumba (...). Mas suponhamos que alguém chegue a um local em que, semelhante àquele onde se realiza hoje a nossa assembleia, se fazem presentes a recordação do justo e os restos de um santo. Desde o primeiro momento a sua alma é transportada pela grandeza do espetáculo, quando ele vê um edifício que é, como o templo de Deus, artisticamente trabalhado, esplêndido pelas dimensões de sua construção e pela beleza de seus adornos. (...) Tudo isso, ele (o artista) dispôs para nós como um livro dotado de uma fala que se expressa através de cores (...). Porque um desenho, ainda que mudo, sabe falar através dos muros e prestar importantes serviços; aquele que organiza os mosaicos transformou o solo em que pisamos em algo equivalente a um discurso. É aquele que tem a visão tão agradavelmente impressionada por esses artificios sensíveis, deseja, a partir daí, aproximar-se do relicário, convencido que tocá-lo é santificar-se e recolher uma benção.” Cf. “Eloge de Saint Théodore”, apud MENOZZI, op. cit., p. 74-75.

11 Apud MENOZZI, op. cit., p. 18.

bém aos “fracos de espírito”, que, incapazes de apreender a verdade cristã por meio das Escrituras, podiam ser “alçados até o divino” através das imagens.<sup>12</sup> Essa defesa das imagens consideradas didáticas seria retomada, em 600, pelo papa Gregório. Numa carta ao bispo de Marselha, criticou-o por haver destruído imagens que haviam se tornado objeto de idolatria:

Nos foi relatado que, inflamado por um zelo intempestivo, você [Serenus] teria destruído as imagens dos santos, sob o pretexto de que, supostamente, estas não deveriam ser adoradas. Nós aprovamos que você tenha proibido os fiéis de adorá-las, mas censuramos o fato de tê-las destruído. (...) Com efeito, para coisa é adorar uma pintura, e outra apreender, por uma cena representada numa pintura, aquilo que se deve adorar. Porque aquilo que a palavra escrita oferece às pessoas alfabetizadas, as pinturas oferecem àqueles que não têm acesso às letras, de modo que as pinturas exercem o papel de um texto escrito, sobretudo entre os pagãos. É a isso que você deveria ter prestado atenção, sobretudo você que vive entre os pagãos, para evitar produzir o escândalo entre as almas bárbaras por este ardor de um zelo honesto, mas imprudente. Não se fazia necessário, portanto, destruir as imagens que não foram colocadas nas igrejas para serem adoradas, mas somente para instruir os espíritos dos ignorantes. E dado que a Antiguidade permitiu, não sem razões, pintar a história dos santos em locais veneráveis, se você houvesse utilizado de prudência e discrição teria podido, de forma sensata, obter o resultado visado fazendo o rebanho retornar da dispersão, ao invés de dispersar o rebanho reunido. Dessa maneira você teria se notabilizado, fazendo por merecer o nome de pastor, em lugar de carregar a pecha de divisor.<sup>13</sup>

Ao condenar, com veemência, as medidas radicais adotadas pelo bispo de Marselha, Gregório sugere maior flexibilidade dos líderes eclesiásticos em relação à adoração das imagens, pois, malgrado as objeções de ordem teológica, elas atraíam os cristãos e os pagãos para o seio da Igreja.

12 Hypathios, “Sur le mobilier des édifices sacrés”, apud MENOZZI, op. cit., p. 86.

13 Gregório, “Lettre de Saint Grégoire, le Grand”, apud MENOZZI, op. cit., p. 75-76.

Embora condene a idolatria, a ênfase da *Carta de São Gregório Magnus a Serenus* recai sobre um ponto essencial para o dirigente da Igreja: a necessidade de não se “dispersar o rebanho”. Toleradas num estágio inicial, práticas idolátricas deveriam ser objeto de um intenso e cuidadoso trabalho que, sem afastar os fiéis da Igreja, as adequasse aos dogmas professados pela hierarquia.

A *Carta de São Gregório Magno a Serenus* tornou-se um documento fundamental nos debates sobre a legitimidade do uso das imagens pelos católicos. Malgrado o perigo da idolatria, essas possuíam um potencial pedagógico que justificava o seu uso. Como veremos a seguir, em séculos posteriores, esse pragmatismo influenciaria o posicionamento da Igreja Católica diante de novos instrumentos de reprodução técnica das imagens, como o cinema.

### *A crise iconoclasta*

Entre os séculos VII e VIII, ao mesmo tempo em que a legitimação do uso pedagógico das imagens se expandia no Ocidente, a transformação da imagem em ícone se completava no Oriente. Considerando os protótipos e suas representações partilhadores de uma mesma natureza,<sup>14</sup> os cristãos orientais afirmavam que essas divindades se faziam de alguma forma presentes em suas imagens – encaradas agora como “ícones”<sup>15</sup> – e eram passíveis de veneração.

14 Daniele Menozzi associa esta perspectiva em relação à imagem à recepção cristã da filosofia platônica do Pseudo-Dionísio. Nessa filosofia, “Deus se reflete em todas as coisas do universo segundo uma harmoniosa hierarquia descendente que vai do divino às realidades do mundo. A contemplação da imagem, reflexo de Deus, permite assim ao homem refazer o percurso dessa hierarquia num sentido ascendente, partindo da esfera material para aceder a do espiritual. A imagem, que constitui o traço de união entre os dois processos de descensão e ascensão, será muito rapidamente considerada como depositária de uma viva e perpétua presença do divino.” MENOZZI, op. cit., p. 20-21.

15 Convém talvez destacar que, derivado do grego *icon*, o termo “ícone” não tem o mesmo sentido pejorativo de “imagem falsa”, atribuído ao termo “ídolo”.

A veneração de ícones no Oriente foi alvo de uma intensa polêmica; esta atingiu o seu grau máximo quando, em 726, o imperador Leão III ordenou a destruição do Cristo de Calcedônia, que protegia a cidade de Constantinopla, dando início à crise iconoclasta. No debate instaurado entre iconoclastas e iconodúlios, São João Damasceno perfilhou-se entre os defensores dos ícones, destacando que as proibições bíblicas à veneração das imagens eram aplicáveis aos judeus, mas não aos cristãos. Lembrando que Jesus Cristo não era apenas homem, mas também Deus, Damasceno afirmava que a encarnação tornara possível representar a imagem do Deus visível e recusar esta possibilidade significava recusar a própria existência da encarnação.<sup>16</sup>

Em meio às lutas que mobilizavam iconodúlios e iconoclastas, Leão III foi sucedido por Constantino V. Este convocou, no ano de 754, um concílio para examinar a questão. Partindo do pressuposto de que a natureza divina de Jesus Cristo era incircunscritível, o Concílio de Hieria afirmou que as tentativas de representá-lo através de imagens “infligiam duas blasfêmias à divindade: aquela de circunscrevê-la e aquela de confundi-la”. Os ícones separavam as naturezas divina e humana de Cristo (caindo no nestorianismo), ou as confundiam como uma coisa única (caindo então no monofisismo). Na perspectiva dos redatores da *Definição do Concílio de Hieria*, Jesus Cristo não compartilhava da mesma natureza de seus ícones e só era possível imaginar uma única e verdadeira representação do Nazareno: a Eucaristia, momento em que o pão e o vinho transformavam-se em corpo e sangue do Senhor. Não só os ícones de Jesus Cristo, mas também aqueles da Virgem Maria e dos santos, estavam, por determinação do Concílio, proibidos.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> João Damasceno alegou: “Antigamente, de um Deus sem corpo e sem contorno não se fazia nenhuma espécie de imagens. Mas, no presente, se Deus foi visto como carne e se misturou aos homens, eu posso fazer uma imagem daquilo que eu vi de Deus. Eu não me prosterno diante da carne, mas diante do Criador da carne que se transformou em carne por minha causa; aquele que aceitou habitar num corpo de carne por minha causa, que por meio da carne operou a minha salvação; eu não hesitarei em venerar a carne pelo meio da qual minha salvação foi alcançada”. São João Damasceno, “Discours sur les images”, apud MENOZZI, op. cit., p. 93.

<sup>17</sup> A “Definição do Concílio de Hieria” determinava: “Aquele que ouse, a partir de agora, fabricar uma imagem, prosternar-se diante dela, colocá-la numa igreja ou numa casa particular, ou escondê-la, será considerado como um adversário dos mandamentos de Deus e inimigo da doutrina dos Pais. Se for bispo, padre ou diácono que seja ele destituído; se for monge ou laico, que seja ele alvo da justiça das leis do Império”. Cf. “Definition du Concile d’ Hieria”, apud MENOZZI, op. cit., p. 98.

Sucessor de Constantino V, Leão IV assumiu a coroa do império em 775, morrendo em 780. Esposa de Leão IV, Irene assumiu a regência do Império, convocando um concílio para reavaliar a questão dos ícones em 787. Retomando as teses de São João Damasceno, o Concílio de Nicéia II afirmou a possibilidade de se reproduzir a imagem de Jesus Cristo, destacando que “aquele que se prosterna diante do ícone, se prosterna diante da hipóstase daquele que está nele representado”. Estabelecendo uma diferenciação entre adoração (*latreia*), prestada somente a Deus, e veneração (*proskinesis*), o concílio legitimava a veneração dos ícones uma vez que as honras a eles prestadas se dirigiam ao “protótipo”.<sup>18</sup>

O Concílio de Nicéia foi motivo de polêmicas entre a Igreja Romana e a Igreja Franca. Travando contato com as decisões do concílio por meio de uma documentação incorreta enviada pelo papa Adriano,<sup>19</sup> Carlos Magno fê-lo examinar por um grupo de teólogos que, por volta de 792, produziu um documento definindo a posição da Igreja Franca em relação aos ícones. Retomando a *Carta de São Gregório Magno*, os *Livros Carolíngios* condenaram as teses iconoclastas do concílio de 754 e as teses iconodúlias do concílio de 787, reafirmando a vocação pedagógica e decorativa das imagens. Recusando a tese de que a honra prestada à imagem se transfere ao protótipo, os *Livros Carolíngios* sustentavam que as imagens não possuíam nenhum caráter sagrado, não sendo, portanto, capazes de mediar qualquer relação dos fiéis com as divindades. Somente a Bíblia, produto da revelação divina e única depositária da verdade cristã, seria capaz de conduzir os cristãos a uma percepção espiritual de Deus, ficando as imagens restritas à função de “relembrar” trechos das Escrituras e embelezar as igrejas.<sup>20</sup>

Nos anos que se seguiram, a distância entre as posições da Igreja Franca e da Igreja Romana foram diminuindo. Em 794, um sínodo convocado por Carlos Magno amenizou as teses dos *Livros Carolíngios*, limitando-se a condenar a “concepção atribuída a Nicéia II, segundo a qual deve-se render às imagens dos santos o mesmo culto reservado à Trindade”.<sup>21</sup> Realiza-

18 Cf. “Horos de Nicée II”, apud MENOZZI, op. cit., p. 100-101.

19 Provavelmente esta versão latina traduzia os termos gregos *latreia* e *proskinesis* como *adoratio*, sem dar conta da distinção que o concílio estabelecia entre adoração e veneração.

20 Ver “Livres Carolins”, apud MENOZZI, op. cit., p. 104-110.

21 MENOZZI, op. cit., p. 27.

do em 825, o Sínodo de Paris resultou na afirmação de posições ambíguas que respondiam à ocorrência de manifestações iconoclastas no Ocidente e à aproximação entre as Igrejas Franca e Romana. Ao mesmo tempo que retomava a posição intermediária entre iconoclastas e iconodúlios dos *Livros Carolíngios*, o sínodo fazia referência a um documento do século VIII que, citando uma carta do papa Gregório Magno a Secundinus, atribuía um poder quase mágico ao crucifixo e sustentava que as imagens eram capazes de promover a passagem do mundo material ao mundo celeste. Essas tendências foram confirmadas por um sínodo convocado pelo papa Nicolau I, no ano de 863, que reafirmou a possibilidade dos fiéis ascenderem ao sobrenatural através das imagens, destacando a sua veneração como um meio de salvação para os fiéis.

Enquanto as Igrejas Franca e Romana se aproximavam de um consenso em relação aos ícones, na Igreja do Oriente a questão continuava produzindo polêmicas. Em 815, um concílio convocado pelo imperador Leão V reafirmou as teses iconoclastas, condenando as decisões de Nicéia II. Em 843, por sua vez, a regente Teodora convocou um novo concílio que reafirmou as conclusões de Nicéia II, negando as teses do concílio de 815.

A polêmica entre iconoclastas e iconodúlios seria finalmente resolvida no IV Concílio de Constantinopla, que reuniu representantes das Igrejas do Ocidente e do Oriente. Realizado entre 869 e 870, esse concílio proclamou o caráter ecumênico de Nicéia II, além de certificar a carta doutrinária do sínodo romano de 863.

## *O crescimento do culto às imagens e a Reforma*

Legitimada pelo sínodo de 863, a veneração às imagens, encaradas como meios de salvação, cresceu no Ocidente no início do século XIII. Em 1216, depois da ocorrência de um milagre com uma Verônica conservada em São Pedro, o papa Inocêncio III compôs uma oração conferindo indulgência de dez dias aos fiéis que a recitassem em homenagem à imagem. Com um nome derivado de *vera icon* (ícone verdadeiro), as “Verônicas” incluem-se entre as chamadas imagens “aqueiropoietas” (que não foram feitas pela mão do homem), às quais se atribuíam poderes especiais pelo fato de terem

sido produzidas sem a intervenção de mãos humanas – nesse caso específico, teria sido criada por meio do contato do rosto de Jesus Cristo com o manto de uma mulher, Verônica, que teria enxugado o seu suor no caminho do Calvário.<sup>22</sup> A partir de 1216, multiplicaram-se as intervenções das autoridades eclesiásticas estabelecendo indulgências para as práticas devocionais realizadas diante das imagens. A derivação do significado do termo indulgência – que, de prática de diminuição de penitências, passou a ser encarada como fonte de remissão dos pecados – aumentou o prestígio das imagens reforçando sua função como agentes de salvação.

O crescimento da importância das imagens, que passaram a ser decoradas com uma quantidade cada vez maior de pedras e metais preciosos, foi questionado por membros da Igreja. No início do século XII, São Bernardo criticou o luxo excessivo das igrejas romanas, pois interferiam negativamente na contemplação dos monges e desvirtuavam a utilização dos recursos que, desviados da caridade, eram dilapidados na produção de vitrais, quadros, relicários, crucifixos e outros objetos de culto.<sup>23</sup> As opiniões de São Bernardo eram combatidas por outros membros da Igreja, como Suger, que conduziu uma grande obra de restauração e embelezamento da igreja de Saint-Denis, afirmando que as imagens podiam facilitar a ascensão dos fiéis ao sobrenatural.<sup>24</sup>

O debate sobre as imagens aprofundou-se no século XIII, com as intervenções de autores como São Boaventura e São Thomas de Aquino. Boaventura não se limitava a defender a utilização das imagens na formação dos “simples”. Para ele, as imagens tinham um poder retórico mais elevado do que a palavra.<sup>25</sup> Recuperando São João Damasceno e Boaventura, São Thomas de Aquino afirmava que a “honra prestada à imagem atinge o protótipo” e defendia a licitude do culto (do grego *douleía*) às imagens. O culto

22 Vide BELTING, op. cit., p. 278-279. Voltaremos, neste artigo, a tratar das imagens aqueiropoietas.

23 Vide MENOZZI, op. cit., p. 117 et seq.

24 Suger, “Mémoires de son administration”, apud MENOZZI, op. cit., p. 125.

25 “Com efeito, aquilo que nós vemos suscita nossa afeição num grau mais elevado do que aquilo que nós escutamos. Donde esses versos de Horácio: ‘Aquilo que é transmitido pelos ouvidos provoca menos as almas do que aquilo que é submetido aos olhos que não enganam e que são capazes de expor aos homens um discurso construído a partir do seu próprio olhar’ (*Ars poetica*, 108).” Cf. São Boaventura, “Sur le culte des images”, apud MENOZZI, op. cit., p. 132.

deveria ser dividido em três gêneros de valor decrescente: *latría* (do grego *latreia*: adoração), reservado às imagens de Jesus Cristo e à cruz; *hyperdulia*, reservado às imagens de Maria; e *dulia*, reservado aos demais santos.

As críticas ao culto às imagens intensificaram-se no último quartel do século XIV. Em *De mandatis divinis*, produzido entre 1375 e 1376, Wycliff reconheceu a legitimidade da utilização das imagens na educação dos “simples”, recomendando, no entanto, prudência em relação ao seu uso. Alguns anos mais tarde, Wycliff radicalizou suas posições sugerindo que a abolição das imagens constituía um mal menor frente às manifestações de idolatria praticadas pelos “simples”, devido à ignorância. As críticas de Wycliff à opulenta decoração das imagens foram radicalizadas pelos Lollardos. Esses, por volta de 1380, sugeriram a destruição de imagens caracterizadas por uma grande ostentação.<sup>26</sup>

A elevação do grau de proficiência técnica de pintores e escultores e a recuperação da cultura greco-romana durante o Renascimento trouxeram novos problemas para os defensores das imagens. A produção de quadros e esculturas, portadores de uma semelhança crescente com os homens e com as coisas do mundo real, criava barreiras para a transferência das honras da imagem para o protótipo – um argumento central no discurso dos autores católicos defensores do culto às imagens. A nudez de Jesus Cristo na cruz ou a beleza cativante das Madonas renascentistas faziam com que os fiéis desviassem o seu pensamento dos protótipos para as próprias imagens, que, a despeito do seu caráter sagrado, podiam incitar pensamentos lascivos e desejos carnis.<sup>27</sup> O redescobrimto da arte clássica pelos humanistas, por sua vez, refletia-se na produção de imagens cristãs que, ao tomar como modelo os deuses da Antigüidade, guardavam uma semelhança cada vez maior com os “ídolos do paganismo”.

26 “Dado que essas imagens são livros dirigidos aos simples para guiá-los na meditação da Paixão do Cristo, e dado que, através do que está pintado e futilmente preso a elas, elas transmitem erros patentes contra o Evangelho do Cristo, que elas sejam queimadas ou destruídas como seria necessário fazer com os livros, se estes ensinassem que o Cristo estava pregado na cruz com a mesma quantidade de ouro, prata e tecidos preciosos que se fazem presentes numa tanga de ouro incrustada de pedras e prata, ou numa coroa sobrecarregada de preciosa joalheria...” Cf. “Sermon Lollard sur les images”, apud MENOZZI, op. cit., p. 149.

27 Estes problemas são mencionados pelos seguidores da Devoção Moderna como J. Gerson, provável autor do *Tractatus pro devotis simplicibus*, que sugere um maior zelo da Igreja com relação à manutenção do pudor nas imagens religiosas.

Em seu testamento, elaborado por volta de 1450, o papa Nicolau V procurou rebater as críticas contra as imagens sacras renascentistas destacando, mais uma vez, o seu papel na educação dos “simples”, que teriam suas convicções reforçadas ao travar contato com edifícios e obras que “pareciam ter sido feitas pelo próprio Deus”.<sup>28</sup> Esses argumentos, no entanto, não chegaram a convencer o dominicano Savonarola. Entre 1494 e 1496, ele produziu diversos sermões condenando imagens como a da Virgem Maria, que, na sua opinião, era representada em “trajes de cortesã”.<sup>29</sup>

Alguns dos argumentos já presentes em São Bernardo, Wycliff e Savonarola foram recuperados pelos reformadores protestantes. Reconhecendo a licitude da utilização das imagens com fins pedagógicos, Martinho Lutero condenou a idolatria sem, no entanto, aderir às teses iconoclastas que já começavam a se manifestar em Wittenberg.<sup>30</sup> Adotando uma postura mais radical do que a de Lutero, Calvino afirmava que as Escrituras haviam claramente condenado a adoração de imagens. Estas deveriam ser banidas das igrejas. Citando Jeremias e Habacuc, Calvino rebateu os argumentos pedagógicos da *Carta de São Gregório Magno* destacando que “tudo o que os homens aprendem sobre Deus através das imagens é frívolo e, até mesmo, abusivo”. As diferenças entre os cultos de *latría*, *hyperdulia* e *dulia*, por sua vez, constituíam um subterfúgio que não chegava a modificar a essência dessas práticas que Calvino considerava idolátricas.<sup>31</sup>

As teses protestantes tiveram um grande impacto sobre os católicos. Estes pareciam convencidos da necessidade de estabelecer limites às práticas devocionais diante das imagens e resgatar a preeminência da Bíblia como agente de salvação. Segundo Daniele Menozzi, os católicos dividiram-se em duas tendências: enquanto os chamados “conservadores” con-

28 Cf. Nicolau V, “Testament”, apud MENOZZI, op. cit., p. 153.

29 Cf. Savonarola, “Extraits des sermons sur Amos et Zacharie (Sermon XVIII)”, apud MENOZZI, op. cit., p. 157. Savonarola critica também os patrocinadores de obras sacras que as encomendavam mais para homenagear a si próprios que às divindades.

30 Lutero desautorizava as ações iconoclastas uma vez que, ante a impossibilidade de se penetrar no coração dos homens, muito dificilmente se poderia determinar se as honras prestadas às imagens eram ou não idolátricas. Para aqueles casos em que a idolatria fosse claramente identificada, Lutero sugeria a destruição das imagens, desde que feita sob as ordens da autoridade. Vide “La troisième prédication, le mardi après le dimanche invocatif”, apud MENOZZI, op. cit., p. 164-166.

31 CALVINO, J. Qu’il n’est licite d’attribuer à Dieu aucune figure visible, et que tous ceux que se dressent des images se révoltent du vrai Dieu. In: MENOZZI, op. cit., p. 172-179.

tinuavam a concordar com a utilização de imagens como ilustrações das prédicas, os “inovadores” defendiam o contato direto dos fiéis com versões simplificadas da Bíblia escritas em línguas vulgares.

A posição oficial da Igreja em relação à polêmica foi definida no Concílio de Trento, instado a se manifestar sobre a questão das imagens pelo cardeal de Guise. Enfrentando o iconoclasmo huguenote no território francês, o cardeal levou ao concílio uma “sentença” dos teólogos da Sorbonne que serviu de modelo para o decreto tridentino. Contendo duras críticas aos protestantes, o decreto afirmou a licitude do culto às imagens e às relíquias, reafirmando as decisões de Nicéia II, sobretudo no que dizia respeito à transferência das honras prestadas às imagens para os protótipos. Ao mesmo tempo em que incentivava a produção de imagens cristãs, desempenhadoras de um relevante papel na luta contra os protestantes, o decreto tridentino insistia também na necessidade de se combater representações errôneas ou obscenas, estabelecendo uma série de regras para a produção, exposição e culto das imagens e relíquias, que, sobretudo no caso das imagens “incomuns”, deveriam ser aprovadas pelos bispos ou, em casos mais polêmicos, pelo próprio papa.<sup>32</sup>

Combatida pelos Reformadores e por monarcas cada vez mais interessados em diminuir a influência ou incorporar os bens, a Igreja ia aos poucos perdendo a hegemonia cultural que consolidara na Idade Média. No campo mais específico das artes, a conquista de uma maior autonomia pelos artistas durante o Renascimento<sup>33</sup> também contribuiu para o declínio da arte sacra na segunda metade do século XVII. Sem abandonar os temas sacros, os artistas buscaram novas fontes de inspiração para a produção de obras, num cômputo geral, cada vez mais laicizadas.<sup>34</sup>

32 Cf. “Décret sur l’invocation, la vénération et les reliques des saints, et sur les saintes images (1563)”, apud MENOZZI, op. cit., p. 190-192.

33 Disputados por uma clientela engrossada por burgueses empenhados em legitimar sua ascensão econômica e social, “os artistas puderam freqüentemente escolher a espécie de encomenda de que gostavam, e deixaram de precisar acomodar suas obras aos caprichos e fantasias de seus clientes”. Cf. GOMBRICH, E. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. p. 288.

34 Essa decadência da arte religiosa é apontada por Daniele Menozzi, para quem malgrado “as polêmicas que sublinharam a importância das imagens, o século XVIII revelou a extensão do processo de decadência da arte religiosa”. (MENOZZI, 1991, p. 52) A mesma opinião é compartilhada por Marcel Pacaut para quem “passada a metade do século XVII, a arte religiosa tomba em descrédito”. (PACAUT, M. *L’iconographie chrétienne*. Paris: PUF, 1962. p. 20).

Em função da “decadência” da arte sacra, o debate católico sobre as imagens se divide numa infinidade de caminhos. Analisaremos as relações da Igreja Católica com novos artefatos como a câmara escura, a lanterna mágica e o cinema. Antes de fazer isso, no entanto, gostaríamos de aprofundar a análise sobre imagens aqueiropietas, que possuíam características semelhantes às aquelas produzidas por instrumentos óticos e aparelhos de reprodução técnica da imagem.

### *As imagens aqueiropietas*

Com uma origem celeste ou produzidas através do contato direto das divindades com elementos materiais, as imagens aqueiropietas eram dotadas de poderes que justificavam o lugar especial por elas ocupados entre outras imagens de culto. Essas imagens dividiam-se em dois grandes tipos: o retrato de Maria pintado pelo apóstolo Lucas, e os retratos de Jesus Cristo impressos pelo contato direto do seu rosto com um tecido.

As origens da lenda sobre o retrato da Virgem Maria pintado por São Lucas são obscuras, podendo ser datadas de um período anterior ao final do século VI, quando as imagens da mãe de Deus se tornam correntes.<sup>35</sup> Segundo essa lenda, a Virgem Maria, juntamente com o filho, teria posado para o apóstolo pintar o retrato. O caráter especial dessa imagem derivaria não apenas do status superior do pintor mas também da crença segundo a qual ela teria sido finalizada pela Virgem Maria ou pelo Espírito Santo. Com a intervenção, teriam assegurado uma maior semelhança entre as divindades e sua representação pictórica.<sup>36</sup>

35 A lenda parece ter sido acrescentada posteriormente à história da Igreja compilada por Teodoro o Leitor em 450. Ao final do século VI as representações de Maria, que podem ter relação com o retrato de São Lucas, se tornam muito correntes. Vide BELTING, op. cit., p. 84.

36 Em momentos posteriores, a lenda do retrato de São Lucas disputaria espaço com a lenda segundo a qual o retrato original da Virgem Maria com Jesus Cristo em seus braços teria sido encomendada por um dos reis magos. A presença física da Virgem Maria e de seu filho conferia um caráter especial ao retrato que, reproduzindo a imagem “verdadeira” de Jesus Cristo e de sua mãe, diferenciava-se de obras em que essas imagens haviam sido imaginadas pelo pintor.

As menções à produção de retratos milagrosos de Jesus Cristo, por sua vez, são encontradas em diversas fontes. Texto do século VI, a *Doctrinae d’Addai* relata a produção de um retrato de Jesus Cristo por iniciativa de Abgar, rei de Edessa. Enfermo, Abgar teria encomendado um retrato de Jesus Cristo. O artista, ofuscado pelo “esplendor” emanado do rosto do filho de Deus, não conseguiu realizar o trabalho. Percebendo as dificuldades do pintor, Jesus Cristo colocou a tela sobre o seu próprio rosto, marcando o tecido.<sup>37</sup>

Cultuada em Constantinopla desde 574, uma imagem aqueiropoieta de Jesus Cristo era relacionada com uma lenda diferente da do retrato de Abgar. Uma camponesa da localidade de Camuliana, na Ásia Menor, recusava-se a acreditar na existência de Jesus Cristo, uma vez que não conseguia vê-lo. Ao encontrar no poço do seu jardim um retrato impresso num tecido, a camponesa o reconheceu imediatamente como o rosto de Jesus Cristo, uma vez que a peça ficou completamente seca tão logo foi retirada da água. O caráter especial do retrato seria confirmado por outro milagre ainda mais impressionante: ao chegar em sua casa, a camponesa percebeu que a imagem havia se autoduplicado, o rosto do Nazareno havia ficado impresso no vestido sob o qual ela havia guardado a imagem encontrada no poço. Tal qual o negativo de uma fotografia, algumas imagens aqueiropoietas eram capazes de gerar cópias com os mesmos poderes sobrenaturais da original.

Essa imagem era (...) o resultado de um milagre celeste ou de um contato direto com o corpo com o qual a imagem se impregnara. Assim a reprodução tornava-se relíquia de contato e, doravante, multiplicava-se a partir de cópias idênticas obtidas através dela. Não era mais o corpo, mas sua impressão autêntica que se multiplicava dessa maneira. O contato entre imagem e imagem, como dantes entre o corpo e a imagem, tornava-se uma prova retrospectiva da origem da primeira imagem. Essa cópia também herdava o poder sobrenatural da original, como as relíquias que continuavam a agir nos tecidos e nos líquidos com os quais elas haviam tido contato. Quando a imagem miraculosa se desdobrava por ela mesma, ela agia como o

37 Ver a respeito BELTING, op. cit., p. 279-282.

original: a vontade do Cristo em reproduzir o seu próprio retrato era também concedida a esta imagem quando ela engendrava uma cópia de si mesma.

A comparação com a fotografia aqui se impõe, visto tratar-se não de arte ou de criação de um artista, mas da melhor semelhança possível. Nós tocamos aqui no ponto fulcral sobre o uso das imagens nesta época. O espectador era religado à presença e ao poder salvador da imagem. Mas essa relação só era garantida pela adequação exata entre a reprodução e o original, se possível sem a intervenção de um artista.<sup>38</sup>

Os retratos aqueiropietos deram um enorme impulso ao culto às imagens, não só fornecendo argumentos de ordem teológica para justificá-los, mas também aumentando as possibilidades de exibição da verdadeira imagem de Jesus Cristo. Num momento em que as teorias iconoclastas ainda se faziam muito presentes, os retratos aqueiropietos ajudavam a justificar a legitimidade da representação de Jesus Cristo através de imagens. Rebateando os argumentos de seus adversários, os iconodúlios estabeleciam um paralelo entre o desenvolvimento do Cristo no ventre de uma mulher sem a semente do homem, com a criação desses retratos sem a intervenção de um pintor: um milagre comprovador da existência histórica de Jesus Cristo e o dogma da encarnação renovada nessas imagens impressas. Produzidas de maneira milagrosa ou por meio de um contato direto com o corpo das divindades, dotadas de uma capacidade de auto-reprodução e podendo ser “facilmente” transportadas em procissões e campanhas militares,<sup>39</sup> as imagens aqueiropietas, como destacou Hans Belting, mantinham uma grande afinidade com as imagens fotográficas e cinematográficas que seriam usadas para propagar religiões políticas.

38 Cf. BELTING, op. cit., p. 79.

39 Como destaca Hans Belting, o caso das imagens da camponesa de Camuliana é bastante típico. Duas igrejas foram construídas para abrigar essas imagens que foram posteriormente levadas em procissão por todo o país, servindo também para proteger os exércitos do Império na luta contra seus inimigos. Cf. BELTING, op. cit., p. 79.

## *A Igreja Católica e as projeções luminosas: a câmara escura e as lanternas mágicas*

O princípio da câmara escura parece ser conhecido desde o século IV a.C. No século XIII, a câmara escura foi descrita com uma grande riqueza de detalhes, sendo frequentemente utilizada para a observação de eclipses solares. Malgrado estes precedentes, diversos textos dos séculos XVIII e XIX atribuíram a invenção da câmara escura ao físico italiano Giovanni Battista della Porta (1540-1615). Em 1558, ele a descreveu na obra *Magiae naturalis*, ao lado de “receitas pavorosas e repugnantes para ‘compor uma Mandrágora’, fazer uma mulher falar durante o sono, ou transformar os homens em animais”.<sup>40</sup> Na segunda edição de seu livro, datada de 1588, Della Porta descreveu não apenas o aparelho, mas também alguns espetáculos em que ele exibia paisagens e animais que “podiam ser reais ou feitos artificialmente”,<sup>41</sup> com o auxílio da câmara escura. Posteriormente traduzido para o italiano, inglês, alemão e francês, o livro de Della Porta popularizou experiências óticas. Elas passaram a ser reproduzidas por nobres, sábios, necromantes e charlatães de toda espécie.

A ação de cientistas-charlatães como Della Porta parece ter atraído a atenção da Igreja Católica.<sup>42</sup> Documentos como *Les règles de l'inquisition em Espagne* manifestavam, em 1583, a preocupação da Igreja com a produção e divulgação de imagens por “invenções” dentre as quais poderia destacar-se a câmara escura.<sup>43</sup> Encarnando, como nenhuma outra ordem, os

40 MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre: archéologie du cinéma*. Paris: Nathan, 1994. p. 19.

41 Giovanni Battista della Porta, apud MANNONI, op. cit., p. 20.

42 Laurent Mannoni destaca que della Porta foi acusado de prática de magia pelo papa Paulo V.

43 “[XII] São igualmente proibidos todos os retratos, imagens, figuras ou gravuras, *invenções*, máscaras, representações e medalhas, de qualquer matéria que eles sejam (impressos, pintados, desenhados, trabalhados, tecidos, figurados ou manufaturados), que constituam uma forma de zombaria contra os santos, uma falta de respeito e uma irreverência para eles e suas imagens, relíquias ou milagres, hábitos religiosos, profissões ou vida.” (MENOZZI, 1991, p. 204, grifo nosso). A mesma preocupação com as novas invenções no campo das imagens pode ser também verificada na Carta Sacrossanta de Paulo V. Neste documento, produzido em 1642, o papa proíbe a produção de imagens que não obedeçam às regras impostas pela tradição, vedando ainda a sua guarda ou exposição ao público “quando elas já estejam pintadas, ou esculpidas ou expressas de qualquer maneira que o seja.” Cf. Paulo V, “Lettre Sacrosancta”, apud MENOZZI, op. cit., p. 205-207, grifo nosso. Cabe destacar que nesses dois casos os textos podem estar se referindo não à câmara escura mas a outras técnicas de reprodução de imagens, como a gravura.

ideais da Contra-Reforma, os membros da Companhia de Jesus assumiram um papel de vanguarda no combate à proliferação de espetáculos promovidos por charlatães como Della Porta. O jesuíta belga François d’Aguillon foi um dos primeiros a denunciar esses espetáculos no *In folio Opticurum Libri VI*, publicado em 1613:

Eles [os charlatães] introduzem essas pessoas curiosas e interessadas que querem conhecer tudo sobre temas obscuros e secretos, em um câmara escura (*obscurum conclave*) onde não existe luz, à exceção de um delgado filete que atravessa um pequeno pedaço de vidro (a lente). Eles instruem os espectadores, num tom categórico, a não fazerem nenhum barulho e a permanecerem quietos. Quando tudo está completamente silencioso sem que, como se esperassem um serviço religioso ou uma visão, ninguém se mova ou pronuncie palavra, eles dizem que o diabo vai em breve chegar. No mesmo instante, seu assistente coloca uma máscara de diabo (...) com uma face horrenda e monstruosa, cornos sobre a testa, rabo e pele de lobo, garras nas mãos e nos pés. O assistente vai e vem, pavoneando-se no exterior (...) no local que permita que suas cores e sua silhueta possam ser refletidas, através da janela de vidro, para o interior da câmara. (...) Nesse momento alguns espectadores começam a empalidecer, outros, apavorados com o que está para acontecer, começam a transpirar. Depois disso, coloca-se uma folha de papel na frente do raio de luz que penetra na câmara. Pode-se ver então, no papel, a imagem do simulacro do diabo que vai e vem; e o povo assiste a tudo isso tremendo. As pessoas pobres e inexperientes ignoram que elas vêem apenas a sombra do charlatão, esbanjando assim seu dinheiro de forma completamente inútil.<sup>44</sup>

44 François d’Aguillon, apud MANNONI, op. cit., p. 21-22.

Desvendando os mistérios da ótica, da perspectiva, das projeções geométricas e estereográficas, d’Aguillon e outros jesuítas<sup>45</sup> procuravam não apenas desmascarar os charlatães, mas também compartilhar informações técnicas que ajudavam no desenvolvimento da câmara escura e de outros equipamentos de ótica para serem posteriormente utilizados como instrumentos de conversão. Nascido em 1602, Athanasius Kircher foi um dos muitos jesuítas a se destacar nesse campo, tendo publicado um tratado clássico sobre o tema: *Ars magna lucis et umbrae*. Na primeira edição do livro, publicado em Roma em 1646, Kircher descreve uma série de experimentos que, reunindo a câmara escura com espelhos, resultaram na montagem de espetáculos, os quais atraíram a curiosidade dos europeus de sua época. A segunda edição de *Ars magna lucis et umbrae*, por sua vez, incluía três páginas adicionais para a descrição da “lanterna mágica ou taumaturgo”: aparelho capaz de projetar imagens pintadas em vidro. Segundo Georges Sadoul, era usado com fins religiosos pelos jesuítas que procuravam “edificar alguns fiéis lhes mostrando os horrores do inferno”,<sup>46</sup> submetendo seus espectadores a uma sucessão de imagens “alegres, tristes, horríveis ou assustadoras para aqueles que ignoram como elas se produzem”,<sup>47</sup> Kircher parecia reproduzir as conhecidas estratégias dos charlatães, aproveitando-se da ingenuidade dos “simples” para subtrair-lhes, não o dinheiro, mas as almas.

Inicialmente restritas a um círculo reduzido de especialistas na Europa, as lanternas mágicas foram levadas a diversas partes do mundo pelos

45 Foi o caso do jesuíta francês Jean Leurechon que, num texto publicado em 1612, elogiou a câmara escura pela sua capacidade de representar “o que nenhum pintor teria conseguido figurar em sua tela, a saber, o movimento contínuo de um lugar para o outro”. Publicada em 1642, *Apíria universae philosophiae mathematicae*, do jesuíta italiano Mario Bettini, descreve procedimentos que ampliavam as possibilidades de utilização da câmara escura. Membros de outras ordens da Igreja Católica como o capuchinho Querubim de Orléans e Jean-François Nicéron, membro da Ordem dos Mínimos, também se destacaram pela sua contribuição no aperfeiçoamento da câmara escura.

46 SADOUL, G. *L’invention du cinéma: 1832-1897*. Paris: Denöel, 1948. p. 217; e MANNONI, op. cit., p. 62. Mais preocupado com questões de ordem técnica, Laurent Mannoni não se aprofunda sobre a utilização das lanternas mágicas e outros aparelhos óticos por Kircher e seus colegas da Cia. de Jesus. As ilustrações de *Ars magna lucis et umbrae*, no entanto, sugerem que boa parte das sessões de lanterna mágica promovidas por Kircher desenvolvia temas sagrados. Mannoni descreve algumas dessas imagens: “um homem seminu no meio das chamas, um pássaro, um homem de pé com um bastão em sua mão, um esqueleto com sua foice e sua ampulheta, o Cristo sobre a cruz, um homem orando de joelhos, etc.”

47 Athanasius Kircher, apud MANNONI, op. cit., p. 62.

jesuítas.<sup>48</sup> Nos séculos XVIII e XIX, as projeções luminosas foram popularizadas pelos ambulantes que percorriam a Europa apresentando sessões de lanterna mágica com aparelhos portáteis e pelos produtores de “fantasmagorias” que organizavam espetáculos em locais especialmente adaptados para essa função.<sup>49</sup> Em fins do século XIX, com a incorporação de avançados sistemas de iluminação (alguns dos quais utilizavam a energia elétrica), novos recursos óticos, sobretudo da fotografia, e as projeções luminosas fixas atingiram um elevado grau de perfeição e desenvolvimento, sendo utilizadas com larga frequência em espetáculos tornados extremamente populares não só na Europa, mas também nos Estados Unidos.

A utilização da fotografia na produção de espetáculos de projeções luminosas com temas sacros trouxe uma série de desdobramentos para a discussão sobre as possibilidades da representação de Jesus Cristo e de outras divindades através das imagens. No caso da fotografia, como também no caso do teatro e do cinema, a representação de Jesus Cristo e de outros santos só podia ser construída mediante uma “segunda encarnação” dessas divindades por atores ou atrizes encarregados de desempenhar esses papéis no palco ou diante de uma câmera. Como veremos a seguir, essa necessidade de uma “segunda encarnação” para a representação de personagens sagrados nos parece fundamental para compreender as reações do clero católico às peças teatrais, espetáculos de projeções luminosas fixas e filmes sobre a vida de Jesus Cristo.

48 Mannoni cita o exemplo do jesuíta italiano Cláudio Feles Grimaldi (1638-1712), que promoveu espetáculos com câmaras escuras e lanternas mágicas para o imperador da China. Vide MANNONI, op. cit., p. 75.

49 Montadas sobre trilhos, as lanternas mágicas utilizadas nos espetáculos de fantasmagoria ficavam isoladas dos espectadores que só tinham contato com as imagens que podiam ser ampliadas ou diminuídas pelos projetores. A sofisticação dos espetáculos de fantasmagoria não se limitava às imagens e projetores. Alguns exibidores chegavam a fazer uso de descargas elétricas para, literalmente, “cho-car” os seus espectadores. Vide MANNONI, op. cit., p. 135-168.

## *As reações da Igreja Católica às Paixões de Cristo no teatro, nos espetáculos de projeções luminosas fixas e no cinema*

Segundo Charles Musser,<sup>50</sup> as encenações de peças teatrais sobre a vida de Cristo foram muito raras nos Estados Unidos durante o século XIX, em virtude da ação de católicos, protestantes e judeus<sup>51</sup> que se mobilizavam pela proibição desses espetáculos. Apesar dessas dificuldades, uma bem cuidada campanha dos produtores viabilizou, em 1879, a apresentação da *Paixão de Cristo* escrita por Salmi Morse na cidade de São Francisco. A ausência de cenas como a da “Crucificação” e da “Ressurreição”, que poderiam ter efeitos inesperados sobre a platéia, não chegou a impedir algumas reações exageradas do público, principalmente feminino. Assim que o ator principal, James O’Neill, apareceu em cena sob um halo de luz, diversas mulheres da platéia ajoelharam-se, colocando-se imediatamente a rezar. A histeria foi ainda maior no momento em que Pôncio Pilatos arrancou as vestes de Jesus Cristo, colocando sobre a cabeça do Nazareno uma coroa de espinhos: algumas mulheres chegaram a desmaiar, exigindo cuidados dos técnicos do espetáculo.

As reações das platéias, como as acima descritas, ajudam-nos a entender a oposição de diversas lideranças religiosas às encenações da Paixão de Cristo. Sob o halo de luz que iluminava a figura de Jesus Cristo, escondia-se James O’Neill, tornando-se extremamente difícil separar as reações provocadas pela imagem do filho de Deus das reações provocadas pela presença do ator; a explosão sagrada da devoção à imagem de Cristo da histeria sacrílega do culto a um homem de carne e osso. Além do sacrilégio de atores incorporarem a figura de Cristo, outros argumentos justificavam a

50 MUSSER, C. Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880/1900). In: COSANDEY, [PRENOME??]; GAUDREAU, [PRENOME??]; GUNNING, [PRENOME??] (Eds.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps e religion*. Lausanne: Payot Lausanne, 1992. p. 145-186.

51 Temia-se que as “Paixões de Cristo” pudessem ser usadas como agentes de propaganda por grupos anti-semitas que acusavam os judeus de terem sido os principais responsáveis pela morte de Jesus Cristo.

oposição de lideranças religiosas à peça de Salmi Morse: o efeito nefasto que a peça poderia ter sobre a moralidade de seus espectadores, o perigo do recrudescimento de conflitos inter-religiosos e a afirmação de que o drama da vida de Cristo não deveria ser explorado com intuítos comerciais em salas profanas dedicadas à encenação de espetáculos “sensacionalistas”.

Bombardeada por todos os lados, a peça de Salmi Morse saiu de cartaz depois de duas semanas de apresentação. Uma nova tentativa de encenação do espetáculo resultou na prisão de James O’Neill, acusado de tentar personificar o filho de Deus. Depois da tortuosa temporada de São Francisco, a *Paixão...* de Salmi Morse não encontrou um melhor destino em Nova Iorque, onde, em 1880, um organizado grupo de opositores criou imensas dificuldades para a encenação. Nos anos seguintes, Morse teve sua peça proibida em diversas outras cidades, até ser preso e levado à Suprema Corte no início de 1883.

As polêmicas travadas em torno das encenações da *Paixão de Cristo* por atores profissionais nos Estados Unidos não chegavam a atingir montagens realizadas em circunstâncias muito diversas na Europa. Espetáculo tradicional com uma origem que remontava ao século XVII, a *Paixão de Oberammergau*, tradicionalmente realizada na cidade de mesmo nome, tinha características que a separavam de encenações como a de Salmi Morse. Realizado a cada dez anos, o espetáculo era encenado por camponeses da Baviera. Ao contrário dos atores profissionais norte-americanos, esses camponeses não tinham nenhum interesse comercial naquela produção. Desligada do universo mundano do “teatro sensacionalista”, a peça contava com a aprovação da Igreja Católica e com a simpatia da maior parte das lideranças religiosas norte-americanas que, em 1880, saudaram com enormes elogios a encenação.

As críticas favoráveis à *Paixão de Oberammergau* na imprensa nova-iorquina nos ajudam a entender a boa acolhida que as conferências ilustradas de John Stoddard obtiveram alguns poucos dias após a interdição da peça de Salmi Morse. Uma série de diapositivos em vidro de Oberammergau e de cenas da *Paixão* encenada na cidade constituíam o cerne de um espetáculo em que John Stoddard narrava as diversas passagens da vida de Cristo e fazia comentários sobre a peça encenada na Baviera. Ao contrário da peça de Morse, as conferências ilustradas de John Stoddard tiveram uma ótima aceitação nas cidades em que foram proferidas, incenti-

vando o seu autor a montar um novo espetáculo a partir de fotografias do espetáculo encenado em Oberammergau no ano de 1890.

As perseguições das autoridades religiosas à peça de Salmi Morse e a boa acolhida do espetáculo de John Stoddard nos colocam diante de questões que, em nossa opinião, têm relação direta com o debate dos cristãos a respeito das imagens. Como procuramos destacar ao longo deste artigo, as possibilidades da representação de Jesus através de imagens foi tema de intenso debate entre os católicos. Simplificando os termos da polêmica, eles se dividiram em duas tendências principais. Para os iconodúlios, a encarnação de Jesus Cristo como um homem tornava possível a sua representação através de imagens; enquanto para os iconoclastas, as imagens de Jesus Cristo captavam somente o seu lado humano, uma vez que o seu lado divino – que não podia ser separado do humano – era incircunscritível. Numa peça teatral, o caráter exclusivamente humano das representações de Cristo era sublinhado pela presença física de atores de carne e osso que ousavam desempenhar o papel do Nazareno. Assumindo um caráter radical no teatro, essa “segunda encarnação” de Jesus se fazia presente de forma atenuada nos espetáculos de projeções luminosas fixas e animadas, pois colocavam os espectadores diante de *imagens* de seres humanos que, num tempo e num espaço longínquo, haviam representado o papel de Jesus Cristo diante de uma câmera.

Quando comparadas aos ícones e outras imagens de devoção que apenas “lembravam” as divindades, que eram o real objeto de culto, as imagens fotográficas ou cinematográficas colocavam os fiéis-espectadores em contato com reproduções extremamente fiéis a seus modelos. Como as obras renascentistas, elas podiam evocar sentimentos carnavais, dificultando o processo de transferência das honras prestadas às imagens para os protótipos. Cabe destacar, no entanto, que as barreiras a essa transferência eram muito maiores no teatro – pois se apresentavam atores de carne e osso – do que nos espetáculos de projeção luminosa fixa e no cinema, em que os espectadores estavam expostos a imagens de atores anônimos. Interagindo diretamente com o público, emocionando-se com as palmas, gritos e choro convulsivo de suas platéias, os atores de teatro tinham sua atuação diretamente afetada pelas manifestações de devoção. Essas manifestações, ao produzir efeitos imediatos sobre os homens que atuavam no palco, dificilmente poderiam ser transferidas aos protótipos.

O espetáculo de John Stoddard tornou-se uma referência fundamental para a produção dos primeiros filmes sobre a vida de Jesus Cristo nos Estados Unidos. Em 1897, Charles Smith Hurd, representante dos Lumière nos EUA, mobilizou produtores e técnicos para as filmagens de uma Paixão de Cristo na cidade de Horitz.<sup>52</sup> Organizando sessões especiais para religiosos e centrando a divulgação do espetáculo no caráter tradicional da encenação, os produtores da *Paixão de Horitz* conseguiram conquistar o apoio de líderes católicos e protestantes exibindo o seu programa em diversas cidades norte-americanas com um grande sucesso.<sup>53</sup> No mesmo ano de 1897, depois de ver frustrados os seus esforços em comprar os direitos do filme de Charles Smith Hurd, Richard Hollaman decidiu filmar sua própria Paixão, tomando como base a peça de Salmi Morse. Para evitar os problemas que a peça havia enfrentado, Richard Hollaman realizou todas as filmagens em segredo, anunciando a fita como uma “reprodução verdadeira” da *Paixão de Oberammergau*. Apontado como mentiroso por diversos críticos, dado que lhe teria sido impossível registrar a última encenação do espetáculo bávaro realizado em 1890, Hollaman mudou os termos da publicidade do filme passando a o anunciar com o título menos comprometedor de “reconstituição” da *Paixão de Oberammergau*. Apesar do contratempo, o filme de Richard Hollaman repetiu a trajetória da *Paixão de Horitz*, tornando-se um sucesso de público e de crítica.<sup>54</sup>

52 Encenada desde 1816, a “Paixão de Horitz” possuía características semelhantes à da “Paixão de Oberammergau”, encaixando-se perfeitamente nas necessidades do produtor que procurava salvaguardar-se das críticas de lideranças religiosas com uma estratégia semelhante a que fora utilizada por John Stoddard.

53 É importante notar que críticos do período apontaram a ausência de atores de carne e osso como um dos fatores de sucesso do espetáculo. Comentando a “Paixão de Horitz”, um crítico do *Boston Herald* destacou a capacidade do cinema em “espiritualizar” cenas que não poderiam ser toleradas se fossem levadas à cena teatral por atores profissionais. Nas palavras do crítico, “há algo de tão fascinante, de irreal e de extraordinário no silêncio estranho daquelas imagens em movimento e naquelas multidões gesticuladoras e mudas, que somos levados a acreditar que a ausência de atores de carne e osso apenas acrescentou espiritualidade à peça libertando-a de toda irreverência”. Cf. *The Passion Play given here in Boston*, apud MUSSER, op. cit., p. 167.

54 Merecendo elogios dos protestantes que a viram como “um meio eficaz de converter aqueles que não são muito religiosos e inspirar os fiéis”, a “Paixão de Oberammergau” “foi apresentada com uma frequência cada vez maior nas igrejas com fins estritamente religiosos”, depois de sua primeira exploração comercial. Charles Musser cita o exemplo do coronel Henry H. Hadley, um evangelizador metodista que montou um programa que mesclava trechos do filme de Hollaman com outras “Paixões”. Cf. MUSSER, op. cit., p. 172-173.

Sucesso nos Estados Unidos, as Paixões de Cristo eram muito populares também na França, onde a produção do primeiro filme do gênero esteve diretamente relacionada a uma editora católica: La Bonne Presse. Dirigida pelo padre Vicent de Paul Bailly de Surey e com a colaboração de Georges Michel Coissac, a editora La Bonne Presse empenhava-se em propagar o catolicismo através da imprensa, possuindo também um Departamento de Imagens, que se encarregava de produzir fotogravuras e cromolitografias. Em 1895, La Bonne Presse criou o seu serviço de projeções fixas, encarregado de produzir diapositivos em vidro destinados a ilustrar missas e conferências. Com o desenvolvimento do cinematógrafo, o serviço de projeções fixas começou a se interessar pelas projeções animadas, incorporadas ao arsenal de recursos utilizados pela instituição para a divulgação do catolicismo. Nas palavras de Jacques e Marie André, La Bonne Presse tornou-se um “verdadeiro mercado do audiovisual”, produzindo e distribuindo fonógrafos, equipamentos de projeção, cilindros fonográficos, diapositivos e filmes.<sup>55</sup> Todos esses recursos eram utilizados na montagem de espetáculos que, acompanhados por intervenções de um padre ou palestrante ou por músicas e sermões gravados em cilindros fonográficos, alternavam projeções fixas e animadas. Os assim chamados “sermões luminosos” tiveram uma boa resposta de público, sobretudo depois que começaram a ser apresentados nas Igrejas – uma iniciativa polêmica que dividiu o clero francês.<sup>56</sup> No debate entre os intelectuais católicos sobre a licitude desses sermões, a *Carta de São Gregório Magno a Serenus* seria sempre invocada como forma de conferir maior respeitabilidade à lanterna mágica, ao cinema e às imagens por eles veiculadas. Tal qual os vitrais das catedrais, esses novos veículos facilitavam o trabalho de catequese, transmitindo suas mensagens em uma linguagem de fácil compreensão por analfabetos e crianças. Segundo Isabelle Saint-Martin, inserida “numa longa tradição que une o sagrado e as artes visuais”, essa catequese com projeções luminosas respondia também ao desejo de “retornar a uma arte

55 ANDRÉ, J.; ANDRÉ, M. *Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française* (1895-1914). In: COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, op. cit., p. 44-59.

56 Cabia aos bispos das dioceses decidir pelo uso das projeções luminosas nas igrejas. “Havia, portanto, dioceses em que as projeções em igrejas eram autorizadas, ou até mesmo aprovadas, e aquelas onde elas eram proibidas”. ANDRÉ, op. cit., p. 53.

acessível às massas, mito de uma linguagem universal da imagem, que superando as rupturas reveladas pelos episódios revolucionários ou pelas crises do mundo moderno”, permitia sonhar o “reencontro da unidade da Igreja e do povo”.<sup>57</sup>

Produzida em 1897, a *Paixão de Léar* colocou mais uma vez em evidência o diálogo dos filmes sobre a Paixão com os espetáculos de lanterna mágica e com o teatro. Impressionado com o bom resultado de uma série de quadros vivos sobre a vida de Cristo, dirigidos pelo Irmão Basile no Instituto Saint Nicholas, Léar propôs a este último uma parceria na produção de alguns diapositivos e filmes. O caráter “sadio” das produções de Léar e Basile atraiu o interesse de La Bonne Presse, uma das principais freguesas da sociedade, comprando e distribuindo os filmes da dupla. Junto a Michel-Coissac, Léar deu início à produção de um filme sobre a vida de Cristo trabalhando agora com atores profissionais, uma vez que os alunos do Instituto Saint-Nicholas se recusaram a participar das filmagens por não se julgarem à altura dos personagens que deveriam interpretar.

Na França e nos Estados Unidos, a trilha iniciada por Léar, Smith Hurd e Richard Hollaman foi seguida por um grande número de realizadores que, no final do século XIX, enfrentavam enormes dificuldades em suas tentativas de narrar histórias a partir da exibição em seqüência de diversas cenas filmadas. Depois das lutas de boxe, as Paixões de Cristo constituíram o primeiro programa em que os diversos filmes apresentados numa sessão cinematográfica mantinham uma estreita relação entre si, podendo ser encarados como partes constituintes de um mesmo conjunto. Tornando-se extremamente populares, as Paixões de Cristo eram compradas por exibidores ambulantes que compunham os seus programas a partir da montagem de cenas produzidas por diversos fornecedores: uma cena da “Anunciação” da *Paixão de Horitz*, unida a uma “Fuga do Egito” da Cia. Lumière, um “Nascimento de Cristo” da Pathé etc.

Responsabilizando-se pela colagem dos diversos trechos de fita, os “exibidores” encarregavam-se também de redigir, selecionar e reproduzir

57 SAINT-MARTIN, I. Du vitrail á la lanterne magique: le cathecisme en images. In: LE MEN, [PRENOME??] (Org.). *Lanternes magiques, tableaux transparents*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995. p. 111.

os comentários,<sup>58</sup> músicas e efeitos sonoros que acompanhavam as apresentações, cuidando também de executar alguns truques de projeção (câmera lenta, câmera rápida, projeção invertida) enriquecedores do espetáculo. A maior ou menor aceitação de um programa cinematográfico dependia, portanto, não apenas da qualidade dos filmes, mas também dos talentos de seu “exibidor” que deve ser visto como o autor, ou pelo menos co-autor, dos programas apresentados.

Se a inexistência de “montagens originais” dificulta a tarefa do historiador interessado em compreender como as Paixões de Cristo eram “usadas”<sup>59</sup> no período, grandes eram também as dificuldades da Igreja Católica exercer algum tipo de controle sobre esses filmes, uma vez que as pressões exercidas sobre os produtores não garantiam o saneamento dos programas que só assumiam sua forma “definitiva” nas mãos dos exibidores. Contrariando as expectativas dos setores conservadores que queriam restringi-lo ao papel de agente de propagação da fé, o cinema ia consolidando sua vocação comercial, diversificando-se em gêneros que iam das Paixões de Cristo à pornografia, passando por documentários de viagens, aventuras, contos de fadas e “filmes de truque” – estes últimos incluíam, entre outros personagens, o próprio demônio.<sup>60</sup>

Buscando interferir nos rumos do cinema, organizações católicas como La Bonne Presse procuravam orientar o gosto do público em publicações como *Le Fascinateur*, ao mesmo tempo em que tentavam consolidar sua presença no mercado fornecendo projetores, filmes e cilindros de fonógrafo para igrejas, padroados, orfanatos, pensionatos e exibidores leigos.<sup>61</sup> O crescimento do mercado cinematográfico, no entanto, tornava essas ações quase inócuas, pois os filmes “saudáveis”, produzidos ou apoiados pelas instituições católicas, perdiam-se num turbilhão de obras “profanas”, “deseducativas” e “imorais”. Sem meios de controlar o cinema, o clero francês ia, aos poucos, mudando sua opinião a respeito da “sétima arte”. Em

58 Nesse período todas as sessões cinematográficas eram acompanhadas por um narrador que se encarregava de preencher as elipses de seus programas.

59 GUNNING, T. *Passion Play as Palimpsest: the nature of the text in the History of Early Cinema*. In: COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, op. cit. p. 110.

60 Era o caso de “O diabo no convento”, produção de Georges Méliès, de 1899. Vide SADOUL, G. *Les Pionniers du Cinéma*. Paris: Denôel, 1948. p. 46-47.

1912, o Vaticano publicou um decreto proibindo a projeção de filmes durante as missas católicas:

Nos últimos anos, foram promovidas, nas igrejas, com grande freqüência, representações por meio dos, assim denominados, cinematógrafos ou projeções fixas. Esta prática tinha o objetivo louvável de contribuir para a instrução de religiosos e fiéis, mas todavia nos parece evidente que ela se prestava facilmente a perigos e inconvenientes.

Assim, dado que muitos se dirigiam aos responsáveis pelos cultos junto ao Centro Apostólico para saber se uma prática do tipo podia ser tolerada ou proibida, o tema foi submetido aos Eminentíssimos Padres da Sagrada Congregação Consistorial: considerando que os edifícios consagrados a Deus, onde se celebram os mistérios divinos e onde os fiéis são elevados às coisas celestes e sobrenaturais, não devem ser desviados para outros usos, particularmente representações, mesmo aquelas honestas e piedosas, os Eminentíssimos Padres avaliaram que as projeções fixas e representações cinematográficas, quaisquer que sejam elas, devem ser absolutamente proibidas nas igrejas. O Altíssimo Santo Padre Papa Pio X considerou como válida a decisão dos Padres Eminentíssimos e a confirmou. Em função disso ele ordenou que fosse publicado este decreto geral pelo qual fica proibida a realização de representações nas igrejas.<sup>62</sup>

Nos Estados Unidos a situação não era muito diferente. Segundo Charles Musser, “a partir de 1906-1907, com a chegada dos *nickelodeons*,<sup>63</sup> o cinema começou a ser considerado como um instrumento de corrupção”.<sup>64</sup> As elites católicas e protestantes passaram a considerar as salas cinematográficas – ocupadas, em sua grande maioria, por imigrantes recém-chegados aos EUA – verdadeiras “escolas do crime”. Iniciaram campanhas pela instituição de órgãos estatais de censura e, assim, reuniram poderes para controlar aquele novo meio de reprodução de imagens.

61 Vide SADOUL, 1948, op. cit., p. 332-333.

62 Decreto concernente às projeções fixas e animadas nas igrejas, publicado pela Sagrada Congregação Consistorial, Roma, 10 de dezembro de 1912, apud ANDRÉ; ANDRÉ, op. cit., p. 58.

63 Salas populares em que o preço das entradas situava-se em torno de um níquel.

64 MUSSER, op. cit., p. 180.

No bojo de sua consagração como principal meio de diversão das massas, o cinema ia tornando-se alvo de uma veneração reservada, em séculos anteriores, aos ícones. Produzidas pelo contato quase direto de seus modelos com uma película foto-sensível, as imagens cinematográficas pareciam dotadas da mesma força das imagens aqueiropoietas. Como as Verônicas ou o retrato de Jesus Cristo a Abgar, as imagens cinematográficas pareciam substituir e conter a presença de “estrelas” e líderes políticos que tentariam substituir Jesus Cristo e outras divindades como objetos de veneração popular.

### *Em busca da “dracma perdida”: a imagem de Deus contra a imagem do líder*

O “Decreto concernente às projeções fixas e animadas nas igrejas”, de 10 de dezembro de 1912, foi seguido por outros documentos que, analisando questões pontuais ou discutindo temas gerais como a educação, trataram do cinema.<sup>65</sup> Louvando a organização da Legião de Decência, em 1936, a *Vigilanti Cura* diferenciava-se dos documentos eclesiásticos anteriores, pois tomava o cinema como o seu principal objeto de análise. Sugeriu, também, medidas dotadas de um “caráter universal, correspondente às necessidades (...) de todo o orbe católico”,<sup>66</sup> excedendo, assim, o âmbito particular dos Estados Unidos da América,

Como já havíamos destacado, a consolidação do cinema como um instrumento de diversão das classes populares, nos Estados Unidos, foi acompanhada pelo crescimento dos preconceitos das elites defensoras da instituição de serviços oficiais de censura, disciplinadoras desse novo “agen-

<sup>65</sup> Consultar a respeito BARAGLI, E. *Cinema Cattolico: documenti della S. Sede sul cinema*. Roma: Città Nuova Editrice, 1965.

<sup>66</sup> PIO XI. *Vigilanti Cura*. In: Ludmann, R. *Cinema, fé e moral*. Lisboa: Áster, 1959. p. 129-140. Confrontamos essa tradução portuguesa com as tradução francesa de MENOZZI, op. cit., p. 257-261, e a tradução italiana de BARAGLI, op.cit., p. 61-86.

te de corrupção”.<sup>67</sup> Até início dos anos 20, os produtores cinematográficos conseguiram conter o ímpeto dos moralizadores que lograram estabelecer serviços oficiais de censura em algumas poucas cidades e estados. O escândalo envolvendo o comediante Roscoe “Fatty” Arbuckle em fins de 1921<sup>68</sup> fez crescer as pressões sobre os produtores. Estes, por intermédio da recém criada Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA), procuraram impedir a instituição de novos órgãos de censura no âmbito municipal, estadual ou federal.

A escolha do chefe da MPPDA recaiu sobre o nome de Will H. Hays, ex-presidente do Comitê Nacional da República e líder presbiteriano no estado de Indiana. Hays parecia reunir as qualidades necessárias para o cargo, circulando com grande desenvoltura entre os políticos e sendo reconhecido por suas convicções cristãs; liderou a campanha contra a instituição da censura estatal, estigmatizando-a como “um ataque antiamericano aos princípios da democracia”. Fazendo *lobby* em Washington – proferindo palestras, escrevendo artigos, patrocinando estudos, editando livros e criando “comitês” –, o Hays Office, como ficou conhecida a MPPDA, conseguiu conter o movimento pela censura que se seguiu ao escândalo de Arbuckle. Depois da intervenção do Hays Office, dos mais de 30 projetos de censura colocados em discussão, apenas o do estado da Virgínia foi transformado em lei.<sup>69</sup>

A vitória dos produtores cinematográficos contra o estabelecimento de órgãos censores, no entanto, não foi definitiva. Em 1933, com “um ímpeto que provinha, aparentemente, do Vaticano”, os bispos norte-americanos assumiram a vanguarda do movimento, organizando, em âmbito naci-

67 Um manual para gerentes de “poeiras”, salas cinematográficas populares do início do século, apresenta-nos algumas evidências sobre a clientela do cinema e os grupos que tentavam moralizá-lo. Apontando “um distrito residencial operário densamente povoado” como o lugar ideal para o estabelecimento de um “poeira”, o autor do manual advertia que a montagem de salas “num bairro rico ou num distrito em que viviam freqüentadores de igreja proporcionaria exígua clientela, alertando também “que nas cidades pequenas seria provável encontrar indiferença pública ou constante interferência do púlpito e da imprensa diária”. Cf. SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978. p. 26.

68 O escândalo tinha relação com a morte da atriz Virgínia Rappe, que morrera de peritonite depois de uma longa festa promovida pelo comediante, que era conhecido no Brasil como “Chico Bóia”. Embora Virgínia Rappe tenha morrido de causas naturais, a imprensa atribuiu sua morte a Arbuckle, que teria esmagado a atriz com o peso do seu corpanzil. Vide SKLAR, op. cit., p. 97-98.

69 SKLAR, op. cit., p. 102-103 e 157-158.

onal, a Legião de Decência. A hegemonia exercida pelo cinema norte-americano no mercado mundial justificava o empenho dos católicos no saneamento de filmes que, depois de censurados nos Estados Unidos, seriam exibidos nos mais diversos países. A sapiência na escolha da arena pode ser também notada na determinação do momento em que seria travada a batalha: atravessando um período de grave crise econômica, os estúdios não podiam correr o risco de ter a sua clientela diminuída.<sup>70</sup> Em abril de 1934, a Legião de Decência iniciou uma grande campanha contra os filmes imorais, promovendo abaixo-assinados de cidadãos comprometidos a não assistir aos filmes condenados pela instituição. Contando com a adesão de protestantes e judeus, a Legião de Decência teria conseguido colher 11 milhões de assinaturas no curto espaço de dez semanas, forçando os produtores cinematográficos a ceder às suas reivindicações.

Representando os industriais, Will Hays procurou entrar em acordo com os bispos norte-americanos criando o Production Code Administration (PCA): escritório que reunia “poderes para aprovar, censurar ou rejeitar as películas cinematográficas feitas ou distribuídas pelos estúdios de Hollywood”. Contando com a simpatia e o apoio de católicos de projeção, o irlandês católico Joseph Breen, funcionário do Hays Office, parecia reunir as qualidades necessárias para chefiar o novo escritório, tendo seu nome aprovado para o cargo depois de uma sabatina com os membros da Legião de Decência. À frente do PCA, Joseph Breen tomou um código de padrões morais elaborado, em 1930, pelo editor católico Martin Quigley e pelo jesuíta Daniel Lord como base para a elaboração de um novo conjunto de regras e princípios que deveriam, a partir de então, nortear a produção cinematográfica norte-americana.<sup>71</sup>

Publicada em 28 de junho de 1936, a *Vigilanti Cura* pretendia, entre outros pontos, louvar e fazer conhecer “os frutos que já obtive e os progressos que continua fazendo, aquela providencial empresa há dois anos principi-

70 Segundo Robert Sklar, em 1933, a indústria cinematográfica norte-americana teria atingido “o nadir de sua fortuna econômica”. Perto de um terço de todos os cinemas havia fechado as portas; o preço dos ingressos caíra de 30 para 20 centavos num espaço de três anos e pelo menos quatro (Paramount, RKO, Universal e Fox) das oito maiores companhias cinematográficas estavam falidas ou em péssima situação financeira. Cf. SKLAR, op. cit., p. 190.

71 SKLAR, op. cit., p. 202-205.

ada, como uma nova cruzada, contra os abusos das representações cinematográficas, confiada em modo particular à chamada *Legião de Decência*”.

Na esteira de várias gerações de pensadores católicos que haviam refletido sobre a imagem, a *Vigilanti Cura* procurou refletir sobre o caráter específico da imagem cinematográfica. Numa sessão cinematográfica, o “esforço” do “ler” e “ouvir” era substituído pelo “prazer continuado na sucessão da imagem concreta e por assim viva”. Mesmo sendo “rude e primitiva”, a imagem cinematográfica era “recebida com gosto e sem fadiga” pela “alma” do espectador “que não teria a capacidade e nem sequer o desejo de exercer o esforço de abstração ou de dedução que acompanham o raciocínio”. Dirigindo-se “não a cada um em particular, mas às multidões, e em circunstâncias de tempo, de lugar, de ambiente sobremodo propícias a suscitar extraordinário entusiasmo para o bem, como para o mal”, o cinema era o veículo mais adequado a conduzir os homens a uma “exaltação coletiva”, podendo “atingir, como a experiência tristemente ensina, formas absolutamente mórbidas”.

Classificando o cinema como o “meio mais poderoso (...) para influir sobre as multidões”, a *Vigilanti Cura* destacava, como “uma das supremas necessidades do nosso tempo”, a tarefa de “vigiar e trabalhar para que o cinematógrafo não continue a ser uma escola de corrupção, mas se transforme, ao contrário, em precioso instrumento de educação e elevação da humanidade”. Não só os bispos, mas também os católicos leigos e “homens honestos” de outras religiões, deveriam mobilizar-se numa “vigilância” organizada em torno de dois grandes objetivos: “elevar a cinematografia aos fins da educação e às exigências da consciência cristã” e “influir (...) sobre toda a produção, para que ela não exerça ação nociva aos fins religiosos, morais e sociais”.<sup>72</sup> Mais do que proibir beijos tórridos, pernas desnudas, romances adúlteros e outras indecências, a encíclica de Pio XI reservava ao cinema um caráter extratemporal, encarando-o como um potencial instrumento de propagação da verdade divina e agente de salvação: “Com efeito, é muito necessá-

<sup>72</sup> Pio XI sugere algumas estratégias que deveriam ser colocadas em prática pelos agentes envolvidos nessa “vigilância”: exortar os católicos ligados à indústria cinematográfica a “produzir obras de acordo com a sua fé e com os seus ideais”, mobilizar os membros da Ação Católica para a luta contra o mau cinema, realizar boicotes contra “filmes que ofendam a verdade e a moral cristã”, publicar “listas” classificatórias que pudessem orientar o público, organizar “Institutos” que se encarregassem de censurar filmes e criar salas cinematográficas junto às paróquias e associações católicas, e estreitar laços com organizações que trabalhassem pelo saneamento do cinema em outros países.

rio e urgente cuidar para que os progressos da arte, da ciência, da técnica e da indústria humana, verdadeiros dons de Deus, sejam de tal modo dirigidos à glória de Deus, à salvação das almas e à extensão do reino de Jesus Cristo na terra, que todos, como a Igreja nos manda orar, ‘aproveitemos os bens temporais de modo a não perder os bens eternos’”.

Cabia ao cinema contribuir para o acesso de todos ao reino dos céus; mais importante que o prazer fortuito oferecido pelos “bens terrenos”, a felicidade proporcionada pela fruição dos “bens eternos” aguardava os justos no paraíso. Exposta com clareza no trecho citado, essa necessidade de subordinação do cinema à glória de Deus e à salvação das almas é ainda enfatizada pela citação da parte final de uma das orações da missa do Terceiro Domingo depois de Pentecostes que nos remetem, por sua vez, às parábolas da ovelha desgarrada e da dracma perdida, retiradas do livro de Lucas. Essa referências precisam ser mais bem analisadas, na medida em que revelam tensões não expostas de forma explícita no documento papal:

Chegavam-se pois a Jesus os publicanos e os pecadores para o ouvirem. E os fariseus, e os escribas murmuravam, dizendo: Este recebe os pecadores e come com eles. E Ele lhes propôs esta parábola dizendo: Qual de vós outros é o homem que tem cem ovelhas: e se perde uma delas, não é assim que deixa as noventa e nove no deserto, e vai buscar a que se havia perdido, até que a ache? E que depois de a achar, a põe sobre os ombros cheio de gosto: e vindo à casa chama os amigos e vizinhos dizendo-lhes: Congratulai-vos comigo, porque achei a minha ovelha, que se havia perdido? Digo-vos que assim haverá maior júbilo no céu, sobre um pecador que não fizer penitência, que sobre noventa e nove justos, que não têm de penitência. Ou que mulher há que, tendo dez dracmas, e perdendo uma, não acenda uma lâmpada, não varra a casa, e não a busque com muito sentido, até que a ache? E que, depois de a achar, não convoque as suas amigas e vizinhas para lhes dizer: Congratulai-vos comigo, porque achei a dracma que tinha perdido? Assim vos digo eu, que haverá júbilo entre os anjos de Deus por um pecador que faz penitência.<sup>73</sup>

73 Lucas 15, 1-10.

Leitura obrigatória na missa do terceiro domingo depois do Pentecostes, as parábolas da ovelha desgarrada e da dracma perdida são comumente associadas ao papa Gregório Magno, que as interpretou em uma de suas homilias. Para Gregório Magno, a parábola das ovelhas referia-se a Jesus Cristo, pois este havia deixado os anjos dos céus para salvar, na terra, uma de suas ovelhas: o homem que, ao pecar, havia se separado do seu rebanho. Como o pastor da parábola, Jesus Cristo teria recuperado e “carregado” sua “ovelha” nas costas, ao assumir uma forma humana e jogar sobre os próprios ombros o peso dos pecados da humanidade. A mesma idéia, segundo Gregório Magno, teria sido expressa pela parábola da dracma perdida na qual a perda da moeda – onde estava impressa a imagem do homem criado à semelhança de Deus – simbolizava o decaimento da humanidade que: ao pecar, tornava-se cada vez mais distante da imagem do seu Criador. Na recuperação da dracma perdida, Gregório Magno chama atenção para o ato da mulher acender uma “lâmpada” ou, mais propriamente, uma lamparina. Definindo essa lamparina como uma “luz que queima num recipiente de barro”, Gregório Magno a destaca como uma representação de Jesus Cristo – a sabedoria de Deus brilhando num corpo humano – que, com seu sacrifício na cruz, teria redimido os pecados da humanidade, restituindo ao homem a semelhança com a imagem de Deus.<sup>74</sup>

A interpretação das parábolas da ovelha desgarrada e da dracma perdida por Gregório Magno parece reforçar uma das idéias centrais da *Vigilanti Cura*: a necessidade do cinema se dirigir “à glória de Deus, à salvação das almas e à extensão do reino de Jesus Cristo na terra”. Despido da sabedoria divina, o cinema não conseguiria iluminar os passos da humanidade no caminho da salvação cumprindo aquele papel que, na parábola da dracma perdida, havia sido desempenhado pelo ato da mulher acender uma lâmpada. Por outro lado, se levarmos em consideração que as imagens impressas nas dracmas não representavam um homem qualquer, mas divindades gregas antropomorfas, basileus ou imperadores, a referência à parábola da dracma perdida se reveste de um caráter mais amplo, apontando para discussões não expostas de forma explícita na Encíclica. Se na parábola do

74 MAGNO, G. Homilia XXXIV, Lección Del Santo Evangelio según San Lucas (15, 1-10). In: *Obras de San Gregorio Magno*. Madrid: Católica, 1958. p. 711-724.

livro de Lucas o afastamento entre o homem e Deus é simbolizado pela perda da moeda, a reaproximação entre criatura e Criador não se faz representar pela recuperação da dracma, mas pelo ato da mulher acender uma lâmpada. Representando a figura de um homem ou, no máximo, de uma divindade falsa, a imagem da moeda era incapaz de restabelecer aquela semelhança que só poderia ser restaurada através de Cristo: um corpo humano no qual brilhava a sabedoria de Deus. Era essa imagem do Deus único e verdadeiro que o cinema deveria buscar, deixando de lado as estrelas, os ditadores e outras divindades falsas que, como as figuras humanas impressas nas dracmas, eram incapazes de restabelecer a semelhança do homem com a imagem do seu Criador.

Afirmando sua pretensão de tratar de problemas que diziam respeito a “todo o orbe católico”, a *Vigilanti Cura* parece dialogar não apenas com Hollywood, mas também com o nazismo, fascismo, stalinismo e outros regimes autoritários que utilizaram o cinema como um instrumento de sacralização e estetização da política. Com seus símbolos e rituais, esses regimes tentavam preencher um espaço até então ocupado pela Igreja Católica, mobilizando as massas no culto a líderes revestidos de um caráter sagrado e onisciente pela veiculação de suas imagens aqueiropietas através do cinema. Apregoando a necessidade do cinema contribuir à salvação da humanidade, recuperando a imagem de Jesus Cristo, os católicos procuravam resistir à concorrência de “religiões políticas” que tentavam substituir o culto do “Deus único e verdadeiro” pela devoção a falsos ídolos como Adolf Hitler.

Não se deixem amedrontar, nem mesmo impressionar, vendo dezenas de milhares, em gravuras e fitas, a aclamarem o “Fuehrer”. Eles nos lembram o que conta o profeta Daniel (III, 1 ss.):

“Fez o rei Nabucodonosor uma estátua de ouro, e 60 covados de alto e 6 de largo, e pô-la no campo de Dura, na província da Babilônia. Em seguida o rei Nabucodonosor mandou juntar os satrapas, os magistrados, os juízes, os capitães, os grandes senhores, os prefeitos e todos os governadores das províncias, para que assistissem à dedicação da estátua... e um pregoeiro clamava em voz alta: A vós, povos, tribos e (gentes de todas as) línguas, se vos ordena: No momento, em que ouvirdes o som da trombeta, da flauta, da cítara, da harpa, do saltério, da

sinfonia e de todo o gênero de instrumentos musicais, prostrando-vos em terra, adorai a estátua de ouro que o rei Nabucodonosor levantou. Se alguém não a adorar prostrado, será no mesmo instante lançado numa fornalha de fogo ardente”. Tout comme chez nous. Chama o pregoeiro Goebbels. A adoração do “Fuehrer” se faz, macaqueando o “Louvado seja Jesus Cristo”, pelo “Heil Hitler” e pela sujeição absoluta. A fornalha de fogo ardente para os que não adorem, está montada nos campos de concentração, cujo número recentemente teve que ser aumentado. Daniel conta que três jovens, por sinal que judeus, Sidrach, Misach e Abdenago, não se prostraram, que foram atirados à fornalha acendida “com betume e estopa e pez e sarmentos”, mas que a labareda que “se levantava a 49 covados acima da fornalha”, não matou os três jovens corajosos, e sim os caldeus que os atiraram na fornalha.<sup>75</sup>

Abordando um tema discutido pela imprensa católica dos mais diversos países, o artigo de Frei Pedro Sinzig, publicado na revista *Vozes de Petrópolis*, expõe o desconforto dos católicos com as manifestações de idolatria dirigidas às imagens divulgadas por “gravuras e fitas”. Como a estátua de ouro de Nabucodonosor, Hitler e outras lideranças políticas do período não eram dignas das aclamações que eram dirigidas a eles pelas multidões. Como Sidrach, Misach e Abdenago, também os católicos não deveriam prostrar-se diante desses falsos ídolos, pois cedo ou tarde estes acabariam sendo engolidos pelas chamas da fornalha que eles próprios estavam erguendo.

## Referências

ALMEIDA, C. A. *Meios de comunicação católicos na construção de uma ordem autoritária: 1907/1937*. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo.

75 SINZIG, P. Adeus, natal cristão. *Vozes de Petrópolis*, p. 46-47, jan. 1937.

- BARAGLI, E. *Cinema Cattolico*: documenti della S. Sede sul cinema. Roma: Città Nuova Editrice, 1965.
- BELTING, H. *Image et Culte*: une histoire de l'art avant l'époque de l'art. Paris: CERF, 1988.
- BESANÇON, A. *A imagem proibida*: uma história intelectual da iconoclastia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- COSANDEY, [PRENOME??]; GAUDREAU, [PRENOME??]; GUNNING, [PRENOME??] (Eds.). *Une invention du diable?* Cinéma des premiers temps e religion. Lausanne: Payot Lausanne, 1992.
- FRANZEN, A. *Breve História da Igreja*. Lisboa: Presença, 1996.
- GOMBRICH, E. *História da Arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- MAGNO, G. Homilia XXXIV, Lección Del Santo Evangelio según San Lucas (15, 1-10). In: MAGNO, G. *Obras de San Gregorio Magno*. Madrid: Católica, 1958.
- MANNONI, L. *Le grand art de la lumière et de l'ombre*: archéologie du cinéma. Paris: Nathan, 1994.
- MENOZZI, D. *Les images, l'Église et les arts visuels*. Paris: CERF, 1991.
- PACAUT, M. *L'iconographie chrétienne*. Paris: PUF, 1962.
- PIO XI. Vigilanti Cura. In: Ludmann, R. *Cinema, fé e moral*. Lisboa: Áster, 1959.
- SADOUL, G. *L'invention du cinéma*: 1832-1897. Paris: Denöel, 1948.
- SAINT-MARTIN, I. Du vitrail á la lanterne magique: le cathecisme en images. In: LE MEN, [PRENOME??] (Org.). *Lanternes magiques, tableaux transparents*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- SINZIG, P. Adeus, natal cristão. *Vozes de Petrópolis*, p. 46-47, jan. 1937.
- SKLAR, R. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.