

historia: fronteiras



Vol. II

Eunice Nodari
Joana Maria Pedro
Zilda M. Gricoli Iokoi
(organizadoras)

Volume II



História: Fronteiras

XX Simpósio Nacional da ANPUH

Florianópolis-SC

Julho de 1999

ANPUH

Humanitas
FFLCH/USP

1999

AS PAIXÕES DE CRISTO

Cláudio Aguiar Almeida

Doutorando em História - Universidade de São Paulo

Em *Cinema, Catolicismo e Política no Brasil*, tese de doutorado que desenvolvo no Departamento de História da USP, discuto as relações entre o cinema brasileiro e a Igreja Católica nas primeiras décadas do Século XX. Considerando o tema geral da ANPUH 99 (“História e Fronteiras”) bem como o tema da nossa mesa redonda (“A História Social da Arte e suas fronteiras”) buscarei discutir alguns aspectos referentes à análise das “Paixões de Cristo” no “Cinema dos Primeiros Tempos”. Como pretendo posteriormente demonstrar, estes filmes constituem um objeto privilegiado para a discussão sobre as “fronteiras” entre diversas linguagens artísticas, contribuindo também para a compreensão sobre as diferentes formas de se encarar o cinema na virada do século.

Em “*Passion Play as palimpsest*”, Tom Gunning destaca o caráter intertextual dos filmes sobre a “Paixão de Cristo” que, como um palimpsesto, escondem diversos textos que serviram como referência para a sua construção. Elaborados a partir dos Evangelhos, peças teatrais, festas populares, pinturas clássicas, esculturas, presépios de gesso etc, os filmes sobre a vida de Cristo dialogam com um imenso universo de textos e imagens produzidos por clérigos, leigos e artistas, eruditos ou populares. Considerando-se os limites deste trabalho, pretendemos centrar nossa discussão sobre o diálogo entre cinema, espetáculos com projeções luminosas fixas (lanternas mágicas) e teatro, a partir de alguns textos de autores franceses e norte-americanos.

O uso de projeções luminosas fixas pelos católicos remonta ao século XVII. Em 1654, o jesuíta Paul Athanase Kircher descreveu o funcionamento da *lanterna mágica*: um projetor de imagens desenhadas em vidro que era utilizado na conversão

dos pagãos. O aparelho popularizou-se no século XVIII, sendo utilizado por exibidores ambulantes que ganhavam a vida apresentando espetáculos variados, muitos dos quais narravam a vida de santos e mártires do catolicismo. Em fins do século XIX, com a incorporação de avançados sistemas de iluminação (alguns dos quais utilizavam a energia elétrica), novos recursos óticos e da fotografia, as projeções luminosas fixas, atingiram um elevado grau de perfeição e desenvolvimento, atraindo a atenção dos católicos franceses em sua luta contra a descristianização².

Dirigido pelo padre Vicent de Paul Baily de Surey e contando com a colaboração de Georges Michel Coissac, a editora *La Bonne Presse* empenhava-se em propagar o catolicismo por meio 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 que foram incorporadas ao arsenal de recursos utilizados pela instituição para a divulgação das idéias católicas. 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. 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 numa iniciativa polêmica que dividiu o clero francês: alguns setores condenavam a presença do cinema nas igrejas, enquanto outros, lembrando o papel da imagem na propagação do catolicismo, comparavam os “sermões luminosos” as catedrais da Idade Média defendendo o seu uso como a “bíblia dos analfabetos”³.

Produzida em 1897, a “Paixão de Léar” coloca em evidência o diálogo dos filmes sobre a Paixão com os espetáculos de lanter-

na mágica e com o teatro. Impressionado com o bom resultado de uma série de “tableaux vivants” sobre a vida de Cristo dirigidos pelo Irmão Bazile no Instituto Saint Nicholas, Léar propôs a este último uma parceria na produção de algumas diapositivos e filmes. O caráter “sadio” das produções de Léar e Bazile atraíram o interesse de *La Bonne Presse*, que se tornou uma das principais freguesas da sociedade, comprando e distribuindo os filmes da dupla. Junto com Michel-Coissac, Léar deu início à produção de um filme sobre a vida de Cristo sem poder, desta vez, contar com a “troupe” de “atores” dirigida pelo Irmão Basile: os alunos do Instituto Saint-Nicholas não se julgaram à altura dos personagens que deveriam interpretar recusando-se a participar das filmagens. Sem outra alternativa, Léar e Coissac tiveram que recorrer a uma companhia de teatro profissional para rodar a sua Paixão de Cristo.

Produzida por um cineasta diretamente ligado a uma editora católica, a *Paixão de Léar* não enfrentou maiores problemas com a Igreja, abrindo caminho para outras companhias que se apressaram em produzir fitas do mesmo gênero. Nos Estados Unidos, no entanto, os produtores tiveram que enfrentar uma série de preconceitos que dificultavam, quando não impediam, a divulgação de espetáculos que tivessem como tema a Paixão de Cristo.

Segundo Charles Musser⁴, as encenações de peças teatrais sobre a vida de Cristo foram muito raras ao longo do século XIX. Estas representações eram acompanhadas com extremo cuidado por católicos, protestantes e judeus (receosos de um recrutamento do anti-semitismo entre platéias emocionadas com a reconstituição da morte de Jesus Cristo) que mobilizavam-se pela proibição desses espetáculos.

Em 1879 uma bem cuidada campanha junto aos católicos e protestantes viabilizou, ainda que sob uma saraivada de críticas, a apresentação da Paixão de Cristo escrita por Salmi Morse na cidade de São Francisco. A encenação desta peça só se tornou possível com a supressão de momentos mais fortes da Paixão que poderiam ter efeitos inesperados sobre a platéia. A ausência de cenas como a da Crucificação e da Ressurreição, no entanto, não chegaram a impedir algumas reações exageradas do públi-

co, principalmente feminino. Assim que o ator principal, Eugene 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 dele uma coroa de espinhos: algumas mulheres chegaram a desmaiar exigindo cuidados médicos 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 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 imagem 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 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 Eugene O'Neill, acusado do crime de haver tentado personificar o filho de Deus. Depois da tortuosa temporada de São Francisco, a Paixão de Salmi Morse não encontrou um melhor destino em Nova York, em 1880, quando um bem 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 a Suprema Corte no início de 1883.⁵

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" tinha

características que a separavam de outros espetáculos como a peça de Salmi Morse. Realizada a cada dez anos, a “Paixão de Oberammergau” era encenada por camponeses da Baviera que, ao contrário dos atores profissionais norte-americanos, não tinham nenhum interesse comercial naquela produção. Desligada do universo mundano do “teatro sensacionalista”, a “Paixão de Oberammergau” contava com a aprovação da Igreja Católica e com a simpatia da maior parte das lideranças religiosas norte-americanas sendo, em 1880, saudada com enormes elogios pelos mesmos órgãos de imprensa que haviam condenado com veemência a encenação da peça de Salmi Morse.

As críticas favoráveis à “Paixão de Oberammergau” na imprensa nova-iorquina ajudam-nos 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 da cidade de Oberammergau e de cenas da Paixão, constituíam o cerne de um espetáculo em que John Stoddard narrava as diversas passagens da vida de Cristo e fazia um exercício de crítica da 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, incentivando o seu autor a montar um novo programa a partir de fotografias do espetáculo encenado em Oberammergau no ano de 1890.

Como destaca Charles Musser, a luz da lanterna mágica parecia dotada do poder de purificar espetáculos que, apresentados sem nenhum tipo de mediação, enfrentariam sérios problemas com lideranças religiosas. Os espetáculos de projeções fixas colocavam os seus espectadores em contato com um universo evanescente e povoado de seres imateriais que parecia estar mais próximo do mundo dos espíritos do que do mundo real.

John Stoddard fazia questão de destacar que “The Oberammergau’s Passion Play” não era uma encenação da vida de Cristo feita com intuítos comerciais, mas uma conferência ilustrada de caráter educativo. A associação de Jesus Cristo com a luz, o cuidado com que Stoddard escolhia os lugares em que seriam pronunciadas suas conferências, a não presença de atores de carne e osso e a aura de mistério e espiritualidade que envolviam as pro-

jeções fixas⁶ contribuíram para o sucesso e a boa aceitação desses espetáculos que se tornaram uma referência fundamental para a produção das primeiras paixões de Cristo com projeções animadas produzidas nos Estados Unidos.

Em 1897 Charles Smith Hurd, representante dos Lumière nos Estados Unidos, mobilizou produtores e técnicos para as filmagens de uma Paixão de Cristo da cidade de Horitz. Encenado desde 1816, a Paixão de Horitz possuía características semelhantes às 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 utilizada por John Stoddard. 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, com grande sucesso, em diversas cidades norte-americanas⁷. 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 gesticulantes e mudas, que somos levados a acreditar que a ausência de atores de carne e osso apenas acrescentou espiritualidade a peça libertando-a de toda irreverência”⁸.

A boa acolhida da “Paixão de Horitz” encorajou outros empreendedores a explorar o gênero. No mesmo ano de 1897, depois de ver frustrados os seus esforços em comprar os direitos da “Paixão de Horitz”, 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 anunciá-lo com o título menos compromete-

tedor 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. Elogiando a “Paixão de Oberammergau”, o reverendo R. F. Putman lembrou a proibição da encenação da peça de Salmy Morse na cidade, frisando que nenhuma objeção poderia ser feita ao filme de Richard Hollamann: uma obra comparável “aos trabalhos de Doré e as ilustrações de outros artistas que são reproduzidas em Bíblias de grande formato”. 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 freqüência cada vez maior nas igrejas com fins estritamente religiosos”, depois de sua primeira exploração comercial⁹.

Na França e nos Estados Unidos, a trilha iniciada por Léar, Smith Hurd e Richard Hollaman foi seguida por um grande número de realizadores, uma vez que o tema da Paixão adequava-se perfeitamente às necessidades daqueles “cineastas” 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. Uma tentativa de análise do impacto dessas Paixões de Cristo ao final do século XIX e início do século XX deve levar em conta a forma pela qual estes filmes eram exibidos bem como outros fatores como aquilo que poderíamos chamar de um “olhar da época”. Acreditamos que esses fatores possam contribuir para a compreensão das reações da Igreja e do público em geral diante de uma nova arte que ensaiava os seus primeiros passos.

O caráter “mágico” ou “espiritual”, já presente nas projeções fixas, era reforçado pela ilusão de movimento proporcionada pelo cinema que, em pelo menos uma oportunidade, foi tomado como uma obra de feitiçaria¹⁰. Se as Paixões de Léar, Smith Hurd e Hollaman provavelmente se limitavam a ser um “teatro filmado” da Paixão, filmes como *Cristo andando sobre as águas* (produção de Méliès de 1909) exploravam truques, como a múltipla exposição e a “parada de câmara”, que tornavam possível a representação de eventos sobrenaturais e maravilhosos que difi-

cilmente poderiam ser encenados no teatro: a aparição do Anjo Gabriel no momento da Anunciação, a Ascensão, a multiplicação dos pães e dos peixes, a já citada cena de Jesus Cristo caminhando sobre as águas etc. O impacto dessas cenas sobre os espectadores deve ter sido enorme, principalmente se considerarmos que, como destacou Méliès, “o público do período, ainda não iniciado nos truques cinematográficos, acreditava que só se podia fotografar coisas reais”¹¹.

Vistos de forma diversa da atual, os filmes do período também eram exibidos de uma forma muito particular que encontrava as suas raízes nos espetáculos de lanterna mágica. Ao final do século XIX e início do século XX, o mercado de exibição cinematográfica era ocupado por ambulantes que adquiriam filmes de diversos fornecedores montando programas que eram apresentados em diversas feiras ou cidades. Nos primórdios do cinema, esses programas reuniam filmes de um único plano sobre os mais diversos assuntos (cenas de dança, performances de atletas, filmagens de cidades próximas ou de países exóticos etc) que, mesmo quando colados uns aos outros, não mantinham nenhuma relação entre si. Depois das lutas de boxe, as Paixões de Cristo constituíram o primeiro programa em que os diversos filmes apresentados 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 esses exibidores ambulantes que, muitas vezes, compunham os seus programas a partir da montagem de cenas produzidas por diversos fornecedores: um programa da Paixão podia ser montado a partir de uma cena da “Anunciação” da “Paixão de Horitz”, unida a “Fuga do Egito” da Cia. Lumière, um “Nascimento de Cristo” produzida pela Pathé etc.

Em “Passion Play as Palimpsest”, Tom Gunning trabalha com um programa da Paixão construído a partir de três versões de companhias diferentes: alguns eventos são apresentados inúmeras vezes com a inclusão integral de cenas das três versões distintas, enquanto outros são construídos a partir da montagem de fragmentos das diferentes produções. Organizado por uma lógica que dificulta o seu entendimento pelo espectador contempo-

râneo, esse “Frankenstein” analisado por Tom Gunning era muito bem aceito pelos espectadores de época. Num período em que os filmes se limitavam a ilustrar um enredo que era narrado aos espectadores, as descontinuidades das Paixões de Cristo não causavam maior estranhamento, podendo ser apontadas como uma característica do gênero¹². Por outro lado, se as diferentes versões de cenas sobre a vida de Cristo acentuavam no espectador a impressão da descontinuidade, o diálogo dos produtores das diversas Paixões com normas de composição já consagradas pela iconografia contribuem para que estabeleçamos uma continuidade entre os diversos planos da fita: a Crucificação é sempre vista de frente, com a cruz de Jesus posicionada no meio; na cena do nascimento de Jesus Cristo todas as mangedouras se parecem e os atores se posicionam de forma semelhante em torno do berço improvisado.

Responsabilizando-se pela colagem dos diversos trechos de fita, os exibidores se encarregavam também de redigir, selecionar e reproduzir os comentários¹³, músicas e efeitos sonoros que acompanhavam as apresentações, cuidando também de executar alguns truques de projeção (câmera lenta, câmera rápida, projeção invertida) que enriqueciam o 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”¹⁴ no período, grandes eram também as dificuldades da Igreja Católica em exercer algum tipo de controle sobre estes filmes, uma vez que as pressões exercidas sobre os produtores não garantia o saneamento dos programas que só assumiam sua forma “definitiva” no momento em que ganhavam vida nas mãos dos exibidores. Contrariando as expectativas dos setores conservadores que queriam restringi-lo ao papel de agente de propagação da fé, o cinema assumia um caráter comercial, diversificando-se em gêneros que iam do cinema religioso à pornografia, passando por documentários de viagens, aventuras com

perseguições, contos de fadas e “filmes de truque” que incluíam, entre outros personagens, o próprio demônio¹⁵.

Buscando interferir nos rumos do cinema, organizações 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 leigos¹⁶. O crescimento do mercado cinematográfico, no entanto, tornava essas ações quase inócuas na medida em que os filmes “saudáveis”, produzidos ou apoiados pelas instituições católicas, perdiam-se num turbilhão de obras deseducativas e imorais. Sem meios de controlar o cinema o clero francês ia, aos poucos, mudando sua opinião a respeito da “sétima arte” que, por decreto papal de 1912, não pôde mais ser utilizada nas missas católicas.

Nos Estados Unidos a situação não era muito diferente. Segundo Charles Musser a “partir de 1906-1907, com a chegada dos ‘nickelodeons’, o cinema começou a ser considerado como um instrumento de corrupção”¹⁷. As elites católicas e protestantes passaram a considerar as salas cinematográficas – ocupadas, em sua grande maioria, por imigrantes recém-chegados aos Estados Unidos – como verdadeiras “escolas do crime”, iniciando campanhas pela instituição de órgãos estatais de censura que reuniriam poderes para controlar aquele novo meio de comunicação de massa que havia fugido de suas rédeas.

Os preconceitos anteriormente dirigidos ao teatro e a outros meios de diversão popular iam aos poucos voltando-se contra o cinema, que ousara ultrapassar as fronteiras nas quais o haviam tentado encerrar. Consolidava-se uma nova arena de combate na qual diversos grupos disputariam o controle sobre as imagens animadas que deveriam contribuir para a formação das classes populares.

NOTAS

¹ GUNNING, Tom. “Passion Play as Palimpsest: The nature of the Text in the History of Early Cinema”. In COSANDEY, GAUDREAU e GUNNING (orgs.). *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sainte Foy/ Lausanne, Presses de L’Université Laval/ Éditions Payot Lausanne, 1992.

² SADOUL, Vide Georges. *L'invention du Cinéma*, Paris, Denoël, 1948 (Histoire Générale du Cinéma, vol. 01) pp. 215-228 e SAINT-MARTIN, Isabelle. "Du vitrail à la lanterne magique: le cathécisme en images". In MUSÉE D'Orsay, *Lanternes magiques, tableaux transparents*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1995 (Les dossiers du Musée d'Orsay, nº 57), pp. 111-112.

³ Cabia aos bispos das dioceses decidir pelo uso das projeções nas Igrejas. "Haviam, portanto, dioceses em que as projeções em igrejas eram autorizadas, ou até mesmo aprovadas, e aquelas onde elas eram proibidas". Jacques e Marie André, "Le rôle des projections lumineuses dans la pastorale catholique française (1895-1914)" In COSANDEY, GAUDREAU e GUNNING. *op. cit.*, p. 53.

⁴ MUSSER, Charles. "Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880/1900)". In COSANDEY, GAUDREAU e GUNNING. *op. cit.*, pp. 145-186.

⁵ Charles Musser informa que, em fevereiro de 1884, Salmi Morse suicidou-se, atirando-se no rio Hudson.

⁶ A aura de mistério e espiritualidade dos espetáculos de projeção fixa já haviam sido identificadas na fotografia. No último quartel do século XIX essas propriedades foram largamente exploradas por charlatães que, utilizando técnicas como a múltipla exposição, vendiam imagens de fantasmas e espíritos do passado. Em 1873, a *Révue Spirite*, dirigida por Alan Kardec, publicou uma série de fotografias no gênero. Em 1874, foram os católicos as vítimas do charlatanismo: na cidade de Nova Iorque publicou-se uma edição da bíblia com retratos "autênticos" de Abraão, Moisés e Jacó que haveriam sido obtidas com a técnica da "fotografia espírita". Ver Georges Sadoul. *Les Pionniers du Cinéma (De Méliès a Pathé) 1897/1909*. Paris, Denoël, 1948 (Histoire Générale du Cinéma, vol. 02), pp. 50-51.

⁷ Apresentando projeções de lanterna mágica e filmes, a "Paixão de Horitz" era acompanhada por conferência, música de órgão e cantos sacros durando, aproximadamente, uma hora e meia.

⁸ "The Passion Play given here in Boston" Apud. MUSSER, Charles. *op. cit.*, p. 167.

⁹ MUSSER, Charles. *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁰ Operador dos Lumière, Mesguich nos oferece um relato muito revelador sobre as impressões causadas pelo cinema no início do século. Enviado para apresentar o cinematógrafo numa feira realizada na cidade russa de Ninji-Novgorod, Mesguich enfrentou problemas com os camponeses locais que, julgando que o cinema fosse uma coisa do demônio ou uma obra de bruxaria, por pouco não lançaram o operador dos Lumière às chamas. Vide SADOUL, Georges. *op. cit.*, pp. 67-68.

¹¹ Méliès expôs essa sua impressão ao comentar a resistência do público ao filme *Viagem a Lua*. Não foram poucos os que se sentiram enganados pelo título do filme que, visto como uma espécie de documentário, parecia querer vender um empreendimento que não podia ter sido realizado: a viagem a lua. Vide SADOUL, Georges. *op. cit.*, p. 206.

¹² François de la Bretéque aponta a presença de descontinuidades como uma marca dos filmes e outras narrações hagiográficas centradas em alguns momentos "fortes" que sirvam como um "emblema" do biografado. As narrativas sobre a vida de Cristo e dos santos se realizam aos "saltos", deixando de lado eventos que poderiam contribuir para a criação de uma impressão de continuidade.

François de la Bretéque, "Les films hagiographiques dans le cinéma des premiers temps". In COSANDEY, GAUDREAUULT e GUNNING. *op. cit.*, pp. 121-130.

¹³ Nesse período todas as sessões cinematográficas eram acompanhadas por um narrador que se encarregava de preencher as elipses de seus programas.

¹⁴ Como destaca Tom Gunning "o objeto de nossos estudos não é o filme tal qual ele foi produzido, mas o filme tal qual ele foi *usado*, exibido, feito para carregar significados, compreendido - como ele influenciou sobre o público e como ele também foi influenciado pelo público". Não nos cabe portanto, como historiadores, tentar reconstruir a "montagem original" dessas fitas: um procedimento que significa negar a própria história e o contexto em que estes filmes eram exibidos. GUNNING, Tom, *op. cit.*, p.110.

¹⁵ *O diabo no convento*, produção de Georges Méliès de 1899, pode ser apontado como exemplo de filme em que recursos como a múltipla exposição e a "parada de câmera", muito comuns nas Paixões de Cristo, são utilizados para mostrar os poderes sobrenaturais do demônio. Disfarçado de padre, o diabo invade um convento chamando as freiras para uma missa. No meio do ritual o diabo assume a sua forma verdadeira invocando outros espíritos do mal. Em sua luta contra inimigos tão poderosos, as freiras do convento são ajudadas pelos espíritos de freiras já mortas que conseguem expulsar os seguidores de satã. O demônio, ele próprio, só seria expulso pela intervenção de São Jorge. No programa do filme, Méliès informava que a fita tinha como objetivo "ilustrar o triunfo do cristianismo sobre os poderes do inferno" SADOUL, Georges. *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁶ Vide SADOUL, Georges. *op. cit.*, pp. 332-333.

¹⁷ MUSSER, Charles. *op. cit.*, p.180.