

“Limpai as veredas!” Religião, sociedade e cinema: um embate de consequências estético-narrativas

Luiz Vadico*

Resumo

Neste artigo verificaremos as relações e tensões ocorridas na sociedade entre religiosos (e suas instituições) e o cinema no período de 1896 a 1936, na Itália, Inglaterra, Estados Unidos e França. Este embate teve dois momentos de força: o período inicial, em que as ações partiram da sociedade civil, e um segundo momento no qual as instituições religiosas interferiram oficialmente nos assuntos relativos à produção cinematográfica. Observamos essas relações a partir do Campo do Filme Religioso, que se estabeleceu sobre esse delicado diálogo entre o Campo Religioso e o Campo fílmico. Nosso objetivo é deixar evidente a influência destes embates na estética e narrativa dos filmes.

Palavras-chave: Religião; Cinema; Sociedade; Filmes religiosos; Estética; Narrativa.

“You cleanse the paths!” Religion, society and cinema: a clash with aesthetic and narrative consequences

Abstract

In this article we will deal with the relations and tensions between religious people (and their institutions) and filmmakers that have taken place in Italy, England, United States, and France in the period between 1896 and 1936. This confrontation had two climatic moments, a first period, with actions starting in the civil society, and a second one, when religious institutions officially interfered in matters related to film production. We will look at these relations from the field of the religious film, which settled on the delicate dialogue between the religious and the film fields. Our goal is to make evident the influence of these tensions in the movies' aesthetic and narrative.

Keywords: Religion; Movies; Society; Religious films; Aesthetics; Narrative.

* Escritor e historiador, Doutor em Comunicação (Universidade Estadual de Campinas – Unicamp), professor titular do Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembí Morumbi, São Paulo – SP. Líder do grupo de pesquisa: Religião e sagrado no cinema e no audiovisual (Cnpq). Endereço eletrônico: vadico@gmail.com.

“¡Limpie las veredas!” Religión, sociedad y cine: un choque de consecuencias estéticas y narrativas

Resumen

En este artículo nos ocuparemos de las relaciones y tensiones que ocurrieran en la sociedad entre los religiosos (y sus instituciones) y las películas, entre 1896 y 1936, en Italia, Inglaterra, Estados Unidos y Francia. Este enfrentamiento tuvo dos momentos culminantes: el período inicial, donde hubo una reacción de la sociedad civil, y un segundo momento, en lo cual las instituciones religiosas han interferido oficialmente en los asuntos relativos a la producción cinematográfica. Tendremos en cuenta estas relaciones desde el Campo de la Película Religiosa, que se asentó en el delicado diálogo entre el Campo del Religioso y el Campo del Cine. Nuestro objetivo es hacer evidente la influencia de estos enfrentamientos en la estética y narrativa cinematográficas.

Palabras clave: Religión; Películas; Sociedad; Películas religiosas; Estética; Narrativa.

“Limpei as veredas!” Com este forte vocativo, apelando para a lembrança dos diversos embates do passado, pretendemos verificar como se estabeleceram as relações entre religiosos – e instituições – e o cinema, entre os anos 1896 e 1936, percebendo dois momentos de força: o período inicial, em que as ações partiram da sociedade civil, e um segundo momento no qual as instituições religiosas se sentiram mais à vontade para interferirem oficialmente nos assuntos relativos à produção cinematográfica. Observaremos essas relações a partir do Campo do Filme Religioso, que se estabeleceu nessa relação delicada entre o campo religioso e o campo fílmico.

A história da produção religiosa se confunde com a própria história do cinema. A produção, a pressão e a censura religiosas nasceram de uma necessidade de ação dessas instituições em relação ao novo meio, e contaram, para tanto, com forte respaldo social. Com a aceleração do processo de estabelecimento do estado laico, no qual paulatinamente a religião foi sendo separada do Estado, as associações civis então tiveram papel fundamental no enfrentamento das produtoras. Sua finalidade era garantir a qualidade moral dos produtos cinematográficos e midiáticos que seriam consumidos por seus fiéis e por toda a sociedade.

Um novo meio, novas ações: 1896-1936

As primeiras projeções eram realizadas em feiras, *vaudevilles* e, posteriormente, nos chamados *nickelodeons*. Nenhum destes estabelecimentos era considerado “sério”; destinavam-se tão-somente ao entretenimento popular. A moral da época não via com bons olhos a intensa miscelânea de pessoas de ambos os sexos e de várias classes sociais em locais escuros. Aliado a este

fato, a primeiras produtoras, com vistas a expandir seu mercado, desejavam atrair para seu público os segmentos médios urbanos, o que significava também atender às suas necessidades – e estas passavam por melhores instalações (salas de cinema), filmes com maior conteúdo narrativo, melhor qualidade das produções, conteúdo moralmente adequado.

O percurso dessas influências de mão dupla é bastante longo, por isso nos centramos nos países que tiveram produção mais importante sobre o tema e cuja influência ainda se sente: Itália, Estados Unidos, Grã-Bretanha e França. De acordo com Aldo Bernardini, em seu artigo “Les catholiques et l’avènement du cinéma em Italie: promotion et controle”, a posição da Igreja e das organizações católicas italianas em torno do cinema, relativamente aos anos de seu surgimento e de seu desenvolvimento como espetáculo popular, caracterizou-se, em geral, por uma atitude positiva, fundada sobre a consciência daquilo que se acreditavam ser suas possibilidades educativas, pedagógicas e informativas, coisas que pareciam ser inerentes ao novo meio de expressão (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992, p. 3).

Esta atitude positiva não é de estranhar, pois na Itália as diversas paróquias já utilizavam, no último decênio do século XIX, fotos e diapositivos (*slides*) como suporte e enriquecimento das atividades de evangelização e catequese, destinadas às crianças e adultos. O país seguia, entre outros, o exemplo dado na França pela organização *La Bonne Presse*. Não foi por acaso que as histórias da Bíblia e da vida de Cristo foram os primeiros assuntos a impulsionar os *filmmakers* a passarem da realização de filmes de um só plano a filmes mais longos e detalhados. Neste quesito é importante lembrar que o primeiro filme de Cristo do qual se tem notícia, realizado na França, a chamada *Paixão de Lear*, de 1896, originou-se do investimento de *La Bonne Presse* e da iniciativa de Frei Basile, e que a Kirchner, conhecido por Lear, se deve, sobretudo, a filmagem propriamente dita.

A cúria e mesmo o papa pareciam estar claramente dispostos a fazer uso do novo instrumento de comunicação por imagens, e é prova dessa disposição a famosa série de tomadas de vistas realizadas no Vaticano, em 1897, com o *mutographe* de W. Laurie Dikson, que imortalizou o papa Leão XIII dando sua bênção à câmera e, por meio dela, aos espectadores das primeiras projeções. Estas tomadas causaram tal interesse que ainda podiam ser vistas em torno de 1910.

Alguns padres que se dedicavam à ciência chegaram a utilizar o *cinematographe* em seus experimentos. Um dos experimentos a chamar atenção foi realizado por Rodolphe Kanzler, em 1903, *Deposizione del corpo di un martire*. Filho de um barão bávaro, arqueólogo e músico, Kanzler era, entre outras coisas, secretário da *Comissão Pontifical das Catacumbas* e diretor do *Museu Cristiano*

do Vaticano. Foi nessa qualidade que ele reconstituiu, por necessidade de seu filme, uma catacumba cristã no exterior do cemitério de Domitilla, sobre a Via Ardeatina, utilizando seu filho Ângelo como figurante.

Com o surgimento do cinema narrativo e comercial, os homens de igreja consideraram um desafio se contrapor a determinado tipo de cinema, cujos assuntos consideravam grosseiros e licenciosos (como a reconstituição de crimes, lutas de boxe, rinhas de galos etc.), e buscaram dar uma contribuição ao público com produtos que trouxessem os valores da tradição moral e religiosa (COSANDEY; GAUDREAULT; GUNNING, 1992, p. 3). Assim surgiram as Ligas da Moral.

As ligas pela moralidade foram iniciativas de particulares; seus militantes eram laicos, normalmente intelectuais. Elas foram mais fortes no norte da Itália e seu período de maior radicalismo ocorreu entre os anos de 1906 e 1910, coincidindo com os protestos da classe teatral italiana contra a ameaça que o cinema representava para sua profissão, e que exigia medidas de controle rigoroso por parte do governo.

As Ligas preocupavam-se em combater a pornografia e a “indecência” que significavam os cafés concertos, os espetáculos de variedades etc. O florentino Rodolfo Betazzi, professor de matemática, foi um dos mais ativos das Ligas. Fundou a primeira Liga em Turim, em 1894, e em 1902 já convocava um congresso nacional de organizações análogas. Foi nesse período que nasceu a *União Italiana pela Moralidade*. Todavia, o primeiro ataque ao cinema só ocorreu em 1906, no segundo Congresso da União, em Milão, por um representante da delegação de Vicence, o conde Ângelo di Valmanara. Ele incitou a todos, particularmente os participantes das Ligas, a “exigir das autoridades o respeito da lei, e sustentar a prefeitura de polícia em sua ação, nobre mas ingrata, que deverá ser dirigida com maior firmeza contra os mutoscópios, os cinematógrafos, os cartões postais e toda manifestação pública imoral” (COSANDEY; GAUDREAULT; GUNNING, 1992, p. 5).

A partir de 1907 a Liga de Verona foi particularmente ativa no norte da Itália, atuando, sobretudo, junto à Prefeitura de Polícia, interditando espetáculos teatrais e de cinema e apreendendo cartões postais e livros licenciosos. Ela se colocou em colaboração ativa com as autoridades civis, o que preparou o terreno para a adoção, em 1913, de órgãos de censura centralizados. Mas o principal foco ainda eram os assuntos licenciosos.

De parte da Igreja, oficialmente, só existem dois registros, naquele período, de intervenções hostis com relação ao cinema. A primeira ocorreu em 1909 e foi do cardeal Respighi, vigário de Roma, que proibiu o clero *secular e regular* de frequentar as salas de cinema da capital. O problema não era o conteúdo dos filmes, mas o que acontecia no escuro. Para ele, não ficava bem

aos religiosos frequentarem estes ambientes (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992, p. 6).

A segunda intervenção foi o decreto da *Santa Congregação Conciliar*, de 10 de dezembro de 1912, que proibia nas igrejas “toda espécie de projeção e espetáculo cinematográfico”. Esta decisão foi importante, pois levou ao surgimento do circuito de salas de cinema católicas, que apareceriam nas paróquias e nos colégios. Além da evidente força das “salas”, a principal forma de incentivo à produção com temas que interessavam aos religiosos foram os prêmios, que iam preferencialmente para os filmes que possuíssem um conteúdo moral adequado, mas também para aqueles que contivessem histórias de santos ou assuntos que pudessem vir a ser utilizados no catecismo. Eram os chamados filmes edificantes.

Os religiosos da Itália não precisaram criar produtoras próprias para entrarem no mercado. Tendo em vista a forte influência das ligas, das paróquias etc., as próprias produtoras italianas se encarregavam de fazer filmes com estes assuntos. Mesmo assim, surgiu em Turim, por iniciativa do abade Vincenzo Musso e de Luigi Capello, a sociedade por ações, *Unitas*. A *Unitas* fazia tudo: produzia, distribuía e vendia, tanto seus filmes quanto os de outras produtoras.

Para Bernardini, a Igreja “teve a capacidade de tirar proveito de uma forma positiva, mais do que procurar reprimir as suas manifestações” (COSANDEY; GAUDREAU; GUNNING, 1992, p. 10), o que o levou a concluir por uma participação positiva da Igreja Católica relativa ao cinema, enquanto meio, mas com significativas reservas relativamente aos conteúdos.

Essa atitude da sociedade civil aliada às instituições religiosas iria se repetir em diversos lugares e países, como foi o caso dos Estados Unidos e Grã-Bretanha. Relativamente a este último, a pesquisadora Ruth Vasey, no artigo “Foreign Parts” (COUVARES, 1996, p. 212), que tratava da representação da etnicidade em Hollywood, tocou na questão da influência da Inglaterra sobre seus “clientes”. Ela deixa claro que, com exceção dos Estados Unidos, a Grã-Bretanha foi o país que mais influência exerceu sobre sua clientela. Essa influência se fez sentir por meio dos diversos itens que compunham seu código de regulamentação do cinema e por seu poder político e econômico.

Inicialmente, a Grã-Bretanha, de confissão anglicana – mas abrigando também um amplo contingente de protestantes e católicos –, não possuía um código¹ extremamente elaborado, e a polícia de costumes agia conforme

¹ Algumas informações a respeito da censura britânica retiramos do seu próprio site. Disponível em: <<http://freespace.virgin.net/aldasair.y/CENSORS.htm>>. Acesso em: 15 de Março de 2003. Site do *The British Board of Film Censors*.

houvesse reclamação pública a respeito deste ou daquele filme. E esse tipo de reclamação passou a constar como novo item a ser verificado. Neste contexto surgiu *The British Board of Film Censors*, em 1912, estabelecido pela própria indústria cinematográfica. O *Board* foi estabelecido visando colocar em ordem e uniformizar aquelas regras. O objetivo era criar uma corporação que pudesse fazer julgamentos, e que estes fossem aceitáveis nacionalmente.

Em 1916, quando T. P. O'Connor foi escolhido presidente da BBFC, um de seus primeiros atos foi dar destaque para a *Cinema Commission of Inquiry*, estabelecida pelo *National Council of Public Morals* naquele mesmo ano. Ele resumiu o *Board Policy* numa lista de 43 itens para a que comunidade pudesse estabelecer critérios a partir dos quais vigiar os filmes. Esta lista de itens foi retirada do registro anual do *Board* dos anos 1913–1915.

Seu original é mais detalhado, mas seguem seus títulos, uma vez que os pormenores não puderam ser localizados: títulos e subtítulos indecorosos, ambíguos e irreverentes; crueldade com animais; *tratamento irreverente de assuntos religiosos*; cenas de bebidas em excesso; acessórios vulgares no cenário; o *modus operandi* de criminosos; crueldade com crianças e excessiva crueldade e tortura em adultos, especialmente mulheres; exibição desnecessária de roupas de baixo; exibição de sangramentos em profusão; figuras nuas; vulgaridade ofensiva, e conduta e vestimenta impróprias; danças indecorosas; cenas de amor excessivamente apaixonadas; cenas de banho passando dos limites do apropriado; referências a controvérsias políticas; relações entre capital e trabalho; cenas tendendo a depreciar personalidades públicas e instituições; horrores realísticos de combate de guerra; cenas e incidentes calculados para fornecer informação ao inimigo; incidentes que tenham tendência a depreciar nossos aliados; cenas mostrando o uniforme do rei por conteúdo ou ridículo; assuntos de relações com a Índia, nos quais oficiais britânicos são vistos sob uma luz odiosa, e de outra maneira atentar para sugerir a deslealdade do nativo do Estado ou mostrando desrespeito ao prestígio britânico no Império; exploração de incidentes trágicos de guerra; cenas de mortes cruéis e estrangulamentos; execuções; os efeitos do lançamento de vitriol; o hábito das drogas: ópio, morfina, cocaína etc.; assuntos relacionados ao tráfico de escravos brancos; assuntos relacionados com sedução premeditada de garotas; cenas de “primeira noite”; cenas sugestivas de imoralidade; situações sexuais delicadas; situações acentuadamente delicadas das relações conjugais; homens e mulheres juntos na mesma cama; relacionamentos ilícitos; prostituição e obtenção; incidentes indicando a atual perpetração de assaltos criminosos contra mulheres; cenas representando doenças venéreas, herdadas ou adquiridas; incidentes sugestivos de relações incestuosas; temas e referências relativas

a “suicídio racial”; confinamentos; cenas profanas em casas em desordem; *materialização da figura convencional de Cristo*².

Como podemos perceber, as preocupações britânicas iam desde a moralidade religiosa corriqueira até a vigilância política pura e simples. Dentre estes vários quesitos interessam-nos apenas dois: um que cuidava da representação adequada de cerimônias e rituais religiosos e outro que proibia qualquer materialização na tela da figura convencional de Jesus Cristo.

Como a Grã-Bretanha foi prontamente imitada por suas colônias e possessões, além dos estados que faziam parte da comunidade britânica internacional, as consequências disso não poderiam ser piores para a nascente Hollywood. A Grã-Bretanha, que impusera várias restrições a seu mercado, estabelecendo cotas para os filmes que viessem do exterior e desejando proteger sua própria produção interna, deixou uma cota livre de 30% para os filmes estrangeiros americanos; o que não era pouco. Essa porcentagem, somada à grande área de influência da Grã-Bretanha, significava 50% de todo o mercado cinematográfico externo dos americanos. Não era tanto a cota de 30% dos ingleses que interessava, mas um mercado gigantesco que estava sob a égide britânica.

Em razão disso, a imagem de Cristo sofreu sérias restrições nos filmes americanos e nos filmes franceses. *From the manger to the Cross*, em 1912, foi o último filme de Cristo a ser visto sem cortes na Inglaterra. Mas as restrições britânicas não eram totais; atingiam apenas as cenas nas quais apareciam assuntos contrários à sua regulamentação, como nos informa Ruth Vasey:

Detalhes de representação contrários aos quesitos britânicos deveriam ser encobertos pela proteção de cortes (cortes que deviam ser inseridos nas partes relevantes), mas os temas centrais dos filmes precisavam (também) estar consonantes com uma visão imperialista [...]. (COUVARES, 1996, p. 224).

Isso significava filmar vários quadros diferentes da mesma cena de um mesmo filme, para se fazer a montagem adequada para a “versão inglesa” (COUVARES, 1996, p. 221). A Grã-Bretanha baniu por três décadas a imagem de Jesus Cristo da tela. Com o passar dos anos, tendo em vista as mudanças relativas às duas Grande Guerras no equilíbrio político e econômico mundial, o Reino Unido perdeu gradualmente influência.

Já nos Estados Unidos, pouco antes da Primeira Grande Guerra, também existia o desejo de alguns segmentos sociais de impor a censura aos filmes, como nos informa Barnes Tatum, em seu livro *Jesus at the movies*:

² Vide *The British Board of Film Censors*: <<http://www.bbfc.co.uk/>>.

Antes da Primeira Grande Guerra, a sociedade americana experimentou um período de ativismo social que era expressão de uma miríade das então chamadas “causas” e “organizações” progressistas. As mulheres não somente lutavam por seu direito de voto mas também lideravam a discussão de questões amplas que levariam ao melhoramento humano, incluindo-se aí limitar aquilo que poderia ser visto na tela. (TATUM, 1997, p. 35).

Naquele momento histórico, o *Woman's Christian Temperance Union* (WCTU), um dos vários grupos femininos a surgirem, tinha se tornado um líder no movimento nacional pela proibição da manufatura e venda de bebidas alcoólicas. O WCTU, então, dizendo querer proteger as crianças dos vícios nos filmes, iniciou uma campanha ampla baseada na censura.

Em 1915, a Suprema Corte dos Estados Unidos, em decisões envolvendo a *Mutual Film Corporation*, recusou-se a estender a Primeira Emenda de proteção para os filmes, permitindo então – e encorajando – a contínua proliferação de grupos de censura local, estadual, e até mesmo em nível federal. Foi neste contexto que o filme *Intolerance* (1916), de Griffith, tornou-se um dos primeiros a serem censurados. É famosa a “nota” que ele foi obrigado a inserir no filme, quando Jesus transforma a água em vinho no episódio relativo às Bodas de Caná:

O primeiro milagre.

A transformação da água em vinho.

Nota: O vinho era usado como uma oferenda a Deus; bebê-lo era parte da religião judaica. (TATUM, 1997, p. 38).

A nota sobre o uso do vinho no judaísmo era certamente muito apropriada para o público americano, que vivia o auge do movimento pela temperança. Talvez não fosse muito apropriada ao público judeu. Quanto a isso, Baugh, em seu livro *Imaging the Divine*, nos informa:

E, finalmente, o filme tocou pela primeira vez na delicada questão de como representar a responsabilidade pela morte de Jesus, uma questão que deve ser encarada mesmo nos mais recentes filmes de Cristo. Em sua versão original, não obstante a presença, nos *sets* de filmagem, de um rabino e de um pastor episcopal como consultores, Griffith tinha mostrado os líderes da comunidade judaica não somente perseguindo Jesus, mas também crucificando-o; em sua justificativa aos grupos judeus que o pressionavam, o diretor respondeu: “já queimei os negativos daquelas tomadas, refilmei as cenas [crucificação] com soldados romanos substituindo-os. (BAUGH, 2000, p. 10).

A partir de então, David W. Griffith tornou-se uma espécie de porta-voz da liberdade de expressão artística e se opôs vigorosamente aos censores de filmes, lutando contra as proibições locais, estaduais ou federais que recaíssem sobre qualquer filme. Quando terminou *Intolerance*, em 1916, ele publicou um livrinho panfletário de 45 páginas intitulado *O surgimento e o declínio da palavra livre na América*.

A luta era, no entanto, impossível de ser ganha, pois naquele mesmo ano duas importantes denominações protestantes colocaram a questão da censura nas agendas de seus encontros nacionais, sinalizando, então, às igrejas para “limpar” os filmes. A Igreja Metodista Episcopal, em sua Conferência Geral Quadrienal, e a Igreja Episcopal Protestante, em sua Convenção Geral Trienal, receberam e aceitaram resoluções em regime de urgência para fazer passar no Congresso dos Estados Unidos legislação que pudesse sustentar a censura aos filmes (TATUM, 1997, p. 35).

Seguindo o modelo britânico, os produtores americanos buscaram fazer uma autocensura, visando impedir dificuldades com os diferentes grupos sociais. Foi então que Will Hays³ tornou-se presidente da *Motions Picture Producers and Distributors of América*, a famosa MPPDA, da qual Cecil B. DeMille era um dos fundadores, e cuja função era ajudar a indústria cinematográfica, sua criadora, a se autorregular (TATUM, 1996, p. 54). Will Hays era um importante representante da Igreja Presbiteriana do estado de Indiana e também um proeminente político do Partido Republicano. Maria de Lourdes Beldi de Alcântara, no artigo “Cinema, quantos demônios!”⁴, informa que Will Hays foi um dos primeiros a atuar em favor da formalização de uma política de censura contra Hollywood, por meio de sua lista *Don'ts and Be Carefuls*. Em 1921, ele formou uma central que terminou por ser acoplada à Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA). Sua lista era formada pelos itens a seguir.

Don'ts – não permitia: a nudez libertina, tráfico de drogas, escravidão branca, linguagem profana, ofensa deliberada contra a nação, raça ou credo, ridicularização do clero, cenas de nascimento ou genitália de crianças, higiene sexual, miscigenação e perversão sexual, brutalidade e cenas horríveis, técnicas de perpetração de crimes, simpatia pelo criminoso, sedição, venda de mulheres ou a mulher vender suas virtudes, estupro ou tentativa de estupro, cenas da primeira noite, homens e mulheres deitados juntos na cama, cirurgias, deliberada sedução de garotas, a instituição do casamento, beijos excessivos ou prolongados, principalmente quando realçasse a intensidade.

³ Vide Frank Walsh, *Sin and Censorship* (1996), sobre a censura nos filmes nos Estados Unidos.

⁴ ALCÂNTARA, Maria de Lourdes Beldi. *Cinema, quantos demônios! O imaginário*. Disponível em: <http://www.imaginario.com.br/artigo/a0001_a0030/a0017-01.shtml>. Acesso em: 6 nov. 2009.

Be carefults – incluía o uso da bandeira americana, métodos que ensinavam o crime e execuções legais, roubo, trens dinamitados ou roubados; a vulgaridade ou sua sugestão devia ser eliminada; o bom gosto devia ser enfatizado.

Hays não tinha o apoio oficial do Estado, pois, evidentemente, este tipo de atitude violava a idéia de democracia contida na Constituição dos Estados Unidos, mas conseguiu o apoio dos católicos, representados na figura de Martin Quigley, que contava com empatia por seus propósitos.

Quigley, juntamente com Fr. Fitz George Dinne, S.J., Fr. Daniel A. Lord, S.J. e Fr. Dinneen, acabou por ficar encarregado de formular um novo código moral com vistas a uniformizar toda a censura. Eles apresentaram o código em 31 de março de 1930. Com apoio imediato do público, a MPPDA adotou-o, passando a ser conhecido como *Production Code*. O documento era dividido em duas partes, a primeira referindo-se ao trabalho anteriormente elaborado por Hays, ou seja *Don'ts and Be Carefults*, e a segunda chamada de *Reasons Underlying Particular Applications*, que assim ficava definida:

Os filmes como entretenimento ou como arte afetam a vida moral das pessoas, portanto, é preciso ter uma especial obrigação. Três princípios gerais são anunciados:

nunca o filme pode ser produzido com baixos padrões morais. Se isso ocorrer, conseqüentemente a simpatia da audiência nunca chega a distinguir o lado do crime, a coisa errada, o mal e o pecado;

padrões corretos de vida, pois somente eles podem ser requeridos como drama e entretenimento;

leis, natural ou humana, não devem ser ridicularizadas, e nem deve haver simpatia pela sua violação. (ALCÂNTARA, 2009).

Ainda como um reflexo dessa necessidade de vigilância social, Martin Quigley⁵, Joseph I. Breen e Wilfred Parsons, S.J., editor do *The Jesuit Weekly America*, Joseph M. Cortrigan (reitor da Universidade Católica, em Washington), juntamente com o delegado apostólico cardeal Cicognani criaram o *Episcopal Committee for Motion Picture*, cuja direção ficou a cargo do arcebispo John T. MacNicholas, de Cincinnati. E seguindo a tendência, foi criada, na primavera de 1934, a *Legião da Decência* ou *National Catholic Office for Motion Picture* (NCOMP). O apoio social a essas iniciativas foi considerável, basta dizer que 10 milhões de católicos assinaram a favor da *Legião da Decência*, argumentando que viam nela a esperança que “tirasse o país desta grande ameaça – da lascívia do cinema” (ALCÂNTARA, 2009).

⁵ Membro do jornal *Exhibitor's Herald* em 1928 ele adquire o *Moving Picture World* juntamente com o *Exhibitor's* forma o *Motion Picture Herald*.

A Legião da Decência não ficou sozinha em sua luta. Recebeu apoio dos principais órgãos do protestantismo e de sua imprensa. O *New York Times* também endossou juntamente com *The Protestant Federal Council of Churches of Christ in America* (com mais de 20 milhões de membros no período), a *The United Presbyterian Assembly*, *The Massachusetts Civic League*, *The Christian Endeavour Union*, *The Oregon Methodist Conference* e a *National Conference of Christians and Jews*. Ao todo, 24 associações protestantes e organizações judaicas cooperaram com a *Legião da Decência*, O que resultou, em termos práticos, em certo ecumenismo em torno do apelo ao resgate da tradição da moral americana.

No entanto, as interferências destes grupos quase levaram a Paramount Pictures à falência. Ainda na década de 1930, a RKO e a Universal sofreram fortes intervenções. O boicote da Legião às produções que não seguiam suas coordenadas morais veio numa época difícil, pois os Estados Unidos ainda estavam sob o impacto da Grande Crise Econômica de 1929, fato que pode ter ampliado sua eficácia.

Em julho de 1934, a MPPDA criou a *Production Code Administration* (PCA), baseada no Código de Will Hays, e colocou como administrador Joseph I. Breen. A partir de então, cada filme produzido pela MPPDA, teria de ser submetido à supervisão deste código. O filme que estivesse de acordo com os padrões morais seria aprovado pelo *Code Seal of Approval*. Por outro lado, filmes recusados pelo *Seal* teriam automaticamente recusados os direitos de distribuição pelos membros da MPPDA. Se qualquer membro da MPPDA não obedecesse, pagaria uma multa de 25 mil dólares. O código foi administrado por Breen até 1954.

A França, um dos maiores produtores cinematográficos do mundo, também viu nascer, dentro dos quadros da *Ação Católica*, o *Comité Catholique du Cinématographe* (CCC), em 1927, sob a presidência de Chanoine Raymond, e que se transformaria pouco tempo depois, em 1934, num órgão reconhecido por cardeais e arcebispos católicos, a *Centrale Catholique du Cinéma et de la Radio* (CCR). Na França, os religiosos também estiveram envolvidos no desenvolvimento da classificação dos filmes por faixas etárias.

A postura oficial

A Santa Sé foi muito cautelosa relativamente às suas manifestações oficiais acerca do cinema e dos filmes, num primeiro momento, na encíclica *Divini Illius Magistri*, de 31 de dezembro de 1929, cujo assunto era a “educação da juventude cristã”. O papa Pio XI mostrou seu interesse pela educação e, nos quesitos relativos ao assunto, deixou clara sua preocupação com os meios de entretenimento, entre os quais o cinema. E sugeriu a criação de salas que pudessem atender a assuntos mais adequados aos interesses da moral e dos bons costumes:

Estes potentíssimos meios de vulgarização que podem ser, se bem dirigidos pelos seus princípios, duma grande utilidade para a instrução e educação, aparecem infelizmente, na maior parte das vezes, como incentivos das más paixões e da avidez do lucro. [...] São pois dignas de louvor e incremento todas as obras educativas que, com espírito sinceramente cristão de zelo pelas almas dos jovens, atendem com determinados livros e publicações periódicas, a tornar conhecidos, especialmente aos pais e educadores, os perigos morais e religiosos muitas vezes traçoceiramente insinuados nos livros e espetáculos, e se consagram a difundir boas leituras e a promover espetáculos verdadeiramente educativos, criando até, com não pequenos sacrifícios, teatros e cinematógrafos em que a virtude não só não tenha nada a perder, mas até muito a ganhar. (VATICANO, 1929).

Pouco tempo depois, o respaldo dado pela formação da Legião da Decência nos Estados Unidos, e seu efetivo sucesso, permitiu a elaboração de uma encíclica versando apenas sobre o cinema: a encíclica *Vigilanti Cura*, publicada em 29 de junho de 1936. A tônica geral do documento é de benevolência. Percebe-se o efetivo cuidado da Igreja para com a “indecência”, no entanto, a maior parte da encíclica se desenvolve no sentido de incentivar a produção cinematográfica de boa qualidade. Aqui, qualidade moral e também estética. É um dos textos que, se não dão partida efetivamente, ratificam a manutenção e o surgimento de salas de projeção e cineclubes católicos.

A proposta da Igreja relativamente ao cinema fica clara desde o princípio. No item relativo ao “cinema e a moral cristã”, evidencia-se que “O cinema precisa colocar-se a serviço do aperfeiçoamento do homem”. O papa Pio XI, esboçou o seguinte pensamento:

Toda a arte nobre tem como fim e como razão-de-ser, tornar-se para o homem um meio de se aperfeiçoar pela probidade e virtude; e por isso mesmo deve ater-se aos princípios e preceitos da moral. E concluíamos, com a aprovação manifesta daquelas pessoas de elite (Legião da Decência) – ainda Nos é consolador lembrar – ser necessário tornar o cinema conforme às normas retas, de modo que possa levar os espectadores à inteireza da vida e uma verdadeira educação. (VATICANO, 1936)

Ele reconheceu o poder de influência do cinema e, tendo em vista este mesmo poder, a necessidade de fiscalização, via este veículo, como uma importante ferramenta tanto de educação quanto de entretenimento, principalmente por ser barato. Mas distinguia dois tipos de produção, os maus e os bons filmes:

Os malefícios dos maus filmes

É geralmente sabido o mal enorme que os maus filmes produzem na alma. Por glorificarem o vício e as paixões, são ocasiões de pecado; desviam a mocidade do caminho da virtude; revelam a vida debaixo de um falso prisma; ofuscam e enfraquecem o ideal da perfeição; destroem o amor puro, o respeito devido ao casamento, as íntimas relações do convívio doméstico. Podem mesmo criar preconceitos entre indivíduos, mal-entendidos entre as várias classes sociais, entre as diversas raças e nações.

Os bons filmes e seus frutos

As boas representações podem, pelo contrário, exercer uma influência profundamente moralizadora sobre seus espectadores. Além de recrear, podem suscitar uma influência profunda para nobres ideais da vida, dar noções preciosas, ministrar amplos conhecimentos sobre a história e as belezas do próprio país, apresentar a verdade e a virtude sob aspecto atraente, criar e favorecer, entre as diversas classes de uma cidade, entre as raças e entre as várias famílias, o recíproco conhecimento e amor, abraçar a causa da justiça, atrair todos à virtude e coadjuvar na constituição nova e mais justa da sociedade humana.

A Igreja sabia que não poderia contar com o estado laico, fosse americano ou não, para a realização desta jornada de vigilância. Por isso convocou os católicos para o trabalho, primeiramente fazendo apelo aos diretores, autores e atores católicos:

Eles devem pensar seriamente nos seus deveres e nas responsabilidades que têm como filhos da Igreja; devem usar de seu empenho para reproduzir nos filmes que produzem, ou que ajudam a produzir, princípios sãos e morais. O número de católicos executores ou diretores, autores e atores nos filmes não é pequeno, e infelizmente sua influência na confecção dos filmes nem sempre foi de acordo com a sua fé e suas idéias. Será dever dos bispos estimulá-los a fazer concordar sua profissão com a consciência de homens respeitáveis e discípulos de Jesus Cristo (VATICANO, 1936).

Diante das especificidades do assunto, a Igreja resolveu também dar orientações práticas. Elas foram muito importantes, pois não apenas trouxeram a público a opinião oficial da Igreja Católica como também orientaram a ação dos católicos em relação ao cinema. Todos estes itens nasceram da experiência da Legião da Decência americana. Em primeiro lugar, buscou-se um comprometimento individual e coletivo dos católicos, que eles fizessem um compromisso anual de se abster de filmes que não fossem adequados:

todos os pastores de almas se esforçarão por obter dos fiéis que façam anualmente, como os católicos dos Estados Unidos da América, a promessa de se absterem dos filmes que ofendem a verdade e as instituições cristãs. Este compromisso pode ser obtido de modo mais eficaz por meio da Igreja paroquial ou das escolas; e para este fim os bispos reclamarão a diligente cooperação dos pais e das mães de família, que têm, nesta matéria, graves deveres e responsabilidades. Igualmente podem usar da imprensa católica, que mostrará, com afincamento e proveito, a importância desta santa cruzada. (VATICANO, 1936).

A contrapartida da Igreja relativamente a este “compromisso” era a necessária criação de mais “boletins” e “revistas” regulares, com a classificação dos filmes, assim os católicos saberiam como escolher:

A execução dessa promessa solene requer que o povo conheça claramente quais os filmes permitidos a todos, quais os filmes permitidos com reserva, quais os filmes prejudiciais ou positivamente maus. Isto exige confecção de listas e sua publicação regular, em forma de boletins, em que, a miúdo, se classifiquem os filmes em forma acessível a todos. (VATICANO, 1936).

Além deste compromisso com a vigilância, a Igreja desejava também um compromisso de atitude na distribuição, exibição e incentivo de produções adequadas:

Para este fim, é imprescindivelmente necessário que os bispos criem, em cada país, uma Junta Nacional permanente de revisão, que promova a produção de bons filmes, classifique os outros e divulgue o julgamento ao clero e fiéis. [...]

Esta junta deve ter também a incumbência de organizar salas de cinemas existentes na paróquia e nas associações católicas, de maneira a garantir a essas salas filmes selecionados. Devido à organização dessas salas que se tornam bons clientes para a indústria cinematográfica, pode-se alcançar que essa indústria produza filmes correspondentes completamente a nossos princípios, filmes que serão depois fornecidos não só às salas católicas, mas também a todas as outras. (VATICANO, 1936).

As revistas criadas levaram a um incremento das discussões a respeito da qualidade das produções, fossem elas de cunho moral ou estético. Com o passar do tempo, as instituições ligadas à Igreja também criaram prêmios que incentivaram a produção e possibilitaram o surgimento de novos talentos na arte cinematográfica. Essa política manter-se-ia ao longo de décadas.

Conclusão

Neste embate entre o campo do religioso e o campo fílmico, o que muitas vezes tem se ignorado é que essas restrições não tiveram apenas consequências para a liberdade de expressão, tiveram também consequências estéticas e narrativas. Para se adequarem a essas normas, os produtores e diretores precisaram encontrar soluções formais que pudessem ainda expressar o que eles desejavam, sem, no entanto, ferir aquelas regras.

Surgiram vários recursos. Com certeza um dos mais conhecidos é aquele utilizado no momento em que um casal, numa cena romântica, está pronto para iniciar um relacionamento sexual e este, ao invés de ser mostrado, é sugerido. Ocorre um corte na cena e se coloca uma paisagem mais ou menos inócua, como um pôr-do-sol, e pronto, todos os espectadores já sabem o que ocorreu.

Nos filmes de Cristo, ou nos épicos romano-cristãos, eles encontraram um recurso, usado à exaustão. Como na Inglaterra, em 1913, havia se tornado proibido mostrar ostensivamente a imagem de Jesus na tela, quando o personagem aparecia, ele era mostrado a grande distância. Ou mostravam-se partes de seu corpo: a mão dando uma bênção, os pés numa caminhada, carregando a cruz etc.

Em todo este jogo de forças sociais, visto ao longo deste artigo, chama atenção o importante papel das mulheres em toda essa movimentação. Seus nomes não aparecem em nenhum destes códigos, mas elas estavam presentes na Itália, França e Estados Unidos. Isso quando não estavam à frente dos principais grupos e de suas reivindicações. Este é um dado de interesse, pois se de um lado alguns pesquisadores podem verificar as restrições ditas religiosas como uma ameaça à liberdade de expressão, de outro precisam também notar que não se tratava de grupos ditos “reacionários”, mas de um dos momentos mais fecundos da participação feminina em eventos sociais.

Como pudemos observar, no campo do filme religioso e até mesmo no âmbito da história cinematográfica, não podemos ignorar o diálogo da produção com a sociedade e as instituições religiosas. O embate entre estes dois campos, um desejoso de preservar o monopólio do conhecimento religioso e o outro desejoso de conquistar o público daquele, afetou estética e narrativamente o produto midiático.

Referências

- ALCÂNTARA, M. L. B. Cinema, quantos demônios! **O Imaginário**. Disponível em: <http://www.imaginario.com.br/artigo/a0001_a0030/a0017-01.shtml>. Acesso em : 6 nov. 2009.
- BAUGH, Lloyd. **Imaging the divine. Jesus and christ-figures in film**. Franklin: Sheed & Ward, 2000.

COSANDEY, R.; GAUDREAU, A.; GUNNING, T. **Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion / An invention of the devil? Religion and early cinema.** Sante-Foy/Lausanne: Les Presses de L'Université Laval/Payot Lausanne, 1992.

COUVARES, F. G. (Org.). **Movie censorship and American culture.** Washington/ London: Smithsonian Institution Press, 1996.

MUSSER, C. **The emergence of cinema: the American screen to 1907.** Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s/d.

TATUM, B. **Jesus at the movies: guide to the first hundred years.** Santa Rosa: Polebridge Press, 1997.

VATICANO. **Divini Illius Magistri.** Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_31121929_divini-illius-magistri_po.html>. Acesso em: 09 nov. 2009.

VATICANO. **Vigilanti Cura.** Disponível em: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_xi/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura_po.html>. Acesso em: 26/06/08

WALSH, F. **Sin and censorship: the Catholic Church and the motion picture industry.** New Haven/London: Yale University Press, 1996.

WRIGHT, M. J. **Religion and film: an introduction.** London/New York: I.B. Tauris, 2007. Reimp. 2008.