
CINEMA E MELODRAMA: A APRESENTAÇÃO DO ESPIRITISMO NO FILME *CHICO XAVIER**

ARTUR FELÍCIO COSTA**

Resumo: *este artigo analisa trechos do filme Chico Xavier (2010) com o intuito de identificar como se dá a representação do Espiritismo nessa obra. Para esse fim, utiliza-se do método da análise fílmica e de referenciais teóricos que discutem melodrama e cinema clássico; modelos estéticos utilizados nessa produção cinematográfica.*

Palavras-chave: *Cinema. Melodrama. Espiritismo.*

ESPIRITISMO NO CINEMA

Nos últimos anos o cinema brasileiro tem produzido uma série de filmes inspirados em obras espíritas e na vida de figuras notáveis do espiritismo brasileiro, tais como Francisco Cândido Xavier e Adolfo Bezerra de Menezes. Dentre essas produções, os filmes *Nosso Lar* (2010) e *Chico Xavier* (2010) alcançaram grande sucesso de público; o primeiro baseou-se no romance espírita de mesmo nome e o segundo na vida de um dos maiores representantes do Espiritismo no Brasil.

Sabe-se que o filme *Nosso Lar* alcançou um público de 1,6 milhão de espectadores nos primeiros dez dias de exibição (PRANDI, 2012). Nesse mesmo ano *Chico Xavier* esteve em primeiro lugar na lista dos filmes mais vistos no país, tendo ficado no topo das bilheterias nacionais por três semanas consecutivas, após atingir a marca de mais de dois milhões de espectadores.¹ De acordo com Reginaldo Prandi (2012), os espíritas declarados no censo de 2010 não chegavam a 4 milhões.

* Recebido em: 05.01.2013.
Aprovado em: 20.01.2013.

** Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFG. Email: artur.felicio@gmail.com

A notável aceitação do público abre ensejo para alguns questionamentos tais como: Que tipo de conteúdo esses filmes oferecem? De que maneira os elementos característicos da doutrina Espírita são representados? Como o Espiritismo ganha forma na linguagem cinematográfica? Para responder a essas indagações o presente trabalho fará a análise fílmica de alguns trechos de *Chico Xavier*. Essa obra reúne todos os elementos aqui pontuados, quais sejam: a representação da vida de figuras proeminentes ligadas ao Espiritismo, a apresentação de conceitos e de elementos caracterizadores dessa doutrina; por essas razões este filme foi escolhido para análise.

Sabendo antes que todo filme está inserido em um contexto de produção, de adequação à linguagem cinematográfica e à especificidade das formas narrativas, o presente trabalho fará uso de referenciais teóricos que possibilitem reconhecer a qual tradição estética a obra *Chico Xavier* se filia. A partir daí pode-se aprofundar na interpretação dos sentidos construídos pelo filme.

Esse percurso teórico-analítico é indispensável para expor as costuras do filme; para se fazer a decomposição dos seus elementos constitutivos e reuni-los, de forma interpretativa, em torno das questões levantadas para investigação. Naturalmente, toda análise deve ater-se aos limites da obra, fazendo dessa o seu ponto de partida e de chegada (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994).

DISCURSO CINEMATOGRAFICO E A CRENÇA NA IMAGEM

De acordo com Ismail Xavier (2003), em nossa cultura a convicção na imagem deriva da compreensão de que essa é resultante de um processo automático de registro. Por essa razão, a imagem seria, antes de mais nada, um documento, uma evidência empírica e, portanto, uma expressão da verdade.

Com a reprodução do movimento – e depois do som e das cores - nas imagens do cinema, coroou-se nesse meio a hegemonia do ilusionismo, tradição filiada ao espetáculo popular do século, que defendia que a encenação no teatro deveria ser tal como na vida real. Por sua vez, essa é uma herança muito próxima da arte renascentista que tentava reproduzir as feições do mundo obedecendo-lhe as regras da perspectiva e da profundidade (MANGUEL, 2001).

Ao problematizar as implicações desse traço cultural, Xavier (2003) reclama atenção para o enquadramento da imagem, para a noção de moldura. Parte-se da perspectiva de que o que é dado a ver, em verdade, é um já visto. Sendo assim, o que se vê em uma fotografia, na televisão ou no cinema, é fruto de um direcionamento, um enquadramento do mundo ao qual o espectador se atém. “A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte, mas também se interpondo entre mim e o mundo” (XAVIER, 2003, p. 35).

Nessa direção, Manguel (2001) faz uma observação interessante ao dizer que toda imagem fotográfica apenas cita a realidade. Embora o processo de captação seja objetivo, a escolha dos ângulos, do que se escolheu captar, do que foi excluído do enquadramento, todas essas escolhas foram feitas por alguém; são o reflexo da *vontade* do fotógrafo. Sendo assim, a fotografia é a captação objetiva de uma citação subjetiva.

Essas considerações são importantes para se compreender que o cinema é um “discurso composto de imagens e sons, [...] a rigor, sempre ficcional, em qualquer de suas mo-

dalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 2008, p. 14). Sendo assim, como se dá a representação do Espiritismo no filme *Chico Xavier*? De que maneira esse *corpus* doutrinário ganha forma na linguagem cinematográfica?

Dito isso, convém fazer algumas observações iniciais sobre a obra escolhida para análise. O filme *Chico Xavier* pretende ser o retrato fiel de uma história de vida. O texto de abertura dessa obra, destacado a seguir, é um indicativo desse empenho biográfico:

A história de um homem não cabe num filme. Não há como dar o devido peso a cada ano vivido nem como incluir cada evento e cada pessoa que fizeram parte de uma vida inteira. O que se pode é ser fiel aos acontecimentos e à essência de sua trajetória.

Sendo este o texto de abertura, nos créditos finais aparecem cenas de Francisco Cândido Xavier no programa Pinga-Fogo, em uma entrevista concedida para a TV Tupi no ano de 1971. As cenas colhidas do programa, por sua vez, foram todas adaptadas para o filme de alguma forma, seja na fala dos atores que interpretaram Chico Xavier, seja transformadas em sequências do filme. A apresentação de imagens documentais, somadas ao empenho de reprodução do seu conteúdo, fazem parte de um processo de legitimação da obra como representação fiel de uma biografia; um convite à crença na imagem.

Estruturalmente este filme privilegia o fluxo da narrativa. Utiliza os recursos sonoros e visuais para conferir unidade espaço-temporal e suavizar as transições e ligações entre as imagens. Percebeu-se o uso das técnicas de neutralização da descontinuidade elementar das imagens e a construção dos efeitos de realidade a partir da leitura naturalista/realista de elementos fílmicos não específicos, como: vestuário, cenários, cores etc. O diretor, Daniel Filho, usou claramente os códigos do cinema narrativo clássico para construir *Chico Xavier*.

Este é um filme centrado em acontecimentos dramáticos da história do personagem principal. Paralelamente a essa narrativa é contado o drama familiar de um casal, Orlando e Glória, que perderam o filho. Respeitando os códigos do cinema de estrutura clássica, essas histórias se encontram em determinado momento. Dramas e emoções intensas marcam as duas histórias. As constantes perseguições contra Chico Xavier constituem as peripécias que acompanham a saga da virtude no mundo que, por ação da Providência, vez ou outra lhe enviou amigos e até mesmo um guia espiritual. As ações do protagonista, caracterizado como a representação do bem e da virtude desde a infância, contrastam com os vícios do mundo e de alguns vilões. A construção da imagem² de Chico passa pela noção de homem santo; em outras palavras e em linhas gerais, trata-se de um filme elaborado a partir das normas estéticas do cinema narrativo clássico e do melodrama.

Para chegar ao ponto de responder as questões aqui formuladas é necessário, em um primeiro momento, oferecer subsídios teóricos para a compreensão do que é o melodrama e do que é o cinema de estrutura clássica. Essas abordagens serão feitas a seguir.

ESTÉTICA MELODRAMÁTICA E CINEMA CLÁSSICO

O melodrama e o cinema possuem um vínculo forte e, desde muito cedo, se uniram num período tradicionalmente conhecido como “clássico” nesse meio. De acordo com Xavier (2003), a transição do melodrama dos palcos teatrais para a tela do cinema não se deu

de forma ingênua; trata-se do coroamento de uma vertente estética que pretendia expor as feições do mundo por meio do ilusionismo e veicular mensagens morais regeneradoras fundamentadas no apelo emocional.

O melodrama é considerado uma das criações estéticas mais importantes do século XIX, sendo a França o país onde este adquiriu o estado composicional de prestígio pelo qual é reconhecido (OROZ, 1999; HUPPES, 2000; XAVIER, 2003; THOMASSEAU, 2005).

Essa forma dramática transitou para o cinema no início século XX muito em função do trabalho de David Wark Griffith, diretor de cinema americano que muito contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do cinema de estrutura clássica.

O período canônico do melodrama, na datação de Thomasseau (2005), vai de 1800 a 1823. Porém, a força do seu código, nos aspectos essenciais que o caracterizam, ainda vigoram na atualidade. O autor francês também descreve o período do melodrama romântico (1823 – 1848), do melodrama diversificado (1848-1914) e a atualização dessa forma narrativa no cinema.

O melodrama possui uma notável capacidade de atualização e permanência. Ivete Huppés (2000) atribuiu a esse fenômeno o fato de esta forma dramática ser bastante permissível às modificações histórico-sociais, adaptando-se ao contexto e ao gosto popular. Como disse Ismail Xavier em *O Olhar e a Cena* (2003), trata-se de um “novo na repetição”; por mais que o melodrama se atualize, alguns elementos do seu código inicial se mantêm.

Defendendo a noção de que melodrama faz parte do nosso repertório crítico e cultural, Peter Brooks (1995) formula o conceito de imaginação melodramática. O melodrama extrapola os limites do gênero e tornar-se parte de um imaginário; uma forma narrativa cujas características essenciais se infiltraram, ao longo da sua história de adaptações e permanência, nas mais variadas formas de manifestação cultural, como na literatura, no teatro, no cinema, etc.

Pela sua capacidade de adaptação ao contexto em que se insere, o melodrama lida com elementos profundos da raiz cultural judaico-cristã. A estética melodramática, nesse sentido, adota fortemente as noções de Bem e Mal, de comportamento resignado, a importância do sacrifício, a confiança na Providência que ordena as forças do mundo etc. Esses elementos estão presentes na arquitetura melodramática, em sintonia com o exagero, o alto teor emocional, as peripécias e perseguições, os mecanismos de revelação da virtude e da moral oculta etc. Com essa combinação o melodrama tem resistido ao tempo, deixando um legado cultural influente para as mais variadas formas artísticas. Em resumo: “o melodrama é uma dimensão inescapável da consciência moderna” (BROOKS, 1995, p.vii).

Em linhas gerais, pode-se caracterizar essa forma dramática da seguinte maneira: no melodrama o mundo é representado de forma dicotômica, numa polarização maniqueísta entre o Bem e o Mal, não havendo espaço para zonas cinzentas ou qualquer negociação entre ambos. Nas palavras de Pixérécourt³, “O melodrama tem por base o triunfo da inocência oprimida, a punição do crime e da tirania; a diferença encontra-se nos meios que levam a este triunfo e a esta punição” (THOMASSEAU, 2005, p.34).

Na forma clássica do melodrama, dividida em três atos, as histórias apresentam sempre a relação entre um opressor e um oprimido. Segundo Brooks (1995) - diferentemente da tragédia em que a trama se inicia no ponto da crise pela qual passa o herói - a harmonia reina no mundo do melodrama até o momento da chegada do vilão. Quando este chega inicia-se a perseguição e concretiza-se a subjugação do Bem (a representação da virtude e da inocência) pelo vilão (o Mal em essência, a antítese completa do Bem). Durante a maior parte

da trama as forças do mal reinam até que, no final, a justiça se faz presente, dissipando os enganos e punindo o vilão para que a harmonia se restabeleça. A experiência termina com o reconhecimento do público do lócus do Bem e do Mal, sendo esse reconhecimento da virtude a sua primeira recompensa.

No melodrama clássico a justiça intercede sempre no último momento e com os ares de Providência. No desenrolar da trama, o acaso ganha contornos de contingência radical; “dirigido por uma potência metafísica que age na maior parte do tempo sob o nome de Providência e que alguns personagens chamam de Deus” (THOMASSEAU, 2005, p.36).

Fica clara, dessa maneira, a presença de uma moralidade religiosa, uma forma religiosa de se ver o mundo (THOMASSEAU, 2005) que, em se tratando do Ocidente, é de raiz judaico-cristã (WEBER, 2004). Essa característica, inclusive, permanece acesa ao longo da história do melodrama.

Em suma, o melodrama clássico é amplamente visual, por assumir os preceitos do ilusionismo e da reprodução das aparências do mundo (THOMASSEAU, 2005; XAVIER, 2003). Ele é marcado por movimentações constantes, ações exageradas de elevado teor emocional (BROOKS, 1995; XAVIER, 2003, THOMASSEAU, 2005) e apresenta forte conteúdo ético-moral na representação do cotidiano e dos dramas familiares (BROOKS, 1995; HUPPES, 2000).

Em linhas gerais, tomando como base a trajetória de Griffith, o cinema clássico representou uma atualização do melodrama no cinema. O diretor em questão trouxe para esse meio as narrativas que engendraram uma mensagem moral. Essa mensagem era transmitida por um modelo de cinema que primava pela “transparência”. Ou seja, as imagens eram organizadas de forma a parecerem autônomas (sem um narrador intruso), como se existissem por conta própria e fossem um reflexo da realidade, independentes de um aparato; enfim, uma janela objetiva do mundo que, para assim ser, primava pela continuidade (XAVIER, 2003).

A relação desse cinema com o melodrama revelou-se uma atualização dos elementos já valorizados no século XIX por essa forma dramática, quais sejam: o apelo ao visual, às fortes emoções, peripécias, perseguições, revelações, ações da Providência e mensagens morais que emergem do conflito entre o Bem e o Mal, formuladas de maneira proposital como um recurso para a educação do público.

No caso do filme escolhido para análise, *Chico Xavier* está largamente apoiado nos códigos do melodrama canônico e do cinema de estrutura clássica. Essa evidência atesta, antes de mais nada, a capacidade de adaptação e permanência do melodrama; o seu estatuto de imaginário vigoroso que ainda deságua nas produções da atualidade (BROOKS, 1995) e a escolha de Daniel Filho pela linguagem hegemônica do cinema hollywoodiano para a representação da vida de Francisco Cândido Xavier.

Para concluir as apreciações teóricas que darão subsídio pra as análises apresentadas a seguir, pode-se dizer que o filme *Chico Xavier* é construído de forma a se comunicar facilmente com o público. Trata-se de um enredo vagarosamente sedimentado com início na infância de Chico Xavier. O espectador acompanha a trajetória de formação do médium mineiro e, nesse processo, é apresentado a alguns conceitos do Espiritismo de forma didática. Para dar continuidade à discussão aqui proposta em torno das questões levantadas, apresenta-se a seguir as análises feitas de alguns trechos do filme *Chico Xavier*. Sempre que necessário será lançada mão das leituras sobre o melodrama e o cinema de estrutura clássica com o intuito de elucidar as interpretações realizadas.

O filme *Chico Xavier* obedece a uma estrutura fixa de narração durante a maior parte do tempo. Tendo como eixo o programa Pinga Fogo, na medida que Chico Xavier responde as perguntas formuladas pelos jornalistas, o filme constrói a transição para o passado do protagonista, indicando se tratar da memória do entrevistado. Nesse sentido, a vida do personagem principal tem como fundamento a sua própria lembrança, cabendo-lhe a função de narrador.

Obedecendo à estrutura clássica de narração, Chico Xavier cumpre o papel de ancorar o significado das lembranças que se descerrarão na tela. Essas lembranças, por sua vez, se desenvolvem como se fossem histórias autônomas; obedecem ao princípio da continuidade clássica, neutralizando-se a descontinuidade elementar das imagens. As transições são sempre suaves e o espectador acompanha as mudanças de cenas e sequências sem grandes choques ou estranhamentos. Vale pontuar que é também a voz do entrevistado que leva o espectador do passado para o presente diegético e vice versa. De uma transição temporal pra outra, o narrador cumpre o papel de ordenar e dar sentido para a trama.

Sendo essas falas uma reprodução quase integral das que foram proferidas por Francisco Cândido Xavier em 1971; a maior parte delas possuem conceitos e referências da doutrina Espírita. Em alguns momentos as explicações ficam em segundo plano para dar abertura ao desenvolvimento da história paralela à de Chico Xavier que, como já dito, trata-se do drama do casal Glória e Orlando.

Feita essa breve apresentação estrutural, é importante pontuar que o primeiro capítulo do filme é todo dedicado à infância de Chico Xavier. Durante a primeira meia hora o espectador entra em contato com a vida pobre e sofrida do menino Francisco, desde então perseguido por aqueles que não compreendiam os fenômenos que lhe aconteciam. Pelo contexto da época, a hegemonia do catolicismo marcava a referência religiosa das pessoas que perseguiam e se opunham a Chico Xavier.

Apesar de o filme estar fundamentado, em sua maior parte, nos códigos do melodrama clássico, o espectador é apresentado ao menino Xavier já em um momento de crise, assim como na tragédia (THOMASSEAU, 2005), subjugado por sua própria madrinha com a obrigação de lamber a ferida de outra criança.

Como já deixou claro Thomasseau (2005), no melodrama as crianças são colocadas no centro da trama com a função de evidenciar e até mesmo intensificar a essência moral dos personagens adultos. Neste caso, o espectador é apresentado à vilania intensa e gratuita da madrinha Rita do menino Francisco; que o agredia e rezava com fervor. Sendo os personagens do melodrama sempre caricatos, marcados na exterioridade pelas características de sua essência (boa ou má), a madrinha Rita não foge à regra: possui os olhos escuros e olheiras; o tom de voz é agressivo e as vestes também são escuras. A relação entre eles tem caráter de inquisição. A madrinha julga e pune o menino que tinha “trato com o demônio”. Trata-se do primeiro confronto entre Chico e a representação da mentalidade católica da época.

Se a madrinha é má, logo após a cena de tensão e subjugação o espectador é apresentado ao espírito da mãe de Chico, que dialoga com o filho e o consola. As características da mãe são opostas às de Rita. A fala é branda, as roupas são claras, o tom de voz é gentil. Uma vez testificada a essência dessas figuras e constatada a polaridade do mundo maniqueísta na vida do menino Francisco, reflete-se a seguir sobre o papel da criança do melodrama e como Chico Xavier é retratado já nesse período.

Como argumenta Thomasseau (2005), as crianças eram escolhidas no melodrama canônico por melhor desempenharem os papéis de vítima e da inocência perseguida. De acordo com Peter Brooks (1995), nessa forma dramática a virtude é sinônimo de inocência (“virtue as innocence”). No contexto do filme analisado, enquanto a madrinha Rita agride Xavier, a mãe lhe ressalta as características positivas, dentre elas a humildade e a obediência. Em contraposição ao ambiente repressor, escuro e fechado da casa de Rita, Chico conversa com sua mãe em ambiente externo e de pureza natural.

Nesse encontro, uma fala é significativa. A mãe diz: “Cê faz bem na *obediência* a sua madrinha. A *humildade* é uma *virtude* sua, Chico”. Na associação dessas duas sequências (a subjugação de Rita e a manifestação do amor materno) têm-se as primeiras caracterizações de Chico Xavier. Ele possuía a virtude da humildade e da obediência; como criança, gozava da inocência. Sempre de cabeça baixa e corpo encolhido, Chico sofria com resignação, uma das características do herói do melodrama (BROOKS, 1995) e, mais profundamente, da cultura judaico-cristã. Se todo o filme tem clima de julgamento do personagem principal (a começar pelas características do programa Pinga-Fogo), essas duas sequências já antecipam o veredito. Desde menino Francisco Xavier era virtuoso, portanto, inocente.

A caracterização do personagem principal vai mais além. A escolha da infância para ressaltar suas virtudes é fundamental para deixar claro que a sua essência é marcada pelo Bem desde as raízes. O que se observa neste caso é que Chico Xavier foi representado como alguém que era mais do que virtuoso; trata-se de alguém que trilhava os passos da santidade e da Providência. Neste filme o personagem principal é diretamente relacionado com a figura de Jesus Cristo e a sua história relaciona-se, em diversos momentos, com a vida da figura central do Cristianismo. O imaginário cristão é diversas vezes requisitado e a construção de sentidos em torno de Chico Xavier e do Espiritismo passa pelos contrastes estabelecidos com os personagens católicos, a mentalidade dogmática e a instituição Católica.

A primeira vez que se observa o vínculo entre Chico e Cristo se dá na Igreja da cidade. Descreve-se a seguir esse momento pela sua relevância no conjunto da obra; ela demarca a evolução do personagem dentro do universo Espírita; estabelece o contraste com a instituição Católica e indica, no momento da infância e da virtude como inocência, o vínculo legitimador de Chico Xavier com a Providência, com Jesus Cristo, com o imaginário cristão.

Em uma tomada externa, acentuado *plongée* esmaga o menino Chico a correr com os pés descalços em direção à igreja da cidade. O personagem é acompanhado em sua trajetória num movimento panorâmico da câmera que centraliza o personagem principal, como é característica da estética clássica. Do momento que o garoto sobe as escadarias que dão acesso à igreja, a câmera desce, compondo gradualmente um ângulo em *contra-plongée*, revelando a instituição religiosa que se agiganta, imponente e forte, perante o menino que se dirige ao seu interior. O efeito sonoro característico dos momentos que antecipam os fenômenos mediúnicos de Chico Xavier adiciona ao enquadramento uma tônica de temor associada à composição da ascendência moral representada pela igreja. O derradeiro enquadramento deixa entrever o último degrau que dá acesso ao pátio da igreja. Ainda é possível notar as laterais da pequena escadaria, o que acaba por formar um caixote de onde se vê, abaixo do nível do chão, a referida instituição religiosa. Essa, por sua vez, impõe mais do que respeito. Ela oprime e aprisiona. Chico foi se confessar. Estava com “muitos pecados nas costas” e não queria “trato com o demônio”. O diálogo com o padre dá a entender que o menino se confessava sempre e sequer tinha feito a primeira comunhão; ele era fiel. O menino é

tragado pela igreja, saindo dali está a representação de uma mulher católica da época. O tom das vestes remete ao luto e reforça o aspecto de tristeza e obscurantismo. O interior da igreja também é escuro, as janelas são gradeadas, as linhas retas enquadram e oprimem. A igreja assemelha-se a uma prisão (fig.1).



Figura 1: Igreja Católica

No interior da Igreja, Chico caminha entre as imagens de santos e uma câmera subjetiva revela os detalhes que atraem o seu olhar. Ao final da caminhada pelo corredor da igreja, pára em frente do Cristo crucificado (conforme se vê nas imagens a seguir). A imagem de Jesus começa desfocada (Figura 2), depois se ajusta compondo a dialética interna que correlaciona Chico e Cristo, estando Jesus no centro (Figura 3). Como já dito, é característica da estética cinematográfica clássica a centralização dos personagens e da fonte central de sentidos.

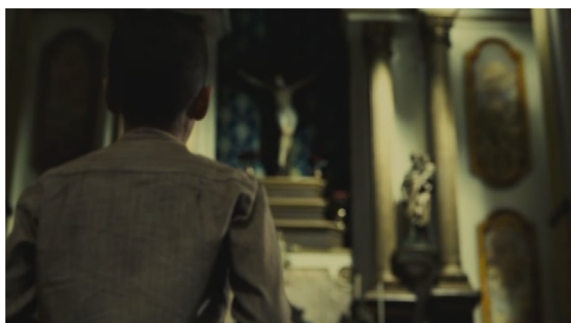


Figura 2: Cristo crucificado

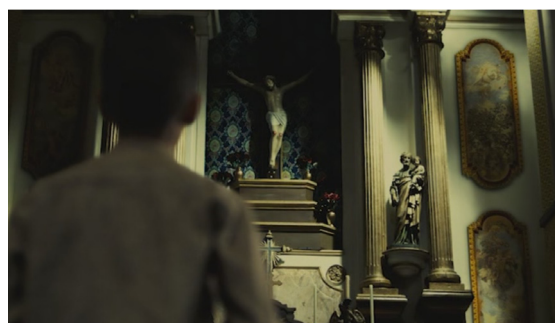


Figura 3: Jesus no centro

Flagra-se um momento de olhar admirado para o teto da Igreja e, ao retomar a posição da câmera lateral que acompanhou a caminhada do garoto, é possível ver, na profundidade de campo, a imagem desfocada de Jesus sepultado. Essa imagem entra em foco, repetindo a mesma dinâmica de focalização, ora em Chico, ora em Cristo. Os móveis de madeira escura, somados às imagens do período barroco acentuam o sentimento de peso, de rigidez e opressão.

A visão subjetiva do menino acompanha em panorâmica lenta toda a extensão do corpo de Jesus sepultado, revelando suas feridas, com uma intensificação do som off caracte-

rístico do mundo mental do protagonista. O movimento da câmera acompanha a figura de Jesus até mostrar-lhe o tronco e a cabeça ensanguentados. Compondo a profundidade de campo está a silhueta de Chico (Figura 4). Pela primeira vez a focalização é invertida. Se antes se podia ver Jesus desfocado em detrimento da focalização de Francisco, neste momento o percurso é inverso. A focalização de Cristo para Chico é um pouco mais lenta. Do canto superior e em diagonal vê-se uma luz que, partindo da janela da igreja, ilumina o protagonista agora focalizado e no centro do enquadramento, estendendo-se até a figura de Jesus (Figura 5). A dialética interna está devidamente composta, como se pode ver nas figuras a seguir.



Figura 4: Silhueta de Chico



Figura 5: Protagonista focalizado

Em verdade, como demonstrado, essa é uma dialética constante, reforçada e agora aproximada. Como é característica do cinema clássico seguir fiel a um tema apresentada durante todo o enredo, assim se dá neste filme; a aproximação entre Chico e Cristo seguirá durante toda a narrativa.

Nesta cena Chico conversará com o padre que lhe dará a orientação de “ser um bom cristão da Igreja Apostólica Romana”, que as coisas que ele dizia ver e ouvir eram “coisa da cabeça de menino” e lhe recomenda rezar o terço. Nessa primeira conversa de Francisco com o padre fica registrada a ascensão da Igreja Católica na conduta de Xavier. Do momento em que Chico é apresentado à doutrina Espírita o espectador presenciará uma segunda conversa com o padre nessa mesma igreja. Representando o padre a função do eclesiástico que profere sentenças morais e apóia o herói (THOMASSEAU, 2005), nesse diálogo fica evidenciado o contraste entre o Espiritismo e o Catolicismo. Antes de trazer este momento à tona, faz-se necessário obedecer à cronologia da trama para melhor exemplificar como os conceitos e práticas do Espiritismo são gradualmente abordados no filme.

No momento em que Chico Xavier é apresentado ao Espiritismo, obedecendo à estrutura de narração descrita no início do texto, o narrador é perguntado sobre a identidade de Emmanuel e o seu papel na vida do médium. Chico responde que Emmanuel foi o responsável por lhe trazer *entendimento*. Ao pronunciar essa palavra, o espectador é conduzido a mais uma lembrança de Xavier, guiado pelo sentido dessa palavra.

Se o público vinha acompanhando a trajetória de Francisco que, por um momento, ignorava a razão de tudo que lhe acontecia no intercâmbio com os desencarnados, é nessa parte da história que o espectador recebe explicações mais claras sobre o assunto, assim como o personagem principal. Chico conhece dois “benzedeiros” que foram chamados para ajudar a Lúcia, sua irmã, que estava “endoidando” de vez. A fala dos personagens revela a transição conceitual do senso comum para os termos utilizados na doutrina Espírita.

Logo se vê a imagem de Lúcia, amarrada e se debatendo sobre a mesa da casa de Francisco. A câmera do alto deixa ver os “benzedeiros” com as mãos elevadas, impostas sobre a “moça endoidando”. Em primeiro plano é possível ver Carmosina, outra irmã de Chico,

rezando um terço; compõem esse universo simbólico duas formas diferentes de tratar o “demônio”, os “espíritos do mau”, ou simplesmente os espíritos. A postura dos “benzedeiros” é definida, sobretudo, pelas palavras que utilizam, enquanto sustentam as mãos elevadas sobre o corpo de Lúcia, amarrada. “Deus onipotente, digna-te de me dar o poder de libertar a Lúcia do Espírito que a obsedia, (nesse momento a câmera faz um movimento panorâmico do alto, na perpendicular, descrevendo as reações físicas do corpo obsediado sobre a mesa). Nós estamos aqui para ajudar, para rogar o amparo divino, estamos aqui para ajudar. Usar o corpo dela tem pouca valia (Nesse momento Xavier chega com o irmão, requisitado pelo pai para que salve a irmã.). Vai embora, Vai!” E é com essa última sentença imperativa de expulsão do benzedeiro, com mãos a postos mas sem tocar em Lúcia, que a ação de Francisco Xavier evidencia a diferença dele para com os outros dois espíritos. Esses, por sua vez, trazem as marcas da erudição no vocabulário e da distinção social no vestuário.

Chico se debruça sobre a irmã e a desamarra contrariando as recomendações da “benzedeira” cuja fala é caracterizada por termos da doutrina: “Não precisa encostar a mão nela, Chico. É só pra fazer a vibração”. O jovem Francisco não dá ouvidos. Vestido todo de branco (como símbolo de sua essência plenamente virtuosa), Chico pede perdão pela irmã e em vez de mandar ir embora, pede licença. “Dá licença dela, em nome de Jesus Cristo”. A figura de Chico foi construída aos detalhes para promover a sua distinção diante dos outros personagens.

Na cena seguinte o jovem Xavier vela pela irmã e tem o diálogo com o “benzedeiro” bem vestido onde será apresentado o conceito de mediunidade; é o marco inicial do esclarecimento: “Chico, o que você tem é mediunidade, você é um médium”. Agora Francisco, e o espectador, tomam ciência do que acontecia com o “menino aluado”, desde criança. No roteiro sedimentado passo a passo, conforme a norma clássica, sem grandes saltos na estrutura narrativa, vê-se o desenvolvimento e o nascimento do futuro representante do espiritismo brasileiro. O filme promove uma apresentação didática de alguns conceitos-chave da doutrina. Assim como no caso da obsessão de Lúcia, a próxima cena é a introdução da psicografia.

A oração proferida em ambiente simples contém em si mesma elementos caracterizadores da concepção espírita: “Deus, dai-nos força de ajudar o progresso... a fim de subirmos até vós. Dai-nos a caridade pura, dai-nos a fé e a razão. Dai-nos a simplicidade que fará de nossas almas o espelho onde se refletirá a vossa divina imagem”. Estes são termos que se distinguem da liturgia, da celebração religiosa pré-definida com preces consagradas, como o Pai Nosso. O conteúdo dessa fala está assentado nos princípios básicos da doutrina Espírita: a noção de progresso espiritual; a máxima espírita de que fora da caridade não há salvação; a noção de fé raciocinada da doutrina que se pretende ciência, religião e filosofia e, por fim, a noção de simplicidade que se traduz no próprio ambiente. Aliás, este é um dos elementos que se contrasta com a instituição Católica, representada no filme. A simplicidade e a caridade em oposição ao dogmatismo, à perseguição e à estrutura física da igreja.

A câmera faz aproximações laterais de Chico, ora de um lado, ora de outro, compondo a presença da sonoridade que indica o desdobramento dos fenômenos mediúnicos. Pela primeira vez esse som será ancorado na fala: “Cê tá escutando, Chico? Tem um espírito amigo aqui. Eu num tô vendo, não, mas ele tá pedindo papel e lápis. Cê já psicografou?” Francisco reage ao conceito desconhecido, ao que será esclarecido em seu significado: “Chico, você já escreveu alguma coisa ditada pelos espíritos?”. Como anunciado, texto e imagem se unem para a consolidação do significado. A cena da psicografia é filmada de forma descritiva, evidenciando os sentidos do médium: os ouvidos, os olhos e o movimento do braço.

Após a sessão de psicografia, Chico encontra-se pela primeira vez com seu guia espiritual. O diálogo entre eles ressalta o sentido da disciplina, sendo esta uma característica fundamental do universo cultural espírita que envolve a prática da caridade, o trabalho mediúnico e o estudo. Chico que ainda não sabia o nome daquele espírito que se apresentava para ele pergunta: “Quem é o senhor afinal?” O corte seco dá a oportunidade para o padre da cidade responder a pergunta, numa sequência que definirá o rompimento de Chico Xavier com a Igreja Católica e evidenciará as diferenças dessa religião para com o Espiritismo.

“É o demônio!!” brada, de pé e mão para o alto, o padre da cidade, o mesmo sacerdote a quem Chico confiava suas angústias infantis e pedia orientação espiritual. Aquele que, apesar do carinho que nutria pelo garoto, não deixava de oferecer como remédio, dentro de suas compreensões, caminhar com uma grande pedra na cabeça enquanto reza cem ave-marias. Neste ponto acontece a segunda conversa entre Chico e o padre, como anunciado.

No momento em que Francisco se afasta da Igreja Católica para dedicar-se ao Espiritismo, o discurso cinematográfico reforça o contraste existente na representação dessas denominações; é o encontro de duas compreensões diferentes do cristianismo que deixam suas marcas de distinção no diálogo, nas expressões, no vestuário. O padre diz: “É o demônio! Há muito tempo eu falo isso pra você. Aquele tem muitas faces... e quando aparece cada vez vem com um rosto diferente!” Esse trecho filmado na estrutura shot reaction-shot mostra o jovem Francisco sereno e compreensivo diante da reação do velho orientador espiritual. “Faz tempo que o senhor insiste, que o senhor pejeja cumigo, né...”, responde Chico. “Lembra daquele mininho que andava com a pedra na cabeça? Ele não existe mais. Agora eu tô aprendendo muito, tô quase intendo tudo qui acontece comigo”... a reação do padre reforça essas perspectivas da doutrina, demonstrando uma certa inconformidade com a maneira de Chico lidar com a fé: “Aprendendo... entendendo... com aquele seu... como, como chama aquilo? ‘Espírito!’” A construção dessa fala ao mesmo tempo que revela a postura do padre é também explicativa. Xavier responde: “Emmanuel é o nome dele (o guia finalmente é apresentado), agora eu leio muito, também tem o Perácio, tem a Carmem que me ajudam.” A resposta do padre reforça a diferença religiosa: “E livros e mais livros, e ‘Perácito’ e mais Carmem...”

O diálogo continua sugerindo o distanciamento definitivo entre Francisco e a Igreja Católica. A tonalidade do discurso, acentuada na questão do estudo, do esclarecimento e do aprendizado também aparece nas imagens do filme, cuja leitura se propõe tendo como exemplo a imagem da Figura 6.



Figura 6: Diálogo

Pode-se observar nesta imagem que Chico está maior que o padre. Se não com o objetivo de lhe conferir superioridade, tal posição indica que Francisco emancipara-se dos cuidados do sacerdote. Traçando-se uma linha divisória vertical entre os dois personagens, que está presente como um fecho de luz refletido das janelas, pode-se ver a claridade predominante do ambiente na posição em que Francisco se encontra; também este de vestes claras. A luz vertical materializa, de vez, essa separação. Se se traçar uma linha diagonal do canto superior direito para o canto inferior esquerdo do quadro é possível perceber que a claridade que resguarda a figura do médium avança sobre a figura do padre, a quem fica reservada uma pequena parcela escura, combinando com suas vestes.

Essa composição parece ser a construção de um discurso que indica a posição de cada um em relação à compreensão do cristianismo que escolheram adotar. O diálogo a todo o momento faz referência à fé raciocinada, à fé que estuda, lê e compreende; enfim, às luzes da razão que se distanciam da representação dogmática da seita religiosa em questão, sem entregar-se ao materialismo. O padre, como o representante da Igreja Católica, é o reflexo de uma compreensão institucional limitada pelo dogma, embora também a serviço da fé e do cristianismo.

O sacerdote amigo se entrega à oração, após Chico se afastar. Nesse momento o padre fica no canto esquerdo do enquadramento em posição de fervorosa rogativa, conforme a Figura 7. Com a ausência do jovem médium, as luzes da fé raciocinada do Espiritismo se afastam e a escuridão que representa a fé católica no filme, predominam.



Figura 7: Oração

É possível observar ainda, na imagem acima, que na parede onde se vê um crucifixo existe alguma claridade. Mas o enquadramento está marcado por um fundo predominantemente escuro. O padre tem a luz da fé, mas não tem a luz da razão, da fé raciocinada conforme a representação feita do Espiritismo neste filme. Para reforçar essa perspectiva da interpretação é possível, outrossim, ver num próximo quadro essa mesma dinâmica das luzes e da claridade na profundidade de campo.



Figura 8: Francisco

Traçando-se uma linha divisória vertical ao meio do enquadramento da Figura 9, vê-se a parte escura da imagem no lado em que se encontra o padre. Chico Xavier ao fundo, desfocado, é parte integrante da claridade. Ressalta-se ainda que, nessa composição, ao fundo, há um alinhamento entre a cruz de Jesus Cristo, a Virgem Maria e Chico Xavier. Compreende-se por esse alinhamento que, embora o jovem Francisco estivesse deixando o seio da Igreja Católica, ele também era de Deus, estava protegido e a serviço de Jesus, mesmo que enveredasse por outro caminho de religiosidade.

Abençoado pelo padre que invocou o Poder Maior e a Virgem Santíssima, o alinhamento que se vê é a consagração dessa benção. O manto de Maria, próximo à tonalidade das vestes de Francisco, parece estender-se, cobrir o menino-santo, o homem com uma missão dada pela Providência. Chico seguiria com o Cristo, em nome do Espiritismo. O sentido reforçado é de que essa doutrina é também fundamentada no cristianismo, numa fusão simbólica e de imaginário com a raiz judaico-cristã. Essa fusão se materializa nas figuras alinhadas ao fundo, amalgamadas pela imagem desfocada. Conclui-se que, mais do que possuir uma missão dada pela Providência, Francisco Xavier era um representante desta.

A continuidade da narrativa, ancorada agora na fala do narrador, justamente no momento da imagem descrita, traz para análise um sentido adicional e enriquecedor a essa interpretação. O entrevistado afirma que o Espiritismo reconhece a existência de fenômenos espirituais também no seio da Igreja Católica; reconhece-lhe o valor e não se julga superior a ela; o cerne dessa percepção concretiza-se na seguinte fala: “Os espíritos nos ensinam que nós estamos em faixas diferentes de interpretação... mas somos uma família só, diante de nosso senhor Jesus Cristo”. Resulta desse discurso o sentido de que o líder espírita respeitava a igreja Católica mesmo quando o inverso não era verdadeiro (como será representado no filme), dando sinais de tolerância, ecumenismo e humildade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se afirmar que a representação do Espiritismo no filme *Chico Xavier* elaborou-se em uma dupla perspectiva. A primeira está vinculada aos sentidos atribuídos ao protagonista.

Ou seja, a caracterização de Chico Xavier relaciona-se diretamente com a doutrina da qual se tornou líder e representante. Há, portanto, um intercâmbio de sentidos. Neste caso, a representação de Xavier, em um filme com pretensões biográficas, se fundamentou nas normas estéticas do melodrama, cabendo ao personagem a polaridade do Bem e da virtude na divisão maniqueísta do mundo. Constatou-se também uma associação simbólica entre Francisco e a figura de Jesus Cristo, que conferiu ao personagem as marcas da santidade e da autoridade moral.

Neste filme o imaginário judaico-cristão foi largamente requisitado, inclusive para estabelecer comparações entre o espiritismo e o catolicismo, a outra maneira encontrada para a caracterização dessa doutrina. Nessa comparação, o espiritismo, com base nas ações do protagonista, foi representado como a doutrina que alia a fé e a razão, que tolera e se dedica ao próximo. Em contraste, o catolicismo foi representado como uma religião de fé dogmática que pune e persegue o diferente.

A outra forma de apresentação do Espiritismo fundamentou-se nas falas de caráter explicativo das personagens, associadas de maneira didática às imagens. Ou seja, no filme o texto explica e ancora sentidos e as imagens demonstram.

Em *Chico Xavier* a trama e as personagens foram elaboradas com base na estética melodramática, assim como a estrutura do filme se fundamentou nos códigos do cinema de estrutura clássica. Neste sentido, a obra foi montada de maneira a guiar o espectador de forma segura pela história, com o apoio do narrador e das falas explicativas. Em suma, trata-se de um roteiro sedimentado passo a passo, em que os conceitos do espiritismo foram apresentados e demonstrados didaticamente ao espectador.

CINEMA AND MELODRAMA: THE REPRESENTATION OF SPIRITISM ON CHICO XAVIER MOVIE

Abstract: this paper examines excerpts of the Chico Xavier (2010) movie in order to identify how is the representation of spiritism in this film. For this purpose the method of film analysis was used among theoretical discussing about melodrama and classic cinema; aesthetic models used in this film production.

Keywords: Cinema. Melodrama. Spiritism. Chico Xavier

Notas

- 1 Bilheteria dos filmes *Nosso Lar* e *Chico Xavier*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/794384-filmes-espirtas-lideram-recorde-de-bilheteria-no-brasil.shtml>> e <<http://oglobo.globo.com/cultura/chico-xavier-lidera-bilheterias-nacionais-pelo-terceiro-fim-de-semana-consecutivo-3020992>>. Acesso em 9 de mai. 2013.
- 2 Neste caso, o termo imagem não é utilizado em sua estrita definição iconográfica, mas sim como núcleo conceitual (usado para definir algo ou alguém) derivado das concepções caracterizadoras construídas pelo discurso cinematográfico. Esse discurso, por sua vez, é composto por elementos imagéticos, sonoros e textuais. Baseou-se aqui na definição de imagem pública utilizada por Wilson Gomes (2004), que aplica seus referenciais teóricos no estudo da imagem pública política.
- 3 Pixérécourt (1773 – 1844) foi um dramaturgo francês a quem se pode tributar a codificação do melodrama clássico - recorreu às teorias aristotélicas e chegou a afirmar que o melodrama era encenado “há três mil anos”. Ele foi o autor de mais de uma centena de peças e, de acordo Huppés (2000), seu trabalho obteve

cerca de trinta mil representações. Naturalmente ele não foi o único a colaborar com a construção das bases do melodrama nesse momento, mas, de certo, o mais proeminente. (THOMASSEAU, 2005, p.29)

Referências

- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. USA, 1995.
- GOMES, W. *Transformações da política na era da comunicação de massa*. São Paulo: Paulus, 2004.
- HUPPES, I. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- MANGUEL, A. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves, 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- OROZ, S. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte, 1999.
- PRANDI, R. *Os mortos e os vivos: uma introdução ao Espiritismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.
- THOMASSEAU, J.M. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- VANOYE, F.; GOLIOT-LETE, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 2006.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.