



RELICI
**REVELAÇÃO, VOCAÇÃO E COMPAIXÃO NAS CINEBIOGRAFIAS SOBRE SÃO
FRANCISCO DE ASSIS¹**

*REVELATION, VOCATION AND COMPASSION IN BIOPICS ABOUT SAINT
FRANCIS OF ASSISI*

Júlio César Lobo²

RESUMO

O objetivo desse ensaio é analisar representações cinematográficas de períodos fundamentais da adolescência de São Francisco de Assis, levando em consideração as primeiras manifestações da vocação, como um chamado, a sua conversão ao Cristianismo e os momentos iniciais da irradiação do trabalho de sua ordem menor. Para tanto, escolhemos quatro filmes produzidos em períodos bastante diversos (1950,1961,1972,1989), originários da Itália e Estados Unidos com diversos valores de produção. Esse texto é parte de um projeto de pesquisa, intitulado “O que você quer ser quando crescer” em que buscamos observar como são construídas diversas vocações (artísticas, literárias, técnicas, religiosas, futebolísticas etc.) e o papel dos exames de admissão (principalmente, o vestibular), em quase 30 filmes de ficção de longa-metragem. Além disso, há o realce ao papel da família, mais propriamente paterno, na sugestão, escolha e eventual chantagem no processo de decisão dos protagonistas.

Palavras-chave: vocação, cinebiografia, São Francisco de Assis.

ABSTRACT

The objective of this essay is to analyze cinematographic representations of fundamental periods of the adolescence of Saint Francis of Assisi, taking into account the first manifestations of the vocation, as a call, his conversion to Christianity and the initial moments of the irradiation of the work of his smaller order. For that, we chose four films produced in quite different periods (1950,1961,1972,1989), originating in Italy and the United States with different

¹ Recebido em 11/10/2021. Aprovado em 20/10/2021.

² Universidade Federal da Bahia/Universidade do Estado da Bahia. Jcloba2000@yahoo.com.br



RELICI

20

production values. This text is part of a research project entitled "What do you want to be when you grow up" in which we seek to observe how various vocations are built (artistic, literary, technical, religious, football, etc.) and the role of entrance exams (mainly the graduate entrance exam) in almost 30 feature-length fiction films. In addition, there is an emphasis on the role of the family, more specifically paternal, in the suggestion, choice and eventual blackmail in the decision-making process of the protagonists.

Keywords: vocation, biopics, Saint Francis of Assisi.

Os franciscanos foram os principais difusores da ideia de que ninguém se salva sozinho, que é toda a humanidade, toda a criação, que deve se salvar ela própria. Com toda a certeza, o monge queria ser um modelo para o conjunto da sociedade, e sua ascese tinha por finalidade não apenas sua salvação pessoal, mas a salvação do mundo por sua intercessão junto a Deus. O que fica, porém, é que o modelo monástico era o de uma penitência solitária. Os Mendicantes, e especialmente os Menores, pregaram pela palavra e pelo exemplo que toda a humanidade deve se salvar por uma conduta penitencial comunitária, cujos modelos não estão no alto da hierarquia, mas embaixo, quer dizer, entre os humildes, os mais pobres, entre os leigos como entre os clérigos. Jacques Le Goff, *São Francisco de Assis*, 2021.

Os traços distintivos da religião franciscana – a liberdade de espírito, o amor, a piedade, a serenidade alegre e a familiaridade – formarão, por muito tempo, a originalidade do Cristianismo italiano, tão diferente da fé farisaica dos bizantinos, do fanatismo dos espanhóis e do dogmatismo escolástico da Alemanha e da França. Nada daquilo que, um pouco por toda parte, ensombreceu ou estreitou as consciências, nem a metafísica sutil, nem a teologia refinada, nem as inquietudes da casuística, nem o excesso da disciplina e da penitência, nem o extremo escrúpulo da devoção pesará daí em diante sobre os italianos. Émile Gebhart, *A Itália mística*, 1906.

Nos séculos XI e XII, as duas instituições fundamentais foram o castelo e o mosteiro. A nobreza, representada por uma aristocracia guerreira e inculta (no Norte), mas refinada e galante (no Sul), criou respectivamente ideais diversos: o *Herói* e o *Amante*, representado aquele pelas canções de gesta e este, pela lírica trovadoresca e provençal. [Ao] a expressar uma concepção católica da existência, a literatura religiosa procurou impor o seu tipo de perfeição humana: o *Santo*. Segismundo Spina, *A cultura literária medieval*, 2007.



RELICI

Mesmo a quem não tem fé,
a fé costuma acompanhar,
ô – ô,
pelo sim, pelo não.
Gilberto Gil, “Andar com fé”, 1982.

Esse trabalho é dedicado a
Ismail Xavier, meu mestre,
Renato Pucci Jr., meu amigo, e
à memória do crítico José Carlos Avelar.

INTRODUÇÃO

O que você quer ser quando crescer? Em muitos filmes de ficção com adolescentes ou pré-adolescentes como protagonistas, em algum momento, indaga-se, coloca-se ou debate-se o futuro deles, o que seria, em geral, expresso por uma resposta ou várias respostas à seguinte indagação: o que você quer ser quando crescer? *Grosso modo*, longe de buscar ser exaustivo, pudemos agrupar esses projetos em busca de uma ocupação em vários blocos: inclinação para atividades esportivas, talentos artísticos e habilidades em diversas disciplinas: matemática, física, química, biologia etc., com a consecutiva habilitação universitária. Essa, por seu turno, tem como sua primeira barreira o vestibular (medidor de proficiência e eliminatório) ou o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Sabe-se que, nessas formações acadêmicas, uma inclinação prematura não estará obrigatoriamente presente na escolha de curso, pois os aspectos financeiros, de mercado ou de status tendem a prevalecer, fora as pressões familiares. No caso dos talentos esportivos, o/a candidato (a) a futura profissão dá o seu pontapé inicial ainda quando é criança, caso das categorias de base do futebol, basquete, vôlei, tênis, esgrima, entre outras. Em geral, esse início precoce de formação acontece quando diz respeito também ao estudo de piano e de balé clássico.



RELICI

As carreiras artísticas são aquelas que, no cotidiano, requerem talento (aptidão natural, habilidade adquirida), aptidão (capacidade) e dom (dádiva, vantagem, privilégio, presente merecimento), etc. Algumas ocupações, como pianista ou bailarino(a) clássico(a), também são, em geral, delineadas já na infância. Outras habilitações não chegam a serem reveladas na infância, pois são abraçadas um pouco mais adiante, como artista plástico, fotógrafo, diretor de audiovisual ou político profissional. Os milhares de filmes norte-americanos sobre adolescentes, por exemplo, há mais de 60 anos, pouco se detêm no processo de escolha de uma profissão de nível universitário, por exemplo, pois, neles, a maior preocupação do(a) candidato(a) é ser aceito(a) (por seu currículo: notas, habilidade excepcional em alguma atividade esportiva) por uma universidade de elite: aquelas oito instituições que formam a Ivy League. Sobre o curso a ser pleiteado, raros são aqueles filmes que dão alguma pista nesse sentido.

Nesse texto, vamos nos deter em uma amostra de filmes de ficção cujas tramas principais giram em torno do uso mais tradicional do termo vocação: a atividade religiosa. O corpus para essa investigação é formado pelas seguintes obras sobre São Francisco de Assis (1186-1226): *Francisco, arauto de Deus* (1950), *Irmão Sol, irmã Lua* (1972), *São Francisco de Assis* (1961) e *Francesco* (1989). Mesmo estabelecendo o conceito de vocação como tema para esse grupo de narrativas, nós nos defrontamos com especialistas em escolhas de carreiras para quem a ideia de vocação como um “chamamento místico” é um pensamento ultrapassado na moderna psicologia. Uma dessas profissionais que assim pensam, no entanto, propõe uma matização no sentido de que não se pode negar taxativamente a ocorrência de sérios candidatos ao sacerdócio, mas essa inclinação tende a ser evidenciada “numa vida contemplativa, que se manifesta em fenômenos místicos cada vez mais raros, formas de êxtase muito diferentes daquelas que se experimentam hoje” (WHITAKER, 2000, p.72).



RELICI

23

Longe está de ser gratuita a menção à Psicologia no parágrafo acima, uma vez que muitos dos seus conceitos tornam-se indispensáveis quando se lida com o estudo de representações da adolescência, em que esse texto se insere. Nesse sentido, mencionamos: os tipos de amizade, os dilemas morais (que a adoção de uma confissão religiosa agudiza), as diversas habilidades (de autocontrole, de ajuda mútua, de partilha, habilidades cognitivas, comportamentais, emocionais, intelectuais etc.), o grau de memória, as normas (de conduta, do grupo, morais e sociais), os fatores de resiliência, a socialização e as variações de humor. Isto sem falar em caráter e qualidade nas relações parentais.

Começaremos o desenvolvimento de nossa tarefa pelo exame do filme de mais alta voltagem estética e informacional, e que nos estimulou nessa empreitada, motivando a montagem de nosso *corpus*: *Irmão Sol, irmã Lua*.

PARTE I - IRMÃO SOL, IRMÃ LUA (1972)

Imagens de chão. Ruído de patas de cavalos em tropel, em desabalada correria pelas ruelas de uma cidade italiana no século XII. Trata-se de um grupo de adolescentes, os quais assustam as pessoas que vendem e compram mercadorias em um largo nas barracas armadas e irresponsavelmente derrubadas por eles. Há o destaque para o enquadramento de um deles, o qual, parado, observa um homem que está com estigmas da lepra na face. Mais rostos com a mesma característica são apresentados. Esse jovem cavaleiro não produz qualquer gesto e vai-se embora. Os outros seguem-no na direção da casa dele em busca de um objeto de desejo: os equipamentos encomendados pelo seu pai, Pietro di Bernardone (Lee Montague), para que esse grupo se incorpore ao exército, que vem sendo montado em Assis, na Úmbria, para combater as tropas de Perúgia (Itália). Todos ficam alegres com as “sagradas armaduras de cavaleiros” e com as “belas espadas”. Surgem os créditos. Trata-se da sequência de abertura do filme italiano *Irmão Sol*,



RELICI

24

irmã Lua (1972), uma biografia da adolescência de São Francisco de Assis (1186-1226).

Diante de toda a animação juvenil com as armas e as armaduras, um deles, Bernardo (Leigh Lawson), chama a atenção dos companheiros para o fato de que a guerra é “uma coisa muito séria”. Logo, o dia começa a clarear, e aquele que aparenta ser líder da turma, Francisco [nascido Giovanni di Pietro di Bernardone], interpretado por Graham Faulkner, lamenta como se estivesse participando da cerimônia de um rito de passagem: “A última noite da nossa juventude. Devíamos parar o sol, como Josué [o] fez”. Trata-se de uma referência a essa passagem do *Evangelho de São Mateus*, 10,13: “E o sol se deteve, e a lua parou, até que o povo se vingou de seus inimigos. Não está isto escrito no livro de Jasar? O sol, pois, se deteve no meio do céu, e não se apressou a pôr-se, quase um dia inteiro.”

Francisco se distancia do seu grupo de amigos ao começar a acompanhar uma adolescente, carregando um saco, pelos bosques em torno da cidade. Identifica-a como sendo Clara (1193-1253), interpretada por Judi Bowker. Ela chama “irmãos, irmãos”, e várias pessoas, portadoras de hanseníase, vão se aproximando dela para receber uma refeição. Tem-se então um exemplo de caridade, uma das três obras principais de uma devoção. Anteriormente, Clara havia sido mostrada correndo com medo de Francisco, ligeiro e a cavalo. Por fim, ele acaba se afastando dela e desses mendicantes com uma expressão que traduz um misto de medo e repugnância.

Riqueza, vaidade e virilidade

Tempos depois, Francisco é vestido cerimoniosamente como um guerreiro medieval. Trata-se de um evento tão raro naquela casa que oito de seus empregados, mais os filhos deles, assistem maravilhados a tamanho ato de ostentação de riqueza material e vaidade desmedida. Em ato quase contínuo, o



RELICI

25

protagonista e seus amigos, montados em seus cavalos, dentro de uma igreja (*sic*), recebem as bênçãos do bispo local. A saída deles de Assis é celebrada por todos. Afinal, naqueles tempos (finais do século XII), bem como em muitos outros que lhes seguiram, a coragem (um tipo de afeto positivo) para guerrear era um traço fundamental para a demonstração, entre outras coisas, de uma virilidade guerreira. Aquela era uma época também de um forte influenciador desse comportamento juvenil: a popularização dos romances de aventura. Além disso, o pai dele vê na luta contra as forças de Perugia (em 1212) uma oportunidade para que o seu filho ganhe um título de nobreza.

A propósito do que se trata acima, Sócrates Nolasco nos informa terem sido os senhores feudais os inventores reais da cavalaria, pois eles haviam investido “pesadamente na formação desses grupos, que lutaram nas Cruzadas, e, posteriormente, gerenciados pela igreja, mantinham a violência dos campos e dos aldeões sob controle. Verdadeiras ordens religiosas e militares cresceram aí” (2001, p.258). Apesar da sequência da experimentação das armaduras (uma novidade trazida pelas Cruzadas para o Ocidente), não são mostradas cenas de batalhas. O que se tem em seguida é um corte seco, que nos apresenta o protagonista retornando, a pé, e visivelmente combalido a Assis. O seu pai alerta alguns moradores, debruçados às janelas, que Francisco não é um desertor, mas, sim que ele se encontra gravemente ferido.

Assim como a sequência de abertura valoriza o espetáculo dos cavaleiros, o retorno deles, na visão de sua comunidade, talvez devesse se dar com o mesmo espalhamento, pois, como já se disse, “coragem, força, virilidade, todas estas qualidades necessitam de encenação, visto que a ostentação é um dos primeiros deveres da afirmação viril. Ela indica, claramente, um poder que tranquiliza a coletividade” (THOMASSET, 2013, p.201). Mais adiante, esse autor afirma que “ser viril é sempre colocar sobre os olhos dos outros a afirmação da própria existência,



RELICI

26

impor a expansão do próprio eu e a própria vontade, fazer acreditar-se gozando de uma vida mais rica, leia-se, multiplicada” (Idem, *ibidem*). Por outro lado, a reabilitação física e espiritual de Francisco, que lhe consumiu quase um ano, proporciona-lhe uma oportunidade para reflexão e mudança.

Um período de ascetismo

O adolescente alegre, que vimos vibrando com a armadura e ansioso para combater os peruginos, torna-se um rapaz isolado, meditativo. A mãe dele chega a reclamar sobre essa postura: “Por que você não fala?” Nesse aspecto, o estado de espírito dele bem que se enquadra naquele comportamento próximo a certo asceticismo: renúncia a prazeres físicos e bem mundanos, retraimento social, introspecção e autodisciplina extrema. As biografias de alguns religiosos católicos registram que a conduta acima chegou a ser radicalizada com isolamento em montanhas (caso de São Bento) ou a radicalização com o estado de ser eremita: São Jerônimo havia se retirado de qualquer convívio em Belém. O fato é que os traços detectados pela mãe do protagonista são muito comuns a pessoas da idade dele, situação assim argumentada por Richard Cloutier e Sylvie Drapeau, em *Psicologia da adolescência*, para quem os adolescentes, em geral, gastam muitas horas vagas “refletindo sobre suas emoções e esperanças, elaborando teorias e interpretando suas relações sociais” no intuito de “tentar compreender a si mesmo” (2012, p.105). Ainda segundo esses especialistas, “as novas ferramentas cognitivas disponíveis melhoram a base de conhecimentos adquiridos sobre sua própria maneira de pensar e o valor de estratégias adotadas” (idem, *ibidem*).

Em nossa geração, a receita geral dada por pessoas ilustradas para o processo de reelaboração disso era a leitura de *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint Exupéry, ou ouvir as canções do brasileiro Ronnie Von (*sic*), movimentos que se revelavam, em geral, de efeitos bastante reduzidos.



RELICI

27

É naquele tempo de relativo ascetismo que Francisco nota pela primeira vez uma igreja em ruínas nos arredores de Assis. Esse imóvel (a capela de São Damião) terá uma importância em sua vida – como uma crítica ao bordão “Muito digo, pouco faço”, pois a sua reconstrução inicialmente atrairá muitos dos moradores locais. Por outro lado, em um dos seus passeios solitários nos bosques fora dos muros da cidade, ele tem o primeiro diálogo com aquela adolescente, a qual surpreendera em um ato de caridade. Clara então lhe repassa a imagem que dele se fazia durante esse período de reflexão pós-guerra:

- Todos dizem que você é louco, sabia? Quando você foi para a guerra, achavam-no corajoso e inteligente. Agora, você é chamado de louco porque canta com os passarinhos, corre atrás de borboletas e olha para as flores. Eu acho que você era louco antes, mas não agora.

O depoimento acima de Clara descreve um pouco os dados da formação de uma das imagens daquele que virá a ser canonizado como São Francisco de Assis, inclusive em representações plásticas ao longo dos séculos, por exemplo, com aves nas mãos – de que são exemplos obras de Giotto (Basílica de São Francisco, em Assis) e de Bonaventura Berlinghieri (igreja de S. Francisco em Péscia). Essa talvez seja a associação mais comum que se faça de Francisco com passarinhos, como se tem nos filmes sobre ele arrolados nesse texto. Por outro lado, o famoso “Sermão aos pássaros” (realizado em Bevagna, provavelmente em 1215) ocorreu com uma configuração diversa da que se encontra em alguns de suas cinebiografias. Destaco isso com base na escrita de Jacques Le Goff, em *Homens e mulheres da Idade Média*, de que esse religioso não havia falado aos “belos passarinhos de sua lenda posterior”, mas, sim, havia evocado “os pássaros agressivos, os pássaros predadores, os corvos, todos os que têm o bico grosso para atacar os clérigos, que abusam de seu poder e violam a verdadeira fé cristã” (2018, p.223). Essa postura de falar aos animais também é registrada na pregação de um contemporâneo seu, Santo Antônio (nascido Fernando), no “Sermão aos peixes”, ocorrido em Rimini. De



RELICI

28

passagem, por falar em corvo, esse animal surge em algumas imagens de São Bento.

Por sinal foi Giovanni Boaventura (1217-1274), depois, São Boaventura que, em sua biografia oficial desse santo (aprovada pelo Vaticano em 1263), disse ter sido ele o religioso que havia trazido os animais para mais perto dos homens, “tratando todas as criaturas, por menores que fossem, pelo nome de irmão ou irmã, porque sabia elas que vinham da mesma fonte que ele” (MANGUEL, 2020, p.121). Está nisso a mais provável inspiração para a escolha do filme em pauta.

Ainda imerso naquele estado de espírito, Francisco, herdeiro único de um próspero comerciante de tecidos finos, resolve conhecer os porões do castelo onde vive. Descobre com pesar as precárias condições de trabalho e de acomodação de vários de funcionários do seu pai, (na realidade, mais de 200) juntamente com seus bebês e idosos, que lá são alojados. A mãe dele pede a compreensão do seu marido para com o seu herdeiro, argumentando que ele está “desesperado”. Essa aflição se traduz, por exemplo, no fato de que, durante uma missa na igreja local, o seu olhar fixo numa imagem do Cristo crucificado deixa-o agoniado, sufocado. Grita “não” e sai do local para espanto de todos. Antes disso, tivemos imagens em lenta varredura horizontal de planos fechados em que se têm as mãos plenas de anéis com pedras preciosas das autoridades eclesiásticas e dos burgueses alternados com planos das mãos vazias dos mendigos e leprosos (juntamente com os judeus, os hereges e os homossexuais, vítimas de discriminação à época), que se alojam em pé ao fundo da igreja. A segregação aos portadores de hanseníase era manifestada por um vestuário específico: eles deveriam usar uma capa cinzenta ou preta, além de um capuz escarlate.

A presença do pai de Francisco, em vários filmes, é um bom símbolo da emergência de uma nova classe social: o burguês. O ramo de negócios desse senhor foi um dos subprodutos das Cruzadas, que haviam trazido para o Ocidente



RELICI

29

um deslumbramento com o luxo, o conforto e a elegância. Independentemente das críticas que possam ser feitas hoje às Cruzadas elas também tiveram outra relação com o Vaticano: a difusão do culto do Evangelho (em grego), antes acessível apenas àqueles que dominavam o aramaico.

Revelação sem espetáculo

Os olhares atentos para as condições de vida dos empregados paternos acabam por resultar em uma ação radical de Francisco: ele atira pela janela da loja peças de tecidos caros. Ação que leva o seu genitor a procurar a autoridade eclesiástica local para puni-lo. Mais adiante, em seu julgamento público em frente à igreja local, em conversa reservada com o bispo – sempre muito atencioso com ele - , o protagonista enfim desabafa:

- Sou alguém que procura a luz. Como um cego. Eu era um cego, mas o Irmão Sol finalmente me iluminou e, agora, eu consigo ver tão claro. Como o senhor viu no dia em que escolheu estas vestes sagradas. [...]. Quero viver como os pássaros no céu. Quero respirar a liberdade e a pureza que eles respiram. O resto não me serve, entende?

Ato contínuo, Francisco se volta para o público e continua o seu depoimento/carta de intenções.

A fala de Francisco referindo-se ao campo semântico luz, iluminação e visão tem algo relacionado com a chamada “Estética da *claritas*”. Umberto Eco, em *História da beleza*, atribui a presença dessa metáfora no catolicismo à reverberação do que já se encontrava muito antes, uma vez que Deus havia sido representado através da luz no Baal semítico e no Rá Egípcio. “São todas personificações do sol ou da benéfica ação da luz e que chegam naturalmente à concepção do Bem como o sol das ideias”, afirma (2014, p.102). Eco tributa ao neoplatonismo ter influenciado na presença dessa metáfora no cristianismo. Esse pensamento certamente ecoa aquele do historiador da arte Ernest Gombrich quando este afirma que, no século



RELICI

XVII, “a imagem da luz era identificada com a luz divina: o resplendor que vinha dos céus” (2012a, p.166-67).

O fato é que Francisco é levado a julgamento pelo bispo local em ato na praça da Basílica. A cerimônia vai se tornando mais tensa – especialmente para o pai dele – quando o protagonista começa a se despir lentamente. De frente para aquela autoridade religiosa, Francisco retira todas as suas roupas e fica completamente nu. Ele não o diz, mas essa postura tem a ver com algumas das pessoas “indignadas” daquela época que tinham como lema: “Seguir nu o Cristo nu”. Voltado para o pai, Francisco entrega-lhe todas as suas vestes – “seu patrimônio”, acrescenta. E diz-lhe: “Você não é mais meu pai [...]. E eu agora, renasço para uma nova vida”. Aqui, como bem sabem os leitores do *Evangelho*, tem-se a prática do que está em *Mateus*, 10: “Eu vim, na verdade, separar o homem de seu pai e a mulher de sua mãe...” Os atos do protagonista produzem um escândalo. O bispo retira sua própria capa e manda que o cubram. Francisco põe a capa em um rapaz e sai devagar completamente nu sob os olhares admirados de Clara.

A fala de Francisco é a prática do *Evangelho de Mateus*: “Se queres ser perfeito, vai, vende tudo o que possuis e faça doação aos pobres e terás um tesouro no Céu; vem, segue-me. Aquele que deixar pai e mãe, e irmãs, mulher e filhos e casas e campos por amor a mim receberá o cêntuplo e terá vida eterna”. O fato é que somos levados a pensar que esse ato de desligamento da vida – “Tenho uma nova vida”, frisa - que ele levava como um adolescente abastado tem, digamos, um antecedente (uma demonstração visual) em algo que acontece em segundo plano na missa citada acima: quatro jovens de batina estão deitados no chão, barriga para baixo, próximo ao altar, imóveis, como se estivessem mortos. Na verdade, isso faz parte do ordenamento de padres, redivivos para a vida sacerdotal.

Francisco se dirige então para as ruínas da igreja de São Damião. No inverno de 1209-1210, ele consegue agregar para a sua missão alguns de seus



RELICI

31

amigos mais próximos – “os três companheiros” Leão, Rufino e Ângelo - enquanto há outros que revelam espanto diante da radicalidade do protagonista. Um destes chega acrescentar como uma prova disso: “Ele está louco senão como acreditaria que Deus, em pessoa, desceu do céu para falar com ele?” O uso do discurso indireto para falar da ocupação de Francisco como o resultado de um chamamento divino nos parece uma postura estudada da instância narradora para não cair na tentação de uma representação tendente ao espetacular, como se tem em várias versões audiovisuais das manifestações do sagrado.

A luz de Fra Angelico

Um bom exemplo no cinema brasileiro do que se constitui como uma representação espetacular e frequente de uma vocação, como um chamado, tem-se na ficção *Irmãos de fé* (2004). Trata-se aqui de uma narrativa bipartida, alternando passagens da conversão do cidadão romano Saulo de Tarso (Thiago Lacerda) em Paulo, “o apóstolo dos gentios”, com o trabalho de evangelização de um menor infrator na cidade de São Paulo, cumprindo medidas socioeducativas. Mas como essa espetacularidade se manifesta? A sequência pontual a que isso se refere dá-se quando o soldado Saulo, cumprindo ordens, se dirige a Damasco para trazer para a Palestina, presos, vários nazarenos. Ele é tido como um rigoroso militar, que associa à esperada coragem a prática da fé, judaica. Em meio à caminhada pelo deserto, de uma hora para outra, Saulo acusa incômodo com a luz do sol, que lhe fere os olhos, cegando-o, derrubando-o do cavalo. A trilha sonora dessa luz vem com uma mensagem, uma ordem: “Saulo, por que me persegues?” Ao que ele responde atônito, sofrendo: “Quem és senhor?” E o dono da voz em *off* diz-lhe: “Eu sou Jesus, o nazareno. É a mim que persegues. Vai a Damasco, Saulo. Lá tu encontrarás Ananias, e ele te dirá tudo o que importa fazer”. A cegueira de Saulo somente é



RELICI

curada quando, em seu destino, ele é batizado com o nome de Paulo e convertido ao credo dos nazarenos.

Historiadores da arte são unânimes em afirmar que a representação plástica da “luz divina” tem um início marcante com a tela *Anunciação* (circa 1430-1432), de Fra Angelico (1395-1455), têmpera e ouro sobre madeira (194 x 194cm), atualmente no Museu do Prado (Madri). Para esse artista, pintar “era um ato de devoção espiritual, e suas obras parecem transmitir a força e a inspiração que ele tirava de sua fé cristã, assim como a beleza que ele via no mundo ao seu redor” (KINDERSLEY, 2018, p.23). Na apreciação desse crítico, “[a] luz divina, cortando a pintura em diagonal, representa a presença onipotente de Deus” (idem, ibidem, p.24).

O modo como uma vocação religiosa é representada no filme *Irmãos de fé* segue, nesse sentido, uma certa tendência mundial na qual certamente tem um peso muito grande as representações hollywoodianas (altos valores de produção, cenários e locações grandiosos, cenas de multidão etc.) do *Velho Testamento*, especialmente no modo como líderes como Moisés se comunicam com Deus. Por outro lado, deve-se levar em conta as considerações de Jacques Le Goff, em *São Francisco de Assis*, de que a conversão de Francisco foi um processo que durou quase cinco anos, com muitos episódios, em vários lugares “apesar do caráter de iluminação repentina, da brusca alteração que sempre reveste uma conversão numa narrativa biográfica” (2021, p.62-63).

Voltando ao filme *Irmão Sol, irmã Lua*, Francisco resolve estabelecer moradia em Porciúncula, enquanto se dedica à restauração da citada igreja, missão que consegue finalizar com ajuda de muita gente, inclusive padres e homens abastados. O que vimos até aqui é que o trabalho dele na direção de uma futura ordem de mendicantes (os Frades Menores) resulta de uma vocação, de um chamado – exemplificado pela conversa com Deus mencionada anteriormente. Ou



RELICI

33

seja, não há nenhuma voz em *off*, nenhuma iluminação (em termos de técnica) especial, enfim, não se tem nenhum efeito especial na representação dessa epifania (do grego, aparição, manifestação, revelação), especialmente porque essa revelação é citada, e não visualizada por nós. Em síntese, tem-se, nesse filme de Zeffirelli, uma construção narrativa que nos remete, por sinal, às palavras do crítico literário José Miguel Wisnik para outro objeto: “Não se dá aqui o sempre esperado espetáculo da transcendência, em que algo sobrenatural se manifestasse vindo do alto ou de fora” (2019, p.103). Por isso, pelo exposto nesse filme, a dedicação a uma grande causa – a da caridade, da compaixão – vai sendo construída inicialmente pela observação do que faz Clara e, depois, quem sabe, acentuada por uma forte crise juvenil, que lhe acentua a discordância com valores centrais de seu pai.

A missão como um resgate

O trabalho, às vezes, incompreendido de Francisco e daqueles seus amigos que lhe seguem – em certo momento, um lavrador os hostiliza dizendo que eram todos “filhos de ricos”, mas sem saber que todos aqueles jovens haviam feito os votos de obediência, de pobreza e de castidade - acaba motivando que Clara a eles se associe (em 1212, data que marca a sua tomada do hábito) e o faz discorrendo o que teria se acentuado nela para tal decisão: “Não quero mais ser compreendida. Eu quero compreender. Não peço para ser amada. Eu quero amar”. “Eu só quero amar”: amar como um verbo intransitivo, como no título do romance de Mário de Andrade. Da mesma forma como acontece com o protagonista, a inclinação para a caridade em Clara é fruto de uma lenta mudança no enfrentamento do cotidiano, visualizado na prática diária e discreta da ajuda aos necessitados.

A estigmatização “filhos de ricos” certamente não deve ter sido ouvida apenas por Francisco. Como se sabe, outros célebres religiosos católicos também foram “bem-nascidos”, aristocratas (“sangue azul”) ou nobres (título), como o



RELICI

34

lusitano Santo Antônio, o italiano São Bento (480-543), São Bernardo (1090-1153), São Brás, São Camillo de Lellis (1550-1614), São Domingos (1170-1221), São Francisco Xavier (1506-1552) e São João da Cruz (1542-1591), entre outros.

As conversões de Francisco e Clara assustam também a comunidade devido à origem social deles: essa adolescente pertence à nobreza enquanto Francisco desloca-se entre os plebeus e os nobres, sendo “ligado ao povo segundo o seu nascimento, porém próximo da aristocracia pela fortuna, a cultura e o gênero de vida” (LE GOFF, 2021, p.106.).

Como se sabe, algumas posturas de Francisco e seus seguidores no despojamento material – são chamados de “mendigos” por um assessor papal – levaram a que eles fossem tidos como heréticos e opositores do Vaticano, o que acabou por motivar a ida dele e do grupo mais próximo à Roma no ano de 1210. Lá, Inocêncio III (Alec Guinness) – cujo papado transcorreu entre 1198-1216 -, com a autoridade eclesiástica que o envolve, certifica pontualmente a predestinação de Francisco ao dizer-lhe: “Deus lhe deu a dádiva mais valiosa, a graça de aproximar-se d’Ele através de suas amadas criaturas. O que mais você pode querer?” Um pouco depois dessas palavras de apoio do Papa, um bispo reforça: “Finalmente, nós encontramos um homem que falará com os homens e os trará de volta a nós”. Na vida real, não houve apenas esse encontro, mas três entrevistas de Francisco com o Sumo Pontífice.

Nos parágrafos acima, ressaltamos o despojamento material de Francisco, mas, segundo Le Goff, esse desprendimento, em alguns casos, chegava a uma clara desconfiança, chegando à hostilidade quando se dizia respeito à ciência, às bibliotecas e ao “trabalho intelectual”. Esse historiador francês distingue os seguintes aspectos nessa suspeição: a) quanto à ciência, como o acúmulo de conhecimentos, formando um verdadeiro “tesouro”, Francisco contraporía “o sentido de privação”; b) o alto custo dos livros, à sua época, quase que “um luxo”, iria contra o seu “desejo



RELICI

35

de pobreza e de não-propriedade”; e c) o conhecimento, “como fonte de orgulho e de dominação, de poder intelectual”, iria contra também a sua declarada “vocação de humildade” (2021, p.216).

Essa direção espiritual franciscana, associada à busca da transcendência, podemos encontrar manifestada, por exemplo, também no leigo Gilberto Gil em quase todos os versos de “Se eu quiser falar com Deus” (1980), que poderíamos ler como uma resposta ao “Deus falou comigo”, em *Francesco*: “Tenho que ficar a s s” [...] Tenho que calar a voz [...] Tenho que comer o pão/ que o diabo amassou [...] Tenho que lamber o chão/dos palácios, dos castelos...” Propomos ainda uma leitura franciscana em Gil quando ele, em “S  chamei porque te amo”, despoja-se de dezenas de coisas, utiliza-se 14 vezes de expressões com conotação de negação (não, nada, nem, nenhum, nenhuma, ninguém) para, ao final, apontar para uma mensagem positiva, como se fosse uma candidatura para tocar o outro, mensagem que já estava estampada no título original da canção: “I just called to say I love you”, de Stevie Wonder. Por outro lado, enquanto Gil se prepara humilde e resignadamente para tentar transcender-se, seu conterrâneo Castro Alves, no dia 11 de junho de 1868, em São Paulo, apenas reclamava d’ Ele:

Deus!   Deus! onde estás que não respondes?
Em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes,
embaçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito,
que, em balde desde então corre o infinito...
Onde estás, Senhor Deus?...

A sólida heranç  de fraternidade que a prática humanitária do filho mais c ebre de Assis deixou na história ocidental não nos deve, contudo, fazer com que concordemos com algumas de suas posturas antiintelectuais pontuadas acima por Le Goff. Como descartar de pronto o trabalho teológico dos eruditos Santo Agostinho (354-430) e São Jer nimo (347-420) - esse o poliglota que verteu a *Bíblia* para o latim –, religiosos que lhe antecederam?



RELICI

36

O papel essencial no desempenho daquela missão oficial, citada acima, surge ressaltado, por sinal, por outro historiador, agora da arte, mais propriamente por Ernest Gombrich, em *Os usos das imagens*. Nele se advoga a importância do “pregador popular” pós-São Francisco, pois teriam sido os frades aqueles que haviam levado as narrativas dos *Evangelhos* a todas as pessoas, utilizando-se de diversos meios para revivê-los e reencená-los. Nesse sentido, numa celebração do Natal, os franciscanos teriam composto a cena do nascimento de Jesus, no interior de uma igreja com um boi, um burro e um bebê, todos vivos: “Foi também na tradição franciscana que cresceu a importante técnica da devoção que envolve esse tipo de identificação imaginativa” (2012a, p. 29).

Na abertura do filme em pauta - *Irmão Sol, irmã Lua* -, tivemos uma sequência de ação com Francisco e cinco de seus amigos. Veremos depois que dois deles (o contador de seu pai e o seu advogado no julgamento eclesiástico) o acompanham em sua posterior jornada de fé cristã. Curiosamente, as imagens de encerramento dessa narrativa colocam-no sozinho em um vasto campo na direção de uma montanha. Na trilha sonora, a famosa “Oração de São Francisco”. Talvez se possa ler essa solução numa eventual saída dele do convívio com seus confrades na direção da missão que ele recebera no Vaticano. É bom lembrar que, no encontro com o Papa, ele estava em um grupo de 12 “irmãos de fé”, mas a missão papal é dada na sua direção.

Um entendimento mais completo do desenlace no filme dirigido por Zeffirelli talvez possa ser buscado em *Francisco, o arauto de Deus* (Francesco, giullare di Dio, 1950) na sua penúltima sequência. O protagonista diz aos seus irmãos que eles devem se espalhar pelo mundo em seu trabalho evangélico e, para isso, cria um jeito curioso de como distribuí-los: ele pede que cada um deles fique girando em torno de seu próprio corpo até ficar tonto e, conseqüentemente, cair. Quando todos estão já deitados, ele pergunta a cada um deles na direção de qual cidade a sua



RELICI

37

cabeça se posicionou. Assim, ele distribuiu seus irmãos para Siena, Florença, Arezzo, Pisa, Spoleto e Foligno. Não se sabe qual o destino dele e talvez seja isso que o final da versão de Zeffirelli queira apontar. Na versão de Liliana Cavani, *Francesco*, a distribuição geográfica do grupo é diferente: um grupo vai para o Norte da Itália, outro para o sul e há alguns que devem permanecer em Assis.

Enfim, se, como dramatiza nesse filme de Zeffirelli, Francisco recebera de Deus um chamado; do Vaticano ele recebe uma missão. E essa missão se sucede independente da postura dessa ordem mendicante como aponta Isabelle Anchieta, em *Imagens da mulher no Ocidente moderno 2*, informando-nos que, por volta de 1300, Francisco de Assis era seguido por mais de 35 mil pessoas, notadamente aquelas mais jovens, em 1.400 comunidades em várias partes do mundo. Esses devotos eram solidários em sua reivindicação por uma reforma da Igreja – também em aspectos materiais, despojando-se de sua opulência material -, por uma crítica a determinados comportamentos dos clérigos e por uma atenção àqueles que, hoje, são denominados de minoria: portadores de hanseníase e prostitutas. Em nenhum dos filmes aqui comentados, há representantes da profissão mais antiga do mundo. Se algum deles tivesse sido dirigido pelos italianos Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Bernardo Bertolucci (1941-2018) ou pelo nonagenário suíço Jean-Luc Godard, muito provavelmente elas estariam presentes.

PARTE II - FRANCESCO: A HISTÓRIA DE SÃO FRANCISCO DE ASSIS (1989)

Itália, 1226, ano da morte de Francisco de Assis. Vê-se, então, em um belo campo, uma enorme tenda, que dança ao ritmo do vento. Cada um dos seis presentes começa a ditar para um deles as suas lembranças de vida e obra de Francesco (Mickey Rourke, aos 37 anos, interpretando um adolescente), tornando assim a narrativa preponderantemente em *flashback*. Assim começa o filme *Francesco*. As pessoas acostumadas a representações gráficas desse santo



RELICI

38

inicialmente talvez estranhem a compleição física de quem o interpreta nessa adaptação: um ator de 1,80 m de altura e aproximadamente 95 quilos, um frade “malhado” na linha da “beleza tradicional do santo grande e louro – cânon estético inspirado no cavaleiro nórdico”, como informa Jacques Le Goff, que reproduz a sua descrição como está na *Vita prima*: “talhe médio, quase pequeno, os braços curtos, as mãos pequenas, as pernas finas, os cabelos muito escuros” etc. (2021, p.104).

Entre os depoentes que conduzem a narrativa dessa adaptação, destacam-se Chiara (Helena Boham Carter) e Leone (Fabio Bussotti), o qual deixara de ser o contador do pai de Francesco. As primeiras imagens desse filme adotam um princípio um pouco obsoleto nos dias de hoje: retardar o início da trama em prol dos créditos iniciais. De certa forma, essa abertura se inicia pelo final. Dizemos isso pelo fato de ela transcorrer sobre um fundo negro em que caracteres na cor branca fornecem as informações básicas. A trilha sonora dessa sequência talvez reforce a nossa aposta: tem-se uma música orquestral, sugerindo um réquiem.

Naqueles momentos iniciais, é destacada a habilidade comercial e financeira do protagonista com relação aos negócios de seu pai (Paolo Bonacelli) ao tempo em que um traço importante de sua personalidade é dramatizado quando um leproso entra na loja paterna. Ele se nega a lhe dar uma esmola e o repele agressivamente, inclusive atirando-lhe pedras pelas costas. Os seus gestos são contrafeitos por Chiara, uma adolescente de sua mesma classe social, que dá ao pedinte várias moedas. O fato é que os contatos que o protagonista, enquanto boêmio, vem tendo com Chiara vão transformando-o lentamente: ele sai de casa, indo morar com mendigos e portadores de hanseníase. Nesse ponto, é curioso que o roteiro tenha colocado Chiara se assustando com esses últimos, diferentemente do que temos na versão de Zeffirelli em que isso acontece com Francisco.

Francesco vai radicalizando o seu modo de pensar e de viver, acabando por atrair Chiara para a irmandade que vai criando, inicialmente com mais cinco amigos,



RELICI

39

sendo os mais atuantes entre eles o ex-contador de seu pai e o advogado, que o defendeu no decisivo julgamento civil-elesiástico. Outro diferencial desse filme com relação a *Irmão Sol, irmã Lua* dá-se pelo modo como Francesco é despertado pela caridade após ter visto Chiara dar esmola ao pedinte, o qual ele repelira e escorraçara da loja de seu pai: “Eu era caridosa porque fui educada assim. O que eu fazia era um hábito; não era espontâneo. Quem eu era? O que eu queria?” Em nosso entendimento, é mais um passo do roteiro de diminuir a importância de Clara na conversão de Francesco tal como acentuada no filme de Zeffirelli. Seria isso, talvez, uma involuntária manifestação de sexismo em um filme dirigido por uma mulher e coescrito por duas mulheres? É claro que existem mulheres machistas.

Exemplo versus discurso

Um dado fundamental de narrativas hagiográficas audiovisuais é o momento em que seus protagonistas recebem o chamado, que está na etimologia da palavra vocação. No caso desse filme de Cavani, faltando apenas 10 minutos para o seu desenlace é que somos informados por Leone que Deus havia falado com Francesco. Ele já se encontrava bastante adoentado, isolado por desejo próprio e questionando a sua sanidade mental. Assim, o momento de revelação é relatado (predominância do discurso indireto) em vez de ter sido dramatizado (discurso direto), em geral, com efeitos especiais. Esse procedimento narrativo se espelha com a estrutura central do filme: depoimentos alternados com sequências de ação. Quando a instância narradora poderia fazer – como é praxe – esse momento-chave com efeitos especiais, “voz de Deus” etc., opta-se pelo relato seco. O distanciamento narrativo é um traço forte desse filme, evidenciado pela estruturação dos relatos a partir de seis vozes (o núcleo duro da ordem quando ela tinha apenas 12 membros).



RELICI

40

O mais comum em hagiografias cinematográficas é que a história se desenvolva a partir de palavras e ações do santo ou santa biografados. Por sinal, L. Vadico levanta, a partir de um amplo *corpus*, mais elementos do filme hagiográfico: “a exemplaridade, o momento de conversão, o santo como homem do mundo, a família e a sociedade como problemas, a intervenção do sobrenatural, uma função social, o discipulado e os efeitos especiais”, entre outros (2015, p.184-90).

Por sinal, a exemplaridade é um dos aspectos ressaltados na versão de Rossellini – *Francisco, arauto de Deus* (1950) - quando Francisco diz ao irmão Ginepro que “é mais útil rezar com o exemplo do que com a palavra”. Essa observação vem do fato de o irmão de confraria reclamar que está cozinhando há dias para sua irmandade e, por isso, não teve tempo para rezar com seus confrades de confissão. Francisco cria até uma espécie de bordão sobre isso: “Muito digo e pouco faço”. Bordão esse que, segundo ele, se aplicaria àqueles de “palavra fácil”. Qual analogia possível? “Parece que [ele] teve no mínimo desconfiança em relação aos eruditos porque considerava a ciência uma forma de posse, de propriedade, e os doutos como uma espécie particularmente terrível de poderosos” (LE GOFF, 2021, p.159).

A questão da citada exemplaridade fica bem demonstrada nessa sequência de *Irmão Sol, irmã Lua*: o grupo mais próximo a Francisco está mendigando na sua cidade natal numa tarde muito chuvosa, o que dificulta mais a tarefa diária deles. No entanto algo diverso acontece. Giocondo (Nicholas Willatt) vislumbra por uma janela uma jovem, amassando pão com um dos seios levemente à mostra. Ele resolve se abancar à janela e observá-la com notória satisfação. A tomada torna-se mais próxima, sinalizando para o que ele estava olhando. Um bebê, de cuja visão ele não tinha acesso – mas o espectador, sim – chora. Giocondo parece ir embora, mas volta para olhar aquela mulher um pouco escondido. Ela, enfim, o percebe e fecha-lhe a janela na cara. Ele se atormenta, andando de um lado para o outro no corredor



RELICI

41

onde fica aquele alojamento. Os seus colegas o localizam, e ele se dirige aos prantos para Francisco com quem dialoga.

A base do desabafo de Giocondo é na chave da autorrecriação: ‘pecador’, um “miserável pecador”, que não poderia receber o perdão divino etc. Ele admite que pode aceitar as situações mais radicais, como passar fome e sentir muito frio, mas que o desejo erótico o atormenta dia e noite e, por isso, não merece estar na companhia de Francisco e de outros frades. A resposta do protagonista não é na direção da punição ou da condenação, muito pelo contrário: “Não somos uma ordem de padres que segue o voto sagrado da castidade por disciplina. Somos somente um bando de homens, que amam a Deus, cada um de acordo com sua própria capacidade”. E prossegue: “Se Giocondo acha que a ele falta o amor de uma mulher desvia-o do amor a Deus, ele deveria casar e ter filhos”. E finaliza bem-humorado: “Se todos fizessem voto de castidade, o mundo acabaria. Dê frutos e multiplique-se”.

A fala acima relativa ao “bando de homens”, no filme, talvez tenha sido o meio rápido de os roteiristas se referirem a esse pensamento do protagonista de que a sua ordem “deve ser em primeiro lugar, propriamente mais uma *fraternidade*, uma *confraria*, de tipo leigo do que uma ordem de tipo religioso, eclesiástico” (LE GOFF, 2021, p.143). É ainda Le Goff quem discorre sobre a abstinência sexual nessa ordem de frades mendicantes: “A abstinência sexual, que a reforma gregoriana erigiu como um dos principais traços distintivos dos clérigos em relação aos leigos, foi imposta aos frades pela *Regula bullata*” (Idem, ibidem, p.210).

Sublimando na neve

No filme de Cavani, a resistência à castidade por parte dos franciscanos é trabalhada de outro modo. Francesco olha para a neve montanha abaixo. Sozinho, ele começa a tirar a roupa. Ele está inteiramente nu. De costas para o espectador. Corre e se revolve na neve. Começa a soltar tensos “oh!” como se estivesse em



RELICI

42

êxtase. Senta-se e põe um monte de neve sobre a genitália inicialmente. Dois dos seus companheiros o observam. Ele faz dois toscos bonecos de neve. O discurso a seguir reforça a mensagem mencionada acima de prazer erótico: “O boneco maior é a minha mulher, e o menor é o meu filho. Caí em tentação. Perdoem-me”. Ele fala já coberto pelo hábito que usa como uma capa. Essa sequência, entre outras coisas, contraria uma tese de Laura Mulvey: “[E]m seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota sua condição de ‘para-ser-olhada” (1980, p.444). Essa ensaísta argumenta, tendo por base o seguinte contexto: “Em um mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia” (Idem, ibidem).

O filme *Francesco* se encaminha para o fim com a personagem-título passando a liderança do seu grupo para Pietro. Este, quando retornara a Assis, mantinha inicialmente uma discórdia sobre as práticas do líder da confraria, buscando argumentar através de uma exibição de títulos universitários: ele havia estudado Gramática, Teologia e Leis enquanto Francisco jamais passara por algum seminário; ele havia sido treinado pelo pai para sucedê-lo como comerciante. Encarando Pietro, Francisco diz-lhe que, apesar não ter estudado aquelas disciplinas, Deus havia falado consigo. Mais uma vez, nos referimos, com esse exemplo, à postura da roteirista e diretora Liliana Cavani em fugir ao espetacular hollywoodiano, que envolve, geralmente, o uso de efeitos especiais. A propósito do uso desse último elemento em narrativas de caráter religioso, Luiz Vadico chama a atenção para o fato de que o cinema possui recursos que buscam “dar a ver ao espectador aquilo que, em geral, só pôde ser experienciado pelo santo. Ele constrói e mostra uma experiência mística [e] é necessário analisar como ele o faz, pois a



RELICI

43

representação desta pode divergir do fenômeno como foi descrito na literatura” (2015, p.188).

Na primeira sequência de *Francesco*, ainda há algo a ser observado e não o fizemos no parágrafo respectivo para não interferir no fluxo da exposição. Não achamos casual que aquela sequência, em que os depoentes vão ditando para Leone seus testemunhos, disponha alguns deles em atividades relativas ao tecer e ao tecido: um conserta a porta da tenda enquanto outro fia um cesto. Na nossa língua, temos duas acepções básicas para o vocábulo “tecido”: a) um grupo de células com a mesma origem e função; b) produto de fios entrelaçados. Ressalvado que os citados depoentes não possuem a mesma origem, eles têm, ao longo do filme, a mesma função: são os narradores-depoentes. Quanto à segunda acepção, por que não considerar toda essa narrativa como um longo e multicolorido tecido?

Nos dicionários de etimologia da língua portuguesa, encontramos como uma origem para o vocábulo “texto” (o roteiro do filme é um), o latim *textum-i*: entrelaçamento, tecido, contextura (de uma obra), bem como textura (que é também um qualificativo para a densidade de um texto): ato ou efeito de tecer, tecido, trama. A propósito, Gilberto Gil e João Cabral de Melo Neto (1920-1999), por exemplo, já produziram joias raras, explorando vários sentidos em torno de tecido e texto, a saber: a) em G. Gil: “É a sua vida que eu quero bordar na minha/ Como se eu fosse o pano e você fosse a linha/ E a agulha do real nas mãos da fantasia/Fosse bordando, ponto a ponto, nosso dia-a-dia [...] A sua vida, o meu caminho, nosso amor/ Você a linha, e eu o linho, nosso amor...” (“A linha e o linho”, 1983); em João Cabral, no poema “Tecendo a manhã”, encontramos a mesma analogia apontada acima:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes



RELICI

e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
da manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

PARTE III - FRANCISCO, O ARAUTO DE DEUS (1950)

A versão cinebiográfica da vida de São Francisco de Assis dirigida por Roberto Rossellini começa pelo retorno da personagem-título e seus confrades dos encontros com o Papa Inocêncio III no Vaticano, distanciando-se nesse aspecto das várias adaptações para as telas hoje disponíveis, que destacam o longo processo de conversão dele: quatro a cinco anos. Essa narrativa diferencia-se também de *Irmão Sol*, *irmã Lua* e de *Francesco* por ser realizada em preto-e-branco e, mais ainda, pela sua estética fiel ao neorealismo: baixos valores de produção, uso predominante de cenas externas com luz natural e estilo semidocumental, entre outros aspectos. Nessa obra, há uma ênfase no caráter da disciplina, da “santa obediência” e da liderança, com cenas que destacam como um líder deve lidar com os liderados no dia-a-dia do trabalho evangélico: obediência, pobreza e castidade. A propósito, por falar em obediência, nessa versão, há certa obsessão com o sema obedecer: o termo obediência é pronunciado sete vezes, a palavra permissão aparece duas vezes, e há menção também a uma “santa paciência”. O fato é que se trata de um frade, ciente da expansão dos seus ensinamentos, autorizado pelo Papa e preocupado em fazer do trabalho da sua confraria um motivo de prazer.

Uma sequência que dramatiza com clareza o prazer citado acima é logo nos primeiros 10 minutos quando o grupo, vindo de Roma na direção de Santa Maria Degli (o domicílio deles), caminhando debaixo de chuva, alegre-se por ter chegado



RELICI

45

ao seu abrigo original. O problema é que ele foi ocupado por um idoso, que lá se aloja juntamente com sua mula. Depois de muita discussão, quando o ocupante os chama de “ladrõezinhos espertos e inoportunos”, Francisco sugere que deixem a cabana com aquele senhor. Quando um deles reclama daquela sugestão franciscana, ele pergunta a todos calmamente: “Onde está a perfeita alegria?” Há um ar de perplexidade no grupo, e ele verbaliza o motivo da desistência:

- Suportar humilhação, pancadas por amor ao Cristo bendito, saiba que é aqui que está a perfeita alegria porque, acima de todas as graças, que Cristo concede aos seus servos, está a graça de vencer e suportar qualquer vilania ou tribulação por amor Dele porque só nisto está a perfeita alegria. Não acham que, agora, nosso coração tem um motivo de alegria? É a primeira vez que a Providência nos permite sermos úteis ao próximo.

O grupo de Francisco sai orando alegre na direção de um outro abrigo. Para Jacques Le Goff (2021), por exemplo, a ordem mendicante de Francisco procurou expressar que “o prazer de viver” estaria na manifestação do “comportamento alegre” e mais: “Nisso, ainda, há aproximação entre religiosos e leigos, enquanto o modelo monástico fazia do monge um especialista em lágrimas. Ao contrário, abundam textos que mostram Francisco “alegre, com o rosto alegre” (Idem, p.228). E arremata esse historiador francês: “De fato, a fonte dessa alegria é também de ordem divina. É uma experiência transcendente, um sinal de graça, efeito do Espírito Santo, nasce da descoberta do Evangelho e da pobreza” (Ibidem, p. 230).

O episódio da cabana possui uma versão diferente dessa dramatizada acima. Jacques Le Goff divulga uma memória de Tomás Celano, de que Francisco e seus companheiros foram forçados a deixar aquele casebre porque um camponês havia feito o seu burro lá entrar para incomodar os pobres frades e, conseqüentemente, desalojá-los. Adivinhem quem poderia ceder? No entanto, esse mesmo historiador francês atribui a saída dos franciscanos a outro motivo: “Mais provavelmente, porém, a mudança se deu por causa da chegada de novos irmãos, tornando impraticável a morada de todos na pequenina casa” (2021, p.76).



RELICI

46

Por fim, vale registrar um problema na representação da vida juvenil de Francisco nesse filme: Clara está presente por apenas uns cinco minutos durante uma visita a Porciúncula, e não há nenhuma referência à sua importância na mudança religiosa do protagonista nos tempos da adolescência de ambos em Assis.

São Francisco e Dom Pietro

Como uma espécie de breve recaída na política dos autores, resolvemos buscar na obra de Rossellini algo que talvez pudesse ser associado à essência temática do seu *Francisco, o arauto de Deus*. Sem maiores exaustividades, deparamo-nos com um drama contemporâneo, melhor, da reconstrução europeia no pós-guerra: *Roma, cidade aberta* (1945). O nosso recorte dele vai buscar relacionar a presença alegórica da igreja de Francisco – ou melhor, a sua inspiração – com o padre-mártir, um dos coprotagonistas dessa trama da Resistência em *Roma, cidade aberta* (1945).

A memória que alguns podem ter de *Roma, cidade aberta* e a exposição atenta ao *Francisco, arauto de Deus* pode apontar a princípio para um absurdo de analogia: como estabelecer pontos de contato produtivos entre um filme de ficção sobre alguns mártires do Comitê de Libertação Nacional da Itália da invasão nazista e o pensamento e a prática de São Francisco de Assis? Ele não era uma pessoa que pregava a paz? No entanto quem possui uma memória forte do primeiro filme mencionado certamente se lembrará de seus dois mais importantes coprotagonistas masculinos: o padre Pietro (Aldo Fabrizi), vigário de São Clemente, e um tipógrafo, não por acaso, chamado de Francesco (Marcelo Paglieri). Acreditamos que a ocupação desse Francesco também não seja acidental: uma pessoa que trabalha com uma gráfica, sendo responsável pela produção e difusão dos folhetos/panfletos mobilizadores da resistência.



RELICI

47

Estabelecemos uma possibilidade de uma aproximação entre as narrativas do frade menor Francisco e a composição de Dom Pietro por esses aspectos: a) esse padre pode circular fora dos horários do toque de recolher justamente por sua ocupação, excepcionalidade concedida também pelos invasores aos médicos; b) devido a essa excepcionalidade, Dom Pietro pode servir como um elemento de ligação entre financiadores da resistência e alguns de seus dirigentes, escondidos. É esse religioso que transporta, por exemplo, dinheiro. Essa função de intermediação motivou-nos a estabelecer uma analogia, que pode parecer brutal: o adolescente Francisco também estava, segundo Jacques Le Goff, numa situação intermediária, melhor dizendo, em homologia topográfica: “Filho de comerciante, Francisco situa-se entre as camadas populares e a nobreza, ligado ao povo segundo o nascimento, porém próximo da aristocracia pela fortuna, a cultura e o gênero de vida e [por isso] é particularmente sensível a essas fragmentações [as oposições entre grupos sociais]” (2021,p.106).

A propósito da brutalidade com que denominamos o exercício analítico no parágrafo acima, vamos nos justificar através do típico argumento de autoridade (especialmente no universo acadêmico) que é a citação no caso de Pierre Oléron, em *L' Argumentation* (1993): “Uma parte da atividade intelectual consiste em apreender ou em estabelecer similitudes ou conexões entre os objetos sobre os quais ela é exercida” (BRETON,1999, p.107). Segundo esse mesmo autor, o exercício argumentativo de estabelecer ou propor semelhanças, analogias, entre fatos, procedimentos, instituições e abordagens proporciona o surgimento de um termo muito caro a esse ensaio e a Francisco, que é comunidade.

No caso argumentativo, notadamente nas “comunidades de natureza”, Philippe Breton, em *A argumentação na comunicação*, desdobra essa argumentação: a) o recurso da analogia busca estabelecer um forte vínculo entre uma opinião manifestada e o “contexto da recepção”: qual o capital cultural de quem



RELICI

48

pretendemos convencer ?; b) comparada com a dedução, a analogia é um “vínculo menos garantido”, no entanto, “mais poderoso do ponto de vista da convicção que ela provoca”, especialmente por que estabelece “uma correspondência entre duas zonas do real até então separadas”, permitindo, essa correspondência, a transferência a uma delas “as qualidades reconhecidas na outra zona”; c) as “redes de correspondência subterrâneas” – bases da estruturação das analogias – acabam constituindo as “comunidades de pensamento que nos unem e constituem um dos elementos mais seguros dessas redes” (1999, p.114;131).

Assumimos que pudemos, talvez, ter forçado a mão acima no paralelo topológico entre o Dom Pietro, de *Roma, cidade aberta*, e as várias representações cinematográficas de São Francisco comentadas nesse ensaio. Porém, há outra aproximação, concreta, digo baseada em conceito, entre os dois religiosos, e tomo para isso a caridade. Os dicionários de etimologia da língua portuguesa assinalam para caridade a origem latina: *caritas*. Alguns informam como palavras sinônimas benevolência, complacência, compaixão. No senso comum, a caridade, às vezes, vê-se aprisionada pela significação de benefício, esmola, gerando consequentemente expressões tais como “obras de caridade”.

Até aqui, a expressão “caridade” apareceu em 10 oportunidades, mas apenas uma vez, sendo relativa à compaixão. E é justamente nessa acepção que encontramos um sólido ponto de contato entre as cinebiografias franciscanas e uma das mensagens principais de *Roma, cidade aberta*. Esse filme italiano está se dirigindo para a sua parte final quando Dom Pietro é preso. Interrogado por um oficial nazista por qual motivo ele havia proporcionado abrigo para membros da Resistência e até para desertores do Exército alemão, ele diz que havia feito tudo aquilo por caridade, por compaixão. A sua prática cristã, franciscana, leva-o ao martírio.



RELICI

PARTE IV - SÃO FRANCISCO DE ASSIS (1961)

A ocupação com as coisas da religiosidade, como uma manifestação de atenção a um “chamamento divino”, é tratada de diversos modos na versão norte-americana *São Francisco de Assis* (Francis of Assisi, 1961), dirigida pelo versátil Michael Curtiz. Os conflitos do protagonista nessa direção são antecipados por seus pais; o seu genitor quer que ele se torne um comerciante, herdando sua rica loja de tecidos. Já a sua mãe espera vê-lo como um futuro padre, dado ausente dos filmes já comentados aqui. Para que qualquer um desses desejos parentais se concretize, eles terão que esperar o retorno do protagonista de uma expedição para a libertação da Sicília para o Rei Frederico. E Francisco promete que de lá retornará com honra. O pai dele espera que, na sua volta, seu filho ganhe um título nobiliárquico.

Na primeira oportunidade em que um dos itens do conflito acima mencionado aparece ainda não há propriamente a materialização de um chamado tal como se entende mais costumeiramente. Isso ocorre quando o protagonista (interpretado por Bradford Dillman) se encontra em uma taberna, jogando e bebendo. De repente, sua atenção se desloca para a visão ao longe de uma procissão, evento que já deveria ter ocorrido dezenas de vezes na sua vida. No entanto, o enquadramento da câmera e a iluminação buscam sinalizar que, naquele momento, algo de especial estava acontecendo com ele. Fora daquele ambiente tido como profano, ele se depara com o citado cortejo em uma viela. Quando o andor se aproxima dele com a imagem de Cristo, a sua atenção é sinalizada com o uso da lente *zoom*, e o rosto de Cristo toma toda a tela, em câmera baixa, como se aquela representação estivesse invadindo-o. Como era de se esperar, a trilha musical acentua essa dramatização.

Nas imagens brevemente descritas acima, temos a associação entre enquadramento (cinematográfico, no caso em discussão) e a construção de uma espécie de chamado, “destinação providencial”, seguindo a proposta de Ernest



RELICI

50

Gombrich, em *Os usos da imagem*, de que a perspectiva “é a forma mais adequada para o que tenho chamado de função evocativa” (2012a, p.65.). Na arquitetura dessa produção de sentido a partir de um dado óptico, temos um exemplo, por sinal, brasileiro de melhor fatura numa das sequências mais emblemáticas do filme *O pagador de promessas* (1962), que buscaremos transcrever resumidamente abaixo.

Zé do Burro (Leonardo Vilar) encontra-se no primeiro patamar da longa escadaria da igreja em que pretende entrar com uma imensa cruz de madeira como pagamento de uma promessa feita a Santa Bárbara... em um terreiro de candomblé. Nesse filme, o que se vê, na verdade é a igreja do Passo (Centro Histórico de Salvador). Há um corte para a imagem da santa em primeiro plano, em um andor carregado, subindo uma ladeira. O protagonista a observa atentamente. Tempos depois, tem-se uma tomada em câmara alta da ladeira com uma aglomeração em frente ao bar em que sua esposa, Rosa (Glória Menezes) havia sido levada pelo gigolô Bonitão (Geraldo Del Rey), que aparece se dirigindo para esse estabelecimento. A Banda do Corpo de Bombeiros de Salvador (de quem essa santa é padroeira) abre o cortejo.

Retribuindo um olhar?

O protagonista tem o olhar fixo na imagem da santa pouco se importando que Rosa vá ao bar. Há mais tomadas panorâmicas, a partir do mesmo ponto de vista de Zé do Burro, abarcando a procissão e o citado estabelecimento ao fundo. Os enquadramentos do andor são tomados em um modo que sugerem que a santa está retribuindo o olhar fixo do pagador de promessas em uma série de planos e contraplanos. Esse investimento na emoção de Zé do Burro e na “retribuição” da santa chega ao ponto em que o andor entra de costas na igreja – uma heresia – tão somente para que essa santa “olhe” mais uma vez para o protagonista, a última visão que dessa imagem ele acabará tendo.



RELICI

Fomos chamados à atenção para essa longa sequência devido a uma brilhante análise desse conjunto de planos do filme citado acima por Ismail Xavier, em *Sertão Mar*, em que ele classifica o estado de espírito do protagonista em sua “demorada contemplação da imagem da Santa no andor”, como que “hipnotizado” e em que “a montagem paralela alterna, com insistência, o rosto devoto de Zé e a imagem da Santa, de modo a conferir espessura à sua experiência e fazê-la sensível ao espectador” (2007, p.65). De nossa parte, queremos destacar como a escolha da locação favorece essa subida – tradução visual de uma eventual “elevação” de Zé do Burro -, uma vez que a real igreja de Santa Bárbara fica no plano, no bairro da Liberdade. Na verdade, a igreja “cenográfica” do filme em pauta é a do Santíssimo Sacramento do Passo (rua do Passo, bairro de Santo Antônio Além do Carmo) no enladeirado Centro Histórico de Salvador.

Fizemos esse acentuado desvio no *corpus* desse texto para acentuar como determinados enquadramentos, entre outros aspectos técnicos, podem ser utilizados para a construção do processo de identificação filme-espectador principalmente quando essa narrativa trata de processos relativos a um eventual recebimento de graças no sentido religioso. A comparação entre os tratamentos dos olhares dos protagonistas para a imagem de Cristo, no filme norte-americano, e para a imagem de Santa Bárbara, no filme brasileiro, parece-nos vantajosa para a direção de Anselmo Duarte (1920-2009) diante do veterano e versátil Michael Curtiz (1886-1962).

A correspondência subterrânea

Voltando ao filme *São Francisco de Assis*, de 1961, a terceira ocasião em que ocorre o que estamos tratando aqui é no caminho de Perúgia, mostrando o protagonista devidamente paramentado para o combate. Em determinado momento dessa jornada, Francisco se afasta da tropa na direção de um rio. Enquanto mata a



RELICI

52

sua sede e de seu cavalo, ele ouve uma voz masculina (no modelo de voz *over*, chamado de “a voz de Deus”), pronunciando: “Francisco. Francisco de Bernardone”. Logo, chega um de seus amigos, avisando-o que ele está se distanciando da tropa.

A quarta ocasião em que se tem um chamado vocacional dá-se durante a batalha contra as tropas de Perúgia quando a mesma voz não-identificada o ordena: “Francisco, deixe a espada de lado. Largue a espada e volte. Você receberá instruções sobre o que fazer”. Essa missão não será ainda obedecida pois o que veremos adiante é Francisco preso (no ano de 1202 durante a batalha na ponte de San Giovanni sobre o Tibre), acusado de deserção. Solto, ele então retorna a Assis, andando trôpego com as vestes rasgadas. Ao ser abordado pelo pai (Eduard Franz), um comerciante de seda, diz-lhe: “Eu desertei, mas não foi somente dessa batalha. Eu não tive escolha. Eu ouvi uma voz. Acho que era de Deus”. Ao que o pai irritado, contrapõe: “A voz que todo covarde ouve”. Ele rebate: “Eu acredito que era a voz de Deus”. O pai é taxativo: “Ele está louco”. Tempos depois, temos o protagonista rezando em frente ao altar de uma igreja abandonada. Ouve-se o que seria voz de Deus: “Não vês, meu filho, que essa igreja está em ruínas. Vá e restaure”.

Entre as muitas diferenças entre as versões de Curtiz e a de Zeffirelli, a qual lhe é posterior, é que, nessa última, o chamado de Francisco para o trabalho de caridade tem uma influência fundamental de Clara (Dolores Hart), pessoa de família tão abastada quando a sua. No filme norte-americano, ela até que aparece muitas vezes em cena, mas, inicialmente, é acentuado o seu aspecto burguês, a riqueza de suas vestes e o seu gosto por festas entre aqueles de sua classe social. Na versão do cineasta italiano, não há qualquer menção à vocação religiosa como o atendimento a um chamado oral, mas, sim, como consequência da influência daquilo que poderíamos chamar como uma espécie de “argumentação pelo exemplo”: [...] faz-se aparecer uma correspondência subterrânea, sugerindo-se a imitação das ações de outras pessoas. Esse argumento implica sempre em uma espécie de



RELICI

53

comparação e é, em si mesmo, um apelo à autoridade do fato exemplar” (BRETON, 1999, p. 63).

Em um ensaio que trata de representações da vocação religiosa, talvez não seja tão repetitivo assim que os vocábulos “exemplo” e “exemplar” tenham aparecido, até aqui, quase 20 vezes. Dado essa prevalência, sentimo-nos autorizados a nos estender um pouco mais em torno deles, mas, nesse ponto, sobre a argumentação pelo exemplo, tal como eles aparecem em vários trechos do citado livro de Breton. Segundo ele, quando se argumenta com a comparação tem-se como objetivo “fazer aparecer uma correspondência subterrânea”, sendo fundamentais para essa operação duas variantes do exemplo, como a ilustração ou o modelo, que têm características peculiares: “A ilustração é um exemplo, que pode ser fictício, cujo papel é dar uma presença à consciência [...]. O modelo, em contrapartida, é um exemplo forte, pois é proposto como uma norma, que deve ser imitada” (p.141;142).

UMA TENTATIVA DE SÍNTESE

Vocação. O trabalho de doutrinação evangélica em que Francisco começa a se empenhar, aproximadamente cinco anos após desistir da herança paterna e de uma provável carreira de comerciante, tem como ponto de partida ações voltadas à caridade, tornada possível, acreditamos, pela manifestação de uma compaixão. Em determinado momento, esses movimentos em direção ao Outro acabam por agregar mais pessoas e, devido a vários fatores, produzem sinais de heresia. Os encontros com o Papa, no Vaticano, acabam por certificar – digamos assim – a sua vocação.

Revelação. No filme *Francesco*, por exemplo, a vocação religiosa é colocada como se fora a concretização de um chamamento, tornado concreto por uma voz, a voz de Deus. Teríamos então nessa ocasião o momento da revelação, palavra que nos coloca tentados a apreendê-la como foi popularizada pela fotografia – como o resultado do surgimento de imagem a partir de uma chapa negativa sob



RELICI

efeito de emulsão e luz violeta. Nas narrativas audiovisuais, bem como nas artes plásticas, pode-se ler também “revelação” nas imagens relativas à “luz”, termo usado mais de 10 vezes nesse texto. Outros sentidos podem ser atribuídos ainda a revelação: declaração (de algo inédito ou inaudito), descoberta reveladora de uma vocação em alguém ou manifestação divina, que é o que mais se aplica a esse contexto. Nesse sentido, o filme *O sonho de Francisco*, como vimos mais acima, descarta essa dramatização, que entendemos tende a ser cinematograficamente estereotipada, como no citado *Irmãos de fé*.

Compaixão/caridade. Em nosso texto, o vocábulo mais presente até aqui – excetuando-se “vocação” – foi “caridade” e, como colocamos acima, é impossível pensar-se nela sem que haja o exercício da compaixão, entendida por muitos como “colocar-se no lugar do outro”, postura que exige muito mais, entendemos, do que registram os dicionários mais portáteis: “ter piedade, ter pena”. Talvez seja possível ter-se piedade ou pena e não se fazer nada em relação ao que a motivou.

Espetacularidade. Não deve causar surpresa a quem acompanha com certa atenção a filmografia de ficção do Cristianismo a frequente ocorrência do clichê revelação-espetacularidade. Isso ocorre no filme *Irmãos de fé* especialmente se lembrarmos dessa afirmação do Papa Gregório, o Grande: “A escrita é para os leitores o que as figuras são para aqueles que não podem ler”. O crítico Alberto Manguel, sobre uma “leitura dos quadros”, proposta por aquele Papa, comenta: “[Eu] diria que, se olhar para uma pintura é o equivalente a ler, então é uma forma muito criativa de leitura, uma leitura que devemos não só transformar as palavras em sons e sentidos, mas as imagens em sentido e histórias” (2020, p.172).

Arte e símbolos. Gombrich, em “O uso da arte no estudo dos símbolos”, capítulo de um livro coletivo sobre psicologia e artes visuais, produz uma nuance a propósito do que se afirma ao final do parágrafo acima, observando que, na Antiguidade, as produções artísticas eram instrumentos do simbolismo e que, a



RELICI

55

partir da Idade Média, o simbolismo passou a prestar serviços à arte. Mesmo reconhecendo o “propósito didático da imagem na arte cristã, ele duvida que as pessoas que não possam ler tenham, por outro lado, um capital cultural suficiente para captar toda a simbologia presente na arte eclesiástica” (2012b, p.442). De passagem, lembramos aqui, a propósito, todo o arrazoado que Sigmund Freud levanta para analisar o Moisés, de Michelangelo. Voltemos a Gombrich: “As imagens do passado, encontradas em nossas igrejas e em nossos museus, foram encomendadas e elaboradas a fim de proclamar a santidade do sobrenatural ou a grandiosidade de um governante” (idem, ibidem). Como uma forma, talvez, de produzir um balanço em sua crítica, ele contemporiza: “Não há como negar o elemento de clareza pictográfica dessa tradição, que culminou na imagística das grandes catedrais” (2012a, p.51).

Sobre imagens de devoção. A propósito da relação devoção/imagens plásticas, trazida à tona acima, há, em *Francesco*, uma fala do protagonista, que, nos parece, um resíduo de discursos presentes em credos que não aceitam representações plásticas (leia-se: pinturas, afresco ou esculturas) como parte de objetos de culto. Trata-se de uma crítica sutil, motivada pela reação extremamente negativa à entrada de Leone nu em uma igreja para pregar um sermão. Esse ato resultara de um mau entendimento dele de uma fala do seu frade-mentor, que aproveita a ocasião para fazer um sermão:

- É fácil ser devoto das imagens de madeira. Elas não sofrem de fome ou de frio. Vocês querem expulsar um homem que quer se tornar um santo? Vocês querem expulsar um homem que quer se tornar um santo? É preciso ter coragem. Outros têm essa coragem. Falo daqueles que vivem fora da cidade: os pobres que vivem além dos muros da cidade. Eles têm essa coragem. Vocês nos ajudarão? Vocês rezarão conosco?

OBSERVAÇÕES FINAIS (E TALVEZ DISPENSÁVEIS)

Quem chegou até aqui na leitura desse texto deve ser parabenizado por ter enfrentado com resignação mais de 11 mil palavras – ou, na linguagem das revistas



RELICI

56

acadêmicas brasileiras, mais de 72 mil caracteres com espaços – em torno de representações cinematográficas em ficções de longa-metragem sobre momentos-chave da vida de São Francisco de Assis, com ênfase em sua adolescência quando são detectados por ele os primeiros sinais de uma vocação, no sentido mais religioso do termo: um chamamento. Afinal, como se diz em linguagem jornalística, não estamos diante de nenhuma data “redonda” em torno dele: o seu octacentenário de nascimento ocorreu em 1986, e alguma celebração “redonda” em torno de sua morte provavelmente somente teremos, no Brasil, por exemplo, em 2226.

É claro que as chamadas das revistas acadêmicas não têm, em geral, nenhuma relação com as pautas da mídia noticiosa. Mesmo assim, os assinantes da lista da *compós.com.br*, por exemplo, têm acompanhado um ligeiro esforço da Academia em organizar números dedicados ao assunto-mor do momento: a pandemia. Diante do brevemente exposto, é de se perguntar: por que dispender tanto esforço, tantos caracteres com espaço para comentar alguns filmes – o mais novo datado de 1989 – sobre a conversão de Francesco (o “francês”, em italiano, por causa da origem da mãe dele) ao credo católico?

Do ponto de vista plástico, especialmente naqueles filmes em que há altos valores de produção (sinalizados desde o início pelo uso de cores), como nos filmes dirigidos por Zeffirelli e Cavani, há uma abundante iconografia franciscana a lhes contribuir: um afresco anônimo, de quando ainda ele estava vivo, sem auréola e sem estigmas, santuário de São Bento (Itália), além dos afrescos na Catedral de Assis, cujas reproduções compõem a abertura (créditos) da versão de Michael Curtiz. Nesse aspecto destacado, o filme *Irmão Sol, irmão Lua* é o melhor sucedido, com o mesmo padrão de excelência e comunicabilidade das adaptações cinematográficas zeffirellianas do universo de Shakespeare.

Por fim, mas não em último lugar, longe de querer manifestar uma heresia, entendemos que é possível, em nosso entendimento, uma tradução intersemiótica



RELICI

57

das mensagens fundamentais da prática pastoral de Francesco, na direção da simplicidade, do despojamento. Nesse sentido, expressando uma extrema subjetividade (como se os textos acadêmicos na área de Humanas não o tivessem) numa publicação que estampa a liberdade em seu título, temos lido, ouvido, visto, sentido, enfim, a nosso modo, certa franciscanidade em várias práticas artísticas, ou de linguagem, ao longo dos tempos e em várias terras, em suma, a saber: o canto de João Gilberto, a pintura de Piet Mondrian, a vida no essencial cantada na “Casa no campo” (Zé Rodrix), o cinema de animação de Norman McLaren, a série de curtas-metragens *Brasílicas* (Humberto Mauro), as “Gymnopédies” (Erik Satie), “Round Midnight” (Theolonious Monk), o violão de Baden Powell, a guitarra de Wes Montgomery, o *flugelhorn* de Márcio Montarroyos, o vibrafone de Milt Jackson, a bossa-nova “Surf board” (Tom Jobim), “Zimbo Samba” (Zimbo Trio), o sax-soprano de Paulo Moura, a flauta de Altamiro Carrilho, o solo de guitarra de George Harrison em “Something”, “Sanfona” (Egberto Gismonti), a capa do álbum *Acabou chorare*, dos Novos Baianos, “Coração tranquilo” (Walter Franco), a série *Poetamenos* (Augusto de Campos), o livro *Alguma poesia* (Carlos Drummond de Andrade), o poema “Irene no céu” (Manuel Bandeira), “Abelha fazendo mel/ vale o tempo que não voou” (Ronaldo Bastos-Beto Guedes), “Canto do povo de um lugar” (Caetano Veloso), “... as mesmas vinte palavras/girando ao redor do sol”, que João Cabral via na escrita de Graciliano Ramos, as capas de Ziraldo para os livros de poesia da extinta Editora do Autor, a arte do baiano Ângelo Roberto, a canção “Julia” (John Lennon), o vão livre do MASP, *E.F.C.B* (Tarsila do Amaral), *Sunlight in a cafeteria* (Edward Hopper), a igreja da Pampulha em Belo Horizonte, a primeira versão do “Plano-piloto” de Brasília (Lúcio Costa), “A um passarinho” (Vinícius de Moraes), o passarinho pousado no braço de uma guitarra no cartaz do Festival de Woodstock...

Pax et bonum.



RELICI

REFERÊNCIAS

ANCHIETA, Isabelle. **Imagens da mulher no Ocidente moderno 2**. São Paulo: EDUSP, 2021.

BRETON, Philippe. **A argumentação na comunicação**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CLOUTIER, Richard; DRAPEAU, Sylvie. **Psicologia da adolescência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

ECO, Umberto (org.). **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

GEBHART, Émile. **A Itália mística**. In LE GOFF, J. *São Francisco de Assis*, p.102.

GOMBRICH, Ernest. **Os usos das imagens**. Porto Alegre: Bookman, 2012a.

GOMBRICH, Ernest. **Gombrich essencial**. Porto Alegre: Bookman, 2012b.

KINDERSLEY, Dorling. **Grandes pinturas**. São Paulo: Publifolha, 2018.

LE GOFF, Jacques. **São Francisco de Assis**. Rio de Janeiro: Record, 2021 [1999].

LE GOFF, Jacques (dir.). **Homens e mulheres da Idade Média**. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

MANGUEL, Alberto, **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020 [2001]. p.172.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MULVEY, Laura. "A mulher como imagem, o homem como o dono do olhar". In XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal, 1980, p.430.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

SPINA, Segismundo. **Cultura literária medieval**. São Paulo: Ateliê, 2007.

THOMASSET, Claude, O medieval, a força e o sangue. In CORBIN, Alain *et.al.* (dir.). **História da virilidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, vol. 1, pp.153-201, p.157.



RELICI

VADICO, Luiz. **O campo do filme religioso**. Jundiaí, SC: Paco, 2015.

XAVIER, Ismail **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 65.

WISNIK, José M. **Maquinação do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

WHITAKER, Dulce. **Escolha da carreira e globalização**. São Paulo: Moderna, 11ªed., 2000.

FILMES

FRANCESCO: a história de São Francisco de Assis (Francesco). Itália e Alemanha Ocidental. Direção: Liliana Cavani. Roteiro: L. Cavani e Roberta Mazzoni. Radiotelevisione Italiana.1989.1DVD (157min), son., cor.

FRANCISCO, o arauto de Deus (Francesco, giullare di Dio). Itália. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: R. Rossellini e Federico Fellini. Rizzoli Film.1950. Preto-e-branco. 85min.

IRMÃO Sol, irmã Lua (Fratello Sole, sorella luna). Itália e Reino Unido, Direção: Franco Zeffirelli. Roteiro: Suso Cecchi D'Amico, Lina Vertmüller e F. Zeffirelli. Euro International Films.1972. 1DVD (128min), son., cor.

IRMÃOS de fé. Brasil. Direção: Moacyr Goés. Brasil. Roteiro: David F. Mendes. Columbia Tristar Film. 2004. 1DVD (104min), son., cor.

PAGADOR de promessas, O. Brasil. Direção: Anselmo Duarte. Roteiro: Dias Gomes e A. Duarte.Cinedistri.1962. 1DVD (92min), son., p&b.

ROMA, cidade aberta (Roma, città aperta). Itália. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro Sergio Amidei, Federico Fellini e R. Rossellini. Minerva Film. 1945. 1DVD (103min), son., p&b.

SÃO Francisco de Assis (Francis of Assisi). Estados Unidos e Itália. Direção: Michael Curtiz. Roteiro: Eugenio Vale. Perseus Film. 1961.1DVD (105min), son., cor.