

STÃO NO CINE

# O MITO CRISTÃO NO CINEMA

**“O verbo se fez luz  
e se projetou entre nós”**

**Laércio Torres de Góes**

**2ª Edição**





# O MITO CRISTÃO NO CINEMA

"O VERBO SE FEZ LUZ E SE PROJETOU ENTRE NÓS"



**EDITORA DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DA BAHIA**

**Diretora**

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

**Conselho Editorial**

Ângelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Niño El-Hani

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

José Teixeira Cavalcante Filho

Alberto Brum Novaes

**Suplentes**

Antônio Fernando Guerreiro de Freitas

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Cleise Furtado Mendes

Maria Vidal de Negreiros Camargo

Editora da Universidade

Federal da Bahia

Rua Barão de Geremoabo, s/n

Campus de Ondina

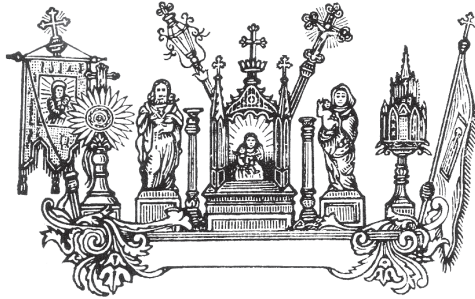
40170-290 – Salvador-BA

Telefax: (71) 3283-6160 / 3283-6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

LAÉRCIO TORRES DE GÓES



# O MITO CRISTÃO NO CINEMA

"O VERBO SE FEZ LUZ E SE PROJETOU ENTRE NÓS"

2ª EDIÇÃO

EDUFBA  
SALVADOR, 2010

©2003 by Laércio Torres de Góes  
Direitos para esta edição, cedidos à Editora EDUFBA.  
Feito o depósito legal.

**Capa e projeto gráfico**

Alana Carvalho

**Editoração eletrônica**

Alana Carvalho

**Revisão de texto**

Magel Castilho de Carvalho

Andréa Hack de Goés

Biblioteca Central da UFBA

---

T693 Góes, Laércio Torres de.

O mito cristão no cinema : "o verbo se fez luz e se projetou entre nós" / Laércio Torres de Góes, 2ª Edição - Salvador : EDUFBA, 2010.  
171 p. : il.

ISBN 978-85-232-0673-4 (EDUFBA)

Inclui bibliografia.

1. Jesus Cristo – Roteiros cinematográficos. 2. Cinema – Aspectos morais e religiosos. 3. Cristianismo – Aspectos sociais. 4. Cristianismo e cultura. 5. Religião no cinema. 6. Filmes religiosos – Produção e direção. I. Universidade Federal da Bahia. II. Título.

CDU – 791.43:2

CDD – 791.436382

---

## NOTA INTRODUTÓRIA À 2ª EDIÇÃO

Desde a primeira edição deste livro em 2003, alguns filmes foram produzidos sobre a pessoa de Jesus Cristo. Dentre estes, *A Paixão de Cristo* (2004) de Mel Gibson foi o mais célebre e provocou discussões e polêmicas em seu lançamento. Despertou a admiração dos cristãos praticantes por mostrar em sua crueza o sofrimento de Cristo e críticas de outros pela exibição explícita da violência e por um suposto antissemitismo, ao colocar os judeus como os responsáveis pela condenação do messias.

Como apêndice, nesta edição, incluí uma análise de *A Paixão de Cristo*, utilizando o mesmo método de interpretação dos outros filmes, buscando a contextualização histórica e a leitura mitológica do Jesus de Gibson. A radicalização dogmática da película ou a volta a uma visão mais tradicional de Jesus evidencia o fundamentalismo religioso e político da Era Bush. Mais uma vez o significado tradicional de Cristo no cinema prevalece sobre uma visão cultural secular, hedonista e materialista da sociedade ocidental.

Nesta 2ª edição de *O Mito Cristão no Cinema*, fiz uma revisão geral no texto, acrescentando pouca coisa. Poderia ter desenvolvido melhor algumas questões, mas preferi conservar a obra em seu objetivo original de traçar um panorama da figura de Cristo no cinema. Ao final, há uma atualização da filmografia sobre Jesus até 2009.

Laércio Torres de Góes, Novembro de 2009.





## PREFÁCIO

Desde os primórdios da história do cinema, os realizadores tentam filmar a vida de Cristo. Destaca-se, no início do século XX, com a linguagem cinematográfica ainda em formação, uma via crucis construída com detalhes expressivos avançados para a época, um filme de autoria de Ferdinand Zecca. O interesse pelo assunto está diretamente ligado às possibilidades do apelo popular, considerando que a figura de Jesus, na sociedade ocidental, sempre possui apelo carismático e, por consequência, perspectivas de êxitos mercadológicos, pois se o filme é uma arte, como diz o historiador francês Georges Sadoul, o cinema é uma indústria. No cômputo geral, há quase uma centena de filmes sobre a vida de Cristo, uma lista imensa que não cabe, aqui, enumerá-la. Mas se deve ressaltar um denominador comum à grande maioria deles: a falta de um sentido interpretativo, caracterizando-se, estes filmes, pela mera ilustração do que dizem os evangelhos. Cristo sempre aparece de forma, por assim dizer, estereotipada, com seu retrato fílmico bastante assemelhado às imagens iconográficas espalhadas pelo mundo. Alguns poucos cineastas, porém, ousaram uma visão pessoal, tentando, em suas obras, um olhar interpretativo, uma busca filosófica de sua passagem polêmica pela Terra. São os cineastas contemplados pelo autor do trabalho, Laércio Torres, em *O Mito Cristão no Cinema*, que, além de analisar filme por filme, introduz o leitor na questão da mitologia cristã antes de entrar na investigação propriamente dita das obras que são objetos de sua proposta.

Percebe-se, na leitura, um cuidado especial na preparação do leitor para a compreensão do mito cristão. Antes de chegar aos filmes propriamente ditos, por exemplo, há toda uma tentativa de descrição do que representa a figura de Cristo, preocupando-se o autor na sua contextualização na História. Assim, parte, em primeiro lugar, da origem do Cristianismo para focalizar o Cristo histórico em paralelo com o teológico e o mitológico, para, afinal, chegar a seu caráter mitológico na contemporaneidade. Esta, a primeira parte. E aqui uma característica do enfoque quase didático de Laércio Torres: o autor segue os ensinamentos dos velhos mestres, na sua preocupação de clareza pedagógica, advertido de que esta tem o direito de fazer parecer superficial o relato, mas, do mesmo modo que eles, não infere, desse aviso, a conveniência de ser obscuro para parecer mais profundo.

O cinema entra na segunda parte, relacionando-o ao Cristianismo, onde o autor discute os aspectos de redenção, do sacrifício e da moral cristã que direcionam os argumentos escritos para as adaptações cinematográficas. É necessário fazer ver, todavia, que, na terceira parte, quando se dá a análise de cada filme de per si, o autor não os analisa sob o prisma da linguagem fílmica, mas o seu objetivo precípuo, na tradução de cada um, é dar uma visão teológica, moral e ética de acordo com os estilos e a maneira de cada realizador *olhar* Cristo em suas obras. A observação se faz num sentido histórico, associando-o às condições de produção e direção das obras perscrutadas. Nesse particular, Laércio Torres se aventura em algumas passagens a oferecer uma descrição analítica, utilizando alguns termos da linguagem cinematográfica.

Os filmes escolhidos são significativos pela variedade dos pontos de vista. Procurou Laércio Torres o caminho da diversidade

para melhor fazer situar a figura de Cristo que se insere na produção cinematográfica através dos tempos. Há, por exemplo, uma obra bem tradicionalista e ilustrativa como *O Rei dos Reis* (*King of King*, 1961), de Nicholas Ray, com Jeffrey Hunter no papel título. Ainda que Ray seja um cineasta renovador dentro do panorama da indústria de Hollywood, aqui, em fim de carreira, faz um filme impessoal seguindo os ditames do produtor Samuel Bronston. A inclusão de uma obra acadêmica e recheada de clichês como *O Rei dos Reis*, introduzindo a terceira parte, faz-se necessária na medida em que serve de exemplo para mostrar as diferenças das outras concepções. O autor opta pelo mecanismo redutor, isto quer dizer: escolher uma seqüência significativa, o sermão da montanha, para dar ideia geral da concepção do Cristo de Ray. Do particular para o geral, portanto.

Um outro Cristo completamente diferente surge em *O Evangelho Segundo São Matheus* (*Il Vangelo secondo Mateo*, 1964), do marxista Pier Paolo Pasolini, que, associando Freud e Marx, apresenta um Cristo revoltado, capaz de atitudes intempestivas, o oposto da figura cálida, serena, de Nicholas Ray. Laércio Torres sabe conduzir a investigação quando a turbulência perceptiva de um cineasta emerge com a força do filme de Pasolini. O trabalho, vale repetir, tem um propósito específico, qual seja o de analisar, por meio de exemplos fílmicos, o mito cristão no cinema e, portanto, não seria o caso de se exigir, aqui, uma investigação da linguagem de cada um, de suas estruturas narrativas, pois fugiria aos objetivos declarados na introdução pelo autor.

Outro olhar diferente: *Jesus Cristo Superstar* (1973), de Norman Jewison, ópera-rock, com um Cristo não mais com a candura e a passividade de Ray ou os arroubos revolucionários de Pasolini, mas um personagem introduzido no contexto pós Woodstock,

um Jesus hippie, com a indumentária característica dessa maneira de ser e pensar o mundo, cantando e berrando no deserto. Nesse particular, a seleção proposta por Laércio Torres surge muito significativa, pois diversificada, capaz de mostrar uma variedade de personificações cristãs. Cristo, no cinema, mostra o autor, não se limita àquela figura tradicionalista mais conhecida, tomando rumos diversos, por vezes com sua estruturação psicológica prenhe do insólito e, talvez, do bizarro, sem deixar, contudo, o fervor da solidariedade, da bondade, do ser cristão, enfim, enquanto homem e enquanto ser que *está-no-mundo*.

Assim é com o debochado, irreverente, pleno de humor negro, non chalance, *A Vida de Brian* (1979), de Terry Jones, um integrante do grupo anarquista Monty Python. Aqui vale destacar a descrição de Laércio Torres da pregação de Brian em contraposição ao sermão da montanha de Ray. Se a figura de Jesus é escrachada – por eclipse, repita-se, faz parte do estilo do grupo, mas necessário ver, nunca Jones o deprecia, ainda que, assim à primeira vista, possa parecer um esculacho. Torres segue a evolução do cinema, a libertação de suas amarras temáticas, com a transformação radical nos usos e costumes dos anos 60. Se *O Rei dos Reis* é um olhar tradicionalista de Cristo talvez seja porque a época de sua realização não permitisse maiores avanços na estruturação psicológica do personagem de Jesus e, também, por ser uma obra oriunda dos estúdios de Hollywood. Mas o italiano Pasolini, em 1964, já consegue uma libertação no tratamento temático, fazendo evoluir seu Cristo em função de sua poética e de seu cinema revolucionários. Torres vai seguindo a transformação ocorrida nestes anos de renovação e de reviravoltas comportamentais. Jesus é um hippie e um pop star em 1973 e, seis anos depois, no filme de Terry Jones, um anárquico e debochado. Embora oculto por eclipse.

O católico cineasta ítalo-americano Martin Scorsese procura, em *A Última Tentação de Cristo* (1988), uma *leitura* além dos evangelhos com uma liberdade poética que ocasionaram críticas ferozes e ameaças de interdição. Apesar de seu Cristo não ter o deboche de Brian, nem o estrelismo pop de Jewison, nem a fúria demolidora de Pasolini, Scorsese estabelece seu personagem como um homem capaz de ceder aos instintos da carne. É um Cristo mais contemporâneo e que se molda já aos anseios de uma pós-modernidade na busca de revisitar os temas clássicos, dando-lhes uma interpretação menos mítica e mais inserida na presentificação requerida pela sociedade contemporânea. Por fim, *Jesus de Montreal* (1989), de Denys Arcand, onde este cineasta canadense escolhe o caminho da reflexão acerca da sociedade atual que se encontra totalmente distanciada dos ensinamentos cristãos.

A primeira edição de *O Mito Cristão no Cinema* não contemplou, no entanto, porque ainda não tinha sido realizado, *A Paixão de Cristo*, de Mel Gibson, no qual o seu autor pretende mostrar as *fraturas expostas* do calvário, da *via-crucis*. As imagens mais românticas dos outros filmes sobre a vida de Jesus sofrem aqui uma interrupção e um choque. É pelo choque que Gibson pretende registrar, como severo e conservador cristão, a sua fé, a fazer com que o espectador acompanhe, passo a passo, a agonia de Cristo com um propósito de amplificar o realismo cinematográfico e detalhar a dor, como se esta pudesse, pelos planos de detalhes, dar uma dimensão exata do calvário. Laércio Torres aproveita a segunda edição de seu livro para incluir, nele, uma obra polêmica, que, se agradou a muitos, desagradou a muitos outros.

*O Mito Cristão no Cinema*, demonstra conhecimento, por parte do autor, do Cristianismo. Isto é revelado no seu desenvolvimento com acuidade e acerto nas observações analíticas inseridas na exemplificação da mitologia cristã em filmes muito bem escolhidos e característicos de uma evolução no tratamento temático do personagem de Jesus, ainda que o autor se reserve mais ao pudor da descrição do que à ousadia da investigação polêmica. E mais: tem um surpreendente poder de acessibilidade, podendo agradar a gregos e a troianos.

**André Setaro**  
Crítico de Cinema

# SUMÁRIO

15	INTRODUÇÃO
<b>17</b>	<b>I Parte</b>
	<hr/> CRISTO E O CRISTIANISMO
22	A ORIGEM DO CRISTIANISMO
23	O Jesus Histórico
29	O Cristo Teológico
33	O Cristo Mitológico
40	O Mito Cristão na Sociedade Moderna
<b>51</b>	<b>II Parte</b>
	<hr/> O MITO CRISTÃO NO CINEMA
56	AS PAIXÕES DE CRISTO NO CINEMA
64	O MESSIANISMO, O SACRIFÍCIO E A REDENÇÃO NO CINEMA
69	A MORAL CRISTÃ NO CINEMA
72	O Código Hays
<b>95</b>	<b>III Parte</b>
	<hr/> AS FACES DO MITO CRISTÃO NO CINEMA
101	O REI DOS REIS, NICHOLAS RAY, 1961
106	O Sermão da Montanha de Nicholas Ray
107	O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS, PIER PAOLO PASOLINI, 1964
115	A Censura aos Escribas e Fariseus de Pasolini
115	JESUS CRISTO SUPERSTAR, NORMAN JEWISON, 1973
125	O Jesus Hippie no Getsêmane
126	A VIDA DE BRIAN, TERRY JONES, 1979
133	A Pregação de Brian
134	A ERA DA INCERTEZA
137	Última Tentação de Cristo, Martin Scorsese, 1988
143	A Tentação no Deserto de Scorsese
145	Jesus de Montreal, Denys Arcand, 1989
148	A Expulsão dos Vendilhões do Templo de Arcand
151	CONCLUSÃO
153	APÊNDICE
161	FILMOGRAFIA SOBRE CRISTO
169	REFERÊNCIAS





# INTRODUÇÃO

Os assuntos abordados neste livro, como a questão mitológica de Cristo, a redenção, o sacrifício e a moral cristã no cinema e as várias releituras da imagem de Jesus dariam, cada um, um novo e extenso trabalho de pesquisa. Ao ler este ensaio, ninguém encontrará novidades relacionadas com a mitologia, história e teologia sobre a figura de Jesus, afinal sobre isto centenas de livros já foram escritos no decorrer dos séculos.

Este ensaio objetiva apenas analisar Cristo dentro do contexto da indústria cinematográfica, buscando um novo enfoque, mostrando como a figura de um homem carismático recebeu várias interpretações dependendo do momento histórico, político e social vivido. Pois, como declarou Georges Sadoul, “é impossível estudar a história do Cinema como arte, sem evocar os seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, da sua economia, da sua técnica.”<sup>1</sup> Assim, também, é impossível estudar o mito cristão no Cinema sem observar estes aspectos.

O Cristianismo não é vivido em sua essência na sociedade ocidental. Vivemos apenas o mito, os seus aspectos formais. Somos simpatizantes e não seguidores de Cristo. O objeto deste estudo é o aspecto mitológico como as pessoas encaram o Cristianismo e a figura de Cristo, e que o Cinema expressa através das suas várias leituras sobre a figura do Messias. O Cristo instaurado pelo Cinema e pela sociedade ocidental não é, ge-

ralmente, o Cristo teológico dos evangelhos, mas um Cristo que serve como símbolo de uma idéia, de um pensamento vigente, de uma postura de vida, refletindo o momento histórico vivido. Sendo assim, a imagem de Cristo se modifica segundo os parâmetros da época em que é criada.

O livro é dividido em três partes. A primeira traça um panorama histórico, teológico e mitológico sobre a figura de Jesus e o Cristianismo, assinalando as várias discussões polêmicas surgidas acerca da sua pessoa no decorrer do tempo. A segunda entra propriamente na questão do Cristianismo no Cinema e como a figura de Cristo é tratada. São relacionados os filmes realizados sobre a figura de Jesus, são discutidos os aspectos da redenção, do sacrifício, do super-homem e da moral cristã que direciona quase todos os enredos escritos no cinema. Na terceira parte é feita uma análise do tratamento dado à figura de Jesus em seis filmes de estilos e épocas diferentes, dentro de um contexto histórico, teológico, político e social, assinalando também as influências da direção e produção.

De modo indireto, esta pesquisa serve para discutir vários aspectos do Cristianismo e do Cinema. Os filmes são analisados pelo aspecto cinematográfico, mas dentro de uma visão teológica, moral e ética, buscando observá-los em um contexto histórico e de produção e direção. Se esta análise servir, de algum modo, para despertar curiosidade sobre a figura de Jesus, conseguiu atingir um de seus objetivos. Afinal, depois de dois mil anos, os ensinamentos de Cristo continuam atuais, porque os seres humanos ainda insistem em ser intolerantes, cruéis e estúpidos.

---

<sup>1</sup> SADOUL, Georges. História do Cinema Mundial I, p.36.

A large, stylized cross shape is the central graphic element. It is composed of a thick, solid grey horizontal bar and a vertical bar that is a film strip. The film strip has a series of white rectangular sprocket holes along its top and bottom edges. The cross is positioned in the upper right quadrant of the page, with the horizontal bar extending from the left edge and the vertical bar extending from the top edge.

**Parte I**

CRISTO E O  
CRISTIANISMO



Dentro da cultura judaica, viver à espera de um Messias era coisa comum. No Antigo Testamento, desde o Pentateuco, os profetas falam da vinda do Messias que instauraria o reino de Israel. A esperança messiânica fazia parte dos anseios do povo judeu e era fruto de uma forte consciência nacional e da fé em Deus. Nos tempos de opressão ela se tornava ainda mais vigorosa. Vários “messias” apareceram e foram mortos e esquecidos, mas por que Cristo não? Jesus tornou-se o Messias do mundo. Os judeus o desprezaram por Cristo falar de um reino que não era deste mundo; isso não interessava à maioria dos judeus.

Mas quem é o Cristo? O Salvador da humanidade? O Redentor? O Filho de Deus? Deus? O Messias esperado? O Rei dos reis? A luz do mundo? O Cordeiro de Deus? Um louco que se dizia Deus? Um rebelde socialista? Vários homens ilustres já se debruçaram sobre essa pergunta. Ernest Renan, que escreveu “A Vida de Jesus”, afirmou que Cristo era “um homem de dimensões colossais”; “um homem incomparável, a quem a consciência universal decretou o título de Filho de Deus...”. Napoleão Bonaparte, em sua estada solitária na Ilha de Santa Helena, após ler os evangelhos declarou: “Eu conheço homens; e lhes digo que Jesus Cristo não é um homem”. Lord Byron, grande poeta britânico, expressou: “Se alguma vez o homem foi Deus ou Deus foi homem, Jesus Cristo foi ambos”<sup>2</sup>. Nietzsche argumenta: “... no fundo, só houve um cristão, e ele morreu na cruz.”<sup>3</sup> E Feuerbach, analisando o mito cristão, conclui: “Mas o Deus encarnado (Cristo), é apenas o fenômeno do homem endeusado; porque a elevação do homem a Deus antecede necessariamente ao rebaixamento de Deus ao homem. O homem já estava em Deus, já era ele próprio Deus antes de Deus ter se tornado homem, de ter se mostrado como homem.”

A mensagem cristã de amar o próximo, seja ele quem for, e a renúncia de si mesmo pelo amor do evangelho encontrou guarida nos corações dos homens. A idéia do Deus único (Jeová ou Javé), onipotente, onisciente e onipresente, que mesmo assim olha para os homens tão pequeninos e mesquinhos e entrega Seu filho unigênito para morrer como o Cordeiro de Deus expiatório da humanidade, torna-se o símbolo vivo e eterno do amor deste Deus à humanidade. Este símbolo fez brotar no ser humano os sentimentos de compaixão, humildade, imortalidade, medo e gratidão a Deus. E estes sentimentos são lamentados por Nietzsche: "Deus na cruz - o homem irá sempre esquecer a terrível significação profunda desse símbolo? Tudo que sofre, tudo que pende na cruz, é divino... Nós todos pendemos da cruz, conseqüentemente somos divinos... Somente nós somos divinos... O Cristianismo constituiu assim uma vitória: uma atitude mais nobre da mente foi por ele destruída - o Cristianismo permanece até hoje como o maior infortúnio da humanidade"<sup>4</sup>.

A sociedade ocidental vive o mito cristão. Toda a base cultural, moral e ética desta sociedade é baseada nos ensinamentos de Jesus e em certos elementos a ele relacionados. Na Idade Média, quando o mundo era visto através dos dogmas cristãos, a Igreja era a senhora do Ocidente. Com todas as mudanças, transformações e descobertas ocorridas no decorrer dos séculos, desde o nascimento de Jesus, a influência das idéias cristãs foi diminuindo, mas, bem ou mal, ela ainda permanece. Por mais que um cidadão dessa sociedade fuja desta influência, ele sempre se verá, em algum momento, agindo sob ela. A ética e a moral cristãs, principalmente, tornaram-se uma árvore de raízes profundas, difíceis de se arrancar. E é dentro deste mito que o ser humano muitas vezes encontra guarida e conforto para os seus sentimentos mais profundos, como o

medo da morte, da vida, a idéia de imortalidade e de Deus: "O Ocidente vive dentro do mito cristão porque é constitutivo dos modos de ser da sua civilização. Daí sua importância: expressar ânsias e verdades profundas da mente humana, da necessidade do homem, de seu afã e faina de transcendência. Nós não sabemos o mito. Ele nos sabe, pois é dentro dele que a mente elabora imagens, fábulas, idéias, invenções"<sup>5</sup> - afirma Artur da Távola.

A moral e a ética de Cristo, a idéia de seu Deus, a sua religião, o seu exemplo fazem parte da cultura ocidental. Cristo foi o homem que se tornou Deus, representa a perfeição humana, transformou-se em um mito e os seus ensinamentos também. A sua figura é interpretada, revivida, aceita, consumida conforme a época em que é produzida e segundo os ideais, pensamentos e história de vida de quem a produz. A figura de Jesus, pelas qualidades a ela relacionadas, sempre foi utilizada para dar legitimidade a várias ideologias, sendo elas boas ou más. As pessoas nunca tiveram muito escrúpulo em deturpar os ensinamentos dele para dar embasamento a seus anseios. O Cristo da religião, o dos evangelhos, tradicional, não interessa a maioria das pessoas. Ele apenas é evidenciado conforme as convicções de cada um.

O mundo ocidental prossegue utilizando as idéias cristãs como fetiches no seu subconsciente, tornando-as símbolos não-sentidos, não-vivenciados, mas apenas admirados. O amor, a igualdade, a misericórdia, o perdão, o sacrifício e a santidade são sentimentos cristãos apenas reverenciados pelas pessoas, mas não incorporados na prática de vida. Todos estes elementos estão presentes no mito cristão, na vida de Jesus, no homem que se transformou no ideal de perfeição humana, da extrema bondade, em Deus.

## A ORIGEM DO CRISTIANISMO

O Cristianismo não nasceu com Cristo, mas ele constituiu-se no seu ponto alto, na consumação de elementos que já existiam no Judaísmo. No Antigo Testamento já se falava de amor ao próximo, de remissão dos pecados através do sacrifício, da justiça de Deus, da ressurreição dos corpos, do Juízo Final, da vinda do Messias sofredor, submisso à vontade de Deus. Só que a religião judaica não vivenciava esses elementos de modo pleno, era uma religião formalista, ritualista, exercida através de várias regras e leis. Cristo encarnou a alma desta religião, a aproximação de Deus como pai do ser humano, de toda a humanidade, não só dos judeus; colocando o amor e a misericórdia como regras básicas. Ele não veio “destruir a Lei, mas cumpri-la.”

Cristo, numa interpretação posterior no Novo Testamento, tornou-se o Messias/Servo sofredor do profeta Isaías. Não um Messias guerreiro, vencedor, que restauraria a situação pecaminosa do ser humano através da força, mas sim através do sofrimento, da humilhação, da submissão, invertendo os valores estabelecidos:

“Era desprezado e rejeitado dos homens; homem de dores, e experimentado nos sofrimentos, e, como um de quem os homens escondiam o rosto, era desprezado, e não fizemos dele caso algum. Verdadeiramente ele tomou sobre si as nossas enfermidades, e carregou com as nossas dores; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus, e oprimido. Mas ele foi ferido por causa de nossas transgressões, e esmagado por causa das nossas iniquidades; o castigo que nos traz a paz estava sobre ele, e pelas suas pisaduras fomos sarados. Todos nós andávamos desgarrados como ovelhas, cada um se desviava pelo seu caminho; mas o Senhor fez cair sobre ele a iniquidade de todos nós. Ele foi oprimido e afligido, mas não abriu a boca; como um cordeiro que é levado ao matadouro, e como a ovelha que é muda perante os seus tosquiadores, assim ele não abriu a boca”<sup>6</sup>.



Em Jesus, vários elementos messiânicos das profecias do Antigo Testamento foram concretizados. O Messias que lutava utilizando métodos não de violência, mas de tolerância e mansidão. Um Messias que “não veio trazer a paz, mas a espada”, contudo, uma espada diferente, a espada da convicção e da paixão religiosa como meio de transformação do mundo.

Segundo as leis mosaicas, para a remissão dos pecados Deus exigia o sacrifício de um animal: “sem derramamento de sangue não há remissão de pecados”.<sup>7</sup> Para cada tipo de pecado era exigido o sacrifício de uma espécie de animal. Esse sacrifício representava a gravidade e a condição pecaminosa da humanidade que vivia separado de Deus. Deus era distante, rigoroso, guerreiro, o Senhor dos Exércitos. Os pecados eram muitos e os sacrifícios também. Os profetas anunciavam a vontade de Deus que, com o passar do tempo, rejeitou o culto religioso em favor da moralidade e caridade: “Misericórdia quero, e não sacrifícios; e o conhecimento de Deus, mais do que holocaustos”.<sup>8</sup>

No Novo Testamento, Cristo transformou-se no último sacrifício requerido por Deus, o cordeiro perfeito, o qual Ele próprio ofereceu para a remissão dos pecados de toda a humanidade. Esse cordeiro era o Seu filho unigênito, que preexistia à criação do mundo. Ele era o Logos divino, que mostraria ao ser humano a “verdade” de Deus, o “caminho” para se chegar a Ele, a prova concreta do Seu amor para com a humanidade.

## O JESUS HISTÓRICO

Na época do nascimento de Cristo, as terras que circundam o Mediterrâneo pertenciam a Roma. Esses vastos territórios, que abrangiam toda a civilização então conhecida, eram dominados por um tipo único de cultura. Em nenhum outro período da

história anterior ou posterior se encontra exemplo de predomínio cultural comparável ao exercido por Roma nessa época.

Roma evitava extinguir as instituições existentes nas localidades que conquistava. No geral, os habitantes das províncias governavam a si mesmos no que concerne às questões internas. Respeitavam-se as práticas religiosas locais. Preservavam-se os costumes e as línguas antigas dos povos das províncias. A Palestina não era diferente na época do nascimento de Cristo. “Muito do sucesso de Roma, na dominação de populações tão diversas a ela sujeitas, se deve à consideração com que tratava os direitos e preconceitos locais. A diversidade existente dentro dos limites do império era, assim, tão notável quanto a sua unidade. Mais do que em qualquer outro, no âmbito das ideias religiosas, essa variedade saltava aos olhos”<sup>9</sup>.

A tolerância romana nos assuntos religiosos e culturais, no entanto, não evitava a opressão imperialista, os conflitos sociais, religiosos, raciais, econômicos e políticos que existiam na época do surgimento do Cristianismo. Vivia-se um momento de crise e de desesperança. O povo ansiava por justiça, desejava libertar-se da opressão romana. Mas como vencer um inimigo tão poderoso? O Cristianismo trouxe a resposta. “O aparecimento do Cristianismo não é um milagre. Ao contrário. Seria milagre, se ele não tivesse aparecido.”<sup>10</sup> A doutrina cristã apareceu no momento certo, quando as circunstâncias sócio-econômicas permitiram a necessária aparição de um ideal de “salvação” e de “redenção”.

Jesus nasceu entre o ano 7 a.C e 7 d.C, em uma pequena cidade da Palestina chamada Belém. As únicas fontes sobre a vida de Jesus são os quatro evangelhos atribuídos aos seus discípulos: Mateus, Marcos, Lucas e João. Os evangelhos são, antes de mais nada, o testemunho do divino evento de Jesus,

o Cristo, e seus pormenores podem ter sido influenciados pelas experiências e situações vividas pela Igreja primitiva. Os evangelistas não eram e não pretendiam ser historiadores, mas recolheram e puseram por escrito, cada um segundo sua visão, o que lhes era fornecido pelas tradições orais, com o objetivo de anunciarem a Boa Nova para as pessoas do seu tempo, buscando responder aos problemas das comunidades às quais escreviam. Existem entre os exegetas dos evangelhos desacordos em relação à exatidão de muitos fatos narrados pelos evangelistas. Mas no essencial, o caráter e o ensino de Jesus são identificados.

Jesus viveu em Nazaré da Galileia, em um ambiente simples de uma casa de carpinteiro. Embora vista com desprezo pelos judeus mais puros que habitavam a Judeia, por causa da grande mistura de raças que nela havia, a Galileia era fiel à religião e às tradições hebraicas. E, juntamente com todos os outros judeus que viviam a opressão do império romano, os galileus possuíam uma intensa esperança messiânica. Os evangelhos se calam em relação à infância e à mocidade de Jesus, porque o que interessava para os evangelistas era a sua vida messiânica, os acontecimentos que comprovariam a sua missão divina.

Aos 30 anos, Jesus, após ser batizado por João Batista no rio Jordão e ser tentado no deserto por Satanás, iniciou a sua vida pública de pregador e profeta. Segundo W. Walker, foi com o batismo que veio em Jesus a convicção de que era designado por Deus para desempenhar papel específico no reino iminente a ser instaurado pelo Filho do Homem, personagem celestial que viria nas nuvens do céu.<sup>11</sup> Se Jesus se compreendia como o Filho do Homem, o Messias, é um problema ainda muito debatido. O reino pregado por Jesus colocava de lado as expectativas judaicas populares recusando-se a servir-se de métodos políti-

cos e egocêntricos. Este reino é o governo por parte de Deus, iniciado por Ele mesmo, e não inaugurado pela subversão do governo romano. O reino de Jesus é o reino dos puros de coração que reconhecem os seus pecados e aceitam a exigência radical do amor e as reivindicações do seu Pai celestial. Para fazer parte desse reino é necessário reconhecer Cristo como filho de Deus e seu único mediador, além de “nascer de novo”, ou seja, é preciso haver uma transformação interior. “Pelo que, se alguém está em Cristo, nova criatura é; as coisas velhas já passaram; eis que tudo se fez novo”, afirma o apóstolo Paulo<sup>12</sup>.

Jesus pregou o reino e curou, segundo os evangelhos, os atri- bulados na Galileia, conseguindo grande número de seguidor- es dentre o povo. Reuniu ao seu redor um grupo pequeno de companheiros mais íntimos, os apóstolos, e um outro maior, de discípulos menos chegados. O ministério de Jesus durou mais ou menos três anos e a oposição a ele começou tão logo se tornou evidente a natureza espiritual de sua mensagem e, cla- ro, o seu conflito com as autoridades eclesiásticas da época.

Saiu da Galileia, dirigiu-se para o norte, na direção de Tiro e Sidom, e depois para a região de Cesareia de Filipe, onde os evangelhos registram o reconhecimento pelos seus discípulos da sua missão messiânica. Jesus afirmava, porém, que devia pregar em Jerusalém, qualquer que fosse o risco em que isto acarretasse. Com coragem heroica se dirigiu para Jerusalém, defrontando-se com uma hostilidade crescente. E lá foi preso e crucificado, provavelmente no ano 29 d.C e, comprovadamente, sob o governo de Pôncio Pilatos (26 d.C - 36). Os discípulos, ao verem o seu Messias ser preso, torturado e crucificado, disper- saram-se, para logo depois reunirem-se outra vez, com redo- brada coragem, na alegre convicção de que ele ainda vivia, tendo ressurgido dentre os mortos.

O porquê da condenação de Jesus é outro ponto de polêmica. A acusação dos judeus era de blasfêmia. Segundo as leis mosaicas aquele que se diz Deus merecia a morte. Se Cristo realmente não era o filho de Deus, os judeus tinham razão, pelo menos legalmente. Mas o interesse dos chefes religiosos na morte de Jesus era mais político do que religioso. Todavia, o que realmente o levou à morte foi se dizer rei ou o povo denominá-lo como tal. Isto perante as leis romanas era crime contra o império, e, afinal, quem o condenou foi Pôncio Pilatos, um romano, que só se interessava pelos assuntos relacionados ao império.

A doutrina de Jesus é toda baseada nos escritos e tradições do Judaísmo. Cristo ensinava que Deus era o Pai dos homens, e que os homens poderiam receber esta adoção através do arrependimento dos seus pecados, nascendo de novo, sendo batizado e vivendo em novidade de vida. Esta atitude de submissão e humildade para com Deus era acompanhada do seu perdão. O padrão ético cristão é o da retribuição e equivalência de tratamento, motivado pelo amor e graça de Deus. É um amor que constrange à boa ação. Se Deus entrega o seu filho para ser humilhado e maltratado pelos homens, não pode exigir outra coisa senão a mesma humildade, amor, renúncia e compaixão. Cristo recomenda: "Sede vós perfeitos como perfeito é o vosso Pai celestial". É perdoar para ser perdoado, amar para ser amado, dar para poder receber.

Cristo ensinava as coisas de modo radical e extremoso, geralmente através de dicotomias. Há dois caminhos que podemos seguir na vida: um largo e fácil, que leva à destruição, e o outro estreito e árduo, que leva à bênção eterna. Quem não é por ele é contra ele. Quem não largar pai, mãe e irmãos por seu amor não é digno dele. Amar a Deus sobre todas as coisas

e o próximo como a si mesmo, entregando sua vida em favor de um amigo. Quem crer será salvo, quem não crer será condenado. E o exemplo de conduta de vida era o das crianças.

Jesus “ensinava como quem tem autoridade, e não como os escribas.”<sup>13</sup> Falava como um deus. Nele coexistiam uma presunção divina e a humildade extrema. Declarava que ninguém conhece o Pai senão o Filho e aquele a quem o Filho o quisesse revelar. Proclamava-se senhor do sábado (o sábado era o que tinha de mais sagrado para os judeus na Lei). Perdoava pecados como Deus. Chamava para si os cansados e oferecia-lhes alívio. Dizia ser o “pão da vida”, a “luz do mundo”, o “caminho”, a “verdade”, a “ressurreição e a vida”.

De outro lado, não era menor a clareza com que sentia sua própria humanidade e limitações. Ele orava e ensinava os discípulos a orar. Declarava não saber o dia e a hora do fim dos tempos, coisa que só o Pai conhecia. Foi tentado no deserto, expulsou de modo violento os vendilhões do templo, disse ter vindo trazer não a paz, mas a espada e, ao perceber que ia morrer, pediu a Deus que afastasse dele aquele cálice. E na agonia da cruz, clamou: “Deus meu, Deus meu, por que me desamparaste?” Está nesses pronunciamentos o mistério da sua pessoa. “Sua humanidade é tão evidente quanto a sua divindade. A explicação de como isto é possível excede os limites de nossa experiência e, por conseguinte, nossa capacidade de compreensão. A Igreja, porém, tem se preocupado sempre com o problema e, não raro, dado ênfase praticamente a uma das facetas, em detrimento da outra.”- declara W. Walker.<sup>14</sup>

Após a morte de Cristo, o que deu força ao seu ensino foi a convicção dos seus discípulos de que a sua morte não era o fim, isto é, foi a fé na ressurreição. Como se deu esta convicção

constituiu-se um dos problemas históricos mais misteriosos. A vitória de Cristo não estava na derrocada do Império Romano, mas na derrota da morte, na sua ressurreição. O Messias dos discípulos, que haviam fugido e abandonado Jesus, encontrou a sua vitória e glória através da ressurreição.

Esta crença reuniu os discípulos dispersos e fez deles testemunhas pelo mundo, dispostos a oferecerem a própria vida em nome de tal convicção. A ressurreição de Cristo trouxe uma nova dimensão aos seus ensinamentos. Realmente agora havia por que morrer, afinal a morte seria o nascimento para uma nova e gloriosa vida. "É estranho que o 'acontecimento Jesus' não tenha terminado com a morte na cruz e que os discípulos de Jesus não tenham desaparecido do palco da história como foi o caso de tantos outros rebeldes, pregadores, apologetas, reformadores, insurretos, opositoristas e revolucionários, todos vítimas dos interesses do poder, que pretendiam fazer reinar a ordem e a paz no país... como pois, nessas condições, puderam os discípulos de Jesus - e em particular o grupo de Pedro - superar suas terríveis desilusões e o 'escândalo da cruz' para passar à ofensiva, uma ofensiva vitoriosa? Como pôde um profeta, cujas predições não se realizaram, ser o ponto de partida da maior religião do mundo? Gerações inteiras de historiadores e teólogos formularam essas perguntas (e outras semelhantes) e continuam a formulá-las."<sup>15</sup>

## O CRISTO TEOLÓGICO

Quem é Cristo? O que se deve pensar dele? Eis uma pergunta de importância fundamental e que surgiu em paralelo com a proclamação do evangelho (a boa nova). A cristologia mais primitiva era de caráter messiânico. Jesus era o Messias da esperança

judaica, embora em um sentido espiritual elevadíssimo. Os discípulos de Cristo conheceram o Jesus histórico e o Jesus da fé. O Jesus da história viveu num país específico, sob as condições humanas de espaço e tempo. O Cristo da fé é o Senhor de todos os seus servos, manifesta-se como Espírito em lugares os mais diversos ao mesmo tempo, sendo onipresente e onisciente.

Para o apóstolo Paulo, Cristo era o Senhor, o agente divino da criação, a plena manifestação do amor de Deus. "Nele habita corporalmente toda a plenitude da Divindade".<sup>16</sup> Descreve-o como o Filho de Deus que se tornara homem e foi exaltado, por intermédio da ação divina, como o poderoso Filho de Deus, e desse modo se tornou Senhor. A obediência que Jesus teve para com Deus ao cumprir a sua missão foi seguida de grande recompensa. "Pelo que Deus o exaltou sobremaneira e lhe deu o nome que está acima de todo nome, para que toda língua confesse que Jesus Cristo é Senhor"<sup>17</sup>. Na cristologia de Paulo "combinam-se de maneira notável conceitos hebraicos e gentílicos, manifestando-se nela o servo sofredor e exaltado, a sabedoria preexistente, o agente divino na criação e o poder redentor que, por amor dos homens, desceu do céu, morreu e ressuscitou"<sup>18</sup>.

Em concordância com as idéias de Paulo, o evangelista João crê na preexistência e na atividade criadora de Cristo. Ele é o Logos, o "Verbo que estava com Deus e o Verbo era Deus"<sup>19</sup>, "todas as coisas foram feitas por intermédio dele". João ressalta a Encarnação com a realidade: "O Verbo se fez carne e habitou entre nós"<sup>20</sup>. Estas discussões eram complicadas para a maioria dos fiéis da época. "Não era fácil a inteligências pouco treinadas filosoficamente combinar, de modo a formar um todo harmonioso, a figura do Jesus da história com a do Cristo da fé"<sup>21</sup>.



Outra ideia que apareceu após a morte de Paulo é a questão da adoção de Cristo. Esta ideia compartilhada, ao que parece, pelo evangelista Marcos, não pensa em Jesus como ser preexistente, mas depois do batismo é que ele se torna Filho de Deus. Este pensamento não incluía uma teoria efetiva da Encarnação, na qual os evangelistas Mateus e João acreditavam, relatando que a manifestação da filiação divina de Cristo remonta ao início da existência terrena. Segundo eles, Jesus teve um nascimento de caráter sobrenatural, foi concebido por obra e graça do Espírito Santo, ou seja, pelo poder de Deus. "Ainda que as testemunhas principais do Novo Testamento não coincidam totalmente na interpretação da pessoa e da morte de Jesus, elas, não obstante, dirigem a nós a notícia conjunta de que Deus, o Senhor do mundo, veio a nós em Jesus. Essa vinda de Deus, porém, poderá tornar-se realidade concreta para nós somente se permitirmos que o amor de Deus vindo a nós em Jesus nos cativa (...)"<sup>22</sup>.

Os que praticavam o Gnosticismo formaram uma outra ideia a respeito da pessoa de Cristo. Os gnósticos negavam a humanidade e a morte efetivas de Jesus, afirmando que ele não viera "na carne", mas sim no aspecto de um fantasma. Cristo, argumentavam, apareceu e ensinou aos seus discípulos, mas durante esse tempo era um ser celestial, e não de carne e sangue.

Com um aspecto fortemente sincrético, o Gnosticismo encontrou no Cristianismo muitos elementos de que podia lançar mão. "A figura de Cristo, em especial, servia de centro definido e concreto para sua teoria de um conhecimento superior e salvador. Era ele o revelador do Deus supremo e perfeito, até então desconhecido dos homens"<sup>23</sup>. Os gnósticos consideravam que o mundo material é mau, logo o Cristo não poderia ter

tido uma encarnação real. Eles explicavam seu aparecimento como sendo de um fantasma, ou como um nascimento aparente de uma virgem, sem participação na natureza material.

Após várias controvérsias e polêmicas que dividiram a Igreja e causaram diversos conflitos e disputas, principalmente com a Igreja Cristã do Oriente, em 451, o Concílio de Calcedônia aprovou o Tomo de Leão, e condenou as anteriores heresias. Este credo desde então tem sido considerado a solução “ortodoxa” do problema cristológico pelas igrejas grega e latina e pela maioria das comunidades protestantes. O credo argumentava que Cristo era Filho de Deus e Deus ao mesmo tempo. O homem Jesus torna-se Deus, o criador do Universo. O credo consistia dos seguintes termos:

“Nós, portanto, seguindo os santos Pais, todos a uma só voz, ensinamos os homens a confessar que o Filho e nosso Senhor Jesus Cristo é um e o mesmo, que é perfeito em divindade e perfeito em humanidade, verdadeiramente Deus e verdadeiramente homem, de alma racional e corpo com o Pai quanto à sua divindade e consubstancial com o Pai quanto à sua divindade e consubstancial conosco quanto à sua humanidade, em tudo igual a nós, exceto no pecado; gerado do Pai antes de todas as eras quanto à sua divindade, e nestes últimos dias, por nós e pela nossa salvação, nascido da Virgem Maria, a mãe de Deus quanto à sua humanidade, um só e o mesmo Cristo, Filho, Senhor, Unigênito, em duas naturezas, inconfusa, imutável, indivisível e inseparavelmente, não sendo a distinção de naturezas de modo nenhum abolida pela união, mas antes sendo a propriedade de cada natureza preservada e concorrendo em uma só pessoa e uma só subsistência, não separada ou dividida em duas pessoas, mas um só e o mesmo Filho e Unigênito, Deus o Verbo, o Senhor Jesus Cristo, como os profetas, desde o começo, têm declarado a respeito dele, e como o Senhor Jesus Cristo mesmo nos ensinou, e como o credo dos santos Pais nos legou.”<sup>24</sup>

## O CRISTO MITOLÓGICO

Apesar de muitos pensarem o contrário, a visão mitológica de Cristo, como meio de expressar uma ideia teológica, já teve início com os seus discípulos. Cada evangelista lança, em certa medida, um olhar diferente sobre Jesus. Mateus escreveu para os judeus; sendo assim pretendeu mostrar Cristo como o segundo Moisés, o Messias esperado, Filho de Davi. Para provar isto salpica o texto com citações do Antigo Testamento. Marcos, o primeiro a escrever um evangelho, dentro de um contexto romano revela um Cristo Filho de Deus, que procura esconder o seu messianismo. Já Lucas redigiu para os gentios, os não-judeus, fazendo Jesus remontar a Adão, ressaltando seu vínculo com a humanidade inteira, mas desde o primeiro momento de sua existência é o Filho de Deus, o Salvador de toda a humanidade, particularmente atento aos pobres, aos pecadores e aos pagãos. João, com uma percepção bem pessoal e distinta dos outros evangelistas, radicaliza a ideia sobre Cristo. Para ele, a relação entre o Pai e o Filho apresenta-se como de uma igualdade total, “de modo que o Filho está como um ente divino ao lado de Deus e no fundo não pode ser distinguido de Deus”<sup>25</sup>. É o Verbo divino que encarnou, que revela a vontade de Deus entre os seres humanos. “Seu intuito é testemunhar com a melhor evidência possível que o homem Jesus, de cuja glória tratará o evangelho, personifica o agir do próprio Deus. Que o próprio Criador se manifestou falando e agindo em Jesus Cristo (...)”<sup>26</sup>.

Ao analisarem os fatos narrados nos evangelhos sobre Jesus, levando em conta essas visões dos evangelistas, alguns estudiosos tenderam a rejeitar a sua historicidade, afirmando que Cristo era apenas e tão somente um ser mitológico, criado pela

imaginação dos judeus, como os deuses do Olimpo. Esses estudiosos em vez de postularem a existência de um personagem histórico, acerca do qual não podemos ter certeza de certos fatos, devido à mitologia em que rapidamente se envolveu, resolveram crer apenas na existência de um “mito”, que imperfeitamente se desenvolveu na História pelas primeiras gerações de cristãos. Mas o teólogo alemão Rudolf Bultmann, apesar de admitir os aspectos mitológicos das narrativas dos evangelhos, afirma que “o acontecimento Cristo não é um mito nos moldes, por exemplo, dos mitos cultuais dos deuses gregos ou helenísticos. Jesus Cristo, como filho de Deus, uma figura mítica na qualidade de ser divino preexistente, é simultaneamente um determinado ser humano histórico, Jesus de Nazaré”<sup>27</sup>.

Para resgatar a mensagem cristã ao ser humano moderno, Bultmann propõe um método de interpretação do Novo Testamento “que procura redescobrir o significado mais profundo oculto por trás das concepções mitológicas (...). Não se propõe eliminar os enunciados mitológicos, mas sim interpretá-los”<sup>28</sup>. A este processo dá o nome demitologização, que adota como um dos critérios a cosmovisão moderna. “No entanto, demitologizar não significa rechaçar em sua totalidade a Escritura ou a mensagem cristã, mas sim a cosmovisão bíblica, que é a cosmovisão de uma época passada, com demasiada freqüência mantida ainda na dogmática cristã e na pregação da Igreja. Demitologizar significa negar que a mensagem da Escritura e da Igreja esteja vinculada a uma cosmovisão antiga e obsoleta”<sup>29</sup>.

Apesar de Cristo possuir aspectos de outros mitos conhecidos (a sua origem é divina ou sobrenatural; o seu nascimento não é desejado por alguns; padece tentações e vence e o seu destino é predeterminado), o que ele tem de original é o fato de que a sua existência mitológica, a sua Encarnação, tenha ocor-

rido num tempo histórico e não num tempo cósmico. Cristo não nasceu, viveu, morreu e ressuscitou no Olimpo, no Espaço Sideral, mas no Oriente Médio, em Jerusalém, em pleno Império Romano.

“Ao proclamar a Encarnação, a Ressurreição e a Ascensão do Verbo, os cristãos estavam convencidos de que não apresentavam um novo mito. Na realidade, eles utilizavam as categorias do pensamento mítico. Certamente que não podiam reconhecer este pensamento mítico nas mitologias dessacralizadas dos pagãos eruditos, seus contemporâneos. Mas é evidente que, para os cristãos de todas as confissões, o centro da vida religiosa é constituído pelo drama de Jesus Cristo. Embora cumprido na História, esse drama tornou possível a salvação; portanto só existe um único meio de obter a salvação: repetir ritualmente esse drama exemplar e imitar o modelo supremo, revelado pela vida e pelos ensinamentos de Jesus”.<sup>30</sup>

Como um mito criado poderia ter um fascínio tão grande a ponto de homens morrerem em seu nome e viverem em função dele, ocasionando uma verdadeira revolução no pensamento moral, político e religioso na sociedade ocidental? O apóstolo Paulo escreveu: “Porque para mim o viver é Cristo e o morrer é lucro.”<sup>31</sup> Esse mito representava entrega, renúncia, sofrimento, desafios. No Cristianismo primitivo, a presença, a ideia e os ensinamentos de Cristo como o Filho de Deus eram muito fortes. Os primitivos cristãos viviam e agiam como verdadeiros discípulos de Jesus. “O fato é hoje reconhecido por quase todos. Por conseguinte, a evolução se fez ao inverso do que alguns imaginam: não do Cristo mitológico ao pretense Jesus ‘ressituado da história’, mas do Jesus histórico ao Cristo mitológico”<sup>32</sup>, compreende Milan Machovec, em “Jesus para os Marxistas”, onde tenta conciliar o pensamento cristão ao marxismo.

Mas por que será que este mito transcendeu todos os outros? Em que ele é diferente? Há várias explicações, mas nenhuma satisfatória. Talvez o maior poder deste mito esteja em sua mensagem consoladora, que satisfaz os anseios mais profundos do ser humano.

“O Cristianismo contém efetivamente traços tipicamente mitológicos que não podemos conciliar com a concepção científica do mundo e nos quais não é possível crer sem certas correções. Contrariamente, porém, ao que afirmaram os primeiros marxistas, isso não significa que essa mitologia seja o equivalente exato de outras lendas - como as de Adónis, Osíris, Hércules ou Perseu. O que importa na matéria não é a forma mitológica, mas a questão de saber se tais estruturas ideais com colorido mítico comportam efetivamente valores, ideais e modelos éticos autênticos e eficazes.”<sup>33</sup>

Por causa de suas contradições e fascínio, Jesus é um mito polissêmico, sujeito a várias leituras, que exige de todos os que vivem na sociedade ocidental uma reflexão a seu respeito, pois, afinal, todos vivem nele. “Por outro lado, não podemos imaginar um personagem histórico que desenvolva coisas novas, originais e importantes no plano político e religioso, sem sua imagem apresentar em muitos aspectos traços complexos, sem sua doutrina conhecer desdobramentos difíceis, sem sua pessoa figurar no rol dos que procuraram reagir em face de novas situações. Eis por que não é possível que tal personagem diga coisas que não possam ser contraditas por outras palavras pronunciadas em outras situações concretas. É normal também que os discípulos e os seguidores interpretem de maneira diversa o pensamento do mestre. Isso é verdadeiro em todo tempo e lugar, porém, singularmente, nas situações de crise, de conflitos e de novas controvérsias.”<sup>34</sup>

Como a transformação deste mito se deu na História é o que interessa para o nosso estudo. Erich Fromm, no ensaio "Dogma de Cristo", vislumbrou o que poderia ter sido a chave desta questão. Analisando o desenvolvimento da ideia teológica de Cristo como Filho de Deus para Cristo como o próprio Deus, ele deixa claro que esta transformação está ligada às modificações na situação social e econômica, dentro de um contexto psicológico. Erich Fromm, diferentemente de Jung e Feuerbach, tenta compreender o dogma cristão baseado no estudo das pessoas, e não as pessoas à base de um estudo do dogma.

Fromm teoriza que a primeira ideia de Jesus como Filho de Deus, agonizante, está intimamente relacionada com a situação política e econômica em que o povo no Império Romano vivia. Eram massas de ignorantes, pobres, proletários, camponeses que, devido à crescente opressão política e econômica, à discriminação e ao desprezo social, ansiavam por modificar as condições existentes. Nesse contexto, a mensagem cristã encontrou solo fértil. "A proclamação de que o reino do céu está ao alcance de todos (Mt.10:7) foi o germe das mais antigas pregações. Foi o que despertou a esperança entusiástica nas massas sofredoras e oprimidas. O povo sentia que tudo chegava ao fim. Acreditava que haveria tempo de difundir o Cristianismo entre todos os pagãos antes que chegasse a nova era. Se as esperanças dos outros grupos das mesmas massas oprimidas eram dirigidas no sentido de provocar a revolução política e social pela sua própria energia e esforço, os olhos da comunidade cristã primitiva estavam fixados apenas no grande acontecimento, o início miraculoso de uma nova era"<sup>35</sup>.

A massa oprimida odiava intensamente as autoridades que lhes impunham o poder "paternal". Todos que representavam a autoridade, a opressão, eram odiados. Os sacerdotes, eruditos,

aristocratas, governadores significavam a exclusão do gozo da vida e em seu mundo emocional desempenhavam o papel do pai severo, proibidor, ameaçador. Assim, dentro de uma leitura freudiana, Fromm conclui que esse ódio se estendia também a Deus, que era um aliado de seus opressores e permitia que sofressem e fossem oprimidos. "Desejavam governar por si, ser os senhores, mas conseguir isso na realidade, derrubando e destruindo pela força os atuais senhores, lhes parecia impossível. Por isso, satisfizeram seus desejos na fantasia. Conscientemente, não ousavam matar o Deus paternal. O ódio consciente ficava reservado às autoridades, e não à figura do pai, do ser divino. Mas a hostilidade inconsciente ao pai manifestou-se na fantasia do Cristo. Colocaram um homem ao lado de Deus e fizeram dele um corregente, com Deus, o pai"<sup>36</sup>. Nisso talvez estivesse e está a impressionante sedução que o mito de Cristo exerce sobre as pessoas. Os fiéis se identificam com esse filho porque ele é um humano sofredor que, através do sofrimento, foi elevado a Deus e, simultaneamente, expiou os nossos pecados.

Para Fromm, quais foram os aspectos sociais, políticos e econômicos que fizeram transformar a ideia de Jesus como Filho de Deus, adotivo, para a do homem que sempre foi Deus e, ao mesmo tempo, distinto dele? Passados 250 a 300 anos do nascimento do Cristianismo, os seus adeptos eram totalmente diferentes dos primeiros cristãos. Não eram só judeus, mas gregos, romanos, sírios, gálios, enfim, membros de todas as nações do Império Romano. E, apesar das classes inferiores serem maioria, o Cristianismo tornou-se ao mesmo tempo a religião das classes destacadas e dominantes do império. Com a paulatina aproximação da Igreja com o Estado, consumada com a conversão de Constantino, o aspecto mais importante das esperanças escatológicas, que era o centro da fé da comunidade primitiva,



desapareceu gradualmente. "A partir de então, o peso da mensagem não estava na ideia de que o reino de Cristo era iminente, na expectativa de que o dia do Juízo e a volta de Jesus ocorreriam sem demora. Os cristãos já não se voltavam para o futuro ou a história, mas sim para trás. O fato decisivo já ocorrera. O aparecimento de Jesus já representava o milagre"<sup>37</sup>.

O mundo histórico, real, já não precisava de transformação. O Império Romano estava decaindo. As diferenças nacionais estavam desaparecendo. Até mesmo um estrangeiro podia tornar-se cidadão romano. O desenvolvimento econômico caminhava para um processo de feudalização gradual, com uma ordem rigidamente estabelecida, na qual para as classes mais baixas era impossível a ascensão social. O sistema social foi estabilizado de cima para baixo, procurando tornar mais fácil para o indivíduo tolerar sua situação. "Tal como os primeiros cristãos estavam imbuídos de ódio e desprezo pelos governantes, pelos ricos e educados, em suma, por toda a autoridade, também os cristãos do Século III estavam imbuídos de reverência, amor e fidelidade para com as novas autoridades religiosas."<sup>38</sup>

Com a evolução da Igreja, que se tornou burocrática e hierárquica, Fromm observa que o conceito da natureza de Jesus modificou-se, o ser humano não foi mais elevado a Deus, mas Deus desceu para se fazer homem: "como o novo conceito do Filho, que era na realidade uma segunda pessoa ao lado de Deus e ao mesmo tempo uno com Ele, modificou a tensão entre Deus e seu Filho, harmonizando-a, e como evitou o conceito de que um homem podia tornar-se Deus, eliminou da fórmula o caráter revolucionário da doutrina antiga, ou seja, a hostilidade ao pai."<sup>39</sup> Esta ideia teológica sobre Jesus, sobre ele ser Deus e ao mesmo tempo seu filho, é a que predomina até os nossos dias.

Segundo Erich Fromm, a esperança antiga de derrubada dos governantes e de vitória das classes pobres tornou-se tão insustentável que, do ponto de vista psíquico, teria sido inútil e antieconômico persistir na atitude de ódio. Se era impossível derrubar o pai (o governo romano), o melhor a fazer era submeter-se a ele, amá-lo e receber dele amor. Sendo assim, os culpados pelo sofrimento não eram mais os governantes, mas sim os próprios sofredores. E somente pela expiação constante eles poderiam alcançar o perdão e amor de Deus. "Depois de sua derrota final, e depois que todas as suas esperanças se revelaram inúteis, as massas satisfizeram-se com uma fantasia na qual aceitavam a responsabilidade de todo o sofrimento. Podiam, porém, penitenciar-se de seus pecados pelo sofrimento, esperando então ser amadas por um deus-pai. Este se revelara um pai amante quando, na forma de filho, tornou-se homem sofredor. Os outros desejos de felicidade, e não apenas de perdão, foram satisfeitos na fantasia de uma vida posterior abençoada, de um além-mundo que devia substituir a condição historicamente feliz prevista para este mundo e ambicionada pelos primeiros cristãos."<sup>40</sup>

## O MITO CRISTÃO NA SOCIEDADE MODERNA

Como é visto o mito cristão na sociedade moderna? Sociedade da revolução industrial, técnica, científica e de valores. Por que o mito de Cristo ainda persiste? Ainda fascina, atrai e seduz, servindo como elemento dramático no Cinema para transmitir pensamentos e ideias? Desde **Mitologias**, de Roland Barthes, que se consolidou uma inclinação para se analisar como um objeto mitológico a cultura de massa e os seus produtos. E em **Reflexões sobre a Violência**, de Sorel, mostra-se a presença

e a necessidade do mito como o motor de movimentação das massas na política.

O mito não é mais visto como uma fase primitiva e superada da história, onde o ser humano buscava explicações sobre o mundo dentro das narrativas fantásticas, sem nenhuma pretensão de objetividade, possuindo relação somente com a religião, a arte, o rito, a magia. A ideia corrente sobre o mito hoje é que "ele é um saber anterior ao científico, mais antigo, menos maduro, mais ligado a aspectos infantis ou adolescentes da história da mente humana... muito antes do mundo se apresentar à consciência como um complexo de "coisas" empíricas e de propriedades empíricas, apresentou-se como um conjunto de potências e de ações míticas"<sup>41</sup>.

O estudo do mito na atualidade serve como fonte para se compreender vários aspectos do mundo em que vivemos. No mito, está tudo lá de modo bruto, sem sofrer lapidação, esperando para ser analisado, descoberto. Na Psicanálise, Freud e Jung foram buscar a base de todas as suas teorias sobre a psicologia da pessoa humana em certos mitos arquetípos de histórias basilares. "Da mesma forma que a serpente troca de pele, assim também o mito precisa de nova roupagem em cada renovado éon (era), para não perder a sua força terapêutica",<sup>42</sup> diz Jung. E, na sociologia dos mass media, consolidou-se a análise dos conteúdos e das imagens distribuídos pelo cinema, pela televisão, pela literatura e pelas artes várias de consumo dentro de uma visão mitológica, muitas vezes primitiva. Esta atitude diante do mito, dentro da secularização do mundo moderno, mostra que não podemos fugir dele, ignorá-lo, pois ele sobrevive em formas diversas dentro da nossa sociedade. "Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha atirado para trás das costas os conteúdos religiosos da tradição, mas que

continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes”.<sup>43</sup>

É esta vivência que se dá no Cinema, principalmente, através do mito de Cristo. Se, segundo os parâmetros do pensamento vigente, o Cristianismo é impossível de ser concebido, a sociedade moderna, como não pode fugir dele, pois nele está enraizada, transforma-o, reinterpreta-o, distorce-o, esvazia-o. “A cultura moderna europeia está assim ligada ao próprio passado religioso, não só por uma relação de superação e emancipação, mas também, inseparavelmente, por uma relação de conservação-distorção-esvaziamento: o progresso tem uma espécie de natureza nostálgica, como o classicismo e o romanticismo dos séculos passados nos ensinaram”<sup>44</sup>, conclui Vattimo.

Jung aceita o dogma cristão exatamente por ele carregar a essência do pensamento interior, a formulação dos princípios da psique objetiva, ou seja, do inconsciente coletivo. Alertando que é um perigo o desprezo aos aspectos espirituais da nossa sociedade, principalmente o cristão, já que não se tem conhecimento de qualquer outro símbolo que expresse melhor o mundo do inconsciente. A sedução de Cristo, segundo Jung, está em representar o homem perfeito, a “perfeição”, a “inteireza”, o arquétipo de si-mesmo, que ganhou maior fascínio com a sua crucificação. “Se não houvesse uma afinidade (‘magneto’) entre a figura do Redentor e certos conteúdos do inconsciente, jamais uma mente humana teria podido enxergar a luz em Cristo e abraçá-la com toda a intensidade do coração. O elo de ligação entre os dois é o arquétipo do Homem-Deus; de um lado, este tornou-se realidade histórica em Cristo, e, de outro, domina a alma na sua condição de existente ‘eterno’, como totalidade superior, o si-mesmo”.<sup>49</sup>

Analisando o símbolo do peixe relacionado a Cristo pelos antigos cristãos, ele interpreta a cruz como o anzol, Cristo preso a ela como isca, que foi capturado do fundo do inconsciente (mar). "O símbolo do peixe representa, portanto, uma ponte entre a figura histórica de Cristo e a natureza psíquica do homem na qual repousa o arquétipo do Redentor. Por esta via, Cristo se converteu na experiência interna, no 'Cristo em nós' "<sup>46</sup>, atesta Jung.

Dentro do espírito da modernidade, tentando fazer uma análise antropológica do mito cristão, Ludwig Feuerbach, no célebre **A Essência do Cristianismo**, afirma que Cristo, na verdade, é apenas a imagem do homem projetada, são os seus desejos, sonhos, fantasias projetados na religião cristã. Ele não despreza o Cristianismo como simples quimera, também o aceita, mas apenas como o caminho para se encontrar a essência do homem, a essência dos seus sonhos e fantasias, não se preocupando com a verdade histórica ou filosófica cristã.

Feuerbach converte a teologia cristã em antropologia. Argumenta que o sentimento humano é sacralizado meramente por ser sentimento, que o motivo da religiosidade é o próprio homem, é a sua natureza. "Se o sentimento é bom, religioso, sagrado, divino por si mesmo, não tem o sentimento o seu Deus em si mesmo?", indaga.<sup>47</sup> Para Feuerbach não existe outra definição para Deus senão esta: "Deus é o sentimento puro, ilimitado, livre. Qualquer outro Deus que estabeleceres aqui é um Deus que chega empurrado, vindo de fora do teu sentimento".<sup>48</sup> No Cristianismo, o homem ao ter Deus como meta e Deus só tendo como meta a salvação moral e eterna do homem, faz, na verdade, que o homem tenha como meta a si mesmo. "Ao estabelecer o homem seu aprimoramento moral como meta tem ele decisões divinas, propósitos divinos; mas

ao ter Deus como meta a salvação do homem, tem ele metas humanas e uma atividade humana correspondente a essas metas. Por isso em Deus só é objeto para o homem a sua própria atividade”.<sup>49</sup>

Segundo Feuerbach, a contemplação de Deus como um ser humano é o mistério da Encarnação, que, na verdade, foi um fenômeno real, sensorial da natureza humana de Deus. Não foi por sua própria causa que Deus se tornou homem, mas por causa do próprio homem, foi uma necessidade humana. “A encarnação foi uma lágrima da compaixão divina, logo, apenas um fenômeno de um ser que sente humanamente e que, por isso, é essencialmente humano”<sup>50</sup>. Sendo assim, para ele, Cristo não foi Deus, mas apenas homem, um homem escolhido, não por Deus, mas pelos homens, para ser Deus. “Na religião o que em verdade é o motivo, a causa, determina-se na consciência religiosa como efeito, consequência do rebaixamento de Deus ao homem. Deus, diz a religião, humanizou-se para endear o homem”.<sup>51</sup>

Nietzsche, mais irascível, vê em Cristo o único cristão, por ser o único verdadeiro, sincero. Reprova o Cristianismo por ter destruído o tipo superior de humanidade (segundo ele), condenando os instintos do homem forte, tomando partido dos “fracos, os baixos, os falhados”, dando à vida “um aspecto sombrio e dúbio”. “No Cristianismo, os instintos dos subjugados e oprimidos vêm à tona: somente aqueles que estão no fundo procuram nele a sua salvação. Nele, o passatempo predominante, o remédio favorito para o tédio, é a discussão sobre o pecado, a autocensura, a inquisição da consciência; a emoção produzida pelo poder (chamado “Deus”) é expulsa (pela prece); o mais elevado bem é considerado inatingível, considerado um dom, considerado ‘a graça’ ”.<sup>52</sup> Nietzsche não se utiliza

de argumentos, mas apenas dos seus sentimentos e pensamentos em relação ao mundo para criticar o Cristianismo.

Jesus, para ele, foi um “anarquista santificado”, que incitou o povo, a ralé, os pecadores, os párias do Judaísmo, à revolta contra a ordem estabelecida. Ele lutava contra a casta, o privilégio, a ordem, o formalismo. “Era a descrença nos ‘homens superiores’, um não lançado contra tudo que os sacerdotes e teólogos sustentavam.” Para Nietzsche, Cristo era um criminoso político, foi por isso que morreu crucificado. “Ele morreu por seus próprios pecados - não há a menor base para se acreditar que tenha morrido pelos pecados dos outros”.

Segundo o autor de **O Anticristo**, Jesus apresentava ao homem não a salvação, mas um estilo de vida a ser seguido. Denominando-o de “grande simbolista”, afirmou que Cristo só considerava as realidades subjetivas, só elas eram a verdade, tudo o mais que é natural, temporal, espacial e histórico eram como sinais, “material para parábolas”. O conceito de “filho de Deus não se refere a ele ou a uma personagem concreta na História, mas a um fato eterno, um “símbolo psicológico despidido do conceito de tempo”, o qual qualquer um poderia ser se quisesse. “Os Evangelhos terminaram na cruz. O que, de então para diante, foi chamado de Evangelho constitui exatamente o inverso do que ele vivera: “a nova má”, um *Dysangelium*. Foi um erro próximo da asneira ver na fé, e particularmente na fé na salvação através de Cristo, a marca distintiva do cristão: somente o estilo de vida cristão, a vida vivida por aquele que morreu na cruz, é cristão... Até hoje tal vida é possível, e, para certos homens, mesmo necessária...<sup>53</sup>”, conclui Nietzsche.

O que temos de Cristo hoje, na sociedade ocidental, é apenas a sua forma mitológica. O homem moderno, urbano, produto

da civilização industrial, do consumismo, da liberação sexual e dos costumes, não compreende quem é Cristo. Tem pouca consciência da necessidade de um salvador e “não sabe que, para afrontar o problema do sentido da vida, do sofrimento e do amor, é necessário voltar-se para aquilo que ultrapassa o imediatismo dos fatos. Poderá então ler um texto sobre Jesus e compreender alguma coisa, mas enquanto não viver de maneira humana, não lhe será possível contemplar Jesus como uma pessoa viva.”<sup>54</sup>

A vida e os ensinamentos de Cristo ficaram tão distantes e irrealis para o homem no decorrer dos tempos que boa parte dos que se dizem cristãos não são cristãos, não vivem o Cristianismo, mas apenas simpatizam e seguem até certa medida a moral, a ética e a cultura cristãs. Nisso Nietzsche acertou plenamente. Mas nem por isso o Salvador ainda fascina menos o ser humano. Ele continua sendo um mito vivo, que leva o homem à transcendência. Traz para ele a esperança, uma razão para viver e morrer.

Também a morte martirizada de Jesus tornou-o um mito. A morte por um ideal mitifica o ser humano. É o caminho mais próximo para se chegar ao mito. E se esta morte for em prol de um ideal divino, como muitos creem, de redenção da humanidade, torna a pessoa um Deus, o Filho de Deus. “A imagem da princesa Andrômeda, com as mãos amarradas ao rochedo e destinada a uma morte horrível, a fim de pagar a falta de outrem, pode bem ter inspirado centenas de pintores. Mas a história humana só encontrou consistência em outra imagem: a do homem Jesus, com as mãos pregadas na cruz. E de fato, a causa pela qual Jesus sofreu era, de longe, muito mais humana. Nenhum Perseu veio salvar Jesus; ele realmente morreu em meio a mil tormentos”<sup>55</sup>.



A morte de Jesus foi a consumação da sua forma mítica. Ele tornou-se um mito forte, poderoso, fascinante, sedutor, revelador dos questionamentos mais profundos do ser humano sobre Deus e a morte. O amor extremoso, a caridade, a compaixão; a dicotomia entre o bem e o mal, o rico e o pobre, a luz e as trevas, o pecado e a santidade; a pureza, o sacrifício, a renúncia, a humildade, o heroísmo altruísta, a noção vigente do super-homem, o livre arbítrio, o destino nas mãos de Deus, a sua moral e ética são elementos do mito cristão que estão presentes no inconsciente coletivo da sociedade ocidental. A busca pelo que é eterno, o que é duradouro, que jamais terá fim e, logo, não é ilusão, mas realidade, verdade, é a questão principal que o Cristianismo impõe. Os cristãos acreditam que só Deus é eterno, só o Seu amor é infinito. O mundo visível é feito de ilusão, de coisas perecíveis, que fazem os homens viverem iludidos. É o “mundo sensível” de Platão, pura sombra do verdadeiro mundo. O mito cristão revela que para encontrar esta verdade que liberta, esta realidade que dá sentido à vida, é necessário o sacrifício, a renúncia, o sofrimento, a sujeição. Este é o preço. “Como simbologia, portanto, o fato central do mito cristão coloca uma verdade psicológico-existencial profun-díssima da vida humana: só através da queda e da morte, vale dizer, só entrando na elaboração da ideia da morte, pode o homem renascer para a vida”<sup>56</sup>. Este poderoso mito ainda permanece vivo e forte em nossa sociedade, sendo difundido de um modo ou de outro nos mass media.

Segundo o raciocínio de Roland Barthes, em **Mitologias**, o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem, ele é um modo de significação, uma forma. “Será necessário, mais tarde, impor a esta forma limites históricos, condições de funcionamento, reinvestir nela a sociedade”<sup>57</sup>. Barthes ainda diz que

tudo pode ser mito, já que o universo é infinitamente sugestivo. Se tudo pode ser mito, quão grande mito não é Cristo!

A pessoa de Cristo nos é imposta como um mito, permanecendo para nós a sua forma, os seus aspectos primeiros, as características que identificam Jesus como Jesus. A sua história, a que está nos evangelhos, evapora-se, permanece apenas a letra, o primeiro significado deixa de existir. A forma afasta os seus ensinamentos, o compromisso que o Cristianismo exige, as discussões teológicas sobre a verdade cristã.

Mas é claro que a história de Cristo, as suas ideias, não desaparecem. A forma mitológica não suprime o sentido, a significação primeira, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. "Cremos que o sentido vai morrer, mas é uma morte suspensa: o sentido perde o seu valor, mas conserva a vida que vai alimentar a forma do mito. O sentido passa a ser para a forma como uma reserva instantânea de história, como uma riqueza submissa, que é possível aproximar e afastar numa espécie de alternância rápida: é necessário que a cada momento a forma possa reencontrar raízes no sentido, e aí se alimentar; e, sobretudo, é necessário que ela se possa esconder nele"<sup>58</sup>

O mito cristão pode receber no decorrer da história, dependendo da situação cultural, política, social e econômica, vários significados, várias interpretações, mas sem perder a força do seu sentido primeiro. No Cinema, Cristo poderá aparecer como um hippie, um ator de cinema, um revolucionário marxista, mas a sua significação religiosa sempre estará presente, com menor ou maior intensidade. "Repito, portanto, não existe nenhuma rigidez nos conceitos míticos: podem-se construir, alterar, desfazer, desaparecer completamente. E é precisamente porque são históricos, que a história pode facilmente suprimi-los. A história condiciona o mito em dois pontos: na sua forma,

que é apenas relativamente motivada, e no seu conceito que é histórico por natureza.”<sup>59</sup>

---

<sup>2</sup> Apud KENNEDY, D. James. Porque Creio, p.76

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo, p. 75

<sup>4</sup> Id., *ibid.*, p.100, 101.

<sup>5</sup> TÁVOLA, Artur da. Comunicação é Mito, p. 84.

<sup>6</sup> Isaías 53:3,7

<sup>7</sup> Hebreus 9:22

<sup>8</sup> Oséias 6:6

<sup>9</sup> WALKER, Williston. História da Igreja Cristã I, p.17.

<sup>10</sup> MACHOVEC, Milan. Jesus para os Marxistas, p.19.

<sup>11</sup> WALKER, Williston. História da Igreja Cristã I, p.38.

<sup>12</sup> II Coríntios 5:17.

<sup>13</sup> Marcos 1:22

<sup>14</sup> WALKER, Williston. História da Igreja Cristã I, p.40.

<sup>15</sup> MACHOVEC, Milan. Jesus para os Marxistas, p.156-157.

<sup>16</sup> Colossenses 2:9

<sup>17</sup> Filipenses 2:9

<sup>18</sup> WALKER, Williston. A História da Igreja Cristã I, p.59.

<sup>19</sup> João 1:1

<sup>20</sup> João 1:14

<sup>21</sup> WALKER, Williston. História da Igreja Cristã I, p.61.

<sup>22</sup> KÜMMEL, Werner Gerog. Síntese Teológica do Novo Testamento, p.379.

<sup>23</sup> WALKER, Williston. História da Igreja Cristã I, p.82.

<sup>24</sup> Id., *ibid.*, p.201.

<sup>25</sup> KÜMMEL, Werner Georg. Síntese Teológica do Novo Testamento, p. 307.

<sup>26</sup> Id, *ibid.*, p. 322.

<sup>27</sup> BULTMANN, Rudolf. Demitologização – Coletânea de Ensaio, p. 38.

<sup>28</sup> Id, *ibid.*, p. 53.

<sup>29</sup> Id, *ibid.*, p. 63.

<sup>30</sup> ELIADE, Mircea. Aspectos do Mito, p.142.

<sup>31</sup> Filipenses 1:21.

<sup>32</sup> MACHOVEC, Milan. Jesus para os Marxistas, p.41.

<sup>33</sup> Id, *ibid.*, p. 30-31.

<sup>34</sup> Id., *ibid.*, p.40-41.

<sup>35</sup> FROMM, Erich. O Dogma de Cristo, p. 38.

<sup>36</sup> Id. *ibid.*, p. 45.

- <sup>37</sup> Id. ibid, p. 55.
- <sup>38</sup> Id. ibid, p. 57.
- <sup>39</sup> Id. ibid, p.58.
- <sup>40</sup> Id. ibid, p.61.
- <sup>41</sup> VATTIMO, Gianni. A Sociedade Transparente, p.36.
- <sup>42</sup> JUNG, Carl. G.. Aion - Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo, p. 171.
- <sup>43</sup> VATTIMO, Gianni. A Sociedade Transparente, p.47.
- <sup>44</sup> Id, ibid, p.48.
- <sup>45</sup> JUNG, Carl G.. Aion - Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo, p. 171.
- <sup>46</sup> Id, ibid, p. 173.
- <sup>47</sup> FEUERBACH, Ludwig. A Essência do Cristianismo, p.51.
- <sup>48</sup> Id, ibid, p.52.
- <sup>49</sup> Id, ibid, p. 72.
- <sup>50</sup> Id, ibid, p. 93.
- <sup>51</sup> Id, ibid, p. 94.
- <sup>52</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo, p. 44.
- <sup>53</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo, p. 75.
- <sup>54</sup> MACHOVEC, Milan. Jesus para os Marxistas, p.43-44.
- <sup>55</sup> Id., ibid., p.134.
- <sup>56</sup> TÁVOLA, Artur. Comunicação é mito, p. 86-87.
- <sup>57</sup> BARTHES, Roland. Mitologias, p.131.
- <sup>58</sup> Id., ibid., p.140.
- <sup>59</sup> Id., Ibid., p.142 - 150.



## **Parte II**

# O MITO CRISTÃO NO CINEMA



○ Cinema surgiu em 1895, em plena *Segunda Revolução Industrial*. A moral burguesa-cristã, analisada por Max Weber, já havia se sedimentado e existia um estreito relacionamento entre ciência e técnica. A ciência se fazia necessária para a redução dos custos, com vistas à produção em massa. É uma época em que se usam novas formas de energia (eletricidade e petróleo), de grandes inventos (motor a explosão, telégrafo, corantes sintéticos) e de intensa concentração industrial. Na segunda fase da Revolução Industrial, o capitalismo passou a girar em torno da indústria pesada, a produção de aço, estimulando a corrida armamentista, aumentando a tensão militar e política.

Em 1896, chegava ao fim a primeira grande crise do capitalismo, a Grande Depressão. A crise eliminou as empresas mais fracas, o capitalismo entrou na fase monopolista, dando origem ao imperialismo. O principal fator da expansão colonialista era o interesse econômico, mas a ele se juntaram outros sociais, políticos, religiosos e culturais. Os países europeus precisavam encontrar fontes de matéria-prima (carvão, ferro, petróleo) e de produtos alimentícios que faltavam em suas terras. Havia também a necessidade de novos mercados consumidores para seus excedentes industriais, além de novos lugares para investir os capitais disponíveis, construindo ferrovias ou explorando minas. Existiam ainda os missionários evangelizadores, que desejavam converter os africanos e asiáticos, às vezes tratando-se apenas de pretexto para justificar a colonização. Em 1914, 60% das terras e 65% da população do mundo dependiam da Europa. Suas potências colonizavam 90% da África, 99% da Oceania e 56% da Ásia<sup>60</sup>.

O triunfo da máquina trouxe o racionalismo científico. Em 1859, o inglês Charles Darwin deu início à teoria evolucionista com a publicação do livro **Origem das Espécies**. O estudo de doenças mentais levou Freud a analisar o inconsciente e a criar a Psicanálise. Augusto Comte, pai do positivismo, procurou, através da sociologia, determinar as leis que regem os fenômenos sociais, mostrando a sua influência sobre a mentalidade individual e as representações coletivas, transformando a consciência moral em imperativo dos grupos sociais, negando o universalismo dos valores morais. Nietzsche exaltou a superioridade dos valores vitais em face da ciência e da razão, procurando destruir os conceitos morais vigentes. O americano William James desenvolveu o pragmatismo, afirmando ser a verdade uma ação que tem êxito.

As mudanças morais, culturais e de costumes não acompanhavam com a mesma rapidez o progresso técnico-científico, principalmente entre o proletariado. Os aspectos do Cristianismo que não interessavam à burguesia eram desprezados, como o pacifismo, igualdade entre os homens, socialismo, mas os aspectos morais, ascéticos, que tinham utilidade dentro da nova sociedade industrial, eram tolerados e disseminados para a população. Os intelectuais e burgueses não acreditavam ou não se interessavam mais pelos dogmas cristãos, mas o povo sim. Afinal, era em Cristo que eles encontravam conforto e rumo para as suas vidas miseráveis. Não existiam mais os imperialisistas romanos, mas havia os patrões, industriais burgueses, preocupados somente com seus lucros. Dentro deste contexto, qual a história que, no início do Cinema, atrairia com certeza o público e faria os donos da nova invenção obterem um lucro fácil e imediato? Logicamente, a Paixão de Cristo. Mas como retratar alguém que é comprovadamente humano, mas que tem esse significado especial de ser o Filho de Deus? Os



pioneiros do Cinema não pareciam se preocupar muito com isto. E o Verbo se fez luz e se projetou entre nós.

O público não desejava ver ou lembrar os ensinamentos fraternos de Jesus, mas ver com todo o movimento, a plena representação daquilo que ele tinha de mais caro e importante, aquilo que dava razão e consolo para as suas vidas: o sacrifício, a morte, o sofrimento e, principalmente, a ressurreição de Cristo. As pessoas sentiam mais vivo dentro de si o sofrimento do Filho de Deus, a confirmação das histórias e dogmas cristãos, a certeza da alegria após o sofrimento, ainda que seja depois da morte, e a sua importância, não para os ricos deste mundo, mas para Deus.

No Cinema, os evangelhos para os cristãos tornam-se vivos, reais. Os milagres e as palavras de Jesus, o seu sofrimento e significado ficam mais intensos. É o fenômeno da identificação cinematográfica, que ocorre de forma primária, no processo em que o espectador identifica-se com seu próprio olhar, de um sujeito privilegiado, que olha a projeção dos acontecimentos a partir de um ponto de vista único, ubíquo, que tudo vê. E de forma secundária, diegética, em que a identificação se dá com o próprio fato narrativo e com os personagens<sup>61</sup>, a qual pode ser observada no espectador religioso dos filmes sobre Cristo. Nas telas, *os que não viram veem e creem*. “Seja qual for o acontecimento maravilhoso que se passe no **écran** (tela), o espectador torna-se sua testemunha e participa dele. É por isso que, mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real”.<sup>62</sup>

Diante da tela o espectador reconhece Cristo, ouve os seus ensinamentos, sente a sua dor, entende a sua missão. Aquele que se diz cristão fica de frente com o seu mestre, ouve que

deve perdoar, renunciar ao mundo, amar ao seu próximo. Por um momento ele emociona-se e torna-se um verdadeiro cristão, mas só por um momento. Ao sair da sala de projeção tudo é esquecido, e Jesus transforma-se novamente em um ser mitológico. Afinal, o que foi visto foi apenas uma representação.

## AS PAIXÕES DE CRISTO NO CINEMA

Segundo Georges Sadoul, foi a Sociedade Lumière que iniciou a tradição de representar a vida de Jesus, com **Vues représentant la Vie et la Passion de Jésus-Christ**, da Adoração dos Magos à Ressurreição, dirigido, provavelmente, por Breteau e Georges Hatot em Paris, no fim de 1897. O filme repetia em 13 quadros os passos do martírio de Jesus a caminho do Gólgota. Mas parece que antes dessa Paixão, um realizador chamado Kirchner, conhecido por Lear, através da concorrente Pathé, precedeu a Sociedade Lumière na realização de um filme sobre Cristo. **A Paixão** de Lear foi representada por um grupo de alunos do Colégio São Nicolau, de Paris, que costumava encená-la na Feira dos Inválidos.

Quando foi exibido "A Paixão", da Sociedade Lumière, nos Estados Unidos, a publicidade afirmou que o filme foi realizado na Boêmia, em Horitz, onde camponeses checos desempenhavam uma Paixão rival. "A primeira manifestação importante do cinema dramático liga-se visivelmente, com efeito, às modernas sobrevivências do teatro medieval e dos seus 'mistérios' religiosos".<sup>63</sup> Segundo Sadoul, esteticamente "A Paixão" era medíocre. Os cenários eram de tela pintada onde os personagens se perdiam. O filme tinha a duração de cerca de 15 minutos e teve grande repercussão. "O cinema contava pela primeira vez uma longa história, à maneira da "via sacra", dos "quadros

vivos”, das imagens da lanterna mágica e dos estereoscópios. O filme custou US\$500 e foi vendido para um empresário americano por US\$ 10.000, nos Estados Unidos.

Um concorrente excluído, Rich Hollman, diretor de um museu de figuras de cera, resolveu fazer uma outra Paixão que fosse melhor e custasse menos dinheiro, encenando-a no terraço do Grand Central Palace de Nova York, em 1897. O realizador era um especialista dos estereoscópios e suplicava aos atores que não se mexessem. **The Passion Play of Oberammergau**, do qual não se conservou uma única fotografia, parece ter sido superior ao modelo da Sociedade Lumière e obteve um êxito considerável. Foi mostrado pela primeira vez no Museu Eden, em 30 de janeiro de 1898. Durante muito tempo, foi explorado por evangelistas ambulantes. Sigmund Lubin, da Filadélfia, especialista em copiar filmes, fez também uma Paixão em 1898, na qual, por cima dos cenários montados num pátio, se podia ver os curiosos às janelas dos prédios vizinhos.

Uma das películas mais lucrativas sobre a vida de Cristo foi feita em 1898, nos Estados Unidos, produzida por Vicent & Paley. Georges Méliès lançou, em 1899, **Le Christ Marchant sur les Eaux (O Cristo Caminhando sobre as Águas)**, sobre o milagre no lago de Genesaré. Em 1905, a Pathé faturou milhões com outra versão da **Paixão**, produzindo outra, em 1909, colorida, com pintura à mão quadro a quadro, fotograma por fotograma.

Uma das mais célebres Paixões foi a dirigida por Ferdinand Zecca e fotografada por Lucien Noguét, **La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ (A Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo)**, que começou a ser rodada em 1902 e só ficou pronta em 1905. O filme possuía cerca de 40 quadros e foi realizado conforme as possibilidades do estúdio. “A estética dominante do filme é a

mesma dos presépios de gesso vendidos em Paris ao pé de São Suplício. A magia do cinema, contudo, transforma essas insípidas policromias e dá-lhes o encanto de um quadro primitivo.”<sup>64</sup>

Em 1907, a Films d’Art fez uma suntuosa versão inspirada em aquarelas acadêmicas de James Tissot, pintor premiado no salão de Paris: **The Life of Christ**, dirigido por Alice Guy, Victor Jasset e George Hatot. Depois os americanos fizeram duas Passion Plays (Dramas da Paixão), uma em 1909 e outra em 1910, realizando, em 1913, com a bênção da Igreja Católica, o clássico **From the manger to the cross (Da Manjedoura à Cruz)**, dirigido por Sidney Olcott, que utilizou como cenário a Terra Santa. O Cristo deste filme foi o nobre inglês Robert Henderson-Bland, que mais tarde declarou: “Retratar Jesus sem ofender os instintos e os sentimentos mais sagrados de milhões de pessoas significou uma entrega tão profunda, que minha própria vida tornou-se estranha para mim, como se minha memória recente não me pertencesse”.<sup>65</sup> O filme custou 35 mil dólares e obteve de lucro US\$1 milhão. Neste mesmo ano, Henderson-Bland rodou **Christ, the Saviour (Cristo, o Salvador)**.

A Igreja estava cada vez mais preocupada com as diferentes interpretações de Cristo no Cinema e o crescente uso de sua imagem para fins comerciais. Em 1913, o papa Pio XI proibiu o uso de filmes religiosos e a representação de cenas dos evangelhos. Mas os produtores fizeram pouco caso e continuaram a explorar o assunto. Neste mesmo ano, na Inglaterra, o Conselho Britânico de Censura Cinematográfica determinou que o cinema não exibisse nudez e representação de Cristo.

Já em 1914, em pleno berço do Catolicismo, surgiram várias vidas de Cristo. A mais famosa foi a da Cines, de Roma, **Christus**, baseado no poema de F. Salvatori, com Alberto Pasquali no

papel de Jesus. Em 1916, D. W. Griffith, em seu monumental **Intolerância (Intolerance)**, utiliza a Paixão de Cristo para compor um dos seus quadros contra a intolerância do ser humano através da História.

Cecil B. De Mille, detentor da Comenda do Santo Sepulcro, que deu início e modelou o épico bíblico hollywoodiano, realizou, em 1927, **O Rei dos reis (King of the kings)**, pela Pathé americana. Espetáculo de grandiosidade cênica, tendo no elenco 156 atores e atrizes famosos e milhares de figurantes. O filme demonstrou um pouco de descaso com a precisão histórica, misturando um certo erotismo e piedade religiosa. “Apesar do enfoque tradicionalista, possuía um astro de envergadura vivendo Jesus, H. B. Warner, que cumpriu a tarefa com inequívoca habilidade. Mais de 500 milhões de espectadores viram o filme por dois decênios”<sup>66</sup>.

Em 1935, na França, surge o primeiro Jesus falante. Julien Duvivier dirige e produz **Gólgota (Golgotha)**, que mantém Cristo longe das câmeras, filmando pelo seu ponto de vista. Era uma produção francesa estrelada por Robert Le Vignan como Jesus e apresentando Jean Gabin como Pôncio Pilatos. Este filme, que custou US\$ 350 mil, obteve elogios de críticos de renome como Pierre Mar Orlan e Paul Reboux.

Nos anos 50, Jesus surgiu em várias produções hollywoodianas em Cinemascope, como **Ben-Hur** (refilmagem de um filme de Cecil B. De Mille de 1925), **O Manto Sagrado** e **Barrabás**. A aparição de Jesus era apenas simbólica, coadjuvante. Na França, em 1957, é feito **Aquele que Deve Morrer (Celui qui Doit Mourir)**, dirigido por Jules Dassin, baseado no romance O Cristo Recrucificado, do grego Nikos Kazantzakis. O filme é uma alegoria sobre a vida de Jesus, é a primeira Paixão revolucio-

nária e simbólica. As mudanças dos tempos já começavam a influenciar a figura de Cristo do Cinema. Em **Aquele que Deve Morrer** Jesus representa, com toda a sua força mítica, a falta de rumo de uma sociedade em plena Guerra Fria. A história passa-se numa vila grega onde os cidadãos estão prontos para encenar sua paixão de Cristo anual, quando uma multidão de refugiados de guerra desce ao local procurando refúgio. As autoridades da vila opõe-se a ajudar os refugiados, mas o elenco da peça, principalmente Manolis, o ator que interpreta Jesus (Pierre Vanneck), insiste na ajuda. No final, Manolis é apunhalado até a morte pelo homem da peça que interpreta Judas. "É um filme que contrapõe uma concepção estreita de religião à concepção generosa, a resistência ao colaboracionismo, o egoísmo e a covardia à caridade e à justiça social."<sup>67</sup>

Em 1961, surge o primeiro filme em Hollywood sobre a vida de Jesus desde **O Rei dos Reis**, de Cecil B. De Mille, em 1927. É **O Rei dos Reis (King of the Kings)**, de Nicholas Ray. O filme era uma superprodução glacial e acadêmica. Jesus aparece sem vida, sem vigor, completamente desprovido de humanidade. A direção é desajeitada, o diretor, que é talentoso, se perde em meio às exigências da produção. A leitura sobre o mito cristão feita é tradicional, revelando o pensamento de uma sociedade conservadora e religiosa. "Nicholas Ray, ao ouvir a célebre pergunta: Jesus é humano ou divino? parecia não ter resposta. Nicholas relutou em mostrar Jesus como uma figura de carne e osso, era um Cristo sem hormônios e sem glândulas sudoríparas"<sup>68</sup>.

Três anos depois, em 1964, Pier Paolo Pasolini realiza o audacioso **O Evangelho Segundo São Mateus (Il Vangelo Secondo São Matteo)**, de tratamento realista. O Cristo é calmo, enérgico, sério. Não confunde ordem com subserviência, justiça com conciliação. O Cristo no Cinema muda de vez sua feição, ex-

pressando as influências políticas e ideológicas da época em que o filme é realizado. Pasolini pretendia trazer de volta Jesus para o povo.

Em 1965, mais uma produção hollywoodiana. É filmado **A Maior História de Todos os Tempos (The greatest story ever told)**, dirigido por George Stevens e estrelado por um elenco de superestrelas como Carrol Baker, Charlton Heston, Richard Conte, José Ferrer, Van Heflin, Angela Lansbury, Claude Rains, Sidney Poitier e John Wayne. O papel de Cristo ficou para o então desconhecido Max von Sydow. A película, que tentava exibir uma veracidade histórica que os outros filmes não haviam exibido, não comoveu, foi um fracasso de bilheteria. Hollywood, desde então, não colocaria mais altas somas na história de Cristo.

A vigência da rebeldia contracultural dos anos 60, a busca de uma sociedade alternativa, a onda hippie, o amor livre, a campanha contra a guerra do Vietnã, o lema de “paz e amor” e “faça amor, não faça guerra” encontrou na figura subversiva e pacífica de Cristo o veículo de sua mensagem. Em 1973, são produzidos dois musicais, **Jesus Cristo, Superstar (Jesus Christ, Superstar)**, de Norman Jewison, e **Godspell, a Esperança (Godspell)**, de David Greene.

Em **Godspell**, Jesus é mostrado, pela primeira vez, de forma contemporânea. Ele está em Nova York, cantando alegremente. O filme foi baseado numa peça dramática de John-Michael Tebele. Victor Garber fez o papel de Jesus, com maquiagem de palhaço e camiseta do Super-homem. “Foi uma traquinagem. O filme todo falava de todas as coisas que a gente ama: filmes antigos, velhos musicais da Broadway, toda aquela coisa boba de criança. Tinha que se ter a fantasia de criança para

realmente apreciá-lo. Era uma espécie de divirta-se, porque Jesus chegou e é gostoso estar com ele, a sua mensagem é legal, e todos nós somos dos anos 60 e vamos nos reunir e fazer uma festa”<sup>69</sup>. Cristo muda de feição mas a fé permanece.

**Jesus Cristo, Superstar**, filmado em Technicolor e Todd-AO 35, era agressivo e alegre na música de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. O Messias e os discípulos são transformados numa comunidade hippie. Cristo é apresentado de uma forma diferente, mas a sua essência religiosa continua. “Eram ensaios de representação da história quase bilinar (sic). Mas, como a própria juventude, incoerentes e inconseqüentes, tais visões supostamente inovadoras. Na forma, aparente ruptura; no fundo, ovelhas tresmalhadas de volta ao campo da fé no sobrenatural.”<sup>70</sup>

**O Messias (Il Messia)**, de Roberto Rossellini, mestre do neorealismo italiano, foi um filme realizado para TV educativa italiana, em 1976. Um filme de tratamento realista, com atores não-profissionais, sem a qualidade plástica e estética do Jesus de Pasolini, possuindo limitações e deficiências em sua produção. O Cristo de Rossellini tem como fio condutor a questão do messianismo judaico.

Em 1977, a figura de Cristo volta ao seu aspecto tradicional. Franco Zeffirelli filma **Jesus de Nazaré (Jesus of Nazareth)**. Zeffirelli consultou católicos, protestantes, judeus e até islamitas. O filme, um seriado feito para TV, com música de Maurice Jarre e também com grande elenco (Robert Powell, Olivia Hussey, Anne Bancroft, Ernest Borgnine, Rod Steiger, James Mason, Laurence Olivier, Anthony Quinn, Peter Ustinov e Michael York), conta a trajetória do fundador do Cristianismo, desde o nascimento até a morte em Jerusalém, com os habituais re-



quintes do diretor quanto à parte visual e excessiva reverência ao personagem Jesus.

Em 1979, trazendo à tona outros aspectos da década de 70, a irreverência, a crítica, o radicalismo de esquerda e direita, ateu e religioso, Terry Jones, do grupo Monthy Python, dirige **A vida de Brian (Monthy Python's Life of Brian)**, que mostra um homem comum vivendo o cotidiano da época em que Cristo viveu, revelando como era fácil surgir um messias entre os judeus.

Chegamos na década de 80, o materialismo tecnológico e consumista toma conta do mundo, os yuppies são os novos modelos de comportamento, enquanto surge uma onda de esoterismo, uma volta aos questionamentos espirituais do ser humano. Martin Scorsese dirige **A Última Tentação de Cristo (The Last Temptation of Christ)**, que, ao enfatizar o lado humano de Jesus, só faz realçar o seu lado divino. Cristo sai do pedestal, ele tem dúvidas, questionamentos, temores, desejos carnis. Este é o filme que une o realismo de Pasolini às discussões teológicas e existenciais do ser humano.

Em **A Última Tentação de Cristo**, o mito cristão se aproxima do homem como ser humano, mas não do homem contemporâneo, urbano, da sociedade ocidental. Isto ocorre em **Jesus de Montreal (Jesus de Montreal)**, 1989, de Denys Arcand, que, através de uma alegoria sobre religião e poder, utilizando a vida do Messias, o traz para o final do século XX como um ator de teatro rebelde, que dirige e encena, ao ar livre, a Paixão de Cristo. Jesus continua lutando, em pleno Séc. XX, contra a hipocrisia, o farisaísmo e o egoísmo.

## O MESSIANISMO, O SACRIFÍCIO E A REDENÇÃO NO CINEMA

Nos filmes que tratam diretamente da figura de Cristo, os elementos do mito cristão de messianismo, sacrifício, renúncia, moral e redenção se expressam na própria história de Jesus. Os diretores buscam na profundidade e sedução do mito cristão o canal para demonstrar as suas visões de mundo, as suas ideologias, os seus pensamentos existenciais, sociais e políticos. Mas há no Cinema incontáveis exemplos, os quais não tratam diretamente da vida de Cristo, mas que verificamos como elementos do mito cristão, principalmente a questão do messianismo, do sacrifício, da redenção, da renúncia, como algo que instaura o novo, que redime, que transforma a existência.

A história de Cristo trouxe para a sociedade ocidental o “final feliz”, o messianismo, o super-homem. É impossível dimensionar a influência da estrutura e da narrativa dos evangelhos, com a sua história aclamada pelo público e pela crítica, nas artes do Ocidente, principalmente no Cinema. Nos evangelhos, surgem a dicotomia entre o bem e o mal e a sua eterna luta, a recompensa para os bons e o castigo para os maus e o messianismo, a personalidade que transforma, redime, ensina, faz justiça. A questão messiânica, a do herói, sofreu, é claro, transformações para satisfazer gostos mundanos. Mas em Cristo encontra-se o primeiro super-homem, que nos trouxe a ideia do herói justiceiro e poderoso. Ele tudo pode, tudo vê. É o super-homem divino, Filho de Deus. Aquele a quem todos se submetem, seguindo não os instintos deste mundo, mas o do seu reino, o Reino de Deus.

Nietzsche ao traçar o seu super-homem não se inspirou em Cristo, é claro, mas no seu inverso. Subtraindo os valores éti-

cos e morais cristãos, mas deixando a onipotência, a coragem, a altivez, a inteligência, a submissão de todos os homens à sua vontade. Nietzsche não vê em Cristo um herói só porque ele não luta, por desejar destruir os sentimentos instintivos do ser humano. “Na verdade, se existe algo essencialmente antievan-gélico é, sem sombra de dúvida, o conceito do herói. O que os Evangelhos tornam instintivo é precisamente o inverso de toda luta heroica, de todo gosto pelo conflito: a própria incapacidade para a resistência é ali convertida em algo moral...”<sup>71</sup>, opina Nietzsche. Mas só porque Cristo utiliza métodos opostos do seu herói, porém, mantém o seu potencial, que é o que importa a um super-homem, deixa de ser um herói?

O super-homem folhetinesco, da literatura e do Cinema, logicamente não fará a sua justiça no céu, após a morte, pois para isso já temos Cristo, mas aqui na terra, utilizando-se de métodos mundanos, com sentimentos e aspirações mundanas. “O super-homem é a mola necessária para o bom funcionamento de um mecanismo consolatório; torna imediatos e imprevisíveis os desfechos dos dramas, consola rápido e consola melhor”<sup>72</sup>, analisa Umberto Eco em **O Super-homem de Massa**, definindo assim o herói Rodolphe no folhetim “Os Mistérios de Paris”, de 1842: “Rodolphe é um Deus cruel e vingativo, é um Cristo com a alma de um Javé mau”<sup>73</sup>.

No Cinema, há inúmeros filmes que se utilizam do super-homem em sua estrutura narrativa, variando muitas vezes apenas na maneira de ser e agir. O super-homem é o messias, que tem que sofrer para redimir e ser redimido. Rambo, Zorro, Tarzan, Super-Homem, os cowboys, os detetives, os policiais, são variações do messias no Cinema. Como exemplos temos alguns filmes célebres, de grandes diretores, que expressam esta questão.

Charles Chaplin, em 1950, para manifestar toda a sua amargura por estar sofrendo perseguições políticas nos Estados Unidos, recorre à questão do sacrifício redentor em **Luzes da Ribalta (Limelight)**. “Limelight faz ressaltar, de modo sublime, o tema essencial da redenção e do sacrifício que ilumina, retrospectivamente, a morte de Verdoux, a solidão do vagabundo, as pancadas, as agressões sofridas por todos os Carlitos e por todos os pobres diabos desde o início dos tempos”, afirma Edgar Morin.<sup>74</sup>

Neste filme, o palhaço Calvero (uma alusão a Calvário), um velho humilhado, sozinho, desprezado, vinha transmitir a uma bailarina (Claire Bloom) que amava, tudo aquilo que foi tirado dele: saúde, talento, amor e glória. No final, ele morre nos bastidores do teatro enquanto a câmera se afasta e volta à cena da bailarina dançando. “Trata-se exatamente da própria transladação de qualquer sacrifício, da fecundação da vida pela morte, pelo dom total de si mesmo. Assim, a evolução de Chaplin mostra-nos quase exemplarmente que o bode expiatório purificador da Slap-stick comedy traz em si os germes de um herói que se sacrifica, podemos até dizer, de um deus que morre e salva... Carlitos/Calvero, que faz ver os cegos e marchar os paralíticos, caminha obscuramente para Jesus,” conclui Morin.<sup>75</sup>

Em 1952, em **Os Brutos Também Amam (Shane)**, George Stevens faz uma parábola sobre a luta do bem contra o mal. Shane é um pistoleiro solitário, de origem desconhecida, que chega a uma cidade e liberta uma família de fazendeiro da opressão de um pecuarista. Neste filme, a figura mítica do Messias se expressa no ato salvador e sofrido do pistoleiro Shane (Alan Ladd), que após se redimir do seu passado lutando contra e vencendo os opressores daquele lugar, segue seu destino melancólico e solitário, mas tendo operado uma transformação

nas pessoas. Em **Shane**, a dicotomia entre o bem e o mal é expressada até, de forma simbólica, nas cores: Shane veste-se de branco, símbolo cromático da paz e pureza, e o vilão (Jack Palance) de preto, símbolo relacionado na sociedade ocidental com o mal.

Em 1968, Pasolini radicaliza, dentro de uma concepção sexual, a ideia cristã da redenção e realiza **Teorema (Teorema)**, "para mostrar que a sociedade industrial formou-se em contraposição total com a civilização camponesa, e como o sentimento do sagrado foi institucionalizado pela Igreja, alienado pelo poder e substituído pela ideologia materialista do bem-estar"<sup>76</sup>. Neste filme, Terence Stamp personifica um anjo, que faz revelar os sentimentos reprimidos numa rica família milanesa de ideologia pequeno-burguesa. O visitante não faz nada para seduzir os moradores da casa, mas através do seu fascínio, um a um, entregam-se sexualmente a ele: a empregada, o filho, a mãe, a filha e o pai.

Ao partir bruscamente, o anjo opera uma metamorfose nas personagens. Elas não conseguem ser fiéis à mensagem recebida: a filha fecha o punho para nunca mais abrir, enlouquecida; o filho faz experiências vanguardistas em pintura, urinando nas telas; o pai doa a fábrica aos operários e parte nu para o deserto; e a mãe se prostitui com estudantes. Só a humilde empregada vive a sua paixão até o sacrifício. Ela se alimenta de urtigas e levita, transformando-se em fonte de vida para outros: deitada na terra retirada por uma escavadeira, salva um operário ferido, que lava o braço ensangüentado na água de suas lágrimas, não restando do corte sequer a cicatriz, num autêntico milagre. "Para o mundo burguês - capitalista ou comunista - que substituiu a alma pela consciência, não há salvação."<sup>77</sup>

Em 1988, o diretor polonês Krzysztof Kieslowski, que já discutiu a moral cristã através da série de TV, Decálogo, faz uma alegoria do sacrifício, remissão de pecados, redenção e arrependimento no filme **Não Amarás (Krotki Film O Milosci/A Short Film about Love)**. A tentativa de suicídio de um jovem apaixonado por uma mulher mais velha e liberada (Magdalena, uma alusão à Madalena dos evangelhos), transforma-a, faz-la questionar sua vida, arrepender-se. O jovem rapaz, puro, torna-se o cordeiro de Deus que, através do amor e do sofrimento, redime a mulher que ama.

Como exemplo da ideia do messianismo, no contexto hollywoodiano dos filmes de ação e ficção científica, temos **O Exterminador do Futuro I** (1984), de James Cameron, e **Matrix** (1999), de Andy Wachowski. O primeiro conta a história de uma mulher perseguida por um andróide que veio do futuro, cujo filho será um revolucionário, líder da resistência humana na guerra contra as máquinas. Já o segundo mostra um jovem atormentado por estranhos pesadelos. Mais tarde descobre que, assim como as outras pessoas, é vítima do Matrix, um sistema inteligente e artificial que manipula as mentes das pessoas, criando a ilusão de um mundo real. Um líder da resistência está convencido de que este jovem é o aguardado messias capaz de enfrentar o Matrix e conduzir as pessoas de volta à realidade e à liberdade.

## A MORAL CRISTÃ NO CINEMA

Nos filmes vemos a estrutura narrativa ser orientada pela moral burguesa-cristã. Afinal, o Cinema é fruto da Revolução Industrial, da burguesia. Não existe Cinema sem capital industrial. Antes de ser uma arte, o Cinema é uma indústria. Poucos cineas-

tas e roteiristas conseguem escapar dos elementos desta moral: a dicotomia entre o bem e o mal, o heroísmo, a coragem, a caridade, a vitória e a recompensa para o bem e a derrota e o castigo para o mal, a exaltação da justiça, a condenação de atos criminosos. O esquema narrativo das histórias no cinema segue, em sua maioria, esses aspectos éticos e morais.

Max Weber, em **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**, mostra que o capitalismo moderno não abandona a moral cristã medieval, mas a aplica, segundo os seus interesses, de maneira transformada. A base moral burguesa não é a obediência à vontade de Deus, mas a procura de uma conduta que beneficie o trabalho e, por consequência, aumente os lucros. “Uma ética profissional especificamente burguesa surgiu em seu lugar. Consciente de estar na plena graça de Deus, e sob a sua visível bênção, o empreendedor burguês, enquanto permanecesse dentro dos limites da correção formal, enquanto sua conduta moral fosse sem manchas e não fosse objetável o uso de sua riqueza, podia agir segundo os seus interesses pecuniários, e assim devia proceder”<sup>78</sup>.

A objeção moral recai sobre o descanso, o gozo da riqueza que leva ao ócio e à sensualidade. A riqueza só é condenável na medida em que constitui uma tentação para a vadiagem e para o aproveitamento pecaminoso da vida. “Querer ser pobre, como repetidas vezes se disse, equivalia a querer ser doente, era reprovável do ponto de vista da glorificação do trabalho e derogatório à glória de Deus”<sup>79</sup>, mostra Weber. O *american way life* tornou-se a base da moral burguesa, o alvo principal, que o Cinema tão bem difundiu, principalmente o americano, é claro.

As questões religiosas tornaram-se secundárias para se seguir a moral e a ética cristãs. O que estava em jogo agora era toda uma organização social que fosse útil à produção de bens de consumo. Que levasse o proletariado a trabalhar mais e mais, direcionando sua vida apenas para este objetivo, acreditando estar cumprindo a vontade de Deus. A diversão e o sexo eram condenáveis não por tirar o ser humano do caminho de Deus, mas sim por tirá-lo do caminho do trabalho. E o sexo foi escolhido como o inimigo principal desta moral, por tornar o homem mais descontraído, mexer com os seus instintos, tirando-o da direção desta moral. Em todas as formas de expressão humana o sexo sempre foi tratado com parcimônia, e o Cinema não foi exceção. "A ascese sexual do puritanismo somente difere no grau, e não na essência, da ascese monacal; e, de acordo com a concepção puritana do casamento, é de muito maior alcance do que ela. Isto porque as relações sexuais são apenas permitidas, mesmo dentro do casamento, como meio desejado por Deus para aumento de Sua glória, de acordo com o mandamento 'Crescei e multiplicai-vos'. Contra as dúvidas religiosas e a inescrupulosa tortura moral, e contra todas as tentações da carne, ao lado de uma dieta vegetariana e de banhos frios, prescreve-se: 'Trabalha energeticamente em tua vocação' ".<sup>80</sup>

O que assistimos no Cinema, logicamente, são os personagens serem conduzidos pela moral burguesa. O filme é uma mensagem que apresenta uma série de situações, de acontecimentos e de ações ajustados na unidade de uma história, e, logicamente, essas interligações de fatos jamais serão desprovidas de conceituações éticas. "Estes elementos de fundo relacionam-se às ações e às paixões do homem: neste sentido eles não são jamais desprovidos de repercussão afetiva, nem



de implicação ética. A escolha de um assunto, a integração de um tema ao desenvolvimento deste assunto (abstraindo-se o tratamento que a narração o faz sofrer) já são atos que engendram a responsabilidade moral do cineasta.”<sup>81</sup>

Qualquer filme está impregnado por um estatuto que o define moralmente. O cineasta está sujeito a diversos tabus que restringem sua expressão, podendo chegar a proibi-lo a tratar de algum tema. A narratividade deve ser separada, segundo Bremond, em dois planos: a história narrada (plano dos acontecimentos e de seu entrosamento) e a narração (plano do discurso narrativo). O primeiro tem a sua moralidade própria expressada no encadeamento dos acontecimentos da narrativa e no seu resultado final; e o segundo, que leva em consideração esta história, moraliza-a ou não em um segundo grau. Mas é o resultado final do filme que dá sentido à história, fixando igualmente o valor ético do tema.

A apreciação ética no final é que vai designar se a ação desenvolvida foi digna, merecendo recompensa, ou indigna, merecendo castigo. “Toda degradação é, da mesma maneira, sentida como imerecida por aquele que a sofre: ela requer uma indenização. O prejuízo causado por um agressor é concebido, na perspectiva de um eventual justiceiro, como uma ação demeritória que requer um castigo merecido. Inversamente, o serviço prestado por um aliado aparece, na perspectiva comum dos contratantes, como uma ação meritória que requer recompensa.”<sup>82</sup>

A moral do filme oferece a recompensa e o castigo no reino do destino, da existência de um Deus que vinga os bons através de um justiceiro ou por obra do acaso. O destino dos personagens do cinema, geralmente, segue regras fixas, permitindo, com uma

taxa de probabilidade bastante elevada, prever as consequências de um ato ou de uma situação. Em todo o filme aparecem sinais avaliadores da conduta dos personagens, o cineasta se apresenta através da narração dada como um tribunal de consciência, julgando em grau de apelação os acasos do destino.

Esses sinais avaliadores morais aparecem através de índices codificados que designam se um personagem é bom ou mau, simpático ou antipático. Pode ser mediante julgamentos de valor das próprias personagens quando comentam por palavras, gestos, atos, acontecimentos, sua própria conduta ou a de parceiros; ou através de um código estereotipado que se baseia em elementos como idade, sexo, dados biográficos, condição social, etnia, aparência física, expressões fisionômicas e gestuais, comportamento, maneira de vestir, etc..

Essa moral está presente até mesmo em filmes ousados moralmente, feitos por diretores renomados que não buscam o lucro fácil, mas que no seu final os personagens recebem o preço por irem de encontro à moral vigente. Uns exemplos bem conhecidos são: **Perdas e Danos**, de Louis Malle, **Lua de Fel**, de Roman Polanski, e **Acossado**, de Godard.

## O CÓDIGO HAYS

Outro elemento no Cinema que se origina de uma deturpação da moral pregada por Cristo é o controle na sociedade da questão da “decência” e “indecência” que leva ao cerceamento à liberdade de expressão e de conduta. Trata-se da tentativa de controlar a sociedade através de regras formais, de manuais de conduta, mas sem nenhum sentido religioso ou humano. Este espírito legalista e autoritário tem origem dentro do Judaísmo,

através da prática religiosa dos judeus em relação às Leis Mosaicas. "A teoria segundo a qual a Lei Mosaica perdeu sua validade através do Novo Testamento, apenas no sentido de conter preceitos cerimoniais e puramente históricos aplicáveis somente ao povo judeu, de resto permanecendo válida e, devendo ser obedecida como uma expressão do direito natural, permitiu, de um lado, eliminar os elementos inconciliáveis com a vida moderna, e, do outro, o fortalecimento do espírito de sóbria e farisaica legalidade, que caracterizava o ascetismo secular dessa forma de protestantismo, através de seus inúmeros traços em comum com a moralidade do Velho Testamento"<sup>83</sup>, conclui Max Weber.

No Cinema, durante muito tempo, existiu censura, muitas vezes feita pelos próprios produtores, principalmente relacionada com a sexualidade. Era uma censura que tinha origem dentro dos grupos religiosos, encontrando eco em vários setores da sociedade. O mais famoso código de conduta do Cinema foi o Código Hays, que até o começo da década de 60 regeu a moral dos filmes de Hollywood, impondo regras formalistas a serem seguidas pelos cineastas. O mundo no cinema tornava-se irreal, seguindo uma perfeição moral e ética inexistente na sociedade. Não existia lugar para criminosos, marginais, prostitutas, sexualidade e necessidades fisiológicas. "A clássica indústria cinematográfica de Hollywood era, acima de tudo, respeitável; seu ideal social era o da versão americana dos 'sólidos valores da família'; sua ideologia, a da retórica patriota"<sup>84</sup>.

Durante a Depressão, a partir de 1929, Hollywood viveu a época mais liberal de sua história. Ela buscava sintonizar-se com os novos tempos de pós-guerra e de grave crise econômica. O público tinha tornado-se flexível em relação à moral. Com o agravamento da depressão, aumentaram o desemprego femi-

nino e a prostituição. Para muitas mulheres, a venda do corpo tornou-se o único meio de sobrevivência. No Cinema, as heroínas tinham que sofrer por este pecado mortal, não fazendo diferença se era por necessidade ou não que elas o cometiam. Nesta época, também, surge a nudez nas telas. "Qualquer pretexto e às vezes nenhum era usado para mostrar as heroínas e coristas com pouca roupa e até mesmo nuas"<sup>85</sup>.

Juntamente com a onda de liberação, surgiu também uma forte onda de moralização, dando origem ao Código Hays. Esse código foi elaborado por Martin Quigley, editor de jornal, rev. Daniel A. Lord e Will H. Hays, presidente da Motion Pictures and Distributors of America Inc., e ratificado pela Associação dos Produtores de Cinema em 31 de março de 1930. Mas ele só começou a ser realmente aplicado em 1933, através de um movimento liderado pela Liga de Decência Católica Romana com o intuito de moralizar Hollywood. O Código Hays foi atualizado, ganhando a aprovação da indústria cinematográfica, que decidiu não distribuir nenhum filme que não seguisse diretrizes do código.

O Código Hays perdurou por 30 anos. Na década de 50, alguns diretores de Hollywood começaram a ousar, infringindo o código. Os tabus no Cinema foram sendo quebrados aos poucos, acompanhando as transformações da época. Em setembro de 1966, a Associação dos Produtores Cinematográficos anunciou um novo código destinado a ampliar a liberdade do artista criativo. "Ainda se colocava do lado da virtude contra o pecado, mas já não proibia temas sexuais, apenas sugeria certo cuidado em sua abordagem".<sup>86</sup> Em 1968, foi adicionado um sistema, que perdura até hoje, pelo qual os filmes são classificados de acordo com a idade do público. Este sistema, apesar de menos autoritário, ao definir a faixa etária que assistirá ao filme res-

tringe o seu público, forçando os diretores e produtores a ponderarem bastante sobre o que apresentarão em seus filmes.

O Código Hays foi elaborado nos Estados Unidos pelos católicos, que apesar de serem em menor número, exerciam grande influência. O Protestantismo nos EUA é mais cultural, formal, do que religioso. Aliás, como toda religião que se torna oficial, massificada. Mas nem por isso deixa de ter os seus adeptos ferrenhos.

A principal preocupação do código, seguindo a linha de raciocínio de Weber, era mais política, social, do que religiosa (*Nunca serão apresentadas de modo a suscitar pelo crime e contra a lei e a justiça, ou para inspirar aos outros um desejo de as imitar*<sup>87</sup>). Havia reprovações relacionadas com dogmas religiosos cristãos (*A vingança na época contemporânea não será justificada/ Nunca se deverá aprovar a eutanásia/ Nunca se mostrará o aborto e nunca se deverá subentender a sua existência numa história*<sup>88</sup>).

O código era um objeto típico da moral burguesa formalista e legalista, que tinha maior interesse em manter o *status quo*. O estilo de vida que idealizava era o do *american way life* (*Os métodos de contrabando não deverão ser mostrados/ Não se mostrará o uso do álcool na vida americana.../ Os sentimentos, os direitos e a história de qualquer país devem ser tratados com consideração e respeito*<sup>89</sup>). Em assuntos raciais o código era taxativo, esquecia os ensinamentos de igualdade de Cristo e proibia a miscigenação e o tráfico de brancas, permitindo o de negros (*Não se falará de tráfico de brancas/ A miscigenação é proibida*).

Mas a maior preocupação do código, sem dúvida, era com a questão sexual. O sexo, em todos os seus aspectos, foi o principal alvo. Sempre houve um medo da arte corromper o ser humano moralmente, principalmente pelo lado sexual, e isto é colocado no código: "A arte pode ser moralmente boa, elevando os ho-

mens aos mais altos níveis. Mas a arte pode, nos seus efeitos, ser moralmente má (...) Deste modo o Cinema, que é a mais popular das artes modernas, tem obrigações morais, devido à confiança que as pessoas lhe atribuem".<sup>90</sup> Para a moral burguesa, o sexo era um fator de desagregação, de subversão, pois reavivava os instintos animais do ser humano. Tirava a sua concentração daquilo que seria o mais importante, o trabalho. (*As cenas de paixão devem ser tratadas sem esquecer o que é a natureza humana e quais são as suas reações habituais*<sup>91</sup>).

O **Código Hays** consistia nos seguintes termos<sup>92</sup> :

#### I - PRINCÍPIOS GERAIS

- 1 - Não se produzirá qualquer filme susceptível de baixar a moralidade daqueles que o verão. Assim, a simpatia do público nunca tenderá para os vícios, o pecado e o mal.
- 2 - Mostrar-se-á um modo de vida decente, dependendo apenas das exigências da intriga e do divertimento.
- 3 - Não se porá a ridículo a lei, natural ou humana, e não se promoverá simpatia por aqueles que a violem.

## II - APLICAÇÕES PARTICULARES

### 1 - **Violações da lei**

Nunca serão apresentadas de modo a suscitar pelo crime e contra a lei e a justiça, ou para inspirar aos outros um desejo de as imitar.

### 2 - **O homicídio**

- a) A técnica do homicídio será mostrada de maneira a não suscitar a sua imitação;
- b) Não se deverá mostrar em pormenor os homicídios brutais;
- c) A vingança na época contemporânea não será justificada;
- d) Nunca se deverá aprovar a eutanásia (1963).

### 3 - **Delitos**

- a) Não se mostrará pormenorizadamente o método utilizado num roubo, num assalto, num hold-up, a destruição por dinamite de um comboio, de uma mina, de um prédio;
- b) Observar-se-á a mesma prudência em relação à piromania;
- c) O uso de armas de fogo será reduzido ao essencial;
- d) Os métodos de contrabando não deverão ser mostrados;
- e) Sublinha-se que não se deve pensar que é fácil ou rápido parar de se drogar, nem mostrar em pormenor a maneira de arranjar a droga ou de a tomar, nem exagerar os lucros do seu tráfico, nem mostrar as crianças a drogarem-se ou a fazerem o tráfico da droga conscientemente (1963);

f) Não se mostrará o uso do álcool na vida americana, a não ser que o argumento ou o tratamento dum personagem o exijam (1956);

g) Interdição a todos os atos cruéis e inumanos, incluindo a tortura.

#### 4 - **O sexo**

O caráter sagrado da instituição do casamento e do lar será mantido.

Não se deverá inferir que as relações sexuais de baixa condição são de uso corrente e reconhecido.

a) O adultério e qualquer comportamento sexual ilícito, por vezes necessário para a construção de uma intriga, não devem ser tratados explicitamente, nem justificados, nem apresentados sob uma forma atraente;

##### b) **Cenas de paixão:**

Não devem ser introduzidas se não forem absolutamente essenciais à intriga.

Não se deve mostrar beijos, abraços demasiados apaixonados, poses e gestos sugestivos.

Proíbe-se o beijo de língua na boca (1963).

Em geral, o assunto da paixão deve ser abordado de modo a não despertar emoções inferiores;

##### c) **A sedução, a paixão:**

Nunca se deve ir além da sugestão, e somente quando essenciais à ação. Nunca se deve mostrá-las de maneira explícita.



Não são assunto de comédia:

d) As perversões sexuais, subentendidas ou não, são proibidas;

e) Não se falará do tráfico de brancas;

f) A miscigenação é proibida;

g) Nunca se mostrará os órgãos sexuais das crianças;

h) Nunca se mostrará um parto, de fato ou em silhueta;

i) Evitar-se-á o assunto do aborto, apenas poderá ser sugerido. Será condenado quando a ele se fizer alusão. Nunca se deverá falar do aborto com ligeireza, nem transformá-lo em assunto de comédia. Nunca se mostrará o aborto e nunca se deverá subentender a sua existência numa história. Nunca se pronunciará a palavra "aborto" (1963).

j) A higiene sexual e as doenças venéreas não são assuntos de representação cinematográfica.

## **5 - A vulgaridade**

O tratamento de assuntos baixos, desagradáveis, ordinários (mas não necessariamente maus), deverá ser sempre guiado pelo bom gosto e respeito pela sensibilidade dos espectadores.

## 6 - **A obscenidade**

As palavras, gestos, reverências, canções, brincadeiras ou sugestões (mesmo compreendidas por uma parte restrita do público) são objeto de proibição.

## 7 - **As blasfêmias**

As blasfêmias intencionais e todas outras palavras irreverentes ou ordinárias são proibidas sob qualquer forma. O código não aprovará o uso das seguintes palavras e frases:

Alley cat (gata vadia, prostituta)

Bat (vampiro, prostituta)

Broad (rapariga, no sentido pejorativo de prostituta)

Bronx cheer (beijo sonoro em exagero)

Chippie (mulher fácil)

Cripes (mel, num sentido ordinário)

Fanny (nádega)

Fairy (homossexual)

Finger (dedo, indicador, denunciante)

Fire (gritos de fogo, isto é, gritos de gozo)

Gawd (deformação de Deus)

To gaase (doença venérea)

Hold your hat (não se excite)

Hot (quente)

In your hat (vai cagar no teu chapéu)

Louse (patife)

Lousy (asqueroso, porcalhão)

Nance (travesti)

Nuts (testículos)

Pansy (pederasta)

Razzberry (arroto)

Slut (prostituta ordinária)

S.O.B (son of a bitch, filho da mãe)

Tart (prostituta)

Toilets gags (urinol público)

Tom cat (aditivo sexual)

Travelling salesman an farmer's daughter jokes (brincadeiras de caixeiro-viajante e de filha de fazendeiro)

Whore (prostituta)

Christ, Jesus, God (usados de forma irreverente)

## 8 - **O vestuário**

a) A nudez completa não é permitida em caso nenhum. A proibição visa à nudez de fato, à nudez em silhueta e qualquer visão licenciosa de uma personagem nua, por outras personagens do filme;

b) As cenas que as personagens se despem são de evitar se não forem indispensáveis à intriga;

c) As exhibições indecentes ou impróprias são proibidas. A do umbigo igualmente;

d) Os fatos e vestidos de dança que permitam exhibições indecentes ou movimentos inconvenientes são proibidos;

## 9 - **A religião**

Nunca se deverá ridicularizar uma fé religiosa.

Não se deverá produzir um filme incitando à ira ou ao fanatismo religioso entre povos de diferentes raças, religiões ou origens.

Os ministros do culto, na sua função de ministros de culto, não serão mostrados com o aspecto cômico ou escabroso.

Tratar-se-á as cerimônias de qualquer religião com atenção e respeito.

#### 10 - **Décors**

Tratar-se-á os quartos de dormir com gosto e delicadeza.

#### 11 - **Sentimento nacional**

Os sentimentos, os direitos e a história de qualquer país devem ser tratados com consideração e respeito.

#### 12 - **Os títulos**

Como o título de um filme é para ele o que a marca é para outro qualquer gênero de mercadoria, deverá conciliar-se com a ética requerida por esta indústria honesta.

#### 13 - **Assuntos repugnantes**

Os assuntos seguintes deverão ser tratados sem ultrapassar as fronteiras do bom gosto:

- a) O enforcamento ou eletroexecução como castigos legais do crime;
- b) Ser preso e espancado pela polícia;
- c) A brutalidade, o macabro;
- d) A venda de mulheres ou uma mulher vendendo a sua virtude;

e) Operações cirúrgicas, miscigenação, álcool e alcoolismo;

### 15 - **A crueldade relativamente a animais (1963)**

No quadro de um filme que ponha em cena animais, o produtor deverá consultar as autoridades da Associação Humana Americana e convidá-las a estarem presentes às filmagens dessas cenas.

## III - EXTRATOS DAS DECISÕES PARTICULARES

### 1 - **A arte**

Se bem que seja uma arte nova, o cinema tem o mesmo objetivo das outras artes. A arte pode ser moralmente boa, elevando os homens aos mais altos níveis. Mas a arte pode, nos seus efeitos, ser moralmente má. É o caso, bem evidente, da arte imoral, dos livros indecentes, das histórias sugestivas. O seu efeito sobre a vida dos homens e das mulheres é evidente.

Deste modo, o Cinema, que é a mais popular das artes modernas, tem obrigações morais, devido à confiança que as pessoas lhe atribuem.

### 2 - **O sexo**

As cenas de paixão devem ser tratadas sem esquecer o que é a natureza humana e quais são as suas reações habituais. Muitas cenas não podem ser apresentadas sem despertarem emoções perigosas nos jovens, nos atrasados mentais e criminosos.

Mesmo nos limites do amor puro há fatos cuja apresentação sempre tem sido considerada pelos legistas.

### 3 - **A nudez**

O efeito da nudez ou da seminudez sobre os homens e as mulheres normalmente constituídos, e ainda mais sobre os

adolescentes e os atrasados mentais, foi reconhecido com honestidade pelos legistas e moralistas.

Onde o fato que a possível beleza dum corpo nu ou seminu não retira nada à imoralidade da sua exibição num filme. Porque, além da sua beleza, o efeito dum corpo nu ou seminu sobre um indivíduo normal deve ser tomado em consideração.

O recurso à nudez ou à seminudez com o simples fito de “apimentar” um filme deve ser classificado entre as ações imorais. É imoral no seu efeito sobre o espectador médio.

A nudez não deve em caso nenhum ser duma importância vital para a intriga. A seminudez não deve ser traduzida por exibições inconvenientes ou obscenas.

Roupas transparentes ou translúcidas e silhuetas são muitas vezes mais sugestivas do que uma nudez de fato.

#### 4 - **A dança**

A dança é tida universalmente por uma arte e por um meio de expressão particularmente belos das emoções humanas.

Mas as danças que sugiram ou representem atos sexuais, quer sejam executadas por uma, duas ou mais pessoas, as danças que têm por fim provocar reações lascivas da parte do público, as danças que incluam movimentos de seios, uma agitação excessiva do corpo quando os pés estão imóveis, são um ultraje ao pudor e são más.

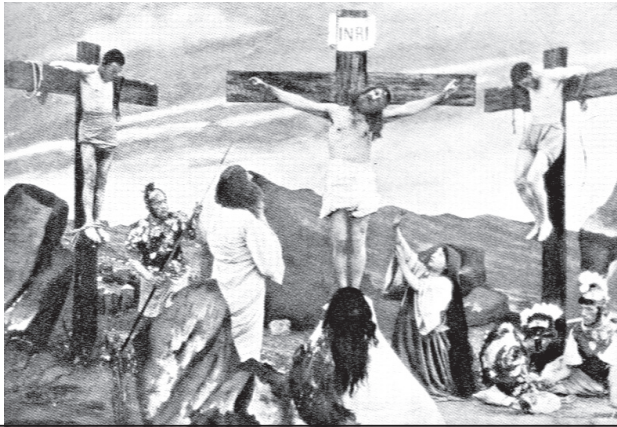
---

<sup>60</sup> ARRUDA, José Jobson e PILETTI, Nelson. Tudo é História, p.239.

<sup>61</sup> AUMONT, Jacques. A Estética do Filme, p.259-263.

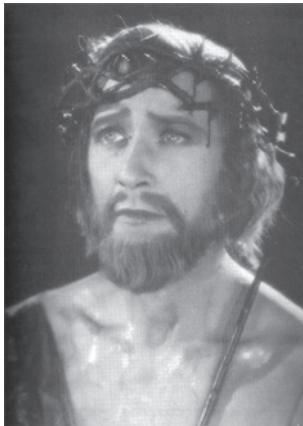
<sup>62</sup> METZ, Christian. “Ensaio sobre a significação no cinema”. In: Estética e Semiótica do Cinema, p.25.

- <sup>63</sup> SADOUL, Georges. História do Cinema Mundial I, p.55.
- <sup>64</sup> História do Cinema Mundial I, Georges Sadoul, p.82.
- <sup>65</sup> Jesus no Cinema, documentário, CTVC, Inglaterra.
- <sup>66</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. "A Paixão de Cristo". In: Cinemin 62, p.6
- <sup>67</sup> Id., ibid., p.6.
- <sup>68</sup> Jesus no Cinema, direção: Martin Gold-Smith, Inglaterra, 1992 (documentário).
- <sup>69</sup> Jesus no cinema, David Greene, diretor de Godspell (depoimento).
- <sup>70</sup> PAIVA, Salvyano C. de. "A Paixão de Cristo". In: Cinemin 62, p.7
- <sup>71</sup> NIETZSCHE, Friedrich. O Anticristo, p. 59.
- <sup>72</sup> ECO, Umberto. o Super-homem de Massa, p. 63.
- <sup>73</sup> Id, ibid, p. 64.
- <sup>74</sup> MORIN, Edgar. "O Mistério de Carlitos". In: Carlitos - Uma Antologia, 1963.
- <sup>75</sup> Id., ibid.
- <sup>76</sup> NAZÁRIO, Luiz. Pier Paolo Pasolini, p.27.
- <sup>77</sup> Id., ibid., p.28.
- <sup>78</sup> WEBER, Max. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, p.127.
- <sup>79</sup> Id, ibid, p. 116.
- <sup>80</sup> Id, ibid, p. 113.
- <sup>81</sup> BREMOND, Claude."Ética do Filme e Moral do Censor". In: Cinema, Estudos de Semiótica, p.49.
- <sup>82</sup> Id., ibid., p. 84.
- <sup>83</sup> WEBER, Max. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo, p. 118.
- <sup>84</sup> HOBBSAWM, Eric. Era dos extremos, p.324.
- <sup>85</sup> NORMAN, Barry. História de Hollywood, documentário da BBC/TV, 1988.
- <sup>86</sup> Id, ibid.
- <sup>87</sup> Código Hays.
- <sup>88</sup> Código Hays.
- <sup>89</sup> Código Hays.
- <sup>90</sup> Código Hays, Extrato das decisões particulares.
- <sup>91</sup> Código Hays.
- <sup>92</sup> Código de Produção ou Código Hays. In: Cadernos de Cinema, Censura e Cinema, n° 07. Trad. Antonio Damião.



---

Uma das mais célebres paixões de Cristo do Cinema.  
**A Paixão**, de Ferdinand Zecca (1905).



---

O início do épico bíblico hollywoodiano. Cecil B. de Mille  
dirige **O Rei dos Reis** (1927)





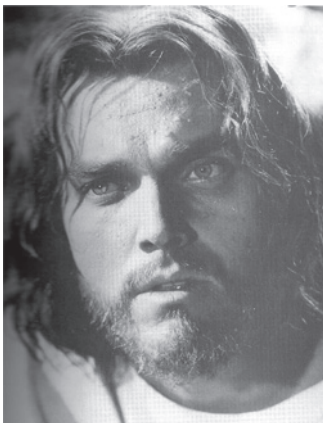
---

O sacrifício redentor em **Luzes da Ribalta**, de Charles Chaplin (1952).



---

Cristo como coadjuvante em **Ben-Hur**, de William Wyler (1959).



---

O Cristo tradicional e divinizado. **O Rei dos Reis**, de Nicholas Ray (1961).



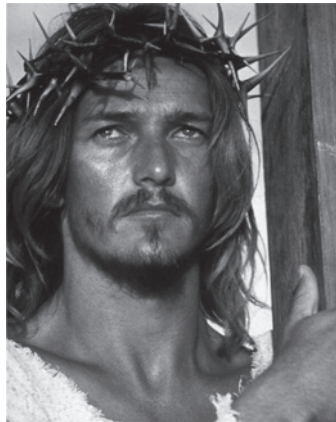
---

O Cristo de rosto proletário, de Pasolini. Enrique Irazoqui em **O Evangelho Segundo São Mateus** (1964).



---

Mais um Cristo hollywoodiano. Max Von Sydow em **A Maior História de Todos os Tempos** (1965).



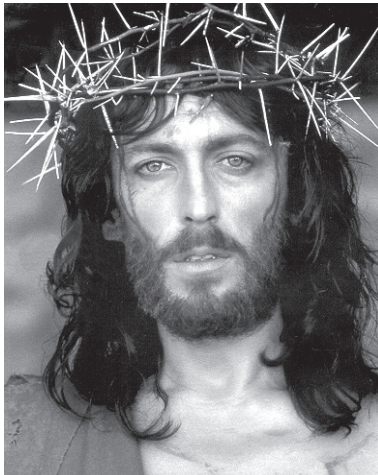
---

Cristo na contracultura. **Jesus Cristo Superstar**, de Norman Jewison (1973).



---

**O Messias**, de Roberto Rossellini (1975).



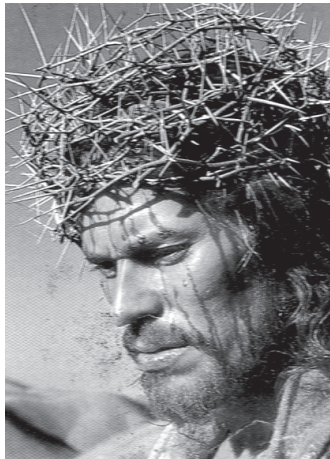
---

**Jesus de Nazaré**, de Franco Zeffirelli. Robert Powell faz um Cristo convincente (1977).



---

Jesus numa comédia. **A Vida de Brian**,  
de Terry Jones (1979).



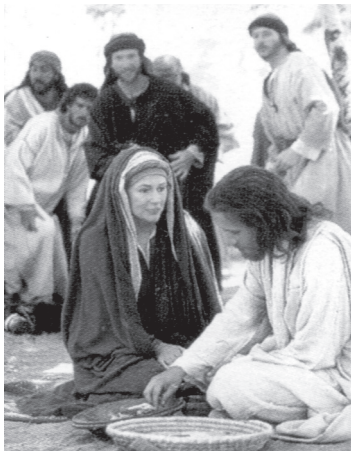
---

Willem Dafoe faz um Cristo atormentado na alma e no corpo.  
**A Última Tentação de Cristo**, de Scorsese (1988).



---

Um messias moderno. **Jesus de Montreal**,  
de Denys Arcand (1989).



---

O Cristo do final do século XX. **Jesus 2000**,  
de Eric Cooper (1998)



---

O sofrimento explícito do Messias.  
**A paixão de Cristo**, de Mel Gibson (2004)





A decorative graphic of a film strip is positioned on the right side of the page, extending from the top to the bottom. It consists of a vertical strip with a series of white rectangular sprocket holes along its right edge. A horizontal strip of the same film strip crosses the vertical one near the top, extending from the left edge of the page towards the right.

## **Parte III**

# AS FACES DO MITO CRISTÃO NO CINEMA



Como representar Cristo no cinema? Essa personalidade múltipla, cheia de fascínio e controvérsias. O cineasta se coloca diante de Cristo com sentimentos de certezas e dúvidas, e a partir deles busca a representação do seu Cristo. Em Cristo expressam-se toda uma visão de mundo, crenças, ideologias, formação política, cultural, social e religiosa. O significado primeiro de Jesus é desprezado, para dar lugar a outras interpretações. Por ser um símbolo forte, as mensagens transmitidas através dele ganham conotação de verdade. Se Cristo era socialista, como não aceitar o socialismo? Se Cristo podia ser negro, como ser racista? Se Cristo podia ser hippie, como não aceitar os hippies? Se Cristo sofria dúvidas e questionamentos, como não aceitar as dúvidas e questionamentos nossos e dos outros? Mas a primeira pergunta que os cineastas se fazem ao se debruçar diante da figura mitológica de Jesus é se ele é ou não Deus. Nesta questão, os cineastas muitas vezes ficam hesitantes.

No Cinema, o mito cristão permanece com a sua forma mas ganha outros sentidos, muitas vezes apenas históricos, permanecendo a sua essência, principalmente a de conotação religiosa. "Toda história de Jesus é de certa forma dupla, histórica e contemporânea, e tem que ser. Mas a história tem que se ater de alguma forma à história original dos evangelhos, ou não seria reconhecida como a história de Jesus. Mas precisa ser contemporânea, digo contemporânea no sentido muito real. Precisa realmente falar a linguagem daquele período, ou até daquela década. Assim, quando lembramos hoje de **Jesus Cristo Superstar** ou até de **Godspell**, eles parecem meio antigos"<sup>93</sup>.

Para Max von Sydow, ator que interpretou Jesus em **A Maior História de Todos os Tempos**, "é impossível fazer um filme sobre Jesus." Como interpretar uma figura que desperta tan-

tos sentimentos apaixonados, muitas vezes contraditórios, de ódio, amor, fé e esperança? Ele continua: "Naturalmente é uma história impossível de se contar em um filme. E se deseja contá-la não deve agradar a ninguém, exceto a si mesmo. Basta decidir qual a sua visão pessoal e tentar traduzir em um filme."<sup>94</sup>

Mas nem sempre o que é mostrado em um filme sobre Jesus possui uma única visão, pessoal, do cineasta. Existem várias outras influências, como da fonte inspiradora e da produção. Dos seis filmes que iremos analisar, cada um foi baseado em uma fonte inspiradora diferente. **O Rei dos Reis** teve seu roteiro baseado nos fatos narrados nos quatro evangelhos (Mateus, Marcos, Lucas e João); **O Evangelho Segundo São Mateus**, apenas no Evangelho de Mateus; **Jesus Cristo Superstar** foi adaptado da ópera-rock de mesmo nome montada na Broadway; **A Vida de Brian** seguiu o roteiro escrito pelo grupo Monty Python; **A Última Tentação de Cristo** inspirou-se no romance *A Última Tentação*, de Nikos Kazantzaks; e **Jesus de Montreal** seguiu o roteiro de seu diretor, Denys Arcand. É claro que mesmo sendo baseados em fontes diversas que não os textos bíblicos, os filmes mantêm certas características que os fazem ser identificados com a história de Cristo.

Outro aspecto que merece ser lembrado é a questão da produção nos filmes sobre Cristo. Os filmes hollywoodianos dificilmente sairão de uma visão tradicional de Jesus. Eles buscam o lucro fácil e agradar o máximo de pessoas possíveis e não se arriscarão em produções que entrem em conflito com determinadas crenças da sociedade. Dos seis filmes analisados, **O Rei dos Reis** é uma produção hollywoodiana por excelência, seguindo estritamente os desejos do produtor Samuel Bronston. É um filme de produção e não de direção, tanto que o estilo de Nicholas Ray quase não aparece no filme. A visão de Cristo é

hipertradicional, chega a ser artificial. Outro também influenciado por este tipo de produção é **Jesus Cristo Superstar**. Apesar de mostrar um Cristo hippie, roqueiro, a sua essência continua tradicional. O Cristo hippie não pratica o amor livre e nem fuma maconha, algo que qualquer hippie faria.

**O Evangelho Segundo São Mateus** só conseguiu ser produzido por Alfredo Bini, na católica Itália, por que Pasolini, marxista e ateu, jurou de pés juntos que seria fiel ao Evangelho de Mateus, conseguindo a mediação de sacerdotes católicos como Don Giovanni e Lucio Caruso, o que não o impediu de exercitar o seu estilo e sua visão de mundo no filme. **A Vida de Brian** e **Jesus de Montreal** são pequenas produções feitas na Inglaterra e Canadá, respectivamente. E **A Última Tentação de Cristo**, que custou US\$6,5 milhões, foi também uma produção pequena, doméstica, para os padrões de Hollywood. Por isso esses filmes puderam ousar um pouco mais na discussão sobre Cristo e o Cristianismo, manifestando a visão pessoal do cineasta.

A evolução da figura de Jesus no Cinema segue o desenvolvimento da História, ou pelos menos alguns aspectos desta. Pois não podemos falar de um curso unitário da História, principalmente na sociedade moderna. "O Ocidente vive uma situação explosiva, uma pluralização que parece irresistível, e que torna impossível conceber o mundo e a história segundo pontos de vista unitários"<sup>95</sup>. É claro que o Cristo mostrado no Cinema representa um aspecto da realidade, talvez o mais amplo, mas não o total. Ele representa uma visão de mundo, os interesses, as aspirações de alguns indivíduos de uma parte da História vivida em um certo momento. "Cada um de nós, amadurecendo, restringe os seus próprios horizontes de vida, especializa-se, fecha-se dentro de uma esfera determinada de afetos, interesses, conhecimentos. A experiência estética faz-

lhe viver outros mundos possíveis, e mostra-lhe assim também a contingência, a relatividade, o caráter não definitivo do mundo 'real' no qual se encerra"<sup>96</sup>.

Desde o surgimento do Cinema até os nossos dias verifica-se a transformação de Cristo nas telas. Afinal, como o Cristo dos evangelhos, dos nossos pais, poderia ficar imune nas telas aos inquietantes acontecimentos do Século XX? O relacionamento do homem e do Cinema em relação a Jesus começou a mudar definitivamente após a Segunda Guerra Mundial. A Europa exibia as marcas da destruição. Muitos países estavam pobres, desorganizados, com graves problemas sociais. O mundo se dividia em dois polos liderados pelos Estados Unidos e pela União Soviética. Um defendendo a ideologia capitalista, burguesa, e o outro, a ideologia marxista, comunista. O conflito e os interesses antagônicos destas duas superpotências, em torno das quais giraria toda a política internacional, fizeram nascer a Guerra Fria.

Quem seria Cristo e para quê serviriam seus ensinamentos no mundo do holocausto judeu? De duas guerras mundiais? Da explosão da bomba atômica? Onde interesses econômicos e políticos mataram no mínimo 37,6 milhões de pessoas? O Pós-guerra foi seguido de uma grave crise moral, as pessoas viviam com a sensação de vazio e sem rumo. Nem a recuperação econômica europeia conseguiu amenizar a crise existencial e moral trazida pela Segunda Guerra. As pessoas buscavam razão para suas vidas através das ideologias políticas. Surge o radicalismo ideológico, parece que Deus morreu e com Ele o Seu filho, Cristo.

Serão analisados neste capítulo seis filmes que mostram a figura de Cristo interpretada de maneira distinta. Os filmes estarão apresentados em ordem cronológica, expressando o de-

envolvimento do mito Cristo no decorrer da história. Os comentários do contexto histórico, político e social serão baseados no livro *Era dos Extremos*, de Eric Hobsbawn, por oferecer uma síntese equilibrada e lúcida dos fatos ocorridos no Século XX. Foi escolhida, em cada filme, uma seqüência para decupagem (análise quadro a quadro), que expressa e sintetiza o estilo imposto pelo cineasta para retratar Jesus.

## O REI DOS REIS, NICHOLAS RAY, 1961.

Na década de 60, além do conflito político-econômico entre EUA e URSS, havia o conflito entre os moralistas-conservadores e a nova ordem moral dos jovens e liberais. Os Estados Unidos se consolidaram como o protetor do "mundo livre". O bem-estar proporcionado pela aceleração econômica e o desenvolvimento técnico-científico renovou o sentimento do *american way life* no cidadão médio americano.

A sociedade americana, em sua maioria, defendia o seu estilo de vida contra tudo aquilo que considerasse uma ameaça, como o comunismo e a liberação sexual e moral. Com a vitória da Revolução Chinesa, com a explosão da primeira bomba atômica soviética e com a Guerra da Coreia, em 1950, consolidou-se no país um forte sentimento anticomunista, reacionário. "Deve-se acrescentar, no entanto, que os governos membros da OTAN, embora longe de satisfeitos com a política dos EUA, estavam dispostos a aceitar a supremacia americana como o preço da proteção contra o poderio militar de um sistema político anti-pático, enquanto este continuasse existindo. Tinham tão pouca disposição a confiar na URSS quanto Washington. Em suma, 'contenção' era a política de todos; destruição do comunismo, não<sup>97</sup>", analisa Eric Hobsbawn.

Em 1952, os Estados Unidos explodem a bomba H, com a potência de 20 milhões de toneladas de dinamite. Em 1959, cientistas de que a corrida armamentista tinha chegado a níveis insustentáveis, americanos e soviéticos tentaram uma aproximação que não durou muito. Um encontro entre Kruchov e Eisenhower, que se realizaria em 1960 em Paris, não aconteceu. Às vésperas da reunião, a URSS abateu em seu espaço aéreo um avião americano que fazia espionagem.

**O Rei dos Reis**, de Nicholas Ray, em 1961, representa esta faceta da sociedade americana, não reacionária, mas tradicional. Sociedade que tentava manter as suas raízes morais, religiosas e culturais, em meio a várias transformações que ocorriam naquele momento. Em **O Rei dos Reis**, a figura de Cristo é extremamente sacralizada e as angulações de baixo para cima ou em primeiro plano têm como objetivo exaltar a figura do Filho de Deus. Exaltação que se verifica não somente no uso da linguagem cinematográfica mas, principalmente, na escolha do intérprete Jeffrey Hunter, louro e de olhos azuis, que interpreta Jesus de modo sereno, sublime, extraterreno. A entoação de sua voz é pomposa, teatral. Cristo é colocado acima dos mortais.

Nicholas Ray foi um diretor talentoso, dirigiu obras-primas do cinema americano como **Johnny Guitar** e **Juventude Transviada**. Para o Cahiers du Cinéma, Godard e Truffaut, Ray era um exemplo a ser seguido. Ele era arquiteto, foi ator na companhia de Elia Kazan e, no começo da década de 70, foi professor universitário lecionando cinema. Os personagens dos seus filmes tinham uma força rebelde, buscavam o seu próprio destino.

O que se poderia esperar de um Cristo de Nicholas Ray? Pelo menos sangue, suor e lágrimas. Mas não é assim. Em **O Rei**



**dos Reis**, penúltimo filme do diretor, a direção segue fielmente as exigências do produtor Samuel Bronston, e Ray limita-se a seguir as marcações estabelecidas pelo roteiro de Philip Yordan, funcionando como um coordenador de cenas, diretor de atores, ainda que ofereça, em alguns momentos, o seu toque de cineasta, principalmente na cena do Sermão da Montanha.

Destaca-se no filme, a trilha sonora do húngaro Miklos Rosza, que acompanha toda a história, pontuando os momentos de maior dramaticidade com acordes que refletem e evocam uma sublimidade. Cristo é glorificado não só pela linguagem utilizada por Ray como também pela introdução musical de Rosza. Os cenários são suntuosos, como toda superprodução; o texto narrado por Orson Welles, que introduz alguns aspectos da narrativa, é de gosto duvidoso (*"Herodes plantou sementes nocivas que geraram florestas de cruces romanas nos morros de Jerusalém. E Herodes, satisfeito, via as florestas se multiplicarem"*).

Os planos gerais são utilizados para mostrar a grandeza do exército romano e as colinas de Israel. A violência e o erotismo, fatores inexistentes nas histórias sobre Jesus, entram nas batalhas entre judeus e romanos e na dança sensual de Salomé para o rei Herodes. Estes aspectos funcionam como um atrativo a mais para o público, mas que reforçam o contraste entre o mundo puro de Cristo e o pecador dos pagãos. Os personagens secundários (Judas, Barrabás, Pilatos, Pedro) são introduzidos supondo um conhecimento prévio pelo público da história. Afinal, a história dos evangelhos é a principal história de nossa infância na sociedade ocidental.

**O Rei dos Reis** procura ser original colocando a história de Jesus dentro de um contexto histórico, tentando dar uma versão para a traição de Judas. O filme começa com a invasão da

Judeia pelos romanos, no ano 63 a.C, pelo Gen. Pompeu, expondo o contraste entre a fé e a piedade dos judeus e a violência e a crueldade dos romanos. A dicotomia entre o bem e o mal, os puros e os impuros, é bastante evidente. A introdução dos fatos históricos que ocorreram na época do nascimento de Jesus serve para expressar a importância da espera do Messias para os judeus. O Messias representava a liberdade e a tão esperada derrota dos inimigos daquele povo.

A vida de Jesus começa com Maria e José indo para Belém, por causa do Censo feito pelos romanos (Evangelho de Lucas). O narrador, em off, apresenta Jesus como o Menino Deus. Não há questionamento sobre se Cristo é ou não o Filho de Deus. Cristo é completamente convencido da sua divindade, falando isso claramente. O único momento de fraqueza dele é no Getsêmane, antes de ser traído, quando pede a Deus que o livre da morte, mostrando, contudo, a sua submissão. A cena de expulsão dos vendilhões do templo, quando Jesus entra em Jerusalém, é suprimida, remetendo a questão da violência para os rebeldes judeus. O Jesus tradicional do Cinema não pratica nenhum tipo de violência, nem mesmo a que é expressa nos evangelhos. Afinal, ele é perfeito, divino. Aliás, muitos teólogos não aceitam essa passagem como divinamente inspirada, por ela ser contraditória à figura de Jesus.

Os ensinamentos e feitos do Messias são mostrados de modo informal, através dos seus atos ou por narrações de outras pessoas. As mulheres, que na Bíblia o acompanham, são retiradas, talvez por insinuar para o público uma ideia de união carnal. O Cristo de Nicholas Ray não tem vida, nem mesmo espiritual. Ele é opaco, sem energia, sem força: uma visagem. Não tem hormônios ou glândulas sudoríparas.

Barrabás e Judas, geralmente vistos como vilões, são motivados no filme por ideais nobres de liberdade, acreditando que a violência é o meio de atingi-la. Judas tem dois caminhos a seguir: Barrabás, o messias da guerra; ou Cristo, o messias da paz. No final, decepcionado com Jesus, sempre na expectativa de que ele tomasse uma atitude política de rebeldia e violência, Judas o trai esperando dele uma tomada de posição. A traição consistia em entregar Jesus em um momento no qual o povo não estivesse presente, pois os sacerdotes judeus tinham medo da reação popular. O filme levanta uma hipótese plausível para o problema existente nos evangelhos sobre o que verdadeiramente motivou a traição de Judas.

Em **O Rei dos Reis**, o público é colocado de frente com os valores cristãos, com os ensinamentos de Cristo muitas vezes esquecidos: a não-idolatria, a renúncia de si mesmo, o fervor religioso, o perdão, o amor ao próximo, a misericórdia, a ressurreição e os milagres. O filme expõe em contraste os métodos de paz e violência para se conseguir os objetivos, a liberdade do corpo e da alma, o reino de Deus e o do mundo. A vitória de Cristo como o Messias se dá através da sua ressurreição. Pois é através dela que os discípulos encontram forças e convicção para a pregação do evangelho. Não se discute a questão da redenção, mas Jesus morre sem dúvida pelos pecados dos homens.

Cristo é mostrado em sua forma tradicional. Nele é espelhada a sociedade conservadora da década de 60 que tenta, em meio ao caos e à desordem, manter vivos a fé, a moral, os "bons costumes". O mundo pode estar indo para o abismo, mas Cristo permanece sendo o filho de Deus, a redenção divina continua e suas leis morais permanecem as mesmas. Não importa se a Guerra Fria, a corrida armamentista e o holocausto colocaram em xeque a moral do ser humano e sua crença em Deus.

Pois Ele continua sendo o mesmo e, apesar de tudo, ainda ama o homem. Existe ainda uma esperança, um consolo, uma maneira correta de se viver e de buscar sentido para a vida. E continua onde sempre esteve, em Jesus.

## O SERMÃO DA MONTANHA DE NICHOLAS RAY

Os planos gerais mostram várias pessoas indo para as colinas onde Cristo irá falar. A voz de Orson Welles, em off, anuncia o acontecimento. A câmera mostra a chegada da mulher de Pilatos e do centurião Lúcio, chefe do exército romano. Outro plano geral mostra a multidão sentada à espera do Messias. Em plano médio aparece Cristo sentado. Pedro aproxima-se e avisa-o de que a multidão está esperando a sua palavra.

Cristo levanta-se sereno e vai ao encontro do povo. Um grande plano mostra Jesus chegando ao topo da montanha. Avistando a multidão, ele abre os braços e as pessoas vêm ao seu encontro. Barrabás aparece entre o povo. A câmera focaliza Cristo em "plongée" (de cima para baixo) e depois em "contra-plongée" (de baixo para cima) com a multidão aparecendo abaixo. Ele começa a pregar as bem-aventuranças.

A câmera alterna o enfoque de Cristo em "plongée" e em "contra-plongée", mostrando a atenção com que as pessoas o ouvem. O tom da voz de Cristo é pomposo. Após as bem-aventuranças, alguns da multidão começam a lhe fazer perguntas, que nos evangelhos acontecem em diferentes passagens. Neste momento, Cristo desce do topo da montanha, aproxima-se do povo. Nicholas Ray, verdadeiramente, toma posição de diretor do filme. A câmera se aproxima de Jesus, ele é mostrado em primeiro plano, a pregação torna-se informal, leve, descontraída.

Cristo caminha e a câmera o acompanha. Ele prega com veemência e autoridade. Nesta cena, na qual o Messias mais se expõe, aparecem vestígios do Cristo de Nicholas Ray. A pregação não é feita de modo direto, mas através dos questionamentos das pessoas. No final, quando pedem para Cristo ensinar a orar, a música de Miklos Rosza ecoa, ele é mostrado em primeiro plano, o seu olhar é sublime. Cristo torna-se Deus. Em um grande plano, a câmera focaliza-o orando o Pai-Nosso e mostra a multidão fascinada. Ele vai embora lentamente, e o tema musical aumenta de volume indicando que quem falou ali não foi um homem qualquer, mas o próprio Deus.

## O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS, PIER PAOLO PASOLINI, 1964.

O confronto político e ideológico entre os EUA e a URSS atingiu o seu ápice na Crise dos Mísseis, em 1962. Os Estados Unidos descobriram que a União Soviética estava instalando bases de lançamento de mísseis em Cuba. Os líderes dos dois países, John Kennedy e Kruchoy, conscientizados do perigo iminente de uma guerra nuclear, chegaram a um acordo em junho de 1963. Para os países capitalistas, o “perigo vermelho” aumentou com a Revolução Socialista cubana, liderada por Fidel Castro, com ajuda de Che Guevara, em 1959. O comunismo chegava ao “quintal” do capitalismo. A implantação do socialismo em um país da América Central, tão próximo dos Estados Unidos, era demais para ser aceita.

Em 1961, há o episódio da Baía dos Porcos, quando exilados cubanos treinados e equipados pela CIA (Agência Central de Inteligência) tentaram derrubar o regime de Fidel, que lutou pessoalmente ao lado do Exército e de populares e derrotou

os invasores, principalmente porque, na hora “H”, eles não tiveram o apoio do governo americano. Kennedy deixou os exilados cubanos à míngua. A revolução de Fidel serviu de exemplo para todos os revolucionários marxistas que sonhavam implantar o socialismo em seus países. O Muro de Berlim, símbolo da separação entre o mundo capitalista e comunista, é construído em 1961. Em 1960, começa a guerra civil no Vietnã do Sul, os comunistas da Frente de Libertação Nacional tentavam tomar o poder. John Kennedy enviou 10.000 “conselheiros militares” que criaram comandos do Pentágono na região. Os EUA se envolviam na Guerra do Vietnã para defender seus interesses políticos e econômicos.

A América fervilhava. Em junho de 1963, John Kennedy apresentou ao Congresso o projeto da Lei dos Direitos Civis, que estabelecia a igualdade entre os negros e os brancos. Em novembro de 1963, Kennedy é assassinado. Todas as pistas levavam a uma conspiração, mas a comissão de investigação aceitou a versão de que Lee Oswald, o suposto assassino, agiu sozinho. O assassinato não foi devidamente esclarecido. O vice de Kennedy, Lyndon Johnson, assumiu o governo e resolveu se envolver completamente na Guerra do Vietnã. A questão racial se agravava. O movimento negro se dividiu em duas correntes: a pacifista de Martin Luther King, Prêmio Nobel da Paz de 1964, e a radical dos Panteras Negras, que defendia o emprego da violência como instrumento político.

Era uma época de radicalismo. Não havia lugar para meio termo, principalmente entre os jovens. “A radicalização política dos anos 60, antecipada por contingentes menores de dissidentes culturais e marginalizados sob vários rótulos, foi dessa gente jovem, que rejeitava o status de crianças e mesmo adolescentes (ou seja, adultos ainda não inteiramente amadureci-

dos) negando ao mesmo tempo humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade, com exceção do guru ocasional<sup>98</sup>”.

Para os negros americanos, adeptos de Martin Luther King, os ensinamentos de Cristo de liberdade, igualdade, esperança foram de extrema importância para a sua luta contra a discriminação racial. A fé em um Deus que ama a justiça e os sofredores e os exemplos de determinação dos heróis bíblicos foram o que lhes deram suporte ideológico e consolo.

O Cristo de Pasolini representa este aspecto da História na década de 60, onde em várias partes do mundo as pessoas ansiavam por liberdade e igualdade. Pasolini, utilizando logicamente a sua ideologia marxista, trouxe Jesus para estas pessoas. Ele tentava tirar Cristo do pedestal das igrejas e trazê-lo de volta para o povo.

Pasolini era poeta, escritor, marxista e cineasta. Formou-se em letras aos 20 anos e colaborou em vários roteiros, entre eles **Noites de Cabíria**, de Federico Fellini. Em 61, estreou na direção com **Accatone**, criando uma mistura de esquerdismo marxista com Cristianismo, que culminou com sua versão sobre o Evangelho de Mateus. Ele dirigiu ainda **Gaviões e Passarinhos**, **Édipo Rei**, **Teorema**, **Decameron**, **Os Contos de Canterbury** e **Saló 120 dias de Sodoma**. Os seus filmes buscavam a subversão, a conscientização política, o sexo como objeto de desagregação. O que Pasolini poderia querer com Jesus, o símbolo maior de uma religião para ele reacionária?

A figura de Cristo exercia fascinação sobre Pasolini. Antes de tudo ele era um poeta. E em Cristo ele admirava a sua poesia, força e carisma. Apenas não aceitava as questões teológicas por ser ateu, mas via-o como uma personalidade revolucionária.

ria, corajosa, rebelde. Ao ler O Evangelho de Mateus, colocado por Lucio Caruso, padre amigo seu, na cabeceira de sua cama em uma viagem que fez para Assis, veio-lhe a ideia de fazer um filme baseado fielmente neste evangelho. Pasolini seguiria ponto a ponto, cena a cena, os fatos narrados por Mateus, porque para ele nenhuma imagem ou palavra poderia estar à altura poética do texto. "É esta altura poética que me inspira com tanta ânsia, e é uma obra de poesia que quero fazer. Não uma obra religiosa no sentido corrente do termo, nem uma obra de modo algum ideológica. Em palavras muito simples e pobres: não creio que Cristo seja filho de Deus, porque não sou crente, pelo menos em consciência. Mas creio que Cristo seja divino: isto é, creio que nele a humanidade esteja tão elevada, rigorosa, ideal, a ponto de ir além dos seus próprios limites."<sup>99</sup>

O próprio texto de Mateus, fragmentado, daria a Pasolini a inspiração para o seu roteiro."Seguindo as 'acelerações estilísticas' de Mateus sobre o texto, a funcionalidade barbárico-prática de sua narração, a abolição dos tempos cronológicos, os saltos elípticos do relato que levam em seu interior as 'desproporções' dos textos didáticos, dos êxtases didáticos (o magnífico, interminável sermão da montanha), a figura de Cristo deveria ter a mesma força de uma resistência: algo que contradiga radicalmente a vida tal como está configurada no homem moderno, sua pálida orgia de cinismo, ironia, brutalidade prática, compromisso, conformismo, glorificação da própria identidade nas fisionomias da massa, ódio por cada diversidade, rancor teológico sem religião."<sup>100</sup>

Com **O Evangelho Segundo São Mateus**, Pasolini pretendia trazer de volta Jesus para o povo, o povo que há tanto tempo estava distante do seu maior mito. Distância imposta pelas autoridades e instituições eclesiais. O povo deveria conhecer



um Jesus como realmente ele deveria ter sido, cara de proletário, revolucionário, incisivo, apaixonado pela vida e pelos homens. A intenção primeira de Pasolini era “tomar um mito popular, o maior de todos os tempos, e vivificá-lo, transmiti-lo.”<sup>101</sup>

Em 27 de abril de 1963, começam as filmagens na Jordânia e Israel, que resultaram no documentário **Sopralluoghi in Palestina (Locações na Palestina)**, mas o filme acabou sendo filmado no Sul da Itália, em lugares como Matera, Crotona e Puglia. Pasolini envolveu neste filme amigos e parentes, entre eles a escritora Elsa Morante, colaboradora direta na escolha dos atores e da trilha sonora (composta por músicas de Bach, Mozart e Prokofiev), e Susanna Pasolini, sua mãe, a quem confiou o papel de Maria.

Coube ao jovem estudante espanhol Enrique Irazoqui interpretar o papel de Cristo, depois de Pasolini ter feito vários convites a poetas e escritores, inclusive o poeta russo Evjenij Evtuchenko. “Assim que vi Enrique Irazoqui entrar no estúdio, estava certo de ter encontrado o meu Cristo. Tinha o mesmo rosto belo e fero, humano e destacado dos Cristos pintados por El Greco”, declarou posteriormente.

**O Evangelho Segundo São Mateus** foi dedicado à memória de João XXIII, por Pasolini considerá-lo o papa mais próximo das ideias progressistas do apóstolo Mateus, que buscou mostrar Cristo para os judeus como o Messias esperado, o Messias das profecias, o Messias do povo. O diretor se utilizava do maior mito ocidental para conscientizar, para se aproximar das massas, tentando tirá-las da passividade, mostrando que o pacifismo de Jesus não se confundia com submissão.

O Cristo de Pasolini foi exibido pela primeira vez em setembro de 1964, no XXVI Festival de Cinema de Veneza, ganhando o

Prêmio Especial do Júri e o Prêmio União Internacional da Crítica. Em 1965, em Paris, volta a ser premiado pelo OCIC (Ofício Católico Internacional de Cinema). O filme fez enorme sucesso na Europa e nos Estados Unidos, surpreendendo aqueles que pensavam encontrar, de um cineasta ateu e marxista, uma versão da Paixão blasfema. Pelo contrário, o filme fazia uma releitura coerente e respeitosa do Evangelho de Mateus.

O filme se inicia com um primeiro plano em Maria que, com um olhar melancólico, vê José triste, decepcionado com a gravidez misteriosa de sua esposa. Depois, em um grande plano, aparece Maria grávida entre umas rochas, como se ela estivesse em um altar. A imagem parece um afresco religioso medieval. Diferente de todos os outros filmes, **O Evangelho Segundo São Mateus** mostra a questão da desconfiança de José sobre a paternidade de Jesus. Questão essa, aliás, que levou alguns católicos a criticarem o filme.

As profecias que confirmam Jesus como o messias para os judeus são narradas em off conforme elas vão sendo cumpridas, seguindo o método utilizado por Mateus. A seqüência da matança das crianças é emocionante e bela. Em plano geral, os soldados correm atrás das mães que levam seus filhos nos braços para matá-las, enquanto uma música de câmara dramática faz o acompanhamento da cena e são mostradas crianças mortas, ensangüentadas no chão. Cristo adulto aparece em primeiro plano caminhando para ser batizado por João. Ele utiliza um manto na cabeça que lhe dá um ar solene; uma música sinfônica, suave, o acompanha. Cristo é reverenciado por Pasolini, mas não exaltado.

Talvez por questão da narrativa cinematográfica, após a chamada dos discípulos, Pasolini rompe com a seqüência do Evangelho de Mateus, une algumas passagens em uma mesma

seqüência e suprime outras, sendo que as elipses acompanham as elipses feitas por Mateus. Pasolini não suprime as passagens que contém verdades teológicas e divinizam Jesus. O seu Cristo é pleno, divino, seguro de si. Ele é o filho de Deus.

O que mais chama a atenção no filme não é a discussão teológica, que não existe, mas sim os elementos cinematográficos. Ele envolve pela sua beleza simples e força formal. A sua estética é vigorosa, principalmente pelo uso expressivo da fotografia, que dá grande expressividade às cenas. Em sua narrativa há algo de misterioso, místico. Através dela o diretor conseguiu transpor todo o mistério que envolve a figura de Jesus para a tela. O maior exemplo disso está na seqüência do Sermão da Montanha: a câmera em panorâmica mostra a paisagem, enquanto a voz de Cristo ecoa ao longe. O rosto dele aparece em primeiro plano em claro-escuro e a cada discurso parece estar em lugares diferentes. O sermão não segue a ordem exposta por Mateus, e ao fim de cada discurso acontece um fade-in (escurecimento da tela). Quando fala em não julgar surge uma ventania. Quando ensina a orar, aparecem trovões. É uma seqüência primorosa.

O rosto de Cristo é geralmente mostrado em primeiro plano, impassível, sério, parece um mosaico medieval. O filho de Deus não é loiro de olhos azuis, mas moreno, franzino. Um rosto semita, como realmente era. Naquele rosto comum o povo não se sente distanciado, pois ali está um representante de uma raça superior, mas próximo, aconchegado. Os camponeses, proletários, operários, mendigos, marginalizados, todos podem olhar para Cristo. Ali está o filho de Deus, porém um filho de Deus que está perto, que parece com eles verdadeiramente.

O vestuário, diferente do filme hollywoodiano, é simples. Os cenários são rústicos e a paisagem, árida. As interpretações

dos atores são comedidas, eles têm feições comuns, sendo fiéis ao tipo judeu. As feições dos personagens “maus” não diferem dos bons, como geralmente acontece nos filmes americanos. Os efeitos especiais são pobres e simplórios (vide a sequência da cura do leproso). Os diálogos, por serem baseados no Evangelho de Mateus, possuem um tom teatral.

Pasolini utiliza o Cristo do Evangelho de Mateus, que tem o objetivo de mostrar Jesus como o messias esperado dos judeus, como símbolo de subversão. Em Mateus está presente o Jesus mais incisivo, mais contestador. É um Jesus sofredor, mas seguro de si, firme em seus propósitos. Para expor isso no Cinema não foi preciso fazer maiores alterações dentro do que já estava estabelecido no evangelho. Apenas para reforçar este aspecto, Pasolini se utilizou de elementos estéticos da linguagem cinematográfica. O Cristo de Mateus serviu para representar naquele momento, nos meados da década de 60, a ideologia de esquerda que arregimentava milhares de pessoas que acreditavam ser esta a única alternativa para a nossa sociedade falida e capitalista. O Jesus de Pasolini não se conformava com as injustiças, lutava contra a ordem estabelecida.

A sequência-chave dessa pretensão está no discurso do nazareno contra os escribas e os fariseus, que só foi narrado por Mateus. É um discurso violento, ríspido, veemente. Neste momento, Cristo mostra que não veio “só trazer a paz, mas a espada”. E Pasolini aproveita-se muito bem desta passagem. Ao mostrar Cristo condenando a hipocrisia, moralismo, formalismo, arrogância, orgulho, ambição e crueldade dos escribas e dos fariseus, está também condenando as autoridades burguesas do nosso tempo, tanto seculares como religiosas. Jesus falava o que povo queria falar e, muitas vezes, não podia ou não sabia.

## A CENSURA AOS ESCRIBAS E FARISEUS DE PASOLINI

Em plano geral, a multidão corre para ouvir o discurso de Jesus. A sua voz ecoa, não aparece o seu rosto. O seu discurso é um dos mais contundentes e duros. Em plano médio é mostrada a reação dos ouvintes. A câmara caminha ao encontro de Cristo e o enfoca entre os seus discípulos. Após um fade-in, ao longe, em plano geral, surgem soldados. Eles param para ouvir também. Mais uma vez em plano geral, Jesus aparece chamando os escribas e fariseus de hipócritas.

Há vários cortes em plano geral com o povo que ouve a mensagem. Em plano médio são mostrados os soldados, depois há um corte e Jesus caminha em meio à multidão, com a câmara acompanhando-o. Aparecem os soldados prendendo algumas pessoas, enquanto, em plano geral, Jesus continua o seu discurso. Em cortes rápidos, a câmara exhibe em primeiro plano os rostos perplexos de cada discípulo. Depois Cristo, em close-up, fala da morte dos profetas. Há um corte e aparecem em plano geral a multidão, o cenário, enquanto o messias fala com veemência.

Terminado o discurso, Cristo é rodeado pelo povo em plano geral e a câmara o acompanha. Olha para trás e avista Jerusalém, e andando, profetiza contra a cidade: "Não ficará pedra sobre pedra que não seja derribada".

JESUS CRISTO SUPERSTAR, NORMAN JEWISON, 1973.

No final da década de 60, a sociedade ocidental não era mais a mesma. Estávamos em plena revolução sexual e de costumes.

Os jovens tinham perdido a inocência diante de uma realidade que se mostrava dura e terrivelmente cruel, destruindo todas as fantasias juvenis. Eles tornaram-se rebeldes, contestadores, não aceitando mais os ensinamentos e posturas dos seus pais. Neste momento não se tratava apenas da contestação política da esquerda, mas de uma contestação filosófica e existencial.

Antes de qualquer coisa, os jovens queriam mudar a maneira de viver que perdurou na sua sociedade, destruir toda a sua estrutura, sem colocar nada em seu lugar. E o principal alvo foram as concepções judaico-cristãs, já que estas são os pilares de sustentação do discurso e da moral ocidental. Nesta tentativa de mudança e sem esperanças de realmente mudar alguma coisa, muitos jovens buscaram refúgio no uso de drogas, na prática do amor livre, na valorização da alienação. Surgiram os hippies. “Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo o sexo e as drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção”<sup>102</sup>.

O maior símbolo desta nova postura diante da vida foram os acontecimentos de maio de 68, na França. Os estudantes saíram às ruas em manifestação, a polícia reprimiu-os e eles ocuparam a faculdade de Nanterre. Em 10 de maio travou-se a maior batalha - 10 mil estudantes contra 2 mil policiais. Os estudantes cantavam a Internacional e, com os punhos fechados, se posicionavam contra todas as formas de burocracia, tudo que estava estabelecido. Daniel Cohn-Bendit, principal líder do movimento, disse: “A humanidade só será feliz no dia em que o último capitalista for enforcado nas tripas do último stalinista”. Ou seja, nem comunismo, nem capitalismo, mas a anarquia, a liberdade, a busca de uma sociedade alternativa. “Para eles, o importante era sem dúvida não o que os revolu-

cionários esperavam conseguir com suas ações, mas o que faziam e como se sentiam fazendo-o. Não se podia claramente separar fazer amor e fazer revolução”.<sup>103</sup>

O mundo estava em chamas. Os acontecimentos daquele momento só faziam revigorar mais ainda esta postura dos jovens. A Guerra do Vietnã estava no seu auge. Os Estados Unidos tinham enviado mais de 500 mil combatentes. Em 1968, iniciaram os protestos no país contra a guerra. O americano médio, até então a favor do combate, assustou-se com o recrutamento cada vez mais intenso. Surgiram movimentos pacifistas, alternativos e revolucionários, estimulando a deserção, exigindo o fim da guerra, do capitalismo e do imperialismo norte-americano, desejando uma sociedade mais justa. Nessa época foram assassinados Martin Luther King e Robert Kennedy, irmão de John Kennedy e postulante à Presidência, que foi ganha por Richard Nixon.

Durante o governo de Nixon (1968-1974), veio uma dura repressão contra a onda de protestos. Com a chegada do homem à Lua, em 1969, os problemas internos foram temporariamente abafados. O presidente intensificou a participação americana no Sudeste Asiático, se estendendo ao Camboja, reatou relações com a China Popular e assinou acordos com a URSS, países que visitou. Mas crescia a oposição internacional contra a Guerra do Vietnã, onde os americanos vinham usando, até contra os civis, o napalm, bomba incendiária à base de gasolina gelatinizada. Com isso, em 1972, o secretário de Estado Henry Kissinger estabeleceu os primeiros acordos de paz. Ao mesmo tempo, um escândalo político abalava o prestígio de Nixon: o Watergate (assessores da Presidência e figuras importantes tentaram espionar a sede do Partido Democrata, no Edifício Watergate, em Washington). Durante as investigações,

outros fatos ilegais e vergonhosos do governo surgiram. Nixon mentiu, obstruiu a Justiça, mandou espionar, violou o sigilo telefônico, corrompeu e foi corrompido. Antes que o Congresso o processasse, renunciou em 8 de agosto de 1974. Este episódio foi o tiro de misericórdia na já descrente sociedade americana, principalmente nos seus jovens.

Na Europa Oriental, o secretário geral do PC da Tchecoslováquia, Alexander Dubcek, tentou implantar um socialismo democrático e humanitário em seu país, movimento que ficou conhecido como Primavera de Praga, reprimido pela URSS. Na Rússia, após a queda de Kruchoy, subiu ao poder Leonid Brejnev, que voltou a dar força à burocracia e à repressão aos dissidentes. Na China, em 1966, Mao Tsé Tung lançou a Revolução Cultural para depurar o Partido Comunista dos revisionistas e vencer a luta pelo poder. Organizou a Guarda Vermelha, formada por jovens que colocavam em prática as determinações do partido: expurgo de dissidentes, afastamento de dirigentes, professores e outras autoridades consideradas reformistas; e propaganda apaixonada das ideias do presidente Mao. Na América Latina, ditaduras patrocinadas e apoiadas pelos EUA surgiram em quase todos os países. Ditaduras sanguinárias, que reprimiam com violência os opositores através da tortura e prisões, possuindo como desculpa o combate aos inimigos comunistas. Quanto mais os jovens clamavam por liberdade, a liberdade ficava mais distante deles. Sem perspectivas, já que não conseguiam libertar a sociedade em que viviam, buscaram a liberdade individual, sexual e moral, onde não havia limites para os seus desejos.

**Jesus Cristo Superstar**, dirigido por Norman Jewison, traz em si todas estas transformações que se consolidaram no final da década de 60 e no início da de 70. Os jovens, por mais que desejassem se desvencilhar dos ensinamentos dos seus pais, dos seus



costumes e tradição, não conseguiam, pois tudo aquilo estava por demais enraizado na sociedade em que viviam. O que fazer? Se não podiam destruí-la, então tinham que transformá-la. E o Jesus de seus pais se tornou o Jesus da contracultura, da liberdade, da rebeldia, da paz e do amor. Afinal, em seu estilo de vida, os jovens encontravam lugar para isso. Hollywood, percebendo esta transformação, fez do Messias um hippie, um representante da contracultura, com o qual os jovens daquela época pudessem se identificar.

Norman Jewison é um diretor regular de Hollywood. Canadense radicado nos Estados Unidos, os Oscars para **No Calor da Noite** aumentaram o seu status. Formado pela TV, foi ator e escritor na Inglaterra, produtor no Canadá e diretor de especiais na CBS. Sua reputação começou quando substituiu Sam Peckinpah em **A Mesa do Diabo**. Dirigiu alguns filmes com temas sensacionalistas como **História de um Soldado e Agnes de Deus**, mas começou sua carreira na década de 60 dirigindo comédias românticas com Tony Curtis, Doris Day, James Garner, Rock Hudson.

Em **Jesus Cristo Superstar**, ele limita-se às marcações teatrais da ópera-rock de Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, que lhe serviu de fonte inspiradora. O filme conta a história dos sete dias que anteciparam a morte de Jesus. O que o diretor pensa sobre Jesus não interessa, e nem isto é mostrado no filme. A sua função é de apenas transpor para as telas o musical da Broadway. E a peça utiliza Cristo para mostrar a oposição dos jovens daquela época ao sistema que os oprimia.

O filme começa com uma panorâmica sobre o deserto, indo até as ruínas de Jerusalém. Ao longe, chega um ônibus que para, de onde desembarca um grupo de hippies que se vestem para

a encenação do filme. Expõe-se logo de início que o que se assistirá é apenas uma ficção, não algo verídico. A cruz, que é levantada de cima do ônibus, informa ao público o assunto do filme. Em círculo, pessoas dançam com os braços entrecruzados e no centro surge Cristo de braços abertos em primeiro plano. Depois, surgem todos vestidos, preparados para a representação do drama. No alto de uma montanha aparece Judas cantando, um negro, algo estranho para um filme que deseja quebrar os preconceitos conservadores. Judas tenta persuadir a Cristo a não ir para Jerusalém, onde será morto. Ele lembra que Jesus tornou-se um mito, um mito de grande influência. No canto de Judas há o reconhecimento da face mitológica, com a separação do homem Jesus e do Jesus filho de Deus. Judas canta que a crença na divindade de Cristo foi originada de uma deturpação do povo:

“Agora se aclarou minha mente.  
Vejo tudo com mais clareza, finalmente.  
Vejo onde todos nós vamos acabar  
Quando se separa o mito do homem  
Vereis onde em breve vamos parar  
Jesus, começaste a acreditar.  
No que dizem de ti, acreditar realmente  
Que és Deus, verdadeiramente  
Todo o bem que tens feito, em breve terminará.  
Começa significar mais do que as coisas que dizes.  
Ouve-me Jesus, não gosto disso.  
Só te peço que me dêes ouvido.  
Lembra-te de que tenho sido teu braço direito.  
Inflamaste os que te escutaram  
Creem que és o Messias  
E te ferirão se descobrirem que se enganaram.  
Lembro-me de quando tudo isto começou.  
Não eras Deus, eras apenas homem.  
E podes crer, não morreu minha admiração por ti.  
Mas hoje, tudo quanto dizes é deturpado pela multidão.  
E te condenarão se acharem que mentiste.

Nazaré, teu famoso filho  
Devia ter ficado como o pai carpinteiro.  
Trabalhar a madeira, uma mesa, uma cadeira.  
E a ninguém teria prejudicado ou alarmado.  
Jesus, no teu povo não podes pensar?  
não vês que temos de ficar em nosso lugar?  
Esquece que nosso país está sob ocupação?  
Tenho receio da multidão.  
Fazemos demasiada agitação  
O ocupante nos esmagará se formos longe demais.  
Ouve Jesus! O aviso que te dou.  
Quero que continuemos a viver  
Mas é triste ver que piora a nossa situação  
Teus seguidores estão cegos  
Subiu-lhes o céu à cabeça  
Isso foi lindo mas agora azedou  
tudo já passou, tudo se acabou.  
Ouve, Jesus, o aviso que te dou  
Quero que continuemos a viver  
Vamos, pois, vamos, ele não me quer ouvir.  
Vamos, ouve-me, ouve-me!”

Canta Judas desesperado enquanto Jesus caminha para Jerusalém acompanhado pelos discípulos, homens, mulheres e crianças.

Os cortes de câmeras no filme são rápidos, acompanhando os ritmos das músicas cantadas (rock, soul, blues, spirituals e gospel). Os números musicais são pontuados pelo nascer ou pelo pôr-do-sol. Há inúmeros grandes planos para mostrar o todo. Jesus é jovial, estilo despojado, louro, olhos azuis. Segue o aspecto físico tradicional do Cristo. O cenário é aberto, amplo, como um teatro de arena. Basicamente o que aparece é o deserto com suas rochas. As roupas utilizadas são despojadas, apertadas e abertas, típicas da moda dos anos 70. Jesus veste-se de branco, os sacerdotes de preto, Judas, de vermelho, a cor da traição. A utilização destes signos cromáti-

cos, pouco original, serve para reforçar a posição dos personagens na trama. Não há quebra dos arquétipos estilísticos, e nem poderia se esperar outra coisa de um filme hollywoodiano.

As crianças que acompanham Cristo vestem-se como anjos, vestidos compridos e flores na cabeça, uma alusão tradicional às procissões católicas. O Jesus de Jewison não consegue se desvincular das representações tradicionais religiosas. Em uma nítida lembrança à guerra do Vietnã, que acontecia na época, os soldados romanos vestem camisetas e calças do Exército, e usam metralhadoras. É a guerra e a violência presentes no decorrer do tempo.

Cristo é louvado pelos que o seguem. Ele é alegre, sorridente, e os seus discípulos também. É a alegria da liberdade da juventude dos anos 60 e 70. Quando Jesus canta, os discípulos o acompanham em coro ou fazendo-lhe perguntas. Todos são jovens, até os sacerdotes judeus. Não há lugar para velhos em um filme feito para jovens. A mensagem de Jesus é adaptada para os números musicais. Todo o lado revolucionário da mensagem de Jesus são: “não se preocupar com o dia de amanhã”; “não julgar para não ser julgado”; “amar o próximo”.

A trama não necessita de maiores explicações, introduções ou apresentações dos personagens. O diretor deduz que esta já é uma história conhecida, que faz parte do acervo mitológico e cultural da sociedade ocidental. Não há sensualidade na relação de Cristo com as mulheres. Ele não possui as mulheres segundo o pensamento do amor livre hippie. Elas o tratam como uma serva cuida do seu senhor, com amor e dedicação. Cristo no filme dorme com duas mulheres, mas nada acontece. Ele não usa drogas, não fuma maconha; o Cristo hippie é um Cristo “careta”.

Em **Jesus Cristo Superstar**, o Messias não é morto por ser um revolucionário dos costumes, como se poderia supor, mas por motivos políticos. A redenção espiritual não é citada. Na entrada de Jesus em Jerusalém é cantado um louvor religioso. O Cristo hippie, neste momento, é o Cristo das igrejas. O poder divino de Jesus fazer milagres é confirmado, mas como são muitas pessoas que o perseguem desejando milagres, ele se sente sufocado e pede para que eles o deixem em paz. Jesus não tem crentes, mas fãs, tanto que o termo Jesusmania é utilizado.

O preconceito sexual está presente. Quando Jesus é levado para Herodes, é cantado um jazz, com o rei rodeado de bailarinos homossexuais, como se Cristo tivesse entrado em uma boate gay. O homossexualismo como pecado contrasta com a pureza de Jesus. Os jovens da liberação sexual não conseguem se livrar da moral cristã, ainda que seja de modo inconsciente. A razão da morte de Cristo não é compreendida, nem mesmo por ele. Cristo não morre por nossos pecados, mas por ele mesmo. Judas cita Buda e Maomé perguntando qual dos três é maior. O pensamento comum entre a geração de 60 e 70 era de que Jesus era mais um filho de Deus, não o único. O Jesus da religião ocidental havia perdido sua supremacia entre os jovens, que cultuavam deuses humanos como Janis Joplin, Jimi Hendrix e Beatles. Muitos buscavam religiões orientais, como o Budismo, já que o Cristianismo tradicional não conseguira transformar os seus adeptos, que muitas vezes eram mais cruéis que os pagãos, além de ser a religião dos dominadores e conservadores.

O momento mais emocionante do filme é quando Maria Madalena canta revelando o seu amor a Cristo. Ela está fascinada pelo seu carisma e tem dúvidas sobre quem ele é realmente. O seu canto é melancólico:

“Não sei como amá-lo  
Nem o que fazer para comovê-lo  
Estou mudada, sim, como mudei.  
Nos poucos dias que aqui passei.  
Quando eu olho para mim  
Vejo que eu não era assim  
Não sei o que comigo aconteceu  
Não sei por que ele me entenece.  
Ele é um homem, apenas um homem  
E tantos homens tive na vida  
De todos os feitios  
Ele é apenas outro mais.  
Devo seduzi-lo?  
Devo gritar?  
Devo falar de amor  
E meus sentimentos liberar?  
Nunca pensei a isto chegar  
Que é que há comigo?  
Não é realmente de estranhar  
que eu me veja nesta situação?  
Precisamente eu, que sempre fui tão calma, tão serena.  
Jamais escrava do amor  
sempre dona do meu canto  
Ele me assusta tanto.  
Contudo, se ele me dissesse que me ama  
Eu me sentiria perdida, assustada,  
Não saberia o que fazer,  
Não saberia.  
Abanaria a cabeça e me afastaria  
Não procuraria saber nem compreender  
Ele me assusta tanto  
eu o amo tanto.”

O Cristo hippie também transforma vidas, faz os homens nascerem de novo. Maria Madalena se modifica. A glorificação de Cristo continua, mas apenas com estilo diferente.

O Jesus hippie hollywoodiano permanece tradicional, seguindo certos limites para não ferir dogmas religiosos e sentimentos

preconceituosos da maioria do público. O filho de Deus é loiro de olhos azuis, celibatário; Judas é negro. São utilizados simbolismos cristãos religiosos. O filme se contradiz na discussão sobre a divindade de Jesus. Em alguns momentos, sua divindade é apenas mitológica, em outras sequências, é real, verdadeira. Hollywood, aproveitando a onda hippie e da liberação dos costumes, resolveu ganhar dinheiro em um filme sobre Jesus visto por uma ótica contracultural. Mas não quis arriscar com maiores ousadias.

## O JESUS HIPPIE NO GETSÊMANE

A câmera mostra a lua cheia avisando que já é noite. Uma panorâmica mostra os discípulos dormindo e a voz de Jesus aparece em off cantando, chamando por Pedro, João e Tiago. Em contra-plongée, a câmera acompanha-o e espera-o mais adiante, focalizando-o de frente. Cristo olha para a câmera e diz que não quer provar o veneno do cálice; sua expressão é amedrontada. Jesus caminha entre rochas e a câmera continua acompanhando-o em grandes planos. O lamento de Cristo é incisivo. Ele olha para o céu e grita questionando a Deus.

Cristo, ao pedir para Deus afastar dele o cálice da morte, coloca-se na posição de homem comum, não de um ser divino. Ele diz que “fez mais do que era de se esperar”; não sabe a razão porque deve morrer; pergunta se ficará mais conhecido, se o que disse e fez terá ainda valor, qual a recompensa pela a sua morte. Ele grita para o céu questionando porque deve morrer. Neste momento, o Cristo hippie se equipara ao de Scorsese, cheio de dúvidas, incertezas, insegurança e fraqueza.

Após isso, várias pinturas renascentistas de Cristo crucificado surgem em cortes rápidos. O Cristo hippie transforma-se no

Cristo tradicional, no Cristo da cruz. Em primeiríssimo plano, Jesus aparece de mãos juntas dizendo a Deus que está triste e cansado. A sequência finda com ele no alto de uma montanha de frente para o sol que está a nascer. A câmera enfoca Cristo pelas costas e vai se aproximando do sol. O conflito de Jesus chega ao fim.

## A VIDA DE BRIAN, TERRY JONES, 1979.

No final da década de 70, vivíamos uma fase de distensão histórica. Havia uma certa acomodação na política. O conflito entre os EUA e a URSS estava mais ameno. Em 1976 é eleito o democrata Jimmy Carter, que teve que enfrentar uma recessão mundial provocada pelo aumento dos preços internacionais do petróleo, decretado em 1973 pela Organização dos Países Exportadores de Petróleo (Opep). Esta crise atingiu gravemente a indústria automobilística americana, gerando desemprego em massa, agravado pela inflação de 12%/ano. Externamente, Carter acentuou a política na defesa dos direitos humanos, suspendendo a ajuda às ditaduras na América Latina.

Leonid Brejnev, na URSS, retomou os contatos com o Ocidente em 1973, ao visitar os EUA. Recebendo, logo após, a visita de Nixon. Era o período conhecido como détente ou distensão. Essas “boas relações” promoveram um voo espacial conjunto, Soiuz-Apolo, em 1975, sendo que as conversações sobre limitação de armas nucleares sofreram um baque em 27 de dezembro de 1979, quando a URSS invadiu o Afeganistão, com a desculpa de que a invasão era para sufocar uma rebelião muçulmana.

Nesta época surge, no Oriente Médio, uma nova forma de radicalismo político e religioso, o fundamentalismo islâmico. Após a



Guerra dos Seis Dias, em 1967, Israel havia derrotado Síria, Egito e Jordânia, ocupando a Cisjordânia, o Sinai e as colinas de Golã. A oposição entre os muçulmanos e os ocidentais aumentou mais e mais. Em março de 1978, respondendo a ataque da OLP (Organização para a Libertação da Palestina) na Galileia, Israel invadiu o sul do Líbano e fez um bombardeio aéreo indiscriminado, matando dezenas de combatentes e milhares de civis libaneses e palestinos. A guerra civil no Líbano começou intensamente em 1975. Era uma guerra com uma violência sem precedentes entre cristãos e muçulmanos pelo poder.

Em 1977, crescem as manifestações no Irã exigindo a volta do aiatolá Ruholá Khomeini, exilado desde 1963. Inflamado pela fé islâmica, o povo vai às ruas e derruba o ditador Reza Pahlevi, que foge com a família em janeiro de 1979. Era a Revolução Xiita, que deu início à República Islâmica. O Irã passou a ser governado por Khomeini, que estimulou o fanatismo religioso dos muçulmanos e implantou o terrorismo como política de Estado, pregando a guerra santa contra os opositores do regime, especialmente os EUA. A Revolução Xiita repercutiu em todas as nações muçulmanas, tornando-se modelo a ser seguido e o novo inimigo dos ocidentais. Um inimigo perigoso, cruel e imprevisível. O que pensar em um mundo em que o principal inimigo era Deus? Afinal, muitos matavam e morriam em Seu nome.

Nada restou das utopias sonhadas. O que fazer após a destruição dos valores, dos costumes, da religião, da moral que direcionava a sociedade ocidental? Após constatar que o sonho de uma sociedade alternativa, onde haveria igualdade entre os homens, paz, liberdade de pensar e agir, era impossível, era apenas ilusão? A revolução sexual sedimentou-se, o amor livre tornou-se a tônica entre os homens e as mulheres. Os relacionamentos amorosos tornaram-se instáveis. Os jovens

buscavam o prazer de sua própria individualidade, fechando-se em si próprios. Muitos amparavam-se nas drogas, tentando escapar do mundo cada dia mais cruel, competitivo e desumano. As ideologias mostraram-se inúteis, muitas vezes absurdas.

Os jovens tornaram-se desesperançados, acreditavam somente em si. Possuíam uma visão sarcástica, irônica, irreverente e crítica do mundo. Eles não lutavam para mudar a sociedade, mas desprezavam-na, já que não poderiam mudá-la. “Mais significativo ainda é que essa rejeição não se dava em nome de outro padrão de ordenação da sociedade, embora o novo libertarismo recebesse uma justificação daqueles que sentiam que ele precisava de tais rótulos, mas em nome da ilimitada autonomia do desejo humano”<sup>104</sup>.

**A Vida de Brian** expressa este sentimento em relação ao mundo. O filme utiliza o mais querido arsenal mitológico e simbólico da sociedade ocidental, a vida de Jesus e seus ensinamentos, para criticar esta sociedade. O Monty Python não brinca com a figura de Jesus, trata-a até com respeito, mas utiliza-se de um herói contemporâneo seu para detonar contra a religião, a política, o status quo.

**A Vida de Brian** foi o quarto filme do grupo Monty Python, dirigido pelo ator e diretor inglês Terry Jones. Os outros integrantes do grupo eram Michael Palin, Eric Idle, Graham Chapman, John Cleese e Terry Gilliam. O Monty Python começou na TV inglesa, com um programa semanal, o “Monty Python’s Flying Circus”, no início dos anos 70. O seu humor era ferino, sarcástico, irônico, poupando nada e ninguém. O enorme sucesso do programa de TV fez o grupo tentar o Cinema, conseguindo a mesma popularidade. Os filmes eram dirigidos por Gilliam e Jones, mas os roteiros eram feitos coletivamente.

O filme **A Vida de Brian**, apesar de criticado por alguns religiosos por ser blasfemo, realmente não coloca em xeque a figura de Cristo, mas os cristãos dos nossos dias. As imagens ligadas ao Cristianismo falam do dia-a-dia daquela época e mostram, de modo humorado, os sentimentos e ideais religiosos e políticos das pessoas, que coincidem com os dos nossos contemporâneos. "A ideia de fazer o filme acho que realmente começou com o pessoal dizendo: 'Bem, vamos fazer um filme sobre a história de Cristo'. Mas na verdade, quando começamos de fato reler os evangelhos, nós todos agora, rapidamente concordamos que Cristo era um bom homem, que dizia boas coisas. Não há nada de engraçado nisso, quer dizer, o humor está na maneira como os outros entendem errado o que ele diz."<sup>105</sup> - esclarece Terry Jones. "O filme não ataca a crença de ninguém. Ataca o absurdo nas pessoas. O filme não é blasfematório, não é herético, ataca as facções e a Igreja, mas não ataca a fé."<sup>106</sup>

O filme começa com uma cena antológica, em que os reis magos confundem Brian com Jesus na manjedoura. A confusão é logo desfeita, expondo de pronto que Brian é Brian e Jesus é Jesus. Depois aparece um plano geral do deserto, e um legenda avisa que é o ano 33 A.D e tarde de sábado. A música ao fundo lembra os épicos bíblicos antigos. O começo indica uma seriedade que não se verá. Aparece uma legenda avisando que é a hora do chá, uma brincadeira, em plena Palestina antiga, ao conhecido costume inglês.

Na única cena em que Cristo aparece, a câmera o enquadra em plano médio, com vestes brancas e um lençol envolto na cabeça. É um Cristo tradicional, divinizado, que do alto da montanha prega as bem-aventuranças com sotaque inglês. O Monty Python não ousa brincar com a figura do filho de Deus. Em traveling, a câmera se desloca para trás mostrando a multidão

que ouve Cristo, quando surge no fim, Brian e sua mãe. As pessoas que estão distantes ouvindo Cristo não entendem sua pregação, compreendem errado. Um ouve “bem aventurados os queijeiros”, e o outro avisa que não é para ser tomado ao pé da letra, pois ele deve estar se referindo a qualquer produtor de laticínios, e a partir daí surge uma discussão. O filme não é uma crítica a Cristo ou ao Cristianismo, mas aos seus seguidores, que não compreendem ou não compreenderam a sua mensagem, e se digladiam em nome da religião ou de Deus. A película reflete de certo modo o fundamentalismo religioso que surgia com toda a força naquele momento.

Brian e a mãe vão a um apedrejamento, e ela coloca uma barba postiça para poder participar. Brian pergunta o porquê das mulheres não poderem participar de apedrejamentos e ela responde que é porque “está escrito”. Os dogmas religiosos são aprendidos, muitas vezes, sem questionamentos, não importa se é a vontade de Deus ou não, mas sim porque está escrito.

O apedrejamento, castigo da lei mosaica para certos crimes, é visto como um espetáculo. Não existem sentimentos de piedade, mas de curiosidade, de crueldade. O apedrejamento é mostrado de modo engraçado, irônico, estúpido, genial, revelando o absurdo a que leva o rigor religioso, o formalismo, o farisaísmo, o fundamentalismo. Um velho é apedrejado por pronunciar a palavra Jeová (o nome de Deus) em vão.

Brian e a mãe passam pela via dos pedintes e são abordados por um ex-leproso curado por Jesus (o poder de Cristo de fazer milagres não é negado, ele é o filho de Deus). O ex-leproso não pode mais pedir esmolas, diz que irá pedir a Cristo para ficar meio manco. Brian afirma que tem gente que nunca está satisfeito, e o ex-leproso diz: “Foi isso mesmo que Jesus fa-

lou.” Os seguidores de Cristo, os que recebem os seus favores, são uns eternos insatisfeitos, os seus sentimentos não se espiritualizam.

O discurso dos rebeldes judeus se parece com o discurso da esquerda moderna. Um deles quer ser mulher, e eles afirmam que lutarão contra os romanos por este direito. É uma crítica à esquerda radical, cega, intolerante. Há uma rivalidade entre os partidos Frente dos Povos Judeus e Frente dos Povos da Judeia. A diferença entre eles é apenas uma questão de nomenclatura, mas mesmo assim eles não se unem. Os partidos de esquerda do mundo se parecem, seja no Brasil, na Inglaterra ou na Judeia.

**A Vida de Brian** é uma crítica à intolerância. O filme mostra através do humor certos aspectos irracionais de nossa sociedade. Os assuntos tratados são sérios, contundentes, mas por serem surreais têm graça. Entre a mensagem de paz de Jesus e a de guerra dos rebeldes, Brian escolhe a de guerra. Brian torna-se um Messias político, subversivo. Como Jesus, ele também vai à presença de Pilatos, mas consegue fugir. Na fuga é salvo por uma nave espacial que aparece do nada. É um grande absurdo, dentro de pequenos absurdos humanos. Após disfarçar-se de pregador, fugindo dos romanos, ele é confundido por um Messias religioso. Neste momento ele se aproxima de Jesus, mas não é Jesus.

As pessoas sem razão veem nele um novo profeta e começam a segui-lo. Na fuga, ele deixa sua sandália no chão, e as pessoas acham que isto é um sinal, um exemplo a ser seguido. Os fiéis são cegos adoradores, idólatras. Estão ávidos para acreditar em alguma coisa, em alguém, por isso a facilidade de surgirem tantos profetas. Para as pessoas que querem acreditar

não é necessário o milagre acontecer, mas parecer que aconteceu (cena do velho eremita mudo). O velho eremita, por não concordar que Brian é o Messias, é acusado de herege e levado para ser morto. É a insensatez da intolerância religiosa.

Mais uma vez, Brian é levado à presença de Pilatos. Ele é condenado à crucificação. Como Jesus, Brian é condenado por subversão política, sem possuir nenhuma conotação religiosa. Na cruz, um dos crucificados juntamente com Brian canta uma música que exalta o otimismo em qualquer circunstância. Todos os outros na mesma situação cantam a música, apesar do momento. É o cúmulo e a consumação do absurdo. A mensagem de otimismo que emerge da cruz com Jesus emerge da cruz com Brian.

Em traveling para trás, a câmera enquadra os crucificados em plano geral e um deles afirma e incentiva as pessoas a aproveitarem a vida dizendo: "Sabe que veio do pó e ao pó voltará. O que tem a perder?". A mensagem espelha o espírito da época. A busca do seu próprio prazer, esquecendo a cruel realidade vivida. O crucificado avisa que terminou o filme e que o disco está à venda na entrada. Não foi com Cristo que o Monty Python brincou, mas se ainda ficar essa impressão, o final salienta que tudo aquilo não passou de uma brincadeira.

No filme, os recursos estilísticos e estéticos (enquadramentos, música, montagem) são contrapontos à irracionalidade e à ironia expressados. O sotaque impostado inglês dos atores preenche de graça os diálogos humorísticos. Os sons e ruídos são exagerados. A nudez aparece com naturalidade, não do ponto de vista erótico, mas patético (a nudez natural ocorre em mais dois filmes, **Jesus de Montreal** e **A Última Tentação de Cristo**).

## A PREGAÇÃO DE BRIAN

Brian, fugindo dos romanos, esconde-se em um andaime de madeira, que com o seu peso cede, fazendo com que ele caia em cima de um pregador apocalíptico, em uma avenida de pregadores. O pregador escorrega dentro de um vaso de barro, ficando Brian em seu lugar.

A câmera em contra-plongée mostra alguns espectadores batendo palmas e, em primeiro plano, Brian atônito, sem saber o que fazer ao ver um soldado romano. Ele olha para um lado e outro e vê vários pregadores, olha para o soldado romano e faz-se passar por um pregador também. Em primeiro plano, ele começa a pregar utilizando as mesmas palavras de Cristo. Em contra-plongée, em sua frente, seis pessoas estão ouvindo. Brian diz “não julgues para não ser julgado”. Um pede para explicar o que disse, ele explica. O homem pensa que aquela mensagem é só para ele, Brian salienta que aquela mensagem é para todos.

Em plano médio, ao seu lado, aparece um pedinte que pergunta quanto vale a cabeça que está na sua cintura. Brian responde que não vale nada, que pode ficar com ela. O homem indaga se não quer pechinchar. Brian continua a sua pregação, em campo e contracampo. Fala da metáfora usada por Jesus dos lírios dos campos e dos pássaros, que afirma não ser preciso se preocupar com o dia de amanhã, mas o público não compreende, não o deixa terminar o discurso. Explica, mas é inútil. Começa a falar da parábola dos dois servos, o público pergunta como eram os nomes deles. Brian diz que não sabe, eles insistem em saber. Ele inventa um nome e eles dizem que está inventando enquanto conta.

Há uma discussão enquanto aparece uma tropa de soldados romanos marchando. Brian nervoso, para disfarçar mais ainda, começa a pregar coisas sem nexos: "Bem aventurados os que convertem o boi do vizinho, pois diminuirão a sua barriga e apenas a ele será dado." Ao ver os soldados indo embora, para lentamente de pregar. Enquanto a plateia espera que continue a pregação, ele desce da pedra e uma multidão o segue, querendo saber o que iria dizer, achando que ele estava escondendo um segredo.

Esta seqüência sintetiza o filme. Neste momento, por um mero acaso, Brian tem que se disfarçar de pregador, e como tinha ouvido a pregação de Jesus, se utiliza de suas palavras. Brian e Cristo se encontram, eles são um, mostrando, talvez, o messianismo de Cristo como mera obra do acaso.

As palavras de Brian, que são as de Cristo, não são compreendidas ou compreendidas apenas por alguns. As pessoas não se preocupam com o sentido de sua mensagem, mas apenas com o que se diz, com as palavras ditas. Quando Brian fica por dizer algo e não diz é que as pessoas se interessam pela sua pessoa, porque acham que está guardando um segredo.

O não-dizer, o mistério é que atrai, seduz. As pessoas começam a seguir Brian pelo o que ele não disse, não pelo o que disse. As pessoas seguem a Cristo não pelas suas palavras, que exigem transformação, mas pelo o que representa, pelo seu mistério, magnetismo e carisma.

## A ERA DA INCERTEZA

A década de 80 viveu a era Reagan. Ex-mocinho de faroeste de segunda categoria, Ronald Reagan presidiu os Estados



Unidos de 1981 a 1988. Ele tratou de atender o seu eleitorado, formado basicamente pela parcela mais rica do país. A sua política econômica fez subir o PNB (Produto Nacional Bruto) e cair o desemprego, causando euforia na sociedade. Mas, em 1987, no seu segundo mandato, a queda da Bolsa de Nova York mostrou que a economia não estava tão sólida quanto o governo anunciava.

Reagan, no início do seu mandato, recomeçou a guerra fria. Ampliou os recursos militares para concretizar o projeto conhecido como Guerra nas Estrelas, que objetivava desenvolver um escudo espacial e tornar os EUA invulneráveis aos ataques de mísseis inimigos. Esta iniciativa recebeu críticas da URSS, dificultando as relações entre as duas potências. Mas com as reformas iniciadas por Mikhail Gorbachov, que tiveram uma boa repercussão no Ocidente, o diálogo entre os Estados Unidos e a União Soviética foi reaberto. Em dezembro de 1987, Gorbachov visitou os EUA e assinou com Reagan o Tratado para Eliminação de Armas de Médio e Curto Alcance instaladas na Europa. A partir daí, foi aberto um canal de negociação que diminuiu bastante os riscos de conflito nuclear entre as duas superpotências.

A eleição de Gorbachov tornou-se um marco para a história mundial. Ele renovou os quadros de dirigentes e iniciou reformas no comando das Forças Armadas, na lei eleitoral, na administração popular, na economia e na política externa. Em 1986, iniciou a Glanost, uma política de transparência, uma campanha contra a corrupção e a ineficiência na administração, propondo maior liberdade na política, na economia e na cultura. Depois, promoveu a Perestroika, a reestruturação, um plano que objetivava a reformulação do sistema político e econômico da URSS. Os atos de Gorbachov revolucionaram o mundo, pro-

vocando reações de desconfiança e simpatia, destruindo e transformando conceituações políticas e econômicas.

O mundo assistia a algo que há pouco tempo parecia impossível. Vivíamos uma era de transformações que resultaria no fim definitivo da guerra fria e na extinção do império soviético. "A Guerra Fria acabou quando uma ou ambas superpotências reconheceram o sinistro absurdo da corrida nuclear, e quando uma acreditou na sinceridade do desejo da outra de acabar com a ameaça nuclear. Provavelmente era mais fácil para um líder soviético que para um americano tomar essa iniciativa, porque, ao contrário de Washigton, Moscou jamais encarara a Guerra Fria como uma cruzada, talvez porque não precisasse levar em conta uma excitada opinião pública<sup>107</sup>", avalia Hobsbawn.

A aparente prosperidade surgida nos EUA no governo Reagan criou uma economia baseada apenas em papéis, não na produção. Surgiram os yuppies, jovens executivos que enriqueciam rapidamente. O mundo no final da década de 80 era muito mais materialista e consumista. Os jovens contestadores dos anos 60 e 70, que lutavam por uma sociedade justa, pacífica, alternativa, deram lugar a jovens que desejavam viver na sociedade dos seus pais, usufruindo de todos os prazeres materiais que ela podia oferecer.

O bem-estar econômico tornou-se, mais uma vez, representação de status e o objetivo maior de muitos jovens. Se a ideia de mudar o mundo transformou-se numa quimera, cada um resolveu mudar o seu mundo da melhor maneira possível dentro de uma perspectiva materialista. "A revolução cultural de fins do Século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais"<sup>108</sup>.

Esta visão de mundo nos trouxe uma sociedade de narcisistas, individualistas, egocêntricos e hedonistas, onde os sentimentos são vistos com descaso e a busca da espiritualidade como perda de tempo e ridícula. “O velho vocabulário moral de direitos e deveres, pecado e virtude, sacrifício, consciência, prêmios e castigos não mais podia ser traduzido na nova linguagem de satisfação dos desejos (...) Incertezas e imprevisibilidade eram iminentes. As agulhas das bússolas não tinham mais um norte, os mapas tornaram-se inúteis<sup>109</sup>”.

As transformações que ocorriam rapidamente no mundo traziam uma expectativa de esperança, mas também de incerteza e espanto. E, apesar do comunismo ter se mostrado falho em sua aplicação, o capitalismo, por outro lado, não era um sistema tão sólido como se apregoava. No final da década de 80, vivíamos a era da incerteza e da constatação de um mundo que se mostrava cada vez mais individualista, medíocre e fútil. Dentro desse contexto, dois filmes baseados na vida de Cristo foram produzidos e direcionados: **A Última Tentação de Cristo**, de Martin Scorsese, e **Jesus de Montreal**, de Denys Arcand.

### A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO, DE MARTIN SCORCESE, 1988

O Cristo de **A Última Tentação** reflete o homem moderno que busca a si próprio, busca um sentido existencial. Não um sentido baseado em coisas efêmeras e materiais, mais em algo sólido, duradouro, eterno, pleno, prazeroso. Mas, como não podia deixar de ser, esta busca é cheia de dúvidas, incertezas, sofrimento. O filme representa o retorno à espiritualidade perdida, como forma de encontrar equilíbrio e segurança em um mundo que se transforma a cada dia de modo assustador.

Este filme foi dirigido por Martin Scorsese. Nascido em Nova York, planejou estudar para padre, mas preferiu o cinema indo para a New York University Film School. Saudado pela crítica como revelação da década de 70 e estabelecendo-se como um dos grandes diretores de Hollywood, ele nunca se limitou a apenas um gênero, buscando sempre temas e personagens instigantes. Revelou diversos atores como Robert De Niro, Harvey Keitel e Jodie Foster. Dentre os seus mais importantes filmes estão: Alice Não Mora Mais Aqui, Taxi Driver, New York, Touro Indomável, O Rei da Comédia, Depois de Horas e A Cor do Dinheiro.

Em **A Última Tentação de Cristo**, Scorsese procurou mostrar o seu Cristo de modo humano e realista. Para isso, baseou-se no romance A Última Tentação, de Nikos Kazantzakis, grego da Igreja Ortodoxa. O filme foi uma verdadeira bomba na visão dogmática dos crentes do mundo inteiro, causando uma onda de protestos por onde foi exibido. "A ideia do romance de Kazantzakis era o equilíbrio entre a natureza humana e a natureza divina de Jesus. A grande tela se ilumina mesmo no filme de Pasolini. É preciso entender que a maioria das pessoas, dos estudantes de cinema de hoje não sabe nada disso. E devo dizer que eles acham que um filme religioso é O Rei dos Reis, de Nicholas Ray, com Jeffrey Hunter, que aliás tem alguns bons momentos. Mas é uma coisa mais superespetáculo do que sobre religião ou sobre Jesus. E eu senti que este enfoque, a ideia de Kazantzakis, refrescaria e tornaria mais imediata a figura de Jesus"<sup>110</sup> - esclarece Scorsese.

Em **A Última Tentação**, Scorsese opta por fazer uma reflexão filosófica e teológica sobre Cristo e as paixões por que passa. Há no filme uma atmosfera realista, lembrando O Evangelho Segundo São Mateus, afastando a espetacularização em fun-

ção da reflexão, buscando a desmistificação. Os atores têm fisionomias simples. Os efeitos especiais são pobres. Os diálogos são longos, as tomadas são demoradas, o posicionamento de câmera é variado, o objetivo principal é a discussão sobre os sentimentos e os conflitos de Jesus. É uma meditação sobre a luta espiritual do ser humano. A interpretação de Willem Dafoe é natural, ele discursa com veemência e sem maneirismos.

Os cenários, as vestimentas e as paisagens são rústicos e áridos, como o caminho de incertezas que Cristo percorre. A voz em off do personagem mostra o seu diálogo de dúvidas e conflitos com Deus. O ritmo percussivo oriental pontua todo o filme. As músicas e a aparição de David Bowie, como Pilatos, dão um toque de contemporaneidade, atraindo o público, do final da década de 80, para uma antiga e batida história. As palavras de Cristo ditas nos evangelhos são faladas em tom coloquial. Nomes de antigos profetas são citados e passagens do livro de Isaías e Daniel. Tanto os conhecimentos teológicos e bíblicos do autor do livro que inspirou o filme como os do diretor são notados.

Antes dos letreiros iniciais, aparece no filme, como um mea-culpa diante dos já esperados protestos dos religiosos, a inscrição: *"Este filme não é baseado no Evangelho, mas na imaginária exploração do eterno conflito espiritual."* Depois, vem a citação de Kazantzakis esclarecendo o objetivo de certas ousadias tomadas ao recontar a história de Cristo:

"A substância dualista de Cristo, o desejo ardente, tão humano, tão super-humano do homem de atingir a Deus, tem sido sempre um mistério profundo e indecifrável para mim. Minha principal aflição e a causa de todas as minhas alegrias e sofrimentos desde a minha juventude tem sido a batalha infundável e impiedosa entre a carne e o espírito... e minha alma, a arena onde esses dois exércitos se encontraram e se digladiaram."

O filme começa com Cristo deitado em meio a uma floresta, encolhido, sentindo dores. Os sinais de sua missão são dados na idade adulta através de dores, mal-estar e audição de vozes. Cristo jejua, se açoita, buscando se livrar desses sintomas. Ele faz cruces para os romanos matarem os judeus rebeldes, desejando ser odiado por Deus, para que desista de dar a missão de redenção do mundo para ele. Jesus é um covarde, um traidor da raça. Ele ser Messias, antes de tudo, redimirá a si próprio. Cristo, no começo do filme, aparece carregando uma cruz, mas é a cruz da traição, da covardia, que será usada para crucificar outro judeu. A dor do homem que é pregado na cruz, o seu grito, se confunde na cena posterior com o de Jesus. É o prenúncio do seu sacrifício que se avizinha.

A sua primeira tentação ocorre quando ele vai visitar Maria Madalena no prostíbulo, onde tem que esperar em uma longa fila de homens. Cristo conhece Madalena desde criança. O relacionamento entre os dois é mal resolvido, não consumado por causa de Deus. Pela primeira vez no Cinema, a polêmica hipótese do relacionamento de Jesus com Madalena é discutida.

Judas não compreende bem o messianismo de Jesus, mas ele o segue assim mesmo em busca desta compreensão. Nos filmes sobre Cristo, é sempre Judas quem lhe faz contraste dentro de uma visão dicotômica do bem ou mal, pacifismo ou violência, rebeldia ou conformismo. A visão de Judas de Scorsese é materialista e política. Judas deseja a liberdade de Israel e Cristo a liberdade da alma.

Cristo, após passar pela tentação no deserto, é confirmado como o Messias. Ao saber da morte de João Batista, revolta-se e fala de batalhar, optando pela espada, mas é uma luta espiritual contra os demônios. Depois de vencer as tentações do

Diabo, Jesus é seguro de si, é sereno, não possui mais dúvidas, se aproxima do Jesus tradicional. Desafia os seus adversários com arrogância e ousadia.

Cristo toma consciência da razão de sua morte aos poucos. O seu choro para que o cálice do sacrifício seja afastado é o mais condocido do cinema. O homem Jesus não resiste ao medo da morte, da dor e do sofrimento. A seqüência que mostra Cristo a caminho do Gólgota é emocionante. Ele sofre com o peso da cruz, com as feridas das chicotadas e dos espinhos na cabeça. A sua caminhada é em câmera lenta, tendo como fundo musical um coro melancólico. O sofrimento de Cristo é sublime. O tratamento dado à crucificação é realista. Cristo não sofre como se não estivesse sentindo a dor; ele sente a dor, chora, grita.

Em **A Última Tentação**, uma pergunta é respondida: o que aconteceria se Cristo não tivesse morrido na cruz? Pela primeira vez no cinema ele beija uma mulher, faz amor, torna-se pai e envelhece. Jesus direciona todo o seu magnetismo e carisma para a sexualidade, para a sedução de mulheres. O anjo da guarda (que na verdade era Lúcifer) apenas falou, enquanto Cristo agoniza na cruz, aquilo que ele queria ouvir naquele momento.

Na alucinação de Jesus na cruz, ele encontra Paulo pregando mentiras, aquilo que era para ter acontecido e não aconteceu. O plano de redenção de Deus continuou com ou sem a morte de Cristo. Paulo prega a mentira se justificando que é preciso oferecer um meio de esperança para o povo. Ele se alegra em ver Jesus, pois assim poderá esquecê-lo com mais facilidade. O seu Cristo que morreu na cruz é mais nobre, tem maior utilidade existencial. Tanto neste filme como em Jesus de Montreal, a religião é mostrada como um refúgio para o sofrimento, um

consolo, um doador de esperança. Com este objetivo, qualquer meio utilizado pela religião, verdadeiro ou falso, é legítimo. Não se discute a verdade espiritual da religião, mas os seus objetivos práticos.

Cristo em seu delírio na cruz, já velho, após perceber que foi enganado por Satanás, vai a um monte se arrastando, com Jerusalém em chamas ao fundo da imagem, na época de sua destruição no ano 70 d.C. Lá, ele implora a Deus que o aceite como o seu filho, que o sacrifique. Naquele momento, Cristo se convence de que o mais importante na vida do ser humano é servir a Deus, é obedecer a sua vontade. O seu grito de “quero ser crucificado e levantar de novo!” se une à sua imagem de crucificado na cruz. Ele olha ao redor, percebe que continua na cruz e sorri. O sorriso no sofrimento é pela esperança de algo melhor que virá. E pronuncia: “Está consumado.” Um som macabro, fúnebre, ecoa e o filme termina. A película, no final, se desfoca-liza, se parte, avisando ao público, mais uma vez, que tudo aquilo foi apenas uma ficção, um ensaio sobre a luta do ser humano entre a carne e o espírito.

Para mostrar a possível luta de Jesus contra os seus desejos carnis, Scorsese leva Cristo ao submundo do sexo, à relação bígama, à paternidade de vários filhos, à covardia, à traição. São elementos utilizados mais para chocar o público, não a espiritualidade de Jesus. Para Cristo atingir a glória é necessário que antes ele seja humilhado e subjugado. Antes de perdoar Maria Madalena em nome de Deus, ele pede perdão pelos seus atos de traição e covardia. As duas essências de Jesus são bem definidas. O seu corpo sente o que os outros homens sentem, mas ele é impulsionado pelo Espírito de Deus a seguir outro caminho.



**A Última Tentação de Cristo** é o filme mais teológico e filosófico do Cinema. É o que melhor discute a questão da redenção. Judas é avisado que terá que trair o Messias para que o seu sacrifício seja consumado. Aparece a questão da dialética entre a predestinação e o livre arbítrio do ser humano. Ele discute a relação do homem com o Deus bíblico, que exige submissão e amá-lo sobre todas as coisas, seguindo princípios morais rígidos. Para se entender o significado último do filme é preciso compreender o sentimento de submissão e adoração a Deus.

### A TENTACÃO NO DESERTO DE SCORCESE

Em um grande círculo no deserto, Jesus busca falar com Deus, desejando saber se ele pregará o amor ou o machado. A câmera mostra ele de cima para baixo em um grande plano, depois em traveling aproxima-se dele, e Satanás começa a tentá-lo. O Diabo aparece para Cristo em forma de serpente e fogo, falando-lhe sobre mulher, família e poder: “Por que está tentando salvar o mundo? Seus pecados não lhe bastam? Que arrogância pensar que pode salvar o mundo! O mundo não quer ser salvo. Salve a si próprio. Encontre amor”.

A câmera permanece em primeiro plano em Cristo, que mostra-se confuso. A serpente lembra-lhe seus desejos por Madalena, desaparecendo em seguida numa explosão, deixando-o a chorar por sentir-se tentado. Em fade-in, aparece numa outra cena uma voz em off de Cristo dizendo que após dez dias a fome se foi.

A fotografia em claro-escuro intensifica o momento conflituoso que Jesus vive. Um leão surge dizendo ser o seu coração, e que ele pretende conquistar o mundo, que pode ter todos os reinos que quiser. Cristo irrita-se e manda o animal entrar no

círculo para lhe arrancar a língua. O leão ao se aproximar desaparece.

Em outro fade-in, Cristo é mostrado deitado, em plano geral, dentro do círculo, com as feições cansadas. De repente, uma grande labareda de fogo aparece e chama a sua atenção. Ele pede para o fogo se afastar, pois o está cegando. Em campo e contracampo é mostrado o diálogo de Jesus com a chama:

“- Sou aquele por quem você tem esperado. Lembre-se quando era um menino pequeno, você bradou: “Faça de mim um deus. Deus... faça-me um deus”.

- Mas era só uma criança!

- Você é Deus. O Batista sabia. Agora é tempo de admiti-lo. Você é Seu filho. O único filho de Deus. Junte-se a mim. Juntos dominaremos a vida e a morte. Você tomará vida e tomará vida. Julgará e eu estarei sentado a seu lado. Imagine quão fortes seremos juntos”.

Neste momento, Cristo descobre que quem está falando com ele é Satanás, e a labareda desaparece, surgindo em seu lugar uma macieira. Ao pegar uma maçã e comê-la, dela sai sangue. A labareda reaparece e diz que eles se encontrarão novamente. Cristo arremessa a maçã em sua direção e a labareda desaparece. Ele olha para a terra e apanha um machado que estava enterrado. Então aparece João Batista que lhe fala para não ter medo e que ele é o Messias, devendo levantar-se e levar esta mensagem para as pessoas. A partir daí, Cristo acredita ser o filho de Deus.

## JESUS DE MONTREAL, DENYS ARCAND, 1989

A figura mais representativa do Cinema canadense nos anos 80 foi Denys Arcand, responsável pelo melhor filme do Festival

de Cannes de 1986, **Le Déclin de L'Empire Américain (O Declínio do Império Americano)**, uma visão implacável das relações entre homens e mulheres através da teoria de que a sociedade moderna está em decadência. Nascido em Quebec, formou-se em História pela Universidade de Montreal em 1962. No mesmo ano escreveu o primeiro roteiro e entrou para o National Film Board do Canadá, onde foi sucessivamente roteirista, montador e produtor.

Em **Jesus de Montreal**, filme que ganhou o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes, Arcand utiliza-se da figura de Cristo para mostrar o quanto a sociedade moderna, urbana, está distante dos seus ensinamentos, colocando em discussão a sua superficialidade, individualismo, egoísmo, falta de respeito e amor ao próximo. O filme faz uma alegoria sobre a religião e o poder e uma reflexão sobre o cotidiano das pessoas, utilizando o mito de Cristo. Verifica-se, além disso, um questionamento explícito não somente da Igreja, mas do consumismo, do teatro, do cinema, da mídia, da publicidade, da medicina, da Justiça, da psicologia, da coisificação do ser humano, enfim, das instituições que regem a nossa sociedade. Há uma discussão dos mecanismos de funcionamento da religião, tão distante do que Cristo ensinou. E mostra Jesus (o personagem) lutando contra isto.

Arcand, por ser historiador, conhecendo algumas polêmicas relacionadas com a vida de Cristo, afirma: "Não se pode construir uma história com pretensões históricas quando não se têm fatos. Para mim, a única forma de falar sobre esta história, é falar dela por meio de alguém que a pesquise, ou através de um personagem que tente captar a sua essência. Por que ela é tão importante? Por que ela ainda nos toca? Por que realmente ela é ainda relevante de alguma forma no mundo em que vivemos?"<sup>111</sup>

Desse modo, Denys Arcand busca mostrar a Paixão de Cristo de modo indireto, através da interpretação e pesquisa de um ator de teatro, colocando todos os questionamentos históricos em relação ao tema: "Duas coisas eu procurava no personagem de Jesus, uma era uma espécie de paixão, quer dizer, é óbvio que este homem que foi condenado pelas autoridades políticas de sua época, óbvio que ele era dotado de paixão. E dotado a tal ponto que se tornou uma ameaça. Alguém tinha que fazê-lo desaparecer, acabar com ele por força de um preconceito extremo. Eles tiveram que fazer isso, por que ele de certo era dotado de forte paixão pelos seus semelhantes, pela igualdade, por algo assim. Ele tinha visão."<sup>112</sup>

O filme se inicia com a encenação de uma peça que, nos diálogos, discute a morte de Deus. O personagem é acusado de ter matado Deus. Ele declamava: "Diziam que deviam destruir a ideia de Deus no homem para saber que é mortal, sem esperança de ressurreição e aceitar a morte com orgulho. O homem deixaria de reclamar da brevidade da vida e amaria seus irmãos com afeição desinteressada." O enforcamento na peça, uma alusão ao suicídio de Judas, prenuncia a tragédia do final.

O ator Daniel Coulombe (Cristo) é convidado por um padre para modernizar uma peça sobre a Paixão de Jesus. O ator, como Cristo, sai em busca de outros atores (discípulos) para a peça. Eles são idealistas, santos, puros, desejam viver para a arte. A montagem é dinâmica, a movimentação de câmera é lenta. Como se mostrasse o ator percorrendo, lentamente, o caminho para se chegar a Jesus. As cenas da Paixão de Cristo da peça aparecem sem aviso no decorrer do filme; o ator Daniel vai se transformando lentamente em Cristo. O roteiro é inteligente, bem escrito, criativo. O diretor busca a originalidade contando a história de Jesus, falando sobre curiosidades dos costumes da época

em que ele viveu, sobre a maneira como ele morreu. O ator não demonstra se acredita ou não em Deus ou em Jesus, a sua postura é profissional. A sua interpretação é contida, serena, a entonação de voz é calma, como se a paz de Cristo o possuísse.

Na peça encenada, há citações de descobertas históricas sobre Jesus e sobre a época em que ele viveu. O filme tenta desvendar Cristo através da pesquisa histórica. Os atores encenando a Paixão a concluem dando para a plateia uma mensagem de otimismo, esperança e salvação. Uma mensagem espiritual. A plateia da Paixão na tela se confunde com a plateia do cinema. O ator que representa Cristo ao proferir as palavras do Mestre o faz olhando no olho da plateia que o assiste, falando diretamente para ela. Jesus prega a sua mensagem para a plateia de hoje, contemporânea, urbana. Fala sobre o despreendimento das coisas materiais, a fraternidade, o perdão, o desapego das riquezas, o amor aos seus inimigos. A plateia sente-se questionada, tocada. A interpretação da Paixão de Cristo traz nova vida para os atores, abre-lhes novos caminhos.

O ator utiliza a própria mensagem de Jesus contra os chefes religiosos de nossa época, alertando-os sobre a humildade. As autoridades eclesíásticas censuram a peça por achar que ela fere seus dogmas. Os fariseus tornam-se os chefes religiosos contemporâneos.

Daniel não almeja o sucesso, ele está conformado em fazer uma peça de rua, apesar de ter tido o primeiro lugar no Conservatório. O filho de Deus renuncia ao mundo por amor. Como Cristo, o ator tem a sua morte na cruz. No final, ele constata a falta de felicidade da vida, o fim de todas as coisas. No seu delírio no metrô, ele encarna definitivamente Jesus e prega a

destruição de Jerusalém para os transeuntes, alertando-os sobre a necessidade de transformação.

Na escada rolante do metrô, ele desce ao Calvário e avista a glória mundana do seu amigo ator que se vendeu ao mundo da publicidade. Em nosso mundo cristão, Jesus não encontrou amparo, não foi hospitalizado entre os que se dizem seus seguidores (Hospital São Marcos), mas entre os judeus (Hospital Israelita), aqueles que o mataram. Jesus morre entre os judeus.

No hospital, o ator é colocado de braços abertos como se estivesse na cruz, enquanto os seus órgãos são retirados para outras pessoas, feito um cordeiro em sacrifício. A sua morte traz vida para outros. Cristo ressuscita através dos seus órgãos doados, no coração de um homem e nos olhos de uma mulher. É uma metáfora de grande beleza da ressurreição.

## A EXPULSÃO DOS VENDILHÕES DO TEMPLO DE ARCAND

A cena mais interessante e bela do filme é uma alegoria baseada na passagem sobre a expulsão dos vendilhões do templo por Jesus. Em um teste para um comercial de cerveja, Daniel, desejando evitar que a amiga tire a roupa para os anunciantes e publicitários, começa a quebrar os equipamentos de filmagem, expulsando as pessoas da sala de testes.

A câmera, em plano médio, mostra um ator, que estava ensaiando, retirando-se da sala com ar vaidoso. Ao fundo, a atriz amiga de Jesus diz que não trouxe o biquíni para fazer o teste. Em campo e contra-campo, é mostrado o diálogo entre ela e a diretora do comercial insistindo no uso do biquíni. O auxiliar de direção, que já foi amante da atriz, manda que tire a calça. A diretora concorda, afirmando que "as atrizes escondem sem-

pre a celulite.” Ela tira a calça e fica de calcinha e suéter. A diretora pede que dispa o suéter também. A amiga de Daniel pondera que está sem sutiã. O auxiliar de direção afirma que o problema é dela. Ela retruca dizendo que ele já conhece o seu corpo. Ele responde que “precisa refrescar a memória”. A diretora fala que os clientes é que desejam ver a sua nudez.

Quando a atriz faz menção de tirar o suéter, o ator se levanta de onde estava sentado e caminha em direção à câmera. Pede para ela não fazer isso. A diretora, em segundo plano, reclama grosseiramente: “Ou mostra os peitos ou cai fora”. O ator, indignado, pergunta se eles querem ver uma cena e afastando-se, enquanto a câmera o acompanha, derruba uma mesa, destruindo uma câmera, uma TV e um vídeo. Os clientes, amedrontados, saem juntos com o auxiliar de direção, enquanto o ator com um cabo de vídeo na mão, dá uma chicotada na face da diretora. A câmera mostra do lado de fora do estúdio o auxiliar de direção tentando explicar o acontecido para os patrocinadores, quando o ator sai aos berros com o cabo de vídeo na mão gritando: “Fora! Bando de degenerados!”

---

<sup>93</sup> Jesus no Cinema. Harvey Cox, professor de Teologia da Universidade de Harvard. Inglaterra, 1992 (documentário).

<sup>94</sup> Jesus no Cinema, Max von Sydow, ator.

<sup>95</sup> VATTIMO, Gianni. A Sociedade Transparente, p.12.

<sup>96</sup> Id, ibid, p.16.

<sup>97</sup> HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos, p. 234.

<sup>98</sup> HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos, p. 318.

<sup>99</sup> Carta de Pasolini a Lucio Caruso. In: El Evangelio Segun Mateo. Colección Voz Imagem, p.17.

<sup>100</sup> PASOLINI, Pier Paolo. El Evangelio de Mateo, una carga de vitalidad. In: El Evangelio Segun Mateo, Colección Voz Imagem, p.15.

<sup>101</sup> PORTER-MOIX, Miguel. Una aproximación al Pasolini de ‘El Evangelio’. In: El Evangelio Segun Mateo, p.10.

- <sup>102</sup> HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos, p. 326.
- <sup>103</sup> Id, ibid, p. 326.
- <sup>104</sup> HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos, p. 327.
- <sup>105</sup> Jesus no Cinema. Terry Jones, diretor.
- <sup>106</sup> Id., ibid.
- <sup>107</sup> HOBBSAWN, Eric. Era dos extremos, p. 246.
- <sup>108</sup> Id, ibid, p. 328.
- <sup>109</sup> Id, ibid, p. 332.
- <sup>110</sup> Jesus no Cinema. Martin Scorsece, diretor.
- <sup>111</sup> Jesus no Cinema. Denys Arcand, diretor.
- <sup>112</sup> Jesus no cinema, Denys Arcand, diretor.



## CONCLUSÃO

O Cinema, assim como vários estudos e pesquisas, também não conseguiu responder satisfatoriamente quem é Cristo. Muito pelo contrário. Ao retratá-lo de diferentes modos, ao invés de desmitificá-lo, mitifica-o mais ainda. Não para os cristãos, mas para os estudiosos e pesquisadores, a personalidade de Cristo, a sua influência, o seu carisma, o seu poder de sedução são um dos maiores mistérios da história.

Ele sobreviveu no decorrer dos séculos a todo o tipo de questionamentos e muitos ainda não foram respondidos satisfatoriamente pelos teólogos e cristãos. Mas ele sobreviveu. Cristo talvez seja uma árvore de raízes tão profundas no pensamento humano que é impossível arrancá-la. Como destruir a fé, a moral, a ética, a idealização da vida de dois mil anos? Como jogar fora algo que nos momentos mais difíceis de sofrimento, de desesperança, de desconsolo, é o que traz esperança e rumo para muitas pessoas? Só os loucos e desvairados se arriscariam a tanto.

Se Cristo é ou não o filho de Deus, é uma dúvida que só os céticos possuem. No Cinema, apesar da tentativa de reinterpretção da figura de Jesus, esta dúvida de uma maneira ou de outra é desfeita. Em todos os filmes analisados, mesmo aqueles que tentaram fugir da visão tradicional de Cristo, de certa forma a sua essência religiosa permanece. Não importa como é mostrado. Parece ser impossível fugir da aura mística e divina que lhe envolve. Aliás muitos teólogos acham impossível separar e identificar onde começa e termina o Cristo histórico e o da fé.

Os homens da sociedade ocidental não conseguem se desvencilhar de séculos de cultura judaico-cristã, da sua moral, de seus ideais. O mito Jesus é realimentado, revivido, transforma-

do, mas não destruído ou esquecido. Todos estão sujeitos à sedução deste mito, de ateus comunistas a anarquistas hippies.

A figura do filho de Deus no Cinema viveu à mercê dos fatos históricos. Transformou-se em socialista, hippie, ator de Cinema. Como será Cristo no Cinema no contexto histórico atual, onde a sociedade, por viver sem parâmetros a seguir, está se voltando a certos valores tradicionais? E contra qualquer expectativa está se tornando mais mística e religiosa, com o surgimento de seitas evangélicas neopentecostais e da renovação carismática católica, a proliferação do esoterismo e dos conflitos religiosos. Quem sabe, Jesus, talvez volte novamente a ser simplesmente Jesus, o filho de Deus, o caminho, a verdade e a vida.

## APÊNDICE: FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO, MÍDIA E VIOLÊNCIA NO CINEMA: A PAIXÃO DE MEL GIBSON

### MITOLOGIA CRISTÃ NO CINEMA

Em *A Paixão de Cristo* (2004), de Mel Gibson, mais uma vez a figura mitológica de Jesus no cinema serve para espelhar ou revelar aspectos do momento histórico vivido. Como um bom mito, sua forma permanece, mas nele pode ser imposto um novo significado, uma nova interpretação, sem perder a força do seu sentido primeiro. Como afirmou Roland Barthes (1989), tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. Um discurso fundamentado na história, que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Sendo assim, o mito é uma fala, um sistema de comunicação, uma mensagem, um modo de significação, uma forma (BARTHES, 1989).

A pessoa de Cristo nos é imposta como um mito, permanecendo para nós a sua forma, os seus aspectos primeiros, as características que identificam Jesus como Jesus. A sua história, a que está nos evangelhos, evapora-se, permanece apenas a letra, o primeiro significado deixa de existir. A forma afasta os seus ensinamentos, o compromisso que o Cristianismo exige, as discussões teológicas sobre a verdade cristã. Mas é claro que a história de Cristo, as suas ideias, não desaparecem. A forma mitológica não suprime o sentido, a significação primeira, empobrece-o apenas, afasta-o, conservando-o à sua disposição. O mito cristão pode receber no decorrer da história, dependendo da situação cultural, política, social e econômica, vários significados, várias interpretações, mas sem perder a força do seu sentido primeiro.

No Cinema, Cristo poderá aparecer como um hippie, um ator de cinema, um revolucionário marxista, mas a sua significação religiosa sempre estará presente, com menor ou maior intensidade. Na sociologia dos mass media, consolidou-se a análise dos conteúdos e das imagens distribuídas pelo cinema, pela televisão, pela literatura e pelas artes várias de consumo dentro de uma visão mitológica, muitas vezes primitiva. Esta atitude diante do mito, dentro da secularização do mundo moderno, mostra que não podemos fugir dele, ignorá-lo, pois ele sobrevive em formas diversas dentro da nossa sociedade.

Uma cultura secularizada não é uma cultura que tenha deixado para trás os conteúdos religiosos da tradição, mas que continua a vivê-los como vestígios, modelos ocultos e deturpados, mas profundamente presentes (VATTIMO, 1992). É esta vivência que se dá no Cinema, principalmente através do mito de Cristo. Se, segundo os parâmetros do pensamento vigente, o Cristianismo é impossível de ser concebido, a sociedade moderna, como não pode fugir dele, pois nele está enraizada, transforma-o, reinterpreta-o, distorce-o, esvazia-o. Nas telas, já assistimos várias facetas do Cristo, retratado segundo o contexto histórico da produção do filme ou conforme a intenção do seu diretor. Exemplos disso vemos em *O Rei dos Reis*, de Nicholas Ray (1961); *O Evangelho Segundo São Mateus*, de Pier Paolo Pasolini (1964); *Jesus Cristo Superstar*, de Norman Jewison (1973); *A Vida de Brian*, de Terry Jones (1979); *A Última Tentação de Cristo*, de Martin Scorsese (1988); e *Jesus de Montreal*, de Denis Arcand (1989).

Com Mel Gibson, em seu polêmico *A Paixão de Cristo*, não é diferente. A exibição da violência sofrida por Cristo revela aspectos do nosso tempo e das crenças religiosas de seu diretor. Trabalha-se, assim, a semiologia cinematográfica concebida

como uma semiologia da conotação ou como uma semiologia da denotação. Com o estudo da conotação, estamos mais perto do cinema como arte (METZ, 2006). O significado da conotação (Cristo mitológico) só consegue se estabelecer se o significante correspondente se vale ao mesmo tempo do significante e do significado da denotação (Cristo histórico).

## FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO CONTEMPORÂNEO

Gibson utiliza o filme sobre Jesus para redimir-se e tentar sensibilizar o público da necessidade de redenção também. Como dentro da teologia cristã a redenção acontece através do sacrifício de Cristo na cruz, este sacrifício é mostrado de forma nua e crua, até as suas últimas consequências. Foi em um momento de grande crise pessoal que Gibson teve a ideia de transpor para as telas a paixão e crucificação de Jesus, motivado por sua fé católica ortodoxa que não aceita as inovações feitas pelo papa João XXIII através do Concílio Vaticano II, como a missa poder ser realizada em outras línguas e não apenas em latim. "Todos nós, em algum momento de nossas vidas, damos de cara com um muro intransponível. É muito doloroso e, como todo mundo sabe, a dor em geral é um precursor de mudanças (...). Nesse momento, o meu guia foi minha fé, e ela me levou até a Paixão, que é um tema central da fé cristã"<sup>113</sup>, declarou.

Historicamente, o filme expressa o fundamentalismo religioso e político atual. Desde o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos, que o presidente George W. Bush declarou guerra total aos terroristas do mundo todo e, com este pretexto, invadiu o Afeganistão, o Iraque e apoia quase incondicionalmente a política belicista de Israel contra a resis-

tência palestina nos territórios ocupados da Faixa de Gaza e da Cisjordânia. Assim como os fundamentalistas islâmicos, capitaneados por Osama Bin Laden, Bush também enxerga o mundo de forma maniqueísta: os que são contra e a favor, os maus e os bons, os fieis e os infieis.

Após o Iluminismo, quando muitos vaticinavam o fim das religiões e da crença em Deus, o discurso religioso ainda serve para conquistar aliados para lutar por causas políticas e seculares. Em seu maniqueísmo fundamentalista, a Paixão de Mel Gibson desconsidera as nuances da psicologia humana e põe em oposição maus e bons, os que são contra e a favor de Jesus. Daí a caracterização estereotipada dos judeus vilões, que originou a acusação de antissemitismo do filme, pois são os líderes religiosos judeus, vestidos com ostentação, que fazem de tudo para que Jesus seja condenado.

## MÍDIA E VIOLÊNCIA

Gibson, como homem religioso do seu tempo e formado na indústria hollywoodiana, sabia que para sensibilizar um público individualista e hedonista, acostumado com a banalização da violência no Cinema e na TV, o sacrifício de Cristo deveria ser mostrado em toda a sua intensidade e de forma explícita, desprezando as regras do bom cinema do crítico francês André Bazin (1991), de evocação e sugestão: "(...) o cinema pode dizer tudo, mas não de forma alguma tudo mostrar". A citação do texto bíblico do profeta Isaías sobre o Servo Sofredor, na introdução do filme, dá pistas do que seria exibido e qual o seu propósito:

“Certamente, ele tomou sobre si as nossas enfermidades e as nossas dores levou sobre si; e nós o reputávamos por aflito, ferido de Deus e oprimido. Mas ele foi transpassado pelas nossas transgressões e moído pelas nossas iniquidades”<sup>114</sup>.

A visão da violência sofrida por Cristo deveria sensibilizar, mobilizar, converter. É o que acontece com os personagens do filme. Judas é levado ao remorso e ao suicídio. Pedro, ao arrependimento, por ter negado a seu mestre. Pilatos e o centurião romano mostram-se mais condescendentes. Simão, obrigado a ajudar Cristo levar a cruz, conforma-se com a incumbência e revolta-se contra a crueldade imposta àquela vítima. A morte de Jesus deixa de ser um sacrifício para converter-se num modelo de fé inspirador. A estratégia é usar a violência para a sensibilização. Não é à toa que os governos envolvidos em guerras buscam impedir a veiculação pela mídia de imagens violentas dos conflitos.

Na década de 70, as imagens divulgadas pela imprensa da guerra do Vietnã mobilizaram e mudaram a posição da opinião pública americana. Em 1991, a guerra do Golfo introduziu recursos tecnológicos sofisticados, tanto na ação bélica como em sua cobertura pela mídia. A TV transmitiu o ataque a Bagdá ao vivo, e informações instantâneas sobre o desenrolar da guerra espalharam-se por todo o mundo. A propaganda norte-americana anunciou o emprego de ataques cirúrgicos, que conseguiriam acertar o alvo militar sem causar danos a civis, mas no final o número estimado de mortos foi de mais de 100 mil iraquianos. Porém, na mídia, o conflito foi sem sangue. Na mais recente guerra do Iraque, milhares de civis perderam a vida. Contudo foram as imagens dos soldados americanos torturando prisioneiros iraquianos que diminuíram ainda mais o já pequeno apoio internacional e da opinião pública estadunidense

a esta guerra. Nos tempos dos mass media, saber que o outro sofre não comove, não mobiliza, não conquista mentes e corações. É necessária a imagem explícita, constrangedora e repugnante.

Em *A Paixão de Cristo*, a violência é usada como instrumento de militância e de combate a uma modernidade laica, hedonista e materialista, assim como fazem alguns grupos fundamentalistas religiosos, mas claro que sem o objetivo de atentar contra vidas humanas. Na verdade, ser fundamentalista religioso não implica em usar a violência como arma contra os infiéis, mas em crer e aceitar com firmeza os “fundamentos” de sua fé, mesmo que sejam contrários aos costumes modernos e aos princípios científicos, gerando um sentimento de inadequação (PACE, 2002). Desta forma, a maioria das pessoas que possuem uma religião é, em certa medida, um fundamentalista.

O problema é quando a crença fundamentalista torna-se uma legitimação absoluta por causa de sua base sagrada e é utilizada politicamente para, através da violência, combater a modernidade ou conquistar emancipação étnico-nacional. A ortodoxia de Mel Gibson e a violência explícita do sacrifício de Cristo apenas reafirmam os fundamentos de sua fé. A violência, como observou René Girard (1998), seria o mito fundador de todas as religiões em que se exige um sacrifício. Porém no Cristianismo instaura-se a ideia da reconciliação e do perdão, no qual o fundamento do novo comportamento é o próprio Deus, que ignora a vingança.



## CONCLUSÃO

Mas será que Gibson conseguiu sensibilizar o público moderno com seu discurso religioso utilizando imagens da violência explícita do sacrifício de Cristo? Difícil afirmar. Vivemos em uma sociedade acostumada com a banalização da violência na mídia, onde a tragédia é espetacularizada. As vítimas transformam-se em objetos descartáveis de uma ação descontextualizada, substituídas velozmente por outras, e o cinema é em grande parte responsável por isto. Os atentados às torres gêmeas do World Trade Center, em Nova Iorque, transmitido ao vivo pela TV, deram a impressão de que estávamos diante de um filme de ação de Hollywood. A compaixão pelas mortes deu lugar a um sentimento de espanto. E o pior que essas cenas foram repetidas inúmeras vezes, desumanizando as vítimas.

A violência como espetáculo pode levar à compaixão talvez apenas no momento em que é exibida, mas depois o espectador volta para o seu lugar de acomodação. Para Aristóteles, a tragédia é a "imitação de uma ação importante e completa (...); ação apresentada, não por meio de uma narração, mas de personagens agindo diante de nós e que, causando piedade e terror, tem por efeito provocar a purgação (kátharsis) dessas emoções"<sup>115</sup>. A Paixão de Mel Gibson, com suas cenas de espancamento, torturas, flagelação e crucificação, pode até levar o público, em um momento de catarse, à compaixão e a solidarizar-se com o "Cordeiro de Deus", porém será apenas um momento. Uns dos poucos bons momentos do filme estão nas montagens paralelas, feitas em flashbacks, comentando ou explicando a tortura por que passa Cristo. Mais cenas como estas mostrariam com maior clareza as motivações e intenções tanto dos seus algozes como de Jesus. Nelas, Cristo uti-

liza as palavras. Palavras de amor e perdão. Elas são suas armas. Para uma reflexão que gere mudanças em nossa sociedade midiática, talvez apenas a palavra, o logos, lentamente, leve à transformação.

---

<sup>113</sup> Jornal do Brasil, 17/02/2004.

<sup>114</sup> Isaías 53.4-5.

<sup>115</sup> ARISTÓTELES. Poética. V-1.

## FILMOGRAFIA SOBRE CRISTO<sup>116</sup>

- VUES REPRÉSENTANT LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST, BRETEAU E GEORGES HATOT, FRANÇA, 1897.
- THE PASSION PLAY, KLAW & ERLANGER, 1897.
- JÉSUS DEVANT PILATE, ALICE GUY, FRANÇA, 1898.
- LA VIE DU CHRIST, ALICE GUY & VICTORIN-HIPPOLYTE JASSET, FRANÇA, 1898.
- LA VIE ET LA PASSION DE JESÚS-CHRIST, LOUIS LUMIÈRE, FRANÇA, 1898
- THE PASSION PLAY OF OBERAMMERGAU (A LIFE OF CHRIST), VICENT & PALEY, EUA, 1898
- THE PASSION PLAY, SIGMUND LUBIN, EUA, 1898.
- THE PASSION, GAUM, FRANÇA, 1898.
- O CRISTO CAMINHANDO SOBRE AS ÁGUAS (LE CHRIST MARCHANT SUR LES EAUX), GEORGES MÉLIÈS, FRANÇA, 1899.
- THE PASSION PLAY, LUIGI TOPI, ITÁLIA, 1900.
- SOLDIERS OF THE CROSS, JOSEPH BERRY, AUSTRÁLIA, 1900.
- LA PASSION, PATHÉ, FRANÇA, 1905.
- O NASCIMENTO, VIDA, PAIXÃO E MORTE DO NOSSO SENHOR JESUS CRISTO ( LA PASSION DE NOTRE SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST), FERDINAND ZECCA, FRANÇA, 1905.
- THE LIFE OF JESUS, PATHÉ, FRANÇA, 1907.
- JERUSALEM IN THE TIMES OF CHRIST, KALEM, EUA, 1908.
- THE STAR OF BETLEHEM, EDISON, EUA, 1908.
- THE LIFE AND PASSION OF JESUS CHRIST, PATHÉ, FRANÇA, 1908.
- THE BIRTH OF JESUS, PATHÉ, FRANÇA, 1909.

- THE KISS OF JUDAS, FILM D'ART, FRANÇA, 1909.
- THE PASSION PLAY, GAUMONT, INGLATERRA, 1910.
- RESSURRECTION OF LAZARUS, ECLAIR, FRANÇA, 1910.
- HEROD AND THE NEWBORN KING, GAUMONT, FRANÇA, 1910.
- THE LIFE AND PASSION OF CHRIST, GEORGE KLEINE, EUA, 1910.
- JESUS, FRANÇA, 1911.
- THE MIRACLE, ECLIPSE, FRANÇA, 1911.
- THE MYSTERIOUS STRANGER, ECLIPSE, FRANÇA, 1911.
- THOUGH YOUR SINS BE AS SCARLET, VITAGRAPH, EUA, 1911.
- THE STAR OF BETLEHEM, THANHOUSER, EUA, 1912.
- THE PILGRIM, AMBROSIO, ITÁLIA, 1912.
- SAVED BY DIVINE PROVIDENCE, PATHÉ, FRANÇA, 1912.
- DA MANJEDOURA À CRUZ (FROM THE MANGER TO THE CROSS), SIDNEY OLCOTT, EUA, 1912.
- CRISTO, O SALVADOR (CHRIST, THE SAVIOUR), R. HENDERSON BLAND, EUA, 1913.
- O CARPINTEIRO, WILFRED NORTH, VITAGRAPH, EUA, 1913.
- THE CRIMSON CROSS, ECLAIR, FRANÇA, 1913.
- MARY MAGDALENE, KENNEDY FILMS, 1914.
- THE LAST SUPER, LORIMER JOHNSTONE, AMERICAN FILM MANUFACTURING, EUA, 1914.
- THE BIRTH OF OUR SAVIOR, EDISON, EUA, 1914.
- CIVILIZATION, THOMAS H. INCE, EUA, 1916.
- INTOLERÂNCIA (INTOLERANCE), D.W. GRIFFITH, EUA, 1916.
- CRISTUS, CONDE GGIULIO ANTAMORO, CINES, ITÁLIA, 1917.
- THE ETERNAL LIGHT, ASSOCIAÇÃO DE ARTE CATÓLICA, EUA, 1919.

- WHAT SHALL WE DO WITH HIM?, HARRY REVIER, EUA, 1919.
- BEHOLD THE MAN, SPENCER GORDON BENNET, EUA, 1921.
- LEAVES FROM SATAN'S BOOK, CARL THEODOR DREYER, DINAMARCA, 1921.
- THE PASSION PLAY, DIMITRI BUCHOWETZKI, GOSPEL FILMS, EUA, 1924.
- THE MAN NOBODY KNOWS, ERRETT LEROY KENEPP, PICTORIAL CLUBS, EUA, 1925.
- O REI DOS REIS (KING OF KINGS), CECIL B. DE MILLE, EUA, 1927.
- JESUS OF NAZARETH, IDEAL PICTURES, EUA, 1928.
- THE PASSION PLAY, THE PASSION COMMITTEE, EUA, 1928.
- GÓLGOTA (GOLGOTHA), JULIEN DUVIVIER, FRANÇA, 1935.
- THE BLOOD OF JESUS, SPENCER WILLIAMS, EUA, 1941.
- JESÚS DE NAZARETH, JOSÉ DIAZ MORALES, MÉXICO, 1942.
- GOING TO GLORY... COME TO JESUS, EUA, 1946.
- THE LAWTON STORY, HALLMARK, EUA, 1949.
- THE FALLEN STAR, NDF DISTRIBUTORS, ALEMANHA, 1951.
- EU VI A SUA GLÓRIA (I BEHELD HIS GLORY), JOHN T. COYLE, EUA, 1952.
- LA VIE DE JESÚS, MARCEL GIHAUD, FRANÇA, 1952.
- DAY OF TRIUMPH, IRVING PICHEL E JOHN T. COYLE, EUA, 1954.
- AQUELE QUE DEVE MORRER (CELUI QUI DOIT MOURIR), JULES DASSIN, FRANÇA, 1957.
- THE POWER OF RESSURRECTION, HAROLD SCHUSTER, FAMILY FILMS, EUA, 1958.
- BEN-HUR, WILLIAM WYLER, EUA, 1959.
- O REI DOS REIS (KING OF KINGS), NICHOLAS RAY, EUA, 1961.

PRODUÇÃO: SAMUEL BRONSTON. ROTEIRO: PHILIP YORDAN.  
 FOTOGRAFIA (TECHNIRAMA 70/TECHNICOLOR): FRANZ F. PLANER,

MILTON KRASNER, MAUEL BERENGUER. EFEITOS ESPECIAIS: ALEC C. WELDON, LEE BLANC. MONTAGEM: HAROLD F. KRESS. MÚSICA: MIKLOS ROSZA. ELENCO: JEFFREY HUNTER, SIOBHAN MCKENNA, HURD HARTFIELD, RON RANDELL, VIVECA LINDFORDS, RITA GAM, CARMEN SEVILLA, BRIGID BAZLEN, HARRY GUARDINO, RIP TORN, FRANK THRING, GREGOIRE ASLAN, ROBERT RYAN. MGM. 168 MIN..

- THE SIN OF JESUS, EUA, 1961.

- THE FACE OF JESUS, EUA, 1961.

- ACTO DE PRIMAVERA, MANOEL DE OLIVEIRA, PORTUGAL, 1963.

- PONTIUS PILATE, IRVING RAPPER & GIAN PAOLO CALLEGARI, ITÁLIA/FRANÇA, 1964.

- O EVANGELHO SEGUNDO SÃO MATEUS (IL VANGELO SECONDO SÃO MATTEO), PIER PAOLO PASOLINI, ITÁLIA, 1964. PRODUÇÃO: ALFREDO BINI. ROTEIRO: PIER PAOLO PASOLINI. FOTOGRAFIA: TONINO DELLI COLLI. DIREÇÃO DE ARTE: LUIGI SCACCIAOCE. SOM: MARIO DEL POZZO. COSTUMES: DANILO DONATI. MONTAGEM: NINO BARAGLI. ELENCO: ENRIQUE IRAZOQUI, SUSANNA PASOLINI, MARIO SOCRATE, MARCELLO MORANTE. ARCO FILM ITALY. FESTIVAL DE VENEZA: PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI. 142 MIN.

- A MAIOR HISTÓRIA DE TODOS OS TEMPOS, (THE GREATEST STORY EVER TOLD), GEORGE STEVENS, EUA, 1965.

- THE REDEEMER, EMPIRE PICTURES, ESPANHA, 1965.

- SON OF MAN, GARETH DAVIES, 1969.

- A VIDA DE JESUS CRISTO, JOSÉ REGATTIERI, BRASIL, 1971. ROTEIRO: WILLIAM COBBETT E JOSÉ REGATTIERI. ELENCO: FERNANDA MONTENEGRO, ANGELITO MELLO, JOÃO ARROGORI, V. BOSI, ANAIZA GRAZZOITTI, JAN KOUDELA, PAULO OLIVER, JOSÉ REGATTIERI, PEDRO REGATTIERI, MARIA SALLES, ALICE VAGO, DONIZETTI VAGO, HEMIR VALVASSORI.

- THE JESUS TRIP, RUSS MAYBERRY, EUA, 1971.

- THE CHRIST OF THE OCEAN, IZARO FILMS, ITÁLIA/ESPANHA, 1971.

- JESÚS, EL NIÑO DE DIO, MIGUEL ZACARIAS, MÉXICO, 1971.

- JESÚS, MARIA Y JOSÉ, MIGUEL ZACARIAS, MÉXICO, 1972.
- JESUS BLOOD, STEPHEN DWOSKIN, INGLATERRA, 1972.
- GREASER'S PALACE, ROBERT DOWNEY, EUA, 1972.
- JESUS CRISTO SUPERSTAR (JESUS CHRIST SUPERSTAR), NORMAN JEWISON, EUA, 1973. PRODUÇÃO: NORMAN JEWISON E ROBERT STIGWOOD. ROTEIRO: MELVYN BRAGG E NORMAN JEWISON, BASEADO NA ÓPERA-ROCK JESUS CRISTO SUPERSTAR DE TIM RICE. FOTOGRAFIA: DOUGLAS SLOCOMBE. MÚSICA: ANDREW LLOYD WEBBER. LETRAS: TIM RICE. CONDUÇÃO MUSICAL: ANDRÉ PREVIN. MONTAGEM: ANTONY GIBBS. COREOGRAFIA: ROB ISCOVE. ELENCO: TED NEELY, CARL ANDERSON, YVONNE ELLIMAN, BARRY DENNEN, BOB BINGHAM, LARRY T. MARSHAL, JOSHUA MOSTEL, KURT YAGHILAN, PHILIP TOUBUS. UNIVERSAL MCA COMPANY. 103 MIN.
- THE GOSPEL ROAD, ROBERT ELFSTROM, EUA, 1973.
- GODSPELL, A ESPERANÇA (GODSPELL), DAVID GREENE, EUA, 1973.
- PROCESO A JESÚS, JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA, ESPANHA, 1973.
- THE PASSOVER PLOT, MICHAEL CAMPUS, EUA, 1976.
- O MESSIAS (IL MESSIA), ROBERTO ROSSELINI, FTV, ITÁLIA, 1976.
- JESUS VON OTTAKRING, WILHELM PELLERT, ALEMANHA, 1976.
- JESUS DE NAZARÉ (JESUS OF NAZARETH), FRANCO ZEFIRELLI, ITÁLIA E INGLATERRA, 1977.
- THE SEX LIFE OF JESUS, EUA, 1977.
- THE NATIVITY, BERNARD KOWALSKI, EUA, 1978.
- MARY AND JOSEPH: A STORY OF FAITH, ERIC TILL, EUA, 1979.
- JESUS (THE JESUS FILM), JOHN KRISH & PETER SYKES, EUA, 1979.
- A VIDA DE BRIAN (MONTY PYTHON'S LIFE OF BRIAN), TERRY JONES, INGLATERRA, 1979. PRODUÇÃO: JOHN GOLDSTONE. ROTEIRO: GRUPO MONTY PYTHON. FOTOGRAFIA: PETER GIZIOU. MONTAGEM: JULIAN BOYLE. MÚSICA: GEOFFREY BURGON. ELENCO: GRAHAM CHAPMAN, JOHN CLEESE, TERRY GILLIAM, ERIC IDLE, TERRY JONES, MICHAEL PALIN. 93 MIN.

- THE DAY CHRIST DIED, JAMES CELLAN JONES, EUA, 1980.
- IN SEARCH OF HISTORIC JESUS, HENNING SCHELLERUP, EUA, 1980.
- JE VOUS SALUE, MARIE, JEAN-LUC GODARD, FRANÇA, 1985.
- SECONDO PONZIO PILATO, LUIGI MAGNI, ITÁLIA, 1987.
- JÉZUS KRISZTUS HOROSZKÓPJA, MIKLÓS JANCSÓ, HUNGRIA, 1988.
- A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO (THE LAST TEMPTATION OF CHRIST), MARTIN SCORCESE, EUA, 1988. PRODUÇÃO: BARBARA DE FINA. ROTEIRO: PAUL SCHRADER, BASEADO NO ROMANCE THE LAST TEMPTATION, DE NIKOS KAZANTZAKIS. FOTOGRAFIA: MICHAEL BALLHAUS. MONTAGEM: THELMA SCHOONMAKER. MÚSICA: PETER GABRIEL. ELENCO: WILLEM DAFOE, HARVEY KEITEL, VERNA BROOM, BARBARA HERSHEY, GARY BASARABA, IRVIN KERSHNER, VICTOR ARGO, MICHAEL BEEN, RANDY DANSON, NEHEMIAH PERFOFF, HARRY DEAN STANTON, DAVID BOWIE, JULIETTE CATON. UNITED INTERNATIONAL PICTURES. 163 MIN.
- JESUS DE MONTREAL (JESUS OF MONTREAL), DENYS ARCAND, CANADÁ/FRANÇA, 1989. PRODUÇÃO: ROGER FROPIER E PIERRE GENDRON. ROTEIRO: DENYS ARCAND. FOTOGRAFIA: GUY DEFAUX. MONTAGEM: ISABELLE DEDIEU. MÚSICA: YVES LAFERRIÈRE, FRANÇOIS POMPIERRE E JEAN-MARIE BENOT. ELENCO: LOTHAIRE BLUTEAU, CATHERINE WILKENING, JOHANNE-MARIE TREMBLAY, REMY GIRARD, ROBERT LEPAGE, MARIE-CHRISTINE BARRAULT, DENYS ARCAND (JUIZ). MAX FILMS PRODUCTIONS INC. E GÉRARD MITAL PRODUCTIONS. FESTIVAL DE CANNES: PRÊMIO ESPECIAL DO JÚRI. 119 MIN.
- A CHILD CALLED JESUS, FRANCO ROSSI, ITÁLIA, 1989.
- JESUS VENDER TILBAGE, JENS JØRGEN THORSEN, DINAMARCA, 1992.
- PROJETO JUDAS, JAMES H. BARDEN, EUA, 1994.
- O EVANGELHO SEGUNDO MATHEUS, REGARDT VAN DER BERGH, EUA, 1995.
- JESUS OF JUDSON, JACOB VAUGHAN, EUA, 1996.
- COWBOY JESUS, JAMIE YERKES, EUA, 1996.



- LES DÉMONS DE JESÚS, BERNIE BONVOISIN, FRANÇA, 1997
- LA VIE DE JESÚS, BRUNO DUMONT, FRANÇA, 1997.
- THE BIRTH OF JESUS, EUA, 1998
- JESUS: THE MAN YOU THOUGHT YOU KNEW, EUA, 1998.
- JESUS 2000, ERIC COOPER, EUA, 1998.
- STRIPPING FOR JESUS, EUA, 1998.
- SUPER JESUS, EUA, 1999.
- JESUS'S SON, ALISON MACLEAN, CANADÁ, 1999.
- JEZUS IS EEN PALESTIJN, LODEWIJK CRIJNS, HOLANDA, 1999.
- MENSCH, JESUS!, CORNELIUS MECKSEPER, ALEMANHA, 1999.
- JESUS, ROBERT YOUNG, REPÚBLICA TCHECA/ALEMANHA/ITÁLIA/  
EUA, 1999.
- THE GOSPEL ACCORDING TO JOHN, LEONARDO DEFILIPPIS, EUA,  
2000.
- JESUS & HUTCH, PAUL HARRISON III, EUA, 2000.
- JESUS CHRIST SUPERSTAR, GALE EDWARDS & NICK MORRIS,  
INGLATERRA, 2000.
- JESUS CHRIST VAMPIRE HUNTER, LEE DEMARBRE, CANADÁ, 2001.
- JESUS VIDEO, SEBASTIAN NIEMANN, ALEMANHA, 2002.
- O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO (THE GOSPEL OF JOHN), PHILIP  
SAVILLE, EUA, 2003.
- JUDAS E JESUS - A HISTÓRIA DA TRAIÇÃO (JUDAS), CHARLES  
ROBERT CARNER, EUA, 2004.
- **A PAIXÃO DE CRISTO (THE PASSION OF THE CHRIST), MEL  
GIBSON, EUA, 2004.** PRODUÇÃO: BRUCE DAVEY, MEL GIBSON E  
STEPHEN MCEVEETY. ROTEIRO: MEL GIBSON E BENEDICT  
FITZGERALD. MÚSICA: JOHN DEBNEY. FOTOGRAFIA: CALEB  
DESCHANEL. ELENCO: JAMES CAVIEZEL (JESUS CRISTO), MAIA  
MORGENSTERN (MARIA), MONICA BELLUCCI (MARIA MADALENA),  
HRISTO JIVKOV (JOÃO), HRISTO SHOPOV (PÔNCIO PILATUS),  
ROSALINDA CELENTANO (SATÃ), FRANCESCO CABRAS (GEMAS),

CLAUDIA GERINI (ESPOSA DE PILATUS), SERGIO RUBINI (DISMAS),  
DANILO MARIA VALLI (LÁZARO), MATTI SBRAGLIA (CAIFÁS).

JESUS - A HISTÓRIA DO NASCIMENTO (THE NATIVITY STORY),  
CATHERINE HARDWICKE, EUA, 2006.

## DOCUMENTÁRIO

- JESUS NO CINEMA (JESUS CHRIST MOVIE STAR), MARTIN GOLD-  
SMITH, CTVC, INGLATERRA, 1992.

- A HISTÓRIA DE HOLLYWOOD (STORY OF HOLLYWOOD), ESCRITO  
E DIRIGIDO POR BARRY NORMAN, BBC TV/TURNER  
BROADCASTING SYSTEM INC., EUA, 1988.

## MESSIANISMO, SACRIFÍCIO, REDENÇÃO E MORAL

- LUZES DA RIBALTA (LIMELIGHT), CHARLES CHAPLIN, EUA, 1952.

- OS BRUTOS TAMBÉM AMAM (SHANE), GEORGE STEVENS, EUA, 1952.

- ACOSSADO (A BOUT DE SOUFFLE), JEAN-LUC GODARD, FRANÇA,  
1959.

- TEOREMA (TEOREMA), PIER PAOLO PASOLINI, ITÁLIA, 1968.

- NÃO AMARÁS (KROTKI FILM O MILOSCI/A SHORT FILME ABOUT  
LOVE), KRZYSZTOF KIESŁOWSKI, POLÓLIA, 1988.

- PERDAS E DANOS (DAMAGE/FATALE), LOUIS MALLE, FRANÇA/  
INGLATERRA, 1992.

- LUA DE FEL (BITTER MOON), ROMAN POLANSKI, EUA, 1993.

- O EXTERMINADOR DO FUTURO (THE TERMINATOR), JAMES  
CAMERON, EUA, 1984.

- MATRIX (THE MATRIX), ANDY WACHOWSKI, EUA, 1999.

---

<sup>116</sup>The Internet Movie Database: <http://www.imdb.com/>

## REFERÊNCIAS

- ARRUDA, JOSÉ JOBSON DE A. E PILETTI, NELSON. TODA A HISTÓRIA. SÃO PAULO: ÁTICA, 1995.
- AUMONT, JACQUES. A ESTÉTICA DO FILME. CAMPINAS: PAPIRUS, 2007.
- BAHIANA, ANA MARIA. A FÉ NA TELA. RIO DE JANEIRO: JORNAL DO BRASIL, 17/02/2004.
- BARTHES, ROLAND. MITOLOGIAS. RIO DE JANEIRO: BERTRAND BRASIL, RIO DE JANEIRO, 1989.
- BAZIN, ANDRÉ. O CINEMA — ENSAIOS. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1991.
- BÍBLIA SAGRADA. TRAD. JOÃO FERREIRA DE ALMEIDA. RIO DE JANEIRO: IMPRENSA BÍBLICA BRASILEIRA, 1989.
- BÍBLIA — TRADUÇÃO ECUMÊNICA. SÃO PAULO: LOYOLA, SÃO PAULO, 1994.
- BREMOND, CLAUDE. ÉTICA DO FILME E MORAL DO CENSOR. IN: CINEMA, ESTUDOS DE SEMIÓTICA. PETRÓPOLIS: VOZES, 1973.
- BULTMANN, RUDOLF. DEMITOLÓGIZAÇÃO — COLETÂNEA DE ENSAIOS. SÃO LEOPOLDO: SINODAL/IEPG, 1999.
- CAZZAMATTA, CARLOS ALBERTO (ORG). CRISTO NO CINEMA. SÃO PAULO: NOVA SAMPÁ DIRETRIZ EDITORIAL, 1996.
- CÓDIGO DE PRODUÇÃO OU CÓDIGO HAYS. IN: CADERNOS DE CINEMA. LISBOA: PUBLICAÇÕES DOM QUIXOTE, 1969.
- CORBISIER, ROLAND. INTRODUÇÃO À FILOSOFIA. TOMO II. RIO DE JANEIRO: CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, 1984.
- ELIADE, MIRCEA. ASPECTOS DO MITO. LISBOA: EDIÇÕES 70, 1963.
- FEUERBACH, LUDWIG. A ESSÊNCIA DO CRISTIANISMO. CAMPINAS: PAPIRUS, 1988.
- FILHO, RUBENS EWALD. DICIONÁRIO DE CINEASTAS. SÃO PAULO: L & PM, 1988.

FROMM, ERICH. O DOGMA DE CRISTO. RIO DE JANEIRO: ZAHAR EDITORES, 1978.

GIRARD, RENÉ. A VIOLÊNCIA E O SAGRADO. SÃO PAULO: PAZ E TERRA, 1998.

HOBSBAWN, ERIC. ERA DOS EXTREMOS. SÃO PAULO: COMPANHIA DAS LETRAS, 1995.

JUNG, CARL G.. AION ESTUDOS SOBRE O SIMBOLISMO DO SIMESMO. PETRÓPOLIS: VOZES, 1986.

KELLER, WERNER. E A BÍBLIA TINHA RAZÃO. SÃO PAULO: MELHORAMENTOS, 1992.

KENNEDY, D. JAMES. POR QUE CREIO. RIO DE JANEIRO: JUERP, 1988.

KUMMEL, WERNER GEORG. SÍNTESE TEOLÓGICA DO NOVO TESTAMENTO. SÃO LEOPOLDO: SINODAL, 1983.

LOTMAN, YURI. ESTÉTICA E SEMIÓTICA DO CINEMA. LISBOA: IMPRENSA UNIVERSITÁRIA, 1965.

MACHOVEC, MILAN. JESUS PARA OS MARXISTAS. SÃO PAULO: LOYOLA, 1989.

METZ, CHRISTIAN. A SIGNIFICAÇÃO NO CINEMA. SÃO PAULO: PERSPECTIVA, 2006.

MORIN, EDGAR. O MISTÉRIO CARLITOS. IN: CARLITOS – UMA ANTOLOGIA. SÃO PAULO: AGÊNCIA EDITORA ÍRIS, 1963.

NAZÁRIO, LUÍS. PIER PAOLO PASOLINI. COL. ENCANTO RADICAL. SÃO PAULO: BRASILIENSE, 1983.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. O ANTICRISTO. RIO DE JANEIRO: EDIOURO, 1985.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. GENEALOGIA DA MORAL. RIO DE JANEIRO: EDIOURO, 1985.

PACE, ENZO; STEFANI, PIERO. FUNDAMENTALISMO RELIGIOSO CONTEMPORÂNEO. SÃO PAULO: PAULUS, 2002.

PAIVA, SALVYANO CAVALCANTE. A PAIXÃO DE CRISTO. IN: CINEMIN N<sup>o</sup> 62, ABR-MAI, P.4-7, 1991.

PASOLINI, PIER PAOLO. EL EVANGELIO SEGUN MATEO. COLECCIÓN VOZ IMAGEM. BARCELONA: AYMÁ EDITORA, 1965.

RANK, O.. EL MITO DEL NACIMIENTO DEL HEROE. BARCELONA: PAIDOS STUDIO, 1981.

SADOUL, GEORGES. HISTÓRIA DO CINEMA MUNDIAL. VOL. I. LISBOA: LIVROS HORIZONTES, 1985.

TÁVOŁA, ARTUR DA. COMUNICAÇÃO É MITO. RIO DE JANEIRO: NOVA FRONTEIRA, 1985.

VATTIMO, GIANNI. A SOCIEDADE TRANSPARENTE. LISBOA: RELÓGIO D'ÁGUA, 1992.

WALKER, WILLISTON. HISTÓRIA DA IGREJA CRISTÃ. VOL. I. SÃO PAULO: ASTE, 1967.

WEBER, MAX. A ÉTICA PROTESTANTE E O ESPÍRITO DO CAPITALISMO. SÃO PAULO: LIVRARIA PIONEIRA EDITORA, 1994.

## COLOFÃO

<b>Formato</b>	15 x 21 cm
<b>Tipologia</b>	Verdana 9/15 Charlesworth 12/18
<b>Papel</b>	Alcalino 75 g/m <sup>2</sup> (miolo) Cartão Supremo 250 g/m <sup>2</sup> (capa)
<b>Impressão</b>	Setor de reprografia da EDUFBA (miolo) ESB Serviços Gráficos (capa)
<b>Acabamento</b>	ESB Serviços Gráficos
<b>Tiragem</b>	300