



**"Bem-aventurados os que não viram e creram" –
algumas observações sobre Jesus no cinema.**

Carlos Eduardo Calvani*

*Disse-lhe Jesus: "Porque me viste, creste?
Bem-aventurados os que não viram e creram"
(João 20.29)*

Introdução

O recente filme de Mel Gibson "A Paixão de Cristo" tem provocado diferentes reações por parte de cineastas, críticos especializados, teólogos/as, pastores e biblistas. Algumas lideranças eclesiais apoiaram efusivamente o filme, entendendo que o mesmo contribuiu para atrair pessoas a Jesus (entendendo aí, implicitamente, atrair pessoas "à igreja"). Mas boa parte das críticas condenou o excesso de violência. Houve quem acusasse o filme de reforçar o fundamentalismo ou o anti-semitismo.

Violento, anti-semita, fundamentalista, promotor de uma espiritualidade excessivamente católica... não importa! O filme de Gibson é um sucesso e se insere definitivamente no conjunto de grandes filmes com temática religiosa produzidos desde Cecil B. DeMille ("Os Dez Mandamentos", de 1923 e "Rei dos Reis", de 1927), passando pelas grandes produções do pós-guerra, até fitas mais recentes. Muita coisa certamente ainda será escrita a respeito do filme de Gibson e meu propósito neste pequeno ensaio é compartilhar algumas observações particulares de quem tem trabalhado com teologia da cultura e que é aficionado por cinema, dizendo algo não apenas a respeito do filme de Gibson, mas também a respeito de outras películas anteriores sobre Jesus.

1. "Veritas? Quid est veritas?" - Sobre as representações de Jesus.

*"Perguntou-lhe Pilatos: Verdade? Que é a Verdade?"
(João 18.38)*

As narrativas bíblicas sempre inspiraram representações visuais. No passado, essas aconteciam através de quadros, vitrais e retábulos. Numa época em que a leitura era privilégio de elites, a Igreja encontrou uma forma de contar as histórias da salvação e gravá-las no imaginário popular por meio da pintura ou de outras técnicas de arte visual. As representações visuais da anunciação, do batismo de Cristo, de eventos de seu ministério e, principalmente da crucificação fazem parte da herança

* Professor de Teologia na UNIFIL e Coordenador do Centro de Estudos Anglicanos da IEAB.



cultural do Ocidente cristão. Em alguns casos, percebia-se uma intencionalidade explícita por parte dos artistas de apresentar a figura de Jesus identificando-o com dramas e tragédias da época. Grünewald (1470-1528), por exemplo, retrata um Jesus crucificado cheio de pústulas e feridas semelhantes às encontradas no corpo das pessoas acometidas pela peste (*Ver Anexo 1*). Aliás, essa obra foi encomendada para ser o centro do grande altar da capela do Mosteiro de Santo Antonio em Isenheim, perto de Estrasburgo. Nesse mosteiro havia um hospital onde as vítimas da peste eram socorridas e cuidadas pelos monges. Na época, a peste era mortal e as vítimas não tinham muita esperança de recuperação e a imagem de um Cristo pestilento apresentado com as mesmas chagas e feridas da peste destinava a trazer consolo e reforçar a fé dos enfermos. Grotosca? Talvez. Em todo caso, trata-se de uma "interpretação" ou uma "representação visual". O Cristo de Gibson, do mesmo modo, é apresentado totalmente desfigurado na hora da crucificação após ser violentamente surrado e verter muito sangue.

O choque causado pela abundância de sangue no filme talvez possa ser explicado pelo fato de que em várias fases da história da pintura no Ocidente, Jesus foi representado na cruz com poucas feridas ou sangue, suportando serenamente as zombarias (*Ver anexos: Coreggio, Grecco, Duccio, Ticiano, Rubens, Rembrandt, Manet, Bosch*), sem qualquer expressão de angústia no Getsêmani, ou com os olhos perdidos como que anestesiado e um halo sobre a cabeça (*ver anexo o conhecido quadro "Christ in Gethsemane" de Heinrich Hoffmann*) e até mesmo como se estivesse fazendo pose de modelo fotográfico para catálogo de toalhas, como em Frueff (1495, *ver anexo*). Salvador Dalí chegou a representar um Jesus másculo e atlético em "Crucifixion" (1951, *ver anexo*). Mesmo Caravaggio, apontado por Caleb Deschanel, diretor de arte do filme¹, como inspiração de Gibson, nem sempre exagera no sangue, preferindo as expressões faciais (*ver anexo*). Talvez encontremos no Cristo carregando a cruz de Tiepolo (1696, *ver anexo* – embora o Cristo de Tiepolo esteja vestido), ou no já citado Grünewald, alguma semelhança com o Cristo de Gibson. Mas nesses e em outros casos, estamos sempre diante de representações figurativas nascidas de interpretações e expostas a partir da criatividade dos artistas.

Sem entrar na discussão a respeito do "Jesus histórico", todas as narrativas que nos chegaram a respeito do Salvador, são também representações. No caso dos evangelhos canônicos e dos evangelhos ditos "apócrifos", todas as narrativas já são, em si mesmas, interpretações da pessoa de Jesus e de seu impacto, escritas pelas comunidades que o receberam como o Cristo. Todas essas representações primárias foram posteriormente reinterpretadas na história da teologia num constante esforço de "atualizar" o evento Cristo². Trata-se do "efeito histórico" (Gadamer³) de um acontecimento que comporta uma inesgotável "reserva de sentido". Por isso, a

¹ Ver na internet, entrevista com Caleb Deschanel (www.theasc.com/magazine/mar04/cover/html).

² Sobre isso, ver William Hamilton. *A Quest for the Post-Historical Jesus* (London: SCM, 1993), John Hick, *A Metáfora do Deus encarnado* (Petrópolis: Vozes, 2000) e C. J. Den Heyer, *Jesus Matters: 150 Years of Research* (London: SCM, 1996).

³ Gadamer, *Verdad y Método*. (Madri: Crisandad, 1977).



Cristologia sempre foi um dos ramos mais férteis da produção teológica da Igreja, permitindo que se fale até mesmo do "Cristo arlequim" ou que "Jesus é negro!"⁴

O que chamamos "evento Cristo" tem dois aspectos: seu caráter factual e a recepção existencial e espiritual do significado desse evento. A fé depende muito mais dessa recepção e não da pretensa "certeza" ou "objetividade" a respeito de detalhes da vida do Jesus histórico. Por isso a primeira tentativa de buscar o "Jesus histórico" no século XIX tenha sido decretada fracassada por Schweitzer, com sua demonstração de que aquele Jesus nada mais era que a representação dos valores do mundo acadêmico burguês da época. Por volta dos anos cinquenta, um novo movimento de retorno ao Jesus histórico ressurgiu com Käsemann (1953), Bornkamm (1956) e Joachim Jeremias (1960). Atualmente, muitos são os/as pesquisadores que se dedicam a esse assunto. Porém, por mais oportunas e interessantes que sejam, tais esforços não são determinantes para a fé, pois essa não é confirmada por provas históricas ou lógicas. O que confirma a fé é a transformação daqueles/as que recebem o kerygma de Jesus e seu poder salvífico e transformador.

Um filme que exemplifica o significado do "evento Cristo" é "O Corpo", dirigido por James McCord e estrelado por Antonio Bandeiras. O ponto de partida é a descoberta em Jerusalém do esqueleto de um homem que foi crucificado e enterrado com um sinal que o identificava como "Rei dos Judeus". O esqueleto apresenta pequenas perfurações em torno da cabeça e nas palmas das mãos e a arqueóloga, naturalmente, está convencida que se trata do corpo de Cristo. Alarmado, o Vaticano envia o padre Gutierrez (Antonio Bandeiras) para investigar e encobrir o caso. A partir de testes laboratoriais, concluem que o indivíduo morreu com cerca de trinta anos e que fazia trabalhos manuais possivelmente como carpinteiro. Evito acrescentar detalhes sobre o final do filme. Apesar da falta de expressividade na direção de McCord e da interpretação nada convincente de Bandeiras, o roteirista foi muito feliz ao propor que a fé não depende de dados historiográficos ou arqueológicos.

2. "A fé é a certeza de fatos que não se vêem" (Hb 11.1) - Sobre cinema

*"não atentando nós nas coisas que se vêem, mas nas coisas que não se vêem;
porque as que se vêem são temporárias, e as que não se vêem são eternas".
(2 Coríntios 4.18)*

O cinema é uma forma de arte curiosa. Assemelha-se ao mito da caverna, de Platão. Na sala cinematográfica estamos como que numa caverna, às escuras, imóveis, olhando um ponto fixo à nossa frente. Tal como no mito, atrás de nós e num plano superior há uma luz que projeta imagens (ou "sombras"). No texto de Platão, Sócrates conversa com Glauco e lhe pergunta: "se o cárcere tivesse ressonâncias, quando algum dos passantes falasse, não pensas que eles julgariam que o que falava

⁴ Harvey Cox. *A Festa dos Foliões*. (Petrópolis: Vozes, 1974) e James Cone. *O Deus dos Oprimidos*. (São Paulo: Paulinas, 1985).



era a sombra?... para eles, pois, a verdade, literalmente, nada mais seria do que as sombras dos objetos fabricados". As salas em que assistimos filmes são como a caverna de Platão: imóveis e com o olhar fixo na tela, vemos apenas projeções e simulacros da realidade. Não podemos, então, tomar o que vemos como uma "descrição acurada" da realidade. É apenas uma representação. Emocionante? Sem dúvida. Bela? Sim. Mas sempre uma representação.

O cinema dá continuidade a uma longa tradição de utilização de imagens, diálogos, música e movimento encenados para serem apreciados, produzir emoções, encorajar imitações, provocar reflexões, debates, sentimentos cívicos ou interpretar a sociedade. Herda e tecniza a tradição teatral das grandes tragédias gregas que sempre foram tratadas com muita seriedade não apenas em sua época⁵, mas também por muitos intelectuais. Outra forma de arte herdada pelo cinema é a ópera. Nas óperas misturam-se música (trilha sonora), enredo, interpretação, diálogos, figurino, etc. Quem já se admirou assistindo "A Flauta Mágica", "O rapto do Serralho", "Don Giovanni" de Mozart ou outras, percebe muito bem isso.

Quando surgiu, o cinema foi considerado a "sétima arte". Houve quem saudasse essa técnica artística como a possibilidade de representar de modo mais dinâmico (com movimento), o que a pintura e a fotografia representavam estaticamente. Ao quadro ou à fotografia falta o movimento, fundamental para produzir a impressão da realidade. Apesar disso, o advento do cinema foi mal recebido pela Escola de Frankfurt e por outras linhas de pensamento marxistas que desconfiavam de uma arte que depende da máquina, uma das musas da burguesia. Adorno demorou muito a reconhecer o potencial artístico do cinema. Para ele, tratava-se apenas de "indústria cultural", um bem de consumo coletivo destinado, desde o seu surgimento à venda e avaliado segundo sua lucratividade. Adorno falava de um "véu tecnológico" que ocultava o poder daqueles cujo domínio econômico na sociedade é mais amplo e manipulam a tecnologia. Embora nos anos sessenta tenha esboçado uma aproximação mais positiva do cinema (no artigo *Transparencies on Films*, de 1966), Adorno nunca teve muitas esperanças quanto ao potencial libertador da tecnologia. Contudo, a indústria cinematográfica se firmou durante o século XX. Muitas produções, de fato, são absolutamente descartáveis, oferecendo lazer e entretenimento passageiros, e justamente essas é que fazem a alegria dos produtores. Boa parte das pessoas que freqüentam salas de cinema não sabe quem é Akira Kurosawa, Godard ou Arcand, mas ensopa lenços assistindo *Titanic* ou paga para ser assustado por dinossauros mecânicos, tubarões assassinos e piranhas devoradoras.

Por um lado, o filme de Mel Gibson é mais um produto da indústria cultural que se pagou na primeira semana de exibição e agora só está aumentando as contas bancárias dos produtores e do elenco. Mas se consideramos apenas isso, também não poderemos apreciar a qualidade da música de Mozart, Haydn e tantos outros compositores e pintores que produziram suas obras de arte sob encomenda da Igreja

⁵ Aristóteles. "Poética". *Coleção Os Pensadores*. (São Paulo: Nova Cultural, 1987).



ou dos patrocinadores aristocratas. Por outro lado, o filme de Gibson é uma obra de arte! Muito bem enquadrado, com uma bela fotografia, figurino impecável e um jogo de câmaras que explora ângulos inusitados. Num determinado momento da cena em que Jesus é surrado pelos romanos a câmara se posiciona de cima para baixo, como se alguém (Deus?) estivesse vendo, “do céu”, o corpo ensangüentado de seu filho. Em outras cenas, a câmara focaliza muito de perto a pele do ator que representa Jesus, dando ao espectador a ilusão de que se trata de feridas reais. No ritmo do filme, mesmo o observador mais crítico tende a se esquecer que aquele sangue é artificial e que pouco antes um trabalho intenso de maquiagem foi feito no ator.

Esse é outro detalhe que precisamos considerar sempre que assistimos a qualquer filme: a imagem cinematográfica não reproduz totalmente a visão humana. Nosso campo de visão é bem maior que o espaço da tela. Mesmo quando a tela é grande, o olhar só vê o que o diretor permite através da câmara e da edição. Trata-se, então, de mais uma “representação”. Principalmente quando se trata de um “filme de época” como “A paixão de Cristo”, jamais podemos assisti-los como se fossem descrições realistas da história.

Os chamados “filmes de época” têm esse perigo – pretendem contar a história e quanto mais transmitem a idéia de reproduzirem o que realmente aconteceu, mais se tornam dignos de confiança. Nesse estilo de filme, longas tomadas são utilizadas para dar a impressão de tempo real. Porém, vemos só o que a edição permite e, num acordo silencioso, assistimos ao filme concordando tacitamente que ele mostra o essencial e que tudo o que é omitido não é essencial à história. Isso acontece muito nas adaptações cinematográficas de livros. Quem leu “A insustentável leveza do ser” de Milan Kundera ou “O Nome da Rosa” de Umberto Eco e assistiu as duas adaptações desses livros para o cinema, sabe que é impossível reproduzir no espaço de pouco mais de duas horas, toda a riqueza dessas obras literárias. Mas, sempre são pontos de partida e suscitam o interesse da leitura dessas obras. Nesse sentido, o filme de Gibson tem o grande valor de chamar a atenção dos espectadores para a pessoa de Jesus. Mas volto a dizer: o filme é um ponto de partida, e não o ponto de chegada.

Estou afirmando com isso que, a despeito do inegável trabalho de pesquisa dos roteiristas que montaram a narrativa da Paixão a partir da seqüência dos sinóticos com inserções do evangelho joanino, ninguém deve ser levado a crer que o filme de Gibson reconstitui com total fidedignidade histórica os eventos da paixão de Cristo,⁶ pois todas os relatos que temos, embora não divirjam no que se considera “essencial” para a fé, são também representações teológicas dos que primeiro foram impactados pelo “evento Cristo”. Por mais que pretenda ser realista, o filme de Gibson é mais uma interpretação.

⁶ Sobre isso, ver o artigo de Humberto Maiztegui Gonçalves, “O filme ‘Passion’ de Mel Gibson diante da literatura bíblica e dos dados históricos disponíveis”. Compartilhar n. 31. (Porto Alegre: Centro de Estudos Anglicanos, 2004), disponível no site: www.centrodeestudosanglicanos.com.br



3. Violência, paixão desistoricizada e ressurreição frustrante.

*"Assim diz o Senhor: ...
não pratiqueis violência, nem derrameis sangue inocente".
(Jeremias 22.3b)*

Todas as pessoas com as quais conversei e que assistiram "A Paixão de Cristo", concordam que Gibson exagerou na violência, sobretudo na cena do espancamento. Eu mesmo, em certo momento, fechei os olhos porque não suportava mais assistir à continuidade da cena, e mesmo com os olhos fechados, a poderosa sonoplastia aumentava minha indignação, como se as chibatadas estivessem sendo desferidas ao meu lado.

Franco Zeffirelli, diretor de "Jesus de Nazaré" (1977), acusou Mel Gibson de "extremismo religioso". Assegurou, porém, que sua oposição ao filme não era uma questão de rivalidade profissional, mas que baseia-se em um "sentimento cristão que foi traído por uma carnificina". Para ele, a crucificação de Cristo não pode ser reduzida a "litros derramados de hemoglobina". Observação semelhante foi feita por Bellemare, destacando que a resistência de Jesus diante de tamanha dor chega a atentar contra a própria encarnação: "ironicamente, na tentativa de realçar o sofrimento humano de Jesus, Gibson nos oferece a imagem de um Deus-homem que é muito mais divino que humano. Não por coincidência, o personagem histórico Jesus não aparece no título do filme, mas somente seu título messiânico".⁷

O imaginário popular em relação aos sofrimentos de Jesus sempre esteve presente na tradição cristã, seja católica ou protestante. No catolicismo, desenvolveram-se formas de espiritualidade centradas em torno da imagem do "coração de Jesus", partido e sangrando. O pietismo protestante, por sua vez, estimulou essa imaginação principalmente através de hinos falando da "ensangüentada cruz" ou da "frente ensangüentada, imagem do sofrer". O material de propaganda do filme informa que Gibson se inspirou, em parte na obra "The Dolorous Passion of Our Lord Jesus Christ", escrita por Anne Catherine Emmerich, freira alemã do século XIX. Tal como "cordeiro levado ao matadouro e ovelha muda perante seus tosquiadores" (Isaías 53), o Cristo de Gibson em nenhum momento reage, mas comporta-se de modo resignado diante do sofrimento. Fiquei pensando com meus botões: se vivo estivesse, Nietzsche veria no filme de Mel Gibson a confirmação de sua denúncia do caráter masoquista do cristianismo, sempre se alimentando da dor?

Contudo, a opção de Gibson por dramatizar ao máximo a violência contra Jesus pode ser encarada de outros modos. Luiz Felipe Pondé argumentou que boa parte das críticas à violência reflete uma espécie de docetismo sofisticado: "ou bem Jesus não

⁷ Mario De Giglio Bellemare. "The Passion of the Christ". *The Journal of Religion and Film* (Department of Philosophy and Religion. University of Nebraska), Vol 8. n. 1, April 2004



sofreu tanto assim e os torturadores pediam desculpas enquanto torturavam - ou a Paixão não doeu tanto porque Jesus não tinha braços que quebrassem de fato". Ou seja, admite-se que a violência no cinema seja utilizada para retratar guerras, acidentes de carro, mutilações em filmes de terror e até mesmo para despertar nobres sentimentos contra as injustiças sociais, "mas jamais para indicar anatomicamente o horror da condição torturada do inocente Homem-Deus que sofre no lugar do Homem-hedonista e cínico. Nossa sensibilidade viciada na usura do bem-estar reclama dos maus modos da Paixão".⁸

O Cristo ensangüentado de Gibson não é muito diferente do Cristo pestilento de Grünewald. Se Tillich estiver certo quando afirma que cultura é a forma da religiosidade e que a religiosidade é a substância da cultura, Grünewald em seu tempo e Gibson no nosso, sinalizam as perguntas que uma cultura faz a respeito dos problemas que mais lhe afligem: a impotência diante da peste e nossa impotência diante dos muitos processos de violência em nosso mundo. Os filmes revelam como uma sociedade representa para si mesma, questões importantes para a própria sobrevivência da sociedade naquele momento histórico. Tal como os quadros, óperas ou a música, os filmes não são realidades isoladas. É preciso então, considerar a violência do filme de Gibson como expressão de um momento histórico particular e de como o tema abordado está sendo interpretado à luz do momento histórico em que o filme é produzido. Desse modo, até mesmo a expressiva violência do filme tem seu valor: causa repulsa e indignação a qualquer pessoa com um mínimo de sensibilidade, que reconheça a dignidade da vida e o significado da expressão "direitos humanos". Para quem não está familiarizado com as narrativas sinóticas e joaninas que precedem os eventos da paixão, a irregularidade do processo contra Jesus, a falta de um julgamento "justo", a ausência de acusações claras e do direito à defesa, dão ao filme um tom kafkiano, fazendo-nos lembrar Joseph K, o clássico personagem de Kafka, processado sem saber porquê, prisioneiro de uma instituição burocrática que acusa, condena e mata sem esclarecer os reais motivos. Se Gibson tinha a intenção de fazer o espectador considerar a violência institucional e o desrespeito aos direitos humanos, sem dúvida foi bem sucedido.

Além disso, o filme de Gibson, ao caricaturar um Pilatos confuso e hesitante que aceita enviar Jesus à morte apenas por pressão popular, nos remete às considerações de Hanna Arendt sobre a violência e o poder como pólos opostos. A violência sempre aparece onde o poder está em risco. Assim, longe de ser demonstração de poder, a violência é a demonstração mais flagrante do enfraquecimento do poder.⁹ Isso é muito bem exemplificado na cena baseada em João 19.10-11 em que Pilatos adverte Jesus: "Não sabes que tenho autoridade (*exousia*) para te soltar e autoridade para te crucificar? Respondeu Jesus: Nenhuma autoridade teria sobre mim, se de cima não te fosse dada".

⁸ Luiz Felipe Pondé, "A teologia de Pôncio Pilatos". *Folha de São Paulo – Caderno Mais*. Domingo, 28 de março de 2004, caderno Mais.

⁹ Hanna Arendt, *Sobre a Violência*. (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994).



Chamo a atenção ainda para dois detalhes que, se não chegam a comprometer a qualidade artística da obra de Gibson, causaram-me a sensação de que algo ficou faltando. O filme presume que a condenação de Jesus foi motivada por um conflito intra-religioso judaico. As implicações sociais do ministério de Jesus na Galiléia foram totalmente esquecidas. Sua opção pelos pobres e marginalizados e seu anúncio do Reino foram desprezados no roteiro, reforçando a idéia de que o ministério de Jesus não teve qualquer conotação política. Naturalmente, é preciso respeitar a opção do diretor em iniciar o filme no Getsêmani, supondo que todos já conheçam os eventos anteriores que culminaram com a prisão de Jesus. Mas, como o diretor conseguiu inserir "flash-backs" lembrando a infância de Jesus na memória de Maria, a defesa da mulher adúltera evitando seu apedrejamento, a entrada em Jerusalém e a instituição da Ceia, algo poderia ser dito também a respeito das atividades de Jesus na Galiléia.

Do mesmo modo, a cena final, da ressurreição, assemelha-se às de outros filmes que propõem uma continuidade ou seqüência. Jesus aparece dentro de uma caverna, não mais com as feridas no corpo, embora mantenha as cicatrizes dos pregos na mão. Levanta-se e... o filme termina abruptamente. É claro que não esperávamos que Gibson usasse os modernos recursos visuais para enfeitar o corpo de Jesus com uma maquiagem de "corpo espiritual". Isso, sim, seria um desastre, semelhante à tentativa de Nicholas Ray em "Rei dos Reis" (1961), que os próprios críticos cinematográficos interpretaram como inconvincente por passar muito mais a idéia de uma "alucinação" dos discípulos que propriamente de ressurreição. Naturalmente, a ressurreição é um dos mistérios da fé. O Cristo ressurreto, de acordo com as narrativas bíblicas (sobretudo Paulo) é diferente do Jesus galileu e mesmo seus seguidores precisam discernir sua identidade oculta nas penumbras de uma presença ausente. A questão, porém, é que a fé cristã não se sustenta apenas na paixão e morte de Jesus Cristo. Cruz e ressurreição são inseparáveis. Nesse sentido, ou faltou criatividade a Gibson ou, em sua interpretação, a ressurreição pouco interesse tem para a fé.

4. Jesus vai ao cinema – algumas observações sobre outros filmes a respeito de Jesus

"Há muitas outras coisas que Jesus fez. Se todas fossem relatadas uma a uma, nem no mundo inteiro caberiam os livros que seriam escritos"
(João 21.25)

O versículo acima citado é muito inspirador para uma cristologia pós-moderna. Ao finalizar sua narrativa, a comunidade do discípulo amado admite ser apenas uma contribuição a mais, e reconhece haver muito mais a ser dito sobre Jesus. O evangelho joanino não tem a mesma pretensão encontrada no prólogo de Lucas, de oferecer uma descrição acurada dos fatos que se sucederam. Lucas é um evangelista moderno. João é pós-moderno.



As igrejas cristãs sempre acharam que têm o *copyright* da imagem de Jesus. Essa presunção ressurgue sempre que um filme polêmico aparece. Em alguns casos, a Igreja Católica no Brasil impôs sua vontade, impedindo a exibição de "Je vous salue, Marie", de Godard, exatamente no ano em que o governo brasileiro decretava o fim da censura (1986). Proibiu o desfile de um carro-alegórico da Beija-Flor de Nilópolis com um Cristo mendigo no Carnaval do Rio e tentou proibir a execução de "A última tentação de Cristo", de Scorsese em 1988, sem muito sucesso. Mas ninguém tem direito autoral sobre Jesus e a Igreja jamais conseguirá controlar a liberdade artística. Se assim fosse, a história da arte sacra no Ocidente seria a mera reprodução de um Cristo desaturado, promovida pela indústria cultural eclesiástica.

A vida de Jesus inspirou algumas produções cinematográficas célebres, desde "Rei dos Reis" de Cecil B. DeMille (1927) e outras de menor impacto. Nos anos cinquenta, a figura de Jesus começou a aparecer timidamente em filmes como *Quo Vadis* (1951) e *Ben Hur* (1959). Em 1961, Nicholas Ray dirigiu outro "Rei dos Reis", o primeiro filme específico sobre Jesus na era do cinema falado. Ainda nos anos sessenta, George Stevens filma "*The Greatest Story Ever Told*" e Pasolini filma em preto-e-branco *Il Vangelo Secondo Matteo*.¹⁰ O filme de Pasolini estabelece forte oposição entre Jesus e os líderes judeus, mas nem por isso sofreu acusações iradas de anti-semitismo como as que foram feitas contra Gibson. Quem o assiste hoje, à luz dos estudos bíblicos contemporâneos tende a criticar Pasolini por ter enfatizado a crucificação como o ápice de um conflito meramente religioso entre Jesus e as autoridades do templo, despolitizando seu ministério de e fazendo crer que a cruz foi apenas o resultado de uma querela religiosa judaica.¹¹ Nesse sentido, não há muita diferença entre Gibson e Pasolini.

Em 1973, no embalo da contracultura e do movimento hippie, Norman Jewison dirige "Jesus Cristo, Superstar", ópera-rock, com poucos diálogos e muita coreografia. Embora tenha feito algum sucesso entre os jovens da época, foi mal recebida pela crítica, principalmente devido ao figurino, muito próprio à estética hippie dos anos setenta (cabelos "black-power, batas, óculos escuros, muitas flores, etc), à trilha sonora e a gírias tais como "Jesus é cool" (dita por Caifás) e à acusação de um sacerdote de que aquilo estava se transformando em uma "Jesus-mania". Contudo, foi filmado em Israel, ao contrário de outros (*The Greatest Story Ever Told* foi filmado em Utah; "Rei dos Reis" na Espanha, "Jesus de Nazareth" de Zefirelli no Marrocos e "A paixão de Cristo" de Mel Gibson em Roma).

Jesus Cristo Superstar tenta recriar os eventos da última semana da vida de Jesus, atualizando-os em personagens contemporâneos. Judas e Maria Madalena são

¹⁰ Sobre a influência da narrativa mateana na teologia e nas artes, ver Ulrich Luz. *Matthew in History, Interpretation, Influence and Effects* (Minneapolis: Fortress, 1994).

¹¹ Adele Reinhartz. "Jesus in Film: Hollywood Perspectives on the Jewishness of Jesus". *Journal of Religion and Film*. Vol. 2, N. 2, (University of Nebraska), 1988.



personagens bastante presentes, talvez uma herança do primeiro "Rei dos Reis", de DeMille, onde ambos também ganham destaque. No filme de DeMille, Judas e Maria Madalena são amantes e um dos motivos da traição de Judas parece ser ciúmes.¹² Em *Jesus Cristo, Superstar*, Maria se apaixona por Jesus e tenta compreender esse amor que a surpreende porque ela já tivera muitos homens antes dele. Os espectadores também são levados a simpatizar com Judas, apresentado como alguém digno de pena, que não compreende o trágico destino para o qual Deus o escolheu e rejeita o dinheiro maldito. Esse Jesus Superstar é seguido por um pequeno grupo de desajustados sociais. O filme aposta na capacidade do espectador estabelecer as analogias entre o significado da vida de Jesus e os anseios da cultura hippie alternativa do fim dos anos sessenta.

Jesus Cristo Superstar influenciou *Jesus de Montreal* de Denys Arcand, sobre o qual falarei adiante. Em ambos, um grupo de pessoas contemporâneas com interesses seculares, é tocado e transformado pela interação entre suas vidas reais e o impacto da mensagem de Cristo, tal como essa é recebida por eles. A proposta de ambos não é ser "realista" como *Rei dos Reis*, *Jesus de Nazaré* de Zefirelli ou *A Paixão de Cristo* de Mel Gibson, mas interpretativa. Também influenciou Scorsese, pois apresenta Jesus com claros sentimentos humanos – dúvidas, incertezas, confusão e que teme a cruz. Mas, diferente de Scorsese, é um Jesus que transmite paixão pela vida. Contudo, a crítica especializada da época preferiu o Jesus eclesiástico que a poucos incomoda, tal como retratado em *Rei dos Reis*, *The Greatest Story* e no posterior *Jesus de Nazareth* de Zefirelli ao Jesus iconoclasta e subversivo de Jewison.

Em 1979, Franco Zefirelli dirige seu longuíssima-metragem *Jesus de Nazaré*. Adele Reinhartz considera este o filme que melhor apresenta Jesus como messias escatológico e de pregação apocalíptica, bastante imerso na cultura judaica e na liturgia sinagoga. O diretor afirmou ter sido influenciado pela declaração "Nostra Aetate", do Vaticano II, absolvendo os judeus da culpa pela morte de Jesus. De fato, o filme evita o anti-semitismo e apresenta Jesus como um judeu típico. Na cena inicial um rabino lê um rolo da lei e recita a bênção aarônica. O *Shemá* é cantado em hebraico na cena da circuncisão de Jesus e são muitas as referências às concepções farisaicas de eleição, a representação da liturgia sinagoga. Pretensamente realista, o filme simplesmente reproduz a vida de Jesus tal como tem sido contada pelas igrejas.

O grupo cômico inglês Monty Python aproveitou a onda de filmes sobre Jesus e produziu em 1979 a comédia *A vida de Brian*. Não se trata de um filme sobre Jesus, mas sobre uma criança que nasce na mesma noite que Jesus, num casebre próximo à manjedoura. O filme começa com a adoração dos magos que entram por engano no casebre onde nasceu Brian. O roteiro é uma grande brincadeira dos comediantes. Brian cresce e vive à sombra de Jesus, tem seguidores e se envolve em confusões com judeus e romanos. Satiriza a onda feminista, o fanatismo político e religioso, a

¹² As representações de Judas mereceriam um estudo à parte. Sobre isso, ver o artigo de Kim Paffenroth. "Film Depiction of Judas". *Journal of Religion & Films*, vol. 5, n. 2 (University of Nebraska), October 2001.



moralidade hipócrita da sociedade (a cena sobre o apedrejamento da mulher adúltera é antológica) e demonstra certa pesquisa histórica. A paternidade de Brian, por exemplo, é atribuída a um soldado romano que engravidou sua mãe, de acordo com uma antiga explicação judaica de que Jesus era filho de Maria e de um soldado romano chamado Panthera. Contudo, o filme evita sutilmente qualquer crítica à fé cristã.

Mas talvez nenhum filme sobre Jesus tenha suscitado tamanha polêmica quanto *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese (1988), baseado em livro homônimo de Nikos Kazantzakis. Muitos o consideraram um ataque à divindade de Cristo e à fé cristã, apesar das veementes negativas do diretor. Scorsese foi seminarista quando jovem e admitiu que seu filme era uma espécie de testemunho religioso pessoal. Nos EUA, a Igreja Católica Romana e os mórmons o condenaram recomendando seus fiéis a não o assistirem. O governo da Irlanda proibiu sua exibição e na França, uma sala onde seria exibido foi atacada por incendiários. Até mesmo o arcebispo Iakovos, da Igreja Ortodoxa Grega, liderou um boicote ao filme na Grécia. Bill Bright, tele-evangelista carola norte-americano, presidente do *Campus Crusade for Christ*, chegou a oferecer dez milhões de dólares à *Universal Studios* para destruir o filme. Alguns reclamaram que Cristo é apresentado como um ansioso neurótico sem certeza sobre sua missão. Mas a maior parte das críticas veio da sugestão que Jesus teve relações sexuais com Maria Madalena após descer da cruz. Scorsese sempre insistiu que estava apenas explorando o significado da encarnação e do dogma calcedonense “verdadeiro Deus e verdadeiro homem”.

O Jesus de Scorsese é um tipo solitário. Torturado e confuso quanto a sua identidade e vocação, Jesus vê vários homens na companhia de esposas e filhos. Interage pouco com outras pessoas. Não conversa com Simão Cirineu durante a *via crucis* nem dirige qualquer palavra aos ladrões na cruz. Aparece no deserto, quase nu, lutando com as tentações que o acompanharão até a cruz. A representação aqui busca projetar em Jesus todas as tentações humanas. É um filme que pende muito para o psicológico. Mesmo no momento da crucificação, ouve-se ao fundo o barulho da multidão, mas sobressai a voz de Cristo em pensamento. O sofrimento de Jesus é apresentado como algo isolado, absolutamente pessoal, uma luta entre a natureza humana e a vontade divina, sem muita conexão com as pessoas à volta nem preocupação com o sofrimento dos outros. Os motivos para sua crucificação nunca ficam claros e, aliás, omite-se qualquer cena sobre o julgamento de Jesus.

A maior controvérsia gerada pelo filme está nos últimos trinta minutos quando, delirando na cruz, Jesus enfrenta sua última grande tentação: descer da cruz e levar uma vida normal, casando-se e criando filhos até a velhice. A crítica conservadora tanto católica como protestante não suportou imaginar que o Filho de Deus pudesse ser tentado a casar-se e levar uma vida sexual normal, ao lado de uma mulher. As feministas criticaram bastante o filme porque as personagens femininas representam a carne em oposição à vontade de Deus. Em uma das tentações, a serpente lhe fala com a voz de Maria Madalena. Na cena da última tentação, o anjo que lhe tira da cruz



é uma adolescente. Ela o leva para os braços de Maria Madalena que limpa suas feridas e faz amor com ele. Madalena morre no parto de seu primeiro filho e o anjo conduz Jesus para Maria de Betânia, dizendo: "todas as mulheres são uma só; é a mesma mulher com diferentes rostos". Jesus passa a viver a vida de um homem comum, casado com uma mulher (que poderia ser qualquer uma), criando seus filhos – um pequeno-artesão, modelo de vida doméstica que faz cestas e brinca com as crianças ignorando os conflitos político-religiosos em curso e assim envelhece. Ao final, revela-se que o anjo feminino era um demônio. Jesus resiste à última tentação, vence o delírio e completa na cruz a obra salvífica. Antes de expirar, olha para os céus e pronuncia a frase: "Está consumado!".

Pouca gente atentou para uma importante questão teológica apresentada durante a cena do delírio na cruz. Seus antigos discípulos o procuram e expressam desapontamento por sua escolha. Já idoso, Jesus recebe a visita do apóstolo Paulo que pregava o Cristo crucificado e ressurreto dentre os mortos. Jesus lhe pede que pare de pregar e Paulo responde que a única esperança para o desespero que aflige as pessoas é a mensagem da ressurreição. Em certo momento, Paulo diz mais ou menos o seguinte: "Não me importo se você é Jesus ou não. O Jesus ressurreto salvará o mundo e isso é o que interessa. Eu criei a verdade que o povo necessita e na qual eles acreditam". Estamos aqui diante de temas muito estudados algum tempo atrás e candentes até hoje: o relacionamento entre o Jesus histórico e o Cristo da fé; a mensagem do reino anunciada por Jesus em seus ensinamentos e sua pregação, e até que ponto essa foi modificada pela pregação apostólica. Scorsese nos desafia a considerar seriamente a hipótese de que, no contato com outros grupos na área do Mediterrâneo, os primeiros seguidores de Jesus adaptaram o *kerygma* original do Jesus histórico nos moldes das sagas e aforismas cínicos. Como mestre cínico, Jesus anuncia um Reino que não virá com um cataclisma futuro, mas que está presente agora na qualidade de novos relacionamentos que se opõem à sociedade dominada por principados e potestades. No filme de Scorsese, o Reino de Deus não é político, mas espiritual.

Margaret Miles sugere que, no filme, Judas acaba sendo o personagem com quem muitos espectadores se identificam¹³. Judas é convencido de que se não traísse Jesus, não desencadearia a série de eventos que o levariam à cruz e à salvação do mundo. Só trai Jesus por insistência desse. Desde que surge no filme, Judas é apresentado como alguém muito mais equilibrado e bastante preocupado com a justiça social. Mas no final, Scorsese apresenta um Judas velho e sábio, que repudia seus arroubos de justiça na juventude e conclui que o reino de Jesus é espiritual.

Trata-se de um filme ambíguo. Seus méritos são também seus deméritos. Levanta honestamente a questão do relacionamento entre as duas naturezas, a divina e a humana em Jesus. Cristo questiona seriamente sua identidade e missão. Mas

¹³ Margaret Miles. *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. (Boston, Beacon Press, 1996), p. 37.



apesar dessa liberdade artística, acaba sendo um filme conservador por reforçar o dualismo tradicional: carne e espírito; prazer e sofrimento; sexualidade e espiritualidade; mulher e homem. Scorsese supervalorizou um aspecto da obra de Kazantzakis, na qual o conflito entre a carne e o espírito se traduz entre o sacrifício na cruz e uma vida comum. Scorsese enfatiza o sexo, reduzindo o pecado à sexualidade. O ponto mais negativo do filme está nessa associação íntima que estabelece entre "tentação" e "sexualidade", fortalecendo a idéia tradicional que vê a luta do espírito contra a "carne" como uma questão acima de tudo de ordem sexual. O Jesus de Scorsese é um herói romântico, hesitando entre o dever e as leis do coração. Deveria fazer a vontade de Deus aceitando seu destino e salvar o mundo ou entregar-se à paixão, casar, fazer amor e criar filhos? O sexo afastaria Jesus da vontade divina. Essa é a mensagem.

O grande valor do filme de Scorsese é não ter pretensões realistas apesar de ser um "filme de época". É muito mais uma reflexão dramática em que se misturam questões teológicas e existenciais. Em nenhum momento explora a pregação, o ensino de Jesus ou seus milagres. Trata-se de um olhar focado na questão da dupla identidade – divina e humana. A cruz não é consequência de um movimento político nem marca o advento do Reino de Deus. Ela é, antes, o ápice de uma vida predestinada à morte violenta e a resolução de um conflito interno. Gibson, mais uma vez, tal como Pasolini e Scorsese reduz a estória de Jesus e seu impacto para a humanidade, à cruz.

A polêmica em torno de *A última tentação de Cristo* ofuscou o melhor filme que conheço baseado na vida de Jesus, lançado no ano seguinte: *Jesus de Montreal* (1989), do diretor canadense Denys Arcand (o mesmo de *O Declínio do Império Americano* e do recente *As invasões Bárbaras*) e que, mesmo sem o mesmo investimento milionário de Zeffirelli, Scorsese e Gibson, supera os três no quesito da originalidade artística. O filme de Arcand não é tão conhecido quanto os outros talvez por ser uma grande crítica à sociedade de consumo, à própria indústria cinematográfica e à igreja. As grandes empresas de distribuição cinematográfica o boicotaram e não é facilmente encontrado em locadoras. Não é um filme de época, mas uma releitura da estória de Jesus em roupagem moderna explorando o conflito de valores. A estória se passa na contemporânea Montreal, onde um jovem ator, Daniel Coulombe, (interpretado por Lothaire Blutheau), é convidado pelo padre de uma das maiores igrejas de Montreal a montar uma peça sobre a Paixão de Cristo para a semana santa. À medida que começa a ler e pesquisar sobre Jesus, Daniel é impactado pela história e passa a se identificar com o personagem que encenará. Trata-se do "evento Cristo" se atualizando na vida do ator. Não fica claro qual texto bíblico Daniel lê, e a figura de "Jesus" é bastante enigmática. Em todo caso, algumas narrativas dos evangelhos começam a se reproduzir em sua vida. Por exemplo:

a) para selecionar as pessoas que contracenarão na peça, Daniel sai em busca dos atores e atrizes mais desprezados pela grande indústria cinematográfica: artistas teatrais e dubladores de filmes pornográficos;



b) Daniel vai visitar uma das atrizes que ele convidara para participar da encenação e, ao chegar em seu apartamento, descobre que ela recebe apoio financeiro do padre que o procurou para encenar a peça, em troca de favores sexuais; apesar disso, o padre posa de moralista e defende a religião institucionalizada afirmando que sua função é confortar e ajudar as pessoas a viverem felizes.

c) Em outra cena, Daniel vai assistir à gravação de um comercial de cerveja no qual participa a atriz convidada para interpretar Madalena. O namorado dela, que é também seu produtor, lhe diz: "Todo seu talento está em sua bunda... invista em seus biquínis, não em sua voz". Daniel se indigna quando o diretor do comercial pede à atriz que mostre os seios e, furioso, começa a quebrar os equipamentos e agredir os técnicos, numa clara alusão à narrativa de Jesus contra os vendedores no templo. Em Arcand, o corpo feminino é templo do espírito, que não pode ser profanado pela indústria cultural;

d) No trabalho de pesquisa para a montagem da peça, Daniel se encontra com um teólogo e pesquisador bíblico desprezado pela Igreja, que lhe passa informações, recomenda livros e o estimula a pesquisar numa biblioteca de teologia. Antes, porém, esse teólogo lhe adverte a não comentar com ninguém sobre essas descobertas. A meu ver, trata-se de uma alusão ao precioso segredo messiânico;

e) No dia em que encena a Paixão de Cristo, a interpretação do grupo desperta diferentes reações: alguns a consideram de mau gosto e baixa qualidade. Porém, para uma das senhoras presentes, a encenação é tão convincente que ela crê que Daniel é, realmente Jesus. Uma referência talvez à confissão do soldado romano no momento da crucificação ("Verdadeiramente, este era o Filho de Deus")?

f) Durante a encenação, Daniel dirige aos padres as mesmas palavras do sermão de Jesus contra os fariseus em Mateus 23. Desse modo, o potencial anti-semita de Mateus 23 é transferido para a instituição que controla a religiosidade popular na moderna Montreal. Naturalmente, os padres, a partir de então, passam a perseguir Daniel e o proíbem de encenar novamente a peça;

g) A montagem da Paixão de Cristo por Daniel passa a ser comentada pelos que a assistiram. A propaganda boca-a-boca (alusão à tradição oral) atrai o interesse de um empresário de Hollywood, que envia seu representante para almoçar com Daniel. Aqui a criatividade do diretor Denys Arcand se manifesta de modo especial. O representante da indústria cultural leva Daniel para almoçar no edifício mais alto de Montreal e lhe oferece financiamento para transformar a peça em filme. Daniel recusa por amor à arte e o empresário lhe mostra a bela Montreal a seus pés e o seduz com a possibilidade de dinheiro, poder, mulheres e fama. Daniel resiste e sai sem almoçar. A tentação aqui é de fama e poder, de tornar-se uma celebridade, e não de sexo, como em Scorsese. Aliás, Arcand em nenhum momento sugere qualquer



envolvimento sexual entre Daniel e suas amigas atrizes, enfatizando muito mais a amizade;

h) A confusão de identidade entre Daniel e Jesus se intensifica cada vez mais. Ele passa a freqüentar as plataformas do metrô de Montreal que serve de lar para desabrigados e espaço de trabalho para artistas performáticos alternativos e tocadores de saxofone que sobrevivem daquilo que recebem dos transeuntes. O ambiente subterrâneo do Metrô é a Galiléia de Arcand;

i) Esgotado e abatido por defender valores diferentes dos que regem a sociedade contemporânea, Daniel tem uma crise e é internado num hospital, onde morre. Suas últimas palavras são um discurso apocalíptico que julga e condena a sociedade de consumo. Mas diferentemente dos filmes anteriores, mesmo os de época, que pouco enfocam a ressurreição, Arcand explora esse dado da fé propondo duas interpretações e deixando ao espectador a tarefa de interpretá-las: na primeira, Daniel continua a viver em outros. Partes do seu corpo são transplantadas e, através da doação de seus órgãos, outras pessoas que não o conheciam experimentam a alegria da vida. O corpo de Daniel/Jesus se torna fonte de vida a outros ou, se preferirmos, em linguagem teológica, se transubstancia, tornando-se "presença real". A outra idéia da ressurreição aparece na cena final, quando o grupo de atores que o acompanhava nas encenações decide criar uma companhia de teatro em sua homenagem. Enquanto conversavam sobre as dificuldades, o ator que interpretara Pedro aparece com uma "boa notícia": um empresário da grande indústria cultural o procurou, garantindo que a memória de Daniel será preservada e que sua arte conquistará o mundo...

j) Nos créditos finais, a câmara volta a focalizar o metrô subterrâneo onde Daniel morreu, a cruz vazia e uma esplendorosa luz anunciando a alvorada. Na qualidade de espectador, é, para mim, inevitável associar a cena final às palavras bíblicas: "Por que procurais aquele que vive entre os mortos?... Ide à Galiléia, lá o vereis".

É uma pena que o filme de Arcand seja tão pouco conhecido. Sem pretensões de contar uma história, ele atualiza melhor que os outros o significado do "evento Cristo". *Jesus de Montreal* tem mais expressividade que os demais. Teologicamente falando, representa um grande avanço nos filmes sobre Jesus e seu mérito está exatamente em não pretender falar sobre o Jesus histórico. Arcand conseguiu, com poucos recursos financeiros, trazer um novo sentido ao evento-Cristo, mostrando que a Igreja não o domina e que a comunhão com Ele não depende das instâncias eclesiásticas. A maior crítica que podemos fazer ao filme é que, embora critique as instituições religiosas alienantes e a sociedade de consumo, oferece apenas a resistência individual e a integridade pessoal como alternativas à corrupção religiosa e social.



Finalmente, alguma referência deve ser feita à produção nacional "O Auto da Compadecida". Escrito por Ariano Suassuna em 1955 para o teatro, foi adaptado para uma mini-série de televisão por Guel Arraes em 35 mm, um formato mais adequado para o cinema. Em 2000, Arraes editou a mini-série transformando-a em filme. É uma comédia baseada nas peripécias de dois nordestinos que tentam sobreviver em meio à dominação econômica, política e religiosa. O ápice do filme acontece quando morrem alguns personagens e comparecem ao trono divino para o julgamento. O juiz é Cristo, que ouve as acusações do diabo e emite a sentença, mandando uns para o purgatório e outros diretamente para o céu. O Cristo-Rei é negro mas não é o advogado que nos defende junto ao Pai (I João 2.1). A defesa é feita por Maria (Fernanda Montenegro), personagem muito mais próxima da religiosidade popular brasileira que o Cristo. O discurso de Maria em defesa do personagem João Grilo com inserções de fotografias do sofrido povo nordestino é emocionante. Ao final, Jesus absolve João Grilo e lhe permite voltar à vida para uma segunda chance. Não se trata aqui de reencarnação, pois esse não nasce novamente, mas de ressurreição. Na hora de ser enterrado, João Grilo "ressuscita" e tenta ajudar seu amigo a casar-se com a filha de um poderoso fazendeiro. A idéia não dá certo e os três (Grilo, o amigo e a jovem) são expulsos e saem pela estrada, sem dinheiro, sem ter para onde ir e com apenas um pedaço de bolo para comer. Nessa cena final aparece um mendigo andarilho, negro, que lhes pede algo para se alimentar. Grilo reclama que só têm aquele pedaço de bolo, mas a jovem lhe diz mais ou menos o seguinte: "Vamos repartir... dê a ele... às vezes Jesus aparece disfarçado para nos testar". A cena faz lembrar a narrativa de Emaús. O alimento é partido e o mendigo que o recebe tem as mãos perfuradas. É o mesmo ator que interpretara Jesus no céu. O cerne da idéia da encarnação do Filho de Deus que se identifica com o sofrimento humano e se une de modo misterioso a todos os necessitados conforme Mateus 25, é muito bem trabalhado aqui.

Conclusão

*"Se eles se calarem, as próprias pedras clamarão!"
(Lucas 19.40).*

As muitas representações e interpretações a respeito de Jesus evidenciam sua importância para cristãos e não-cristãos. Tanto tempo após os nebulosos eventos de sua morte e a proclamação de sua ressurreição, a memória de Jesus continua a ser preservada de diferentes maneiras, na Igreja e fora dela. Ele tem recebido muitos títulos ao longo da história: Profeta, Sacerdote, Rei, Rabi, Servo Sofredor, Messias, Filho do Homem, Kyrios, Sotér, Logos, Cordeiro de Deus, Autor e Consumador da Fé, Filho de Deus, "Deus", etc. A narrativa transmitida pela comunidade joanina nos oferece também autodefinições. Ali Jesus mesmo diz: "Eu sou... a luz do mundo, a porta, o bom pastor, a videira verdadeira, a ressurreição e a vida, o pão da vida", etc.



Outros títulos e representações continuarão surgindo, devido ao poder e encantamento de sua vida, morte e ressurreição. Sua presença atual é oculta, mas real nas muitas Galiléias do nosso mundo e é fonte de resistência, conforto, partilha, solidariedade, esperança e vida.

Os muitos filmes já feitos a seu respeito e outros que ainda serão produzidos, de um modo ou de outro, perpetuam sua vida e mensagem, em diferentes representações e releituras. Uma das tradições a seu respeito afirma que, na entrada em Jerusalém, os fariseus lhe exortaram a que repreendesse seus discípulos, ao que Jesus respondeu: "Se eles se calarem, as próprias pedras clamarão!" (Lucas 19.40). Mesmo quando os interesses das instituições eclesásticas ofuscam sua memória, ela sempre reaparece em outros lugares. As pedras clamam e o anunciam ao mundo. Por isso os cristãos afirmam que ele vive e está sempre adiante de nós!

O cinema ajuda a preservar sua memória. Porém, em nosso país cada vez mais empobrecido, o percentual de pessoas que assistiu "A Paixão de Cristo" ou qualquer dos filmes anteriormente citados, é pequeno, como também o é o número de freqüentadores assíduos das Igrejas que se propõem a dar continuidade à sua mensagem.

Sempre que estréia um filme novo, qualquer que seja, quem o assiste, costuma perguntar a outros: "você já viu?". O filme de Gibson está aí nas telas, atualmente, para quem quiser ver. Os anteriores aqui citados estão nas locadoras. Alguns são descartáveis, mas outros valem a pena ser vistos, por serem obras de arte. Se vão suscitar a fé ou se vão tornar melhor a vida dos que os vêem é outra história.

Ver é bom! A obra de arte sempre nos enriquece culturalmente e pode nos proporcionar experiências novas, possibilitando-nos um novo olhar sobre o mundo e sobre nós mesmos. Mas tanto o cinema quanto a Igreja não substituem o que mais importa quando falamos de Jesus: a fé e o compromisso com sua memória e com os ensinamentos a ele atribuídos e que têm sido transmitidos de geração em geração.

Assistir aos filmes de Jesus pode ser um bom ponto-de-partida para recuperar sua memória, reinterpretá-la e atualizá-la. Ouvir e assistir as pregações que as Igrejas fazem a seu respeito também é um bom ponto-de-partida. Mas os filmes e a pregação cristã são apenas isso: pontos-de-partida, inícios de um diálogo provocativo para que recuperemos sua memória. Jesus não pertence à Igreja. Também não pertence ao cinema! Ele, que é a verdade que liberta, é livre! E por isso, aparece de vez em quando nas Igrejas e nos cinemas, atraindo de diversos modos, a atenção das pessoas.

Bem-aventurados os que não viram, e creram!



Bibliografia

- ARENDDT, Hanna, *Sobre a Violência*. (Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994).
- BAUGH, Lloyd. *Imaging the Divine: Jesus and Christ-Figures in Film*. (Kansas City, Sheed and Ward, 1997).
- BELLEMARE, Mario De Giglio. "The Passion of the Christ". *The Journal of Religion and Film* (Department of Philosophy and Religion. University of Nebraska), Vol 8. n. 1, April 2004.
- BURITY, Joanildo. "A paixão de Cristo", de Mel Gibson. *Compartilhar n. 31*. (Porto Alegre: CEA, 2004), disponível no site: www.centrodeestudosanglicanos.com.br
- GONÇALVES, Humberto Maiztegui. "O filme 'Passion' de Mel Gibson diante da literatura bíblica e dos dados históricos disponíveis". *Compartilhar n. 31*. (Porto Alegre: CEA 2004), disponível no site: www.centrodeestudosanglicanos.com.br.
- KINNARD, Roy e DAVIS, Tim. *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. (New York City, Citadel Press, 1992).
- KREITZER, Larry. "The New Testament in Fiction and Film. On Reversing the Hermeneutical Flow". *The Biblical Seminar*, n. 17 (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1993)
- LUZ, Ulrich. *Matthew in History, Interpretation, Influence and Effects* (Minneapolis: Fortress, 1994).
- MARTIN, Joel W. e OSTWALT, Conrad E., eds. *Screening the Sacred: Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film* (San Francisco: Westview, 1995).
- MILES, Margaret. *Seeing and Believing – Religion and Values in the Movies* (Boston, Beacon Press, 1996).
- MORGAN, David. *Visual Piety: A History and Theory of Popular Religious Images* (Berkeley: University of California Press, 1987).
- PAFFENROTH, Kim. *Judas through the Centuries* (Louisville, KY: Westminster John Knox, 2001).
- PAFFENROTH, Kim. "Film Depiction of Judas". *The Journal of Religion and Film*



(Department of Philosophy and Religion. University of Nebraska), Vol. 5, n. 2
October 2001.

PONDÉ, Luiz Felipe. "A teologia de Pôncio Pilatos". *Folha de São Paulo – Caderno Mais*. Domingo, 28 de março de 2004, caderno *Mais*.

REINHARTZ, Adele. "Jesus in Film: Hollywood Perspectives on the Jewishness of Jesus". *The Journal of Religion and Film* (Department of Philosophy and Religion. University of Nebraska), Vol. 2, N. 2, (University of Nebraska), 1988.

SCOTT, Bernard Brandon, *Hollywood Dreams and Biblical Stories* (Fortress: Minneapolis, 1994).

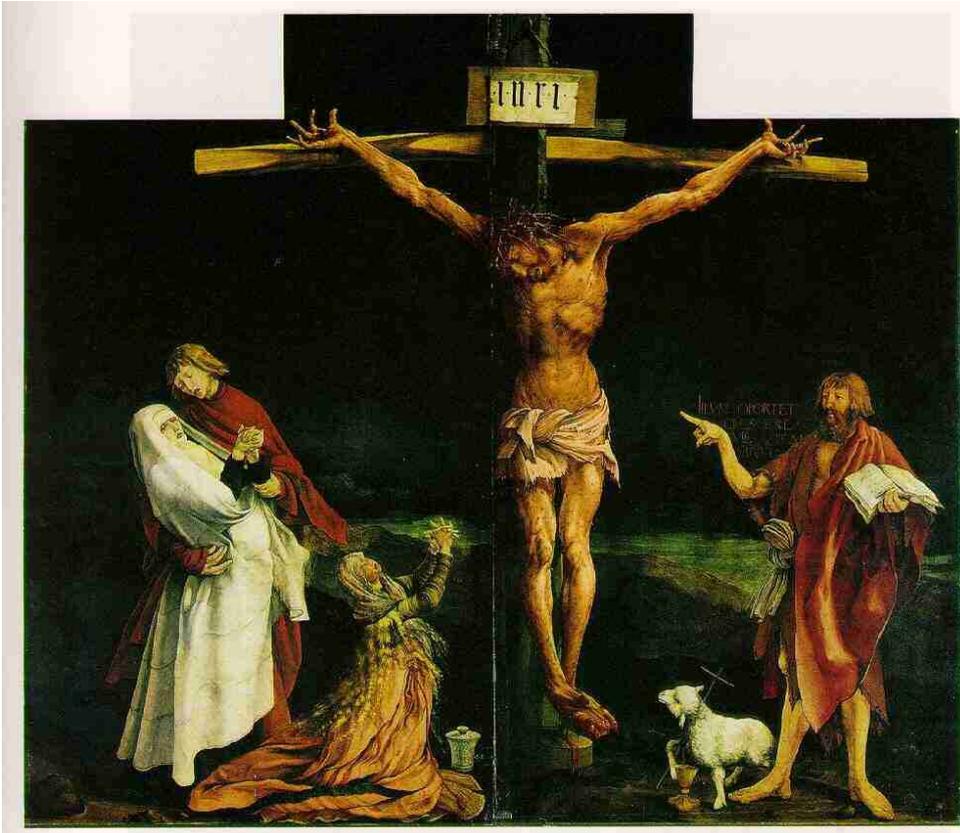
TATUM, W. Barnes. *Jesus at the Movies*. (Santa Rosa CA: Polebridge Press, 1997).

TELFORD, W.R. "The New Testament in Fiction and Film: A Biblical Scholar's Perspective" in Jon Davies, Graham Harvey and Wilfred Watson, eds., *Words Remembered, Texts Renewed. Essays in Honour of John F. A. Sawyer* (Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995), pp. 360-94.

_____. "Jesus Christ Movie Star: The depiction & Jesus in the cinema" in Clive Marsh and Gaye Ortiz (eds.), *Explorations in Theology and Film: Movies and Meaning* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 115-39.

Anexos

1. M. Grünewald - O Retábulo de Isenheim (1510-1515)



2. Coreggio – "Ecce Homo"



Copyright © 2001 National Gallery, London. All rights reserved.

3. Bosch - "Christ mocked with Thorns" (c. 1490-1500)



4. El Greco - "The Crucifixion" (1585):



5. Tician – "The Deposition"



6. Rubens - "The Deposition"- (1601)

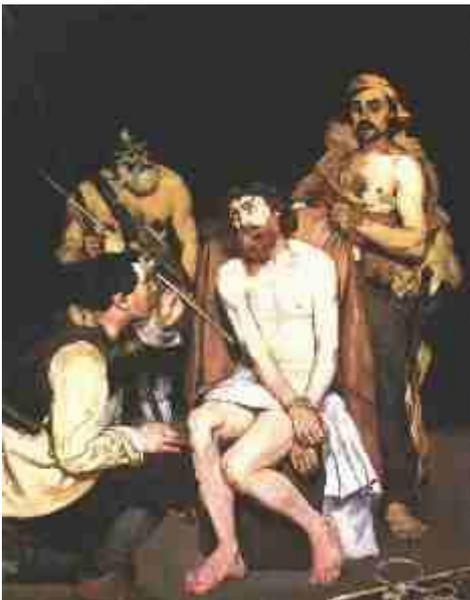


7. Bosch, "The Crowning with Thorns" (c. 1495-1500)



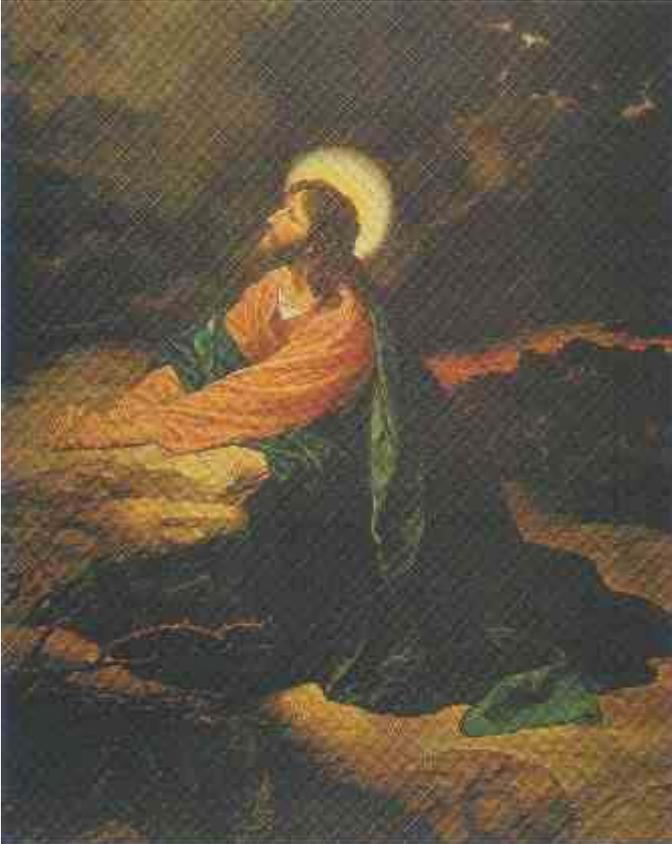
Copyright © 2003 The National Gallery, London. All rights reserved.

8. Manet, "The Mocking of Christ" (1865)

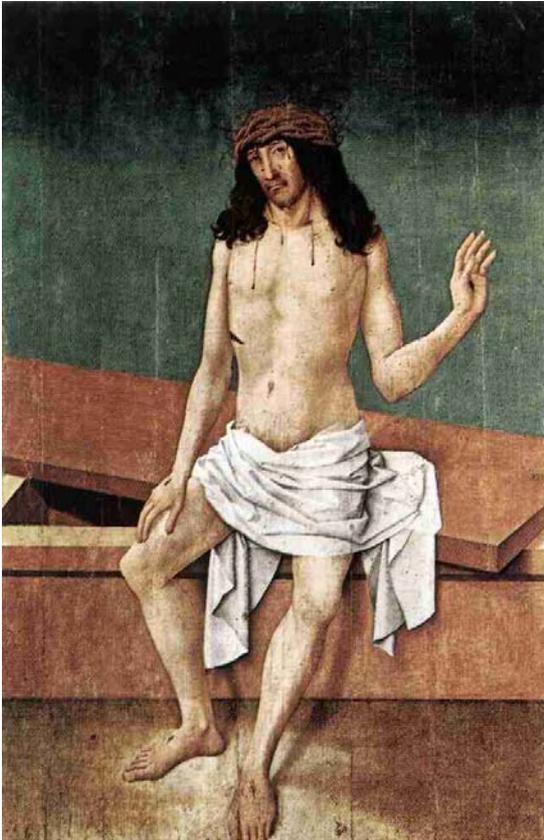




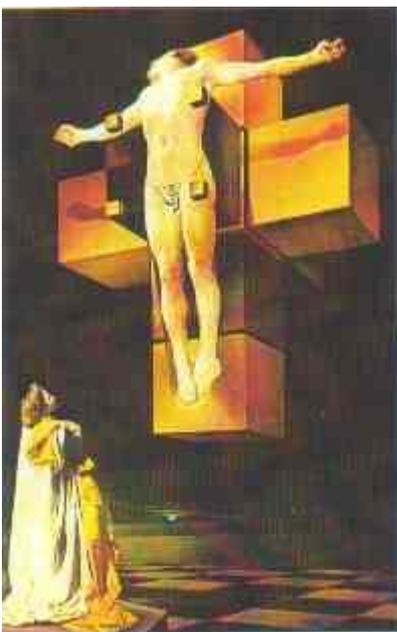
9. Christ in Gethsemane (Hoffmann), 1880



10. Frueauff – “Christ with the Crown with Thorns” (1495)

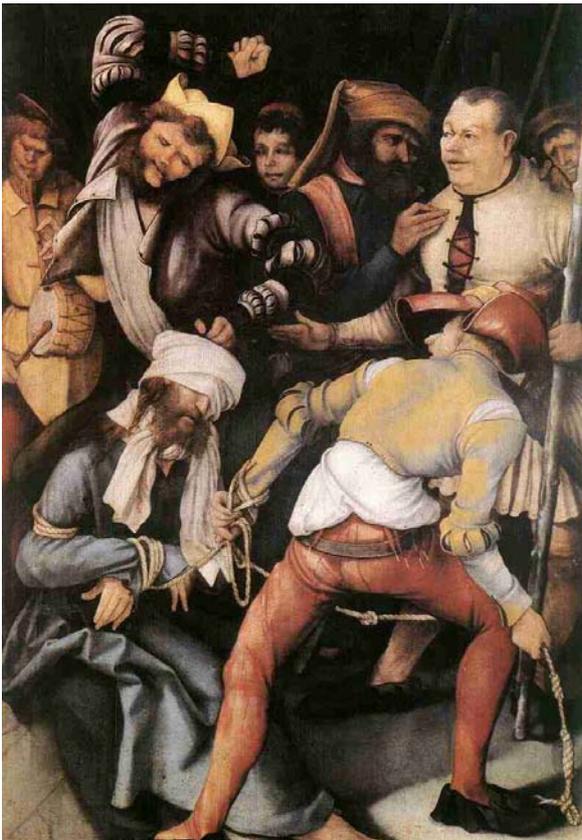


11. Salvador Dalí - "Crucifixion" (1951)





12. M. Grunewald – "The Mocking of Christ" (1503)



13. Caravaggio – "The Crowning with Thorns"



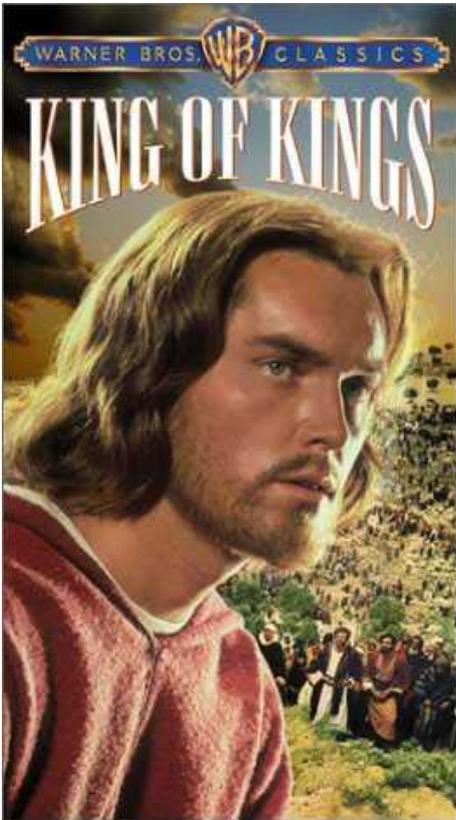
14. *Tiepolo, "Cristo carregando a cruz"*



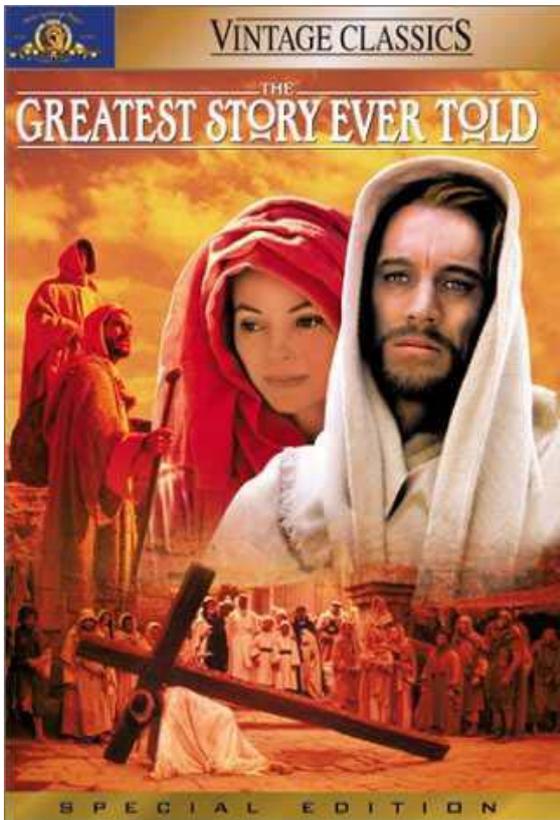
15. Cristo Sophia (Teologia feminista)



16. King of Kings (Nicholas Ray, 1961):



17. The Greatest Story Ever Told



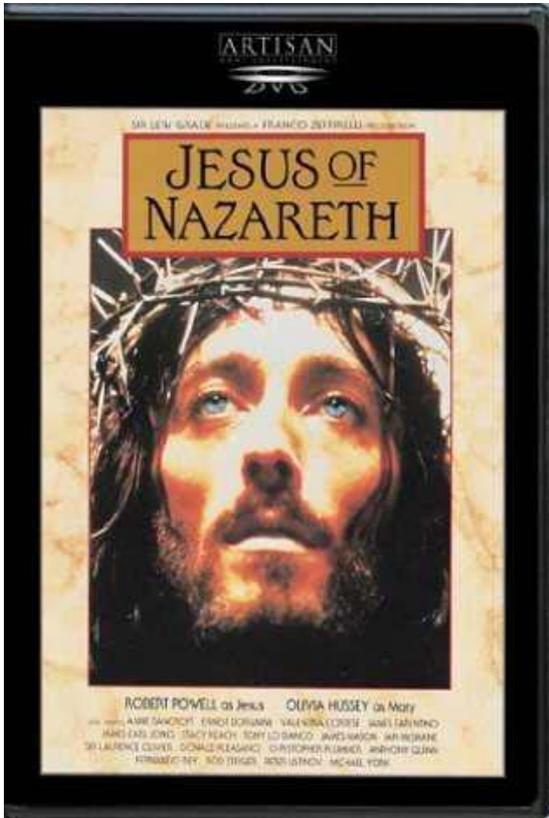
18. Il Vangelo Secondo Matteo (Pasolini):



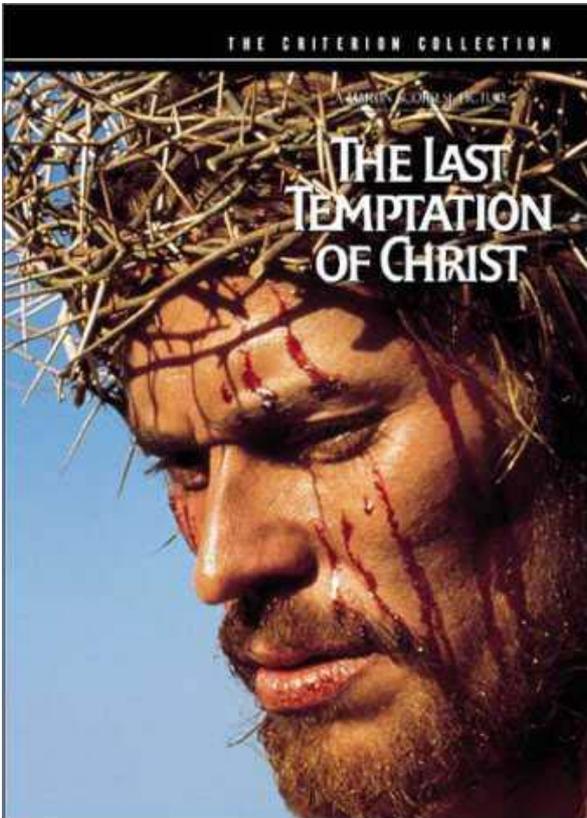
19. Jesus Christ Superstar (Norman Jewison, 1973):



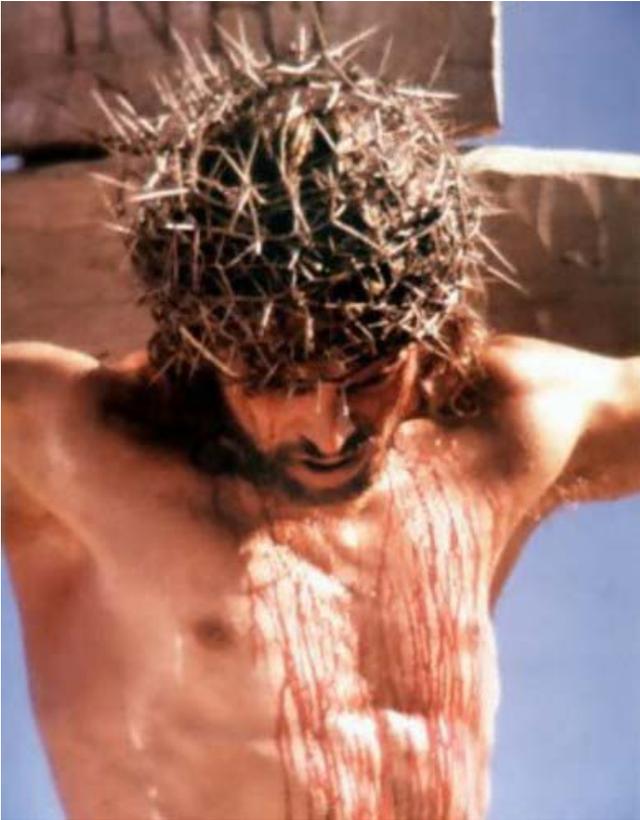
20. Jesus of Nazareth (Zefirelli)



21. The Last Temptation of Christ (Scorsese):



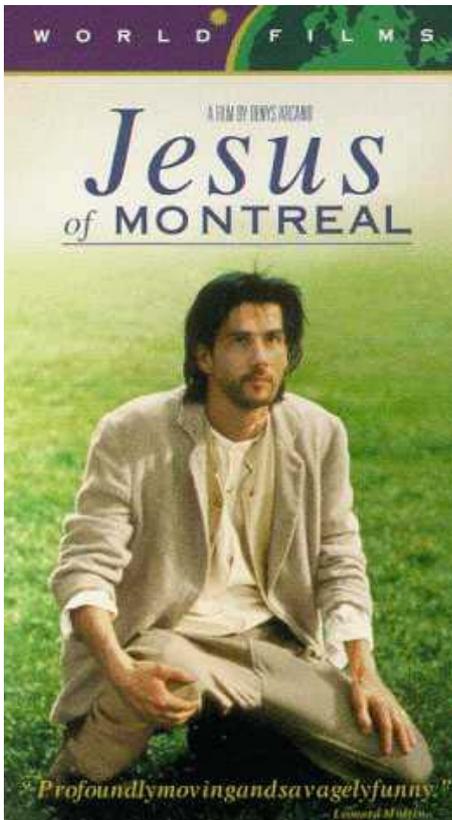
21. The Last Temptation of Christ II (Scorsese):



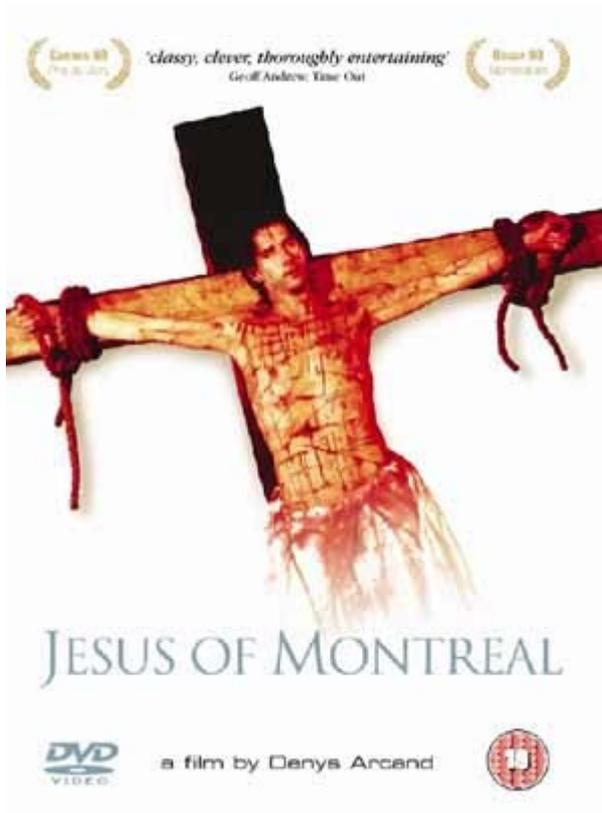
22. The Last Temptation of Christ III (Scorsese):



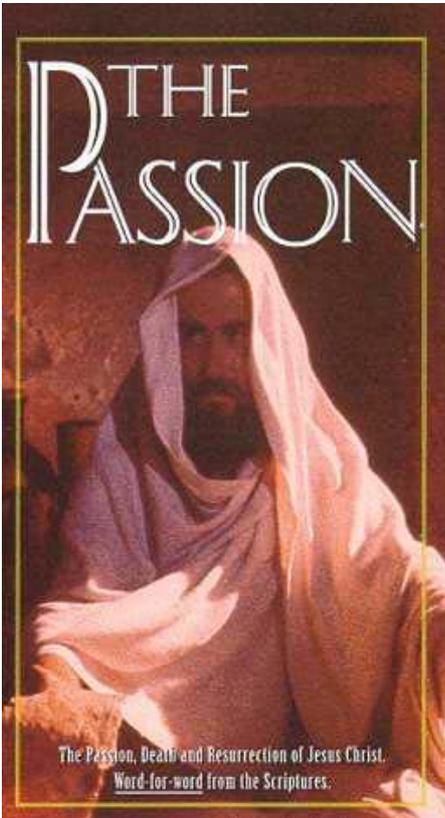
23. Jesus de Montreal (Denys Arcand, 1989)



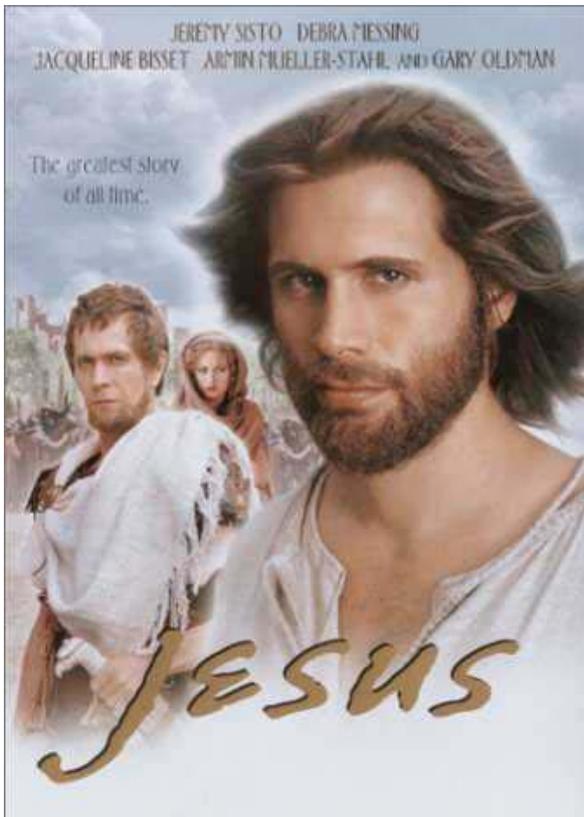
24. Jesus de Montreal (Denys Arcand, 1989) II



25. A paixão segundo São Lucas (1997)



26. Jesus (Minissérie para TV – 2000)



27. Imagem "tradicional" de Jesus no Ocidente e reprodução computadorizada das feições de um judeu "típico" do I século, conforme a BBC:



28. Perfil de um judeu típico do 1º. século, conforme a BBC:

