

Cristologia fílmica: subsídios teórico- metodológicos para a análise da produção de imagens cristológicas geradas no cinema e na TV

Luiz Vadico

Neste artigo¹ se pretende dar subsídios metodológicos e teóricos para o estudo da cristologia realizada através dos meios cinematográficos e televisivos quando abordam a estória da vida de Jesus Cristo. Diante desse objeto percebemos a carência de trabalhos na área que dessem instrumentos adequados para a análise cristológica nos filmes. A especificidade do assunto exige que a sua abordagem leve em consideração uma série de quesitos que normalmente não seriam necessários se se tratasse de uma obra cinematográfica qualquer. Alguns destes quesitos se não levados em consideração alteram sensivelmente o resultado final do trabalho. Após um longo estudo crítico dos pesquisadores que tocaram neste assunto de maneira direta ou indireta, discorreremos neste texto a respeito da metodologia mais adequada, visando dar subsídios para aqueles que ligados – ou não – à religião, desejam se iniciar no estudo da cristologia realizada através do cinema e da TV.

É possível que o cinema faça cristologia?

A primeira questão que surge imediatamente quando falamos neste assunto é: realmente há possibilidade de se fazer cristologia através dos filmes? A resposta é positiva, mas é necessário que a fundamentemos.

Ao longo do desenvolvimento da tese de doutoramento, *A imagem do ícone*, interessava-nos saber como a estória de Jesus foi adaptada para a grande tela. Que tipos de imagens foram forjadas para representá-lo numa mídia regida pelo movimento. Desejamos desde o início, verificar se na história cinematográfica algumas imagens² tradicionais de Jesus haviam se conservado, ou mesmo se não foram

elaboradas novas, tendo em vista as necessidades do novo meio. E se dessa forma, através do cinema, se poderia fazer cristologia.

Não se pode esquecer que desde a sua origem os filmes já estão assentados sobre um substrato religioso, seja católico, seja protestante, que é parte de nossa cultura ocidental, portanto, qualquer discurso narrativo, musical, imagético, etc., sobre Deus, pressupõe necessariamente uma construção teológica *a priori*³.

Clive Marsh⁴, professor de teologia e cultura religiosa da *University College of Ripon and York St John*, na Inglaterra, em seu artigo *Film and Theologies of Culture*, define teologia de uma forma bastante simples e também contemporânea, pois relativizando as imensas implicações que essa definição poderia ter em âmbito religioso, ele buscou a sua aplicação em termos cinematográficos. Para ele, Teologia (Deus-Fala) é simplesmente o falar sobre Deus. Ele a distingue de duas formas a “fala sobre Deus” e a “fala de Deus”.

A “fala sobre Deus” é simplesmente tudo o que se tem dito sobre o assunto. Basta escrever, pensar sobre Deus e, pronto, está se fazendo Teologia. Na outra ponta está a “fala de Deus” que são as infundáveis interpretações dos textos religiosos, sejam eles a Bíblia, a Torá, ou o Al Corão; e que tratam exclusivamente de direcionar a vida dos fiéis no sentido geral de suas religiões. Esta última trata em deixar claro o que “Deus está dizendo” para os homens.

Para ampliar as implicações deste conceito de teologia para os filmes que tenham a estória de Jesus como tema, buscando traduzi-lo em cristologia, socorremos de Oscar Cullman, teólogo de origem protestante que foi figura fundamental da teologia do século XX, em seu livro *Cristologia do Novo Testamento*, declara: “Se a teologia é a ciência que tem por objeto a Deus, a cristologia é aquela que tem por objeto o Cristo, sua pessoa e sua obra” (Cullman, 2001: 17).

Ele esclarece que ao se fazer uma profissão de fé, não se está apenas aceitando um Cristo hipotético, mas sim tudo o que está relacionado à sua vida, ou seja, à sua ação em vida. De tal forma que os cristão primitivos não entendiam uma coisa separada da outra⁵. Quando Cullman colocou a questão “quem é Cristo?” referia-se particularmente a essa conhecida passagem do Evangelho de Marcos, numa questão feita pelo próprio Jesus a seus discípulos: “Quem os homens estão dizendo que sou?” (Mc 8:27).

As primeiras respostas vieram nos mesmos versículos de Marcos: “E responderam: João Batista; outros: Elias; mas outros: Alguns dos profetas. Então ele lhes perguntou: Mas vós, quem dizeis que eu sou? Respondendo, Pedro lhe disse: Tu és o Cristo” (Mc 9:28-30).

A afirmação de que Jesus é o Cristo (ou o Messias – o Ungido), é desde aquele momento uma confissão e profissão de fé, e significava também uma escolha entre as várias representações que já existiam a respeito do Messias na própria época de Jesus. O Padre Benedito Ferraro, em seu livro *Cristologia: como compreender a vida, a prática, a morte e ressurreição de Jesus, o Cristo, O Senhor, o Libertador*, comenta:

Os títulos dados a Jesus pelas primeiras comunidades mostram a contradição e a oposição ocorridas no processo de sua vida e morte. Os títulos estão relacionados com a vida de Jesus e sua prática. Por isso, a reflexão cristológica, já expressa pelos títulos (profissões de fé), enraíza-se também na história de tal forma que partimos da prática de Jesus ao ser de Jesus e do ser de Jesus ao ser de Deus (Ferraro, 2000: 11).

Por isso, no que concerne à aplicação destes conceitos aos filmes, não basta em uma determinada produção, por exemplo, colocar na boca da personagem Jesus as palavras “O Filho do Homem” ou “O Filho de Deus” é necessário, para se chegar a uma conclusão a esse respeito levar em consideração a forma como a estória é contada no filme, quais os fatos escolhidos e o que significam, como estes são encenados, quais textos evangélicos prevalecem em detrimento de outros, as escolhas que os diretores fizeram, etc., são estes quesitos todos que constituem a imagem cristológica.

Barnes Tatum, em seu livro *Jesus at the Movies – A Guide to the First Hundred Years*, é o único entre os pesquisadores a trazer ao final de cada capítulo um “retrato” de Jesus, chamando-o de “O Médico”, “Príncipe da Paz”, etc. Foi um pouco apressado ao fazê-lo, pois partiu apenas de palavras colocadas na boca dos discípulos ou do próprio Jesus na diégese fílmica.

A seleção dos filmes e os métodos

A seleção dos filmes com o quais se irá trabalhar é o primeiro passo. Essa escolha pode ocorrer por vários motivos, muitos até mesmo subjetivos, gosto pessoal ou necessidade profissional. Em se tratando de apenas um filme, a escolha é bastante simples. No entanto, perceberemos que é muito mais frutífero se estudar uma produção cinematográfica comparando-a com outras que tratam do mesmo tema. Em se tratando de cristologia, como vimos acima, o filme deve tratar da vida de Jesus Cristo necessariamente. Sobre este tema existem centenas de filmes não analisados, pouco conhecidos ou de difícil acesso.

É possível que hajam cristologias bastante bem desenvolvidas em filmes que não tenham Jesus como seu protagonista e nem a sua vida como tema; no entanto, elas geralmente são fragmentadas ou se tratam apenas de uma “citação” de algum dos títulos de Jesus, mesmo assim não as percamos de vista. Lloyd Baugh faz uma longa análise dos filmes chamados de Filmes de Figura de Cristo, que são produções onde alguns personagens, em enredos contemporâneos, imitam ou traduzem a vida de Jesus, um deles que é muito citado, por exemplo: *ET o extraterrestre*, de Spielberg, e mais recentemente *O perfume* (2007).

Seja qual for o critério escolhido é importante que ele seja mantido e esteja fundamentado de forma adequada em relação aos objetivos da pesquisa. Nosso pri-

meiro guia para estabelecer uma seleção qualquer é um artigo de William Telford, *Jesus Christ Movie Star: The Depiction of Jesus in the Cinema* (Marsh e Ortiz, 1997:116-139). Telford, que é professor de Origens do Cristianismo e Novo Testamento na University of Newcastle, na Inglaterra, escolheu 12 filmes como sendo os mais representativos, utilizando os critérios “reconhecidos internacionalmente” e “os mais vistos”. A sua relação de filmes era sólida, pois coincidia em grande parte com as de outros pesquisadores, com exceção do filme *Golgotha* (Duvivier, 1935).

Já Barnes Tatum possui como critério fundamental de classificação o acesso aos Filmes de Cristo no formato VHS/DVD, e fez um recorte deixando de fora documentários e produções confessionais. Apesar de ter dedicado dois capítulos para filmes como *From the Manger to the Cross* (1912) e *The King of Kings* (1927), apenas comentou levemente os filmes relativos ao chamado Primeiro Cinema.

É interessante notar que Tatum deixa de fora as produções confessionais por elas serem limitadas a um determinado nicho de público e por nem sempre terem uma divulgação massiva pelo cinema e pela TV. Notemos que tanto um quanto outro levam em consideração quesitos relativos a como esses filmes atingem um grande público. E algo que decorre daí é o fato de que nestes casos citados se tratam de produções sobre Jesus Cristo que ainda estão presentes no cotidiano de milhões de pessoas, ou seja, atingiram no passado e atingem no presente o imaginário social. Isso não quer dizer que uma produção pouco conhecida não tenha valor para análise, no entanto, em termos de importância no que tange à transformação social da imagem de Jesus Cristo, seu alcance é extremamente limitado.

Jon Solomon, em seu livro *The Ancient World in the Cinema*, não faz exatamente uma seleção, pois ele analisa toda a produção cinematográfica que trata da Antiguidade clássica, onde se inserem os Filmes de Cristo, no entanto, diferentemente de outros pesquisadores, inclui os Primeiros Filmes de Cristo juntamente com sua vasta gama de filmes; mas não os analisa, nele se percebe até certo desprezo para a qualidade desses filmes, pois eram considerados “primitivos”, “entediante” para o espectador moderno”, “precisão de quadros”, etc. Coisa com a qual não concordamos, pois notamos, ao longo das leituras, que as imagens formuladas sobre Jesus Cristo informavam-se umas às outras e que participavam de uma formulação imagética e literária anterior ao próprio cinema; logo, não pudemos deixar de aceitar a importância do período inicial do cinema o chamado Primeiro Cinema⁶, e as novas transformações nas imagens de Jesus possibilitadas pelo desenvolvimento da narrativa cinematográfica no período do dito “cinema mudo”. Além disso, uma parte importante desses filmes já foi relançada em DVD, e estão disponíveis no mercado, como requer o critério de Tatum.

Outra forma de se fazer uma seleção razoável é cotizar os diversos pesquisadores verificando suas relações sobre os mais importantes e o porquê de os definirem assim. É um trabalho pouco profícuo este, pois há quase um consenso internacional

sobre os Filmes de Cristo mais importantes. Como comentamos antes, um dos poucos grandes filmes que escapou do consenso foi *Golgotha*, de 1935.

Muitos outros recortes metodológicos são possíveis, por exemplo: associação visual com as Artes plásticas; apenas os episódios da Paixão; apenas episódios isolados da Vida de Cristo; documentários; um determinado período da história do cinema; filmes confessionais, etc. As possibilidades crescem conforme a necessidade do pesquisador. Recomendamos que a escolha seja feita de forma criteriosa e que os pressupostos utilizados sejam adequadamente explicitados.

As possibilidades crescem conforme a necessidade do pesquisador. Seja qual for a escolha realizada, recomendamos que ela seja feita com muito critério e cuidado, e que os critérios utilizados sejam adequadamente explicitados.

Tendo em vista um primeiro contato com a seleção realizada pelos diversos pesquisadores, segue abaixo uma relação das principais produções:

Paixão de Lear (Lear, 1896); *Paixão dos Lumières* (Lumières, 1897); *Paixão de Horitz* (1897); *Paixão de Oberammergau* (Vincent, 1898); *Paixão da Pathé* (Zecca, 1903); *Paixão da Gaumont* (Alice Guy, 1904); *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912); *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927); *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935); *The Living Christ* (Cathedral, 1953); *I Beheld His Glory* (Cathedral, 1953); *Day of Triumph* (Cathedral, 1954); *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961); *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964); *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965); *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973); *Godspell* (David Greene, 1973); *Jesus of Nazareth* (Franco Zeffirelli, 1977); *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988); *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004).

Outros filmes por nós escolhidos, como a série televisiva *The Living Christ* (1952), e os filmes *I Beheld His Glory* (1953) e *Day of Triumph* (1954), realizados pela produtora Cathedral, além de uma produção hispano-americana, *Os mistérios do Rosário* (1956), deve-se ao fato de que após *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), não houve qualquer produção hollywoodiana com esse tema até 1961, ano do lançamento de *King of Kings*, de Nicholas Ray. Este longo espaço de tempo entre as duas produções hollywoodianas só poderia ser explicado pelo surgimento das séries da TV. A importância da produção televisiva não pode ser relegada para um segundo plano, pois esta dialoga direta ou indiretamente com a produção cinematográfica.

A análise relativa à produção nacional recaiu sobre o filme do Pe. Marcelo Rossi: *Maria, mãe do filho de Deus* (2004). Para incluí-lo foi necessário abrir mão de um dos pré-requisitos, o filme trata de Maria e não de Jesus propriamente dito; esta exceção se deve ao fato de que não existe no Brasil um filme sobre Jesus Cristo⁷.

Métodos e critérios para análise

Com exceção dos critérios de seleção de filmes, e uns poucos critérios metodológicos sugeridos por Telford, não havia entre os pesquisadores nenhuma metodologia desenvolvida que pudesse ser utilizada ou até mesmo criticada. Ao longo do desenvolvimento de nossa tese de doutorado, a prática e a experiência com esses filmes levaram-nos ao desenvolvimento de métodos específicos para este tipo de produção e a levantar critérios de análise que nem sempre são aplicáveis a outros tipos de produção cinematográfica. Abaixo desenvolvo alguns destes métodos e critérios que permitem observar de forma bastante adequada como se forma uma imagem de Cristo num filme.

O texto de base

Para trabalhar com os filmes que já possuem um tipo de narrativa definida, normalmente a narrativa clássica hollywoodiana, estabelecemos um método simples, que chamamos de “o texto de base”. Cada um dos quatro Evangelhos possuem imagens relativamente distintas de Jesus, o que também pode-se chamar de cristologias distintas; mesmo que dentro do texto de cada um deles os títulos repitam-se e sejam diversos, essa diversidade não significa que não houve uma escolha mais clara do autor evangélico por uma delas. Ao analisar um filme devemos levar em consideração todas as cenas que se encontram narradas nos Evangelhos, e verificar qual das narrativas evangélicas predomina. Mesmo que tenha havido “harmonização”⁸ de textos sempre existe um deles que foi escolhido como uma espécie de fio condutor da estória, este é o que chamamos texto de base.

A vantagem deste método é poder perceber muito claramente o que se encontra no filme e que não se encontra nos textos Evangélicos. Ou seja, o que ali pode ser percebido imediatamente como sendo ficção; isto possibilita perceber o diálogo mais íntimo do roteirista com as passagens evangélicas e observar mais claramente o que foi adaptado e o que foi interpretado, e o que esse arranjo originou. Essas diferenças entre os textos Evangélicos e o “fictício” são importantes para se observar a nova imagem produzida de Jesus pelo cinema. Em raríssimos casos, como por exemplo, o das séries televisivas, este método provou ser de pouca valia, uma vez que a harmonização entre os textos era de tal monta que nenhum deles prevalecia. Ainda assim sua eficácia foi estabelecer este fato.

Mas porque utilizar como termo de comparação básico os quatro Evangelhos Canônicos? Não só por serem os textos mais conhecidos e utilizados pelos cineastas, pelo grande público e pelas igrejas, mas por nos darem um substrato comum da vida e feitos de Jesus. E tudo o que neles não se encontra naturalmente irá nos chamar

atenção. Aí poderemos verificar se este elemento destoante provém dos textos apócrifos, da tradição, da literatura ou da pura ficção cinematográfica. Isto também não quer dizer que o que não se encontra nos textos evangélicos tenha menos valor, se trata aqui de uma questão pragmática, localizar os elementos destoantes.

Observação do “fictício”

Metodologicamente falando, em relação aos Filmes de Cristo, consideramos como sendo material relativo à ficção, cenas, estórias, plots e sub-plots, ampliações de material evangélico, que não estejam de qualquer forma amparadas nos textos evangélicos, sejam eles canônicos, apócrifos ou agraphas. Nessa consideração do fictício também se deve verificar o conteúdo da cena, como ela foi pensada encenada e organizada, pois a estética também permite narrar coisas que não se encontram efetivamente amparadas nos textos evangélicos.

Separar entre fictício e textos evangélicos não deve servir como parâmetro de valor. A idéia é perceber o que é relativo apenas à criatividade ou ao imaginário de um determinado período histórico e social. Algo como, bolo que é uma coisa, e bolo com cobertura, que é uma variação da coisa; o fictício traz essa ampliação da função original, ele é o enfeite, a cobertura e muitas vezes o recheio. É no fictício – principalmente – que se dão as alterações naquilo que chamamos de imagem de Cristo. É necessário metodologicamente perceber a diferença entre o proveniente da tradição e dos textos evangélicos e o que é reelaborado e ou criado. A necessidade de acrescentar material fictício aos textos evangélicos ocorre por diversos motivos, desde pequenos acidentes ao longo da produção, desconhecimento do assunto por parte dos produtores e diretores, criar interesse, até a intencionalidade de se elaborar uma nova imagem de Jesus.

O conteúdo imagético das cenas versus o conteúdo literal dos Evangelhos

Um equívoco cometido pelos pesquisadores é citar o nome de uma cena existente nos Evangelhos, como, por exemplo, *A tentação de Cristo*, para informar que determinada cena existe em um filme, e não verificar imageticamente como essa tentação é trabalhada. Um exemplo mais claro disso poderá ser percebido no filme *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), onde a tentação de Cristo, longe de ser mostrada num deserto, depois de Jesus ter jejuado 40 dias e 40 noites, é apresentada no contexto de uma pregação no Templo de Jerusalém, onde o Poder Ihe é oferecido pela massa de pessoas que ali estava e que gostaria que ele se tornasse o Rei. Isso, se não muda tudo, ao menos, deixa claro que os roteiristas e diretores não apenas leram

e absorveram os textos Evangélicos eles também interpretaram-nos. Isso constitui um exercício de teologia. Isso é muito perceptível em algumas cenas particulares, especialmente arranjadas para parecerem poéticas.

Em *From the Manger to the Cross*, o diretor Sidney Olcott, retratou o período final da infância de Jesus. Ao mesmo tempo em que ele fez uma cena equiparada a uma aquarela de James Tissot, ele colocou ali um elemento novo, a sombra de uma cruz. Esta sombra informa ao espectador que esta criança está destinada a morrer na cruz. Este destino de morte é uma característica que nos leva também ao título “o servo sofrendo”. Se lêssemos apenas o subtítulo: Infância de Jesus, jamais iríamos notar este detalhe lá colocado por razões simbólicas.

As afirmações verbais encontradas na diégese

Da mesma forma que é importante nos textos evangélicos as afirmações do próprio Jesus a respeito de si, como as de outras pessoas, é importante observar nos filmes essas afirmativas verbais sobre “quem é Jesus”. Por duas razões, essas afirmações podem ser de fato a “imagem cristológica” que se deseja transmitir, ou podem ser puro desconhecimento do diretor ou produtor do que essas frases significam realmente ou ainda, conhecendo, podem ter desejado afirmar a imagem cristológica apenas pelo “verbal”, incorrendo assim num erro mais freqüente em analistas e pesquisadores; é necessário ao pesquisador distinguir entre o uso adequado e o equivocado dos títulos cristológicos afirmados apenas verbalmente na diégese fílmica, em geral essas afirmações estão em contradição com a imagem cristológica realmente gerada pelo filme.

A escolha dos atores

No início da história do cinema a questão de quem iria fazer o papel de Jesus Cristo não era tão candente quanto tornou-se poucas décadas depois. Os atores tinham uma importância bastante relativa nas produções. No entanto, com o estabelecimento do chamado *Star Sistem*, a questão se impôs. Ninguém imagina, por exemplo, Arnold Schwarzenegger ou Danny De Vito no papel. O tipo físico e a “moral” do ator são quesitos levados em consideração. Não se costuma convocar para o papel um ator que tenha uma imagem negativa veiculada na imprensa (drogas, alcoolismo, jogatinas, etc.). Então, apesar da visibilidade que uma produção dessas dá, nem sempre o “Jesus Cristo” é o ator mais conhecido do público, o que, evidentemente não exclui a necessidade de talento.

Outro dado relativo aos atores é o seu tipo físico, se se trata de um Jesus loiro, moreno, negro, nipônico, etc. Se se trata de um Jesus belo ou feio, pois até isso se relaciona a uma discussão teológica antiga acerca da beleza de Cristo. Relativamen-

te ao corpo também o gestual pode ser um quesito de análise, se este Cristo anda muito, se ele se locomove pouco, se ele é expansivo ou retraído em seus gestos; se age com naturalidade ou não.

A psicologia das personagens

Sem entrarmos no arriscado campo da “análise psicológica” devemos levar em consideração a psicologia da personagem Jesus como nos é apresentada nos filmes. Seu caráter, postura, gestos e relacionamentos nos falam sobre o homem que ele é. Um exemplo disso é quanto à conveniência de Jesus ser retratado como alguém com um caráter forte e de liderança. Para escapar ao problema Nicholas Ray, em *King of Kings* (1961), retratou-o como um homem de tendências pacifistas e com uma tradicional assexualidade, aquele era o típico período da “má consciência e do anti-herói”. Para contrabalançar esta escolha o diretor valorizou os papéis coadjuvantes de Judas Iscariotes e Barrabás, o que lhe custou muitas críticas.

Um outro exemplo que podemos citar é *Jesus Christ Superstar*, de 1973, ao longo da sua análise verificamos os sérios problemas de personalidade da personagem, levando a considerá-lo como “Jesus, o adolescente”, isto para não classificá-lo como “Jesus, o anti-Cristo”. As conclusões se deveram, sobretudo, ao comportamento irascível, egoísta e egocêntrico de Jesus.

Não acreditar no cineasta

Em geral se pode prescindir completamente da opinião dos cineastas relativamente às suas obras, pois o filme em si possui todos os elementos necessários para que se descubra a cristologia envolvida. No entanto, é útil conhecer as intenções do diretor ou de quem quer que seja que detenha o poder sobre o produto final fílmico. Em geral se deve buscar as notas relativas à produção apenas quando o pesquisador percebe que alguma coisa “não está funcionando bem” no filme e que necessita de maiores esclarecimentos sobre algumas passagens ou intenções; a opinião e intenção dos diretores devem entrar apenas como um dado a mais da análise, suas afirmações podem e devem ser discutidas em favor de uma melhor compreensão do filme. No entanto, o diretor não deve ser supervalorizado, pois o foco é a imagem cristológica que está no filme, tenha o diretor conseguido ou não produzir a que ele desejava.

A comparação entre o filme analisado e aqueles que o antecederam

O fator comparativo é bastante importante para se poder contrastar inovações reais, mesmo que sejam relativas à ficção, pois em outros momentos da história do

cinema a imagem de Jesus também passou por elaborações fictícias e elas puderam passar por repetição e consolidação cultural. No que tange ao imaginário de um determinado período algo que não pode passar despercebido é que as comparações devem ser feitas sempre entre um filme e os que o antecederam. É impróprio se comparar, por exemplo, *The Greatest Story Ever Told* (Stevens, 1965) com *Jesus of Nazareth* (Zefirelli, 1977). As propostas do filme de Zefirelli, o seu contexto cultural e histórico, não estavam presentes no momento de produção do filme de George Stevens. O imaginário formado por Zefirelli não poderia ter influenciado o dele em sua produção, logo, não deve ser comparado. Apenas o que foi produzido antes influenciou o imaginário social e o do diretor; o que veio depois veio depois.

O sentido do filme como um todo

Há filmes cuja cristologia só se torna evidente apenas após serem analisados todos os aspectos envolvidos na diégese fílmica, um bom exemplo disso é *Il Vangelo di Matteo* (Pasolini, 1964), onde a imagem cristológica resultante ao final é diferente da pretendida pelo diretor, que, no entanto, só pode ser apreendida de fato quando todos os elementos fílmicos são abordados em seu conjunto. Outro exemplo é *Golgotha* (Duvivier, 1935), onde apenas o sentido do filme pôde deixar claro que se tratava de uma obra cujo objetivo era promover anti-semitismo. Em outras palavras: que estória o filme está realmente contando? Pensamos imediatamente que ele obviamente conta a vida de Jesus; mas o sentido de um filme nos diz muito mais, ao nos desvincularmos desta primeira idéia, poderemos perceber onde se deseja chegar com a forma pela qual se está contando esta estória.

O contexto histórico e social da produção

Não é possível se compreender adequadamente a formação de uma imagem de Jesus no cinema sem se levar em consideração o contexto histórico e social da produção. É o contexto que nos dá os subsídios para entendermos as inovações tecnológicas, narrativas e teológicas. Poderíamos citar vários exemplos, o mais gritante se refere a *Jesus of Nazareth*, de Zefirelli, de 1977, devedor do Concílio Vaticano II, encerrado em 1964, e que foi responsável por inúmeras mudanças na Igreja Católica, inclusive a desculpabilização oficial dos judeus relativamente à morte de Jesus Cristo. Este fato interferiu explicitamente na abordagem deste diretor.

Godspell e *Jesus Christ Superstar*, ambos de 1973, também são altamente devedores do momento social e cultural, se não são diretamente frutos da chamada contracultura, são dela um reflexo bastante importante. A produção de um filme como *Golgotha*, de 1935, cujo diretor Julien Duvivier, jamais demonstrou qualquer

vinculação com instituições anti-semitas, só pode ser entendido plenamente no contexto anti-semita que envolvia a própria França no período anterior à Segunda Guerra Mundial.

No entanto, essa busca do contexto histórico-social não deve preceder a análise do filme. Primeiramente a produção deve nos fornecer dados e informações visuais que nos chamem atenção para o momento no qual ela foi produzida. Não se deve montar um contexto histórico-social a partir do qual se analise um filme, deve-se voltar para o contexto quando o filme “pede” respostas que nele não são possíveis de serem encontradas. Em outras palavras, primeiro vimos anti-semitismo em *Golgotha*, depois fomos verificar a questão do anti-semitismo na França de 1935, para perceber se a nossa leitura da obra se sustentava e para compreender por que aquele dado bastante perturbador ali se encontra registrado.

A recepção do filme por seus contemporâneos

Filmes de Cristo despertam tamanho interesse que sempre encontramos jornais, revistas e até livros, especializados que comentam o lançamento do filme e o seu impacto. Deve-se fazer um levantamento das notícias do período, não há necessidade que seja um levantamento exaustivo, mas que seja um levantamento representativo do impacto da produção. Através das diversas reações podemos aventar a maior ou menor preparação social para a recepção daquela imagem. Podemos perceber o quanto realmente a nova imagem de Cristo é nova, o quanto ela difere das anteriores, e o que incomoda os espectadores que lhe são contemporâneos. Este “incômodo” pode ser visto como sendo uma confrontação com o imaginário coletivo consolidado até então.

As imagens cristológicas estabelecidas pelo cinema

A título de exemplo, vejamos algumas imagens cristológicas estabelecidas ao longo da história do cinema e da TV. Evidentemente o nosso artigo não permite o espaço necessário para comprovação e desdobramento de cada uma delas. Mas sua citação permitirá um primeiro contato com os resultados da utilização da metodologia acima descrita, aplicada à produção existente entre os anos de 1897 a 2004.

Pudemos notar ao longo do período entre 1897 e 1935 a manutenção da imagem de Jesus “o Servo Sofredor” ou o “Cordeiro de Deus” como é mais conhecida. Esta elaboração veio diretamente do século XIX e migrou fazendo uma verdadeira “reencarnação” da imagem cristológica em outro meio, o filme. Continham-na os vários filmes de Peças da Paixão e os primeiros filmes que buscaram elaborar uma narrativa especificamente cinematográfica, como *A Paixão da Pathè* (1902), *The King*

of Kings (1927) e *Golgotha* (1935), sendo que neste último, Jesus é evidentemente o cordeiro do sacrifício.

A forma como essa imagem foi expressa variou bastante, no entanto, foi através da exploração da violência que ela pôde ser notada com mais frequência, um exemplo muito claro disto é *From the Manger to the Cross*, de 1912; poderíamos também citar *The Passion*, de Gibson.

O intenso diálogo ocorrido entre sociedade e produtores cinematográficos no momento de expansão desta indústria levou, aos poucos, ao desatamento dos nós desta herança do século XIX. A busca de uma nova forma de expressar a imagem de Jesus ocorreu de forma muito clara na década de 1950 através das séries televisivas: *The Living Christ* e *Os mistérios do Rosário*. As condições sociais vividas nos Estados Unidos, naquele período, abriram espaço para as instituições religiosas (católicas e protestantes) expressarem a sua maneira de ver Jesus Cristo. Surpreendentemente, não se tratava da imagem tradicional. Vimos surgir “Jesus, o peregrino”, “Jesus, o médico”, “Jesus, o professor”, imagens muito mais ligadas ao cotidiano do espectador médio americano, influenciando, assim, os filmes hollywoodianos que se seguiriam nas décadas posteriores.

Entre eles estava o seminal *King of Kings* de Nicholas Ray, um herdeiro direto das adaptações televisivas que o precederam. Esta produção afetou de tal forma o cenário cinematográfico que se pode dizer: todos os filmes elaborados na década de 1960 e início dos anos 1970 dialogam com ela, em menor ou maior grau de rejeição ou aceitação. O índice de ficção contido em seu material é de tal monta que gastaram-se alguns anos para que fosse diluído e absorvido pelas várias produções subseqüentes. Em outras palavras, Jesus, em *King of Kings*, tornou-se uma personagem da ficção e quase tão somente da ficção. Parece-me que este processo ocorreu de forma prematura, necessitando que esta novidade gastasse alguns anos para ser melhor absorvida e elaborada. Para se ter uma idéia do salto qualitativo ocorrido, em termos de ficção, entre “Jesus, o cordeiro de Deus” e a elaboração do filme de Nicholas Ray, basta apenas citar a imagem cristológica por ele elaborada: “Jesus, um americano”.

Seguiu-se-lhe *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, de 1965, estabelecendo a imagem de “Jesus, o bom pastor”, percepção esta próxima à tradicional da teologia, no entanto, guardando raízes um tanto quanto confusas com a noção de “Pastor Evangélico” das igrejas americanas. Em Stevens, Jesus é um Pastor Universal, e as idéias de internacionalismo – aquilo da mensagem cristã que pode ser absorvido tranquilamente por pessoas de todas as religiões e nações – foram passadas através de “meditações” que conduziram a elaboração do filme. Esta maneira de se pensar a estória permitiu uma maior complexidade do assunto e da sua exploração.

Ao mesmo tempo na Itália, *Il Vangelo Secondo Matteo*, estabeleceria uma nova forma de se abordar a estória, pois seu diretor, Pasolini, desejava organizá-la a partir

tão somente de um dos textos evangélicos, o de Mateus, abrindo mão da tradicional harmonização. Ele quis elaborar um filme bastante próximo das propriedades textuais do Evangelho, tornando-se o filme mesmo, de certa forma, um texto imagético. Pude, através da análise, perceber a incoerência na qual o diretor incorreu ao criar um filme com estas intenções, sem notar que em sua percepção estava inculcado, de forma muito mais evidente, o Jesus expresso no Evangelho de João, “Jesus, o verbo”. Um Jesus altamente falante, discursivo, verborrágico, como nunca houve, nem antes e nem depois, na história do cinema é a herança cristológica de Pasolini para nós.

Após o estabelecimento destas três produções como uma espécie de paradigma da vida de Jesus no cinema, a sociedade encontrava-se madura para observar, de forma mais ou menos complacente, explorações bastante alternativas a respeito do principal ícone da civilização. Surge *Godspell*, em 1973, tangenciando a tênue linha entre o sério e o ridículo, apresentando Jesus como um palhaço. Incrivelmente, esta imagem cristológica não sofreu resistências.

No entanto, “Jesus, o palhaço” não foi Jesus palhaço, pois se vinculou a sua mensagem com a da alegria, contida no espírito daquela personagem. Constatamos, através desta narrativa fílmica, uma interessante exploração da imagem do Espírito Santo, única forma provável e possível de uma manifestação de “Jesus” num espaço contemporâneo como o de Nova Iorque mostrado em *Godspell*, com um rosto contemporâneo, num tempo “congelado” que existia apenas para aqueles que ouviam o seu chamado, constituindo-se numa hierofania.

No mesmo ano de lançamento de *Godspell*, surge *Jesus Christ Superstar* e, contra todas as expectativas, estabelece uma imagem extremamente negativa de Jesus. Nele pudemos observar uma imagem tão irreconhecível quanto a de *Godspell*, no entanto, com conseqüências muito mais negativas. Ao longo da análise do filme verificamos os sérios problemas de personalidade da personagem, levando a considerá-lo como “Jesus, o adolescente”, isto para não classificá-lo como “Jesus, o anti-Cristo”.

Minhas conclusões se deveram, sobretudo, ao comportamento irascível, egoísta e egocêntrico de Jesus. Ele é a própria antítese de tudo o que aprendemos sobre Jesus: ele não é bom, não é altruísta, nem compreensivo e, para completar, desconhece totalmente a vontade de Deus, contra a qual revolta-se. Chama a atenção como esta imagem “embalada” ao som de canções de boa qualidade tenha nos alcançado sem ter recebido maiores críticas.

Enfim, depois de oito décadas de exploração da imagem de Jesus no cinema, surge – ironicamente feito para a TV – *Jesus of Nazareth*, de Franco Zeffirelli, em 1977. Ele reuniu em si todos os esforços que o precederam de adaptação, buscando diretamente na história do cinema a resolução dos diversos problemas que fatalmente todo filme de Cristo enfrenta. Curiosamente, Zeffirelli, tinha a guilá-lo o pressuposto de que Jesus fora um judeu. É a partir da judeidade do Cristo

que toda a experiência do cinema é aproveitada e reelaborada numa mini-série televisiva, permanecendo como a produção mais constantemente vista da vida de Jesus, até a atualidade.

As grandes produções ficaram relativamente silenciadas até 1988, ano no qual seria lançado *The Last Temptation of Christ*, do diretor Martin Scorsese. A polêmica foi a marca deste filme, talvez menos pelo conteúdo do que pelo momento sócio-histórico no qual veio à luz. A tipologia de imagens exploradas pelo diretor levou à conclusão de que se tratava, sobretudo, de um *Evangelho apócrifo* do cinema. A imagem gerada a respeito de Jesus foi bastante inaceitável teologicamente: “Jesus, o psicótico”. Ela apareceu tendo em vista a exploração do duplo aspecto da personalidade de Cristo, o humano e o divino. Infelizmente, isto não parece ter sido alcançado e o que pudemos ver foi um Jesus confuso, fraco, indeciso, mudando de idéia constantemente e sempre necessitando ser amparado por alguém, como uma espécie de parasita existencial.

Depois da conquista, a duras penas, da liberdade de se explorar a imagem de Jesus como se bem entendesse, eis que surge *The Passion of the Christ*, do diretor Mel Gibson, em 2004, que significou uma reversão em favor da tradição. Ainda assim, o cineasta não conseguiu escapar da inovação, força necessária contida dentro do cinema e que sempre atraiu milhões de espectadores curiosos para verem “o novo”. No caso de Gibson o novo era o velho, mediado por uma violência tão extrema que apenas chocou e causou náuseas aos espectadores menos acostumados à violência dos videogames ou filmes de horror americanos.

A imagem de Jesus, sofrendo na carne para redimir a humanidade dos seus pecados, só pode ser a de “Jesus, o cordeiro de Deus”, exatamente como no Primeiro Cinema. Essa cristologia aqui apresentada só pode ser considerada, para este caso, insuficiente, pois o prevailecimento da violência no filme, em relação à teologia relativa ao sacrifício – ou ao conteúdo da pregação de Jesus –, é tão grande que a sua mensagem é a violência e não Jesus.

No mesmo ano de lançamento de *The Passion*, os brasileiros viram antes o filme *Maria, mãe do filho de Deus*, produzido pelo Pe. Marcelo Rossi, um filme confessional, portanto. Não se trata de um Filme de Cristo propriamente dito, mas foi o mais próximo disto que nós tivemos no Brasil. As intenções do padre possibilitaram o surgimento de uma imagem cristológica bastante nossa, “Jesus, um homem cordial”, ou “Jesus, um brasileiro”. A fixação em se mostrar Jesus em gestos afáveis, expansivos, pouco cerimoniais, etc., aproximou-o bastante da auto-imagem do brasileiro, sociologicamente tido como “cordial”⁹.

Como em nenhum outro filme Jesus toca e é tocado fisicamente pelas pessoas e isto é feito corriqueiramente, como demonstração de atenção e algumas vezes de carinho. E, até mesmo como demonstração de sarcasmo, quando o diabo toca e acaricia o seu corpo no momento das tentações no deserto.

Estas imagens cristológicas, recolhidas e pensadas ao longo de um período de mais de um século, e aqui brevemente comentadas, servem para demonstrar que realmente houve e há produção de teologia através dos filmes. Como foi visto anteriormente, através de uma metodologia específica que atendia ao objeto tratado, observamos que o conjunto de fatos, falas e gestos que compõe a vida de Jesus é que definem a imagem cristológica.

Outros filmes que trazem Jesus em sua narrativa, nem sempre como protagonista e que não têm a sua estória como a trama principal, também podem produzir cristologia, o que possibilita um rico campo para análise. Por essas razões se faz necessário pensar nessas imagens elaboradas, observar como são aceitas ou não, desnudá-las, dialogar com elas, estabelecer um parâmetro crítico que possibilite ao espectador guiar-se por essa nova forma de cristologia que não vem sendo ensinada nas igrejas, mas que colabora, e efetivamente corrobora, com a imagem íntima e pessoal que cada um de nós formamos a respeito de quem seja Jesus, o Cristo.

Luiz Vadico

Professor da Universidade Anhembi Morumbi
vadico@gmail.com

Notas

1. Este artigo resulta de uma Bolsa de Doutorado concedida pela CAPES (Projeto: A imagem do ícone. Cristologia no cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo – 1897-2004), sob orientação do Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire e da continuidade da sua pesquisa sob os auspícios da Universidade Anhembi Morumbi, onde desenvolve o projeto: Os primeiros filmes de Cristo – Estética e narratividade – (1897-1921).
2. Neste artigo as palavras “imagem” e “títulos” aparecem como sinônimas de títulos cristológicos, particularmente preferimos o uso da palavra “imagem”, uma vez que esta circunscreve menos o significado a que se refere.
3. Como se pode perceber em filmes, como *The King of Kings* (1927) e *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) nos quais se faz teologia explicitamente.
4. Clive Marsh. Film and Theologies of Culture. In: Marsh, Clive & Ortiz, Gaye. *Explorations in Theology and Film - Movies and Meaning*. 2ª ed. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1997. p. 22
5. Oscar Cullman, op. cit., p. 26
6. O período chamado de Primeiro Cinema refere-se aos anos de 1895/6 a 1905/6, vide: COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1995.
7. Vide: Luiz Vadico. Os filmes de Cristo no Brasil. A recepção como fator de influência estilística. In: *Galáxia*, n. 11 (junho 2006) – São Paulo: PUC-SP – EDUC; 2006. p. 87.

8. A harmonização dos diversos textos evangélicos para se contar a estória de Jesus é uma técnica muito antiga; visa adicionar passagens que são citadas em um texto e não em outro, visando deixar a estória o mais completa possível.

9. Aqui não discuto a realidade da aplicabilidade deste conceito, apenas aceito o conhecido “chavão”.

Referências bibliográficas

BAUGH, Lloyd. *Imaging the Divine*. Jesus and Christ-figures in Film. Franklin: Sheed & Ward, 2000.

COSTA, Flávia Cesarino. *O Primeiro Cinema*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1995.

CULLMAN, Oscar. *Cristologia do novo Testamento*. São Paulo: Editora Líber, 2001.

ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

LACASSIN, Francis. *Pour Une Contre-Histoire du Cinéma*. Paris: Institute Lumière/Actes Sud, 1994.

SADOUL, Georges. *A História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. London/New Haven: Yale University Press, 2001.

TATUM, Barnes. *Jesus at the Movies*. Guide to the First Hundred Years. Santa Rosa: Polebridge Press, 1997.

VADICO, Luiz Antonio. *A imagem do ícone – Cristologia através do cinema*. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo. Campinas: Unicamp/tese, 2005.

VADICO, Luiz. Os filmes de Cristo no Brasil. A recepção como fator de influência estilística. In: *Galáxia*, n.11 (junho 2006) – São Paulo: PUC-SP – EDUC; 2006.

Resumo

Neste artigo se pretende dar subsídios metodológicos e teóricos para o estudo da cristologia realizada através dos meios cinematográficos e televisivos quando abordam a estória da vida de Jesus Cristo. Diante desse objeto percebemos a carência de trabalhos na área que dessem instrumentos adequados para a análise cristológica nos filmes, por isso a nossa contribuição. A especificidade do assunto exige abordagens e metodologias próprias que permitam a sua compreensão; e sua importância reside no fato de que, no contexto sócio-cultural do último século, a maioria da sociedade aprendeu a estória da vida de Cristo através dos meios audiovisuais, e esses espectadores convivem, portanto, com imagens cristológicas geradas por esses meios, que, muitas vezes, são bastante diversas das interpretações teológicas mais tradicionais.

Palavras-chave

Metodologia; Cristologia; Cinema; Televisão; Filme.

Abstract

Filmic Christology: Theoretical-Methodological Subsidies to analyze Christological image production in movies and on television

This paper comprises theoretical and methodological subsidies for the studies of Christology carried out through cinematographic and television means when the story of Jesus Christ's life is broached. Facing this object, we realized the need of papers in this area, which could give proper asset for the analysis of Christology in movies; therefore here it is our contribution. The specificity of this matter demands peculiar approaches and methodologies that would allow us to its full comprehension; the importance consists in the fact that, in the socio-cultural context of the last century, most of the society had learnt the story of Jesus Christ through audiovisual means. These spectators had lived with Christological images generated by those means whatsoever, and most of the times, those images are not exactly the most righteous and traditional theological interpretations.

Key-words

Methodology; Christology; Cinema; Television; Movie.