UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Volume I

CAMPINAS - 2005

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Luis Antonio Vadico e aprovado pela Comissão Julgadora em 17/06/2005.

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
-orientador -

Defesa apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

CAMPINAS – 2005

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP V143i
V 1 EX
TOMBO BC/ 65303
PROC 16-86-05
C D
PREÇO 11,00
DATA 17-8-05
Nº CPD
BIB. ID 361574

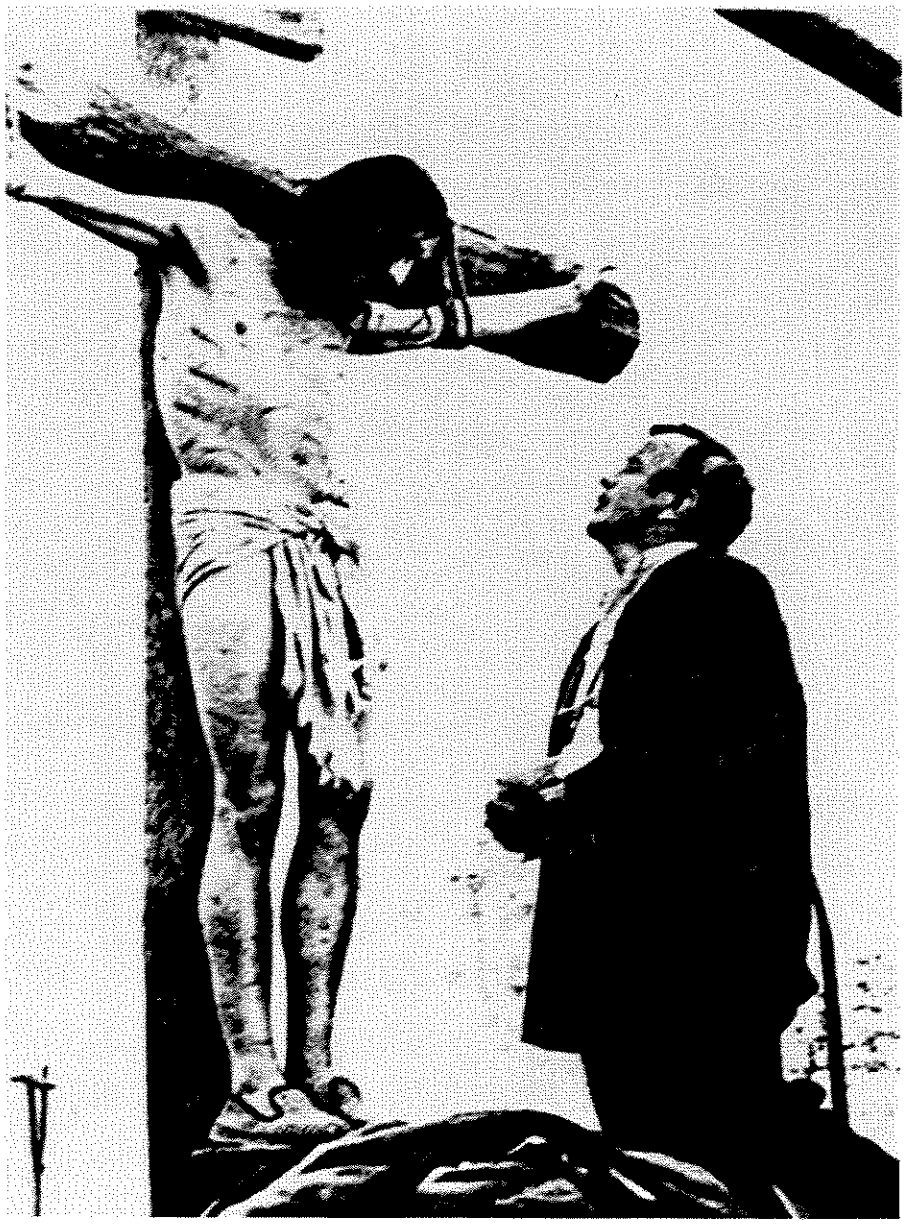
FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Vadico, Luiz Antonio.
V143i A imagem do Ícone – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo. / Luiz Antonio Vadico. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Cristologia. 3. Adaptação. 4. História. 5. Teologia. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "The image of the Icon – Cristology throughout the cinema. A study about movie adaptation of the Christ's life"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema – Cristology – Adaptation – History - Teology
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Doutorado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira
Prof. Dr. Miltom José de Almeida
Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Profa. Dra. Maria Dora Mourão
Prof. Dr. Fernando Passos
Data da defesa: 17 de Junho de 2005



3005176225

"Quem dizem os homens que eu sou?"
Jesus (Mc 8:27)

Agradecimentos

Essa tese passou por um processo de elaboração de quatro anos. Agradeço em primeiro lugar aos dias de chuva, aos dias de sol, à bela e intensa luz que repousa sobre a Unicamp, formando sombras negras, densas e generosas pelo chão. Necessito agradecer pelo emprego, pelo alimento, pelos amores que vivi e pelos que não vivi, tudo apoiado pela CAPES. Lembro-me ainda quando, no início de 2001, eu me encontrava exilado em Jaú, e já aprovado para cursar o Doutorado, sem dinheiro para vir para Campinas. Numa noite desesperadora e mágica, em meio a uma praça desolada, a uma semana do início das aulas, eu orei com uma fé mais do que insipiente: *"Senhor, se tiver que fazer alguma coisa faça agora..."* No dia seguinte, não dois dias depois, ou uma semana, recebi um telefonema informando-me que haviam entrado duas bolsas a mais da CAPES. Por que duas? Eu passei em segundo lugar. Até hoje me emociono ao lembrar desta simples estória, só os que passaram por uma situação desesperadora diante de seus próprios sonhos, sabem o que significa. O seu fim foi o querido Jayme me recebendo na Secretaria de Pós-Graduação com um imenso sorriso, dizendo: *"A sua estrela brilha, hein, rapaz?!"*

Em um outro momento da tese descobri um livro na Internet chamado *Cristo no Cinema*, uma referência em português para alguém que ainda não dominava bem o inglês. Mais do que isso, um livro tratando exatamente do mesmo assunto. Era, no entanto, uma simples nota de rodapé num texto, não estava à venda. Não consegui encontrá-lo de forma alguma via Internet, e, lembro-me de estar desanimado, dizendo: *"Meu Deus...preciso deste livro."* No dia seguinte, não dois dias depois ou uma semana, na parte da manhã, uma ex-aluna do curso de Introdução à História do Cinema, ministrado pelo meu orientador e no qual participei como monitor, entregou-me um livro muito simples, impresso em papel jornal e amarelado pelos anos: *"Eu encontrei este livro lá em casa e achei que você fosse precisar."* No dia seguinte, não uma semana depois.

Quase tudo ao longo desta tese foi assim, tirando o excesso de conforto material que nunca tive, todo o resto veio às minhas mãos. Aos poucos isto me encheu de força de trabalho e de coragem. Ao terminar minha dissertação de Mestrado, sobre filmes hollywoodianos cujo tema fosse a Viagem no Tempo, confesso que fiquei frustrado, pois não via tanta utilidade naquele trabalho. Nesta tese – cuja utilidade também é ainda um

mistério - havia no ar à minha volta a "necessidade de que ela fosse feita" e foi sob o império desta necessidade que trabalhei e vivi nestes últimos quatro anos. Agora, espero que Deus me dê férias e um trabalho honrado.

Estes quatro anos transformaram qualitativamente a minha vida. Mas, não se assustem, não direi, batendo a mão no peito "*Tenho Jesus no coração*", por que infelizmente ele nunca conseguiu ultrapassar a minha condição de historiador que o coloca bem distante do meu cotidiano, mais ou menos dois mil anos... e isto o torna incompreensível para mim. É estranho afirmar, com palavras retiradas à "Era de Aquárius" que me senti fazendo parte de alguma coisa maior, algo que me levava para além de mim mesmo... e que continua.

Fiquei com muitas dúvidas se iria colocar esta página de agradecimento, mas de repente, percebi que no Mestrado eu havia agradecido meu computador, o William, que agora é só memória. Por que eu não assumiria o risco de agradecer um estranho, um desconhecido? Que me espreitou em meu cotidiano, me cercou com seus olhares esquivos, me acenou à distância, cumprimentado-me através da subjetividade dos dias, espalhou centenas de migalhas pelo chão, para que eu jamais perdesse o rumo. Sim, por que eu não o agradeceria ? Apenas por que eu o desconheço, por que não o compreendo, por que ele age – contra todas as expectativas do saber científico – de forma misteriosa? Para mim também é um mistério o fato de que o agradecerei, pois meu trabalho foi totalmente isento de fé, religião, ou qualquer coisa que o tornasse sectário de alguma forma. Talvez por isso eu temesse... *Obrigado, Senhor.*

E da mesma forma que o agradeço, necessito estender um caloroso e vitorioso abraço para todos aqueles que de *motu proprio*, ou seguindo instâncias superiores, me auxiliaram. Tanta gente viveu este momento comigo, conversou, discutiu, participou, meteu o bedelho, sorriu e chorou com esta tese e com seus filmes, que posso falar de um "espírito coletivo" por trás dela. Neste sentido meu primeiro agradecimento vai para o meu o meu orientador, Marcius Freire. Ele me deixou livre para ser eu mesmo, para produzir o que desejasse, o que eu pudesse, para seguir o caminho mais conveniente num universo bastante novo.

Preciso agradecer à família Giovannini, na qual entrei com uma tese de doutorado e sai com preciosos amigos: Pietro e Christine. Mãe e filho. O primeiro deu-me a alegria de

co-orientá-lo no projeto de Iniciação Científica *O Movimento Aprisionado*, cuja qualidade, criatividade e originalidade recebeu elogios da Fapesp por mais de uma vez. As imagens que habitam essa tese não estariam aqui se não fosse o empenho do Pietro em modernizar seu computador, e abrir-me as portas de sua casa para que ali eu entrasse e gastasse horas e dias, captando imagens dos filmes. Um trabalho, que se fosse pago, teria custado uma verdadeira fortuna, no entanto, da forma como foi feito, seu valor é ainda mais inestimável. Ele não ganhou nada, exceto o prazer de ajudar um amigo. Christine é uma outra estória, uma pessoa admirável que da fraqueza fez força, que das pedras do cotidiano faz minar água. Um dia decidimos que ela iria ser minha secretária para aprender a mexer no Word, corrigir a escrita acadêmica, fazer bibliografias, colocar artigos no formato pedido. Tudo para que ela, posteriormente, pudesse colocar sua força de trabalho à venda no mercado. A maior parte desta tese foi fumada e bebida com Christine, entre xícaras de café e infindas bitucas de cigarro quase arranjamos câncer e úlcera de tanto debater sobre os Filmes de Cristo. Nos últimos nove meses ela esteve ao meu lado, literalmente, sentada na cadeira ao lado da minha diante do computador, como é que se agradece isso?

Também era nos braços destes dois queridos amigos que buscava a afetividade de uma verdadeira família, pois a minha se encontra distante. Obrigado pelos momentos em que a solidão não passou de um sentimento, sem raízes verdadeiras no meu cotidiano.

A família Portella é veterana de meus agradecimentos, em especial agradeço a Milton e Valderez, sempre me recebendo como se fosse um filho, dando-me acolhimento, conselhos preciosos e ignorando os meus "sumiços". A generosidade destes amigos é tanta e ao longo de tantos anos que só Deus pode retribuí-los adequadamente, e fico feliz por dizer que ele o tem feito. Obrigado por vocês serem quem são e terem criado uma família tão verdadeiramente humana. Dela destaco o Roberto, ou simplesmente Portella para mim, meu melhor amigo, meu confidente, meu sinal de alerta... Talvez, de todos os que conheço ele é o que possui maior acuidade, percebe os problemas do cotidiano com uma clareza toda sua e a transfere para a vida, tornando-a mais leve, mais simples, até mesmo mais bonita em suas dificuldades. Enumerar as qualidades: lealdade, fidelidade, paciência, etc, só deslustram o que nele é natural, a cumplicidade entre dois amigos que em suas vidas apenas desejam fazer o que é certo. Obrigado, amigo, por sua amizade, carinho e por seu olhar vigilante, sem você fatalmente eu teria "pisado em muitos tomates".

Nos últimos sete meses um amigo se mostrou essencial para o término desta tese, Danilo. Veio de manso, no início alguma afinidade, tocamos piano juntos, falamos de religião, desenhamos. Acompanhou o desenvolvimento de meus contos, passados na Antigüidade Clássica, desinteressado como quem vê uma novela sem graça. E, de repente, com seus remédios, trazidos do Centro Espírita, atuou como ninguém para o fim deste trabalho, pois as fortes crises de ansiedade que sofri poderiam ter impedido isto tudo de chegar ao fim. Esteve muito presente durante o período no qual minha mãe enfrentou uma cirurgia cardíaca, o mesmo do final desta tese. Ele suportou outras tantas dificuldades nas quais tive a felicidade de estar envolvido de forma positiva. Como eu disse anteriormente, o processo de elaboração desta tese foi de quatro anos, e é extremamente belo olhar para atrás e verificar o amálgama de sentimentos, emoções, afetividades, amizades, amores, dificuldades e alegrias que terminaram por forjar aquilo que lhes será entregue em mãos. Obrigado, Danilo, por ter sido o que outros não poderiam ser, o médico amigo.

Talvez quem passou a maior dificuldade entre meus amigos tenha sido a Vanessa, ela fez de uma gentileza extrema que jamais poderei pagar, ensinou-me inglês de graça, pois a grande defasagem dos valores da bolsa não me permitiu nenhum luxo, inclusive o de pagar um curso para falar um idioma necessário para continuar no Doutorado, como pré-requisito. Sem a Vanessa teria sido muito mais difícil, pois eu aprendo muito devagar, tenho minhas particularidades de aprendizado. Então, não foi só pelo fato das aulas terem sido gratuitas, mas por ela, acima de tudo, ter me levado a aprender e me respeitado de tal forma que ela é que parecia estar ganhando alguma coisa de mim. Sabe como isso se chama? Generosidade. Obrigado, Vanessa, por ter sido a árvore frondosa que não se preocupa onde suas folhas caem.

Enfim, meus pais, Antonio Adail Vadico e Vitória Lúcia Buzon Vadico, para os quais ofereço o fruto de todos esses esforços. Não haveria tese sem eles, não haveria eu. O primeiro me transmitiu o vício do trabalho, incansável trabalhador, que nunca vê o dia ou o horário da tarefa a ser realizada; a segunda, que me ensinou que sempre se pode fazer mais e melhor. Acho que em algum dia do passado, bem distante, desejaram ter um filho "doutor", claro que era "doutor" de médico... acho que até mesmo eu gostaria no passado de ter sido o médico da família... Mas não deu. A arte falou mais forte. Outro dia ouvi meu pai segredar para um cliente da sorveteria que seu filho iria ser doutor... E me senti

orgulhoso do seu orgulho. Minha mãe, contra todas as expectativas ressurgiu de uma arriscada operação cardíaca... Seria por que a defesa da tese não teria sentido sem sua presença? O primeiro doutor da família Vadico, o primeiro da família Buzon, sou consciente de que sento-me nos ombros daqueles que vieram antes de mim e que por isso posso divisar um horizonte mais amplo, mais feliz.. *"Pai e Mãe, vou ser doutor, me orgulho de vocês!"*

Outras pessoas queridas ainda estiveram por trás de tudo isso e distingui-las todas, com suas ações generosas e excepcionais ao longo deste percurso, originaria um texto um pouco maior. Então, desejo apenas lembrá-las e que saibam que não foram de forma alguma esquecidas: Rogério Gatto, Leodete, Paulo Dantas, Lúcia Fonseca, Paula Veermesh, Celso, Susi, Fred, Fernando Passos, Lúcia Nagib, Bernadette Lyra, Jayme, Beto, Lívia, Firmino, Péle, Anfiteles e Eucadimio. Sem vocês o mundo não teria girado nessa direção. Obrigado.

Luiz Antonio Vadico

Resumo

Nesta tese verifico as imagens de Jesus Cristo que foram elaboradas pelo cinema em seu esforço de adaptar esta estória para a sua linguagem. Teria o cinema desenvolvido incidental ou acidentalmente cristologia? Em busca destas respostas analisei detidamente os filmes mais representativos da produção cinematográfica, abarcando o período entre 1895 e 2004. Com este objetivo, tive sempre em mente o filme como o principal documento de análise e objeto último de minhas conclusões sem deixar, no entanto, de levar em consideração a percepção de outros críticos e o momento histórico-social da sua produção. Com esta intenção, analiso como se elabora a narrativa, como esta dialoga com os textos evangélicos e com a sociedade que a originou - através da tradição - e como o cinema, adaptando-a as suas necessidades, originou uma nova forma de Cristologia.

Abstract

In this thesis, I verify which Jesus images were elaborated by the cinema in its efforts to adapt this story to its own language. Had the cinema developed Christology incidentally or accidentally? In search for all these answers, I analyzed the most representative movies of the cinematographic production in its very small details, in the period consistent within 1895 and 2004. In my mind, have I always had the movie as the main analysis document and final object of my final conclusions; however, I had considered it all, the perception of other critics and the social-historical moments of its production. Withal, I analyze how the narrative is elaborated, how this one dialogizes to the gospel texts and to the society in which it was originated - throughout the tradition – and how the cinema, having it adapted to its own needs, created a new way of Christology.

Índice

INTRODUÇÃO 19

A SELEÇÃO DOS FILMES E OS MÉTODOS 22
FILMES DE CRISTO E CRISTOLOGIA 34
DESENVOLVIMENTO E ESTRUTURA DA TESE 41

CAP. 01 - AS FONTES DOS ROTEIROS 47

INTRODUÇÃO 47
A PESQUISA DO JESUS HISTÓRICO. 49
AS FONTES TEXTUAIS 55
EVANGELHO SEGUNDO MATEUS 60
EVANGELHO SEGUNDO MARCOS 62
O EVANGELHO SEGUNDO LUCAS 64
O EVANGELHO SEGUNDO JOÃO 66
OS LIVROS APÓCRIFOS 69
OS ÁGRAFOS OU ÁGRAPHA 74
O MATERIAL DE NAG HAMMADI E QUNRAM 75
FLÁVIO JOSEFO E OUTROS ESCRITORES JUDEUS 77
OS ROMANCES 79
CONCLUSÃO 80

CAP. 02 - PRIMEIRO CINEMA A ORIGEM DA CONSTITUIÇÃO DE UMA NARRATIVA PARA OS FILMES DE CRISTO 83

INTRODUÇÃO 83
A HISTÓRIA DAS PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES 86
A PAIXÃO DE LÉAR 86
LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST – A PAIXÃO DE LUMIÈRE 90
A PAIXÃO DE HORITZ 96
A PEÇA DA PAIXÃO DE OBERAMMERGAU 106
A PAIXÃO DA PATHÉ 112
A PAIXÃO DA GAUMONT 127
UM REPERTÓRIO DE IMAGENS PARA OS FILMES DE CRISTO 131
A DEVOÇÃO DA VIA CRUCIS 133
A ORAÇÃO OU OS MISTÉRIOS DO ROSÁRIO 135
O PRESÉPIO OU A ADORAÇÃO DOS REIS MAGOS 141
VERÔNICA E A SAGRADA FACE 144
CONCLUSÃO 145

CAP. 03 - FROM THE MANGER TO THE CROSS - A VIOLÊNCIA EXPRESSIVA – SIDNEY OLCOTT, ESTADOS UNIDOS, 1912. 149

INTRODUÇÃO 149

OS PREPARATIVOS DA FILMAGEM 151
A KALEM COMPANY 152
A EQUIPE DE FILMAGEM 153
O FILME 164
A ANUNCIAÇÃO E O NASCIMENTO DE CRISTO 169
A FUGA PARA O EGITO E O PERÍODO DE JUVENTUDE 173
APÓS ANOS DE SILENCIOSA PREPARAÇÃO: O ANÚNCIO DO BATISTA 177
O CHAMAMENTO DOS DISCÍPULOS, OS PRIMEIROS MILAGRES, E CENAS DO MINISTÉRIO. 178
OS ÚLTIMOS DIAS DA VIDA DE JESUS 181
INCORPORAÇÃO DE NOVOS RECURSOS NARRATIVOS 192
A RECEPÇÃO DO FILME 194
CONCLUSÃO 199

CAP. 04 - THE KING OF KINGS – UMA TEOLOGIA DA LUZ – CECIL B. DEMILLE, 1927. 203

PAUSA PARA UM INTERVALO HISTÓRICO – 1915 A 1927 203
INTOLERANCE DE 1916, D. W. GRIFFITH 209
BEN-HUR DE 1925, FRED NIBLO. 216
THE KING OF KINGS DE 1927, DE CECIL B. DEMILLE. 223
O DIRETOR/PRODUTOR 224
A ROTEIRISTA 226
O FILME 227
A PRODUÇÃO 229
ESCOLHA DOS TEXTOS 231
TEXTOS DOS EVANGELHOS CANÔNICOS 234
O TEXTO BASE - OU FIO CONDUTOR 234
AS CITAÇÕES EVANGÉLICAS 236
O FICTÍCIO 237
MARIA MADALENA - A DIFÍCIL PERSONAGEM 237
SETE DEMÔNIOS 242
MARCOS E PEDRO 243
A ACLAMAÇÃO E A TENTAÇÃO 244
O USO DO SIMBÓLICO 247
O APARELHO CINEMATOGRÁFICO: O SIMBÓLICO E A MENSAGEM 248
RECEPÇÃO 256
CONCLUSÃO 257

CAP. 05 - GOLGOTHA - O CRISTO CALADO - JULIEN DUVIVIER, 1935. 259

INTRODUÇÃO 259
O DIRETOR E ROTEIRISTA 263
FICHA TÉCNICA DO FILME 266
REALISMO POÉTICO 273
O FILME 274
O TEXTO DE BASE 277
O PAPEL DO FICTÍCIO 280
GOLGOTHA SINOPSE 281
COMENTÁRIOS 293

O FICTÍCIO COMO CONDUTOR DA TRAMA 298
A IMAGEM DOS JUDEUS NA FRANÇA. 303
O PAPEL DAS MASSAS NO FILME 310
A RECEPÇÃO DO FILME **316**
CONCLUSÃO **319**

Índice de Imagens

Paixão de Horitz - Descida da Cruz 88
Paixão de Horitz - Adão e Eva Expulsos 89
La vie et la passion de Jésus-Christ 90
A Adoração dos Magos – 933 – Encenação de Georges Hatot 90
La vie et la passion de Jésus-Christ 94
A prisão de Jesus Cristo – 939 – Encenação de Georges Hatot 94
Cristo Entrando em Jerusalém 109
Jesus caminha sobre as águas 118
Um novo docetismo, o Aparecimento de Jesus 120
Pose típica de ícone católico 121
Seqüência do véu de Verônica 121
A Sagrada Família torna-se invisível 123
Fuga para o Egito 124
Alice Guy 128
Sidney Olcott 151
Gene Gauntier 154
Alice Hollister 156
João Batista pregando sem um rio 159
Entrada pouco Triunfal em Jerusalém 160
Prováveis locações no Egito 161
Maria busca água na fonte 164
Mapa e intertítulo 167
Figura de abertura inter-blocos 168
Reaproveitamento do cenário 170
José preocupado sinal de alguma psicologização da personagem 172
A Luz como sinal do sagrado 173
Fuga para o Egito em locações autênticas 174
A sombra em forma de cruz 176
Chamamento dos discípulos 179
Jesus caminha sobre as águas 179
A Primeira Comunhão! 184
O Lava-pés 185
Mesa em U na Ceia 186
Jesus sendo açoitado 186
Estandarte judaico 187
Primeira e segunda quedas Jesus surrado exemplarmente 188
Plano-contra-plano das mulheres 189
Crucificação 190
Animação para representar o terremoto 191
Intolerance Via -Crucis *Intolerance - Howard Gaye como Jesus* 211
Intolerance - As Bodas de Caná 212
Jesus encontra-se com sua mãe 213
Seqüência da Estrela de Belém representada como o cometa Halley 220
Ben-Hur - A Santa Ceia 220
The King of Kings - Jesus escreve na areia 222
Jeannie Macpherson 226
Jacqueline Logan - Maria Madalena 238

Os Sete Pecados ____ 242
Pedro abençoa o cálice símbolo da sua primazia ____ 244
Seqüência da Tentação realizada após a Entrada Triunfal ____ 247
Jesus a Luz do Mundo ____ 251
Luz durante a Crucificação ____ 253
Luz durante a Ressurreição ____ 253
Jesus consertando uma boneca, traço de humanidade ____ 255
A Ascensão, a imagem do Jesus Divino ____ 255
Fotograma de Abertura ____ 275
Mapa da Palestina ____ 276
Dai a César... ____ 282
Contratação de Judas ____ 284
Caifás e Anás - O Conselho ____ 285
Pilatos e Caifás ____ 286
Charles Granval como Anás ____ 286
Caifás e Anás ____ 288
A mão de Herodes ____ 289
Pilatos lava as mãos ____ 290
O Sudário ____ 291
Jean Gabin e Edwige Feuillère ____ 294
Harry Baur como Herodes ____ 298
Charles Granval e André Bacque ____ 301
Charles Granval como Anás ____ 302
Robert Le Vigan como Jesus ____ 309
Multidão - Chegada de Jesus ____ 311
Seqüência de posicionamento de câmeras no pináculo do Templo ____ 312
Seqüência do Açoitamento, os judeus ávidos de sangue ____ 313
Seqüência do Açoitamento, o carrasco atira sangue na multidão ____ 314
Via Crucis ____ 315

Introdução

Jesus de Nazaré, ou Jesus Cristo, é uma figura que afetou decisivamente a história do mundo ocidental. Seguido por muitos como a própria encarnação de Deus, e vilipendiado por outros que declaram-se descrentes, sua figura dialoga inequivocamente com a nossa cultura e, muitas vezes, nossa sociedade tão absorvida por ela, dialoga com outras culturas, dizendo-se cristã. Dois milênios de civilização cristã moldaram a forma de se ver o mundo, a ética, os seres humanos e a arte. Isto para ficarmos apenas no que vem mais imediatamente à lembrança.

Um trabalho lançado recentemente no Brasil, *A Imagem de Jesus ao Longo dos Séculos*[1], de Jaroslav Pelikan, Professor Emérito de História na *Yale University*, nos Estados unidos, inspirou esta tese. Pelikan apresenta em ordem cronológica, uma série de oitenta pinturas representando a imagem de Jesus, que para ele refletem o lugar ocupado por Jesus na história da cultura. Essas imagens mostram-no como: O Rab"i; A luz dos Gentios; O Rei dos Reis; Cristo Crucificado; O Filho do Homem; O Príncipe da paz e O Libertador. Para apoiar a importância dessas imagens, Pelikan evoca uma vasta gama de evidências culturais, focando sobre a literatura e a arte visual.

Na literatura em geral, ele lida com textos literários e também com textos teológicos de diversas épocas, citando os escritos de: Santo Agostinho, Atanasius, Santo Thomas de Aquino, Bernardo de Claraval, e Francisco de Assis. Preocupa-se também com a Teologia Protestante, citando: Martinho Lutero, João Calvino, Friedrich Schleiermacher, e Karl Barth. Pelikan também utiliza comentários de outros autores que não estão inseridos numa óbvia literatura Teológica, como: Thomas Jefferson, Emerson e Coleridge. Faz ainda referências às Bulas Papais, Ordenações de Monastérios, hinos e poemas sacros, e sobretudo, dedica-se a textos históricos sobre a "vida" de Jesus. Nas artes visuais ele selecionou pinturas e esculturas, de: Michelangelo, Leonardo da Vinci, Giotto, Dürer, Lucas Cranach (o Jovem), El Greco, William Blake e, estranhamente, Siegfried Reinhardt, para nós um pintor pouco conhecido.

---

[1] Jaroslav Pelikan, *A imagem de Jesus ao Longo dos Séculos*, São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 2000.

Ao estabelecer um lugar de Jesus na cultura através dos séculos, Pelikan diz tê-lo feito através de releituras da chamada "Alta Cultura", a arte acadêmica, impulsionada por grandes investimentos econômicos e valorizada nos mercados de arte, e, a "cultura Popular". Não obstante essa preocupação toda, Pelikan não faz qualquer referência à grande arte do século XX, os filmes, o Cinema.

Inspirado pelo trabalho de Jaroslav Pelikan, me propus a escrever *A Imagem do Ícone – Uma História da Construção da Imagem de Jesus Cristo no Cinema*. Interessa-me 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 e não pela imobilidade, tão característica do sagrado. Desejei, desde o início, verificar se, na história cinematográfica, algumas imagens características de Jesus haviam se conservado, ou mesmo se não foram elaboradas novas, tendo em vista as necessidades do novo meio.

Não desejando imitar o percurso realizado por Pelikan, mas como disse anteriormente, inspirado pelo seu trabalho, tive que buscar por diversos métodos e fontes a forma como se deu essa elaboração de diversas imagens. A fonte principal sempre foram os filmes, eles foram e são a primeira fonte de informação sobre uma determinada imagem por eles gerada. Verificar a situação histórica e social da sua produção serviu, muitas vezes, para iluminar questões que estavam, de outra forma obscuras. Juntar a análise com o momento da produção, com as lutas de interesses diversos, e com a recepção que a sociedade fez no momento de lançamento destes filmes, constituiu-se em fator de extrema importância, pois pude alterar percepções críticas de outros teóricos que também atuam nesta área.

Trabalhar em conjunto história e sociedade fez com que eu precisasse, à maneira de Pelikan, apelar para o desusado método cronológico, ou seja, minhas informações necessitaram ser organizadas de maneira mais ou menos cronológica, dado que uma produção fílmica de importância – na qual foram feitos grandes investimentos - quase sempre influencia a próxima produção de mesmo tema. Através das diferenças entre a elaboração das diversas imagens, ao longo do tempo, é que pude estabelecer alguns temas recorrentes nos filmes que contam a estória de Jesus. E, também, verificar as diferenças e seus significados. Isso não quis dizer abandonar os grandes temas que também orientam estas análises. Neste trabalho não puderam ficar esquecidos a teologia, a música, e outras

representações artísticas, pois o Cinema, tem a conhecida capacidade de tocar em todas as artes e patrimônios da cultura, dialogando complexamente com elas ao mesmo tempo em que estabelece uma arte sua completamente nova.

Não desejo evocar, ou me equivocar, evocando pioneirismo neste assunto. No transcurso de desenvolvimento deste trabalho, descobri o livro de Barnes Tatum, *Jesus At the Movies – A Guide to the First Hundred Years*[2], lançado em 1997, que se tornou o meu único interlocutor neste mesmo tema. Apenas ele tentou estabelecer "imagens" relativas a Jesus Cristo no Cinema. Admirado descobri que também inspirou-se no mesmo Jaroslav Pelikan. Apenas nestes quesitos eu e Tatum concordamos. Ao longo deste trabalho perceber-se-ão algumas questões fundamentais nas quais discordaríamos veementemente se num bom "bate-papo" pudéssemos nos juntar.

O fato de Barnes Tatum ser o único a tratar do mesmo tema (mas não da mesma forma e nem com os mesmos métodos), não me deixou ficar a descoberto de teóricos importantes que tangenciaram este assunto, ou até mesmo tocaram nas inúmeras vinculações e relações entre Cinema e Religião, Cinema e Teologia, Cinema e Filmes de Cristo. Alguns deles são bem conhecidos dos estudos de Teoria e História do Cinema, como: Tom Gunning, Charles Musser e Noel Burch. Outros, menos conhecidos, mas não menos importantes para este trabalho, como: Jon Solomon, William Telford, Lloyd Baugh, Roy Kinnard e Tim Davis, Guy Bedouelle, além de outros. Dialogo com eles também, uma vez que à sua maneira, ao historiar ou teorizar, estabeleceram imagens de Jesus Cristo no Cinema.

Estes diversos autores também me indicaram caminhos para que pudesse criar métodos de análise e estabelecer os principais temas a serem discutidos. Devo dizer que a principal contribuição destes autores foi a informação. É muito difícil escrever uma História da Construção da Imagem de Jesus Cristo no Cinema sem consultar fontes primárias que estão em outros países, estes autores trouxeram uma boa parte delas para mim. Trouxeram-nas por motivos diversos, mas trouxeram. Uma das dificuldades do trabalho realizado por Barnes Tatum foi não ter se preocupado mais profundamente com cada um dos filmes escolhidos, e ter mantido um leque de obras bastante limitado, tirando

---

[2] W. Barnes Tatum, *Jesus at the Movies – A Guide to the First Hundred Years*. Santa Rosa, California: Polebridge Press, 1997.

quase sempre conclusões um tanto quanto apressadas como tentarei demonstrar mais adiante. Reunir as diversas informações, esparsas nas obras de vários autores, organizá-las e interpretá-las foi uma maneira importante de aclarar o sentido e o significado dos filmes.

Não tive a pretensão de esgotar o assunto. Quando muito, um dos meus desejos maiores foi disponibilizar em português a maior parte da informação existente, permitindo a outros terem acesso mais fácil ao tema e assunto aqui tratados. E nisto espero ter contribuído pois as relações entre religião e cinema são um campo imenso de estudos, contando com centenas de obras no exterior, e no Brasil essa área tem sido quase completamente ignorada.

A Seleção dos Filmes e os Métodos

As relações entre História e Cinema, enquanto uma nova área de estudos, pede que se busquem novas formas e novos métodos de análise, como diria Marc Ferro, em seu livro quase clássico *Cinema e História*. Não acredito em métodos que se imponham ao objeto de trabalho, mas sim em métodos que possam surgir a partir da prévia observação deste objeto. Desta forma não corremos o perigo de amputar informações importantes para a compreensão de um fenômeno porque o método não as previa.

Em todos os casos aqui analisados permiti-me uma grande liberdade de observação. Minhas reflexões sempre estão baseadas nos filmes, e deles parti para aumentar minhas informações, dialogar e, se necessário, criticar outros autores. Sempre nessa ordem. A primeira preocupação de análise foi a obra cinematográfica, num primeiro instante deslocada do seu contexto de produção, de seu solo nacional, de sua língua materna, etc, etc, etc, como se fosse um quadro de Leonardo Da Vinci visto pela primeira vez no Brasil e cuja fama se ignorasse completamente. Foi dessa maneira que cheguei a incluir em minhas análises alguns filmes desprezados pelos meus colegas internacionais.

Antes de abordar a próxima questão metodológica, creio ser necessário fazer um esclarecimento relativo ao objeto deste trabalho. A matéria prima com que lido é o *Jesus Film*. Chama-se genericamente assim uma infinidade de produções que trazem como seu tema principal a vida de Cristo, ou que trazem referências à sua vida. Em português o substantivo não ficou muito bom: *Filmes de Jesus* soou estranho; lembrei-me então que para os americanos evocar "*Jesus*" a todo instante, a todo espanto, é um fato muito natural, no Brasil é mais costumeiro que se o chame de Jesus Cristo mesmo, por isso, preferi

traduzir o termo como *Filmes de Cristo*, uma vez que não há até o momento outro termo em uso em português. Doravante tratarei os *Jesus Film* por *Filmes de Cristo*.

A Seleção dos Filmes

A primeira questão que costumam me fazer no âmbito acadêmico é sobre quais os filmes que selecionarei para este trabalho. Isso lhes parece muito evidente, pois por poucos filmes que conheçam conseguem falar as palavras "dezenas de filmes" muito rapidamente. Asseguro que não são dezenas, mas centenas. E não uma ou duas centenas, mas muitas mais se se levar em consideração todo o universo de documentários, curta-metragens, desenhos animados, produções comerciais e produções oriundas de instituições religiosas, com fins catequéticos ou educativos. Tendo em vista este universo e escudado nas opções de outros autores, decidi-me por limitá-lo sensivelmente. Os filmes que serão aqui analisados serão apenas aqueles que têm como tema principal a estória da vida de Cristo. Essa opção não significou abandonar de todo os outros tipos de filmes produzidos, como se verá ao longo deste texto, pois eles também tiveram a sua cota de participação na construção cinematográfica destas imagens.

Mesmo tratando apenas da vida de Jesus, ainda assim o número de filmes era bastante elevado, agora, apenas quase duas centenas. Meu primeiro guia para estabelecer os filmes mais importantes foi o artigo de William Telford, *Jesus Christ Movie Star: The Depiction of Jesus in the Cinema*[3]. Telford é professor de Origens do Cristianismo e Novo Testamento na University of Newcastle, na Inglaterra, e, neste artigo verificou as diversas formas pelas quais os filmes de Cristo são analisados e percebidos pelos pesquisadores em geral; destacando os pontos característicos que devem ser levados em consideração no momento de uma análise. Ele trouxe uma primeira seleção de filmes. No entanto, esse pesquisador localiza os filmes de Cristo dentro do gênero Filme Épico Bíblico, ou seja, prefere ver o seu desenvolvimento relacionado a toda uma série de filmes que tiveram como tema fatos e estórias da Bíblia.

Ele categoriza três tipos de produção ou sub-gêneros: Os Épicos do Velho Testamento, Os Épicos Romano-Cristãos e os Filmes de Cristo. Essas categorizações são,

[3] William Telford, "Jesus Christ Movie Star: The Depiciton of Jesus in the Cinema" in: Marsh, Clive & Ortiz, Gaye, org. *Explorations in Theology and Film – Movies and Meaning*. Massachusetts, Blakwell Publishers Ltda, 1997. p. 116-139.

no entanto, relativas, pois outro pesquisador, Jon Solomon, em seu livro *The Ancient World in The Cinema*[4], inclui os Filmes de Cristo dentro de sua categoria de trabalho os Filmes do Mundo Antigo, onde cabem os Épicos do Velho Testamento, os Épicos do Novo Testamento e Contos de Cristo, além de todos os outros filmes cujo tema seja a Antigüidade. Importante, neste caso, é não perder de vista a intenção de Telford. Quando localiza os Filmes de Cristo dentro de um gênero maior, ele deseja perceber como essas diferentes produções dialogam entre si, e como a sociedade as recepciona e as origina. O mesmo faz Solomon e outros autores.

Na categoria Filmes de Cristo, Telford, escolheu como representativos, utilizando o critério "reconhecidos internacionalmente", "os mais vistos", ou seja de maior sucesso:

1. *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912), para ele um clássico do Cinema Mudo, e foi o primeiro filme de Cristo a ser rodado em locações autênticas na Palestina;
2. *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), este foi o primeiro grande longa-metragem sobre a vida de Jesus, visto sob a perspectiva de Maria Madalena;
3. *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935), conhecido também por Ecce Homo nos Estados Unidos, foi o primeiro filme de Cristo sonoro;
4. *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961), famoso por ter sido atacado pela *Catholic Legion of Decency* como *"teologicamente, historicamente e escrituralmente incorreto"*;
5. *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964), um filme italiano caracterizado por Telford como *"não convencional, feito em estilo Cinema Verdade"* e que teve grande impacto sobre a audiência;
6. *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965), marcado pelo fracasso comercial, assinalando definitivamente a decadência das produções de estilo épico hollywoodiano;
7. *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973), ele o adiciona à seleção por ser o primeiro musical do gênero e por tentar adequar a estória de Cristo às novas condições sociais reinantes na década de setenta;

---

[4] Jon Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven and London, Yale University Press, 2001. Edição revista e ampliada da primeira edição de 1978.

8. *Godspell* (David Greene, 1973), outro musical marcado pela opção de modernização, a estória de Cristo é contada pelas ruas de Nova York;
9. *Jesus of Nazareth* (Franco Zefirelli, 1977), produção italiana, considerada a mais correta do gênero, Telford a incluiu, mesmo tendo em vista que originalmente o filme foi produzido para a televisão, dada a sua importância e impacto mundiais.
10. *Monty Pyton's Life of Brian* (Terry Jones, 1979), produção inglesa, escolhido por ser o primeiro filme Anti-Filme de Cristo, uma paródia do grupo humorístico inglês Monty Pyton sobre a estória de Jesus, feita através da personagem Brian;
11. *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988), produção Hollywoodiana, o mais famoso e controverso filme do gênero, baseado no romance de mesmo nome de Nikos Kazantizakis;
12. *Jesus of Montreal* (Denys Arcand, 1989), produção Franco-Canadense que marca outra diferente abordagem da vida de Cristo, nela atores estão preocupados em elaborar uma Peça da Paixão, e seus personagens acabam vivenciando na realidade cotidiana os papéis que representam na peça.

Os critérios de escolha de William Telford pareceram realmente bons, quanto mais eu adentrava no assunto mais verificava o quanto essa relação era reconhecidamente sólida. Estes filmes citados por Telford foram todos, com exceção de *Golgotha*, analisados por outros autores. Isto não significou aceitar pura e simplesmente esta seleção, mas esta foi o meu ponto de partida para estabelecer a minha própria.

Ainda com respeito às categorizações, Lloyd Baugh, Professor de Teologia e História na reconhecida Pontifical Gregorian University, em Roma, em seu livro *Imaging the Divine – Jesus and Christ-Figures in Film*[5], analisa um gênero chamado de Filmes de Figura de Cristo. Nestes a estória de Jesus, total ou parcialmente, é vivida de forma metafórica pelas personagens nos mais diversos contextos. Este gênero é um dos prediletos dos pesquisadores e teólogos que atuam na área de comunicação, pois aceitam-no como significantemente mais rico para a cinematografia, entre eles encontra-se o padre pesquisador francês Guy Bedouelle, que em seu livro *Du Spirituel dans le Cinema*[6], faz

[5] Lloyd Baugh, *Imaging the Divine – Jesus and Christ-Figures in Film*, Franklin, Wisconsin, Sheed & Ward, 2000.
[6] Guy Bedouelle, *Du Spirituel dans le Cinema*, Paris: Les Éditions du CERF, 1985.

uma abordagem introdutória a estes filmes, colocando como seus grandes representantes Eric Rohmer, Robert Bresson, Roberto Rosselini e Pier Paolo Pasolini.

Esta categoria, por não tratar especificamente da estória de Jesus não constará deste trabalho. Acredito que ela possua uma riqueza toda própria que não pode ser desconsiderada, no entanto, não cabe aqui, pois trata-se, antes de tudo, de identificar resquícios do esquema tradicional da estória de Cristo nos filmes e, mesmo que isso seja "de alguma forma estranha" uma colaboração para a representação da Imagem de Jesus no cinema, estes filmes não serão aqui analisados por serem em tão grande número que tornariam inexeqüivel a minha proposta. William Telford, comentando essa categoria chega a afirmar que os Filmes de Cristo já foram esvaziados e que nenhuma nova produção poderia reviver o gênero, que para ele está obviamente decadente. Sugere inclusive que numa sociedade tecnológica, mediada pelo saber da Ciência, o gênero que retratará melhor a sociedade é a Ficção Científica.

Uma posição bastante discutível, uma vez que vários filmes de Cristo foram lançados depois da publicação de seu texto, além de séries para TV, sem contar que há pouco tempo o ator e diretor Mel Gibson rodou uma Paixão, na qual as personagens falam em Aramaico e Latim! Parece haver, sim, um campo amplo de testes para esse gênero. Isto não faz com que eu discorde do lugar que a Ficção científica ocupa para a nossa sociedade, mas, com certeza ela não está ocupando o lugar do Filme de Cristo e o gênero não está morrendo.

Voltando à seleção dos filmes. Barnes Tatum possui um método de classificação mais ou menos diverso do de Telford, mas de resultados bastante semelhantes. Seu critério fundamental, e creio que realmente deve ser levado a sério, é o acesso aos Filmes de Cristo no formato vídeo-cassete. Ele buscou analisar e selecionar estes vídeos, também fazendo um recorte deixando de fora documentários e outros tipos de produção. Usou também o critério de não analisar produções comprometidas com alguma religião, ou produzidas por empresas ligadas a alguma igreja, no entanto, tendo em vista o acesso em vídeo e a grande divulgação, acrescentou à sua lista o filme *Jesus* (John Heyman, 1979). Trata-se de uma produção americana realizada sob o título *Jesus Project*, pertencente à *Campus Crusade for Christ*. Talvez Tatum tenha entendido por esse critério não analisar as produções Católicas,

uma vez que, cinematograficamente, em termos de linguagem, representação, e inovação no que tange a imagem de Cristo, o filme é uma nulidade.

Já Lloyd Baugh usa critérios relativamente diferentes, ao mesmo tempo que eles são temáticos, estão postos em ordem cronológica, os capítulos do seu livro são temas, vejamos os da primeira parte que nos interessa mais de perto:

1. Os Primeiros Anos
2. O Evangelho Segundo Hollywood: *King of Kings e Greatest Story Ever Told.*
3. O Jesus dos Musicais: *Jesus Christ Superstar e Godspell*
4. Os Filmes de Escândalo: *The Life of Brian e The Last Temptation of Christ*
5. Dois Clássicos Recentes: *Jesus of Nazareth e The Messiah*
6. A obra Prima: *The Gospel According to Saint Matthew.*

No capítulo *Os Primeiros Anos* ele reúne rapidamente, e de forma competente, vários filmes produzidos no Primeiro Cinema e no Período Mudo. No afã de reunir muitos filmes num só capítulo, ele acabou perdendo informações importantes de como se constrói a imagem de Jesus Cristo no Cinema, que não é toda a sua preocupação no livro, mas que perpassa por boa parte dele.

Barnes Tatum, apesar de ter dedicado dois capítulos para filmes como *From the Manger to the Cross* (1912) e *The King of Kings* (1927), também apenas comentou levemente os filmes relativos ao chamado Primeiro Cinema. Jon Solomon inclui os Primeiros Filmes de Cristo juntamente com sua vasta gama de filmes, mas, infelizmente, por não ser sua proposta, não se aprofunda em análises. Em outras palavras, os Filmes de Cristo em sua origem estavam relativamente abandonados. Eles podiam ser citados, lembrados, criticados até, mas não eram descritos, e nem tinham seu conteúdo discutido dentro das várias perspectivas abordadas por Solomon, Baugh, Tatum, entre outros. Havia até certo desprezo para a qualidade desses filmes, pois eram considerados "primitivos", "entediantes para o espectador moderno", "procissão de quadros", etc. Tanto esses filmes foram citados, inclusive por Georges Sadoul, no conhecido *A História do Cinema Mundial*[7], onde foi ressaltado seu papel para o desenvolvimento técnico e da narrativa no cinema, que não me restaram dúvidas, eles eram importantes.

---

[7] Georges Sadoul, *A história do Cinema Mundial*, Lisboa: Livros Horizonte, 1970.

Ora, como o período abordado por mim vai de 1897 a 2004, havia uma vasta gama de possibilidades sejam temáticas, sejam de número de filmes a serem incluídos numa análise. Percebendo, 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, não pude deixar de aceitar a importância do período inicial do cinema o chamado *Primeiro Cinema*, e as novas transformações nas imagens de Jesus possibilitadas pelo desenvolvimento da narrativa cinematográfica no período do dito "cinema mudo".

Sendo assim, me centrarei na análise de filmes disponíveis e na reconstrução do conteúdo de filmes já perdidos. A maior parte dos teóricos contenta-se em simplesmente citar alguns filmes do primeiro cinema e dizer que "estão perdidos", mas o fato de não se possuir mais seus negativos completos não impede que se conheça o seu conteúdo, ou seja, as cenas que os compunham e a sua decorrente estética.

Para atingir este objetivo de "reconstrução" tenho lançado mão de três meios: a observação de fragmentos que ainda existam; a reunião de informações diversas e dispersas entre os vários pesquisadores diferentes (Baugh, Kinnard & Davis, Tellford, Solomon, Tatum, Musser, etc); e por último a utilização de informações de jornais da época (do Brasil). Este esforço de compreensão dos primeiros filmes resultou no Primeiro Capítulo da Tese *Um Repertório de Imagens para os Filmes de Cristo*, onde defendo e demonstro a existência de um repertório mais ou menos fechado de imagens de Jesus Cristo, anteriores ao cinema, e que já previam uma narrativa em ordem dos acontecimentos da Vida de Cristo. Essa idéia é fundamental, uma vez que é uma resposta crítica aos teóricos internacionais, cujas idéias não deram conta dos problemas relativos à narratividade.

Isso me levou a acrescentar àquela seleção anterior de Telford os diversos filmes e fragmentos de filmes existentes daquele período, sendo os principais analisados: *A Paixão de Léar*, *A Paixão dos Lumières*, *A Paixão de Horitz*, *A Peça da Paixão de Oberammergau*, *A Paixão da Pathé*, e *A Paixão da Gaumont*. Neste percurso novo escolhido por mim, dois teóricos e historiadores foram fundamentais Charles Musser, em seu artigo *Passions and the Passion Play – Theater, Film, and Religion in América (1880-1900)*[8] e seu livro *The*

[8] Charles Musser, "Passions and The Passion Play", in: Francis Couvares, *Movie Censorship and American Culture*, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1995; e vide também: Charles Musser, *The*

Emergence of Cinema: The American Screen to 1907, e o trabalho da brasileira Flávia Cesarino Costa, *O Primeiro Cinema*[9]. Eles foram importantes tanto para um primeiro contato teórico com a área quanto para algumas informações históricas.

Outros filmes escolhidos por mim, como a série televisiva *The Living Christ* (1952), que resultou do filme *I Beheld His Glory* (1953), que na verdade foi seu último capítulo, e *Day of Triumph* (1954), todos realizados pela produtora Cathedral, além de uma produção americano-espanhola, rodada próxima a Madrid, *Os Mistérios do Rosário* (1956), obedecem o critério de serem citados por outros autores, Roy Kinnard e Tim Davis citam-nos, assim como Jon Solomon, e mesmo Tatum. Minha opção por esses filmes, no entanto, deve-se a questões histórico-sociais vividas anteriormente àquele período, década de 50, nos Estados Unidos, e que influenciaram a elaboração da imagem de Cristo. Um exemplo disso é 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 abriu possibilidades para comentários os mais estapafúrdios por parte de alguns dos pesquisadores. Se, na realidade, se levar em consideração essas produções confissionais, uma da Igreja Episcopal Americana e a outra da Igreja Católica, distribuídas amplamente nos cinemas e nas televisões, não teremos um espaço de tempo tão grande assim entre as várias produções, e mais: após um importante período de estabelecimento do conhecido Código Hays de auto-regulação da indústria cinematográfica americana que se consolidou no embate com diversos grupos sociais religiosos, é extremamente importante assistir os filmes que as Igrejas haviam produzido, pois elas consideravam-se, de alguma forma, detentoras dos direitos sobre a *Imagem Oficial* e verdadeira de Jesus Cristo. Estes filmes são, por isso, um importante contra-ponto a toda produção anterior e posterior à sua realização.

Para maior clareza, segue abaixo a lista dos filmes selecionados por mim:

1. *Paixão de Lear* (Lear, 1896)
2. *Paixão dos Lumières* (Lumières, 1897)
3. *Paixão de Horitz* (1897)

Emergence of Cinema: The America Screen to 1907, Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 1998.

[9] Flávia Cesarino Costa, *O Primeiro Cinema*, São Paulo: Editora Página Aberta, 1995.

4. *Paixão de Oberammergau* (Vincent, 1898)
5. *Paixão da Pathé* (Zecca, 1903)
6. *Paixão da Gaumont* (Alice Guy, 1904)
7. *From the Manger to the Cross* (Sidney Olcott, 1912)
8. *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927)
9. *Golgotha* (Julien Duvivier, 1935)
10. *The Living Christ* (Cathedral,1953)
11. *I Beheld His Glory* (Cathedral, 1953)
12. *Day of Triunph* (Cathedral, 1954)
13. *King of Kings* (Nicholas Ray, 1961)
14. *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pier Paolo Pasolini, 1964)
15. *The Greatest Story Ever Told* (George Stevens, 1965)
16. *Jesus Christ Superstar* (Norman Jewison, 1973)
17. *Godspell* (David Greene, 1973)
18. *Jesus of Nazareth* (Franco Zefirelli, 1977)
19. *The Last Temptation of Christ* (Martin Scorsese, 1988)
20. *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, 2004)

Além desses filmes guardei o capítulo final para as produções brasileiras relativas ao tema. Infelizmente elas praticamente não existem, e as existentes não são de qualquer forma relevantes. A análise principal relativa à produção nacional recaiu sobre o filme do Pe. Marcelo Rossi: *Maria, Mãe do Filho de Deus* (2004). No entanto, para incluí-lo necessitei abrir mão de um pré-requisito da pesquisa, o filme trata de Maria e não de Jesus propriamente dito. Estabelecido o material a partir do qual esse trabalho se desenvolverá, restam ainda outras escolhas, desta vez relativas aos métodos de análise.

William Telford, é o único dentre todos que refletiu sobre os quesitos sobre os quais devem recair as análises desses filmes. Isto se deve ao fato dele ter feito em seu artigo, *Jesus Christ Star Movie*, uma espécie de introdução ao assunto. Buscou nos diversos livros sobre o gênero, inclusive os aqui citados por mim, o método e a forma freqüentemente utilizados e os colocou em revista: a forma do filme; as fontes; o contexto ideológico e social das produções; e o estilo. Ele ainda coloca como um item à parte a caracterização de Jesus (a imagem física e emocional).

A Forma - Os filmes podem aparecer sob diversas formas, Telford reconhece que dentre os doze citados anteriormente, oito deles: *From the Manger to the Cross*, 1912; *The King of Kings*, 1927; *Golgotha*, 1935; *King of Kings*, 1961; *Il Vangelo Secondo Matteo,* 1964; *The Greatest Story Ever Told*, 1965; *Jesus of Nazareth*, 1977, e *The Last Temptation of Christ*, 1988; trataram a imagem de Cristo de forma direta, séria e respeitosa, com atenção aos aspectos históricos e sociais envolvidos, estabelecendo modelos a serem seguidos.

Em busca da revitalização do tema na década de 70 surgiram: *Jesus Christ, Superstar*, 1973 e *Godspell*, 1973. Os dois são Musicais e procuraram adaptar a história de Jesus às necessidades contemporâneas. O último formato é o do filme *Jesus of Montreal*, 1989, que trouxe para as telas as clássicas encenações da Paixão.

As Fontes - Vários textos antigos podem ser utilizados por diretores e roteiristas. A primeira e mais conhecida fonte são os Evangelhos canônicos (Mateus, Marcos, Lucas e João). Eles foram usados de diversas formas, o mais comum é que suas partes sejam selecionadas, harmonizadas e conflagradas. Pode acontecer também que seja utilizado apenas um deles, como foi o caso de *Il Vangelo Secondo Matteo* (Pasolini, 1964). Os textos Apócrifos também são lembrados de forma direta ou indireta.

Um importante número destas produções foi realizado a partir de adaptações de romances históricos. Isso é mais comum no caso dos filmes Romano-cristãos. Também já se utilizaram textos do historiador judeu Flávio Josefo, e, mais recentemente - a partir da década de cinquenta - vem se buscando auxílio da arqueologia para uma perfeita reconstituição histórica da época.

Neste ponto eu gostaria de emendar as fontes citadas por Telford e acrescentar os textos das Peças da Paixão. Este gênero do teatro religioso surgiu na Idade Média, precisamente na Inglaterra, tendo em vista os rituais do culto relativo à Páscoa e de se evangelizar o público iletrado. Existem centenas de textos adaptados para a Peça da Paixão que se baseiam ou nos evangelhos ou na tradição oral.

Contexto Social e Ideologia - O momento histórico-social da produção dos filmes também influencia em seus formato e conteúdo. Talvez seja um dos temas cinemáticos que mais sofram essa influência. Existia, já no início do século XX, uma imagem tradicional de Jesus bastante firmada, e não havia como contraditá-la em demasia sem provocar rejeição

social ao filme. A cada novo Filme de Cristo os diretores e produtores enfrentavam críticas de três frentes: protestantes, católicos e judeus. Enfrentar a constante vigilância religiosa não significou que a imagem fosse imutável, muito pelo contrário, pode-se ter uma apreciação considerável das transformações sociais numa determinada época tendo em vista o quanto esta imagem foi "adaptável".

É importante também ter em vista o momento tecnológico (efeitos especiais, câmeras, etc) no qual o cinema encontrava-se, pois isto também pode influenciar na escolha do que será representado ou não.

O Estilo - Em razão da longa e tradicional construção da imagem de Jesus Cristo, anterior ao século XX, os diretores buscaram freqüentemente inspiração na arte para representar tanto Jesus quanto outros personagens da sua história. Cecil B. DeMille diz ter incorporado cerca de 270 pinturas religiosas no seu *The King of Kings* e outras 200 em *The Ten Commandments* (1956). Esta utilização não respeita nem mesmo ideologia, pois Pasolini também utilizou o mesmo recurso, apelando para mosaicos Bizantinos.

A música surge como outro elemento importante do estilo dos Filmes de Cristo. Tem-se uma idéia de seu uso se pensarmos que DeMille inseriu sonorização em *The King of Kings* em 1931, e deu ênfase na utilização de hinos cristãos tradicionais em momentos climáticos e no restante colocou apenas efeitos sonoros. Essa preocupação justifica-se, pois a sociedade ocidental tem uma produção sobre Jesus Cristo que não concerne tão somente à imagem, mas também à teologia, à música, à pintura, etc; e todas essas referências fundem-se de forma complexa nos filmes.

Outro elemento estilístico é a escolha das locações. Os Filmes de Cristo já foram ambientados no Meio-Oeste Americano (Monument Valley), na Tunísia, na Palestina, no Marrocos, entre outras, sempre obedecendo o desejo dos diretores de dar uma ambientação visual a mais próxima possível da suposta paisagem na qual Jesus viveu. No período chamado de Primeiro Cinema existiram filmes cujo principal atrativo foram as locações.

Um dos filmes mais importantes em termos de locação foi *From the manger to the Cross* (1913, Sidney Olcott). Rodado inteiramente na Palestina e no Egito, é famosa a seqüência da fuga para o Egito onde São José puxa um burro no qual a Virgem Maria está montada levando nos braços o menino Jesus, ao fundo vêem-se a Esfinge, ainda semi enterrada, e as três grandes pirâmides de Gisé. Esse conceito de imagem foi imitado em

vários filmes, posteriormente substituindo-se as locações verdadeiras por cenários. Este foi o caso, p. ex., do filme *A Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo,* de 1925, produzido pela sociedade Pathé e que foi projetado décadas à fio no Brasil, durante as comemorações da Semana Santa.

A Caracterização - O primeiro problema é a escolha do ator. 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, p.ex., 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 vinculada na imprensa (drogas, alcoolismo, jogatinas, etc). Então, apesar da visibilidade que tem essas produções nem sempre o "Jesus Cristo" é o ator mais conhecido do público, o que, evidentemente não exclui a necessidade de talento.

DeMille foi um dos primeiros a entender a mística do papel. Conta-se que, durante a filmagem em 1927, ele não permitia que ninguém visse H. B. Warner caracterizado de Jesus Cristo fora do set de filmagens. Ele obrigava-o a entrar diretamente no set, descendo do carro no último instante e nele entrando logo em seguida à sua participação. DeMille fez com que no momento em que Warnner estivesse caracterizado ele "fosse Jesus Cristo", dirimindo assim a pessoa do ator. Outra versão desta estória é que H. B. Warnner era alcoólatra, e que ao tomar esta atitude o diretor impedia que ele se embriagasse ou que as pessoas o vissem alcoolizado.

Um Segundo problema é quanto a conveniência de Jesus ser retratado como um homem de liderança. Esta questão tem significados diversos em momentos históricos distintos. Um exemplo disso seria Jesus como um homem de tendências pacifistas e com uma tradicional assexualidade na virada da década de 50 para a de 60, típico período da "má consciência e do anti-herói". O antídoto experimentado por Nicholas Ray em *King of Kings* (1961) foi valorizar os papéis coadjuvantes de Judas Iscariotes e Barrabás, pelo que foi muito criticado.

O terceiro problema é como representar eficazmente o duplo aspecto do Cristo: humano e divino. Com certeza o filme que chegou mais próximo de alcançar algum êxito

neste sentido foi *The Last Temptation of Christ* (1988). No entanto, ainda assim, pareceu um filme confuso para muitos espectadores.

O quarto problema já citado de forma implícita é a vigilância das instituições religiosas, que tentaram controlar rigorosamente a representação da imagem de Jesus no cinema até a década de 60. Nas primeiras décadas do século XX, se estabeleceu o conhecido Código Hays, o que não significou uma menor vigilância por parte da *Catholic Legion of Decency*. Mesmo com o declínio da importância do Código Hays, nos anos 60, a pressão social quanto à representação de Jesus continuou existindo nos Estados Unidos.

Na Inglaterra o *Britsh Board of Film Censors*, a partir de 1912, baniu toda e qualquer representação da imagem de Jesus Cristo no cinema, situação esta alterada apenas no período posterior à Segunda Guerra. Nestes anos todos os censores britânicos fizeram exceção para a exibição de apenas dois filmes: *The King of Kings* (1927) e *Golgotha* (1935).

Esses quesitos de análise vislumbrados por William Telford através dos textos dos diversos teóricos são realmente o substrato para qualquer análise. No entanto, nem todos os filmes possuem uma contribuição a dar. Chamou-me a atenção o fato de que mesmo a maior parte dos teóricos sendo constituída por pessoas ligadas de forma direta ou indireta à Teologia, eles não tenham feito vinculações mais estreitas entre um assunto e outro, exceção feita aos *Filmes de Figura de Cristo*. Levanto, então, este outro item: a produção de Teologia.

Filmes de Cristo e Cristologia

Qualquer discurso narrativo, musical, imagético, etc., sobre Deus, pressupõe necessariamente uma construção teológica à priori - e ou a posteriori, como resultado de uma fusão heterogênea de idéias. Em alguns casos, como em *The King of Kings* (1927) e *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964) faz-se teologia explicitamente. Eles não possuíam apenas idéias dispersas e confusas sobre o assunto, muito pelo contrário, construíram deliberadamente uma mensagem teológica. Os filmes sempre possuem uma origem seja ela católica, protestante, agnóstica, etc, ou podem sofrer até mesmo influência Judaica em sua produção. Essas manifestações de religiosidade não devem ser ignoradas.

Clive Marsh[10], 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,* inserido no livro *Explorations in Theology and Film,* do qual ele é organizador juntamente com Gaye Ortiz, define Teologia de uma forma bastante simples, e contemporânea também, pois relativizando as imensas implicações que essa definição poderia dar em âmbito religioso, ele buscou a sua aplicação em termos cinematográficos. Logo, 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 infindáveis 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. Dada essa questão, penso não ser estranha a minha opção em levar em consideração as teologias envolvidas nestes filmes.

Por outro lado, Oscar Cullman, eminente teólogo de origem protestante, e 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."*[11]

Em sua busca de analisar o problema cristológico, Cullman busca as primeiras confissões de fé dos cristãos primitivos, que estão no *Novo Testamento*, e inverte a ordem tradicional das disciplinas, que colocava sempre a Teologia em primeiro lugar e a Cristologia em segundo. Para ele a confissão cristológica define toda a Teologia que vem depois. Ele esclarece também, 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 outra:

> "Quando o Novo Testamento pergunta 'quem é Cristo?' isto não significaria jamais, exclusiva e principalmente, 'qual é a sua natureza?' mas, antes de tudo, 'qual é a sua função?' Assim, as diversas respostas que o Novo Testamento dá a essa questão e que se expressam pelos diferentes títulos que

[10] Clive Marsh, "Film and Theologies of Culture" in:Marsh, Clive & Ortiz, Gaye. Explorations in Theology and Film - Movies and Meaning.. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1997. 2ª ed. ,pag. 22

[11] Oscar Cullman, *Cristologia do novo Testamento*, São Paulo: Editora Líber, 2001. p. 17

examinaremos sucessivamente se referem sempre, ao mesmo tempo, à sua pessoa e sua obra. Isto é verdade inclusive naqueles títulos que têm por objeto o Cristo preexistente: Logos, Filho de Deus, Deus, (...)"

Mais adiante, ele complementa ainda ter constatado que entre o povo e os discípulos de Jesus se davam várias respostas a essa questão e que todas se expressaram por títulos conhecidos, cada um dos quais designava uma função, uma obra a realizar. Ele definiu alguns dos títulos:

"Os títulos cristológicos que o Novo Testamento menciona são muito numerosos, e cada um deles mostra um aspecto particular do problema. Para expressar plenamente a riqueza infinita que se manifestou na pessoa de Cristo, não bastava uma só designação de sua dignidade. Enumeraremos aqui as mais importantes: profeta, Sumo Sacerdote, Mediador, Servo de Deus, Cordeiro de Deus, Messias, Filho de Davi, Filho do Homem, Juiz, Santo de Deus, Kyrios, Salvador, Rei, logos, Filho de Deus, Deus.(...)
Por qual começaremos e como os distribuiremos? (...)"[12]

A decisão de Cullman foi iniciar pelos títulos cristológicos que vinculavam Jesus diretamente à sua obra enquanto homem vinculado a terra, à sua situação histórica específica. A minha foi pesquisar essa imagem desde seus primórdios, iniciando pelo Primeiro Cinema.

Como pudemos notar a Cristologia é uma das vertentes mais antigas da Teologia, isso quando ela própria não a define. 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)

Curioso, Jesus perguntava como a sociedade da época o via. Tendo em vista o forte significado dessa frase, Barnes Tatum e Kinnard e Davis, a utilizaram como epígrafe do seu trabalho. Pois essa pergunta nada mais quer dizer do que a representação feita pelos homens à seu respeito, aqui vinculada diretamente aos *títulos*.

O fato de encontrar essa pergunta no texto do *Evangelho de Marcos*, considerado o mais antigo (+ - 70 d.c.) mostra que essa já era uma questão para os primeiros cristãos, não só para os judeu-cristãos, mas também para os pagãos convertidos. Dizer "quem é Jesus" passou a significar em curto espaço de tempo uma confissão (profissão) de fé.

Curioso a respeito do porque da pergunta de Jesus, fui diretamente às fontes, aos Evangelhos, para informar-me. Não foi nenhuma surpresa encontrar já ali as primeiras respostas nos mesmos versículos do *Evangelho de Marcos*: *"E responderam: João Batista;*

[12] Oscar Cullman, op. Cit., p. 26

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 também uma escolha entre as várias representações que já existiam a respeito do Messias na própria época de Jesus. Esse tipo de confissão foi aos poucos sendo assumida pelos vários Concílios convocados pela igreja Católica, o que o transformou também numa declaração de fé. Isso definiu com o tempo a área da Cristologia, que se dedica aos estudos relativos a Cristo. A Profissão de Fé é um dos seus itens mais importantes, 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".[13]

Ou seja, não basta, em um filme, p.ex., colocar-se na boca da personagem Jesus as palavras *"O Filho do Homem"* ou *"O Filho de Deus"* é necessário, para chegar-se a uma conclusão a esse respeito levar em consideração a forma como a estória é contada no filme, as escolhas que os diretores fizeram, são elas que constituem a Imagem de Cristo.

O que para os pesquisadores dos Filmes de Cristo passou mais ou menos despercebido, é que o Cinema, ao abordar a vida de Jesus, ao elaborar sua estória e emprestar-lhe um determinado significado especial, pode ter desenvolvido sua própria Cristologia (s). No decorrer desta tese não restará dúvida de que isso foi feito, não tanto pela atitude consciente dos diretores e produtores, quanto pela natureza especial da estória que abordaram.

Barnes Tatum, que 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, assim como fez Jaroslav Pelikan. Foi um pouco apressado ao fazê-lo, pois partiu apenas de palavras colocadas na boca dos discípulos, ou do próprio Jesus na diégese fílmica.

---

[13] Benedito Ferraro, *Cristologia: Como compreender a vida, a prática, a morte e ressurreição de Jesus, O Cristo, Senhor, Libertador*. Campinas: Ed. Pucc-Campinas, 2000. p.11.

Este comportamento de Tatum é recorrente em todos os outros pesquisadores que tenham alguma origem religiosa. Buscam nos filmes os textos evangélicos, gostam de verificar quais foram citados e utilizados. Neste quesito Barnes Tatum reconhece dois tipos de Filmes de Cristo, aqueles que fizeram uma "harmonização" entre os diversos textos evangélicos para contar a estória de Jesus, e aqueles que optaram por apenas um dos textos.

Ao longo do meu trabalho percebi que a questão dos textos utilizados, ou não, era muito mais séria do que poderia parecer num primeiro instante. Pois, além destes pesquisadores estarem pensando como se elaborou uma narrativa para os Filmes de Cristo, eles não estavam levando em consideração que essa elaboração pode ter dispensado, em alguns casos – principalmente no Primeiro Cinema – aqueles textos. Deixaram passar – a meu ver – uma extensa formulação popular dessa estória, anterior mesma ao cinema. Logo no primeiro instante do surgimento do Cinema, veremos no primeiro capítulo, que é a essa "narrativa popular" que os diretores e produtores recorrem, e, só então aplicam-lhes – bem posteriormente – os textos evangélicos.

Já para o fim do período do Cinema Mudo, pode-se pensar a questão da narrativa mais vinculada aos textos religiosos, no entanto, a questão de "harmonização" dos textos como deseja Tatum, passa muito ao largo deste processo.

O Texto de Base

Para trabalhar com os filmes que já possuem uma narrativa definida, normalmente a chamada Narrativa Clássica Hollywoodiana, estabeleci um método simples mas que se mostrou eficaz. Tendo em vista que mesmo a cultura popular, tem sua origem em textos evangélicos, ou até mesmo apócrifos, e que no período do Cinema Narrativo/Sonoro os diretores e produtores já compulsam diretamente os textos religiosos, e que, além disso, todo e qualquer romance escrito sobre Jesus, contém também cenas e episódios narrados naqueles mesmos textos, estabeleci o processo do 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, essas repetições não significam que não houve uma escolha mais clara do autor evangélico por uma delas. Ao analisar um filme levo em consideração todas as cenas que encontram-se narradas nos Evangelhos, e verifico qual das narrativas

evangélicas predomina ali. Mesmo que tenha havido "harmonização" de textos sempre existe um deles que foi escolhido como uma espécie de fio condutor da estória, este é que chamo Texto de Base.

A outra 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 sem entrar no mérito sobre a qualidade histórica dos textos dos Evangelhos Canônicos); isto possibilita perceber o diálogo mais intimo 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.

Um outro equívoco também cometido pelos pesquisadores é citar o nome de uma cena existente nos Evangelhos, como, p. ex., *A Tentação de Cristo*, e não verificar imageticamente como essa Tentação é trabalhada. Um exemplo mais claro disso poderá ser percebido no capítulo referente a *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), onde a Tentação de Cristo, longe de ser mostrada num Deserto, depois de Jesus ter jejuado quarenta dias e quarenta noites, é apresentada no contexto de uma pregação no Templo de Jerusalém, onde o Poder lhe 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, mas que para além disso, interpretaram-nos. Isso constitui um exercício de Teologia, e a imagem estabelecida, um outro exercício de Cristologia.

Feitas essas ressalvas com relação aos quesitos observados pelos vários pesquisadores, uma parte deles me parece bastante boa para ser utilizada neste trabalho. Seguem abaixo os meus critérios, alguns irão se repetir, pois já foram mencionados, no entanto, acho útil este procedimento tendo em vista a clareza.

Objetivos e Métodos

Objetivo: historiar como se constrói a imagem de Jesus Cristo no Cinema, através das diversas cinematografias, no período entre os anos de 1897 e 2004.

O objeto de trabalho: Filmes que contenham como tema principal a estória da vida de Jesus Cristo, seja parcial ou completa. Devo verificar o conteúdo da estória, como se

estabelece e porque, quais suas relações com os textos evangélicos. Através do estabelecimento de um Repertório de Imagens (utilizadas no Primeiro Cinema) e a aplicação do método do Texto de Base, e a utilização da decupagem filme a filme, perceber através daquilo que é puramente fictício, sejam imagens ou partes do roteiro adaptado, e que "saem" da perspectiva evangélica, as diferenças, convergências e progressos na construção da imagem de Cristo.

Os filmes que utilizarei para fazer este percurso já foram citados acima. No entanto, não me limitarei tão somente a eles. Outro recurso neste processo é deixar que os "filmes falem por si"; ou seja, não busco neles concordância para alguma teoria, ou para alguma "imagem" de Cristo já pré-concebida.

Sempre que possível desejo superar a análise do filme pelo filme verificando os aspectos histórico sociais que foram o pano de fundo da sua produção; sendo possível farei observações sobre a recepção dos filmes, principalmente pela própria sociedade que o elaborou. Desejo observar a imagem de Jesus elaborada por estes filmes, mas com o entendimento de que eles não estão apenas lá no passado onde foram elaborados, mas assim como Barnes Tatum, perceber que essas inúmeras imagens de Jesus Cristo estão disponíveis para a cultura e a sociedade contemporânea nas vídeo-locadoras, livrarias, ou bancas de jornais. Em outras palavras, essas imagens elaboradas estão vivas e ainda informam vários segmentos sociais, não obstante o aspecto temporal, e local, da recepção destes filmes.

A questão da recepção é importante, principalmente no quesito *"má recepção por parte dos religiosos"* parece haver muito exagero no poder desses segmentos religiosos, e que, de fato eles não fizeram grandes intervenções na construção da imagem de Jesus, mesmo por que parece que não tinham poder para impedir as alterações.

Outro propósito é não coonestar a opinião de nenhum dos pesquisadores se ela não estiver muito bem abalizada pelos filmes e pelos critérios doravante adotados, p.ex., *Intolerance* (D. W. Griffith, 1916) não contribui, sob nenhum aspecto para a construção da imagem de Jesus Cristo no cinema, no entanto, mesmo sem demonstrar o porquê quase todos os pesquisadores citam-no como sendo importante.

A questão da pintura com relação à estética dos vários filmes é uma das questões mais inconclusivas com a qual já pude me deparar neste trabalho. Quando muito os autores

citam vários quadros utilizados para compor as cenas, se isso pode ser considerado importante no Primeiro Cinema, torna-se no decorrer da história cinematográfica completamente irrelevante; principalmente nos quesitos aqui analisados. Ainda assim, ao encontrar dados sobre isso, e discussões, eu as mantive no texto, para que o leitor delas estivesse informado.

O último aspecto, e talvez o mais importante no que se relaciona a métodos e pressupostos de trabalho. Os critérios acima relacionados serão aplicados, não de forma unívoca, mas conforme haja informações e subsídios suficientes para fazê-lo, por exemplo: há filmes que têm o que dizer no quesito locações e outros que nada contribuem para isso, para este último caso dispensarei inclusive o comentário sobre as locações. Nos filmes, de maneira geral, vou centrar principalmente no que tenham a dizer de novo em relação às produções que lhes antecederam. Fatalmente será por comparação que essas imagens de Jesus Cristo no Cinema poderão ser historiadas.

Desenvolvimento e Estrutura da Tese

A partir destes pressupostos de trabalho que surgiram após o visionamento de mais de cinqüenta filmes, ligados direta ou indiretamente à questão, segue abaixo a forma como proponho o desenvolvimento do assunto

A tese se dividirá em três partes, obedecendo ao mesmo tempo uma orientação cronológica e temática, como já foi dito antes. A Primeira parte da tese consta de cinco capítulos, bastante entrelaçados e interrelacionados: Cap. 1. As Fontes; Cap. 2. Primeiro Cinema, a Origem da Constituição de Uma narrativa para os Filmes de Cristo; Cap. 3. From the Manger to the Cross – A Violência Expressiva – Sidney Olcott, Estados Unidos, 1912; Cap. 4. The King of Kings – Uma Teologia da Luz; Cap. 5. Golgotha – O Critos Calado – Julien Duvivier, 1935. O primeiro capítulo trata sobretudo dos textos que constituem as fontes básicas para os roteiros dos filmes. Achei importante incluir algumas informações mínimas a este respeito, principalmente para o leitor que não está acostumado com as discussões relativas aos textos religiosos. O segundo capítulo trata do Primeiro Cinema e das filmagens de Peças da Paixão, ou seja da formação inicial destes filmes, cujo melhor exemplo acabado é o filme *Vida Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1903/1907/1914/1921), da Pathé francesa.

O terceiro capítulo já avança na análise crítica de um filme considerado um clássico *From the Manger to the Cross* (1912, Olcott), da produtora americana *Kalem Company*, este capítulo me deixou bastante satisfeito, pois acredito ter feito vários avanços em relação à critica internacional.

O quarto componente será a análise do filme *The King of Kings* (1927, de Cecil B. DeMille), que estabelece uma narrativa totalmente cinematográfica da vida de Cristo e faz inclusive interpretações teológicas dos textos evangélicos. O capítulo seguinte contará com a análise de um filme francês, até então ignorado ou menosprezado pela crítica internacional, *Golgotha* (1935, Duvivier), que é a primeira produção sonora deste tema. Meu primeiro interesse nele foi exatamente a questão da "fala", até então Jesus tinha sido um personagem "calado", uma vez que a prática do cinema sem o som sincronizado não permitiu que se colocassem em seus lábios grandes discursos ou as suas "pregações" interessava-me sobremaneira saber o que Jesus falaria pela primeira vez no cinema.

Analisando-o percebi, espantado, que ele era praticamente mais calado do que no cinema mudo, e o que realmente saltou aos olhos foi uma gravíssima manifestação de anti-semitismo explícito como eu até então não tinha visto em mais de 50 filmes analisados. Tendo em vista o momento histórico, 1935, pouco anterior à Segunda Grande Guerra, pensei ser de interesse a sua análise, não sob o ponto de vista da "fala de Cristo" mas sim do anti-semitismo ali contido. O qual, não sei por que razões, passou despercebido até agora. A questão semita sempre foi um "problema" nos filmes de Cristo, desde o seu início, por isso achei importante desenvolver um capítulo dedicado ao tema, uma vez que encontrei material suficiente para tanto, é o que pode ser encontrado em: *O Cristo Calado: O Golgotha Francês e o anti-semitismo nos filmes de Cristo*. Com este filme fecharei este ciclo chamado de "O Servo Sofredor" ou "O Cordeiro de Deus", pois até onde pude perceber esta concepção cristológica perpassa por todos os filmes verificados e, de forma consciente ou inconsciente, cineastas utilizaram-na para atingir o seu público.

Com o completo estabelecimento da narrativa cinematográfica, entendida como a narrativa clássica, as abordagens sobre Jesus Cristo se diversificam e ocorre um verdadeiro exercício entre os cineastas deste volume em encontrarem uma imagem de Cristo que fosse a mais adequada possível. Ela deveria ser de alguma forma o mais verdadeira possível, fosse para o público ou para o cineasta que a elaborou. Na Segunda parte da tese

verificaremos que o Cinema toma o Cristo para si. Ocorre uma verdadeira busca de apropriação desta imagem para adaptá-la a interesses puramente cinematográficos.

O volume dois se inicia com o capítulo *A Imagem Oficial* e está baseado numa série televisiva americana de 1953 *The Living Christ*, que depois originou um filme de investimento e concepção Hollywoodianos *Day of Triumph* (1954). Foi o primeiro filme a ser feito nos Estados Unidos depois do de Cecil B. DeMille de 1927. Mas seu o maior interesse deste e de um outro espanhol, *Os Mistérios do Rosário,* é que ambos sofreram larga distribuição, foram assistidos por milhões de pessoas e foram produzidos – quando não dirigidos – por padres e pastores; ou seja, eles foram investimentos oficiais para se estabelecer uma imagem de Jesus Cristo de acordo com a compreensão das Igrejas. Os teóricos, como Barnes Tatum, p.ex., simplesmente os mencionam e optam por não analisá-los por se tratarem de produções confissionais.

E, de fato, analisar todas as produções confissionais resultaria num trabalho interminável e provavelmente pouco produtivo no quesito "contribuição artística", mas no caso destes filmes e séries citados a verificação torna-se pertinente, pois eles estão localizados num momento histórico bastante importante para a construção e consolidação de uma narrativa imagética da vida de Jesus, a década de 50. Eles foram um divisor de águas dos filmes de Cristo, após a Segunda Guerra Mundial traziam novas formulações de como a estória deveria ser contada e isto não poderia ser deixado de lado.

Neste bloco ilustrado pela diversidade, será importante incluir o mal afamado *King of Kings* de Nicholas Ray, o cineasta da "má consciência", como gostam de denominá-lo os críticos franceses. Apesar de tudo o que foi dito sobre este filme, como: historicamente incorreto; um Jesus Cristo "teenager" (Jeffrey Hunter), etc. Ele me chamou atenção por estabelecer o primeiro roteiro mais "livre" sobre a vida de Jesus Cristo; ele realmente ficciona, mas, também realmente inova, pois aborda a questão dos dois Messias, um da paz e outro da guerra. Essa possibilidade de mais de um Messias, encontra-se nos famosos "escritos do Mar Morto" documentos encontrados em 1945 nas cavernas de Qunram, na Palestina, nos escritos da seita dos Essênios. Há possibilidade de que parte do roteiro tenha sido baseada nestas descobertas, ou, também, que tenha havido uma elaborada "interpretação" textual do diretor e do roteirista. Enfim, não pretendo me dedicar às

polêmicas conhecidas a respeito deste filme, mas abordá-lo sob o ponto de vista da sua contribuição para a construção da imagem de Cristo, o que ele traz de diferente dos demais.

Ainda faz parte deste bloco um capítulo sobre "O Cristo Italiano", o Jesus de Pier Paolo Pasolini expresso no famoso *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964). Rompendo um pouco com a tradicional perspectiva dos pesquisadores que o analisam pelo ponto de vista "revolucionário", ou seja, das estritas vinculações deste Jesus com as idéias políticas de esquerda do seu diretor. Busquei perceber sua colaboração para a Imagem de Cristo a partir do próprio filme e não das propostas "extra-diegéticas" do diretor ou do momento da sua recepção pela sociedade, o que possibilitou alguns novos ganhos para a análise fílmica.

Ainda neste bloco devo incluir um capítulo analisando *The Greatest Story Ever Told*, de 1967, o injustiçado filme de George Stevens, que possui uma importante contribuição para a imagem cinematográfica de Jesus: o Cristo do protestantismo. Apesar das diversas adaptações ocorridas até então na história do cinema, o que vinha prevalecendo, fosse quem fosse o produtor, era uma "visão" Católica de Jesus. Neste quesito Stevens inova e, diferentemente de outros filmes, não tem a menor dúvida em colocar palavras na boca de Jesus Cristo, fazendo-o discursar no *Templo de Jerusalém* partes da famosa *Epístola aos Coríntios*.

Ao final da Segunda Parte a estória da vida de Jesus já se tornou uma narrativa eminentemente cinematográfica. Jesus se tornou uma personagem do Cinema, não é mais um ícone intocável da cultura. Daí por diante o Cinema dialoga consigo mesmo, as produções deste período elaboraram imagens que são fundamentais para os anos posteriores, todas as produção dos anos setenta em diante dialogam em maior ou menor grau com estes filmes "formadores".

A Terceira Parte da tese está dedicada às imagens formuladas a partir de percepções novas da sociedade. Se inicia com um capítulo sobre os musicais: *Jesus Cristo – Superstar* e *Godspell*, ambos do início da década de 70 e se centra nas novas construções teológicas (do cinema) relativas a Jesus Cristo.

Há necessidade de se fazer um parêntese na tese para a análise de uma produção televisiva, o *Jesus of Nazareth*, de Franco Zefirelli de 1976. Devido ao grande sucesso alcançado por essa versão no mundo inteiro, essa imagem, considerada definitiva pela Igreja Católica, e aceita por diversas confissões protestantes, merece ser incluída. Além

disso, a forma como o diretor organizou a sua narrativa, totalmente baseada em referências cinematográficas, estabelece uma nova forma de abordar a vida de Jesus, agora com o cinema como a fonte principal para o roteiro.

The Last Temptation of Christ, de Martin Scorsese, de 1988, mereceu um capítulo também, uma vez que se não é marcado pela desconstrução da imagem de Cristo, é ao menos marcado por um profundo diálogo com a imagem estabelecida. A produção de Scorsese que se quer escudada na obra de mesmo nome do escritor Nikos Kazantizakis, ousou ir mais adiante do que o próprio escritor e marcou o completo estabelecimento de Jesus Cristo, não mais como o *"Salvador"* ou o *"Cristo"* das crenças, mas como mais uma personagem de cinema. A sua abordagem da estória de Jesus e as "fantasias" que ela proporcionou, possibilitou pensar este filme como um verdadeiro "Evangelho Apócrifo do Cinema".

A parte final da tese apresenta um retorno conservador da abordagem da imagem de Cristo; trata-se do filme *The Passion of the Christ*, do diretor Mel Gibson, de 2004. Essa produção não traz exatamente grandes contribuições para a narrativa da vida de Jesus, mas, com certeza, ficará na história dos Filmes de Cristo como a mais violenta. Não a abordo pelo quesito violência, mas sim pelo o que ela traz de volta da tradição. Dessa forma pude verificar a forte presença do medieval e destacar essas características antigas vestidas com roupagens novas, um neo-medievalismo.

Enfim, o Brasil não poderia ficar completamente a descoberto num trabalho destas proporções. Infelizmente, até há pouquíssimo tempo nosso país não possuía nem boas nem más produções sobre a vida de Jesus. Essa é um dado bastante estranho. Procurei abordar este tema no capítulo *Os Filmes de Cristo no Brasil*. Nele observei, sobretudo, a recepção dos filmes estrangeiros por aqui. No entanto, também contribuímos um pouco para a construção da imagem de Jesus no cinema, mesmo que indiretamente, fomos, provavelmente, os primeiros a permitir que um comediante (Mussum) fizesse um Jesus Cristo negro, gordo e evangélico no filme *O Auto da Compadecida*, de 1988. Com o recente filme do Pe. Marcelo Rossi, *Maria , Mãe do Filho de Deus*, de 2004, conseguimos até mesmo elaborar uma imagem Cristológica distinta das demais produções estrangeiras.

Tentei desenvolver cada capítulo de forma mais ou menos independente do todo, assim as pessoas podem acessar os capítulos conforme o seu interesse, sem

necessariamente terem de ler sobre todos os filmes. Sem muito mais a acrescentar sobre o desenvolvimento desta tese, entrego o seu resultado à paciência do leitor e espero poder contribuir para que ele possa olhar para os Filmes de Cristo de uma forma reflexiva.

Cap. 01 - As Fontes dos Roteiros

Introdução

Uma das questões mais importantes nos Filmes de Cristo é a fonte de materiais através dos quais se escreve o roteiro. Praticamente todos os pesquisadores, com exceção de Jon Solomon[14], comentam as fontes, suas dificuldades e especificidades. Talvez o mais notável em todos os comentários e no desenvolvimento das obras dos pesquisadores é a estrita importância que se dá aos textos dos Evangelhos Canônicos. Impressiona como eles observam que os filmes de Cristo são compostos de uma infinidade de fontes, sejam elas ilustrações bíblicas tradicionais do século XIX (Tissot, Doré), peças da Paixão, *slides* de Lanterna Mágica, pinturas renascentistas e barrocas, etc. No entanto, suas análises acabam sempre vinculadas aos textos do cânone tradicional, denunciando uma ou outra alteração que percebem em relação aos filmes. Barnes Tatum, pesquisador já citado, chega até mesmo a elaborar uma tabela onde lista os principais filmes e os trechos evangélicos coincidentes que eles contêm. É, praticamente, como se elaborasse os "filmes sinópticos" numa alusão aos Evangelhos Sinópticos (Mateus, Marcos e Lucas). Por isso é importante lembrar a filiação de vários destes pesquisadores quer seja com instituições religiosas quer seja com a teologia. Lloyd Baugh, é Jesuíta, professor na Universidade Católica de Roma, Tatum, professor de Novo Testamento num seminário protestante, nos Estados Unidos, e William Telford, também professor na Universidade de Edimburgo, na Escócia. Então, antes de mais nada eles analisam estes filmes à cavaleiro da perspectiva evangélica.

Os textos evangélicos são apontados como a fonte mais importante. Em geral, os pesquisadores contentam-se com umas poucas alegações, apenas Baugh faz menção de analisar a sua estrutura e especificidades mais detidamente:

> "(...) O Novo Testamento, os Evangelhos não são uma biografia e nem documentos históricos, da maneira como nós no século XX concebemos a história e a biografia "científicas"; mas ao invés, eles são proclamações de fé, e o número de detalhes biográficos diretos neles é limitado. Claramente os Evangelhos não provêm descrição física de Jesus. Além disso, os evangelhos individualmente não estão sempre de acordo entre eles mesmos. Às vezes, de fato, eles parecem contradizer um ao outro. O estilo dos Evangelhos é

[14] Jon Solomon é historiador de Antigüidade Clássica e relacionou o seu trabalho às percepções que o Cinema retirou da história Antiga, seu livro, *The Ancient World in the Cinema*, é um dos mais completos sobre o assunto. Os Filmes de Cristo entram em sua análise como um tipo de produção que também deseja retratar, e representar, o mundo antigo.

caracterizado por elipses; detalhes conectando episódios separados estão faltando; o tempo é telescopado, a ênfase está freqüentemente nas palavras ditas por Jesus e freqüentemente as circunstâncias concretas das suas pregações e de seus milagres não são descritas. Somente Lucas tem a narrativa da infância, um relato extremamente elíptico, e os evangelhos revelam pouco ou nada sobre os primeiros trinta anos da vida de Jesus. Finalmente, algo óbvio no que respeita aos Evangelhos mas pouco importante para um filme de Cristo, a "estória", e especialmente sua conclusão é bem conhecida. No filme, ao nível do conteúdo, portanto, não pode haver surpresas, nem tensão, nem suspense, e isso é claramente uma desvantagem para um meio como o cinema que requer uma estrutura dramática."[15]

Essa preocupação com a narratividade, estrutura de texto, personalidade de personagens, etc, não acontece, p.ex., com os romances, outra importante fonte para os roteiros, e nada de análise ocorre quando se trata de falar em "cartões postais vitorianos", "ilustrações bíblicas do século XIX", etc, ou seja, a presença da cultura popular, seja por desconhecimento, seja por descaso, é "avisada" e deixada de lado. Chega a ser paradoxal que isto aconteça, uma vez que os próprios Filmes de Cristo e o Cinema dito comercial, nada mais são do que uma forma de cultura popular.

Roy Kinnard e Tim Davis foram, entre todos os pesquisadores, aqueles que deram ênfase maior a outras fontes. Aceitam a perspectiva de que os filmes de Cristo são elaborados através de algumas escolhas de textos evangélicos, através da harmonização e conflagração entre eles, ou através da escolha de um deles, no entanto, o cerne final da sua argumentação é bastante esclarecedor da sua postura com relação às imagens que realmente participam dos filmes:

"Como, Jesus, a pessoa histórica, tem confundido arqueólogos e pesquisadores por séculos, também ele confundiu e frustrou artistas e dramaturgos que tentavam capturar sua imagem. Os cineastas do fim do século dezenove e início do século vinte não tinham opção para inspiração visual exceto as pinturas da renascença e barrocas, dos grandes mestres da arte Européia, e foi dessa rica iconografia que muitas das imagens tão familiares às audiências derivaram; as primeiras representações de Jesus Cristo em filme foram adaptadas de ilustrações Bíblicas tradicionais. Confrontados com os óbvios problemas de caracterizar alguém cuja verdadeira personalidade é totalmente desconhecida, e compreendendo o potencial definitivo de ofender audiências e o clero se seu ideal não for preservado, os primeiros cineastas naturalmente apresentaram uma imagem suave, uma visão dominical de Cristo. Segura, como também atraente para a grande audiência, adornada de halo, olhos azuis, roupas brancas, a imagem de escoteiro da Judéia se tornou a versão aceita de Jesus em filme por mais de sessenta anos. Esta imagem de cartão-postal, perfeita, era tão arraigada que a revista 'Variety' realmente criticou um dos primeiros filmes de Cristo porque ousou mostrar Jesus sem um 'nimbus', o halo simbólico que é visto em muitas pinturas. Com apenas pequenas variações, esta era a única interpretação de Cristo que os filmes apresentaram até meados dos anos sessenta."[16]

Mas, não nos equivoquemos, a citação acima é tudo o que eles falam sobre esse assunto. O que se nota de imediato no comentário da *Variety* é a exigência de um Cristo,

[15] Baugh, p. 4.
[16] Kinnard e Davis, p. 7.

não dos Evangelhos propriamente ditos, mas o da tradição ocidental. Percebe-se também, imediatamente a relação ambígua entre "imagem" e "texto". No período chamado de Primeiro Cinema essa relação não tinha nada de ambígua, pois os primeiros filmes eram, sobretudo, "quadros vivos" projetados sem uma conexão necessária entre eles, exceto aquela feita pela audiência, ou por um comentarista. No entanto, no restante da história do Cinema, o texto ganha importância e passa a ser uma parte relevante para a análise dessa produção. Ainda continua, de certa forma, paradoxal, que as imagens formuladas em fins do séc. XIX e início do séc. XX permaneçam nos filmes pouco-alteradas.

A Pesquisa do Jesus Histórico.

Todos os pesquisadores de Filmes de Cristo têm tido exatamente a mesma posição ao afirmarem as dificuldades relativas ao roteiro, às escolhas que os diretores e roteiristas têm que fazer quando aceitam a idéia de trabalhar com os textos evangélicos. Explicam de forma mais ou menos profunda as especificidades textuais, e apesar de estarem conscientes das pesquisas acadêmicas relativas ao Jesus Histórico[17]. Esquecem-se de que a análise literária, textual, histórica (e algumas vezes arqueológica) se tornou acessível ao longo de duzentos anos de discussões acadêmicas, em meio às quais divergiram muito em diversos momentos. É bastante impróprio partir pura e simplesmente para a análise dos textos canônicos munidos do conhecimento acadêmico, quando ele de fato ou não existia ou não era de fácil acesso. E se tentarmos aplicar este "conhecimento" à produção de um filme com certeza esbarraremos em situações como essa criada por Cecil B. DeMille, por ocasião das filmagens de *The King of Kings* de 1927:

> "(...) DeMille voltou-se para seus doze pesquisadores especialistas e pediu um levantamento de muitos fatos do Novo Testamento, e que fossem os mais autênticos possíveis. Tipicamente, quando o desenhista de sets, Paul Tribe, mostrou-lhe seus desenhos sobre a autêntica Palestina do século I, DeMille rejeitou-os e pediu algo que fosse mais elaborado. Tribe insistiu que as locações desenhadas eram autênticas, mas, DeMille então revelou o outro lado do seu argumento à respeito da autenticidade, que vinha do seu sentimento para com o seu trabalho no cinema: 'ninguém 'realmente' conhece 'exatamente' como eram as

[17] Na historiografia sobre Jesus há várias terminologias para indicar o grupo (a escola ou fase) de pesquisadores, usa-se: Pesquisa sobre Jesus, Busca do Jesus Histórico, Busca do Jesus Bíblico, ou simplesmente o Jesus Histórico; cada um desses termos designa uma época determinada que indica em que estado estava a elaboração da representação do Jesus histórico. Por uma questão apenas de praticidade opto por utilizar o termo Jesus histórico, sem desejar adentrar no debate acadêmico de seus significados, pois isso foge um pouco do escopo deste trabalho. Apenas alerto para o fato de que entendo como Jesus Histórico a reconstrução historiográfica, possível, a respeito de Jesus de Nazaré, posição partilhada com o historiador John Meier. Em outras palavras, o Jesus "real" não é acessível, só podemos conhecer a elaboração e construção histórica em torno de sua figura.

construções da Palestina no século I a.c., ele disse, e procurou algo que ficasse impressionante na tela. Tribe foi demitido, e Maria Madalena foi filmada em um atrium todo ornamentado com fontes, cisnes, flores, etc. Podia não ser autêntico, mas era bom para a venda de ingressos. Na questão da autenticidade das locações DeMille rejeitou até mesmo a opinião de seus consultores religiosos."[18]

Este não foi o único caso da história do cinema, onde a opinião do diretor ou do produtor tenderam a prevalecer sobre a "verdade histórica", a única preocupação sensata para esses homens do entretenimento é: se fica bem na tela e se vende bem. Isso evidentemente não elimina o papel dos consultores, sejam eles pesquisadores ou religiosos, muito pelo contrário, o fato de tê-los convocado dá um "ar de seriedade" para a produção, no entanto, as escolhas ainda podem ser motivadas por critérios outros, ditados pela experiência prática dos vários profissionais de cinema envolvidos na elaboração de um filme.

Isto é bastante sério se levarmos em conta que DeMille tinha uma opinião particular a respeito da traição de Judas a Jesus. Ele não acreditava que Judas o tivesse traído apenas por trinta moedas de prata, para ele deveria haver alguma outra razão oculta. Então pensou num filme onde houvesse um triângulo amoroso vivido por Judas, Maria Madalena e Jesus. Toda primeira parte do filme *The King of Kings* deixa entrever um "relacionamento", depois isso foi deixado de lado e não foi retomado mais ao longo do filme. Poderíamos pensar que a censura religiosa mandou cortar alguma coisa. Ledo engano, o próprio DeMille optou em fazer os cortes deste relacionamento a três, seu único critério para isso foi a duração do filme que, ao final, estava longo demais.[19]

Cecil B. DeMille, bem conhecido pelo seu autocratismo, é apenas um exemplo mais bem acabado do que eu gostaria de dizer. Mais do que se analisar muito bem e grandemente as "possíveis fontes" devemos analisar o filme. A possível "contradição" entre o que é histórico, aquilo que se encontra nos textos evangélicos e o resultado final do filme é um desgaste vão para a pesquisa. Demonstrar os "equívocos" a "falsa autenticidade" tem mais ressaibos de religiosidade do que de pesquisa acadêmica. Importante é buscar qual o sentido que o diretor dá a estes materiais reunidos em pesquisa, tradição, experiência profissional, e da cultura popular. Ele faz uma coisa nova a partir de dados diversos da cultura. O que é que ele fez?! Esta é a pergunta. E ele deve ter seu trabalho analisado pelo o

[18] Jon Solomon, p.181
[19] Jon Solomon, p.182

que é e não pelo o que poderia ter sido. E, diante do filme pronto, pode ser banal às vezes saber que "materiais" ele usou, ou, como é a formação literária dos textos canônicos, o resultado efetivo é o filme. Conhecer as especificidades todas citadas é metodologicamente importante, mas importante para se conhecer e reconhecer o produto final e qual o seu verdadeiro significado, e não para dizer que não encontramos ali o que gostaríamos de ter encontrado.

Como comentei anteriormente os chamados estudos sobre o Jesus histórico, têm uma história razoavelmente longa e os resultados desses trabalhos quase nunca eram acessíveis ficavam sempre mais circunscritos aos meios acadêmicos. A "tradição" da Igreja Católica era, e é, muito mais acessível e prática do que a pesquisa histórica e ela é prontamente encontrada com qualquer pároco ou representante eclesiástico mais gabaritado, assim como foram os "consultores" de DeMille, os quais ele ouviu como quis.

Então, antes de entrarmos na análise dos textos que mais corriqueiramente são usados como "fonte" para os roteiros, faz-se necessário verificar um pouco como se deu essa busca pelo Jesus Histórico e saber de algumas de suas conclusões[20].

Há mais ou menos dois séculos a questão da identidade histórica de Jesus está no centro do debate acadêmico das áreas ligadas à religião e à teologia, este debate se desenvolveu muito e tomou proporções gigantescas. Um percurso crítico geral pode ser feito sem grandes pretensões e sem grandes perdas.

Os estudos críticos sobre Jesus iniciam-se com Reimarus, no século XVIII, embebido do racionalismo iluminista, este pesquisador opunha a doutrina de Jesus (à qual chamou de Primeiro Sistema) à doutrina dos discípulos (Novo Sistema), distinguindo o Jesus Histórico do Jesus do Dogma. Posteriormente, D. F. Strauss (1835) com a sua *Vida de Jesus*, estabeleceu o que seria um núcleo histórico decorrente de Jesus de Nazaré e a interpretação mítica, pela qual o Cristo teria se constituído no protótipo de homem ideal, o fundamento de uma religião da humanidade.

A teologia liberal do século XIX se propôs à eliminação desta tensão dual criada por ambos pesquisadores, para chegar ao estabelecimento de um núcleo histórico seguro à respeito de Jesus de Nazaré, a palavra de ordem era: do Cristo bíblico ao Jesus histórico

[20] O texto que se segue um breve resumo da historiografia relativa a Jesus, foi apreendido em ao menos três obras diferentes, a de John Meier, a de Nicola Ciola e a de James Charlesworth.

(*Leben Jesu Forschung*). Também envolvidos em seu próprio contexto histórico-cultural estes pesquisadores traziam uma grande carga de racionalismo, distinguindo muito claramente entre "ciências do espírito" e "ciências da natureza", desta forma, consideravam Jesus não como ele se mostrou ao longo dos séculos, mas segundo os pressupostos da teologia liberal, condicionada, ela também, pelo racionalismo ou subjetivismo das filosofias modernas. Neste ponto um dos trabalhos divisor de águas foi o de Albert Schweitzer (1906), que comentou ao final de seu livro sobre o Jesus histórico:

> "Ela (Leben Jesu Forschung) tinha surgido do desejo de encontrar o Jesus da História e acredita poder reportá-lo para o nosso tempo, tal qual é, ou seja, Mestre e Salvação, (...) Mas este Jesus não permaneceu ali, imóvel; antes, sobrepujando o nosso tempo, retornou para o Dele. Foi justamente isso que surpreendeu e espantou a teologia dos últimos decênios: a impossibilidade de segurá-lo no nosso tempo, não obstante todas as elucubrações e os esforços, ignorando os quais Ele continuava a escapar."[21]

Essa escola entendia a história através da ótica do Positivismo de do Naturalismo empurrando, dessa forma, a fé para além da reconstrução histórica de Jesus, reconstruindo os fatos, despojando-os do seu significado de fé.

Já no fim do século XIX o debate se reacendeu com outra linha de reflexão com o trabalho de M. Kaehler (1896), *O Assim Chamado Jesus da Crônica e o Cristo Histórico-bíblico*. A tese de Kaehler é: não podendo conhecer o Cristo pelo material histórico a nós fornecido, é melhor descobrir o Jesus do Querigma, o Jesus pregado na comunidade primitiva. Para ele o Cristo real e histórico é o bíblico, o único que podemos alcançar e Nele crer. A fé do querigma é aquela que nos fala seguramente de Cristo. Pouco tempo depois Rudolf Bultmann, em seu livro *Jesus*, radicalizou os pressupostos de Kaehler chegando a fazer da história um atributo da subjetividade. Para ele (um dos precursores da teologia querigmática) a Revelação tem um valor de atualidade. A pregação não fala da Revelação, mas se torna Revelação para o homem de hoje. Não é a história de Jesus que interessa mas a pregação sobre Cristo. O evento Cristo, para Bultmann não é um fato histórico, mas tem um sentido à medida que é recebido e vivido pelos homens hoje. Para ele é precisamente o querigma que dá sentido ao fato Cristo, fazendo-o tornar-se um evento.

A escola Bultmanniana dominou meio século ou mais da teologia e dos estudos sobre o Jesus Histórico. Após Bultmann surgiu uma terceira fase do problema do Jesus

---

[21] Citado por Ciola, *Introdução à Cristologia*, p.22.

histórico e nela presenciamos uma revalorização do conteúdo objetivo e da fé cristológica. Essa fase encontrou em E. Kaesemann, e em outros discípulos do próprio Bultmann, seu expoente mais representativo. Em 1953, Kaesemann faria uma famosa conferência em Marburg, cujo tema era *A Nova Busca do Jesus Histórico*, um ano antes ele escrevia:

"Todo o Novo Testamento afirma que os Apóstolos, na Páscoa, não reconheceram um ser celeste muito menos um dado abstrato, como o das teses dogmáticas, mas o próprio Jesus. O Cristo crido e proclamado após a Páscoa está em continuidade com o Jesus histórico, sem o qual, segundo o pensamento da cristandade primitiva, a fé e a pregação estariam privadas de sentido"[22].

Essa mudança de via dos pesquisadores não significou um retorno ao iluminismo liberal da *Leben Jesu Forschung*. O raciocínio é oposto à teologia liberal, que afirmava que o querigma se justifica com a crítica histórica; os discípulos de Bultmann partem da fé como certeza que anuncia no tempo, o evento real de Jesus de Nazaré.

Kaesemann acredita que o ponto de partida para a pesquisa é, sem dúvida, a fé pascal do Cristo como foi transmitida pela Igreja apostólica. Há, por isso, uma diferença entre a situação pós-pascal da fé em Cristo e a situação pré-pascal. Os ditos e fatos referentes a Jesus de Nazaré são sempre relatados a partir desta fé. Kaesemann estava convencido de que a vida pré-pascal de Jesus tem, por si mesma, uma *"relevância teológica"*. Uma das suas afirmações mais difundidas é que *"se não se pode compreender o Jesus terreno senão a partir da Páscoa... porém, é também verdadeiro que, inversamente, não se pode compreender de maneira adequada a Páscoa, fazendo abstração do Jesus terreno"*.[23]

Como se pode observar no perído pós-bultmanniano, o dado histórico e a dimensão teológica, dissociados ao tempo da *Leben Jesu Forschung*, são reunidos. A história passa a ser uma dimensão intrínseca do querigma, pois ela não se faz mais prescindindo do dado cristológico, mas só através dele. A pesquisa histórica pós-bultmannian, parte sempre do querigma e nele permanece. Temos assim uma unidade diferenciada entre narração de Jesus

[22] Citado por Ciola, p.25.
[23] Citado por Ciola, p. 26.

e pregação, ou seja, sempre se distinguirão dois níveis, o do Jesus terreno e o doquerigma que não poderão ser separados.

Depois de Bultmann, as novas etapas da pesquisa histórica são marcadas por vários de seus discípulos, personalidades muito distintas entre si, como: Ebeling, Fuchs, Bornkamm ou Jeremias, que contribuíram para reformular o problema do Jesus histórico.

James Charlesworth[24], em seu livro *Jesus Dentro do Judaísmo*, faz um resumo diferente dessas diversas fases da historiografia sobre Jesus de Nazaré, mas exatamente pela "diferença", também esclarecedor:

> "A busca do Jesus histórico nos últimos duzentos anos conheceu uma estrada pedregosa, com muitos becos sem saída e desvios. Numerosos eruditos foram muito úteis; e agora é óbvio que a viagem tanto é possível quanto necessária. D D. F. Strauss (1835) aprendemos sobre a natureza multidimensional do mito e a importância de uma metodologia honesta. A partir de M. Kähler (1896), vimos que os Evangelhos são confessionais posteriores á Páscoa; mas de P. Benoit (1946), N. A. Dahl (1962) e especialmente E. Käsemann (1954) tiramos a lição de que as tradições anteriores à Páscoa chegaram às comunidades posteriores à Páscoa e moldaram os textos que redigiram.
>
> Albert Schweitzer (1906) demonstrou que as vidas de Jesus produzidas durante o século XIX refletiam os ideais e as perspectivas idiossincráticas dos autores vitorianos; em conseqüência reconhecemos com Schweitzer que qualquer tentativa de compreender Jesus tem de admitir inseri-lo na Palestina dentro do primeiro século.
>
> "Poucas perspectivas são tão claras quanto estas duas: a centralidade de Jesus para a cultura ocidental e a necessidade difusa, perpétua, contemporânea e perene de retratar Jesus como um de "nós, modernos", que incorporou nossa moralidade, cosmologia, ideologia, e teologia. Como Jaroslav Pelikan corretamente salienta: "independentemente do que se possa pensar... Jesus de Nazaré tem sido a figura dominante na história da cultura ocidental há cerca de vinte séculos. " Pelikan está inteiramente certo ao afirmar em seu livro recente *Jesus Através dos Séculos*, que os Evangelhos intracanônicos, são apenas representações do Jesus histórico e que a "característica mais conspícua" da " história das imagens de Jesus" é a variedade caleidoscópica".[25]

Posso concluir esse rápido percurso pela pesquisa do Jesus histórico concordando com Charlesworth, no que diz respeito ao Cinema: a centralidade de Jesus para a cultura ocidental e a necessidade difusa, perpétua, contemporânea e perene de retratar Jesus como um de "nós, modernos", que incorporou nossa moralidade, cosmologia, ideologia, e teologia. Essa idéia tão clara se casa perfeitamente com o que vem acontecendo no cinema no último século, no que diz respeito à Jesus. O cinema vem servindo para "atualizar" a imagem de Jesus, e aqui eu não digo "atualizar" o mito, que tem outro sentido e significado, aqui significa mesmo tornar este Jesus "moderno", como se fosse um de nós, acessível a este "nós" presente. Num certo sentido é possível afirmar que este genro de filmes jamais irá se esgotar, mesmo que a estória seja conhecida, ela precisa ser atualizada.

---

[24] James H. Charlesworth é catedrático de Novo Testamento na Universidade de Edimburgo, na Escócia.

[25] James Charlesworth, Jesus Dentro do Judaísmo – Novas revelações a partir de estimulantes descobertas arqueológicas, p.179.

Este percurso pela historiografia ajuda também a perceber claramente, que não se "reconstrói" a verdadeira estória de Jesus de Nazaré, nem na narrativa nem na historiografia, o que se tem é uma reconstrução possível através dos métodos da historiografia. Logo, tendo em vista os critérios mais corriqueiros de verdade...real...concreto, só se pode dizer que a arqueologia, os historiadores só podem fornecer a transitória conclusão a que chegaram e como chegaram.

No entanto, na busca da verdade histórica, nós nos beneficiamos por um conhecimento mais profundo dos textos evangélicos. Foram os teólogos, os pesquisadores de literatura, Novo Testamento, Antigüidade Clássica, etc, que com seus métodos organizaram, catalogaram, classificaram, um grande número de material e o analisaram, é um pouco deste vasto conhecimento acumulado que segue abaixo relativamente às fontes textuais utilizadas na confecção de roteiros para os Filmes de Cristo.

As Fontes Textuais

A Bíblia é dividida em duas partes, o Velho e o Novo Testamentos[26]. A primeira parte é composta de toda longa herança do judaísmo antigo, enquanto a segunda contém os textos constitutivos do cristianismo. O Novo Testamento é formado por um conjunto de 27 livros, que são ditos "inspirados" da Nova Aliança, posteriores, portanto, ao nascimento de Cristo. Neste conjunto de textos encontram-se os chamados escritos históricos (Evangelhos e Atos dos Apóstolos), doutrinários (Cartas dos Apóstolos) e um livro profético (Apocalipse). Todos tiveram sua primeira redação em grego, sem exceção. Classificam-se nos escritos históricos os quatro Evangelhos

[26] A Introdução da Coleção *Bíblia apócrifa*, lançada pela editora católica Vozes, é bastante interessante para se compreender a terminologia técnica de como são organizados os vários textos que não foram considerados como sendo "inspirados". Essa introdução, feita pelo Pe. Lincoln Ramos, é didática, simples, direta, e é, de certa forma, expurgada de dogmatismos. Outros trabalhos de historiadores da religião apresentam o assunto com o mesmo conteúdo, mas sem a preocupação com a objetividade, uma vez que se destinam ao diálogo com historiadores do mesmo porte. Por isso, para uma simples introdução aos conceitos básicos aqui tratados optei pelo trabalho do Pe. Lincoln Ramos e pelo reconhecido estudo de John Méier, *Jesus, um Judeu Marginal*, já citado anteriormente, este não só por concordar e criticar a posição de conhecidos pesquisadores como J. Jeremias e Dominic Crossan, como também por ser um dos mais atuais.Outra referência importante para o texto que se segue é a Tradução Ecumênica da Bíblia, que figura ao lado da conhecida e reconhecida Bíblia de Jerusalém, como um dos mais importantes trabalhos de tradução e crítica, seja literária, histórica ou teológica do texto da Bíblia.

Canônicos[27] que são os de: Mateus, Marcos, Lucas e João; aos quais se seguem os Atos dos Apóstolos (atribuído a Lucas), as Epístolas de Paulo (Romanos, Coríntios I e II, Gálatas, Efésios, Colossences, Tessalonicenses, Timóteo I e II, Tito, Filêmon, e Hebreus), e pelas epístolas de outros apóstolos, a de Tiago, as de Pedro I e II, as três de João, e a de Judas, o quadro se completa com o Apocalipse, também atribuído a João.

O texto conhecido atualmente do Novo Testamento chegou aos dias de hoje através de um número muito grande de manuscritos, redigidos em línguas bem diversas e conservadas atualmente em bibliotecas espalhadas pelo mundo. Nenhum desses manuscritos é autógrafo: todos eles são cópias, ou cópias de cópias dos manuscritos outrora redigidos pela mão do próprio autor ou por ele ditados. Como todos os livros do Novo Testamento foram escritos em grego, existem nessa língua mais de 5.000 manuscritos, sendo que os mais antigos estão redigidos em papiro e os demais em pergaminho, neles só se possuem partes, por vezes pequenas, do Novo Testamento. Os mais antigos manuscritos gregos contendo a maior parte ou a íntegra do Novo Testamento são duas Bíblias em pergaminho que datam do séc. IV.

A mais conhecida e respeitada é o *Codex Vaticanus*, assim chamada por ser conservada na Biblioteca do Vaticano; este manuscrito, de origem desconhecida, infelizmente mutilado, atesta o Novo Testamento, com exceção da Epístola aos Hebreus 9,14-13,25, a primeira e segunda epístolas a Timóteo, as epístolas a Tito e a Filêmon, o Apocalipse. No segundo manuscrito, denominado *Codex Sinaiticus*, por ter sido descoberto no mosteiro de Santa Catarina, no monte Sinai, o Novo Testamento está completo; acrescenta-se-lhe até a epístola de Barnabé e parte do "*Pastor*" de Hermas, livros que não seriam conservados no cânon definitivo. Hoje, o *Sinaítico* se conserva no British Museum, de Londres. Nada mais são do que os dois mais célebres dentre cerca de 250 outros pergaminhos de escrita mais ou menos análoga, datados do séc. III até o séc. X ou XI.[28]

Os Evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas são chamados de Sinópticos, pois se forem colocados lado a lado comparativamente, ou seja, em sinopse, revelam grandes

---

[27] O adjetivo "canônico" provém do grego "cânon" (Kanon), palavra que abrangia em seu significado, na língua clássica, diversas acepções e que assumiu, no grego eclesiástico, um sentido restrito e específico designando os livros indicados pela Igreja como inspirados e normativos para a vida dos cristãos. Os livros incluídos nesta lista, ou cânon se encontra oficializada pelas prescrições do Concílio de Trento (séc. XVI) e pelo Concílio Vaticano (séc. XIX).Lincoln, p. 10

[28] Vide: Bíblia – Tradução Ecumênica. São Paulo: Ed. Loyola, 1997. 5ª. ed.. p. 1837.

semelhanças entre si. Eles possuem uma grande quantidade de material em comum, mas cada um deles possui, além das suas semelhanças, algum conteúdo que lhes é próprio e que não se encontra nos outros. Ao lado do Evangelho de João eles são a principal fonte de conhecimento sobre o Jesus histórico, ou mesmo sobre o que se julga ser a vida de Jesus, o da fé. No entanto, no quesito histórico, estes textos encerram uma especificidade toda própria, John Méier, padre católico e professor da cadeira de Novo Testamento na Universidade Católica da América, em Washington, autor do livro *Um Judeu marginal – Repensando o Jesus Histórico*, comenta:

> "Os Evangelhos não são essencialmente obras de história, no sentido moderno da palavra. Seu objetivo, antes de tudo, é proclamar e reforçar a fé em Jesus como Filho de Deus, Senhor e Messias. Sua representação, do início ao fim, baseia-se na fé em que o Jesus crucificado ressuscitou dos mortos e retornará em glória para julgar o mundo."[29]

Méier irá nos informar que cada um dos evangelistas tem sua forma própria de organizar os acontecimentos e que essa organização é vazada por confissões de fé, e que são textos escritos e dirigidos para antigas comunidades cristãs. Até mesmo na forma de começar as suas narrativas eles são diferentes. Marcos e João apresentam Jesus adulto iniciando o seu ministério, que não durou mais do que alguns poucos anos. Mateus e Lucas dão, como introdução ao ministério público, dois capítulos de narrativas da infância de Jesus, cuja autenticidade é muito discutida. De imediato, devemos reconhecer a impossibilidade de se escrever uma biografia (no sentido moderno) de um homem que morreu na casa dos trinta anos e de quem se conhece, no máximo, acontecimentos em três ou quatro anos de sua vida.

A situação narratológica é ainda mais complexa no que diz respeito à verdadeira seqüência histórica dos acontecimentos que chegaram até nós. Os críticos da forma da década de 1920 com razão assinalaram que a base do Evangelho mais antigo, o de Marcos, é a compilação de tradições orais ou escritas, reunidas por formas e temas comuns e palavras-chave. Tais compilações ainda são visíveis em Marcos: por exemplo, as passagens polêmicas localizadas no início do ministério de Jesus na Galiléia (2:1-3:6)[30], em contraposição à outra série de passagens semelhantes já em Jerusalém, ao final do ministério (11:27-12:34); uma seção central de milagres e palavras de Jesus, agrupados pela

[29] Méier, p. 50
[30] Méier, p. 50

palavra-chave "pão" (6:6b-8:21) e uma coletânea de parábolas (4:1-34). Não há motivo para considerarmos essas compilações como tendo preservado a inviolável ordem cronológica dos eventos, especialmente porque Mateus e Lucas não o fizeram. Mateus, por exemplo, reordena livremente os relatos de milagres que aparecem em Marcos, para criar um grupo conciso de nove relatos divididos em três grupos intercalados por material de "enchimento" (Mateus 8-9). O grande Sermão da Montanha em Mateus reaparece, em parte, em Lucas como o Sermão da Planície, menor que o outro (ambos como tendo ocorrido na Galiléia) e, em parte, em material espalhado por todo o longo relato da jornada final de Jesus até Jerusalém, em Lucas (9:51-19:27).

Á respeito da estrutura narrativa Méier ainda afirma:

"Em resumo, cada um dos autores sinópticos recombinou as contas (= perícopes) do rosário (= a estrutura do seu Evangelho) de modo que refletissem sua própria visão teológica. Como até mesmo as compilações de perícopes anteriores aos Evangelhos já eram organizadas artificialmente, na maioria dos casos não há como determinar qual seria a ordem histórica dos eventos – se é que existe uma. Podemos estar razoavelmente seguros de que o sacerdócio de Jesus começou após ter sido ele batizado por João no rio Jordão e terminou com a jornada, final e fatal, a Jerusalém para a comemoração da Páscoa judaica (Pessach). A duração exata desse período intermediário e a exata ordem dos eventos no seu ministério não são conhecidas. Sem um sentido de "antes e depois", nenhuma biografia, na acepção moderna – na verdade, nenhum esboço do desenvolvimento psicológico ou religioso de Jesus-, é possível."[31]

Um dos redatores da Bíblia - Tradução Ecumênica (TEB), de reconhecida importância para a pesquisa acadêmica, ainda observa de forma bastante lúcida, a respeito dos evangelistas:

"Os seus redatores não são literatos que, instalados numa escrivaninha, a manusear documentos devidamente classificados, se teriam abalançado a escrever uma vida de Jesus de Nazaré desde o nascimento até a morte. Totalmente diversa é a maneira como se deve encarar a composição dos evangelhos. Jesus falou, anunciou a Boa Nova do Reino, convocou discípulos, curou doentes, realizou fatos significativos. Após sua morte e à luz da fé pascal, os discípulos e, depois deles, os pregadores anunciaram a sua Ressurreição, repetiram suas palavras referiram seus atos de acordo com as necessidades da vida das igrejas. Durante cerca de quarenta anos, formaram-se tradições orais, que conservaram e transmitiram, por meio da pregação, da liturgia e da catequese, todos os materiais com que deparamos nos evangelhos. Aliás, é verossímil que, no decorrer da história, alguns desses materiais já tivessem recebido uma forma escrita: por exemplo, certas formulações litúrgicas como as profissões de fé, coletâneas de palavras de Jesus ou o relato da paixão de Jesus que, sem dúvida, bem cedo constituiu um ciclo de narrações claramente estruturado."[32]

Segundo a TEB, os evangelhos nos remetem, por numerosos pormenores característicos, à fé e à vida das primeiras comunidades cristãs. Entre muitas possibilidades os autores citam, a exemplo de ilustração os textos que contam a última ceia. Dela possui-

[31] Méier, p.51
[32] TEB, p.1845

se quatro versões (Mt, Mc, Lc, 1Cor), que na realidade se reduzem a dois tipos: por um lado, um testemunhado por Mateus e Marcos, por outro, o que nos é fornecido por Lucas e Paulo. Ora, esses dois tipos, que diferem em vários pontos, apresentam-se ambos como textos que reproduzem fórmulas tradicionais já fixadas pelo uso litúrgico. Paulo *transmite* o que *recebeu*. Ao invés de narrar a última ceia de Jesus em todos os seus pormenores, os evangelistas centram sua narrativa nos gestos físicos e palavras do Mestre, que são os mesmos repetidos na celebração eucarística. Assim, a fórmula *tendo abençoado*, que é a de Mateus e Marcos, denota provavelmente um uso palestino (conforme à Bênção Judaica), ao passo que o uso por Lucas e Paulo do termo *dar graças* (em grego eukharistéo) evoca de preferência um ambiente helênico. Outros exemplos de duas versões diferentes de uma mesma tradição, como o pai-nosso (Mt 6,9-15; Lc 11,2-4), ou as bem-aventuranças (Mt 5,3-12; Lc 6,20-26), nos permitem acercar-nos tanto da natureza das tradições recolhidas como do pensamento particular de cada evangelista[33].

Ainda de acordo com os tradutores da TEB, a passagem pela tradição oral também explica por que numerosas perícopes se apresentam como pequenas unidades literárias centradas numa palavra ou ato de Jesus, sem enquadramento cronológico ou geográfico preciso; o que nos indica isso são as fórmulas introdutórias, vagas por si sós: *naqueles dias* (Mt 3,1; Mc 8,1), *naquele tempo* (Mt 11, 25), *depois disso* (Lc 10,1), *ora* (Lc 8,22; 9,18.27.51;11,27). Cada uma dessas narrativas teve de início uma existência independente das outras, e sua acomodação é muitas vezes obra dos evangelistas. No emprego que as primeiras gerações fizeram dessas tradições, as recordações narradas foram vazadas em certas formas literárias de relativa fixidez; é o que sucede em relatos, episódios que enquadram e situam um dito de Jesus, cenas de controvérsia, de cura ou milagre. Uma estrutura peculiar a cada um destes gêneros é muitas vezes fácil de descobrir.

Dessa forma, os evangelistas recolheram e puseram por escrito, cada um segundo sua percepção, o que lhes era fornecido pelas tradições orais. Mas não se contentaram com isso. Tinham também consciência de estarem anunciando a Boa Nova para os homens de seu tempo, com a preocupação de ensinar e dar resposta aos problemas das comunidades para as quais escreviam. Mais adiante se verá qual foi a perspectiva peculiar de cada evangelista.

---

[33] TEB, p.1845

Para aumentar a confusão, no Quarto Evangelho, João se afasta muito dos outros, concentrando o ministério de Jesus não, como fazem os Sinópticos, na Galiléia, mas na Judéia e em Jerusalém. Exceto pelo "Epílogo" do capítulo 21 (provavelmente acrescentado por um redator final), apenas num capítulo João se concentra exclusivamente no ministério na Galiléia (Cap. 6). Nesse Quarto Evangelho, Jesus adulto vai à Judéia e a Jerusalém pelo menos quatro vezes, enquanto nos Evangelhos Sinópticos apenas uma viagem, ao final do seu ministério público, é mencionada. A partir do período Patrístico, os cristãos procuraram concatenar as cronologias dos Sinópticos e de João, para criar uma "harmonia dos Evangelhos", porém qualquer combinação deste tipo continua altamente especulativa e ignora completamente a natureza das fontes. Assim, se cada Evangelho não apresenta uma precisa ordem cronológica histórica, mas um esquema teológico artificial, a reunião dos quatro apenas produzirá um amontoado confuso de esquemas teológicos, e não a ordem cronológica que, de qualquer forma, nenhum deles possui.[34]

Evangelho Segundo Mateus

O Evangelho Segundo Mateus é, entre todos os outros, o que tem um diálogo mais profundo com o judaísmo, seja naquilo em que ele concorda como naquilo ao qual se opõe. A quantidade de tradições judaicas e termos aramaicos encontrados nele levaram alguns pesquisadores e teólogos a acreditarem por muito tempo que havia um original mais antigo escrito em aramaico, que não haveria sobrevivido. Atualmente concorda-se que o Evangelho Segundo Mateus foi escrito em grego num ambiente judaico da diáspora.

Usualmente estima-se que tenha sido escrito em Antioquia (Inácio se refere a ele pelos inícios do século II) ou na Fenícia, pois nestas regiões vivia um grande número de judeus. Além disso, em suas páginas há uma virulenta oposição ao antigo grupo dos Fariseus, ele chega inclusive a fazer o famoso paralelismo no Sermão da Montanha, num primeiro momento falando as "Bem-aventuranças..." e depois alertando com o "Ai, de vós Escribas e Fariseus..." pode-se, assim, entrever a polêmica contra o judaísmo sinagogal ortodoxo dos fariseus, tal como se manifestou na assembléia sinagogal de Jâmnia pelo anos 80, onde os conflitos violentos entre judeus e cristãos duraram vários dias, necessitando inclusive de intervenção armada do governo local para cessarem. Em tais condições,

[34] Méier, p. 51-52

numerosos são os autores que datam o primeiro evangelho entre os anos 80-90, podendo inclusive ser um pouco mais anterior, no entanto, não é possível se ter certeza de uma data conclusiva.[35]

Como os outros evangelhos, Mateus relata a vida e o ensinamento de Jesus; e, se pode dizer que muito mais claramente e veementemente do que os outros evangelhos ele deixa muito mais explícita a primitiva Cristologia. Mateus busca, constantemente, materiais do Antigo Testamento, á maneira judaica, que comprovem que Jesus é de fato o Messias, e, desta forma, tenta demonstrar que tudo o que estava previsto relativamente ao Messias, pelos profetas, Jesus experimentou em sua existência. Nele Jesus é o *Emanuel* anunciado a José (1,23), isto é "Deus conosco", ficará presente aos que crêem até o fim dos tempos (28,20), como "mestre e docente" (didata) que ele foi na terra e continua sendo, por intermédio de seus discípulos com uma autoridade plena que recebeu de Deus – e não de Satanás (4,8-10) -, já que o Pai tudo lhe entregou (11,27). A perspectiva ética que caracteriza este evangelho é a da autoridade de Jesus e por extensão dos seus discípulos e sua conseqüente missão. Como podemos observar ainda pelos comentários contidos na TEB: *"(...) Jesus, o Messias, dá o remate à história de Israel. Outra maneira de Mateus manifestá-lo é a demonstração eucarística. Ele salpica o seu texto com citações, na intenção de mostrar que o modo de agir de Jesus se ilumina constantemente pela Escritura: 'Assim devia-se cumprir o oráculo do profeta'. Portanto, os que rejeitaram Jesus enganaram-se quanto à sua pessoa: Jesus é verdadeiramente o Messias esperado pelos judeus."*[36]

O sentido geral do Evangelho de Mateus é sublinhar a "autoridade" de Cristo e a função de seus discípulos (ir e pregar). Apesar de ser o Evangelho a manter um diálogo mais próximo com o judaísmo, também é em Mateus que se encontram as palavras que mais justificaram o anti-semitismo no ocidente. Constantemente acusados pela morte de Jesus Cristo, o deicídio, os judeus poderiam ser justificadamente perseguidos (e o foram) porquê aceitaram o seu destino: *Pilatos tomou a água e lavou as mãos na presença da*

---

[35] TEB, p. 1854
[36] TEB, p. 1852

multidão, dizendo: "Eu sou inocente deste sangue. Toda responsabilidade é vossa!" Todo o povo respondeu: "Caia seu sangue sobre nós e sobre nossos filhos!"[37]

Em Mateus, a mensagem de Jesus é anunciada preferencialmente aos judeus da diáspora e eles devem crer que Jesus é o *Messias*, ou, aceitar a sua responsabilidade por terem se enganado.

Evangelho Segundo Marcos

O Evangelho Segundo Marcos apresenta-se sob a forma de uma seqüência de narrativas geralmente breves e sem conexões muito precisas. Seu quadro mais característico é constituído por indicações geográficas. A atividade de Jesus decorre na Galiléia e arredores desta região, estendendo-se até as terras pagãs. A seguir, passando pela Peréia e Jericó, Jesus sobe a Jerusalém. Mas, a disposição interna do livro não obedece este quadro, o que o conduz é o desenvolvimento de alguns temas gerais.

O Evangelho de Marcos se organiza a partir da perspectiva de que há uma ação divina ocorrendo em meio aos homens, e que ela se inaugurou com o advento de Jesus Cristo. É um Evangelho de anúncio e, portanto, de pregação da "*Boa Nova*". Logo no início Marcos declara a que veio seu texto, ele é o "*Evangelho de Jesus Cristo, Filho de Deus*", chamado pouco adiante de "*Evangelho de Deus*" ou simplesmente "*Evangelho*". A ação divina no mundo iniciada, no que diz respeito aos cristãos, com o anúncio de Jesus Cristo da Boa Nova, continua, o Evangelho (Boa Nova) é a própria continuidade desta ação divina.

Marcos é reconhecidamente o mais antigo entre os outros evangelhos. Por volta do ano 150, Pápias, bispo de Hierápolis, confirma a atribuição do evangelho a Marcos, o qual ele informa que se trata do "intérprete" de Pedro em Roma. Os padres antigos ainda informavam que o livro teria sido composto em Roma, depois da morte de Pedro (prólogo antimarcionista do século II, Irineu) ou ainda durante a sua vida (segundo Clemente de Alexandria). O autor foi identificado com João Marcos, originário de Jerusalém (At 12,12), companheiro de Paulo e Barnabé em suas viagens (At 12,25; 13,5.13; 15,37-39; Cl 4,10) e,

[37] TEB, p. 1914.

a seguir, de Pedro em "Babilônia" (isto é, provavelmente, em Roma) segundo a epístola de Pedro (IPd 5,13).

Os pesquisadores contemporâneos admitem comumente a origem romana do livro, depois da perseguição de Nero em 64. Eles evocam como indício certas palavras latinas grecizadas, várias construções de frases tipicamente latinas. Ainda é relevante neste texto o cuidado de explicar os costumes judaicos, de traduzir as palavras aramaicas, de frisar o alcance do Evangelho para os pagãos, o seu autor supõe necessariamente que o livro se destina a não-judeus, fora da palestina. Quanto à insistência na necessidade de seguir Jesus carregando a própria cruz, poderia ser de particular atualidade numa comunidade abalada pela perseguição de Nero. Por outro lado, visto a ruína do Templo anunciada em Marcos sem nenhuma alusão clara ao modo como se efetuaram esses acontecimentos em 70 (ao contrário de Mt 22,7 e Lc 21,20), nada impede que se date a composição do segundo evangelho entre 65 e 70.

A relação do livro com o ensinamento de Pedro é mais difícil de determinar. A expressão de Pápias *"intérprete de Pedro"*, não é clara. Contudo, mais do que os pormenores descritivos e a feição de testemunha ocular, o lugar nele ocupado por Pedro testemunha em favor de uma tradição petrina.

Estranhamente Marcos já foi elogiado como um excelente narrador. Os tradutores da TEB, comentam:

> "Se o seu vocabulário é pobre (exceto quando fala de coisas concretas e das reações provocadas por Jesus), as suas frases mal concatenadas, seus verbos conjugados sem preocupação com a concordância de tempo, suas próprias deficiências contribuem para dar vida a uma narrativa muito próxima do estilo oral. Contudo, por sob o pormenor 'colhido ao vivo', vislumbra-se muitas vezes a trama de um esquematismo que trai elementos já tradicionais ou modelados para o uso das comunidades. Quando o narrador faz reviver a cena, não apresenta o relato singelo de uma testemunha ocular. Aliás, a ausência de qualquer seqüência cronológica, por elementar que seja, a indiferença pela psicologia dos personagens, a imagem estereotipada da multidão impedem que se leia este evangelho como uma simples vida de Jesus. Mas, sem visos de literatura, Marcos prima por sugerir o retrato vivo de um homem que, com suas reações imprevisíveis, sua compaixão, ou rudeza, com a surpresa que causa e com a determinação de sua palavra, contradiz as imagens pré-fabricadas."[38]

A marca por excelência de Marcos é a pergunta: *"quem é esse homem?"*

Marcos é para os pesquisadores o primeiro exemplo conhecido do gênero literário chamado evangelho. No uso cotidiano da Igreja, ele foi muitas vezes preterido em favor das sínteses posteriores e mais amplas de Mateus e Lucas. Ele voltou a ser valorizado pelos

[38] TEB, p. 1921.

estudos literários e históricos dos séculos XIX e XX. Hoje, os pesquisadores não pensam mais em elaborar uma biografia de Jesus baseada unicamente nas seqüências de Marcos. Todavia, a sua rudeza, a ausência de afetação, a abundância de semitismos, o caráter elementar da reflexão teológica revelaram um estágio antigo dos materiais utilizados. Os personagens e os lugares nomeados provêm de tradições arcaicas. Os ensinamentos de Jesus, a insistência na proximidade do Reino de Deus, as parábolas, as controvérsias, os exorcismos só encontram sua posição histórica de origem na vida de Jesus na Palestina. As recordações não provêm diretamente de uma memória individual, formuladas primeiro em vista das necessidades da pregação, da catequese, da polêmica ou da liturgia das igrejas, elas têm suas raízes no testemunho dos primeiros discípulos.

O mérito de Marcos consiste em tê-las fixado no momento em que a vida das igrejas disseminadas fora da Palestina e a reflexão teológica atiçada pelo choque de culturas estrangeiras estavam sujeitas a perder o contato com as origens do Evangelho. "Afinal, quem é este homem?" A tal pergunta Marcos traz a resposta dos primeiros seguidores de Jesus, mas a sua grande mensagem é a busca do engajamento do homem no Reino de Deus que se anuncia[39].

O Evangelho Segundo Lucas

O autor do Evangelho de Lucas é o único entre todos os outros que pretende no seu prólogo fazer uma narrativa "em ordem" dos acontecimentos da vida de Jesus. O seu texto inicia-se como numerosos textos gregos da época, com um prólogo onde se anuncia as intenções. Desde os tempos mais antigos este Evangelho é atribuído a Lucas, juntamente com os *Atos dos Apóstolos*, a pesquisa moderna apenas confirmou essa perspectiva. Estilisticamente o texto é de um mesmo autor. Os dois textos são mais ou menos um "conjunto" pois no Evangelho ele sublinha a subida de Jesus até Jerusalém onde todos os acontecimentos levam ao evento da crucifixão e depois à Ressurreição, nos Atos dos Apóstolos é a partir do evento pascal que se iniciam as ações da Igreja. O ápice da sua pregação são os eventos ocorridos durante a Páscoa.

Lucas deseja se apresentar à maneira de um historiador da época, ele chega a seguir os métodos dos historiadores de seu tempo, no entanto, o que ele quer apresentar é uma

[39] TEB, 1922.

história sagrada e cujos eventos por si só superam a história. O seu principal propósito é mostrar a significação dos acontecimentos para a fé: uma fé iluminada pelo evento da Páscoa e pela vida da Igreja. Este livro, apesar de pretender-se "historiográfico" é um Evangelho, ou seja, narra eventos e interpretações que se destinam a levar à fé.

Este texto apresenta o mesmo esquema geral de Mateus e de Marcos: uma introdução, a pregação de Jesus na Galiléia, a sua subida á Jerusalém, o cumprimento final de sua missão naquela cidade, através da Paixão e da Ressurreição. Sua primeira parte comporta as chamadas "narrações da infância" onde ele tem o cuidado de fazer um paralelismo entre João Batista e Jesus Cristo, colocando o primeiro sempre subordinado ao segundo. O outro dado importante é que nesta parte ele também já apresenta uma boa elaboração Cristológica, pois ali ele já anuncia Jesus como concebido pelo Espírito Santo, *Filho de Deus*, *Salvador e Cristo*, *Senhor*, *salvação de Deus* e *luz para os pagãos e gentios*.

A data de composição do Evangelho de Lucas é fixada pelos pesquisadores tendo em vista a ruína de Jerusalém e sobretudo à maneira como esse acontecimento não aparece vinculado à perspectiva escatológica, como fazem Mateus e Marcos, o que pressupõe uma elaboração bastante posterior do evento. Parece que Lucas conheceu o cerco e a ruína da cidade, tais como foram feitos pelas legiões de Tito no ano 70. O Evangelho seria, portanto, posterior a essa data. Os críticos atuais situam muitas vezes a sua redação por volta dos anos 80 ou 90. Embora o livro seja endereçado a Teófilo, na verdade, ele parece se dirigir a cristãos de cultura grega, os indícios para tanto são a sua preocupação com a geografia da Palestina, os costumes judaicos sempre explicados e a sua profunda insistência na realidade da corporal da Ressurreição, fato de difícil admissão para os gregos. O próprio autor tem sido dado como de cultura helenística devido à forma como compõe o texto e expõe as suas preocupações já citadas acima.

Uma tradição cuja mais antiga testemunha é Irineu, no fim do séc. II, o identificou com o médico Lucas, mencionado por Paulo em Cl 4,14; Fm 24; 2Tm 4,11. Quanto a sua relação com Paulo os *Atos dos Apóstolos* não oferecem mais do que alguns termos, que não ajudam de forma suficiente para estabelecer o seu papel naquela comunidade.[40]

[40] TEB, 1965.

O Evangelho Segundo João

O Evangelho de João é entre todos os outros o mais complexo. É, sem dúvida nenhuma a estrutura mais bem acabada no quesito teologia. Ele é o que contém o material mais "homogeneizado". O autor tem conhecimento dos fatos e conduz a sua interpretação de forma mais completa do que os outros. Talvez, por essa razão, João sempre gozou de muita consideração dentro da Igreja. No entanto, para a crítica literária e para os pesquisadores ele encerra diversas incógnitas: *"Não é fácil esmiuçar o plano adotado pelo autor. Por certo, os episódios são, na maioria, nitidamente circunscritos, mas não se percebem claramente os critérios em função dos quais estes episódios foram organizados."*[41]

Diante da complexidade de teorias relativas a estruturação e composição de João o comentarista da TEB, conclui, relativamente à formulação que ele aceita em seu trabalho:

> "(...) Pelo que nos concerne, contentamo-nos em ver no quarto evangelho uma sucessão de episódios compostos sem rigor, mas, no entanto, organizados em função de certa evolução do afrontamento de Jesus com o "mundo" de uma parte, e, da outra, do custoso progresso dos crentes no conhecimento, primeiro na Galiléia, depois sobretudo em Jerusalém."[42]

Ao se comparar o Evangelho de João com os sinóticos fica-se impressionado pelas diferenças de ordem geográfica e cronológica: os sinóticos evocam uma longa estada de Jesus na Galiléia, seguida de uma caminhada mais ou menos prolongada rumo à Judéia, concluída por uma breve presença em Jerusalém, João, ao contrário, narra freqüentes deslocamentos de uma região à outra e observa uma presença de longa duração na Judéia, e sobretudo em Jerusalém. Ele menciona várias celebrações pascais e sugere assim um ministério de mais de dois anos.[43]

Em sua forma narrativa João propõe uma seleção bastante limitada de acontecimentos ou sinais, que são, em sua maioria, longamente elucidados em colóquios ou discursos, desta maneira ele consegue atingir em certos momentos uma grande intensidade dramática. Tendo isto em vista, também se pode dizer que João não é sintético em sua narrativa, ele estende-se bem mais em comentários do que os outros autores. Talvez o que mais singularize este autor é a escolha e a originalidade do material empregado. Ao mesmo

---

[41] TEB, p. 2037
[42] TEB, p. 2038
[43] TEB, 2038

tempo, que evoca vários acontecimentos narrados nos sinóticos ele também deixa de lado importantes fatos neles narrados, como: a tentação, a transfiguração, a instituição da Eucaristia, a agonia no Getsêmani, numerosos milagres e mesmo ensinamentos (o sermão da montanha, a maioria das parábolas e até o discurso escatológico).[44]

Ao organizar-se por temas João prefere falar de vida e de vida eterna. Ele gosta dos temas: *mundo*, *luz-trevas*, *verdade-mentira*, *glória de Deus-glória que vem dos homens*. Se faltam no quarto evangelho elementos da tradição sinótica, em compensação, nele se encontram dados novos: o sinal de Cana (2,1-11), a conversa com Nicodemos (3,1-11), o diálogo com a samaritana (4,5-42), a ressurreição de Lázaro e suas conseqüências (11, 1-57), o lava-pés (13, 1-19) e diversas indicações na narrativa da Paixão e da Ressurreição. Tendo isto em mente os pesquisadores ficam divididos quando pensam se João possui materiais de uma tradição independente dos outros evangelhos, e ao se perguntarem até que ponto ele conhecia os sinóticos não chegam exatamente a uma conclusão negativa:

> "Em todo caso, pode-se afirmar que João supõe, em seus destinatários, o conhecimento das grandes tradições sinóticas. João se aplica a reelaborar essas tradições, fazendo-o com muito mais segurança e liberdade que seus antecessores. Para ele, a fidelidade consiste em captar e exprimir em profundidade o alcance dos acontecimentos da salvação que se opera em Jesus: uma fidelidade, por assim dizer, criadora."[45]

Relativamente às influências recebidas pelo autor os estudiosos tendem a localizá-lo na Ásia Menor, provavelmente em Éfeso mesmo onde diz a tradição que ele tenha sido composto. A quantidade de influências perceptíveis neste texto mostra que ele foi composto, provavelmente por um judeu da diáspora, que além de ser judeu possuía um grande trânsito entre as várias doutrinas helenísticas e judaicas que conviviam e circulavam em grandes centros ao final do século I. Chegou-se até mesmo a relacionarem-no com o meio gnóstico já citado anteriormente, com alguma segurança.[46] O uso do termo *Logos*, a preocupação com a *Verdade* orientaram os pesquisadores para vincularem-no numa vertente mais helenística, diferente dos sinóticos, mais do que isso, para eles João elimina a "escatologia" e prepara o terreno para a real formação da Igreja, num período mais tardio onde se perdiam as esperanças de uma iminente volta de Jesus Cristo à terra. Deve-se

---

[44] TEB, 2038.
[45] TEB, 2038.
[46] TEB, p. 2039.

chamar a atenção para o fato de que a obra parece inacabada, certas suturas são canhestras, certos trechos parecem desprovidos de ligação com o contexto (3,13-21. 31-36; 1,15).

Tudo leva a imaginar que o autor jamais teve a sensação de ter chegado ao término. Poder-se-ia explicar assim a relativa desordem das perícopes. É provável que o evangelho, tal como o possuímos tenha sido publicado por discípulos do autor, que lhe acrescentaram o capítulo 21 e, sem dúvida, algumas anotações (assim 4,2 e talvez 4,1; 4,44; 7,39b; 11,2; 19,35). Quanto à narrativa da mulher adúltera (7,53-8,11), todos reconhecem que se trata de um trecho de origem desconhecida, inserido posteriormente (mas que pertence, no entanto, à Escritura canônica).[47]Quanto ao autor e à data de composição do quarto evangelho, não se encontra, na própria obra nenhuma indicação precisa. Talvez isso seja deliberado (...). Contudo, a adição de 21,24 não hesita em identificar o autor com o "discípulo que Jesus amava", aquele que aparece muitas vezes no decurso dos acontecimentos da Páscoa (13,23; 19,26; 20,2);. Trata-se, sem dúvida, desse "outro discípulo" que vários textos mencionam sem lhe dar um nome (I, 35-39; 18,15).

A partir do século II, as tradições eclesiásticas o chamam de João e começam a identificá-lo com um dos filhos de Zebedeu, um dos Doze. Um fragmento de uma obra de Pápias, bispo de Hierápolis, da Frígia, datado de cerca de 140, dá o que pensar: *"Eu não hesitarei em fazer figurar entre as interpretações as coisas que, algum dia, eu aprendi muito bem dos antigos, e conservei muito bem na memória, tendo-me certificado de sua verdade... mesmo que chegasse alguém que tivesse seguido os antigos, eu me informava dos ditos dos antigos: o que tinham dito André, ou Pedro, ou Filipe, ou Tomé, ou Tiago, ou João, ou Mateus, ou qualquer outro dos discípulos do Senhor ou o que dizem Aristião e João, o Antigo, discípulos do Senhor"* (Eusébio, Hist. Eccl., III, 39,3-4). Ele distinguia, portanto, um João apóstolo, um dos Doze e um outro João, o Antigo, discípulo do Senhor; mas não se trata de escritos, já que Pápias se interessa sobretudo *"pela palavra viva e durável"*. No fim do século II, Irineu é explícito: *"Em seguida, João o discípulo do Senhor, o mesmo que repousou sobre o seu peito, publicou também um evangelho, durante sua estada em Éfeso"*.[48]

---

[47] TEB, 2042.
[48] TEB, p.2043.

É consenso entre os pesquisadores que sua redação data de fins do século I e início do II entre 100 e 110. Alguns se recusam a dar nome ao autor, apesar da tradição ter muito cedo se fechado em torno do nome consensual de João, vimos que isto não é certo.

A respeito da teologia contida no livro, o comentarista da TEB, esclarece:

"(...) ele considera o conjunto da vida de Jesus (sinais e palavras) e dá uma grande importância ao seu desenrolar no tempo (o tema da "hora"). É através dos acontecimentos da vida de Jesus, que culminam com a Páscoa, que se opera a manifestação de Deus no meio do mundo (a "glória"): mas esta revelação não se torna um dado do mundo: ela põe o mundo em questão."[49]

John Méier em seus comentários sobre os Evangelhos Canônicos, não se demora muito em João, mas acrescenta um dado de certo interesse:

"A partir do período patrístico, os cristãos procuraram concatenar as cronologias dos Sinópticos e de João, para criar uma 'harmonia dos Evangelhos', porém qualquer combinação deste tipo continua altamente especulativa e ignora completamente a natureza das fontes. Assim, se cada Evangelho não apresenta uma precisa ordem cronológica histórica, mas um esquema teológico artificial, a reunião dos quatro apenas produzirá um amontoado confuso de esquemas teológicos, e não a ordem cronológica que, de qualquer forma, nenhum deles possui."[50]

A questão da "harmonização" entre os textos é bastante antiga, como já vimos, o interesse aqui está em lembrar que Barnes Tatum, pesquisador já citado, também assume essa posição quando deseja analisar os diversos Filmes de Cristo. Ele preocupa-se, sobretudo, em encontrar as passagens utilizadas e, de certa forma, o que ele apresenta é uma "colcha de retalhos", e a conclusão sempre fica no nível: "foi feito de retalhos ou de um pano só". Como podemos perceber, a cada momento, fica cada vez mais difícil pensar numa pura utilização textual dos evangelhos nos filmes.

Os Livros Apócrifos

Outra fonte importante de fatos da vida de Cristo são os Apócrifos, que à sua maneira também deixaram traços na elaboração de vários filmes de Cristo. Os Apócrifos são, em geral, contemporâneos dos escritos bíblicos, ou pouco posteriores, datando dos últimos séculos a.c. ou dos primeiros séculos da era cristã. Tratam-se de escritos oriundos de diversas regiões, redigidos em vários idiomas, e que sobreviveram como cópias na maior parte das vezes. Estes livros, paralelos aos canônicos e que a eles se assemelham pelos títulos e pelos autores a quem são atribuídos, receberam o nome de "apócrifos".

---

[49] TEB, p. 2043.
[50] Méier, p. 51-52.

Apócrifo é uma palavra grega (apócryphos) que significa escondido, secreto, oculto. Eles receberam este nome porque não eram de uso público, isto é, não eram usados oficialmente na liturgia e no ensino da Igreja. Durante muito tempo eles também não eram de fácil acesso nem para pesquisadores. Os vários achados arqueológicos, as descobertas de fragmentos, os textos encontrados em antigas bibliotecas, possibilitaram que o estudo dos Apócrifos ganhasse novo vigor. O seu interesse data da crescente necessidade de novas fontes para a pesquisa do Jesus histórico, revitalizada na segunda metade do século XX.

Quando normalmente se fala em Apócrifos deve-se lembrar que também existem aqueles que são relativos ao Antigo Testamento como, p.ex.: O Livro de Henoc, Os Salmos de Salomão. Estes livros não eram lidos nas sinagogas e nem vieram a participar do conjunto do cânone judaico e nem do cristão.[51] Assim como os Apócrifos do novo Testamento ajudam a estudar a vida das comunidades de onde eles se originaram. Os textos Apócrifos do Novo Testamento são em número bastante grande, abaixo listo os principais, que podem ser divididos ao menos em quatro grupos:

Evangelhos

- Evangelho Segundo os Hebreus (restam fragmentos)
- Evangelho dos Ebionitas ou dos Doze Apóstolos. (de origem herética Meados do séc. II d.c.)
- Evangelho Segundo os Egípcios (meados do séc. II d.c. de inspiração gnóstica)
- Evangelho de Pedro (meados do séc. II d.c. de tendência docetista)
- Evangelhos de: Mateus – Filipe – Tomé – André – Bartolomeu – Barnabé. (do 2°. e 3°. séc. d.c. de fundo herético)
- Proto-evangelho de Tiago (séc. II d.c.)

Atos

- Atos de João — Entre 150 e 180 d.c.
- Atos de Paulo — Entre 160 e 170 d.c.
- Atos de Pedro — Fim do 2°. séc. d.c.
- Atos de Tomé — 3°. ou 4°. séc. d.c. de origem Síria.

[51] Lincoln, p.11

Epístolas

- Terceira Epístola aos Coríntios 2°. séc. d.c. (pág. 16)
- Epístola aos Laodicenses Fim do 2°. séc. d.c.
- Carta dos Apóstolos cerca de 180 d.c.
- Correspondência entre Sêneca e São Paulo 4°. séc. d.c.

Apocalipses

- Apocalipse de Pedro Meados do séc. II d.c.
- Apocalipse de Paulo 380 d.c.
- Sibila Cristã 3°.séc. em diante.

Para a pesquisa histórica (até mesmo para a prática de um roteiro cinematográfico) estes textos possuem um valor bastante desigual entre si. É necessário, portanto, ao interessado verificar um por um percebendo suas características e especificidades. Podemos, no entanto, fazer uma visão geral sobre seus pontos mais importantes, no que tange a doutrina da Igreja, assim se tornam visíveis seus "méritos" e deméritos".

Apesar de não serem aceitos oficialmente pela Igreja Católica muitos dos fatos narrados nos Apócrifos caíram, já há muitos séculos, no gosto popular e são eles a seu modo parte da "tradição". Nas narrativas surgem idéias teológicas fundamentais. Embora nem sempre claramente enunciadas, elas refletem as convicções daquela época e contêm elementos da fé cristã. Assim a divindade de Cristo e a Virgindade de Maria (nos apócrifos da infância); a descida de Cristo aos infernos (nos evangelhos sobre paixão-morte-ressurreição), a Assunção de Maria (nos apócrifos sobre a dormição = morte de Maria). Ao lado dos ensinamentos ortodoxos, aparecem, ao mesmo tempo, divergências doutrinárias que caracterizaram as principais seitas e heresias[52].

Alguns dos apócrifos, principalmente os mais antigos, nos transmitiram bastantes pormenores, que se perpetuaram na liturgia e na arte. Assim os nomes dos pais de Maria, Joaquim e Ana; a apresentação de Maria no templo; a morte de Maria, tendo os apóstolos em torno do leito; o nascimento de Jesus numa gruta e a presença do boi e do jumento; o nome dos três reis magos; o nome de Longino, o soldado romano que traspassou o lado de

[52] Lincoln, p.17

Jesus com a lança; a história de Verônica e do seu véu, etc.[53] Tiveram por isso especial estima e foram de grande influência entre os primeiros cristãos. E a sua influência ainda pode ser sentida, principalmente agora que o seu conteúdo é cada vez mais divulgado.

Tanto Lincoln, quanto Méier, são unânimes quanto às dificuldades relativas aos Apócrifos: *"Muitos apócrifos contêm passagens eivadas de fantasias e lendas inverossímeis; Outros, em grande número, estão infiltrados de princípios errôneos decorrentes de heresias que surgiram nos primeiros séculos."*[54]

Para Méier: *"Basta ler toda a coleção-padrão de Edgar Hennecke e Wilhelm Schneemelcher, para ver que em muitos casos temos à nossa frente um monte de entulho, produzido em grande parte pela imaginação piedosa ou fantástica de alguns cristãos do século II."*[55]

Méier ainda cita os "evangelhos da infância", especialmente o *Protevangelium Jacobi* e o *Evangelho da Infância de Tomé*, como exemplos daquilo que eles chamam de fantasias piedosas. O primeiro é uma mixórdia, das histórias de infância, encontradas em Mateus e Lucas, com uma boa dose de folclore novelístico que demonstra uma total ignorância das próprias instituições judaicas que pretendem descrever. Por exemplo, Zacarias, pai de João Batista, é assassinado por oficiais do Rei Herodes, seu sangue congela no altar do templo e outros sacerdotes são avisados do crime por uma voz celestial. Depois, o já velho Simeão (Lucas 2:25) é escolhido por sorteio para ocupar o seu lugar. Este livro é uma das maiores fontes posteriores de contos da infância e de lendas subseqüentes sobre a Virgem Maria. Ainda assim, é um livro profético no sentido de prenunciar o que iria acontecer às narrativas da Infância, de Mateus e Lucas, quando estas se fundiram na memória e na imaginação dos cristãos. *"E a fusão e confusão continuam a determinar a forma como a maioria dos cristãos, mesmo hoje em dia, faria o relato espontâneo das narrativas de Infância – apesar das lições de catecismo, da leitura litúrgica e de trabalhos especializados".* [56]

---

[53] Lincoln, p.18
[54] Lincoln, p.19
[55] Méier, p. 118
[56] Méier, p. 119

O mesmo pode ser dito do *Evangelho da Infância de Tomé*, que mostra Jesus como um menino voluntarioso que furiosamente faz cair morta uma criança que corria em sua direção. Nele encontra-se a descrição de um "sinistro" possuidor de superpoderes, afinal tratava-se da idéia de que Jesus era Deus, e simplesmente descreveram-no como uma criança que poderia fazer o que bem entendesse. Se este tipo de texto é de pouca valia para os pesquisadores, ao menos servem para lembrar que muito do material apócrifo provém dos meios cristãos "plebeus" e não-cultos, que não representam nem primitivas tradições confiáveis, nem teologia elevada, mas apenas curiosidade, a fascinação pelo bizarro e pelo milagroso (para não dizer mágico) e um mero desejo de entretenimento "religioso"[57].

Estes dois evangelhos da infância têm a seu favor o fato de terem chegado a nós relativamente intactos. Infelizmente, o mesmo não se pode dizer de muito outros evangelhos primitivos que são conhecidos apenas através de fragmentos ou citações dos Padres da igreja. O problema é especialmente difícil no caso dos chamados "evangelhos judaico-cristãos", tais como o *Evangelho dos Nazarenos*, o *Evangelho dos Ebionitas* e o *Evangelho dos Hebreus*. Exceto por alguns fragmentos esparsos, dependemos totalmente das afirmações e citações dos padres da Igreja, freqüentemente contraditórias. Para completar a confusão, os padres da Igreja não se referiam aos diferentes evangelhos da mesma forma, por isso não podemos nem ter certeza de quantos evangelhos judaico-cristãos existiam e a qual evangelho determinado fragmento pertence exatamente. Pior ainda, embora tenham sido escritos no século II, a maioria dos fragmentos que temos vêm dos padres da igreja do século IV (Eusébio, Jerônimo, Epifânio) ou depois.

A maior quantidade de material é proporcionada pelo *Evangelho dos Nazarenos*, que em linhas gerais se aproxima bastante do *Evangelho de Mateus*, podendo mesmo ser uma tradução secundária e "criativa" deste para o aramaico. As expansões sobre o texto de Mateus em geral seguem uma linha moralizadora e de criação de lendas. Apenas sete fragmentos restaram do *Evangelho dos Ebionitas*, escrito em grego, aparentemente com o conhecimento dos três Evangelhos Sinópticos, e que reflete as posições teológicas particulares da seita judaico-cristã denominada *ebionita*. Para os *ebionitas* Jesus não era Deus, mas o fiel cumpridor da Lei, o Messias esperado.

---

[57] Méier, p. 119

O nome provém da palavra hebraica *'ebyôn'* que significa pobre. É o termo que aparece na primeira Bem-Aventurança: "Felizes os pobres em espírito...". Consideravam-se como fiéis praticantes das bem-aventuranças.[58] Sete fragmentos também é tudo que restou do *Evangelho dos Hebreus*, um evangelho grego que realça a figura de Tiago, o irmão do Senhor, a ponto de contradizer o que o Novo Testamento diz sobre ele. Destinado aos judeus de expressão grega, este evangelho desenvolve motivos mitológicos já presentes nos Sinópticos e, por vezes, assume caráter gnóstico. O Gnosticismo foi uma das principais correntes do cristianismo primitivo que se revestia dos mais diversos aspectos, assumindo diferentes vertentes conforme a localidade onde se desenvolvia; o Gnosticismo foi, sobretudo, uma tentativa de associação do cristianismo com idéias da filosofia grega pelos meios cultos da época, que aceitaram o cristianismo. Em razão desta fusão entre cristianismo e pensamento filosófico o Gnosticismo se desejava *Gnose* o mais profundo conhecimento de Deus, do mal, e da salvação. A perfeição consistiria na fusão da alma com a divindade. Outra forma de heresia, assim reconhecida pela Igreja, e encontrada facilmente nos diversos Apócrifos, era o *Docetismo*, nome derivado da palavra grega (dókesis) que significa aparência. A encarnação de Cristo teria sido só aparente, porque a matéria é um mal absoluto. Jesus, sendo Deus, não podia padecer, nem morrer.

Os Ágrafos ou Ágrapha

Os ágrafos distinguem-se dos apócrifos. São palavras ou frases avulsas, proferidas por Jesus Cristo e que não se encontram nos Evangelhos Canônicos, mas foram conservadas em outros livros do Novo Testamento e sobretudo em outras fontes, como os escritos dos Pais da Igreja, em manuscritos árabes, etc. Ágrafo é expressão grega (Ágraphos) que significa "não escrito"[59]. Para o nosso trabalho eles possuem uma importância muito relativa, pois se tratam apenas de palavras de Jesus. A possibilidade de se "construir" coincidências num roteiro, constantemente dominado por frases curtas e eivadas pela tradição, é bastante grande. Além do mais não são conhecidos Agrafos de real importância, ou seja, que realmente digam alguma coisa diferente daquilo que é encontrado nos Evangelhos Canônicos. Sobre os Ágrafos, John Méier observa:

---

[58] Lincoln, p. 19
[59] Lincoln, p.11.

"O leitor não precisa ter grande conhecimento de árabe ou dos evangelhos apócrifos para perceber que a maior parte deste material apesar do seu interesse histórico para o estudo da figura de Jesus através dos tempos, provavelmente nada tem a ver com a procura pelo Jesus histórico – com o que Jeremias está de acordo: 'O grosso do material [o corpo das agrapha] é lendário e traz a nítida marca da falsificação. (...) a quantidade de material que tem utilidade para o historiador é incrivelmente pequena'. A maior parte pode ser prontamente rejeitada como invenções ou modificações tendenciosas das palavras de Jesus; criações lendárias recheadas de fantasias tipo conto de fadas; transferência, acidental ou deliberada, para Jesus de palavras que na realidade são de outras pessoas ou fontes.; adaptações secundárias de suas verdadeiras palavras; transformações de passagens narrativas dos Evangelhos Canônicos em ditos de Jesus, ou conexões fabricadas para vincular as palavras autênticas de Jesus."[60]

O Material de Nag Hammadi e Qunram

A arqueologia do século XX tem cooperado significativamente para o conhecimento do "Jesus Histórico". Dois achados ao acaso, o de Nag Hammadi em 1945 e o de Qunram em 1947, levaram a uma grande efervescência das pesquisas. O caso dos manuscritos do mar Morto (Qunram) é bem conhecido, depois de décadas de tradução e disputas acadêmicas eles foram aos poucos sendo publicados e apenas recentemente se chegou à conclusão dos trabalhos. Tratava-se da biblioteca da comunidade dos Essênios, seita judaica que praticava ritos de pureza no deserto, onde também uma parte da seita vivia em comunidade. Eram vegetarianos, anti-romanos, anti-saduceus (Líderes do Templo), e alguns ritos praticados parecia vinculá-los a João Batista e alguns até mesmo quiseram encontrar referências a Jesus nos escritos, todos anteriores ao século I.[61]

Em alguns textos encontrados contava-se a história do fundador da ordem, o "Mestre de Justiça", que sofreu perseguição e acabou sendo morto pelos chefes dos

---

[60] Méier, p.117

[61] Sobre Qunram, John Méier, relata: "A descoberta dos pergaminhos de Qumran (ou do Mar Morto), em 1947, desencadeou uma enxurrada de teorias e especulações a respeito da conexão entre essa seita judia quase monástica e Jesus e/ou o cristianismo primitivo. Na realidade, os achados de Qumran foram muito mais importantes por seu impacto no estudo do texto hebraico da Bíblia e de grupos sectários à época do Segundo Templo, e também do desenvolvimento do pensamento apocalíptico e gnosticista na antiga Palestina. Em verdade, foram detectados paralelos fascinantes com os Evangelhos Sinópticos, com as epístolas de Paulo, com a Epístola aos hebreus e com o Apocalipse de João – embora o exagero de alguns partidários da popularização tenha levado os pesquisadores a denunciar uma certa "paralelomania". Um grupo de judeus ascético, praticamente de ritos de purificação no deserto da Judéia, junto à parte meridional do Rio Jordão, naturalmente evocou a figura de João Batista, levando alguns estudiosos a sugerir que João fora, pelo menos por algum tempo, membro da seita.

Seja como for (e não há como verificar tal afirmação), não existe indicação de que Jesus tenha tido contato direto com a comunidade de Qumran, em qualquer tempo. Ele não é mencionado nos documentos encontrados em Qumran, ou próximo a ele, e sua atitude independente com relação à interpretação estrita da Lei Mosaica é a própria antítese dos rigorosos membros da seita de Qumran, que consideravam até os fariseus muito indulgentes. Tudo isso não evitou que alguns pesquisadores imaginosos vissem Jesus e João Batista em certos textos de Qumran, o que apenas mostra que a fantasia intelectual não conhece limites." pp. 99-100.

sacerdotes de Jerusalém, nos escritos da seita ele ascendeu aos céus e deveria voltar no fim dos tempos. Os Essênios, diferentemente dos outros judeus esperavam, além do Mestre de Justiça, por dois Messias, um da Paz (*Messias de Arão*) e outro da Guerra (*Messias de Israel*); o da Paz teria as funções de altíssimo sacerdote de Deus e viria para pregar o amor a todos os homens, e o segundo teria a função de líder político e militar, que libertaria a terra de Israel das mãos de seus inimigos.[62]

Já a descoberta de Nag Hammadi, trouxe muito mais material para a pesquisa relativa à vida de Jesus. Em 1945, um camponês da aldeia de Nag Hammadi, no Egito Superior (perto da antiga Khenobosquia ou Khenobosquion), descobriu os restos de uma antiga biblioteca copta. Ele encontrou 12 códices (= livros) e mais oito folhas de um décimo terceiro, escritos no século IV d.c.. Os códices, por sua vez, compreendiam 52 tratados; com a eliminação das cópias em duplicata, este número se reduz a 45 títulos independentes. O achado era uma verdadeira "biblioteca", pois os códices abrangem tudo, desde um fragmento de *A República*, de Platão, passando por obras pagãs de cunho moral, como as *Sentenças* de Sexto, bem como trabalhos pagãos ou judaicos com diferentes graus de influência gnóstica, até escritos cristãos que também refletem uma variedade de visões gnósticas.

Aqui novamente encontraremos o problema da forma, do gênero literário. Na verdade, mesmo uma obra tão importante do gnosticismo cristão, como o *Evangelho da Verdade*, não passa de um tratado teológico ou homilia completamente diferente da forma narrativa dos quatro *Evangelhos Canônicos*. Sobre este assunto, Méier, esclarece:

> "Alguns desses tratados, ditos evangelhos (como o *Evangelho de Felipe*), realmente contêm palavras ou atos de Jesus, alguns com equivalentes nos *Evangelhos Canônicos*, outros não. No caso do *Evangelho de Felipe*, essas palavras e atos estão dispersos ao longo de um documento desconexo, que parece ter como objetivo principal a instrução sobre os sacramentos cristão gnósticos. O material sobre Jesus por vezes está no nível dos evangelhos apócrifos fantasioso abordados anteriormente.Por exemplo, Jesus vai às tinturarias de Levi, apanha 72 cores diferentes e as despeja no tanque; a mistura de todas resulta na cor branca (Gos. Phil. 63, 25-30). eis algo ainda mais bizarro, José, o carpinteiro, cultiva uma árvore da qual ele faz a cruz onde mais tarde Jesus seria pregado (Ghos. Phil. 73, 8-15). Esse material é mais para A Última Tentação de Cristo, não para o Jesus histórico."[63]

Em meio às várias descobertas surgiu o surpreendente *Evangelho de Tomé*, do qual já se conhecia alguns fragmentos, encontrados em *Oxyrinchus*, em 1906, e também através

---

[62] Ambrógio Donini, História do Cristianismo, p. 40
[63] Méier, p.128

de citações dos Padres da Igreja. Trata-se, sobretudo, de uma coleção de 114 *Logia*, ou seja "ditos" de Jesus, não se constitui numa narrativa como os outros evangelhos, não apresenta uma estrutura de composição coesa, a maior parte do material é interligada pela repetição de palavras ou motivos-chave, ou por grupos de material semelhante (provérbios, parábolas, profecias e normas comunais). Desde a sua primeira publicação em 1959, os pesquisadores estavam profundamente divididos a respeito da sua natureza e das suas fontes, mas hoje já têm uma tendência de classificá-lo entre os escritos Gnósticos, o que evidentemente não tira o seu valor, uma vez que se trata de uma cópia das mais antigas, ele ultrapassa até mesmo os Evangelhos Canônicos, no que respeita à idade da cópia resgatada[64].

Flávio Josefo e outros escritores judeus

Uma das fontes históricas mais importantes usadas para a elaboração, se não da imagem de Cristo no Cinema, ao menos para a construção dos cenários e uma contextualização histórica adequada, são os escritos do historiador judeu Flávio Josefo. A respeito da existência de Jesus ele é a primeira e mais importante "testemunha", era aristocrata, político, militar, apóstata e historiador, chamava-se José Ben Matthias (37/38 A.D. – após 100 A.D.). Ficou conhecido como Flávio Josefo nome tomado de seus patronos, os imperadores Flavianos (Vespasiano e seus filhos Tito e Domiciano), escreveu duas grandes obras: *A Guerra dos Judeus*, iniciada nos anos imediatamente seguintes à queda de Jerusalém, em 70 A.D., e *Antiguidades Judaicas*, muito mais extensa, escrita em torno de 93-94. Ambos os livros, pelo menos em algumas versões contêm passagens que mencionam Jesus. O problema é que no mínimo um desses trechos é com certeza uma produção cristã posterior. Após uma longa análise, John Méier considera uma delas como sendo verdadeira, no que também concorda com a opinião de Charlesworth, em seu livro Jesus Dentro do Judaísmo:

"Mais difíceis de julgar são duas referências a Jesus em antiguidades Judaicas. A passagem mais curta - e menos discutida – ocorre num contexto em que Josefo acaba de descrever a morte do procurador Festo e a nomeação de Albino como seu sucessor (62 A.D.). Quando Albino ainda estava a caminho da Palestina, o sumo sacerdote Hananias, o Jovem, convoca o Sanedrim sem o consentimento do procurador e condena à morte alguns inimigos seus. O trecho fundamental (Ant. 20.9.1 parágrafo 200) diz: "Sendo portanto este tipo de pessoa [isto é, um saduceu desalmado], Hananias, pensando ter uma oportunidade favorável, pois que Festo havia morrido e Albino ainda estava a caminho, convocou uma assembléia [literalmente,

[64] Méier, p.128-129

'sanedrim'] de juízes e colocou diante dela o irmão de Jesus que é cognominado Messias, de nome Tiago, e alguns outros. Acusou-os de terem transgredido a lei e os entregou para serem apedrejados."[65]

Para Méier essa passagem é possivelmente verdadeira, tendo em vista que ela não se refere a Jesus nem a Tiago e sim a Hananias, argumenta que Jesus é tão secundário aqui que serviu apenas para diferenciar Tiago de outros Tiagos, uma vez que o nome Tiago(Jacob) era muito comum na época.

Em Josefo não há nenhum fato mencionado, ele é apenas utilizado para demonstrar a historicidade de Jesus e mais nada, não há narrativas e nem narrações exceto no texto conhecido como a "eslavônica" da Guerra dos Judeus, trata-se, no entanto, de uma fraude piedosa dos séculos II e III. Sabe-se que é uma fraude, pois os originais antigos em grego que restaram e em várias cópias não se encontram os mesmos dizeres.

Além de Flávio Josefo, se pode procurar outras citações sobre Jesus na literatura judaica rabínica. Sobre a existência de referências históricas a Jesus nas tradições rabínicas do *Talmude*, *Mischna* e *Toseftá*, Méier cita uma enormidade de pesquisadores e argumenta que elas são inexistentes (as citações verdadeiramente históricas). As citações que existem foram feitas em outro contexto, onde o judaísmo lutava para sobreviver e muitas vezes gerava respostas contra o cristianismo nascente, este é o caso, por exemplo, analisado pelo pesquisador Klausner, citado por aquele autor:

"Por outro lado, Klausner liga Jesus a referências rabínicas anteriores a uma pessoa chamada "Ben Pandera" ou "Ben Pantere". O nome ocorre em conexão com uma história sobre uma jovem judia que manteve relações ilícitas com um soldado romano de nome Pantera. De acordo com o Padre da Igreja Orígenes (185-254 A.D. aprox.), o polemista pagão do século II, Celso, escrevendo por volta de 178 A.D., relatou que ouvira um judeu contar essa história a respeito de Maria, a mãe de Jesus. É portanto provável, diz Klausner, que essa história fosse corrente entre os judeus do século II A.D., tendo sido registrada em alguns escritos rabínicos da época. A história sobre Pantera parece ser a referência polêmica, deturpada ou irônica às *Narrativas de Infância*, de Mateus e Lucas, onde a virgem (em grego, parthenos) Maria concebe Jesus pelo poder do Espírito Santo, independente de seu marido José."[66]

De certo, relativamente à crítica histórica, tem-se que o Jesus que pode vir a ser encontrado nessas referências tem muito pouco do Jesus de Nazaré real. No entanto, filmes de Cristo importantes como *King of Kings* (1961), de Nicholas Ray, *O Messias* (1974), de Rosselini e *Jesus de Nazaré* (1976), de Zefirelli, utilizaram em seus roteiros e construção de cenários as informações e descrições feitas por Flávio Josefo. Ele foi e continua sendo a mais importante fonte de informação histórica sobre a Palestina do século I.

---

[65] Méier, p. 65
[66] Méier, p. 102

Os Romances

A última das fontes utilizadas nos roteiros cinematográficos aqui analisadas são os romances. A literatura ocidental foi pródiga no que diz respeito às Vidas de Cristo e às Vidas dos Santos. Acredito não ser muito produtivo fazer uma longa incursão sobre esse terreno, uma vez que não foram muitos os romances que serviram de base para os roteiros de Filmes de Cristo.

A escolha do diretor em adaptar um romance com este tema visa, sobretudo, facilitar aquilo que seria uma árdua tarefa em busca de uma "harmonização' entre os diversos textos evangélicos. Uma vez que o escritor já fez suas escolhas e as alinhavou num fio narrativo, ao diretor, resta apenas – o que não é exatamente uma tarefa simples – adaptar o romance à tela. Em certo sentido, o resultado final tem sido muito parecido com o dos filmes de roteiro original, uma vez que, quase sempre, as escolhas do diretor recaem em "imagens" mais ou menos conformes as da tradição. Isso pode ser facilmente percebido no *Golgotha* (1935), de *Julien Duvivier*, baseado no romance homônimo de Joseph Reymond, em *A Maior História de Todos os Tempos* (1967), de George Stevens, adaptado do romance também homônimo de Fulton Oustler, além de ter aproveitado os scripts de uma série de rádio, de Henry Denker, que adaptava estórias da Bíblia para esse meio. Outro bom exemplo seria o *Jesus de Nazaré* (1976), de Zefirelli, adaptado do romance Jesus de Nazaré do conhecido escritor Antony Burgess.

Em sua maior parte estes romances deram apenas uma forma às narrativas tradicionais dos evangelhos - como percebemos acima não são exatamente fáceis de serem formulados enquanto narrativas biográficas -, pouco alteraram ou acrescentaram à imagem já conhecida de Jesus. O único que realmente se constituirá num trabalho à parte de análise é *A Última Tentação de Cristo*, livro do escritor grego Nikos Kazantisakis, que ao ser adaptado para a tela, por Martin Scorsese, em 1988, tanta polêmica causou.

Apenas neste último filme tomou-se o cuidado de deixar claro logo em sua abertura que se tratava da adaptação de um romance sobre Cristo e não de um filme sobre a vida de Cristo. Dado a diversidade de abordagens que este filme implantou no tradicional esquema da vida de Cristo, no capítulo a ele referente será feita uma análise mais detalhada da adaptação.

Em geral, as imagens de Jesus, elaboradas nos romances, são todas oriundas ou da tradição ou dos textos evangélicos, salvo algumas exceções, são a estas fontes que nos referiremos com mais freqüência, sem, no entanto, ignorar que estes filmes foram baseados em romances ou novelas. Da mesma forma tratarei os filmes que tenham o seu roteiro baseados em musicais, como *Jesus Cristo Superstar* (1972) e *Godspell* (1972), ambos levados á tela depois do sucesso em palcos da Brodway. Novamente é um tanto quanto "indiferente" a comparação com o texto que os originou, uma vez que os espectadores do mundo todo também não tiveram acesso aos espetáculos montados.

Conclusão

Ao terminar este rápido percurso pelas fontes dos roteiros cumpre esclarecer que não foi meu intuito aprofundar em demasia este assunto, uma vez que em cada capítulo, conforme as necessidades da análise fílmica retomarei alguns dos textos abordando de forma mais detalhada seus aspectos mais interessantes. As outras fontes, como novelas de rádio, peças da Paixão, pinturas, slides de lanterna mágica, e a tradição popular e eclesiástica, bem como as inúmeras Encíclicas da Igreja Católica serão atendidas da mesma forma, conforme forem chamadas a depor sobre a sua influência nos filmes analisados.

É importante salientar, que mais do que participar de alguma discussão acadêmica relativa ao Jesus histórico ou ao valor desta ou daquela fonte este curto capítulo veio, em primeiro lugar, para auxiliar o leitor com os termos e discussões que doravante serão citados e utilizados.

Mas, algumas conclusões são já possíveis de imediato. As fontes dos roteiros dos Filmes de Cristo estão longe de ser um simples caso de adaptação dos textos evangélicos para a tela. Mesmo que se faça uma exaustiva discussão sobre a estrutura, a forma narrativa, a percepção teológica de cada um dos evangelistas, ainda assim é necessário levar em consideração todas as outras alternativas citadas, e este é um trabalho que deve ser feito filme a filme. É bastante difícil estabelecer uma regra geral, mais ou menos como quis Tatum "harmonização" ou escolha de um único texto dos evangelhos. Parece que se há uma regra esta é a de um diálogo complexo com a cultura ocidental que formou e possibilitou inúmeras imagens de Jesus Cristo e isso em diversos níveis, fossem estes da alta cultura ou

da cultura popular. É um detalhe nada desprezível perceber que num Filme de Cristo "as coisas" se somam, a quantidade de informações e referências que estes filmes possuem é algo de espantoso.

Cap. 02 - Primeiro Cinema a Origem da Constituição de uma Narrativa para os Filmes de Cristo

Introdução

Neste capítulo pensarei sobre os filmes de Cristo no período do Primeiro cinema. Entendo e utilizo o termo Primeiro cinema, da mesma forma que o faz Flávia Cesarino Costa:

> "Designaremos como primeiro cinema os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894-5 e 1906-8. É a chamada primeira década do cinema.
>
> Optamos pelo termo primeiro cinema para traduzir o termo em inglês early cinema. Sabemos que early cinema muitas vezes se refere às duas primeiras décadas do cinema, onde se destaca um primeiro período (1895-6 a 1906-8) não narrativo (que vamos trabalhar aqui), e um segundo período (1906-8 a 1913-15), de crescente narrativização. (...) Da mesma maneira, traduziremos early films por primeiros filmes." [67]

Utilizarei a mesma terminologia, fazendo, porém, algumas alterações nos limites do período temporal no que toca os Filmes de Cristo. Meu período de tempo inicia-se em 1897 com os primeiros filmes de peça da Paixão, atinge seu clímax em 1913 com o filme *From the Manger To The Cross,* e encerra-se em 1921 com o filme *A Vida de Nosso Senhor Jesus Cristo* da Pathé. Um período novo inaugura-se apenas em 1927, com o filme *The King of Kings* de Cecil B. DeMille. Este meu "alongamento" daquilo que é chamado Primeiro Cinema deve-se ao fato de que este gênero teve uma evolução ligeiramente diferente da do restante do cinema. O desejo dos diversos produtores em não polemizar com vários segmentos religiosos manteve mais ou menos fixas as características destes filmes por três décadas. Somente com o filme de Cecil B. DeMille inauguraria-se uma narrativa totalmente cinematográfica[68].

A primeira dificuldade ao se trabalhar com um objeto tão distanciado de nós no tempo como o Primeiro cinema, e no nosso caso os Primeiros Filmes de Cristo, é conseguir

---

[67] Flávia Cesarino Costa, O Primeiro Cinema, p. 08

[68] Chamo de narrativa cinematográfica uma narrativa que utiliza recursos desenvolvidos no e para o cinema, como p.ex. campo-contra-campo, câmera subjetiva, *travellings*, closes, etc., isso não significa entrar na discussão clássica sobre se o cinema é uma linguagem ou não, apenas verifico e percebo o que é característico do cinema, e o que nele surge para depois migrar para outras mídias.

perceber como esses filmes eram olhados naquele momento. Já se passaram mais de cem anos desde a invenção do cinematógrapho dos irmãos Lumière e também mais de cem anos desta construção-histórico social denominada *cinema*. Tudo o que pensamos e achamos que é cinema ainda não existia. Então meu trabalho é tentar verificar como as primeiras imagens de Jesus são pensadas naquele final do século XIX e início do XX. Como aquela platéia estava informada? É correto chamar essas primeiras tentativas de filme?

A primeira coisa que devemos perceber em relação à construção da imagem de Jesus Cristo é que esta imagem pré-existia ao cinema. Num primeiro momento poderíamos lembrar-nos das imagens sacras nas igrejas e na arte em geral, além dos cartões postais vitorianos muito populares no século XIX, mas ainda devemos acrescentar a isso tudo as imagens projetadas. Desde 1640, quando o abade jesuíta Atanasius Kircher inventou um instrumento ótico chamado Lanterna Mágica surgiram rapidamente as projeções da Vida de Cristo. Charles Musser, historiador americano especialista em Primeiro Cinema, em seu artigo *Passion and the Passion Play*[69] esclarece que no séc. XIX muitos slides eram projetados ou pintados baseados nas pinturas clássicas. Tanto católicos quanto protestantes utilizavam-nas para a catequese e também com fins didáticos. Aliavam normalmente a essas projeções palestras, sejam de Conferencistas itinerantes, sejam preleções religiosas que utilizavam as projeções nos cultos. Além do aspecto estético, aproximado de pinturas e ou desenhos, essas placas utilizadas nas Lanternas Mágicas eram pintadas em cores. Nada tendo do que poderia a nós "modernos" parecer antiquado e envelhecido, como se fossem antigas fotografias em preto e branco.

A estética das imagens projetadas desde muito cedo havia incorporado a cor. Já em meados do séc. XIX eram projetadas cenas em cores de fotografias pintadas à mão, ou seja, com personagens humanos, e não mais desenhos ou pinturas. Faltava-lhes ainda o movimento. Esses slides já possuíam estrutura de mostração que pode ser percebida como uma espécie de narrativa, eram compostos por blocos de imagens, como: O Nascimento de Jesus, A Fuga para O Egito, A Visita no Templo, etc. O fato de a Vida de Jesus Cristo ser previamente conhecida pela assistência ajudava muito no momento de compor uma narração.

---

[69] Charles Musser "Passions and the Passion Play - Theater, Film, and Religion in America, 1880-1900" in: COUVARES, Francis G.. *Movie Censorship and American Culture*, p. 46

Normalmente os pesquisadores ficam satisfeitos em afirmarem que a audiência já conhecia previamente a vida de Cristo, no entanto, devemos pensar também como esses espectadores tinham contato com essa estória. Na virada do século XIX para o XX havia uma imensa população – principalmente das camadas mais baixas – que era analfabeta; e não apenas isto, é um momento de grandes imigrações. Parte da população de vários países, principalmente os localizados na América, não conhecia adequadamente o idioma do novo país onde se encontrava. Outro dado muitas vezes ignorado, é que com exceção de poucos países – talvez apenas a Inglaterra – a maior parte da população vivia no campo, tendo pouca oportunidade de aprender a ler e escrever. Seu aprendizado religioso vinha, desta forma diretamente das igrejas, e não da leitura dos textos bíblicos.

Por outro lado, colaborando para a constituição do material pré-estabelecido acerca de Jesus, as encenações da Peça da Paixão de Cristo, iniciadas ao final do período medieval na Europa, eram também importantes coadjuvantes dos rituais religiosos e ou das comemorações litúrgicas, como o Natal, a Semana Santa, etc. Nelas eram utilizados textos tradicionais, não exatamente evangélicos, mas baseados neles e as peças não eram encenadas à maneira do teatro burguês, mas ainda como o são até hoje, ao ar livre, e com os diversos cenários divididos em estações, à maneira medieval.

Assim, devemos ter em mente esses diversos quesitos para pensarmos essas primeiras filmagens. Primeiramente: existia uma narração? Como essa narração era feita? Que cenas eram escolhidas? Por quê? O quanto elas se aparentavam com as pinturas e o slides da Lanterna Mágica? Como era a recepção? Como era realizada a projeção? Em que locais para quais pessoas?

Os relatos de historiadores que possuímos para este período são extremamente relevantes. Não obstante, tanto Georges Sadoul quanto Charles Musser, e Lloyd Baugh, parecem, de alguma forma, querer reinvindicar a primazia para seus países sobre quem fez o melhor ou a mais interessante, ou até mesmo a primeira filmagem da Vida de Cristo. No decorrer deste estudo poderemos notar que isso não é exatamente relevante, pois desde o início essas imagens se internacionalizaram. E todas, absolutamente todas beberam em fontes já estabelecidas. O que não quer dizer que possamos desprezar o contexto histórico-social de recepção destas primeiras imagens.

A forma como as pessoas recebem – ou utilizam – as imagens interferem na sua construção, pois o público deve ser levado em conta numa filmagem posterior. No Brasil[70] a recepção foi das mais tranqüilas, nos Estados Unidos nem tanto, na França e na Itália também foram bem recebidas, etc.. Mas dizer que a questão seria apenas de boa ou má recepção seria simplificar demais. Deveremos no futuro pensar no como estão sendo recebidas e como são utilizadas, qual sua utilidade. Pois essa é uma das características mais importantes dessas imagens da Vida de Cristo: elas tinham utilidade. Elas podem até ser utilizadas como entretenimento num período posterior ao Primeiro Cinema, mas de imediato elas têm utilização, público, local, período do ano determinados para acontecerem. Elas não são apenas imagens filmadas, elas são também um evento, um evento com um sentido.

E, em se tratando de um evento o que se deve pensar também é que elas em si mesmas não eram o evento, mas parte de um evento maior, onde poderiam ser ou não, a atração principal.

A História das Primeiras Apresentações

A Paixão de Léar

Os três primeiros filmes-de-Cristo apareceram em 1897, na França, menos de dois anos após o "nascimento oficial" do cinema. Tratava-se da filmagem de duas peças da paixão, *A Paixão de Cristo, La Vie et La Passion de Jésus-Christ* e *A Paixão de Horitz.*

A primeira filmagem *A Paixão de Cristo* - também conhecida como *A Paixão de Léar* - foi produzida na França para a poderosa editora católica *La Bonne Presse, em 1896*, juntamente com outros filmes edificantes, pela *Societè Léar*, de Kirchner, também conhecido por Léar[71]. Era baseada no roteiro escrito por Herman Basile, e foi filmada num terreno desocupado em Paris. Um filme breve, durava em torno de cinco minutos, em cuja projeção eram intercaladas cenas evangélicas feitas para Lanterna Mágica, com cerca de 50.000 temas disponíveis. Georges Sadoul, em seu conhecido livro *História do Cinema Mundial*, informa-nos que: *" 'A Paixão' de Lear foi interpretada por atores que*

[70] Vide: Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema Brasileiro.*
[71] Georges Sadoul., *História do Cinema Mundial*, Vol. 1, p. 55.

representavam esse 'mistério' na Feira dos Inválidos. Sabemos apenas sobre esse filme que o maiô de algodão branco formava pregas no corpo de Cristo." [72]

Já Lloyd Baugh, em seu livro *Imaging the Divine*, acrescenta que *"ela foi filmada num terreno desocupado em Paris, substituindo os atores por crianças no último minuto, e o filme finalizado durava somente cinco minutos."*[73]

La Passion de Lear foi interpretada pelos alunos do *Colégio San Nicola* e tendo como Diretor Artístico o já citado roteirista Herman Basile, que também era padre e diretor do Instituto. Antes disso Lear havia dirigido breves filmagens pornográficas, das quais há lembrança de *Le coucher de la Marine*, de 1896, interpretado por Louise Willy atriz de teatro. Dessa primeira filmagem de peça da paixão não restaram cópias.

Os comentários dos autores costumam parar neste ponto. Podemos, entretanto, tirar outras conclusões antes de seguirmos adiante. Devemos observar que uma instituição católica estava por trás da primeira encomenda de filme de paixão de Cristo. O que de imediato já dá alguma deixa do comportamento daquela instituição com relação ao cinema que estava surgindo. Não apenas a instituição, mas também um padre, um colégio religioso e seus alunos. O filme, visto da distância de muitos anos, parece então uma atividade extra-classe, ou seja, naquele primeiro momento alguém encarou uma produção de Filme-de-Cristo como uma possibilidade didática e educativa. Ao mesmo tempo, os atores não eram profissionais e podem não ter recebido qualquer prêmio para atuarem, com exceção, é claro de alguma nota no boletim.

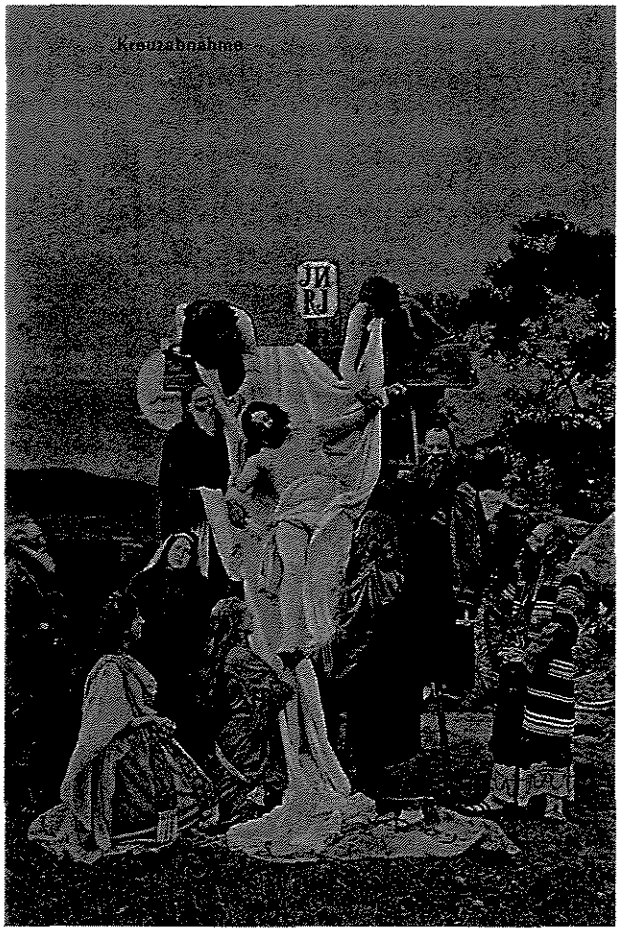
Outro dado, que não é apenas uma curiosidade, mas que poderia passar despercebido é o comentário de Sadoul sobre o "*maiô de algodão branco*". Já encontrei uma tradução que dizia a "camisola de algodão branco fazia pregas sobre o Corpo de Cristo" a pergunta seria: que interesse Georges Sadoul veria numa Camisola de algodão branco?! Provavelmente nenhum. A palavra "maiô" também dava a entender outra coisa, poderia ser a peça de roupa usada por Jesus Cristo durante a crucificação, uma espécie de tanga... Bem, era apenas um problema de tradução. Palavras que se utilizam em Portugal e que não usamos no Brasil, a tradução do Sadoul que eu tinha em mãos era a portuguesa.

---

[72] Idem, p. 56.

[73] Lloyd Baugh, *Imaging the Divine - Jesus and Christ-Figures in Film*, p. 8 - Baugh retira essa informação de Ronald Holloway, *Beyond the Image: Approaches to the Religious Dimension in the Cinema.* (Geneva: Oikoumene, 1977), p. 48.

Este detalhe não é uma curiosidade inútil para os estudos cinematográficos. Quando não existem mais cópias de um filme, todo dado que exista sobre ele é relevante. Descobri há pouco tempo fotos da peça da *Paixão de Horitz*, encenada em 1912 na Bavária, ou seja, mais ou menos quinze anos posterior à primeira produção filmada. Nestas fotos me chamou a atenção o fato de que todos os atores estavam vestidos por alguma espécie de "maiô" por debaixo do figurino de vestes "bíblicas". Esta peça de vestuário recobria o corpo. As mangas alongavam-se até os punhos e a parte de baixo recobria até mesmo os pés. Este maiô servia, provavelmente, para esconder a nudez dos corpos, como seria o caso dos quadros onde apareciam "Adão e Eva" e ou "Jesus crucificado". Vi um "Jesus Ressussitado" que possuía as chagas pintadas sobre esta espécie de maiô.



Paixão de Horitz - Descida da Cruz

Mesmo personagens que não mostravam o corpo de maneira muito evidente também usavam a dita peça, talvez tendo em vista a homogeneidade de figurinos.



Paixão de Horitz - Adão e Eva Expulsos

Graças a estas fotos esta informação visual pode ser comparada e mantida, pois essa espécie de maiô realmente faz dobras sobre o corpo dos atores e é isto que deve ter chamado a atenção de alguém no passado. Este dado não é apenas importante para o caso desta paixão que se perdeu mas também para o filme melhor conhecido, *A Paixão de Horitz*. É um dado visual, e não pode ser perdido. Pois trata-se de uma questão relativa à história dos costumes, para a sociedade do final do séc. XIX a nudez do corpo deveria ser preservada de exposição pública. O mesmo não se exigia de uma representação pictórica.

Outro dado extremamente importante nos é fornecido pelo pesquisador Charles Musser, em seu artigo *Les Passions et les Mystères de La Passion aux États-Unis (1880 - 1900)*[74], ele cita os nomes dos quadros que compunham a Paixão de Lear: 1. O Nascimento de Cristo; 2. Jesus na Sinagoga; 3. Jesus Abençoa as Criancinhas; 4. Jesus Ressuscita o Filho da viúva; 5. Entrada em Jerusalém; 6. Jesus Lava os Pés dos Apóstolos; 7-8. Jesus ora no Monte das Oliveiras – Traição de Judas (cenas combinadas); 9-10. Jesus diante de Pilatos – A Condenação de Jesus (cenas combinadas); 11. Via-Crucis; 12. A Crucificação; 13. O Descimento da Cruz; 14. A Ressurreição. Infelizmente nada restou destas 12 cenas

[74] Este artigo pode ser encontrado nas atas da Primeira Conferência Internacional de Domitor, congresso realizado em Quebec, no Canadá, em junho de 1990. Este importante encontro reuniu pesquisadores renomados de diversos países e visava discutir os filmes produzidos no período do Primeiro Cinema. Sob a organização de Roland Cosandey, André Gaudreault e Tom Gunning, surgiu o livro *Une Invention du Diable? Cinema des Premiers Temps et Religion*, no qual se encontra o citado artigo de Musser. p. 177.

"tableaux", só temos conhecimento destes títulos através de uma notícia publicada por Philip Wolf em *Magic Lantern Journal Annual 1897-1898*, publicado em outubro de 1897.[75] Conhecer ao menos o nome dessas cenas é fundamental, pois isto permite saber como se organizava a escala de importância dos eventos da vida de Jesus, e qual a ordem em que eram apresentados. Isto também nos dará parâmetros de comparação relativamente às alterações na estória da vida de Jesus ao final do século XIX e ao longo do século XX.

La Vie et La Passion de Jésus-Christ – A Paixão de Lumière



272. La vie et la passion de Jésus-Christ. « I. L'adoration des mages » — 933 — (Mise en scène de Georges Hatot).

La vie et la passion de Jésus-Christ

A Adoração dos Magos – 933 – Encenação de Georges Hatot

Uma das grandes dificuldades que os pesquisadores enfrentam ao estudarem os Primeiros Filmes de Cristo (ou os filmes de peça da paixão) é a de poderem verificar as várias fontes filmográficas. Muitos filmes só são conhecidos por referência bibliográfica ou

[75] Esta referência foi publicada pela primeira vez por John Barnes em The Rise of Cinema in Great Britain, Londres, Bishopgate Press, 1983, e, por sua vez citada por Charles Musser, e agora por mim. Creio que estas citações recíprocas de diversos autores para uma mesma fonte, deixa bem explicitada a dificuldade em se encontrar noticias á respeito das primeiras produções de Filmes de Cristo.

jornais do começo do século XX. Este é o caso do filme *A Paixão de Horitz*, considerado o primeiro longa-metragem da história do cinema (19 minutos) e também a primeira tentativa de se estabelecer uma narrativa cinematográfica. Parodiando as palavras de Baugh, posso dizer que existe considerável confusão a respeito deste filme entre os pesquisadores e tentarei aqui esclarecê-la. Penso que a obra de Georges Sadoul, *A História do Cinema Mundial*, bastante conhecida e utilizada por todos os autores que trabalham com o gênero, disseminou a confusão a partir de um equívoco. Havia muito pouca informação sobre esse filme e Sadoul era a referência:

"A arte do cinema que nascia, como outrora a do teatro, escolheu como primeiro grande drama A paixão de Cristo. *Foi, segundo cremos, a Sociedade Lumière* que iniciou esta tradição. Foram provavelmente Breteau e Georges Hatot quem encenou em Paris, no fim de 1897, estas *Vues représentant la Vie et la passion de Jésus-Christ*, da "Adoração dos magos" à "Ressurreição". A publicidade, nos Estados Unidos, afirmou que o filme tinha sido realizado na Boémia, em Horitz, onde camponeses checos desempenhavam então uma Paixão rival da de Oberammergau. A primeira manifestação importante do cinema dramático liga-se visivelmente, com efeito, às modernas sobrevivências do teatro medieval e dos seus mistérios religiosos."[76]

"(...) Esteticamente o resultado era medíocre. As personagens perdiam-se em grandes cenários de tela pintada; a fotografia agravava-lhe duramente a convenção. Mas este filme de 250 metros, projectado em treze partes, durava cerca de um quarto de hora foi uma verdadeira revelação. O cinema contava pela primeira vez uma longa história, à maneira da 'via sacra', dos 'quadros vivos', das imagens da lanterna mágica e dos estereoscópios." [77]

Atualmente uma boa referência neste campo tem sido Charles Musser[78] que estudou a recepção deste filme nos Estados Unidos. A primeira coisa importante no trabalho de Musser foi ter demonstrado que o filme não se tratava de um embuste como havia afirmado Sadoul. Ele averiguou que o representante americano dos Lumiéres[79], Charles Smith Hurd, havia retornado à Europa em 1896, visitou Horitz, e viu a representação da peça da paixão. Hurd imediatamente propôs ao grupo de teatro fazer um filme e negociou os direitos. Os produtores teatrais americanos Marc Klaw e Abrahan L. Erlanger financiaram o projeto, mas, por sua vez, colocaram Dr. William Freeman (conhecido como "Doc Freeman") na direção e contrataram Charles Webster e a *International Film Company* para fazer a

---

[76] Georges Sadoul , op. cit., p. 55
[77] Sadoul, op. cit., p. 55
[78] Charles Musser *The Emergence of Cinema: The American Screen to1907*. in: HARPOLLE, Charles org. History of the American Cinema.
[79] Citado por Charles Musser, op. cit. p. 209

cinematografia e o trabalho de laboratório. Embora o "processo Lumiéres" tenha sido usado, o cinematógrafo já era uma tecnologia que havia se tornado disponível e o empreendimento não tinha laços formais com a organização Lumiére[80].

Baugh, entre os pesquisadores consultados foi o primeiro a notar uma certa confusão entre as fontes a respeito da participação dos Lumière, e chegou a questionar se não se tratariam de dois filmes, terminando por optar pela informação clássica de que se trataria de um único filme. Vejamos o percurso crítico que Lloyd Baugh faz numa nota de roda-pé, que será extremamente esclarecedora:

"Uma lista francesa fala de uma paixão filmada em 1897 por um operador de Louis Lumière na Áustria. [Jean-Luc Douin, "Filmographie," in *Le Film Religieux*, 42.] Kinnard e Davis parecem se referir a ele duas vezes. Uma vez ele é simplesmente referido como um filme "realizado por Lumière" [Roy Kinnard e Tim Davis, *Divine Images: A History of Jesus on the Screen* (New York: Citadel Press-Carol Publishing Group, 1992), 27.] mas, primeiramente neste livro existe uma longa descrição de uma Peça da paixão encenada em Horitz [sic], Bohemia, produzido por um americano representante de Auguste Lumière. Os autores irão dizer sobre ela que foi "cruamente filmada e desapontou as audiências" [Ibid., 19], uma opinião claramente contraditada pela detalhada evidência apresentada por Musser a qual eu sigo neste comentário. [Charles Musser, "Les Passions et les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900)," in *An Invention of the Devil?*, 145-186.] Kinnard e Davis parecem implicar que estes sejam dois filmes, quando as evidências indicam que são um e o mesmo. A usualmente confiável publicação Film-Dienst menciona o filme duas vezes: uma vez ela diz que foi um filme produzido por Lumière (usando a forma singular para o nome) [Gerd Albrecht, "Jesus – Eine Filmkarriere," in Film-Dienst Extra: Jesus in der Hauptrolle (köln: Katholisches Institut für Medieninformation [KIM], Novembro 1992): 10.] e depois indica que ele foi uma produção francesa, em (somente) treze cenas, dos irmãos Lumière. [Peter]. H[asemberg]., "Jesus im Film – Eine Auswahlfilomographie," in Ibid., 74] Finalmente Ronald Holloway refere-se a ele como "uma falsa reprodução francesa da Paixão de Horitz (Bohemia)... uma versão de 15 minutos de duração, arranjada em 13 quadros." [Holloway, 48.]" [81]

Fica fácil para o leitor perceber, que as várias citações feitas estão de alguma forma vinculadas á informação dada por Sadoul na década de 60, período em que surgiu seu livro e teve larga aceitação. Basta observar o número de quadros (13) e a crítica estética ao filme, inclusive repetida por Kinnard e Davis: *"O documentário Klaw-Erlanger resultante, com a filmagem do espetáculo, supervisionado e fotografado por W. "Doc" Freeman, tinha um aspecto 'cru' e desapontou as audiências quando foi exibido na Filadelfia (...)"* [82] A participação dos Lumiére poderia então ter ficado circunscrita à formação do operador e ao fornecimento do equipamento (cinematógrafo) utilizado.

Lloyd Baugh informa que a Paixão de Horitz era composta de um máximo de quarenta e cinco cenas e incluía uma metragem de documentário sobre a cidade, o teatro e

[80] Charles Musser, op. cit., p. 210
[81] Baugh, op. cit., p. 239
[82] Iwersen, op. cit. p. 15

os preparativos dos atores, havia ainda adição de cenas do Velho Testamento e estendia-se da *Visita dos Magos* até a *Ressurreição*.[83] O número de cenas está obviamente bastante diverso do número informado por Sadoul; no entanto, era costume naquela época ir filmando as cenas da Paixão e da Vida de Cristo ao longo do tempo, e se vendia as cenas em rolos separados; era o projecionista quem fazia a edição ordenando as cenas da estória. Por essa razão a questão do número não é de todo comprobatória da existência de dois filmes, deve, no entanto, ser levada em consideração. Talvez, o conteúdo dessas cenas possam ajudar a esclarecer mais. Charles Musser informa sobre algumas delas:

> "(...) os atores principais eram apresentados como retratos de slides de lanterna mágica. Algumas das peças abriam quadros, entre eles um de Adão e Eva sendo expulsos do Jardim do Éden, eram também apresentados como slides de lanterna. A apresentação de Horitz viajou rapidamente através do Velho Testamento e primeiros anos de Cristo, antes de focar os eventos tradicionais que conduzem até a Crucificação. O programa final de trinta quadros totalizou 2.400 pés de filme. Infelizmente nenhuma impressão nem ampliações de frames existem para contar-nos algo mais sobre este ambicioso projeto."[84]

Ainda sobre o conteúdo de um filme da Paixão de Cristo fornecido pelos Lumière há uma informação vinda de Vicente de Paula Araújo, em seu livro *A Bela Época do Cinema Brasileiro*, que esclarece quais quadros (cenas) eram mostrados, em sua primeira apresentação no Brasil, que ocorreu no Salão Paris no Rio, cujo proprietário era o pioneiro do cinema no Brasil, Pascoal Segreto: "(...) em todas as sessões, de dia e de noite, as exibições desses esplêndidos quadros, que são os seguintes: *O Nascimento do Menino Deus, Nosso Senhor no Deserto, No Templo de Salomão, Um Milagre, A Ceia dos Doze Apóstolos, A Traição de Judas, A Flagelação, A Coroa de Espinhos, A Crucificação; No Jardim das Oliveiras, Nosso Senhor na Cruz, A Ressurreição*.[85]

Esta apresentação que se realizou em 14 de julho de 1900, nos dá ao menos o título de doze das cenas que foram apresentadas, percebemos de imediato a ausência das cenas do Velho Testamento e as do documentário. O número de cenas corresponde bastante ao citado por Sadoul, principalmente porque se trata da mesma empresa, a dos Lumière.

Já possuímos até agora algumas informações contrastantes importantes: a Paixão realizada pelos Lumière, tida como a de Horitz por Sadoul (embuste/Horitz), possuía 13 quadros, e ele dizia ser uma produção muito ruim; o anúncio da Paixão dos Lumière no

---

[83] Baugh, op. cit. p. 08
[84] Musser, op. cit,. p. 210.
[85] Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema Brasileiro*, p. 125. Informação retirada da Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 14.7.1900, p. 4

Brasil dava os nomes de 12 cenas; Musser provou que a Paixão de Horitz era verdadeira e que realmente foi filmada lá, informando que esta possuía cenas do Velho Testamento ("Adão e Eva" "Caim e Abel" e "O Dilúvio"), cenas de documentário sobre a cidade e cenas de apresentação dos atores da representação, sugere cerca de 30 cenas; Baugh aceita a opinião de Musser e amplia o número de cenas (45) e a boa qualidade da produção, nota, no entanto, que havia alguma confusão no ar, seriam dois filmes?



121. La vie et la passion de Jésus-Christ : « VII. L'arrestation de Jésus-Christ » — 939 — (Mise en scène de Georges Hatot).

La vie et la passion de Jésus-Christ

A prisão de Jesus Cristo – 939 – Encenação de Georges Hatot

Com o trabalho de Charles Musser, que pesquisou nos Estados Unidos, foram encontradas várias informações novas, provavelmente desconhecidas por Georges Sadoul, e se conseguiu informações suficientes para se dizer que: sim, existe um filme da *Peça da Paixão de Horitz*, feito por um dos representantes (Hurd) e um dos operadores (Freeman) da empresa dos irmãos Lumiére, realizado em 1897, em Horitz. As outras informações dadas por Sadoul estavam sobrando, ficaram soltas... Teriam Hatot e Breteau encenado uma paixão filmada por Lumière? Faltavam informações vindas da França que aclarassem o

assunto. Descobri recentemente um livro *Le Cinema des origines – Les Fréres Lumiére et Leurs Opérateurs*, escrito por Jacques Rittaud-Hutinet[86], e publicado em 1985, que pode trazer luz a essa questão. Hutinet não estava interessado em Filmes de Cristo ou filmes religiosos, seu único interesse era os operadores de câmera dos Lumière.

Tendo contato com vários arquivos de difícil acesso público, Hutinet fez publicar em seu livro fotogramas de diversos filmes, que na maior parte das vezes não tinham a ver com o conteúdo do livro, fez isso apenas para poder colocar de público material de outra forma inacessível. Graças a Hutinet encontrei entre os fotogramas publicados dois pertencentes à Paixão dos Lumière, que doravante será chamada pelo seu nome *La Vie et La Passion de Jésus-Christ*. Os fotogramas publicados são das cenas *"I. L'adoration des mages"* e *"VII. L'arrestation de Jésus-Christ"*, e abaixo das fotografias se esclarece que a *"mise em scène"* era de Georges Hatot.

Hutinet esclarece que as fotografias abundantes em seu livro são do *Catalogue général des vues positives*, que é constituído de fragmentos de filmes e publicado pelas empresas Lumière (*Grande imprimerie forézienne, s.d.*). Informa que o catálogo é raríssimo, pois corresponde às *"Listes de vues"* publicados pela firma Lumiére, contendo os títulos e os números dos filmes rodados pelos Lumiére e seus operadores de 1895 a 1898. A maior parte dos fotogramas publicados são inéditos.[87] Outra informação importante vem da bibliografia de Hutinet, em suas fontes primárias encontra-se no quesito das *Listas de Vistas*: *"- notice explicative sur les vues de la Passion représentant 'LaVie et La Passion de Jésus-Christ' (no. 933 à 945), Silland, Lyon, 1898;"*[88]

Tendo em vista que cada um dos números é referente a uma cena, ou a um rolo de filme, dos números 933 a 945 temos as 13 cenas ou quadros aludidos por Sadoul. Cujos títulos são de alguma forma coincidentes com aqueles que chegaram ao Brasil, salvo divergências de tradução e interpretação dos quadros: *"L'adoration des mages', 'La fuite em Egypte', Arrivée à Jérusalem', 'Trahison de Judas', 'Réssurrection de Lazare', 'La*

[86] Rittaud-Hutinet, Jacques. *Le Cinéma des Origines* – Les Frères Lumière et Leurs Opérateurs. Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1985.
[87] Hutinet, p.14.
[88] Idem, p. 250.

Cène' , 'Arrestation de Jésus-Christ' , 'La Flagellation', 'couronnement d'epines', 'La mise em croix', 'Le calvaire', 'La mise au Tombeau', 'La réssurrection')"[89]

No Brasil: O Nascimento do Menino Deus, Nosso Senhor no Deserto, No Templo de Salomão, Um Milagre, A Ceia dos Doze Apóstolos, A Traição de Judas, A Flagelação, A Coroa de Espinhos, A Crucificação; No Jardim das Oliveiras, Nosso Senhor na Cruz, A Ressurreição.

O mesmo Hutinet informa que após a realização de algumas encenações curtas Georges Hatot assessorado pelo ator Bretteau realizou uma tentativa de superar o formato curto dos filmes, rodando uma Paixão de Cristo, que possuía 250m de comprimento, o mais longo filme realizado pelos Lumière.[90]

Acredito que diante dessas várias informações não restam dúvidas de que se tratam de dois filmes. O historiador Georges Sadoul equivocou-se ao tomar a *Paixão de Horitz* pelo filme dos Lumiére, tratam-se de filmes diferentes. Ambos bastante longos e ambos do mesmo ano de 1897. Difícil saber qual foi realizado em primeiro lugar. Pois até então a informação de Georges Sadoul deixava claro que o filme dos Lumière foi o primeiro longa-metragem da história do cinema. Vimos com as citações de Musser que a Paixão de Horitz era por sua vez bastante longa também. Mas, não vamos cair na tolice das primazias, importante é que fique claro que *A Paixão de Horitz* foi filmada por "Doc Freeman", sob encomenda de Hurd e feita com capital americano e que *La Vie et La Passion de Jésus-Christ* foi feita sob encomenda dos Lumière para o encenador Georges Hatot, assistido por Bretteau, com produtor francês. No Brasil chegou apenas a produção francesa, pois Pascoal Segreto era representante dos Lumière.

A Paixão de Horitz

Até há pouco tempo não havia muita informação sobre este filme, talvez um pouco mais do que havia para a Paixão de Lumière, mas ainda assim eram informações insuficientes. A fonte principal por anos foi o trabalho de Sadoul já citado e atualmente a melhor referência neste campo tem sido Charles Musser[91] que estudou a recepção deste

---

[89] Idem, p. 223.
[90] Idem, p.233.
[91] Charles Musser *The Emergence of Cinema: The American Screen to1907*. in: HARPOLLE, Charles org. History of the American Cinema.

filme nos Estados Unidos. Como nenhum deles preocupou-se com o que estava sendo visto, ou seja, com o tipo de imagem que estava sendo construída, creio ser necessário ampliar um pouco o assunto, isto possibilitará que percebamos mais o que foi visto e o que era "esperado" pelas audiências do período.

Os dois filmes, anteriormente citados, eram simples filmagens de peças da paixão este interesse explica-se, pois peças com temas devocionais e especialmente peças da paixão são um velho fenômeno na Europa relacionado com a vida da igreja Católica. Algumas das origens destes mistérios estão na Espanha e na França e se espalharam por estes países e por outros da Europa. Originariamente as peças eram feitas nas igrejas, mas com o passar do tempo elas foram enriquecidas com símbolos populares e foram transferidas para o lado de fora das igrejas, graças ao grande número de fiéis que acorriam e à necessidade de espaço maior para os atores moverem-se e encenarem. As duas peças mais famosas eram a de Oberammergau e a de Horitz.

As guerras sempre tiveram uma influência negativa no desenvolvimento das peças da paixão, pois isso levava à interrupção de suas apresentações.. Elas eram encenadas normalmente no período da Semana Santa Católica, todos os anos. A exceção é feita para a de Oberammergau, que era realizada uma vez a cada dez anos. Os conflitos às vezes interrompiam as apresentações por décadas. No caso de Horitz (Hoøice na Šumavì) a *Guerra Hussita,* no séc. XV, interrompeu-a por mais tempo. A *Guerra dos Trinta Anos* influenciou a vida espiritual das pessoas no século XVII, o que levou a uma forte manifestação de religiosidade. Naquele contexto, em 1634 no momento mais extensivo do conflito, a hoje mundialmente famosa Peça da Paixão de Oberammergau (Alemanha) foi mencionada pela primeira vez.

A história da peça da paixão de Horitz[92] começa quando o Rei Tcheco Václav II, em 1290, concedeu a vila de Horitz ao Monastério Cistersense de Vyšší Brod. A vila manteve-se como parte do Monastério até meados do século XIX. A administração da igreja local ficou nas mãos dos Cistercenses e a maioria das antigas tradições populares de Mistérios - as peças com temas devocionais - estão vinculadas ao seu trabalho. Eram peças com temas do *Velho Testamento* (Rajská Hra - Paradiesspiel - *Uma Peça do Paraíso*) e também do

[92] Informações retiradas do site oficial da região Èeský Krumlov, 1999 - pertencente à República Tcheca http://www.ckrumlov.cz/uk/region/histor/t_pasije.htm.

Novo Testamento (Hra o Narození Krista - Christkindlspiel - *Uma Peça Sobre o Nascimento de Cristo*, Pastýøská Hra - com uma parábola sobre *Um Pequeno Bom Pastor* - Hirtenspiel). A Maioria dos temas significativos do *Novo Testamento* - vida, sofrimento, morte e ressurreição de Cristo - eram o assunto das Peças da Paixão.

Os mais antigos mistérios na região da Bohêmia não eram somente ligados a Horitz, eles eram também realizados em muitos outros lugares em suas vizinhanças assim como também em regiões muito mais distantes. As *peças de devoção popular* eram muito apreciadas pelas pessoas do povo de então, e enriqueciam a vida dos fazendeiros locais, artesãos, comerciantes, vilões e camponeses. Surgidas no Período Medieval, essas peças não eram compostas apenas dos textos litúrgicos da Igreja Católica, ou de partes dos textos do *Novo Testamento*, elas também incorporavam elementos da tradição popular.

Um exemplo disso é que numa boa parte dela Judas, o discípulo que traiu Jesus Cristo, não comete suicídio, como descrito nos Evangelhos Canônicos. Havia uma cena[93], baseada em estórias muito antigas que diziam que Judas foi morto por Satã, o diabo, que abriu-lhe a barriga derramando os intestinos, intestinos esses que eram devorados pelos demônios. Durante séculos essa cena fazia parte das peças da paixão. Os diabos eram representados por crianças que avidamente comiam os "intestinos" de Judas - salsichas e lingüiças escondidas numa barriga falsa - era, com certeza, um momento muito divertido e irreverente. Essa cena além de outras, foram incorporadas em momentos nos quais a igreja não podia - devido às guerras ou lutas religiosas - fazer a representação oficial das peças e elas então eram feitas espontâneamente pelos populares em Tavernas e Bares, tornando-se um divertimento mais profano do que sacro.

Apesar de extremamente populares durante o período medieval, por diversas razões essas peças desapareceram de outros lugares, restando em apenas alguns poucos. Isto não significou que não tenham havido interrupções onde elas sobreviveram. Assim foi em Horitz, que recomeçou a sua tradição da Peça da Paixão logo após as Guerras Napoleônicas de 1816. Um tecelão da vila, Paul Gröllhesel, com a ajuda de um padre escreveu um texto de uma estória da paixão e juntamente com outros quinze moradores da vila de Horitz

[93] Informação recolhida no site: A Pledge Fulfilled. Trata-se de uma resenha preparada para a Alpha Literary and Philosophical Society por Ronald G. Hoopes em 28 de janeiro de 1998.

ensaiaram-na e apresentaram-na. A peça chamava-se *Sofrimento e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo - Uma Tragédia em Cinco Atos e um Intervalo*

Até 1887 os atores representaram-na sempre antes da Páscoa com interrupções - ou seja, não eram representadas todos os anos - e também com muitas alterações. Elas eram encenadas do lado de fora da igreja - numa área reservada para isso -, e em tavernas, normalmente sem figurinos e somente com os cenários de apoio suficientes. Na década de oitenta do século XIX um grupo local de atores amadores representou a performance da paixão e eles, melhor organizados, passaram a utilizar figurinos.

Nessa mesma época Josef Johann Ammann, um etnógrafo entusiasta, professor de Gramática Germânica na escola em Èeský Krumlov, mudou-se para Horitz. Ele se esforçou para conseguir um texto original de *Gröllhesel* - do começo do século XIX - e, conseguindo, decidiu substituir a peça, que era representada pelo grupo de amadores, por uma nova e grandiosa paixão teatral. Ammann, que veio do Tyrol, conhecia a performance realizada em Oberammergau e Brixlegg - recantos também tradicionalmente conhecidos pelas peças da paixão - e procurou fazer a peça avançar até aquele nível. Ele se esforçou em persuadir, não somente as pessoas de Horitz, para ajudá-lo mas também um clube Germânico chamado *Deutscher Bhmerwaldbund*, que havia sido fundado em 1884. Com uma grande ajuda financeira deste clube, foi construído um novo prédio para o teatro entre os anos de 1892 e 1893, e em 25 de junho de 1893 foi conduzida a primeira noite de uma grande paixão.

Desde então a peça da paixão de Horitz tornou-se muito famosa. Eles conseguiram se manter fazendo apresentações sucessivas nos primeiros anos (1893, 1894, 1895, 1896, 1897 e 1898), o que estabeleceu uma diferença essencial entre esta peça e a de Oberammergau, que era representada uma vez a cada dez anos. Mais de 80.000 pessoas viram-na durante os dois anos iniciais. O teatro auditório foi ampliado depois do primeiro ano para uma inacreditável capacidade de 2.000 assentos. Até membros da família imperial, membros famosos das famílias aristocráticas, altos dignitários da igreja e outras importantes personalidades estavam entre os visitantes da peça da paixão. Em 1897

produtores americanos fariam rodar ali o primeiro filme de longa metragem, um filme de Cristo.[94]

Isto significa dizer que o que estava envolvido na primeira filmagem realmente conhecida da Vida de Cristo, não era a "estória de Jesus" mas sim a peça da paixão. Além do fato de que naquele ano não haveria apresentação da Peça da Paixão de Oberammergau, que só ocorreria em 1900, o grande sucesso que essa representação estava alcançando na Europa foi determinante para a escolha de sua filmagem. E essa filmagem foi pensada como uma espécie de documentário, como iremos verificar.

O representante americano dos Lumiéres[95], Charles Smith Hurd, havia retornado à Europa em 1896, visitou Horitz, e viu a representação da peça da paixão. Ele imediatamente propôs ao grupo de teatro fazer um filme e negociou um contrato que dava de pagamento para os atores 1.500 florins austríacos e a companhia receberia 2.000 florins por durante cinco anos. As exibições seriam também limitadas a países de fala não germânica. Com a permissão nas mãos Hurd procurou um produtor para financiar a produção, exibir o filme, e dividir os lucros. Hurd encontrou o financiamento quando a sua proposta foi finalmente aceita pelos produtores teatrais Marc Klaw e Abrahan L. Erlanger. Mas, antes de contactá-los Hurd havia apresentado a sua idéia a Richard G. Hollaman, do Eden Musee de Nova Iorque, onde filmes eram exibidos como novidades junto com máscaras mortuárias de celebridades, figuras de cera de criminosos e outras curiosidades. Hollaman, interessado, garantiu a Hurd que ele tinha um negócio de 10.000 dólares, e que o acordo seria finalizado após retornar de uma curta viagem. Quando retornou, apenas dez dias mais tarde, ele descobriu que Hurd havia impetuosamente vendido os direitos aos produtores de teatro Mark Klaw e Abraham Erlanger[96].

---

[94] Até a Primeira Guerra Mundial a peça da paixão foi realizada em 1898, 1903, 1908 e 1912. Outras performances foram feitas muito mais tarde - em 1923 e, depois, em 1927, 1930, 1933 e 1936. Todas as representações eram feitas em língua germânica. Em 1923 a peça foi traduzida para a língua Tcheca e foi publicada em forma de livro seis vezes. A peça da paixão em Horitz foi proibida pelos nazistas ao tempo da Segunda Grande Guerra e o teatro foi utilizado como depósito. Com o fim da guerra e o restabelecimento da Tchecoslováquia, novamente se organizaram as representações, que acontecem até a atualidade.

[95] citado por Charles Musser, op. cit. p. 209

[96] José Augusto Iwersen, *Cristo no Cinema - Visões de amor, paz, dor e.... espetáculo*. p. 14 . Compulsando informações de Lloyd Baugh, de Charles Musser e Barnes Tatun, pude perceber que este livro publicado em português trata-se de uma tradução não creditada do livro de Roy Kinnard e Tim Davis: *Divine Images: A History of Jesus on the Screen (New York: Citadel Press - Carol Publishing Group, 1992)*, nos dados técnicos da publicação pode-se perceber que é uma tradução realizada por Francesco Clausi Neto, mas não há dados sobre qual texto foi traduzido. Cotizando diversas partes de citações do texto original em inglês, pude

Eles, por sua vez, colocaram Dr. Walter Freeman (conhecido como "Doc Freeman") a cargo do projeto e contrataram Charles Webster e a *International Film Company* para fazer a cinematografia e o trabalho de laboratório. Embora o "processo Lumiéres" tenha sido usado, o cinematógrafo já era uma tecnologia que havia se tornado prontamente disponível e o empreendimento não tinha laços formais com a organização Lumiére[97].

Sobre a participação dos Lumiére há considerável confusão na literatura especializada. Georges Sadoul é um dos primeiros a citá-lo e o faz como já vimos acima: credita o filme e a produção aos irmãos Lumiére. Já Roy Kinnard e Tim Davis citam-no de maneira diversa. Primeiro tratam da *Paixão de Horitz* como uma produção americana e em outro trecho do livro citam uma Paixão (La Passion) como sendo feita pelos irmãos Lumiére, e, assim como Georges Sadoul, dizem que ela foi feita em Paris e que foi anunciada como sendo feita em Horitz, ou seja, seria um embuste.

Lloyd Baugh, escudado em Charles Musser e numa publicação alemã, *Film-Dienst*, informa que ela é citada duas vezes como sendo uma produção francesa[98], mas que ele, no entanto, concorda com Musser, ou seja, trata-se de uma produção americana, fotografada por um operador dos irmãos Lumiére, realmente feita em Horitz, e não nas encenações de Hatot e Breteau, como sugeriu Sadoul. A participação dos Lumiére ficaria então circunscrita à formação do operador e ao fornecimento do equipamento (cinematógrafo) utilizado.[99]

O grupo enviado a Horitz gastou bastante tempo, aproximadamente toda a primavera e verão seguintes, para a organização e tomadas de imagens e Freeman supervisionou o trabalho de tomadas de slides e filmagens. Em não havendo nenhuma confusão à respeito de qual filme realmente se trata, se o de Horitz ou o de Lumière,

---

perceber que se trata do mesmo livro. Por ser uma obra de referência, passo aqui a citá-lo dando o devido crédito a seus autores. O livro de Kinnard é sobretudo um longo histórico que enfileira filmes e mais filmes, traz muitos dados importantes sobre a ficha técnica, mas muito poucas informações relevantes sobre a produção ou impacto destes filmes. No entanto, é um livro importante quando se deseja tecer um painel da produção de Filmes de Cristo, pois ele dá o maior panorama sobre ela que já pude encontrar, citando em maior ou menor escala praticamente todos os filmes que contenham a imagem de Jesus Cristo. Por essa razão, apesar da ressalva feita, decidi usá-lo pois não possuo o texto original em inglês, além disso ele atualmente encontra-se esgotado.

[97] Charles Musser, op. cit., p. 210

[98] Baugh, op. cit., p. 239

[99] Vicente de Paula Araújo, *A Bela Época do cinema Brasileiro*. p. 125. Informação retirada da Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 14.7.1900, p. 4

verifiquemos sua recepção, Kinnard e Davis afirmam: *"O documentário Klaw-Erlanger resultante, com a filmagem do espetáculo, supervisionado e fotografado por W. "Doc" Freeman, tinha um aspecto 'cru' e desapontou as audiências quando foi exibido na Filadelfia (...)"* [100]

Novamente são Baugh e Musser que dão as informações mais detalhadas em relação à fita finalizada. Lloyd Baugh informa que ela era composta de um máximo de quarenta e cinco cenas e incluía uma metragem de documentário sobre a cidade, o teatro e os preparativos dos atores. Havia ainda adição de cenas do Velho Testamento e estendia-se da *Visita dos Magos* até a *Ressurreição*.[101] Charles Musser, por sua vez, reputa o formato da apresentação, e mesmo da forma como as imagens foram tomadas, à influência do conferencista John Stoddard, que teria feito várias conferências sobre a *Paixão de Oberammergau* na década de 1880, nos Estados Unidos, e com elas fez muito sucesso:

"(...) Uma vez mais o conferencista pioneiro Stoddard foi usado como um modelo, e os atores principais eram apresentados como retratos de slides de lanterna mágica. Algumas das peças abriam quadros, entre eles um de Adão e Eva sendo expulsos do Jardim do Éden, eram também apresentados como slides de lanterna. A apresentação de Horitz viajou rapidamente através do Velho Testamento e primeiros anos de Cristo, antes de focar os eventos tradicionais que conduzem até à Crucificação. O programa final de trinta quadros totalizou 2.400 pés de filme. Infelizmente nenhuma impressão nem ampliações de fotogramas existem para contar-nos algo mais sobre este ambicioso projeto."[102]

Para que tenhamos um padrão de comparação reproduzo agora o trecho no qual Charles Musser comenta a apresentação de Stoddard:

"Em 11 de dezembro de 1880 (...) o conferencista viajante John L. Stoddard apresentou a sua conferência ilustrada "A Peça da Paixão de Ober-Ammergau" em Nova Iorque. Levando sua audiência por excursão pela aldeia e apresentou os atores principais mostrando o seu cotidiano, Stoddard argumentava que aqueles moradores da vila não eram rudes camponeses mas artistas cuja entrega conservou "toda simplicidade" e reverência de antigamente". Tendo aparecido o meio para o qual a peça surgiu, Stoddard mostrou cinqüenta slides estereópticos da performance. No ponto alto do drama, quando Cristo morre na cruz, Stoddard passou de uma lanterna de slides para outra, de forma idêntica, os dois slides davam uma ilusão de movimento quando a cabeça de Cristo caía sobre o peito. Neste momento Stoddard estava dizendo:

"Finalmente era evidente que o fim estava próximo. Em alta voz ele grita, por fim:
"Pai, em suas mãos entrego meu espírito"
A cabeça tombou pesada sobre o peito. Está terminado.
(John Stoddard, Red Letter Days Abroad [1884] p. 98)"

A idéia de que Stoddard foi utilizado como um modelo para a tomada de imagens, não foi provada, ou demonstrada, em algum momento no livro de Musser. Entretanto, este

[100] Iwersen, op. cit. p. 15
[101] Baugh, op. cit. p. 08
[102] Musser, op. cit,. p. 210.

formato de apresentação de atores, cada um num *slide*, seria mantido e utilizado em diversos filmes do chamado período mudo. Acredito que este item provavelmente não se deva mais a Stoddard do que a qualquer outra pessoa, pois parecia ser um procedimento comum à época. Era corriqueiro que a fotografia de um escritor viesse na página de rosto do seu livro; nos libretos de ópera também apareciam as fotografias – ou ilustrações – dos cantores principais logo nas primeiras páginas. Em outros quesitos devemos concordar com Musser, pois a formatação do filme, se não obedecia necessariamente ao "formato Stoddard" por outro lado obedecia necessariamente ao formato das conferências.

Tudo isso que vimos acima é relativo ao conteúdo do filme, já a questão estética é um pouco mais delicada e deve ser analisada com bastante cuidado. Georges Sadoul escreveu seu livro, *História do Cinema Mundial*, através de um ponto de vista um tanto quanto teleológico, pois ele vê o Primeiro Cinema como um cinema primitivo e que fatalmente originará o Cinema Narrativo ao estilo hollywoodiano. Kinnard e Davis são ainda mais óbvios neste pressuposto quando escrevem seu livro tendo em vista as "grandes produções".

Recorri ao mesmo autor para esclarecer o porquê dessas filmagens parecerem "esteticamente medíocres" apesar destes aspectos (estética e peças da paixão) não aparecerem relacionados em seu livro:

> Louis Lumière era fotógrafo e, para chegar ao cinematógrafo, não precisou de estudar por muito tempo os zootrópios. Os seus filmes apresentam um caráter original: *são, sistematicamente, fotografias animadas.*
>
> Louis Lumière, que realizou em 1895 algumas dúzias de filmes escolheu os assuntos à maneira dos fotógrafos amadores que tinham feito a fortuna da sua fábrica de produtos fotográficos. *Mas tinha uma técnica apurada: era um dos primeiros fotógrafos do seu tempo, um especialista do instantâneo que tinha em alto grau o sentido da composição e do enquadramento dos assuntos.*[103]

E, em outro momento ele acrescenta:

> "Os operadores de Lumière criaram as actualidades, o documentário, a reportagem, e efectuaram as primeiras montagens de filmes."
>
> "(...)Os exteriores as cenas de gênero, as actualidades, a reportagem e os filmes de viagens foram os principais gêneros criados por Lumière e pela sua escola"[104].
>
> "(...) A partir de 1898, os únicos filmes novos que vieram acrescentar-se ao catálogo Lumière foram de actualidades ou de viagens. A encenação, actividade demasiado afastada da indústria fotográfica normal, era deixada para concorrentes como Georges Méliès.
>
> No plano técnico, devemos aos operadores Lumiére algumas aquisições importantes: as primeiras trucagens e os primeiros travellings."[105]

---

[103] Georges Sadoul. *História do Cinema Mundial*, vol. 1, p. 49

[104] Sadoul, op. cit., p. 52 e 53

Estilisticamente este filme, tanto quanto *La Vie et La Passion de Jésus-Christ*, estava vinculado à "escola de Lumiére", se é que podemos chamar assim. Ou seja, foi fotografado por uma câmera fixa, tinha uma grande preocupação com o enquadramento da cena e buscava-se também documentar o acontecimento. Não havia preocupação com a dramatização - ou a narração em si mesma. Tendo em vista estes detalhes, é de se estranhar que Sadoul cobre qualquer outra postura estilística de um operador de câmera formado - e recém-formado, pois estava-se em 1896 - na arte de tomar imagens em movimento. Além disso, as "vistas em movimento" - como eram chamadas, inclusive no Brasil - eram precedidas pelos *Tableaux Vivants*, ou simplesmente *Quadros Vivos*, que eram reconstituições fotográficas encenadas de obras de arte famosas, só que com pessoas vivas. Estes tableaux eram bastante populares e eram utilizados quer seja em estereoscópios[106] quer seja em cartões postais, etc.

Devemos concordar com Sadoul que se tratava, na verdade, não de um filme, mas de um conjunto de "fotografias vivas". A estética era a da fotografia. No entanto, isso também não encerra o assunto, pois a fotografia, naquele período, no que toca à sua exploração comercial, era tratada como uma arte pelos seus profissionais e tinha uma importância muito maior, pois não era tão banalizada quanto hoje. Buscava-se dar à fotografia status artístico fazendo as produções fotográficas visualmente, através da composição e do enquadramento, o mais parecidas possível com quadros da arte clássica.

Como pode-se observar na fotografia da *Peça da Paixão de Horitz*, feita em 1912, onde a composição é em estilo clássico, formando um triângulo com as figuras representadas.

Além de tudo isso, Sadoul informa que os Lumiére, e portanto seus operadores, que haviam "inventado o documentário", tinham em mente não contar a estória de Jesus ou fazer uma narração, mas sim fazer um documentário sobre como era realizada e como se desenvolvia a *Peça Paixão de Horitz*. E, podemos ter certeza disso ao menos por dois motivos: o primeiro já citado anteriormente, as peças de Horitz haviam voltado a serem

---

[105] Idem, p. 54

[106] O estereoscópio é o aparelho correspondente a nosso atual Projetor de Slides, projetava principalmente tiras fotográficas, e é ligeiramente parecido com a Lanterna Mágica, que tinha função mais ou menos semelhante.

encenadas fazia pouco tempo e tornaram-se bastante bem sucedidas e tinham até um grande e novo teatro para receber o público. Em outras palavras, era uma novidade, era um sucesso e, portanto, as pessoas gostariam de ver. Além do mais, estava vinculada a um tema (a vida de Jesus) extremamente respeitável e apreciado pelas famílias.

O outro dado que pode confirmar esta idéia são as informações da recepção desta filmagem nos Estados Unidos que nos dá Charles Musser, ele explica como se organizou a sua apresentação:

> "A Peça da Paixão de Horitz foi apresentada em uma hora e meia de exibição que também incluía projeção de slides, uma conferência, música de órgão, e hinos sagrados. Klaw e Erlanger, avisados da reação de Nova Iorque para com a produção de Salmi Morse, escolheram para excursionar outras cidades antes de chegar na capital nacional do teatro. A premiére americana ocorreu em 22 de novembro de 1897 na Philadelphia Academy of Music e recebeu uma resposta bastante favorável, com o clero local fazendo parte apreciável da assistência. Chamando-o de " o mais notável, e certamente o mais nobre uso daquele maravilhoso invento, o cinematógrafo, poderia ter tido"
>
> (...) Após a primeira semana, a Peça da paixão de Horitz mudou para a Horticultural Hall, onde permaneceu por mais duas semanas. A apresentação foi gradualmente refinada. Enquanto música de órgão acompanhava a conferência de início, os produtores logo adicionaram três cantores, incluindo o barítono N. Dushane Cloward.[107]

Esse formato de apresentação se repetiria em outras várias cidades até o espetáculo chegar em Nova York. Desejo chamar atenção aqui para mais um fato que não caracteriza esta produção como "um filme" propriamente dito. Ele foi veiculado relacionado ao trabalho de Conferencistas Viajantes. As Conferências de Viagens, no século XIX eram muito bem recebidas, pois permitiam conhecer as novidades, as diferenças entre as diversas culturas, podiam ser freqüentadas por todas as pessoas da família e, sobretudo, tinham um claro caráter didático pedagógico. No caso da peça da Paixão este caráter didático-pedagógico aliou-se ao evento religioso.

Mas o que seria tão ansiosamente esperado pelos espectadores? O que seria visto afinal? *A Paixão de Horitz*, em sua estréia era formada pelas seguintes cenas: 1. Uma rua de Horitz; 2. Os talhadores de pedras no trabalho nas ruas (62 pés); 3. Camponeses trabalhando no campo (66 pés); 4. A dança dos camponeses (87 pés); 5. Mulheres se lavam (68 pés); 6. O teatro da Paixão; 7. A casa de Gröllhesel; 8. Jordan Wiltschke (o Cristo); 9. Anna Wursigen (Maria); 10. Le rideau baissé du Spielhouse; 11. Adão e Eva; 12. Caim e Abel; 13.O Dilúvio; 14. Noé rende graças à Deus; 15. O sacrifício de Isaac; 16. José vendido por seus irmãos; 17. José no Egito; 18. Moisés atravessa o mar Vermelho (60 pés0;

[107] Musser, op. cit., p. 210 e 211

19. O Maná no deserto (69 pés); 20. Ester; 21. Elias; 22. Aparição do Anjo para Maria (61 pés); 23. A Visita dos Reis Magos (57 pés); 24.A Fuga para o Egito (50 pés); 25. A Sagrada Família (47 pés); 26.O Batismo de Cristo (50 pés); 27. A Bênção das Criancinhas (58 pés); 28. A Ressurreição de Lázaro (54 pés)[108].

A Peça da Paixão de Horitz era anunciada não como um "filme", mas como "vistas móveis", "fotografias vivas" da peça da paixão, e eram apresentadas conjuntamente com uma conferência de algum grande palestrante conhecido na região. Também havia o envolvimento de religiosidade nestas apresentações: tocavam-se hinos sagrados em órgão, havia cantores de música sacra e clássica (isso quando não executavam a música especialmente composta para o evento). Mais do que aquilo que chamamos contemporaneamente de filme as pessoas compareciam a um evento, constituído de uma série de atrações, entre as quais a projeção das imagens era uma das mais importantes, enquanto vista como uma novidade. Sobre este aspecto Flávia Cesarino Costa aproxima-se da minha forma de pensar:

> "Os filmes da Paixão de Cristo e de lutas de boxe estariam mais próximos dos travelogues e conferências ilustradas do que dos filmes de perseguição, pois, assim como as conferências, eram muitas vezes apresentados por comentadores (religiosos ou esportivos). Estão ligados a um tipo de performance em que a locução ao vivo tem um papel tão importante quanto as imagens que estão sendo mostradas"[109]

Quando a Paixão de Horitz após passar por Filadélfia, Berkeley e Boston, chegou, finalmente, a Nova Iorque, já não se constituía exatamente numa novidade, pois a Paixão de Oberammergau estava sendo apresentada no Eden Musee.

A Peça da Paixão de Oberammergau

O historiador Charles Musser é quem traz as informações mais detalhadas sobre a Peça da Paixão de Oberammergau, em seu livro *The Emergence of Cinema: the American screen to 1907*, ele detalha a produção, mas, principalmente a recepção deste filme nos Estados Unidos. Conta-nos Musser que o Eden Musee da cidade de Nova Iorque ficava na rua 23, a oeste de Madison Square. Aberto no final de março de 1884, ele atraiu primeiramente uma clientela abastada, pois misturava astutamente "sensacionalismo" com

---

[108] Essa relação das cenas que compunham a Paixão de Horitz em sua estréia foi retirada de Musser, Charles, Les passions et Les Mystères de la Passion aux États-Unis (1880-1900) in: Une Invention du Diable? – Cinema des Premiers Temp set Religion. Sainte-Foy/Lausanne: 1992. 1ª. ed.Org. Roland Cosandey, André Gaudreault,Tom Gunning. p. 163. Mantive em francês e no alemão o que assim aparecia no original.

[109] Costa, op. cit., p. 88

"educação". Estátuas de cera e concertos musicais eram os elementos mais importantes de sua programação até 18 de dezembro de 1896, quando pela primeira vez filmes foram projetados no Jardim de Inverno do Musee. Populares entre os clientes, os filmes tornaram-se rapidamente a maior atração.

Richard Hollaman, presidente do Musee, havia tentado adquirir os direitos do filme da Peça da Paixão de Horitz e sentiu-se traído quando Hurd deu o contrato para Klaw e Erlanger. Todavia, Hollaman e um associado, Frank Russel, assistiram à estréia em Philadelphia e ficaram suficientemente impressionados para tentarem uma produção própria, que para propósitos promocionais, diriam ser baseada na produção Bávara. Essa escolha deve-se ao fato de que inúmeros conferencistas de viagem tornaram essa peça bastante popular nos Estados Unidos. Na realidade, enquanto fotógrafos e desenhistas daquela famosa apresentação poderiam lhes proporcionar algumas linhas gerais, a peça de Samuel Morse, tirada de cena 17 anos antes pelo prefeito de Nova Iorque, foi desempoeirada e representada num cenário. Como um bem informado crítico notou mais tarde, aproximadamente um terço das cenas da versão de Hollaman não existiam na peça da paixão de Oberammergau.

Albert Eaves envolveu-se no esforço de Hollaman e providenciou o figurino que ele tinha adquirido, juntamente com os direitos, da fracassada produção de Morse-Abbey. O conhecido diretor de teatro Henry C. Vincent supervisionou a produção, pintou o cenário, fez os preparativos, e selecionou os atores. Vincent, no entanto, como nos informa Kinnard e Davis, não dirigiu a filmagem, pois possuía a técnica teatral bastante arraigada em si e não conseguia transpô-la para as necessidades de uma filmagem. Por diversas razões ele não poderia ser demitido, então Frank Russel e William Pailey conseguiram forçá-lo para fora da produção todo dia, alegando que a luz disponível não era suficiente para a fotografia.

Frank Russel fez Cristo, foi o primeiro ator profissional a ter um papel no cinema. William Paley, um inglês que tinha dirigido exibições com o seu projetor Kalatechnoscope, fotografou as cenas com sua câmera no telhado do Grand Central Palace, desejando escapar ás leis de patente ele desenhou e construiu sua própria câmera. Com a cinematografia possível somente nos dias ensolarados e tão somente por poucas horas, levaram seis semanas para acumular 23 cenas totalizando aproximadamente 2.000 pés. Filmando trinta

quadros por segundo, eles produziram algo em torno de 19 minutos de tempo de tela. De acordo com Charles Musser: *"As cenas resultantes, com suas locações esparsas e simples, composições frontais, evocaram a longa, poderosa tradição de pinturas religiosas"*[110]. Essas cenas, obviamente, não eram compostas de forma muita diversa das de Horitz cujas características estéticas eram as mesmas.

Os filmes foram feitos em grande segredo. Mostrar o mesmo filme era ilegal, mas mostrar um semelhante, não; outro medo era de que a descoberta que um ator estava fazendo Cristo por *dinheiro* poderia criar uma consternação pública, embora a exibição dos filmes não. E isso certamente teria alertado Klaw e Erlanger, detentores dos direitos da Paixão de Horitz, que poderiam ter impedido a estréia no Musee de Nova Iorque. Hollaman também estava incerto quanto a dar publicidade ao resultado da filmagem como sendo da Peça da Paixão de Oberammergau. A Peça da Paixão de Horitz havia ganhado aceitação pública em parte por que era representada por simples camponeses da Bohêmia. A reação ao projeto de Hollaman, se as circunstâncias de sua atual produção fossem conhecidas, não podia ser completamente prevista. Os laços com a peça da paixão de Oberammergau foram, dessa maneira, maximizados e o aspecto da reencenação foi encoberto. Foi insinuado na publicidade, senão claramente afirmado, que a filmagem envolveu os moradores de Oberammergau.

Seguida de uma projeção para a imprensa em 28 de janeiro, ficou claro que os jornalistas estavam menos preocupados com o potencial sacrílego religioso que com a má representação: " ' Todos os anúncios preliminares desta exibição tenderam à dar a impressão de que essa era uma genuína reprodução da celebrada peça da paixão de Oberammergau' , o New York Herald protestou em sua edição de fevereiro".[111]

Em face de tal ceticismo Hollaman fez uma estratégia de retratação, e os anúncios e a publicidade subseqüentes enfatizaram os aspectos re-representados da produção, embora o débito para com a peça de Samuel Morse não fosse mencionado.

Em 1898 a projeção em tela de assuntos religiosos já era suficientemente familiar para que a dificuldade do Musee em lidar com a imprensa não tivesse prejudicado a popularidade do programa, e a apresentação fez mais sucesso do que Hollaman esperava.

---

[110] Musser, op. cit., p. 213
[111] Musser, op. Cit., p. 216

Entre os muitos espectadores estavam ministros e pessoas de igreja, muitos dos quais entusiasmaram-se com os benefícios do filme da peça da paixão.



Cristo Entrando em Jerusalém

Pouco tempo mais tarde, o reverendo R. F. Putnam escreveu ao editor de uma importante revista:

"A performance desta peça em Nova Iorque por atores e atrizes vivos foi proibida pelo sentimento conscienciosо das pessoas, a influência da imprensa e a ação das autoridades. Mas para a sua representação por estes quadros não pode haver objeção. Alguém pode objetar as ilustrações de Doré e outros artistas no largo quarto da Bíblia? Eles são intensamente realísticos, e é este feitio que dá-lhes veracidade e os faz instrutivos. Eles são necessariamente dolorosos para almas sensíveis e solidárias, e também são muitos dos quadros que estão sobre alguns dos altares de nossas igrejas... E não consigo pensar numa lição mais impressionante para os escolares da escola dominical (Home Journal, 15 de fevereiro, 1908 p.133)."[112]

Outros ministros, incluindo Madison C. Peters da *Bloomingdale Reformed Church*, assistiram e ofereceram seu endosso. O devoto via o filme da *Peça da paixão de Oberammergau* como uma forma efetiva para converter aqueles que não eram religiosos e para inspirar a fé. Naquele momento o Musee parecia-se com uma igreja.

A Peça da paixão de Oberammergau não tinha uma forma fixa. No Musee um conhecido conferencista, Professor Powell, postado do lado da tela acompanhava os filmes com uma narração. A extensão com que a Lanterna de slides foi integrada dentro deste programa inicial para criar um entretenimento completo também é incerta. A imensa

[112] Idem, p. 216

popularidade dessas exibições fez com que o Musee logo enviasse companhias itinerantes para apresentar duas horas de Peça da Paixão como entretenimento de boa qualidade.

Uma das primeiras unidades viajou através do nordeste americano, estreando no *Hyperion Theater* em New Haven em 14 de março. Esta tarde cheia de entretenimento, narrada pelo Rev. N. B. Thompson de Nova Iorque, usou slides e filmes, e começou *"por mostrar um mapa da Terra Santa e levá-los por uma jornada imaginária detalhando os muitos eventos da vida de Cristo e os mais importantes dos quais eram ilustrados pelo cinematógrafo."*[113]

A exibição de Thompson patrocinada pelo Musee, todavia, imediatamente se encontrou em competição com um rival que mostrava um filme idêntico, pois os filmes produzidos pelo Eden Musee foram rapidamente vendidos no mercado aberto. Um exibidor de slides de lanterna e filmes, Professor Wallace, residente em Boston, iniciou um programa de peça da paixão no Sylvester Z. Poli's Wonderland um teatro de vaudeville em New Haven uma semana antes do Reverendo Thompson da excursão da Hyperion. Poli cobrou dez e vinte cents por entrada, muito menos do que a Hyperion tinha pretendido. Mas o espetáculo não foi assistido apenas pelos frequentadores regulares do Poli, frequentemente da classe dos trabalhadores, a clientela de acordo com o registro da imprensa local, o teatro foi lotado com "audiência representativa das melhores pessoas da cidade". Pessoas da igreja entraram numa casa de vaudeville!" Alguma música sacra bonita é introduzida, e enquanto a audiência está chegando e vão para um bom lugar, vistas estereoscópicas de temas semi-sagrados eram mostradas," notou um repórter. "Durante a performance a entrada e saída não eram permitidas e as portas estarão fechadas para recém chegados." [114] A peça da Paixão de Oberammergau tinha um apelo que ia muito além da audiência específica de cristãos evangélicos seu apelo alcançava até mesmo freqüentadores da mais refinada cultura popular.

Após a sua excursão comercial, *A Peça da Paixão de Oberam*mergau foi mostrada cada vez mais nas igrejas com propósitos religiosos. O Coronel Henry H. Hadley, um conhecido evangelizador metodista, também comprou um lugar para estes filmes, que ele mostrava numa barraca no Ashbury Park, em New Jersey, durante o verão de 1898 e

---

[113] Musser, op. Cit, p. 217
[114] Citado por Musser, op. cit, p. 217

durante os encontros evangélicos de outono. O programa de Hadley tinha duas partes: primeiro uma conferência de lanterna sobre o trabalho missionário de socorro enviado pela evangelizadora inglesa Sara Wray e então uma apresentação de dezenove cenas da Peça da Paixão. O programa de Hadley parece ter incluído cenas individuais de várias produções inclusive as de Hollamn-Eaves e Klaw & Erlanger.

Os elementos de apresentação no Primeiro Cinema eram poderosamente articulados nestes programas de Peças da Paixão. As imagens eram desenhadas como ilustrações móveis da "Maior estória de todos os tempos". Ainda as narrativas, na verdade, eram ambas construídas nas respostas dos espectadores para a iconografia que lhes era familiar e através das narrações do conferencista.

O dominante "apresentacionismo" do programa não era somente no seu Velho estilo teatral, indicando o espaço, tempo, e lugar mas também sua consistente confiança nos conferencistas que relacionavam e interpretavam as imagens. Charles Musser nos informa os nomes das cenas que compunham essa Paixão: 1.Os pastores vêm com seus rebanhos ao anoitecer; 2. Primeira cena no Templo; 3. Tentativa de prender o menino (mas a estrela de Belém o protege); 4. A fuga para o Egito; 5. O massacre dos inocentes; Herodes apela em favor de João Batista; Salomé dança perante Herodes; 8. Morte de João Batista; 9. Às margens do Cedron; 10. A entrada do Messias em Jerusalém; 11. Venham a mim as criancinhas; 12. A ressurreição de Lázaro; 13. A Última Ceia; 14. Cena 2: A Traição de Judas; 15. Cena 3: A prisão do Messias; 15. Os juízes e Pilatos no Templo; 17. O Cristo diante de Pilatos; 18. A Condenação; 19. Jesus carrega sal cruz; 20. A crucificação; 21. A descida da cruz; 22. A Ressurreição; 23. A Ascenção[115].

Podemos notar uma ligeira influência da peça de Samuel Morse, uma certa "invasão do fictício" na cena 3, na *"tentativa de prender o menino" (mas a estrela de Belém o protege)*, não é possível nem imaginar o que exatamente formava o conteúdo desta cena, no entanto, veremos na *Paixão da Pathè* que alguns quadros de ficção podiam ser acrescentados à estória sem prejuízo da narrativa. Aqui é importante notar este detalhe, pois é a primeira notícia que tenho de algo relativo à ficção, ou seja, que sai da tradicional narrativa evangélica, incorporado a uma imagem projetada.

---

[115] Musser, op. cit., p. 171.

A Paixão da Pathé

O grande sucesso destas duas primeiras tentativas levou os produtores pioneiros em geral a tentar imitar-lhes os passos. Como fez o controvertido cineasta americano Sigmund Lubin com o seu *The Passion Play*[116], de 1898, cruamente fotografado na Filadelfia como informam Kinnard e Davis[117], que também acrescentam a existência de um filme *The Passion* da companhia francesa Gaumont - da qual falaremos mais adiante - também do mesmo ano; a filmagem por Méliès de *"Cristo Caminhando Sobre as Águas"*, de 1899; e uma versão de 1 rolo, da peça tradicional, *'The Passion Play'*, contendo dez cenas, foi dirigida por Luigi Topi na Itália em 1900.

Apesar do surto inicial de cinema nos Estados Unidos, os grandes produtores durante o período do Primeiro Cinema eram os franceses, eles é que moldaram o formato dos primeiros Filmes de Cristo. Kinnard e Davis citam várias produções deste momento mas, sem dúvida nenhuma a produção mais importante foi a da Pathé, realizada sob a direção de Ferdinand Zecca. *A Paixão da Pathé* seria importante por diversas razões, mas com certeza o que mais a distingue é o fato de que encontrava-se vinculada a um esquema de montagem e distribuição completamente industrial. Isto permitiu-lhe chegar a diversas partes do mundo, e seu amplo sucesso garantiu um saldo de caixa bastante razoável para que a Pathé aumentasse seus investimentos em outros filmes, pois suas vendas se contam em milhares e milhares de cópias. De acordo com o historiador Georges Sadoul: *"Enquanto a produção se mantinha artesanal na Grã-Bretanha, em França, com Charles Pathé, industrializara-se."*[118]

Charles Pathé, que iniciara seus negócios vendendo rolos para fonógrafos, gravados em cêra. Em 1898, abriu em Chatou uma importante fábrica de gravação e reprodução desses rolos. E, ao mesmo tempo, iniciou a produção de filmes em Vincennes, que eram rodados sobre um estrado colocado sobre tonéis, ao ar livre. Dotado de um espírito

---

[116] A questão dos títulos dos filmes é importante, pois, como se trata da "Vida de Cristo", ela parecia não precisar de um "título" em especial. Por essa razão o mesmo filme era apresentado sob títulos ligeiramente diferentes em lugares diversos. A única coisa que permite que se saiba que se trata do mesmo filme é o ano da produção, que pode variar conforme a recepção, e o nome da empresa que o produziu. Em razão desta dificuldade mantive os títulos da forma como são citados pelos diversos autores, e me esforço para que isso não cause alguma confusão. Essa minha escolha tem à ver com o fato de que sempre é possível que haja mais de uma produção com nomes parecidos e da mesma produtora, portanto, isso daria chance de alguém perceber algum equívoco meu, se houver.

[117] Iwersen, op. cit. p. 17.

[118] Sadoul, op. cit. p. 78.

extremamente empreendedor Chales Pathé buscou conseguir monopolizar todas as etapas da produção cinematográfica, para isso comprou a fábrica inglesa de Blair, em Foots Cray, para garantir a fabricação da película. De 1906 em diante, os seus filmes excediam, em geral, os 300 metros; as narrativas complicaram-se e o argumento adquiriu uma importância maior que no passado. Essas características garantiam um aumento do custo dos filmes, o que impedia, ou desqualificava a concorrência de pequenos produtores, levando-o a praticamente monopolizar o mercado internacional, quer fosse na produção quer fosse na distribuição. Ele tomou medidas, até mesmo, para monopolizar os direitos das obras clássica francesas. Sobre isso Sadoul esclarece que:

"Do cérebro do escritor à sala do bairro, da fábrica de película virgem à barraca de feira, Pathé queria fiscalizar e dominar tudo. Em seis anos tinha nascido um *trust* gigantesco que estendia a sua acção a toda a Terra e que absorvia a maior parte da indústria cinematográfica. O seu poder ilimitado parecia não temer rival. Em Vincennes, em Montreuil, em Joinville, trabalhavam diariamente cinco estúdios dotados de iluminação elétrica afim de poderem funcionar com ou sem sol.

O comércio internacional do filme era dominado por Pathé; em todos os países as suas sucursais ou filiais ameaçavam esmagar todos os rivais. Os milhares de metros de filmes que diariamente se vendiam em Vincennes impunham-se a todo o Mundo. Na época do seu apogeu, Pathé dominou mais completamente a indústria cinematográfica - cuja importância era, contudo, menor que hoje - do que depois conseguiu fazê-lo o potentado de hollywood."[119]

Podemos perceber que a Paixão da Pathé surgiu num instante de efervescência, onde se estabelecia uma indústria cinematográfica e que sua maior virtude foi ser produzida em altíssima escala e sofrer uma distribuição extremamente competitiva. Dessa forma ela adquiriu grande visibilidade, muito maior do que a americana *A Paixão de Oberammergau* (1898), que é reputada de alguma importância. Essa "visibilidade" é um dado marcante quando se pensa que os novos produtores irão ter, de certa forma, as imagens deste filme como referencial.

Sobre a Paixão da Pathé existem várias informações mais ou menos desencontradas, como as que nos dá inicialmente Loyd Baugh, cujo trabalho foi publicado recentemente no ano 2000:

"A companhia de filmes francesa, Pathé, produziu três dos primeiros filmes de Cristo. O primeiro realizado em 1902,"A Vida e Paixão de Jesus Cristo", tinha uma respeitável duração de 19 minutos, e representava trinta e uma cenas do Novo Testamento, cobrindo a vida de Cristo da Anunciação até a Parousia. A segunda era de cinco minutos de duração, realizado em 1907. O terceiro esforço da Pathé, "The Life and Passion of Jesus Christ" , que surgiu em 1908, - ficou melhor conhecida pelo "desenho de set sem imaginação e performance curiosamente desajeitada...e uma pequena e crua atenção para os efeitos especiais (Kinnard e Davis)." Ele merece, todavia, um lugar na história do filme-de-cristo, ao menos como uma curiosidade, porque ele foi refeito duas vezes: em 1914, com algumas cenas novas editadas e com cores pintadas à mão, chamado "the Life of Our Saviour", e novamente sete anos depois, com o título "Behold the

[119] Sadoul, op. cit. p. 86.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Man!", uma versão na qual a primeira metragem colorida foi substituída por uma moderna narrativa filmada em branco e preto." [120]

Apesar de ser o trabalho mais recente Baugh cita e interpreta o texto de Kinnard e Davis, no entanto, isto possibilita que se pense que havia três filmes, pois aqueles autores classificaram a existência de filmes conforme estes chegavam nos Estados Unidos como podemos observar:

" The Life and Passion of Jesus Christ' (Pathé, 1905) era um 'Passion Play' francês de dois rolos, dirigido por Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet.."[121]

"The Life of Jesus" (Pathé, 1907) era outro 'passion play' francês de curta metragem, durando apenas cinco minutos."[122]

Trata-se, antes de tudo, de um engano de Baugh, os dois primeiros filmes citados da Pathé são apenas um, como declara Georges Sadoul: *"Este filme, começado em 1902, só ficou terminado em 1905. O programa estabelecido constava de uns quarenta quadros e foi realizado de acordo com as possibilidades do estúdio. "*[123]

O que causou a confusão - e o que deixa o estudo destes filmes um tanto quanto confuso - é que na época, como já foi dito anteriormente, os "quadros" eram filmados separados uns dos outros. E, como nos informa Sadoul, foram feitos de acordo com as "possibilidades" do estúdio, indo de 1902 até 1905, isto significa dizer que mesmo antes da totalidade destes "quadros" estar filmada eles já eram negociados. Por isso encontra-se em vários catálogos a citação de cenas como se fossem "filmes inteiros"; quando na realidade apesar de serem completos em si mesmo, estes trechos constituiriam uma obra maior.

Sobre esta primeira Paixão da Pathé nos traz informações mais detalhadas quanto ao estilo e a aparência destes quadros:

"A obra mais importante de Zecca foi uma "Paixão". Iniciara-se nesse caminho com um Quo Vadis em que um vago imperador romano, empoleirado no alto de uma escada e rodeado de vinte e três figurantes coroados de rosas, baixava o polegar para assinalar a derrota de um gladiador. Neste filme, como no Enfant Prodigue, Zecca foi sem dúvida auxiliado por Lucien, que dirigia os figurantes em Vincennes e também no Ambigu, no Châtelet e na Porte Saint-Martin.

Lucien Nonguet, que tinha como assistente Louis Gasnier, exercia o ofício com a afabilidade de um negreiro e raramente pagava aos figurantes os cinco francos que se lhes prometia ao recrutá-los. Tinha um rival. Georges hatot, que fora realizador de alguns filmes de Lumiére, e que recrutava as multidões para as grandes pantomimas do "Hippodrome".

---

[120] Baugh, op. cit. p. 09.
[121] Iwersen, op. cit. p. 18.
[122] Idem, p. 19.
[123] Sadoul, op. cit., p. 82.

(...)A estética dominante do filme é a mesma dos presépios de gesso vendidos em paris ao pé de São Sulpício. A magia do cinema, contudo transforma essas insípidas policromias e dá-lhes o encanto de um quadro primitivo

(...) A realização não é desprovida de certa grandeza; a câmara descreve panorâmicas sobre os grandes cenários e mostra-os na sua totalidade. Na "Adoração dos pastores" vê-se primeiro o presépio. Ao sinal dado por uma estrela surge em cima da palha uma criança - como um coelho que um prestigitador ali fizesse aparecer. Depois a máquina faz uma desajeitada panorâmica sobre o cenário para descobrir o grupo de pastores. Em seguida volta à Santa Família sem acompanhar os pastores, que para lá se dirigem.. Por imperfeita que seja esta realização, Zecca não deixa de utilizar os movimentos de câmara e, por isso, ultrapassa Méliès, fiel ao teatro e às trucagens." [124]

Quanto à segunda Paixão da Pathé, tratada por Sadoul tão somente como uma nova versão rodada em 1907, Kinnard e Davis informam que *The Life and Passion of Jesus Christ* (Pathé, 1908)[125], era um filme importado francês de 3 rolos. Apresentava M. Normand como Jesus, Mme. Moreau como a virgem Maria, M. Moreau como José, e M. Jaquinet como Judas. Le Petit Briand representou Jesus como menino. Este filme era um 'Passion Play' encenado da forma tablóide usual. Esses autores ainda opinam que *"inevitavelmente, para um filme anterior a 1910, este esforço primitivo é bastante indigesto quando assistido hoje, com um palco sem imaginação e atores curiosamente negativos. Há algumas tentativas de efeitos especiais, mas são realizados sem a determinação e o charme de Méliès."*[126]

Seis anos mais tarde, em 1914 o filme seria reeditado, expandido com nova metragem, realçado com cores aplicadas à mão quadro a quadro, e lançado com o título de *The Life of Our Saviour*. A nova obra foi revista em abril de 1914 pela revista americana *Variety*, cujo crítico aparentemente não sabia que estava assistindo um filme que era parcialmente velho:

"Não importa o que as pessoas digam o filme deixa uma impressão duradoura que nunca será apagada. Irá dar ao exibidor uma emoção e o fará erguer as sobrancelhas algumas vezes quando ele mostrar esse filme nas mesmas telas onde poucas semanas ou meses antes ele tinha um filme barato ou pouco atraente."[127]

Uma outra versão reeditada apareceu em 1921 sob o título *Behold the Man!*, na qual a metragem colorizada de 1908 foi usada como contraponto bíblico a uma moderna (recém-fotografada) estória em preto e branco. Como antes, o crítico da Variety não comentou a

[124] Sadoul, op. Cit, pp. 82 e 83.
[125] A diferença das datas existentes em Kinnard e Davis devem ser percebidas tendo em vista o fato de que eles classificaram os filmes conforme a sua chegada nos Estados Unidos, e não de acordo com a data correta da produção, no entanto, as proximidades das datas e as descrições permitem que se conclua que se trata do mesmo filme.
[126] Iwersen, op. cit. p. 20
[127] Iwersen, op. Cit., p. 20

idade da metragem de 1908, o que deveria ser óbvio então. A resenha de janeiro de 1921 notava: *"Deve ser dito que este é um filme possivelmente interessante mas não excepcional. É duvidoso se em qualquer evento alguma versão dos episódios da carreira de Cristo, no estrito senso ortodoxo, pode se tornar interessante para a maioria dos freqüentadores dos cinemas"*[128].

A nova metragem em *Behold man!* foi dirigida por Spencer Gordon Bennet, mais tarde, já durante o período do cinema sonoro, um prolífico diretor de séries da Columbia Pictures.

A *Paixão da Pathé* de 1907, marcou época pois iniciara o estilo que ficou sendo chamado de Filmes de Arte, que provocariam um forte ressurgimento do cinema na França. Inclusive com o surgimento da êfemera companhia Film D'Art, que buscaria escritores para seus roteiristas, pintores para seus cenários, etc. Buscava-se aureolar o cinema de uma respeitabilidade social que até então ele não havia tido. Desejava-se alcançar os segmentos médios e altos da população que até então tinham visto o cinema como uma diversão própria para o povo.

Apesar dos diversos títulos que este filme recebeu, a sua cópia de 1921 sobreviveu, e, como percebemos acima, o material original de 1907 - possivelmente materiais mais antigos - e 1914 continuam ali preservados[129]. Este filme da Pathé foi utilizado por décadas nos cinemas brasileiros nas comemorações da Semana Santa. Por essa razão uma das suas cópias sobreviveu e me chegou as mãos em forma de vídeo.

O filme da forma como chegou aos dias de hoje possui intertítulos em português e notas explicativas, a primeira delas diz: *"O filme que se desenrolará ante os olhos dos distintos espectadores é uma produção da Pathé Consórcio e levada a efeito quando de todo era desconhecido o filme sincronizado"*.

Logo de início o filme apresenta os créditos do texto que será apresentado, pois essa cópia, apesar do anúncio inicial, foi sonorizada. Durante todo o tempo do filme existe uma narração contínua, ela é de todo dispensável, uma vez que apenas repete o que está escrito nos intertítulos. A questão dos intertítulos neste filme é delicada, pois de imediato eles não existiam no período inicial do primeiro cinema, 1895 a 1905. Elas são de um período

---

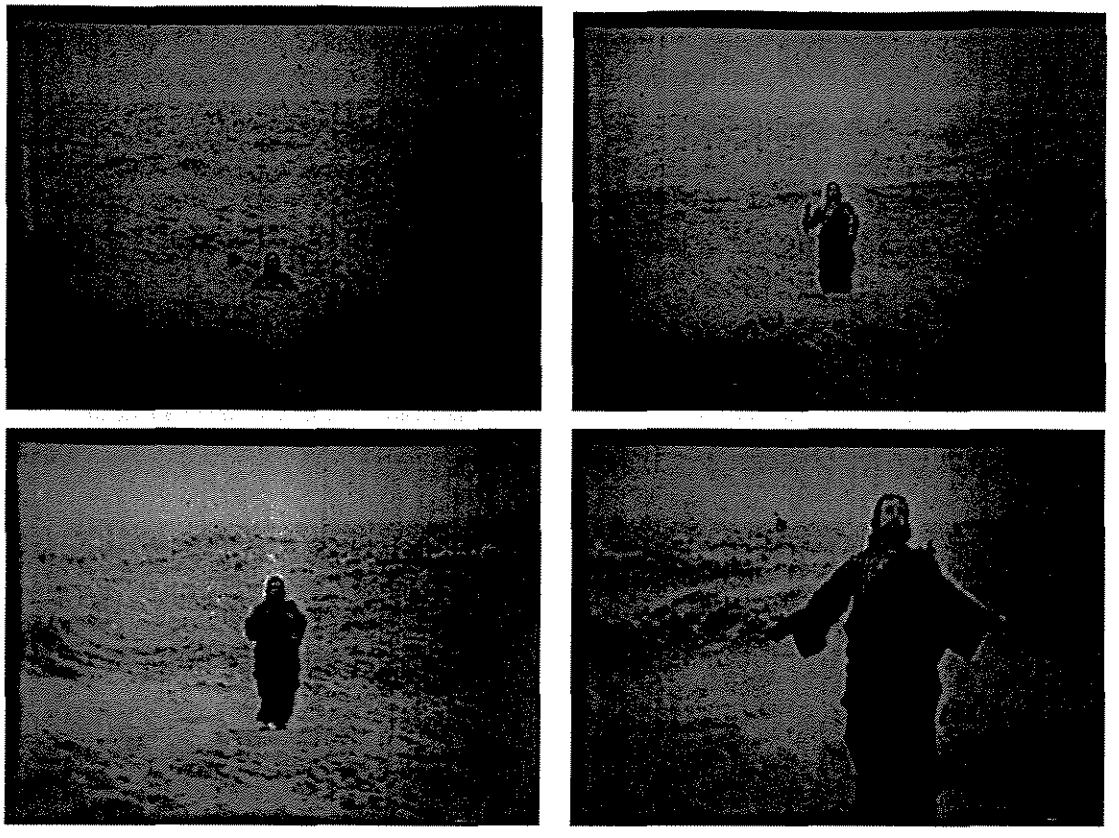
[128] Idem, ibidem.
[129] O filme de 1903 da Pathé existe ainda, mas por enquanto não se encontra acessível.

posterior. Sabe-se que era prática comum, quando o filme era exportado para vários países, que os intertítulos fossem adicionados na língua local, adaptados por quem os comprava. Tudo leva à crer que estes intertítulos são de produção brasileira mesmo. Evidentemente deviam ser uma tradução do original francês.

Outra característica que chama muito atenção é o fato de que o filme é apresentado como se fosse um livro, no caso a Bíblia. Inicia com a câmera focando em primeiro plano a capa da Bíblia, o livro se abre e as suas páginas vão sendo viradas, nelas vêm escritos manualmente os intertítulos. Estes são muito didáticos, pois fazem uma divisão do assunto em quatro blocos, cada um deles nomeados. Ao fim de cada quadro uma "nova página é virada" surgindo novamente os intertítulos. As páginas que apresentam as letras também eram decoradas à mão, com desenhos imitando iluminuras. Visto dessa maneira o filme parece manter a tradição mais antiga dos outros filmes onde estes "quadros" apresentados, não eram um filme, mas a ilustração viva da Bíblia; no entanto, como já dissemos anteriormente, a concatenação dessas imagens perfaziam uma narração.

Estruturalmente o filme possui 34 cenas divididas em 4 blocos: 1. Nascimento e Vida Oculta de Jesus; 2. Vida Pública de Jesus; 3. Via Dolorosa e Gloriosa de Jesus; 4. A Glória Divina de Jesus.

1. Nascimento e Vida Oculta de Jesus: A Anunciação; O recenseamento em Belém; A Partida para Belém; o estábulo, A estrela Misteriosa (os pastores); a Jornada em Direção à Estrela (Reis magos); O Nascimento do Menino Jesus; A Adoração dos Reis Magos; A Matança dos Inocentes (Fuga para o Egito); A Santa Família em Nazaré; Jesus Entre os Doutores;
2. Vida Pública de Jesus: O Batismo; As Bodas de Caná - transformação da Água em vinho; A Regeneração de Maria madalena; (A Mulher Samaritana - sem intertítulo); A cura do Cego e do Entrevado; A Ressurreição da Filha de Jairo (travelling); Jesus Caminha Sobre as Águas (ator diferente); A Pesca Milagrosa (bem antigo); A Ressurreição de Lázaro; A Transfiguração; "Entrada em Jerusalém - Domingo de Ramos; A Expulsão dos Vendilhões do Templo; A Ceia.



Jesus caminha sobre as águas

3. Via Dolorosa e Gloriosa de Jesus: : O Beijo de Judas; Jesus em Presença de Caifás; Pedro Renega o Mestre; Jesus Diante Pilatos; A Flagelação; O Caminho do Calvário (as quedas, o Cireneu, Verônica e a crucificação); Agonia e Morte de Jesus; Descimento e Sepultamento.
4. A Glória Divina de Jesus: A Glória Divina de Jesus Manifestada na sua Ressurreição e A Ascensão.

O que foi preservado dos filmes antigos.

Pelo número e título das cenas podemos concluir que não houve uma grande alteração daquilo que era mostrado na produção de 1907, uma vez que Sadoul diz que ela possuía "uns quarenta quadros" e Bough trinta e um. As cenas tornaram-se mais longas, e foi isso que efetivamente mudou nas suas várias revisões. Aumentou o tempo de dramatização das cenas. Agora, por exemplo, mostravam no início antes da Anunciação a Virgem Maria indo buscar água num poço e fazendo o caminho de volta. Esse recurso não foi uma constante, ele era muito mais utilizado nas cenas de externas. O grosso do filme -

refilmado ou não - é composto de cenas de um só plano, ou seja, para cada episódio um quadro. Algumas cenas de 1903 conservaram-se completamente intactas, como é o caso da *Pesca Milagrosa*, que dura poucos segundos, suficiente apenas para ilustrar aquele fato. Atualmente o filme dura sessenta e oito minutos, tempo bastante diverso daquele citado por Baugh de 19 minutos, para a produção de 1905. Um dado que ajudou muito na comparação entre os diversos planos, para pensar quais eram antigos e quais eram mais recentes, é que o ator que fez Jesus na edição ampliada é bem mais gordo do que o ator antigo, então foi relativamente fácil perceber quando se tratava de um e de outro; mesmo por que a Pathé não foi tão cuidadosa quando fez a edição.

Pude comparar a cena da Natividade citada por Sadoul, onde o menino Jesus simplesmente "*aparece milagrosamente*" em cima da manjedoura, enquanto Maria e José oram compenetradamente. Apesar da cena ter sido refilmada, ela ainda é idêntica à da filmagem anterior a 1907, a de 1902. Pude também comparar a cena da *Ascensão* de Jesus Cristo com o original mais antigo, e posso dizer praticamente a mesma coisa, apesar de pequena diferença na concepção, e o ator ser outro, a composição do quadro mantinha os atores na mesma formação e até o cenário era o mesmo do filme mais antigo.

Essa minha insistência em comparar a cópia que sobreviveu com o original mais antigo deve-se à necessidade de se estabelecer o conteúdo destes filmes mais antigos. Tentar descobrir quais eram as cenas utilizadas, e em que ordem e como eram organizadas, e porquê. Bem como perceber nos acréscimos as mudanças relativas ao estilo.

Outro aspecto que não se alterou foi o tipo de enquadramento sempre frontal. Jesus Cristo e todos os outros personagens são mostrados sempre em Plano Geral, só num momento após a cena da flagelação o cineasta compôs uma cena onde Jesus Cristo aparece de frente em pé, envolto no manto, coroado de espinhos e segurando uma palma na mão, uma típica estátua encontrada nas igrejas católicas, esta cena foi feita em plano médio, uma verdadeira raridade.



Um novo docetismo, o Aparecimento de Jesus

Se o plano médio mostrando a face de Jesus com maior proximidade é uma verdadeira raridade neste tipo de filme, aqui, neste caso, ele quer dizer claramente que esta devia ser uma das imagens mais recentes ali inseridas. Isso fica mais claro ainda se levarmos em conta que o Jesus Cristo que aparece em plano médio não é o mesmo que aparece em plano geral.



Pose típica de ícone católico

O mesmo acontece na via Crucis onde numa das quedas a mulher chamada Verônica vem e enxuga o rosto de Cristo com uma toalha, inseriram um plano americano, mostrando de forma mais aproximada e detalhada o desenho do rosto de Cristo impresso na toalha. O que deixa explícito neste caso é que a atriz que faz o papel de Verônica é diferente da outra do plano geral.



Seqüência do véu de Verônica

No quadro da Ressurreição da Filha de Jairo há também uma novidade em relação ao antigo filme, a câmera faz uma longa panorâmica, mostrando Jesus e seus discípulos vindo pelo caminho em direção à casa, nela entrando e ressuscitando a menina. A panorâmica anteriormente citada por Sadoul, no início do filme que seria para mostrar a

chegada dos pastores para visitar o recém-nascido foi removida. Não se perdeu muito com essa remoção, pois o diretor da metragem mais recente acrescentou um quadro chamado "o estábulo" que mostra José e Maria chegando a Belém e procurando um local para dormirem. A câmera é fixa diante de uma longa rua lotada de pessoas vestindo figurinos aparentemente orientais; em meio a aglomeração de pessoas, bem ao fundo da imagem, surge o sagrado casal que vem caminhando pela rua em direção ao plano geral. Já bem próximos da câmera José conversa com um homem parado à porta de um estabelecimento, e ele lhe nega alguma coisa. Em seguida um menino chama a sua atenção e oferece-se para ajudá-lo guiando-os pelo caminho. A câmera simplesmente panoramiza para a esquerda, sem fazer nenhum corte na cena; mudando de cenário e de situação. Esta alteração é importante, pois ao fazer um movimento de câmera ela demonstra alguma mudança relativamente à forma de se filmar um episódio da vida de Cristo. A nova metragem em *Behold man!"* foi dirigida por Spencer Gordon Bennet, mais tarde, já durante o período do cinema sonoro, um prolífico diretor de séries da Columbia Pictures, essa característica de "diretor de séries" pode ter levado o diretor a acrescentar uma cena inédita nos textos evangélicos, com o desejo de colocar um pouco de "aventura" na estória. O diretor, no episódio da matança dos inocentes, chega a utilizar a montagem paralela, recurso que se desenvolveu muito com o diretor americano D. W. Griffith na década anterior.

No primeiro quadro mostra José, dentro da sua casa em Belém, indo deitar-se, ao lado dele o berço de Jesus. Ao fundo da cena surge um anjo de asas abertas (efeito de interrupção), o anjo diz alguma coisa e depois desaparece, José chama Maria, conta-lhe algo, pegam a criança e saem de cena como quem vai sair de casa. No Segundo e Terceiro quadros busca-se dar uma certa ligação entre os planos pois trata-se de uma cena externa da casa mostrando os dois saindo. José coloca Maria sobre um burro e caminham para o plano geral e terminam por sairem pela direita do quadro. No terceiro quadro eles são mostrados vindo em perspectiva num caminho da floresta; neste momento - quarto quadro - o diretor corta para os soldados romanos que chegam até a casa e percebem que ela está abandonada e partem em perseguição ao casal; no quinto quadro volta para Maria e José, que encontram um Arcanjo, armado de espada e armadura, ele os faz ficarem invisíveis para protegê-los dos soldados romanos; em seguida, no mesmo quadro surgem os soldados, lutam ligeiramente com o arcanjo e fogem; ainda na mesma cena o arcanjo torna o casal

novamente visível e aponta um caminho para eles seguirem. José e Maria saem de cena pela esquerda e o arcanjo fica sozinho na cena e desaparece em seguida.



A Sagrada Família torna-se invisível

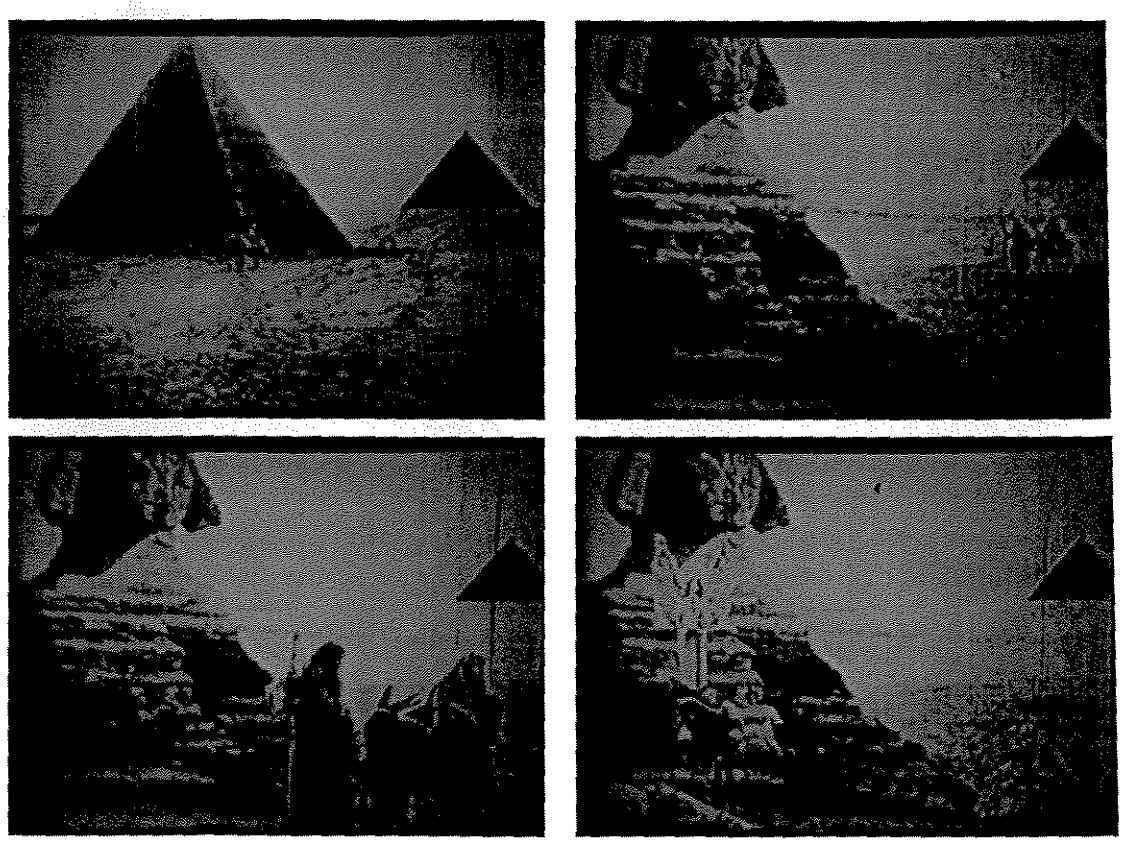
Estes poucos quadros acabaram por constituir uma seqüência, incluindo a montagem paralela, isso demonstra um passo em direção a um método narrativo puramente cinematográfico, saindo do rigoroso esquematismo das paixões como eram entendidas até então. Vale a pena relembrar que processos como a montagem de planos diferentes para mostrar a mesma cena, não foram utilizados nas primeiras filmagens de peças da paixão. Apesar deste processo, criado na Inglaterra por James Williamson e George Albert Smith, datar de 1900, segundo o historiador Georges Sadoul[130] ele não seria absorvido rapidamente. O mesmo se daria com a chamada montagem paralela, criada na mesma época. Em alguns momentos, entre os anos de 1900 e 1914, estes recursos entre outros foram utilizados por diferentes produtores, no entanto, seria D. W. Griffith com *O*

[130] Georges Sadoul, op. cit., p. 72.

Nascimento de Uma Nação, de 1915, quem iria utilizar em conjunto os diversos processos, como forma de enfatizar a dramaticidade das imagens.

É por conta disso que a montagem paralela como recurso dramático surgindo num Filme de Cristo, realizado entre 1906 e 1921, é um dado importante. Por um lado pode significar inovação, se pensarmos que o material fotográfico onde ela ocorre for antigo; por outro pode significar rápida absorção das novidades relativas à narração cinematográfica, de qualquer forma também importante.

Ainda cumpre esclarecer que este episódio do filme, acima comentado, comportou também ficção. Pois, apesar de existir a cena da Matança dos Inocentes, a perseguição ao sagrado casal é pura ficção, ou seja, não existe nos textos evangélicos e nem nos apócrifos. O arcanjo tornando-os invisíveis, lutando com os soldados e enfim os salvando, apesar de ser um espetáculo miraculoso, é um episódio que nunca existiu em nenhuma narração conhecida. Pode-se perceber aí uma tentativa de aumentar o interesse numa estória já previamente conhecida, acrescentar dramaticidade, emoção e perigo.



Fuga para o Egito

Outra cena substituída do filme original é a Fuga para o Egito, nela vê-se claramente ao fundo as pirâmides e a Esfinge, à sombra da qual Maria, José e o menino Jesus param para descansar. O detalhe é que esta cena - filmada no Egito ou não - não foi realizada anteriormente a 1912, ano da realização de *From the Manger to the Cross*, de Sidney Ollcot, um grande êxito do cinema americano e que foi rodado no Oriente Médio, sendo o primeiro filme deste gênero a ser tomado lá. Essa é mais do que provavelmente uma cena da revisão de 1914, onde a Pathé precisava atualizar-se em relação à concorrência, uma vez que a cena é idêntica à do filme americano.

Um dado que chama atenção é a vegetação luxuriante das tomadas externas, bem diferente dos filmes atuais onde os diretores e produtores colocam Jesus Cristo e a sua estória cercados por deserto e cenas desoladoras de calor, típicos de regiões desérticas, como pensam ser o cenário da estória de Jesus. As cenas externas deste filme têm algo relativamente novo, mesmo para a revisão de 1921. Todas as tomadas realizadas em exteriores, normalmente na floresta - mas mesmo a realizada no deserto (Egito) - buscam com insistência estabelecer a profundidade de campo através do uso da perspectiva. Reiteram a todo instante - apesar da câmera fixa - a espacialidade do quadro. Normalmente o grupo de personagens entra em cena pelo fundo da imagem e vêm caminhando até o plano geral e depois saem de cena, ou pela direita ou pela esquerda. A imagem ainda resulta chapada, por causa da iluminação, mas é um recurso tão constantemente utilizado que chama atenção o esforço do diretor para conseguir essa perspectiva ou a profundidade de campo, que, no entanto, falha.

Isso chama mais atenção se pudermos acrescentar que para Noel Burch, conhecido teórico de cinema, havia naquele período uma ausência de preocupação com a representação da profundidade do espaço:

> "(...) as condições materiais da produção do momento – e também as dos modelos populares que marcaram o primeiro cinema, dos cromos às historietas, dos teatros de sombra aos Folies Bergère – provocaram em todos os autores de vistas compostas – em estúdio mas muitas vezes também ao ar livre – uma soberba indiferença diante do que nos aparece hoje como a vocação tridimensional do cinematógrafo."[131]

Burch ao fazer essa afirmação reporta-se ao fato por ele demonstrado que no cinema a sensação de profundidade não é imediata; essa sensação resulta de uma forma de

[131] Citado por Flávia Cesarino Costa, op. cit, p.93

representação do espaço. Apesar do aparato cinematográfico ter a capacidade de captar o espaço real, enquanto algo que tem uma profundidade de campo, não implica que essa profundidade possa ser experimentada pelo espectador. O cinema, ao longo da sua história, teve que inventar formas de representar o espaço.

A criação de um espaço ficcional pode ser obtida tanto pela manipulação dos planos cinematográficos, através da montagem, quanto pela manipulação dos elementos que compõe estes planos, como os efeitos produzidos no profílmico (comportamento dos atores, deslocamento de objetos, etc) [132].

No entanto, como pudemos observar, neste filme não há "uma soberba indiferença" com a representação do espaço tridimensional. Muito pelo contrário, apesar da sensação de que o efeito desejado pelo diretor ficou frustrado, ainda assim, é importante verificar que a preocupação com a espacialidade do plano estava ali; quer fosse pelo posicionamento ocupado pelos atores, quer fosse pela relação dos objetos com o enquadramento da câmera.

Este filme é importante não somente por que através dele podemos estabelecer as cenas que eram utilizadas nos filmes anteriores mas também por que podemos observar, de alguma forma, uma busca de se aproximar mais de uma narrativa tipicamente cinematográfica, que já estava se firmando nos anos vinte.

[132] Costa, p. 93

A Paixão da Gaumont

A Paixão da Gaumont iria surgir no ano de 1906. Aquele era um momento extremamente propício, o cinema, que quase desaparecera poucos anos antes estava em pleno desenvolvimento, como informa o historiador Georges Sadoul:

"Entre 1902 e 1908 aumentou consideravelmente a quantidade de filmes produzidos por Pathé. Em 1902 mal se tinha rodado uns 2000 ou 3000 metros de negativo num único estúdio. Em 1909 funcionavam permanentemente cinco estúdios e pretendia-se fornecer todas as semanas às salas Pathé um programa novo com mais de 1000 metros. Este aumento de quantidade, que se acentuou por volta de 1906, determinou um aperfeiçoamento e uma transformação da qualidade. Os gêneros diferenciaram-se. O fantástico decaiu, o cômico afirmou-se como gênero artístico e o drama sentimental instalou-se.; A o mesmo tempo o êxito constante da "Paixão", com milhares de cópias vendidas e da qual se fez uma nova versão em 1907, conduziu naturalmente Pathé e, seus concorrentes, a uma nova fórmula: o filme de arte.

De barracas de pano, os clientes transformaram-se em "cine-teatros". O novo cinema-teatro ia nascer."

Informa-nos o mesmo historiador que a Gaumont foi para a Pathé, um rival bem diferente do que havia sido Méliès. Léon Gaumont, diretor do *Comptoir Général de Photographie*, considerou durante muito tempo a venda de câmaras cinematográficas como a sua principal indústria e o comércio de filmes como algo que lhe era acessório. Por isso encarregou a sua secretária, Alice Guy, de dirigir algumas realizações, a primeira das quais foi, em 1896, *LaFeé aux choux*; ela experimentou depois todos os gêneros: pequenas fantasias, ballets, filmes cômicos como *La Premiére Cigarette*, dramas inspirados em casos dos jornais (*L'assassinat de la Rue du Temple*)[133].

Em 1905 os êxitos da Pathé decidiram a sociedade Gaumont a meter-se na produção cinematográfica em grande escala. Construiu-se em Buttes-Chaumont o maior estúdio do mundo, um pavilhão envidraçado onde cabiam vinte estúdios como o de Méliès.

A Paixão da Gaumont não é entre todas a mais importante. Ela interessa, no entanto, porque estabeleceu um estilo e este será o elo de ligação importante com minha futura análise de *From the Manger to the Cross*, de 1912. Lembrar esta paixão também visa reparar uma injustiça histórica, Georges Sadoul atribuiu equivocadamente a direção deste filme:

"Victorin Jasset, antigo organizador de pantomimas gigantescas no "Hippodrome", realizou, depois de Les Rêves d'un Fumeur d'Opium, uma Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ destinada a fazer concorrência à

[133] Sadoul, p. 89

Passion de Pathé. Jasset, combinando o estúdio com os cenários naturais de Fontainebleau, realizou uma obra sumptuosa e sem ingenuidades, inspirada nas aquarelas acadêmicas de James Tissot, premiado no "salon"[134].

O historiador Lloyd Baugh, que parecia preocupado em reparar uma injustiça cometeu outras, atribuindo-lhe *A Vida de Cristo* e dizendo que ela a realizou em 1899:

"Em 1899, a companhia francesa de produção de filmes, Gaumont, produziu "A Vida de Cristo" de seis minutos, que é importante por duas razões. Seu diretor foi uma mulher, Alice Guy - "uma distinta raridade no gênero filme de Cristo" e em suas várias cenas ele imitava pinturas de Velhos Mestres, uma técnica freqüentemente repetida em filmes sobre Jesus."[135]

Alice Guy é a diretora de *A Vida de Cristo*, mas esta foi realizada em 1905, e não em 1899, como afirmou Baugh, o equívoco pode estar no fato de que no ano anterior, em 1898, ela havia realizado um quadro da paixão de Cristo: *Jesus Diante de Pilatos*[136].



Alice Guy

A francesa Alice Guy nasceu em Paris[137], em primeiro de Julho de 1873 e estudou no Sacre-Couer na mesma cidade. Após a morte do seu pai ela decidiu assegurar sua própria subsistência e aprendeu esteno-datilografia. Sua mãe conhecia a família de Léon Gaumont e isto a levou a ser sua secretária. Os estabelecimentos Gaumont a partir de 1885 seriam transformados em balcões de fotografia. Fabricavam então a película e os aparelhos, entretanto, com a invenção dos irmãos Lumiéres eles passariam a se interessar por cinema. Em 1896, com a colaboração do engenheiro Demeny, Gaumont lança um aparelho de formato 60 mm. Em 1897, com a colaboração de Decaux, ele coloca à venda um aparelho de formato 35mm destinado a tomadas de vistas e projeção. Em seguida ele lança um aparelho que é apenas projetor e que faz grande sucesso o *Chronophotographe Gaumont* a título de demonstração ele roda alguns filmes documentários parecidos com os da Pathé.

---

[134] Sadoul, op. cit. p. 91
[135] H[asemberg]., "Jesus in Film - Eine Auswahlfilmographie," p. 74 citado por Baugh, p. 09
[136] Vide site www.imdb.com que fornece a ficha técnica do filme.
[137] Alguns dados biográficos de Alice Guy firam retirados de LACASSIN, Francis. *Pour Une Contre-Historie du Cinèma*. Paris: Institut Lumière/Actes Sud, 1994. p. 32 e 33.

Com o aumento da demanda desses filmes, pois muitas vezes os fornecia para serem utilizados no projetor, e precisando fazer filmes dramáticos, pediu para a sua secretária que cuidasse de organizar um local e as próprias filmagens. Inicialmente o lugar foi a mansão da família Gaumont e depois se mudaria para os estúdios da Rue de La Villete.

Todos os filmes produzidos por Gaumont até 1905 podem ser atribuídos a Alice Guy, salvo algumas exceções em 1904 e 1905. Em 1904, surpresa, ela encontrou numa das ruas de La Villette, vendendo sabão de porta em porta, Ferdinand Zecca, braço direito de Chales Pathé e antigo diretor de sua produção: uma brusca desgraça o conduziu à essa situação extrema. Detalhe que, segundo Francis Lacassin, historiador de cinema, que em seu livro *Pour Une Contre-Historie du Cinèma,* a entrevistou, a arrebatou de maneira comovente, *"esse sabão, Zecca o molhava para deixar mais pesado"*[138]. Ela logo engajou o seu ex-colega como diretor de cena e lhe oferece asilo na rua de La Villette. Antes de recuperar seu prestígio na casa Pathé, em poucas semanas Zecca se empenhou, mais do que no seu trabalho de assistente e dedicou-se ao da realização de alguns filmes. Em pouco tempo Gaumont deixaria ao seu encargo os filmes curtos.

Essa passagem de Zecca fez Alice Guy se ressentir de ser deixada em segundo plano. Para todos ela deveria se consagrar somente aos filmes elaborados e mais longos. *Réhabilitation*, "cena dramática", foi lançado em 1904 com a metragem bastante considerável de duzentos e cinquenta metros. Ela adaptou sob o título de *Esmeralda* o romance de Victor Hugo *Notre-Dame de Paris*; ainda lhe faltava opor uma Vida de Cristo àquela que a Pathé colocara em circulação. Dedicou-se aos dois filmes e estas duas superproduções - para a época - tiveram a sua estréia, a primeira em dezembro de 1905 (290 m), a segunda em Janeiro de 1906 (608 m). Estes filmes necessitaram de uma figuração numerosa, sobretudo o segundo, trezentos figurantes...e vinte e cinco decorações de madeira, realizadas pelo decorador Henri Ménessier. O engenheiro Decaux mesmo a ajudou a fazer a decupagem e a montagem sobre o chassis, pois as externas foram rodadas certamente na floresta de Fontaineblaeau.

A manipulação destes trezentos figurantes, provenientes das camadas mais pobres da população e pouco inclinados a se deixarem comandar por uma mulher, obrigaram Alice Guy a contratar um chefe de figuração, meio-assistente, meio-gerente. Sua escolha recaiu

[138] Lacassin, op. cit. p. 32

sobre Victorin Jasset (1862-1913), mestre de cena no Hipódromo (atualmente o Gaumont-Palace) de reconstituições históricas muito apreciadas, como: *Vercingetórix*, *Jeanne D'Arc*. É assim, como nos informa Lacassin, que *Esmeralda* e *A Vida de Cristo* serão atribuídas equivocadamente à Jasset, simples assistente da realizadora.

Sobre o conteúdo da paixão realizada por Alice Guy, Lloyd Baugh diz *" e em suas várias cenas ele imitava pinturas de Velhos Mestres, uma técnica freqüentemente repetida em filmes sobre Jesus"*

Georges Sadoul já informava anteriormente que o filme foi produzido baseado em ilustrações do pintor francês James Tissot. O historiador Lacassin entrevistando a diretora pôde confirmar a história:*"Em 1963 ela me mostrou, ao comparar as fotos do filme que ela havia conservado, a coleção de figuras onde ela se inspirou para montar as imagens: a Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ de james Tissot, editado em Tours, por Alfred Mame."*[139]

O que gostaria de chamar atenção é que há diferença em se dizer "Velhos Mestres" que normalmente se refere a artistas do Renascimento e quiçá, quando muito, do Barroco, e dizer James Tissot, um dos artistas orientalistas franceses. Uma das características principais do trabalho de Tissot era o realismo, por isso, ele viajou por cerca de dez anos pela Palestina e pelo Egito, fazendo suas ilustrações nos locais ou ali se inspirando. Ele lançaria, em 1898, o Novo Testamento[140], ilustrado e comentado. De imediato a edição francesa era bastante cara, pois o livro constava de 865 ilustrações. Posteriormente a edição lançada na Inglaterra a partir de 1900 barateou bastante o seu custo e isto tornaria o livro bastante popular.

É importante aqui estabelecer a co-relação entre a Paixão da pathé e a da Gaumont, Zecca, o mais importante homem da Pathé estava na Gaumont, e ao lado de Alice Guy quando ela dirigiu *A Vida de Cristo*, a estética do filme da Pathé era a dos presépios de São Sulpício, para opor um filme de mesmo assunto àquele, Alice Guy buscou as ilustrações de James Tissot. Ou seja, ela buscou compor a cena de uma forma mais realista, quer fosse no cenário, quer fosse no figurino, pois era exatamente isso que desejava Tissot. No entanto, nunca é demais lembrar que a terra que Tissot visitou não era a Palestina dos tempos de

---

[139] Lacassin, op. cit. p. 33

[140] James Tissot, The Life Our Savior Jesus Christ: Three Hundred and Sixty-five Compositions from the Four Gospels, em 3 volumes.

Cristo, dezenove séculos separavam a paisagem sócio-histórico e geográfica de um e de outro tempo.

Até que eu obtivesse a informação de que o livro ilustrado por James Tissot era composto por 365 ilustrações, eu mantinha a hipótese que a *Paixão da Gaumont* tivesse utilizado uma "suposta" ordem criada pelo pintor para as suas ilustrações. Assim, Alice Guy não teria muita dificuldade, bastaria encenar umas 34 cenas ilustradas pelo famoso pintor e estaria tudo pronto. O problema é que nenhum filme de Cristo até aquele instante poderia ter comportado todas as 365 cenas que isso originaria. Ela teve então que se reportar à tradição de quais imagens eram mais importantes na Vida de Cristo, e como deviam ser mostradas.

Um Repertório de Imagens para os Filmes de Cristo

Os assim chamados Primeiros Filmes de Cristo têm uma importância capital para o estudo da construção da imagem de Jesus Cristo no cinema. São eles que, de uma forma ou de outra, estabelecem num primeiro momento essa imagem e é com ela que os filmes das décadas seguintes irão dialogar. Este modelo estabelecido logo no início iria prevalecer por um longo tempo, nem tanto pela influência dos chamados "grandes filmes", mas principalmente em conseqüência da religião católica, que comemora a Semana Santa e os eventos em torno do Natal. Estes filmes eram projetados exaustivamente durante estes períodos do ano nos cinemas brasileiros e nos cinemas de outros países onde a Igreja Católica tinha alguma influência.

Desejosos de atender a este evento, os produtores e os exibidores nem sempre primaram pela qualidade e ao invés de buscarem grandiosas novidades, reprisaram anos à fio os mesmos filmes ou suas versões melhoradas.

Ao se estudar a construção da imagem de Jesus é importante tentar refletir sobre quais percepções teológicas estavam envolvidas, pois não se trata apenas da imagem visual, mas daquilo que a compõe. Que Jesus é representado? Ou seja, qual teologia está por trás das escolhas dos momentos da vida de Cristo a serem mostrados? Pensar as cenas escolhidas para estes primeiros filmes torna-se importante então, pois elas constituem, de certa forma, a mensagem; uma mensagem que foi exaustivamente repetida, até que em outros momentos da estória cinematográfica ela pudesse ser convenientemente alterada e revista.

Deve ficar claro que estes filmes não constituíam em seu conjunto, no que diz respeito aos quadros dos quais eram compostos, uma narração propriamente dita. Eles não contavam a estória de Jesus, eles ilustravam-na. É neste contexto que estes primeiros filmes devem ser compreendidos eles são ilustração e, como ilustração, possuíam em seu interior a sua própria narratividade, quadro a quadro, e sempre vinham aureolados de uma função didático-religiosa. Cada cena encerrava em si mesma toda a narração de que necessitava, de forma semelhante a como eram pensados os quadros da Idade Média.

Tem-se dito muitas vezes que os textos evangélicos, canônicos ou apócrifos, e romances são as fontes das escolhas do que mostrar da estória de Jesus. No mesmo instante que concordo com isso devo estabelecer algumas fontes a mais, principalmente para este primeiro período. A igreja Católica em seus vários séculos de história já havia estabelecido os momentos mais importantes e menos importantes da trajetória de Jesus Cristo, e havia estabelecido-os em imagens, ou melhor, blocos de imagens. Essas cenas que perfazem de alguma forma uma narrativa composta de "quadros" são as devoções da "Via Crucis" e a oração do "Rosário".

As imagens da "Via Crucis" podem ser vistas em todas as igrejas e lá estão desde o fim do período medieval. A oração do "Rosário" foi criada para que os fiéis meditassem sobre alguns "mistérios da fé" e estes mistérios da fé são lembrados convenientemente em imagens. Deve-se perceber que centenas de anos fixando e valorizando mais algumas imagens que outras levou à criação de um repertório coletivo daquilo que é para ser visto e daquilo que é mais importante. Estas imagens selecionadas ao longo da história da Igreja são, tanto quanto os textos evangélicos, o substrato daquilo que era visto nos Filmes de Cristo do Primeiro Cinema. Para deixar clara essa relação é importante comparar essas imagens, e ou cenas, relativas à "Via Crucis" e ao "Rosário" às produzidas nos primeiros filmes.

A Devoção da Via Crucis[141]

Ao longo da Quaresma (quarenta dias que antecedem a Páscoa) é comum nas comunidades cristãs a celebração da Via-Sacra; essa devoção já era realizada por São Francisco de Assis e seus seguidores no séc. XIII. Esta prática adquire maior intensidade na Sexta-feira Santa. A devoção à Via Sacra começou a se desenvolver de variadas formas, mas pode-se perceber suas raízes nas visitas que alguns cristãos dos primeiros séculos gostavam de fazer aos lugares onde Cristo viveu as várias fases da sua vida. Basta, para tanto, a peregrina galega Etéria que, no final do século IV, percorreu e estudou estes lugares santos, dando especial relevo à maneira como em Jerusalém se celebrava a liturgia ao longo do ano e, sobretudo, na Semana Santa, pondo em evidência os lugares sagrados e santificados pela presença de Jesus nos dias da Paixão, Morte e Ressurreição.

Contudo, foi na Idade Média, na época das Cruzadas, que se multiplicaram estas peregrinações e com elas o desejo de seguir em pormenor os passos de Jesus, especialmente nos seus últimos dias. Esta experiência vivida pelos cristãos era continuada ao regressarem às suas terras. Assim, nasceram na Europa cristã as várias reproduções - quadros, imagens, objetos - de alguns passos da Paixão que, com o tempo, dariam origem à Via-Sacra. Só nos séculos XIII e XIV, porém, foi se afirmando esta devoção cristã. Os Franciscanos que, na primeira metade do séc. XIV, já se encontram em Jerusalém e que, pouco a pouco, se tornaram presentes e criaram comunidades em todos os países foram importantes para a difusão dessa prática. Foram eles que introduziram nas igrejas os quadros da via sacra, onde podem ser vistos ainda hoje ornamentando toda e qualquer igreja de ambos os lados das paredes da nave central. Para identificá-los claramente para os fiéis eles sempre possuem uma pequena cruz no alto, enfeitando a moldura.

A grande característica deste exercício da Via Sacra é parar e fixar a atenção em certos momentos e fatos vividos por Cristo na sua Paixão. Nisso consistem as chamadas *estações*. A base de quase todos estes *passos* ou *estações* encontra-se nos textos evangélicos. Contudo, há também alguns passos provenientes de narrações populares ou de escritos apócrifos, como é o caso da Verônica, que limpa o rosto de Jesus, ou o número das

---

[141] Os dados referentes à Devoção da Via Crucis ou Via Sacra são facilmente encontrados em sites Católicos na Internet, o texto que usei como base foi o do Bispo Pedro Romano Rocha da Agência Ecclesia de Portugal, encontrado no site Cristonet; outras informações detalhadas foram retiradas do site do Vaticano, um site referência para pesquisas ligadas aos temas Católicos; outro site importantíssimo é a Enciclopédia Católica, que trás textos acadêmicos sobre os diversos assuntos consultados.

quedas do Senhor sob o peso da cruz, etc. O número das *estações* foi variando segundo as épocas, os países, as regiões. No séc. XVII, por exemplo, em alguns lugares eram 18 as estações, noutros apenas 10. Conhecem-se casos de até 47.

Quanto ao percurso da Via-Sacra, através destes passos, recorde-se também que em alguns lugares ela começava com a referência ao Cenáculo e à Eucaristia (Santa Ceia) e terminava com a Ascensão de Jesus; mais freqüentemente, porém, a caminhada espiritual desenvolvia-se entre o pretório de Pilatos e o Calvário, como se celebra habitualmente.

Só no séc. XVIII ficou oficialmente estabelecido o número de 14 *estações* pelos papas Clemente XII e Bento XIV. Nos últimos tempos, tendo em vista que a Ressurreição de Cristo coroa a sua Paixão, têm-se colocado, atualmente, essa estação adicional, ou algumas a mais. Assim, vemos em alguns casos a referência à 15a estação: *Jesus ressuscitou ao terceiro dia.*

Na *celebração* da Via-Sacra há um certo ritual que habitualmente se segue, e que é já por si significativo: refiro-me ao fato de a(s) pessoa(s) se deslocar(em) de estação para estação, o que de algum modo significa "caminhar e percorrer o trajeto seguido por Jesus". Diante de cada estação, faz-se sempre uma parada, durante a qual se recorda o fato nela assinalado, quanto possível com a leitura do texto evangélico, seguida de um momento de reflexão e de oração. Este hábito de deslocarem-se de uma estação para outra repete-se muitas vezes nas Peças da Paixão - quando realizadas ao ar livre -, pois cada estação tem um cenário diferente e as pessoas se deslocam para o próximo cenário. Isso garante a independência espacial e visual entr as cenas; no entanto, ainda constituem uma narrativa.

Os 14 quadros representam respectivamente: 1.Jesus em agonia no Horto das Oliveiras; 2.Jesus, atraiçoado por Judas, é preso; 3.Jesus é condenado pelo Sinédrio; 4.Jesus é renegado por Pedro; 5.Jesus é julgado por Pilatos; 6.Jesus é flagelado e coroado de espinhos; 7.Jesus recebe a Cruz aos ombros; 8. A Verônica enxuga a face de Cristo; 9.Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; 10.Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 11.Jesus é crucificado; 12.Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; 13.Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; 14.Jesus morre na Cruz. É importante notar que a ordem e a numeração encontram-se nos próprios quadros; eles possuem, e sempre possuíram, no alto os algarismos romanos.

A Oração ou Os Mistérios do Rosário

Assim como a Via Crucis, as imagens relativas ao Rosário são de origem medieval. O nome Rosário[142], derivado do latim medieval, significa jardim de rosas, buquê de rosas, grinalda de rosas. No Rosário as rosas são "místicas", isto é, metafóricas ou espirituais, pois são orações que são oferecidas a Nossa Senhora todas as vezes que se lhe dirige a conhecida saudação: "Ave, Maria...". O costume de celebrar através de dezenas de Ave-Marias os diferentes "mistérios" da vida de Cristo já existia desde o século VIII. Nos conventos medievais os irmãos leigos, pouco familiarizados com a língua latina, substituíam a reza dos 150 salmos do Ofício Divino (Breviário) por 150 Ave-Marias. Para contá-las serviam-se de dezenas de contas ou grãos, ligados por um cordão. Os fiéis em geral também começaram a rezar o Rosário que, pouco a pouco, se tornou uma espécie de "Breviário" do povo.

Os elementos que constituem o Rosário, por sua vez, seriam organizados por São Domingos somente no século XIII, utilizando os elementos que já haviam surgido em meio ao povo. Seu Rosário era uma catequese popular. Ele narrava os "Mistérios Evangélicos" e convidava as pessoas a rezar as Ave-Marias. Unia, assim, a catequese à Oração. O Rosário(150 Ave-Marias) é dividido em três partes. Cada uma das três partes se chama Terço(50 Ave-Marias). Em cada Terço são contemplados 5 Mistérios e estes são compostos por várias cenas:

Mistérios Gozosos (Primeiro Terço- segundas-feiras): 1.Anunciação do Arcanjo São Gabriel a Nossa Senhora; 2. Visita de Nossa Senhora a sua prima Isabel; 3. Nascimento de Jesus na pobre Gruta de Belém; 4. Apresentação do Menino Jesus ao Templo, e Simeão Louva a Deus; 5. Encontro de Jesus no Templo entre os Doutores.

Mistérios Dolorosos (Segundo Terço - terças e sextas-feiras): 1. Agonia de Jesus no Horto; 2. Flagelação de Jesus Amarrado a uma coluna; 3. Coroação de Jesus com Espinhos; 4. A Subida Dolorosa de Jesus ao Calvário; 5. Crucifixão e Morte de Jesus.

Mistérios Gloriosos (Terceiro Terço - quartas, sábados e domingos): 1.A

Ressurreição de Jesus Cristo; 2. A Ascensão de Jesus Cristo ao Céu; 3. A Vinda do Espírito Santo sobre a Virgem Santíssima e os Apóstolos (Pentecostes); 4. Gloriosa

---

[142] As referências à história do Rosário são facilmente encontradas em sites Católicos, neste caso usei informações retiradas de: http://geocities.yahoo.com.br/divinamestra/hyperlink1.html e http://soledade.sulminas.com.br/soledade/misterio.html.

Assunção da Virgem Maria ao Céu; 5. Coroação da Virgem Maria como Rainha do Céu e da Terra.

Como podemos facilmente perceber já havia na tradição popular católica um repertório de imagens. Um repertório consolidado e conhecido sobre quais cenas e imagens seguiam ou precediam uma à outra. Se simplesmente fundirmos os Mistérios do Rosário e a Devoção da Via Sacra, já teremos um "texto", uma narrativa em ordem da Vida de Jesus, estabelecendo os eventos mais importantes e significativos, e se inserirmos as imagens da Via Crucis no lugar relativo aos Mistérios Dolorosos, ampliaremos o número de imagens e teremos a tradicional história de Jesus completa.

Podemos assim remontar a estrutura das imagens destes primeiros filmes, pois eles eram feitos para atender a necessidades populares, obedeciam esse repertório popular de imagens e a ordem na qual a estória era contada. Podemos observar essa correlação nas cenas que primeiro chegaram no Brasil: 1. O Nascimento do Menino Deus, 2.Nosso Senhor no Deserto, 3.No Templo de Salomão, 4.Um Milagre, 5.A Ceia dos Doze Apóstolos, 6. No Jardim das Oliveiras, 7.A Traição de Judas, 8. A Flagelação, 9. A Coroa de Espinhos, 10. A Crucificação; 11. Nosso Senhor na Cruz, 12. A Ressurreição.

As coincidências se mantêm se as comparamos com o filme produzido pela Sociedade Pathè em 1907, e já anteriormente comentado,"Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo". Este filme é importante porque não descartou as imagens de 1907, apenas foram-lhe adicionadas novas. O filme possui 34 cenas divididas em 4 blocos: 1. Nascimento e Vida Oculta de Jesus; 2. Vida Pública de Jesus; 3. Via Dolorosa e Gloriosa de Jesus; 4. A Glória Divina deJesus Manifestada na sua Ressurreição.

No que toca às nossas necessidades aqui, ou seja, as partes relativas ao nascimento e à morte, pois as filmagens iniciais preocupavam-se apenas com a Paixão de Cristo, utilizaremos para comparação apenas o primeiro e terceiro blocos. As cenas são: A Anunciação; O recenseamento em Belém; A Partida para Belém; o estábulo, A estrela Misteriosa (os pastores); a Jornada em Direção à Estrela (Reis magos); "O Nascimento do Menino Jesus"; A Adoração dos Reis Magos; A Matança dos Inocentes (Fuga para o Egito); A Santa Família em Nazaré; "Jesus Entre os Doutores"; o terceiro bloco: "O Beijo de Judas"; Jesus em Presença de Caifás; Pedro Renega o Mestre; Jesus Diante Pilatos; A Flagelação; O Caminho do Calvário (as quedas, o Cireneu, Verônica e a crucificação);

Agonia e Morte de Jesus; Descimento e Sepultamento. O quarto Bloco possui apenas: A Glória Divina de Jesus Manifestada na sua Ressurreição e A Ascensão". Não somente ocorre coincidência de várias dessas imagens entre as da Via Sacra, as do Rosário, e das Paixões, mas também ocorre coincidência na linearidade criada, os quadros sucedem-se um ao outro, sempre na mesma ordem.

Como vimos anteriormente, *A Paixão de Horitz* ia da Adoração dos Magos até a Ressurreição, e Charles Musser ainda comenta outros detalhes: os atores principais eram apresentados como retratos de slides de lanterna mágica; algumas das peças abriam quadros, entre eles um de Adão e Eva sendo expulsos do Jardim do Éden, eram também apresentados como slides de lanterna. Segundo Musser[143] a apresentação de Horitz viajou rapidamente através do Velho Testamento e primeiros anos de Cristo, antes de focar os eventos tradicionais que conduzem até a Crucificação; o filme era precedido das imagens do documentário sobre a cidade e a produção. Ao citar a repercussão nos jornais da época Charles Musser nos dá mais informações sobre aquilo que visto:

" O drama de Horitz é muito mais marcado pela simplicidade primitiva do que o de Ober-Ammergau. Há decididamente um tratamento mais ingênuo e infantil destes grandes temas e episódios sagrados. Sem o movimento natural destas vistas teria sido impossível ter apreciado completamente a inquestionável crédula simplicidade desta representação teatral. Nestes quadros, todavia, nós vimos os semi-nus Adão e Eva correndo sobre um pitoresco Jardim do Éden, com diabos invadindo e escondendo-se debaixo da Árvore da Vida, e uma Serpente do Diabo de estranho visual inclinando a sua cabeça chata para fora de um ramo. Caim mata Abel que estava ajoelhado, mas qualquer um vê que o pretenso realismo não é tão necessário, pois o irmão mau baixa sua clave inconfundivelmente distante da cabeça de Abel. A cena do Dilúvio, com seus nadadores em ondas de cenário imóveis, oferece também um espetáculo duvidoso." (Philadelphia Record, 23 de novembro de 1897, p. 6)[144]

Outras imperfeições técnicas também foram notadas como imagens borradas e trêmulas. Pensando nas informações diversas de Sadoul, Kinnard e Davis, e Baugh dá para se ter uma razoável idéia do que foi visto, se colocarmos para o citado "primeiros anos de Cristo" o primeiro Bloco de Imagens do Rosário, e para "os eventos tradicionais que conduzem à crucificação" as imagens da tradicionalíssima Devoção da Via Crucis (ou o terceiro Bloco de Imagens do Rosário). Neste caso teremos um formato de exibição bastante claro para aquele filme:

1.Documentário à respeito da cidade e da produção, seus atores são apresentados nos seus afazeres cotidiano e depois como se fossem slides de Lanterna Mágica;

---

[143] Musser, charles, op. cit. p. 210.
[144] Musser, op. cit. p. 211

2.Inicia-se com as cenas relativas ao Gênesis. Ou seja o motivo da queda do homem. Ilustra-se com Adão e Eva, andando nus pelo paraíso (revestidos pelo maiô de algodão), sendo tentados pela Serpente do Diabo, e finalmente sendo Expulsos do Paraíso; essa representação foi um pouco além, mostrando o pecado de Caim, que matou Abel;

3. Cena(s) relativa (s) ao Dilúvio, pois a grande inundação foi feita por Deus para castigar de uma vez por todas os pecados dos homens, e com o Arco-Íris ao final ele estabelece uma Aliança com os Homens que deverá ser renovada com a vinda do Messias.

4.(primeiro Bloco do Rosário)1.Anunciação do Arcanjo São Gabriel a Nossa Senhora; 2. Visita de Nossa Senhora a sua prima Isabel; 3. Nascimento de Jesus na pobre Gruta de Belém; 4. Apresentação do Menino Jesus ao Templo, e Simeão Louva a Deus; (Fuga para o Egito e Retorno[145])5. Encontro de Jesus no Templo entre os Doutores; 5. (*Entrada Triunfal em Jerusalém; a Santa Ceia*) (Terceiro e Quarto Blocos do Rosário - ou a Devoção da Via Crucis) (Devoção da Via Crucis, amplia o mesmo passo do Rosário, referente aos Mistérios Dolorosos: 6.Jesus em agonia no Horto das Oliveiras; 7.Jesus, atraiçoado por Judas, é preso; 8.Jesus é condenado pelo Sinédrio; 9.Jesus é renegado por Pedro; 10.Jesus é julgado por Pilatos; 11 Jesus é flagelado e coroado de espinhos; 12.Jesus recebe a Cruz aos ombros; 13. A Verônica enxuga a face de Cristo; 14.Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; 15.Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 16.Jesus é crucificado; 17.Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; 18.Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; 19.Jesus morre na Cruz.)

No caso do filme A Paixão de Oberammergau acredito que não se justificaria uma comparação com a peça da paixão realmente realizada em Oberammergau, pois o filme como ficou claro, tratava-se de uma fraude neste quesito. Um terço das suas cenas não correspondia às da peça da paixão original. Dele sobraram apenas poucos fragmentos, mas estes permitem que conheçamos, com certeza, ao menos quatro cenas: A Dança de Salomé diante de Herodes; O Messias entra em Jerusalém; Jesus carregando a cruz; A Crucifixão (Jesus na cruz entre os ladrões). Este filme é importante, pois trata-se da primeira dramatização feita somente para a câmera. A produção, os cenários, os atores, tudo foi

[145] Essa cena incluí aqui devido as cenas conhecidas no Brasil que incluem "Jesus no Deserto", apesar de existirem as chamadas tentações de Jesus no Deserto elas não são tradicionais nem na imagística Católica, nem nos vários filmes analisados, por isso opto aqui por acreditar que se trata da Fuga para o Egito e o Retorno para Nazaré, muito mais corriqueiro.

reunido apenas para ser filmado. Como vimos anteriormente, o roteiro teve por base *A Peça da Paixão*, escrita por Samuel Morse, isto dificulta pensar quais foram as cenas escolhidas por ele, no entanto, como se tratava de uma peça da paixão, podemos pensar que não deveria diferir muito do tradicional. A única cena que chama atenção é A Dança de Salomé, pois não tenho notícia dela em outras peças nem filmes naquele momento, pode ser uma contribuição de Hollaman para a construção da imagem de Cristo, pois ao fazê-lo ele necessariamente necessitou colocar em cena o drama de João Batista, iniciando assim o hábito de se contar a sua estória junto da de Jesus no cinema.

Outro detalhe que não passou despercebido foi a Crucifixão, Jesus e os dois ladrões nela encontram-se vestidos apenas com a tradicional "tanga", ou seja, essa produção dispensou o "maiô" provavelmente utilizado nas duas primeiras filmagens de peças da paixão de Cristo. Nessa cena sempre chama a atenção dos pesquisadores as sombras das três cruzes, que aparecem recaindo sobre o cenário de fundo. Normalmente isto é tido como "falta de preocupação com o realismo do cenário"[146]; esse tipo de comentário soa estranho, pois, se a filmagem desejava tentar imitar a peça da paixão de Oberammergau e não representar a Vida de Cristo com **realismo**, não há nada de estranho em que o cenário apareça e que as pessoas saibam que se trata de um cenário. Há certo perigo ao se generalizar comentários relativos ao Primeiro Cinema como um todo.

Este filme permite ainda que se observe outros aspectos como, por exemplo, o enquadramento das cenas que era sempre feito em Plano Geral. Não há planos médios e o close era desconhecido. Os atores olham direta e constantemente para a câmera, penso que isto não deve ter acontecido na Peça da Paixão de Horitz, onde os atores deveriam estar acostumados a fazerem poses para serem fixadas em Quadros Vivos pelos fotógrafos. Chamo atenção sobre este ponto, pois é comum que os historiadores generalizem este aspecto do mau relacionamento dos atores com a câmera, como, p.ex., Flávia Cesarino, exemplifica as atitudes dos atores da época:

> Em alguns filmes os atores olham constantemente para a direção da câmera e para aquele que parece estar dirigindo a cena, buscando a aprovação de sua performance. É o caso, por exemplo, do plano-tableau The Messias Entry in Jerusalém, que faz parte da The Passion Play of Oberammergau (Edison, Eden Musee,1896.[147]

---

[146] Flávia Cesarino Costa, op. Cit., p. 93
[147] Idem, p. 72

Mesmo que tenha alguma importância essa observação quanto ao amadorismo de algumas pessoas que eram colocadas em frente à câmera, a forma como isso vem sendo feito dá a entender que todas as primeiras filmagens de Peças da Paixão sofriam deste problema. Com certeza este não é o caso da Paixão de Horitz, pois os seus atores já estavam acostumados a posarem para as chamadas Fotografias Vivas, que muitas vezes copiavam obras clássicas. O fato da Paixão de Oberammergau ser feita de forma extremamente amadora não nos obriga a concluir que todas assim o fossem.

O interesse em tentar montar novamente as partes constitutivas destes filmes está no fato de que isto permitiu observar que a estória de Cristo era assistida, e percebida, num contexto muito mais amplo do que a de Jesus o homem histórico. Ela era vista como a estória da *Queda e da Salvação do Homem*. E a teologia nela contida foi um tipo muito incentivado pela Igreja Católica ao longo dos séculos, que priorizou a "Salvação" em detrimento da "mensagem" de Jesus. As cenas organizaram-se conforme a idéia Cristológica de que Jesus era o *"Servo Sofredor"* ou o chamado *"Cordeiro de Deus"*, que veio ao mundo para salvar os homens do pecado, para redimir a humanidade. Por isso, muitas vezes, os aspectos da chamada Vida Pública de Jesus são negligenciados, pois nesse contexto a sua importância é relativamente menor. No livro *Cristologia do Novo Testamento*, Oscar Cullmann, conhecido teólogo, explica:

> "(...) a cristologia do 'Servo' deve ser considerada como uma solução capital do problema cristológico neotestamentário: Jesus aparece como aquele que realizou, no momento decisivo, a obra definitiva designada por Deus para a salvação do mundo. (...) Quando muito, se pode objetar que esta concepção deixa de lado a pregação de Jesus." [148]

Isso se reflete até mesmo no fato de que no período do Primeiro Cinema as cenas dos Milagres de Jesus eram vendidas separadamente dos outros blocos de imagens, podendo o comprador adquirir livremente as de sua preferência. E já que falamos em Milagres, uma das cenas que realmente não estava nestes primeiros Filmes de Cristo era "Cristo caminhando sobre as Águas", pois ela seria pensada e criada pelo francês Georges Méliès apenas em 1899; depois de inventada a trucagem, com uma simples superposição de imagens, ela seria imitada e colocada à venda na seção de "Milagres".

---

[148] Oscar Cullman, *Cristologia do Novo Testamento*, p. 110

O Presépio ou A Adoração dos Reis Magos

Assim como *A Via Crucis* e *Os Mistérios do Rosário* uma outra cena que compõe o Repertório de imagens é a do Presépio, que aqui trataremos como sendo aquela fixada na Adoração dos Reis Magos. Apesar da imagem ser bem estabelecida, ou seja, a cena de Jesus menino numa manjedoura, com Maria de um lado e José do outro, com um burro e um boi próximos; os Reis Magos saudando-o com presentes, os pastores e suas ovelhas assistindo e tudo isso localizado dentro de uma gruta ou um pequeno estábulo, com uma estrela ao alto mostrando o local. Essa imagem que nos parece tão característica dos textos evangélicos, da vida de Jesus, na verdade não está naqueles textos dessa forma. Foi a tradição quem modelou essa disposição e colocou em conjunto esses personagens.

No Evangelho de Mateus (II, 9-11) a passagem é assim narrada:

"Depois de ouvirem o rei, partiram (Reis Magos); e eis que a estrela que viram no oriente os precedia, até que, chegando, parou sobre onde estava o menino. E vendo eles a estrela, alegraram-se com grande e intenso júbilo.

Entrando na casa, viram o menino com Maria, sua mãe. Prostram-se, o adoraram; e, abrindo os seus tesouros, entregaram-lhe suas ofertas: ouro, incenso e mirra."[149]

Aqui não vemos os pastores, isto porque quem os cita é Lucas (II, 7-8):

"(...) e ela (Maria) deu à luz o seu filho primogênito, enfaixou-o e o deitou numa manjedoura porque não havia lugar na hospedaria. Havia naquela mesma região pastores que viviam nos campos e guardavam o seu rebanho durante as vigílias da noite."[150]

Um anjo lhes apareceu e anunciou o nascimento de Jesus e eles apressadamente correram até Belém para saudarem-no. Nos outros dois Evangelhos (Marcos e João) o nascimento não é narrado. No Evangelho de Lucas não há menção aos Reis Magos. A tradição popular e a interpretação da antiga igreja iriam providenciar a harmonização necessária entre os textos para criarem a cena conhecida como a do Presépio.

A primeira representação do nascimento de Cristo de que temos referência é uma cena simples, conforme descreve Luís Martinez, docente de arqueologia cristã na Pontifícia Universidade Gregoriana:

"A cena foi esculpida no século IV (325 d.C.) e encontra-se em um sarcófago do Museu das Termas, em Roma, e é um belo exemplo de baixo-relevo paleo-cristão. Uma árvore indica a cabana, um pastor que medita apoiado a um bastão um rústico cocho com folhas no qual é colocado o Menino envolto em faixas; e inclinados sobre ele, as cabeças do burro e do boi. Não estão presentes Maria e José. Não existem anjos e estrelas mas, e preciso notar, estão presentes as figuras do burro e do boi. E, desde esta primeira aparição

---

[149] O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo e O Livro dos Salmos. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1974. Tradução portuguesa de João Ferreira de Almeida.

[150] Idem.

numa cocheira, jamais faltarão esses animais. A constante presença dos dois animais não corresponde aos dados dos Evangelhos, pois os evangelistas não falam deles, mas nasceu de finalidades simbólicas."[151]

Essa cena corresponde a uma interpretação patrística de duas profecias, encontradas no Antigo Testamento: a de Isaias 1,3 ("*conhece o boi o seu patrão e o burro o estábulo de seu dono*") e a de Habacuc 3,2 ("*em meio a dois animais te manifestarás*"). Os animais são ali um símbolo do reconhecimento do Messias. Pois, o boi, segundo a melhor interpretação patrística, é o povo de Israel, que levou o jugo da lei e o burro, animal de carga, é o povo gentio, carregado dos pecados de idolatrias. Destes dois povos nasceria a Igreja que reconhece Cristo.

Na realidade esta interpretação surgiu de um equívoco. São Jerônimo, que traduziu a Bíblia para o latim, a famosa Vulgata, cometeu um erro. Traduziu da *Septuaginta*, antiga versão grega, "*em meio a dois animais te manifestarás*" onde estava escrito "*em meio a duas eras*"[152].

Desde finais do séc. III os Cristãos já celebravam o nascimento de Jesus. E, é precisamente daquela época que datam os primeiros testemunhos referentes a peregrinos que se dirigiam ao local de nascimento de Cristo, a gruta de Belém, na Palestina. O Nascimento de Jesus é representado em imagens, como vimos, desde o séc. IV: relevos em sarcófagos, em instrumentos litúrgicos; assim como afrescos, mostram a Virgem Maria, a adoração dos Reis Magos e o Menino a repousar no seu leito. A primeira réplica da gruta no Ocidente foi executada no séc. VII em Roma, onde na igreja de Santa Maria Maior um partícular proveniente da gruta era adorado em relíquia. Mais tarde, colocou-se uma manjedoura de madeira nesse mesmo local, da qual provavelmente provem as tabuinhas que ainda hoje são veneradas como parte do presépio onde dormira o menino Jesus.[153]

O ano de 1223 assinala um acontecimento importante para o desenvolvimento da adoração do Menino Jesus: nesse ano São Francisco festejou a véspera do Natal juntamente com os seus frades e cidadãos de Assis, não como habitualmente se fazia na igreja, mas sim

---

[151] Citado em artigo de Hilda Souto para a Revista Mundo e Missão site: http://www.pime.org.br/pimenet/mundoemissao/atualidpresepio.htm. Acessado em 13 de março de 2003.

[152] A questão da interpretação teológica equivocada foi retirada da tradicional Enciclopédia Católica, cuja versão em inglês encontra-se on-line http://www.newadvent.org/cathen.html , o texto do verbete Presépio é de Stephen M. Donovan, publicado originalmente em 1908.

[153] Informações retiradas do site Amigos do Presépio fundado em 10 de maio de 2001, trata-se de importante site sobre o assunto, contendo várias matérias e referências http//:www.amigosdopresepio.com - Acessado em 20 de janeiro de 2003.

na floresta de Greccio que se situava perto da cidade. Tinha mandado transportar uma manjedoura, um boi e um burro para o local, de forma a tornar a liturgia do Natal mais compreensível e acessível. Devido a esta encenação São Francisco de Assis é freqüentemente visto como o inventor do presépio, o que no entanto, não corresponde de forma alguma à verdade, já que depois de São Francisco ainda iriam se passar mais de três séculos até o aparecimento dos primeiros presépios.

Na escultura do séc. XIII encontram-se testemunhos que englobam todos os elementos do presépio. No séc. XV começa-se a manisfestar o desejo de representar cenicamente e de uma forma muito espontânea, os acontecimentos bíblicos e o local onde sucederam, o que leva à criação de algumas reconstruções não modificáveis da Noite de Natal. Freqüentemente estas representações eram compostas por figuras em tamanho natural, sendo expostas em salas de oração concebidas para o efeito. Na região do norte dos Alpes, encontram-se sobretudo presépios em retábulos com figuras talhadas que relatam os acontecimentos do Natal, completados por graciosas cenas do cotidiano. Normalmente, o painel central representa a adoração dos Reis, enquanto que pequenos relevos, com cenas como a anunciação aos pastores e seu caminho em direção ao presépio, formam o pano de fundo.

Somente em finais do séc. XV as personagens das cenas de Natal começariam a aparecer em pequenos grupos de figuras. Iniciou-se naquele momento a história do presépio. Quando começa a se executarem figuras soltas - freqüentemente articuladas e tecnicamente independentes umas das outras -, é que existe a possibilidade de montar cenas diferentes todas seguidas numa seqüência pré-definida. É esta a característica principal que distingue o presépio de todas as outras formas de representação do nascimento de Cristo: o presépio é modificável e pode ser montado pelo artista que o executou, segundo as diferentes épocas do calendário litúrgico. Outros critérios são a colocação temporária do presépio em épocas definidas e num espaço de tempo estabelecido e também o seu retorno regular todos os anos.

O calendário do presépio começa normalmente com a anunciação à Virgem Maria, seguida pela visita a Santa Isabel, que está à espera de um menino, o seu filho São João Baptista. A procura de um albergue em Belém dá inicio ao ciclo do Natal em si. Segue a anunciação aos pastores e aos Reis Magos, assim como o cortejo destes dois grupos

distintos em direção ao presépio e a adoração. A fuga para o Egito finaliza o circulo mais restrito dos festejos do Natal. Alguns presépios mostram como última cena as bodas de Caná - o primeiro aparecimento de Jesus em público.

Provavelmente, o cenário que hoje é conhecido como presépio, foi criado na Itália no séc. XVI. A primeira notícia sobre um presépio em uma casa privada, encontra-se no inventário do Castelo de Piccolomini em Celano, supostamente elaborado em 1567.

Chamo atenção para esta cena do presépio porque ela também faz parte de um Repertório de imagens pré-existentes ao cinema, consolidados na tradição popular. Não havia necessidade alguma de se consultar textos evangélicos para se montar a cena do presépio (ou da Adoração dos Magos), necessariamente ela deveria obedecer a tradição popular, pois a falta de qualquer um dos elementos seria levada à consideração de erro do diretor ou de "desconhecimento das Sagradas Escrituras".

A cena da Adoração dos Magos passaria inalterada por quase toda a história do cinema. Todos os filmes que incluíram o nascimento de Jesus em seu roteiro repetem a mesma composição. Podem compor a cena conforme algum artista renascentista, barroco ou romântico, mas os elementos tradicionais estarão aí dispostos; constituídos por uma longa tradição que misturava interpretação teológica e narrações evangélicas, de forma a criarem um conjunto harmônico.

Verônica e a Sagrada Face

Outra cena que interessa lembrar, como fazendo parte deste repertório popular de imagens, é a figura da Verônica. De acordo com um antigo texto apócrifo chamado *Atos de Pilatos*, do séc. VI, uma mulher cujo nome era Verônica enxugou a face de Cristo quando ele carregava a cruz à caminho do Calvário[154]. Após esse gesto ela verificou que a face de Jesus havia ali ficado impressa. Conta-se que o imperador romano Tibério estava gravemente doente e ficou sabendo da existência de Jesus, um médico hebreu. Enviou, então Volusiano para buscá-lo. Quando este lá chegou ficou sabendo que Jesus havia sido crucificado, soube também que Verônica (ou Berenice) possuía a sua imagem impressa num véu. Convenceu-a a ir com ele para Roma, onde Tibério seria curado de sua doença simplesmente olhando para a "Sagrada Face". Após a cura Tibério exigiu que Pôncio Pilatos, que havia executado Jesus, fosse preso e trazido à Roma.

---

[154] Lincoln Ramos org., *O Drama de Pilatos*, p. 25

Este texto gozou de grande popularidade na Idade Média, e por essa razão, a cena de Verônica passou a fazer parte da "Via Crucis". No entanto, essa mulher não é citada em qualquer um dos textos considerados canônicos pela Igreja Católica ou pelos Protestantes. Muitos críticos questionaram até mesmo o nome "Verônica", que parece ser uma deformação léxica do grego e do latim para "vera icona" ("ícone verdadeiro" ou "imagem autêntica"), usado na Idade Média para as diversas imagens milagrosas de Cristo. Havia documentos já no séc. IV que falavam da existência do véu mas só na Idade Média ele foi estritamente ligado à Paixão de Jesus Cristo. Na ocasião do primeiro Ano Santo, em 1300, o Vaticano exibiu publicamente um artefato dizendo ser ele o Véu de Verônica e ele se tornou uma das "*Mirabilia Urbis*" (Maravilhas da Cidade) para os peregrinos que visitavam Roma.

Numerosas descrições destacam a boa qualidade do material do véu - tão fino que uma brisa poderia atravessá-lo - com uma imagem estampada em ambos os lados de uma pessoa ainda viva com olhos bem abertos, uma face cheia de dor e com evidentes manchas de sangue. O grande poeta italiano, Dante Alighieri, menciona o véu na Divina Comédia (*Paradiso*, Canto XXXI, versos 103-111).

Apesar das negativas do Vaticano é quase certo que este véu tenha desaparecido no séc. XVII durante as reformas da Basílica de São Pedro.[155] O fato é que esta cena, verdadeira ou não, incorporou-se ao imaginário coletivo à respeito da Vida de Jesus Cristo e do percurso que ele percorreu até o Calvário.

Não é paradoxal dizer como disse Sadoul, que o primeiro drama levado às telas do cinema não foi característico do teatro burguês, mas se tratou da sobrevivência das encenações religiosas medievais; ao que eu ainda acrescentaria: das devoções e orações medievais, de onde surgiu o repertório de imagens para estes Primeiros Filmes.

Conclusão

Neste percurso inventariando a história dos primeiros Filmes de Cristo, produzidos no período do Primeiro Cinema pudemos chegar a algumas conclusões, certamente provisórias.

---

[155] Georges Gharib. *Os ìcones de Cristo - História e Culto*, p. 271.

Verificamos que estas primeiras filmagens não se tratavam exatamente de "filme" como entendemos contemporaneamente (narração cinematográfica e seus recursos), eram antes percebidas como "quadros" ou "vistas móveis" e que pode-se até mesmo dizer que o conjunto dessas imagens buscava mais ilustrar a Vida de Cristo do que contá-la. Cada quadro possuía dentro de si uma "narração" fechada, sendo ele todo uma mensagem à parte que poderia ou não ser concatenada com os demais.

Apesar do hábito dos pesquisadores em geral de verificarem estas paixões a partir do ponto de vista de que elas "narravam" a Vida de Cristo, percebemos que a idéia de narração naquele instante histórico específico não é exatamente o que está conduzindo a formulação destas filmagens. Umas surgiram como documentários, outras como imitação ou fraude, e, outras já com o desejo de formular uma grande narrativa.

Um fato importante foi perceber que a crença de pesquisadores como Charles Musser e Tom Gunning de que estas paixões, formadas por quadros separados, permitiam grande liberdade para o exibidor, e que dessa forma participava ativamente da "montagem" do filme, está equivocada. Demonstrando a existência de uma narrativa composta por quadros, ou cenas, anteriores mesmo ao surgimento do cinema, descolada inclusive dos textos evangélicos, verifiquei que essa suposta liberdade do exibidor em montar a narrativa como bem entendesse era muito restrita, pois a organização da estória já existia e era conhecida por todos os devotos cristãos. O fato mais atraente foi descobrir que esta "narrativa anterior" era de origem popular, e não vinculada estritamente aos teólogos ou às igrejas, estas sim, por sua vez, acabaram por absorvê-la.

O levantamento deste conjunto de imagens concatenadas numa narrativa, que aqui chamei de "Repertório de Imagens", permite que, aliado a outras informações oriundas de outros historiadores se possa restabelecer "um formato" para as filmagens agora desaparecidas. A utilidade deste recurso é permitir que se perceba o quanto há de "sobrevivências" destes Primeiros Filmes em outras produções dentro da história do cinema, pois, as escolhas das diversas cenas e o seu agrupamento constituem uma percepção Cristológica, uma escolha consciente ou inconsciente de como se representa a figura de Jesus Cristo. E, essa imagem Cristológica, também permite observar a representação coletiva daquele momento histórico sobre Jesus Cristo.

No próximo capítulo essas idéias se articularão ainda mais na análise de *From the Manger to the Cross*, de 1912, produzido pela Kalem Company americana e dirigido por Sidney Olcott. O fato de esta produção ter se preservado tal como era no original permitirá uma análise muito mais segura à respeito da construção da Imagem de Cristo no Primeiro Cinema.

Cap. 03 - From the Manger to the Cross - A Violência Expressiva – Sidney Olcott, Estados Unidos, 1912.

Introdução

From the Manger to the Cross, é um filme produzido pela Kalem Company americana, feito sob a direção de Sidney Olcott em 1912. Ele surge no contexto da crescente industrialização do Cinema nos Estados Unidos e contribui de forma significativa para a construção de uma imagem cinematográfica de Jesus. Foi recentemente lançado em vídeo, pela Kino Vídeo americana, em 1994.

A primeira coisa importante sobre este filme é que Georges Sadoul, em seu livro *A História Mundial do Cinema*, quando comenta o surto de crescimento do cinema americano, o ignora quase completamente:

> "A Kalem, sob o impulso do ex-actor Sydney Olcott, rodou o primeiro Ben-Hur. Mas o argumentista não tinha solicitado autorização do romancista, ao qual a companhia teve de pagar 25.000 dólares de indemnização. Olcott dirigiu na Flórida filmes sobre índios e sobre a guerra civil, mas encontrou aí "entre os pobres brancos", temas de caráter social. Enviado depois para a Irlanda, dedicou um filme à insurreição de 1890 antes de se limitar, perante os protestos ingleses, a assuntos mais folclóricos. Mais tarde, de acordo com a moda da época, continuou a sua viagem pelo mundo e dirigiu na Terra Santa em 1913 o seu filme mais célebre, uma Vida de Cristo: From the Manger to the Cross."

Isso é tudo o que se encontra em Sadoul a respeito deste filme. Provavelmente por não ter tido acesso a ele limitou-se a citá-lo. O filme ficou esquecido por historiadores e críticos até que se iniciaram recuperações do período do primeiro cinema e do cinema mudo em meados da década de setenta e década de oitenta. Kinnard e Davis já o citam e explicam de forma mais ampliada a sua produção e realização:

> "From the Manger to the Cross é uma cuidadosa dramatização dos pontos altos da vida de Cristo, no mesmo estilo das várias 'Peças da Paixão', mas recebendo uma maior carga emocional pela direção imaginativa de Sidney Olcott.
>
> (...) Apesar de um ou dois cenários interiores serem de desenho barato, 'From the Manger to the Cross' se beneficia muito da filmagem in-loco, com marcos verdadeiros como as pirâmides formando panos de fundo impressionantes, que nenhuma criação de estúdio em 1913 poderia igualar. Filmado com um orçamento declarado de 100.000 dólares, o filme parece muito mais caro do que realmente é. O mais bem sucedido filme da Kalem, foi mantido em circulação por anos, e um quarto de século mais tarde, após a Kalem Ter deixado de existir como entidade de produção, foi relançado (em 1937) com música sincronizada e trilha de efeitos sonoros, junto com close-ups recem-filmados, que foram editados na metragem original."[156]

---

[156] José Augusto Iwersen,*Cristo no Cinema*, pp. 14 e 15.

Loyd Baugh, apesar de ser um historiador recente repete comentários anteriores de Kinnard e Davis, acrescentando um pouco mais de detalhes quanto a duração e conteúdo:

"(...) Dirigido por Sidney Olcott (que também fez Ben-Hur, e tinha sessenta minutos de duração, o mais longo dos filmes de Cristo e um dos primeiros longa metragens americanos. Ele foi baseado na então chamada "Bíblia de Tissot", e muitas de suas tomadas refletiram o conteúdo e as composições das ilustrações deste livro devocional. De fato, as composições de Olcott freqüentemente "melhoraram em relação às de Tissot". Ele omitiu a Ressurreição de Cristo, mas incluiu um dramático suicídio de Judas, e também cenas opcionais, "de olho exclusivamente numa audiência Católica", duas cenas extra-evagélicas: no caminho para o Calvário, Jesus encontra primeiro sua mãe e então Verônica. O filme tinha atores profissionais bastante conhecidos – o ator britânico Robert Henderson-Bland fez o papel de Jesus – e (o filme) foi rodado, em grande parte, em locações no Egito e na Palestina. Não há dúvida que a locação "autêntica" da tomada, por exemplo, de José, Maria e o menino Jesus, em seu descanso na fuga para o Egito, com a Esfinge e as grandes pirâmides ao fundo, era uma das razões para a popularidade deste filme na sua bilheteria, e impôs um padrão no gênero para os futuros filmes de Cristo." [157]

Barnes Tatum não somente o cita como lhe dedica um capítulo de seu livro, coisa que mais tarde comentaremos. Diversas são as razões que me levaram à sua análise. A primeira é que ele é citado e comentado por estes estudiosos, não obstante a forma como o fazem; a segunda é que ele foi assistido por décadas nos Estados Unidos, e quando surgiu o cinema sonoro ele recebeu sonorização, ficando por mais um longo período ressurgindo e desaparecendo. Parece até mesmo ter freqüentado as telinhas televisivas; outro motivo é que ele é o filme mais importante – nos Estados Unidos – anterior ao *The King of Kings* de Cecil B. DeMille, de 1927; aqui ele vai interessar mui particularmente por ter dado uma abordagem razoavelmente distinta da Vida de Cristo, do que a de seus antecessores, ou mesmo contemporâneos franceses, dinamarqueses, italianos, etc.

Essa nova abordagem tem a ver com os progressos técnicos do cinema, mas principalmente com o surgimento e estabelecimento de uma narrativa cinematográfica. *From the manger to the Cross* é a primeira produção cinematográfica sobre a Vida de Cristo que posso chamar de um quase filme. Ele ainda contêm basicamente os diversos modelos de filme de Paixão anteriores, mantendo, de certa forma, até mesmo a sua estrutura de "quadros", como comentada anteriormente. Trazia, no entanto, algumas novidades importantes para a constituição de uma imagem de Cristo.

Seu lançamento na Inglaterra causou vários protestos, talvez nem tanto pelo seu conteúdo mas por ser de Sidney Olcott, que já havia mostrado preocupação com temas sociais altamente delicados naquele período, fossem a pobreza ou a revolta dos irlandeses

[157] Lloyd Baugh, *Imaging the Divine*, p.10

contra a dominação inglesa. O fato de um filme causar protestos nem sempre pode ser compreendido como má aceitação, ou como um filme de conteúdo altamente polêmico, um filme que causa protestos muitas vezes o causa de maneira estudada para conseguir dessa forma publicidade. Se esta não foi toda a história de *From the manger to the Cross* na Inglaterra e nos Estados Unidos, talvez tenha sido a maior parte dela.

Em geral, os comentadores têm se contentado em falar sobre a filiação desse filme com a estética do artista francês James Tissot, o qual já pudemos comentar anteriormente, particularmente, sem ignorá-la, prefiro abordar este filme sob outros aspectos: a psicologia dos personagens; as adaptações feitas nos textos evangélicos e o seu resultado; as determinações espaciais e geográficas na escolha dos temas a serem filmados (que influenciaria outros filmes posteriores) e o aspecto mais interessante, a violência praticamente sádica contida em suas cenas.

Os Preparativos da Filmagem

Charles Foster em seu livro *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*[158] nos dá várias informações quanto aos preparativos, produção e recepção deste filme. Além dele utilizarei informações de outros autores entre os quais J. P. McGowan[159], componente da equipe de produção do filme, que escreveu o artigo "De Jerusalém ao mar da Galiléia" que apareceu originalmente no número de agosto de 1912 da *The Motion Picture Story Magazine.*



Sidney Olcott

Como pudemos verificar acima os estudiosos do assunto tem muito naturalmente tratado o filme à partir do ponto de vista de que o diretor é, ou era, o completo responsável pelo filme, quer fosse na produção, quer fosse na direção, quer fosse na montagem final. Para este caso, aparentemente, o diretor é Sidney Olcott, no entanto, devemos pensar um pouco nas condições de produção

[158] Chales Foster, *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood.* O Capítulo "Sidney Olcott and the Making Of the From the Manger to the Cross" foi disponibilizado no site www.silentsmajority.com , acessado em 22 de maio de 2003.

[159] J.P. McGowan, "De Jerusalém ao Mar da Galiléia", *The Motion Picture Story Magazine*, New York, agosto, 1912. Do site www.silentsmajority.com , acessado em 22 de maio de 2003.

daquele período. Não é muito simples aplicar a questão "autoral", discussão bem conhecida no meio acadêmico, para estes filmes do Primeiro Cinema, e no caso deste filme em especial é muito delicado tratá-lo como sendo apenas de Sidney Olcott. Devo concordar com o quesito "o diretor responsável" pelo filme, no entanto, restam muitas reticências para o quesito "autor do filme". Para que possamos compreender bem isso é necessário pensar um pouco sobre os envolvidos na produção: a Kalem Company e a equipe de filmagem. Pois ambos darão ensejo para que percebamos como se configurou o estilo, e ou a estética, do filme.

A Kalem Company

From the Manger to the Cross é considerado o mais importante filme da Kalem Company. A Kalem foi uma companhia pioneira, localizada em Nova York, que obteve muito sucesso durante a sua breve história. Ela foi fundada em 1907 por George Kleine, Samuel Long e Frank Marion, no contexto da formação da famosa "*The Motion Picture Patents Company*" [160], que congregava vários produtores e distribuidores sob a égide da Edson Company, detentora, nos Estados Unidos, dos direitos de patente da filmadora e do projetor por ela inventados e aperfeiçoados. Aceitavam os termos da MPPC, Biograph, Vitagraph, Edison, Selig, Essanay (recém organizada), e apenas uns poucos estrangeiros como a Pathé, Gaumont e Méliès e pouco posteriormente a Kalem.

Já no verão de 1907 a Kalem Company estava fazendo um filme de um rolo por semana, uma produção bastante regular. A especialidade eram os filmes de ação com a maior quantidade de violência possível, como os "westerns" por exemplo, e outros filmes que tivessem aventura no roteiro. A Kalem possuía nos seus quadros diretores como Robert Vignola, George Melfort e Sidney Olcott (diretor chefe),[161] e todos revezavam-se também nos papéis de atores. Posteriormente, com os grandes lucros obtidos da produção barata em escala – principalmente porque Olcott chegou a produzir um filme de um rolo por dia, ao custo de 350 dólares cada um – a Kalem estabeleceu centros permanentes de produção em New Jersey, Califórnia e Flórida, seguindo a tendência daquele período entre os produtores

---

[160] "Gene Gauntier, Blazing the Trail," *Woman's Home Companion*, Volume 55, Number 10, October 1928, page 7. Transcrito por David Pierce, on editing and revisions (if any), em 1997.

[161] vide: Mark Wanamaker "*The First Studios*" in: www.silentsmajority.com , acessado em 22 de maio de 2003.

de Nova York, de encontrar condições mais propícias para filmagem ao ar livre, tais como luminosidade natural a maior parte do ano e clima seco; fato esse que posteriormente iria possibilitar o surgimento de Hollywood na costa Oeste do Estados Unidos.

Uma vez que a Kalem não possuía estúdios cobertos[162], a maioria dos seus filmes era rodada em locação, assim Sidney Olcott e sua equipe ficaram livres para fazer os chamados "travellogues" os filmes cujo conteúdo era a viagem para algum lugar distante, e o fizeram para a Alemanha, Irlanda, Palestina e Egito. Desde 1907 Gene Gauntier já era a roteirista chefe da Kalem.

Ela apenas fez uma curta pausa em sua carreira nessa empresa quando em 1908, depois do "problema Ben-Hur", recebendo uma proposta melhor da Biograph foi escrever roteiros e atuar em filmes naquela companhia. Lá ela estabeleceria estreito contato com D. W. Griffit, o conhecido diretor de *O Nascimento de Uma Nação* (1914) e *Intolerância* (1916). Descontente com o esquema de produção da Biograph ela voltaria para a Kalem, no mesmo ano, de onde sairia apenas para fundar a própria produtora junto com Olcott, em 1913. A Kalem seria comprada pela Vitagraph em 1916, encerrando assim uma curta carreira de sucesso.

A Equipe de Filmagem

A equipe de filmagem da Kalem, como pôde-se perceber acima era formada por pessoas bastante dinâmicas e versáteis, a maioria delas estava preparada para exercer diversas funções dentro de uma filmagem. Liderava essa equipe Sidney Olcott. Ele era canadense, de Toronto, nascido em 1873, filho de irlandeses, o que lhe deu uma formação Católico-irlandesa (um catolicismo bastante extremado), e isto também vinculou fortemente várias de suas produções ao solo irlandês. Tinha preocupação com o realismo o que o levou a fazer filmes de caráter popular e que vinham de alguma forma de encontro à política da Inglaterra com relação à Irlanda. Olcott ficou conhecido por seu estilo "altamente energético" e acabou por se tornar um dos mais prolíficos diretores da Era Muda do Cinema.

Ele começou a sua carreira em 1904 como ator da Mutascope, mas logo tornou-se um dos gerentes da Biography; viria pouco depois a se tornar o primeiro diretor da Kalem

[162] vide Roger Fristoe, "*From the Manger to The Cross*" in: www.turnerclassicmovies.com , acessado em 22 de maio de 2003.

Company, em 1907. Seria também o primeiro diretor a fazer filmes em locações e viajava freqüentemente em busca de locais que aumentassem o realismo de suas produções.[163] Charles Foster em seu livro *Stardust and Shadows*, informa que *"de formação católico-irlandesa, era fascinado havia muito tempo pela idéia de fazer um filme baseado na vida de Cristo."*[164]

Suas primeiras experiências neste terreno foram um pseudo-documentário sobre *Jerusalém nos Tempos de Cristo* e o primeiro *Ben-Hur*, de 1907 filme de um rolo com roteiro de Gauntier), que custou 25.000 dólares à Kalem Company de indenização, por não ter pago os direitos autorais do escritor Lew Wallace; esse descuido é lembrado como a primeira infração à lei de direitos autorais nos Estados Unidos, que havia sido recém criada.

Em 1910 e 1911 realizou vários filmes curtos na Irlanda, como *A Lad from Old Ireland* (1910), *The Irish Honeymoon* (1910), *The O'Neil* (1911), *Molly Pitcher* (1911), etc, Tantos filmes fizeram na Irlanda que a equipe de Olcott já era chamada de "*O'Kalems*", fazendo referência à forma mais comum de nomes irlandeses, como informa Gene Gauntier, roteirista de todos eles, em sua autobiografia.



Gene Gauntier

Gene Gauntier, nascida Genevieve Liggett, em Kansas City, em 1885, foi tentar a vida em Nova York em 1906, desejava ser atriz; acabou se tornando uma das primeiras mulheres a escrever roteiros para cinema vindo posteriormente também a produzi-los. A sua primeira oportunidade surgiu naquele mesmo ano de 1906, quando fez um filme na Biograph, *The Paymaster* (1906), sob a direção de Frank Marion e de Sidney Olcott, que ainda trabalhava lá. Com a fundação da Kalem Company ela foi convidada para ser a Primeira Atriz e posteriormente quando Marion resolveu deixar o trabalho de roteirista da empresa, ela passou a ser a chefe daquele departamento.

---

[163] vide: Sandra Brennan, comentarista no site All Movie Guide – http://entertainment.msn.com/celebs , acessado em 22 de maio de 2003.
[164] vide Charles Foster, op. cit.

Ela conta em suas memórias que ganhava três dólares por dia como atriz; vindo a atuar em vários filmes de sucesso, como: *Thompson's Night Out* (1908), *The Romance of an Egg* (1908), *The Romance of a Trained Nurse* (1909), *The Man Who Lost* (1909), *The Girl Spy* (1909 – um seriado), e *The Forager* (1909) entre muitos outros. Gene Gauntier fez mais de vinte filmes como atriz, sendo que foi a roteirista da maior parte deles; isso além do grande número de roteiros que conta em sua carreira, mais de trinta.

O primeiro roteiro foi *Why Girls Leaves Home* (1907), seguido por *Way Down East* (1907), além do já citado *Ben-Hur* (1907), e os roteiros dos vários filmes rodados na Irlanda a partir de 1909, e obviamente *From the Manger to the Cross* (1912). A especialidade de Gauntier era os melodramas, que eram o grande sucesso do início do século. No momento de maior sucesso da Kalem, Gauntier chegou a ganhar 150 dólares por semana, tanto quanto Sidney Olcott. A questão salarial fez com que os dois, rodando apenas mais dois filmes para essa empresa posteriores a *Manger*, se desentendessem com a direção e buscassem fundar a sua própria.

Ela fundou a *Gene Gauntier Feature Players* que, assim como a Kalem, fez filmes de viagem na Irlanda e realizou melodramas com títulos sensacionalistas tais como *Clutches of the Ku Klux Klan* (1913) e *In the Power of a Hypnotist* (1913), e também dois filmes de baixo orçamento para a Bison em 1915. Como muitos dos seus contemporâneos, Gauntier viu-se eclipsada pelos mais jovens. Ela então retirou-se do mercado e escreveu suas memórias *Blazing the Trail* em várias partes para o *Ladies Home Journal* em 1928[165]

Os outros componentes da equipe foram em maior ou menor grau já citados, espero então não ser repetitivo. George K. Hollister, contratado no início de 1910, foi o responsável pela fotografia, em outras palavras, o câmera-man. Era um fotógrafo bastante experimentado. No início da sua carreira viveu por anos fazendo fotografias vivas e cartões postais em Nova York, o que permite que se faça uma idéia bastante razoável da sua capacidade relativamente a escolha de posição da câmera e enquandramento das cenas. Hollister também viria a se tornar diretor de filmes anos mais tarde; por essa altura ele era casado com a jovem Alice Hollister, que saíra aos 15 anos de idade de um convento e se

[165] Hans J. Wollstein para o site All Movie Guide – http://entertainment.msn.com/celebs, acessado em 22 de maio de 2003.

casara com ele aos 17, sendo ainda bastante jovem em 1912, ela faria o papel de Maria Madalena, o seu segundo em filmes.



Alice Hollister

Robert G. Vignola, também foi um dos primeiros atores e diretores contratados pela Kalem em 1907. Foi como se disse anteriormente ator em vários Westerns, o que não se disse é que ele era especialista no papel de vilão em todas as estórias em que atuava, em *From the Manger* ele faria o papel de Judas. Nos anos posteriores continuou seu trabalho enquanto diretor, pela Vitagraph.

John Petterson McGowan, faria o papel do apóstolo André, mas na realidade ele era um diretor recém contratado e que posteriormente faria muito sucesso em outra companhia, fundada por Helen Holmes; uma outra Helen, Lindroth, neste filme faria o papel de Marta, irmã de Lázaro. Jack J. Clarck que faria o papel de João, o Amado Discípulo, e que se casaria com Gene Gauntier durante as filmagens, faria carreira pouco depois como diretor rodando vários seriados. Os outros componentes eram atores experimentados que faziam os papéis dos filmes de aventura e Westerns da Kalem, assim Samuel Morgan (Pilatos), James D. Ainsley (João o Batista), George Kellog (Herodes), Sidney Baber (Lázaro) e Montague Sidney (José) eram atores tarimbados na realização de filmes de ação. Sidney Olcott também participou como ator em 14 partes do filme, e fez o papel do "Homem Cego", que é curado por Jesus. É um dado significativo este, pois o diretor escolheu justamente o Homem Cego, o exato inverso do que é necessário para se fazer um filme.

O diretor de arte era Henry Allen Farnham, que também trabalhava há anos na Kalem, e viajava com essa mesma equipe para todas as outras locações, recebia palpites à respeito do cenário desde 1910, ano em que Clarck, ingressou na companhia. Como experimentado ator de musicais da Brodway ele ajudava muito com a elaboração dos cenários[166].

Assim estava formada a equipe, que a meu ver também era a principal da Kalem,

[166] Gene Gauntier, op. Cit. P. 7

pois reunia em seu conjunto os profissionais que estavam a mais tempo na companhia. O que eu gostaria de frisar, escrevendo particularmente sobre esta equipe é o conjunto de talentos envolvidos. Uma boa parte dos componentes que foram para a Palestina e Egito eram na prática, ou em termos, diretores de filme. Na pior das hipóteses já haviam naquela altura feito seus primeiros experimentos de assistência de direção. Tratava-se também de uma equipe que trabalhava fechada em conjunto desde 1910, data que a Kalem abriu uma filial na Flórida, local para onde foi designada essa equipe; isto permitia uma grande homogeneidade entre eles e a sua atuação, diria quase mesmo, cumplicidade.

A Kalem Company decidiu em 1912 fazer no Egito e na Palestina uma série de filmes curtos de um rolo, quer fossem melodramas ou pequenos documentários sobre os lugares turísticos ou considerados santos e para lá enviou a sua equipe da Flórida. A equipe estava sob a direção de Olcott e ela deve ter realmente rodado vários filmes de um só rolo (tendo em vista a eficiência de Olcott), entre os quais sei da existência de um chamado *Captured by Bedouins*. O certo é que durante essas filmagens Gene Gauntier, a sua Primeira Atriz pegou uma insolação, tendo em vista que os cenários e as filmagens eram feitos ao ar livre. Enquanto ela se recobrava da insolação teve a idéia de fazer um filme sobre a vida de Cristo, idéia que teve a aprovação dos demais, e ela então escreveu o roteiro. Enquanto Gauntier ainda se recobrava Olcott foi para a Inglaterra em busca de um ator que pudesse fazer o papel de Jesus Cristo, deixando a sua equipe encarregada de fazer os preparativos.

From the Manger to the Cross foi o primeiro filme de cinco rolos a ser filmado, ou seja, o primeiro filme de longa metragem. Depois de ter gasto bastante tempo fazendo as tomadas para as quais fôra efetivamente enviado para aquela região, Olcott, pedia mais cinco semanas para terminar o filme. Frank Marion e Long, da produtora Kalem, que ficaram para trás em Fort Lee, nos Estados Unidos, pressionavam-no para que o fizesse da forma mais rápida possível. Com o tempo de produção estendido as contas amontoavam-se, entretanto a Kalem decidiu que Olcott e sua equipe sabiam o que estavam fazendo e decidiram não interferir. Além do mais já não estavam mais nos tempos heróicos da fundação da empresa em 1906, e tinham um capital maior para dispor, e, neste caso, um capital bastante razoável para uma produção daquela época, gastaram 35.000 dólares, mas, não deixaram por menos, anunciaram que haviam gasto 100.000.

A idéia era bastante ambiciosa e quando em Londres Olcott anunciou que tinha planejado um filme épico de cinco rolos chamado *From the Manger to the Cross* levantou protestos enfurecidos de organizações da igreja; os motivos eram os mesmos encontrados desde meados e fins do século XIX: nenhum homem pode representar Jesus em toda a sua inteireza, ou seja, o seu lado humano e o seu lado divino, logo qualquer tentativa sempre resultaria numa imagem caricata do Cristo. Além do mais um filme de cinco rolos representava uma grande ousadia. Com todo o barulho despertado, Olcott sentiu que tinha um filme de grande bilheteria. Em um artigo do *New York Times,* de 1913, ele disse, *"Eu percebi então que tinha que fazer a película. Com toda aquela publicidade grátis o filme seria muito lucrativo."*[167]

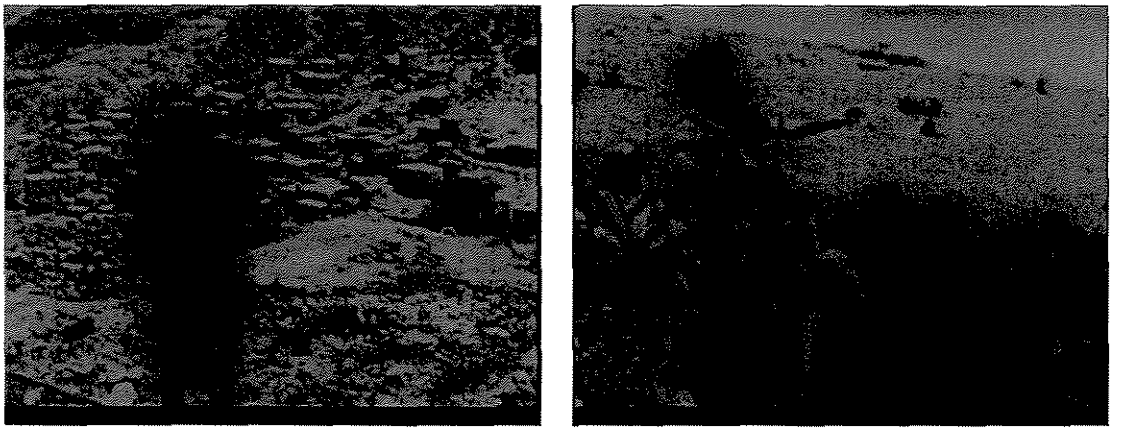
Em Londres ele ficaria chocado ao perceber que os atores e seus agentes não estavam interessados no papel de Cristo. Afetados pela má recepção da idéia pela imprensa, eles temiam que se fizessem o papel isso destruiria suas carreiras. A falta de interesse em se associar a um diretor qualquer para fazer um filme estava também ligada ao fato de que o cinema ainda não era visto com bons olhos pela classe média e pela elite, ao passo que o teatro gozava de grande aceitação. A grande carreira para um ator ainda era a do teatro. Desejando ir adiante, Olcott buscou ajuda de Thomas Blackmore, diretor da *Blackmore's Theatrical Agency*, este disse que tinha o ator perfeito para Cristo e que estaria disposto a fazer o teste para o papel. Quando Olcott se encontrou com Robert Henderson bland, um ator shakesperiano talentoso que conseguira alguma fama no *London Stage*, ele concordou. A cena não poderia ser mais inusitada: Bland andava no quarto do hotel de Olcott usando uma peruca longa e loura, vestido num gracioso manto branco. *"Eu sou Jesus Cristo,"* disse bland. *"eu representarei em sua película."*

Bland lhes informou que tivera uma visão durante a noite e que Deus tinha dito que ele era o seu filho escolhido. *"Francamente, pensamos que era louco,"* disse Olcott. *"Nós não discutimos, ele era obviamente o que nós procurávamos."*[168] Dois dias mais tarde eles foram para o Egito onde encontraram completos os preparativos para as pré-gravações.
Gene Gauntier, e a equipe tinham construído um cenário ao ar livre que era grande o bastante para fazer todas as cenas de interior. Tinham obtido também a permissão de filmar

[167] vide Charles Foster, op. cit.
[168] Vide Charles Foster, op. cit.

no mar da Galiléia, na Palestina, e ao longo da rota da procissão do Calvário, a famosa *Via Sacra*; a mesma que havia inspirado no período medieval a adoração da "Via Crucis" católica, já citada anteriormente. As autoridades locais, em troca de generosas propinas, garantiram que a companhia não teria nenhum problema e teriam tantos extras quanto eles precisassem, sem nenhum encargo.

Há uma boa chance de que Gene Gauntier ou Robert Vignola, ou mesmo o fotógrafo do filme Georges K. Hollister, tenham se antecipado à chegada de Olcott e rodado várias cenas do filme, principalmente aquelas onde Jesus Adulto não aparecia. Isto pode ter acontecido tendo em vista o fator tempo versus dinheiro, pois Olcott demorara-se efetivamente. Essa idéia surgiu em mim após assistir o filme diversas vezes. Chamou-me a atenção de que havia uma cena dedicada a João Batista. Essa se passa, de acordo com os textos evangélicos no rio Jordão, ora, eles estavam em Jerusalém, logo a uma distância razoavelmente curta daquele rio. A cena em questão não mostra rio algum, nem lago, nem nada. João Batista é mostrado pregando e gritando em direção a um casario distante, e na cena seguinte ele é mostrado apontando o "Messias" para aqueles que o ouviam, detalhe: o dito Messias estava tão distante que não dá para ser reconhecido, isto para não dizer que na tela ele é quase completamente imperceptível.



João Batista pregando sem um rio

Outro detalhe chamativo foi o fato de que a cena do conhecido "Domingo de Ramos" ou a "Entrada Triunfal em Jerusalém" que mostra Jesus entrando na cidade santa, precedido por uma multidão, ocorreu de maneira muito estranha. A câmera fixa no alto do Monte das Oliveiras, mostra, em plano americano, uma espécie de procissão descendo o

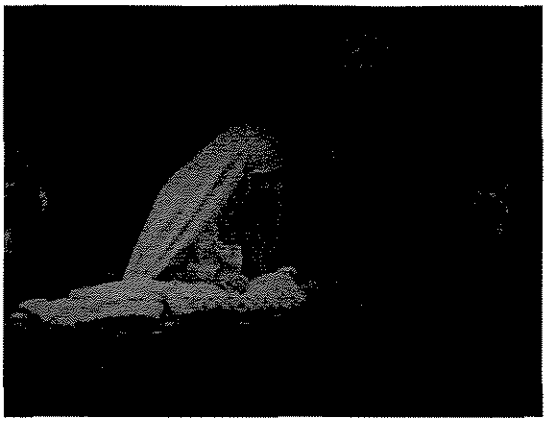
monte e indo para Jerusalém, levam palmas nas mãos, e ao fundo, bem distante vê-se as muralhas da cidade, de súbito as mulheres começam a estenderem seus mantos no chão para Jesus passar, e eis que surge um homem montado sobre um burro; o curioso é que ele é mostrado o tempo todo de costas para a câmera envolvido em um manto, e qualquer um que tenha visto Henderson-Bland durante o filme pode perceber que não se trata da mesma pessoa, pois o físico era menor.



Entrada pouco Triunfal em Jerusalém

Isso me levou a pensar que as duas cenas foram rodadas na ausência de Bland, pois são cenas importantes nas quais o rosto de Jesus deveria aparecer. Ora, não foi pela ausência de água que João não batizou Jesus, afinal eles poderiam ter ido ao rio Jordão, ou na pior das hipóteses ao Mar da Galiléia. Foi por ausência de Henderson-Bland. E que diretor furtaria-se a filmar a entrada de Jesus em Jerusalém diante de sua enorme porta (medieval), sendo recebido pela população, quando aquela era a primeira filmagem da Vida

de Cristo *in loco*? Só uma coisa explica, algumas cenas foram filmadas por outro(a) diretor(a) enquanto Olcott não chegava à Terra Santa com o ator. Talvez a grande pobreza estética dessas duas cenas narradas se comparadas com quaisquer outras do filme possam também justificar este fato.







Prováveis locações no Egito

Mas o que realmente confirmou minhas suspeitas foi descobrir que o papel de Jesus, que é mostrado ao longo da sua vida, foi feito por nada mais nada menos que cinco atores. A equipe de produção conheceu e contratou na cidade do Cairo um casal de australianos que tinha três filhos, um recém-nascido, outro de dois anos e um com oito anos. Bem, não me pareceu muito provável que uma mãe deixasse uma criança recém-nascida viajar até Belém na Judéia para fazer uma cena do Nascimento (Presépio), e muito menos o garoto de dois anos. Pude perceber que as cenas nas quais estes garotos aparecem não mostram a paisagem local na imagem, apenas coisas que não comprometem, ou seja, que não deixam de fato se identificar o local onde foram filmadas. Essas cenas foram posteriormente montadas juntamente com outras tomadas da Palestina, mas

indubitavelmente foram filmadas no Egito, e não nas famosas "locações" autênticas, como anunciavam e anunciam até hoje.

Desde o começo das filmagens, Bland tinha deixado crescer o seu próprio cabelo louro dourado para aumentar o seu comprimento e a peruca foi deixada de lado. Olcott contou a Kalem que Bland estava agindo como se estivesse possuído. Em seu retorno a Nova York disse aos repórteres que pela primeira vez em sua carreira tinha permitido que um ator estivesse no comando total da cena. *"Bland não necessitou de direção, ele foi soberbo"*, disse. Argumentava ainda que Bland estava totalmente inconsciente da câmera, e que vinha naturalmente *"compelido por uma força e razão estranhas."*[169]

Tendo em vista o faro de Olcott para a publicidade fica difícil dar crédito total a essa declaração; mas digo total, porque outros detalhes posteriores mostraram que havia em Bland uma certa "estranheza" com relação ao papel.

John Petterson McGowan, que fez o papel do apóstolo André, narrou extensamente como foi o percurso da equipe de Jerusalém ao mar da Galiléia. Este é outro dado importante, pois a sua descrição é eminentemente geográfica. Houve preocupação real em se filmar os pontos nos quais a "tradição" narra ter acontecido diversos episódios que se encontram nos Evangelhos. Em sua viagem eles foram até o Mar da Galiléia, nas proximidades do qual Jesus passou boa parte da sua vida. Foram para Nazaré e para Tiberíades, no caminho passaram pelo famoso Poço de Jacó, onde ocorreu o episódio chamado "a Mulher Samaritana". Em todos os lugares pelos quais passaram eles tomaram cenas que posteriormente deveriam ser montadas por Olcott. A grande preocupação da câmera era mostrar a paisagem e os lugares, as construções antigas, as cidades pitorescas, e os lugares "autênticos" onde ocorreram os episódios evangélicos.

Este autênticos entre aspas deve-se ao fato bem conhecido (ou mal?) de que a Jerusalém do tempo de Jesus Cristo desapareceu no início do século II, completamente destruída pelos exércitos romanos, abafando a última revolta judaica. Roma determinou que a cidade fosse completamente arrasada, que não sobrasse dela nem as muralhas e que em seu lugar fosse construída uma nova cidade Élia Capitolina, que por sua vez mais tarde seria destruída por outros povos. Data do início do século IV o maior interesse do ocidente em relação aos lugares santos, é nesse período que se começa a "descobrir" os lugares nos

[169] Vide Charles Foster, op. cit.

quais vários eventos haviam ocorrido, como a gruta da Natividade, onde foi construída a igreja de mesmo nome, ou o santo sepulcro, sobre o qual mais uma igreja foi construída, etc. Estes locais passaram a ser venerados e visitados grandemente no período que antecedeu as Cruzadas e durante o seu desenrolar, até o século XIII.

O fato de ir filmar esses locais e agrupá-los num filme remete àquela antiga tradição que iria originar a adoração européia dos quadros da "Via Crucis". Ou seja, tão ou mais importante do que a vida de Cristo neste caso é a visão dos locais onde aqueles fatos aconteceram. Isto é importante por que a disponibilidade de locais, e logo locações, fez com que se desse ênfase a algumas partes da estória evangélica e não a outras. Em outras palavras a escolha das cenas da Vida de Jesus estava muito mais vinculada à disponibilidade de locais do que a questões eminentemente evangélicas ou narrativas. Como, p. ex., McGowan cita em seu texto:

"Cada cena nesse filme está sendo localizada, nos pontos tradicionais e históricos sempre que possível, como por exemplo o local autêntico para o *Chamado dos Pescadores* que era o Lago da Galiléia; nós viajamos 224 milhas de carroção e a cavalo, para obter umas pequenas e poucas cenas, e desta maneira estabelecer uma tomada em círculos de Quadros Móveis ."[170]

A cena citada do "*Chamado dos Pescadores*", cujo grifo é meu, não era usual em outros filmes antigos, ela aparece neste por que lá estava o Mar da Galiléia, outra cena mostra Jesus pregando para a multidão, ele o faz da proa de um barco pesqueiro, ancorado à margem do lago, da mesma forma como é contado nos Evangelhos. Relativamente à questão espacial, McGowan comenta com relação à cidadezinha de Nazaré:

"Possivelmente poucos lugares têm tanto interesse religioso como Nazaré. Aqui o Salvador passou o começo da sua juventude, e posteriormente ensinou em uma Sinagoga. (...) O poço de Maria, onde Jesus criança e sua mãe eram outrora constantes freqüentadores, está ainda em uso, e aqui nós fizemos a cena mostrando Maria e a criança. Havia uma multidão heterogênea em volta do poço, como é usado grandemente pelos nativos, e quando nós os enfileiramos ao lado da parede fora de visão, e Maria ocupava o centro do quadro, formava uma exata réplica de várias bonitas pinturas que existem, cobrindo esse ponto sagrado."[171]

A cena que ele descreve tão bem, a de Maria e Jesus buscando água no poço, foi agregada ao filme, ela não tem qualquer importância real para a estória de Jesus ou para a religião ou para a teologia, mas, o poço que eles usavam ainda está lá e isso deveria ser mostrado e incluído. Essa necessidade de incluir os locais autênticos numa narrativa sobre Jesus fez também com que se ampliasse bastante as cenas relativas a Jerusalém.

---

[170] Vide J. P. McGowan.
[171] Idem.




Maria busca água na fonte

No período de juventude de Jesus, quando ele fez doze anos e deveria ser levado ao templo, gasta-se bastante tempo mostrando a sagrada família fazendo o caminho de ida, inclusive com a porta de Jerusalém sendo incluída como visualmente importante nas cenas, e o de volta, com caravana de camelos e tudo o mais. Há uma verdadeira "fome" de mostrar essa paisagem de todas as formas possíveis. E este também é o principal chamariz para o público ir assistir ao filme. Mesmo esse texto publicado por McGowan, representando a Kalem, em agosto de 1912, nada mais é do que uma peça publicitária, que antecede o filme em pouco mais de um mês de seu lançamento. O texto inteiro não é mais do que a descrição da paisagem dos locais pelos quais passaram, buscou-se, dessa forma, criar uma expectativa por esse aspecto visual.

O Filme

Estéticamente este filme[172] parece estar aproximado das ilustrações do pintor francês James Joseph Jacques Tissot cuja Bíblia ilustrada era bastante popular na virada do século. Barnes Tatum concorda com essa assertiva: *"De fato, a Bíblia de Tissot tem sido chamada de o livro fonte de From the Manger to the Cross."*[173] Mas, ao fazer essa afirmação Tatum socorre-se de outro autor, Hebert Reynolds[174], em seu artigo *Da Paleta para a Tela A Bíblia de Tissot como Livro Fonte para From The Manger to the Cross*,

[172] A cópia analisada é From the Manger to the Cross, distribuída pela Kino International Corp., lançada em 1994, com 72 minutos de duração, e com viragem em cores original.
[173] Tatum, op. Cit, p.22.
[174] Hebert Reynolds. "From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Soucerbook for From the Manger to the Cross", p. 275-310 in: *Na Invention of the Devil? Religion and the Early Cinema. Une Invention du Diable Cinéma de Premiers Temps et Religion*. Edited by Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning. Sante Foy, Canada: Les Presses de l'Université Laval, 1992.

apresentado no Segundo Congresso de DOMITOR, cujos temas sempre são relacionados ao Primeiro Cinema. É importante perceber essa vinculação entre as gravuras de Tissot e a composição das cenas de *From the Manger to the Cross*, mas creio que, uma vez que essa relação já foi demonstrada, devemos superá-la e continuar a pensar outros aspectos até agora negligenciados. Um deles é que a influência estética deve estar mais relacionada à Paixão da Gaumont, efetivamente vendida e distribuída nos Estados Unidos, que fez uso das pinturas de James Tissot através da sua realizadora Alice Guy.

Apenas para recordar o que foi dito anteriormente sobre Tissot, ele buscava um certo realismo em suas pinturas e ilustrações, após a perda de um filho ele decidiu-se a ir para a Palestina, por onde viajou por dez anos, até voltar para a França e publicar o seu "A Vida de Nosso Salvador Jesus Cristo: Trezentos e Sessenta e Cinco Composições para os Quatro Evangelhos". O que já discuti anteriormente no outro capítulo é que se Tissot pode, de alguma forma, ser a fonte estética de algumas composições, ele não pode ser – através destas escolhas – a fonte de organização de uma narrativa, uma vez que 365 imagens espalhadas entre os quatro evangelhos constituiriam numa diversidade maior do que apelarem simplesmente para o já alegado Repertório de Imagens existentes anteriormente. Além disso, sem abrir mão da estética de Tissot, que é realista, defendo que as condições espaciais e territoriais da paisagem histórico-social da Palestina foram muito mais determinantes do que a estética de Tissot, para a escolha dos temas que comporiam a narrativa.

Aparentemente a equipe se manteve no Egito e na Palestina no período entre os meses de abril e maio de 1912, e "dizem" que este filme em particular foi rodado durante a Semana Santa (na qual o dia da Páscoa caiu em 08 de abril de 1912) [175], essa é provavelmente mais uma das lendas a respeito do filme, pois, sobre o dia de partida do Hotel em Jerusalém para as filmagens no Mar da Galiléia e arredores, McGowan informa em seu texto:

> "A chamada era para as 7 hs, Domingo, 12 de maio, e o grupo consistia de diretor, [Sidney] Olcott, da senhorita [Gene] Gauntier [a cenarista que também interpretou o papel de "Maria"] Messieurs [George] G. K. Hollister [câmera-man], [Robert] R. G. Vignola ["Judas"], [Jack] J. J. Clark ["João"], [John Petterson] J. P. McGowan ["André"], [Robert Henderson] – Bland ["Jesus, o homem"], Sterling [Percy] Dyer ["Jesus, o jovem"], [Sidney] Baber ["Lázaro"] e Lenox, acompanhado pelo nosso intérprete Ameen Zeytoun.

[175] Essa informação foi retirada do site http://entertainment.msn.com/movies (acessado em 23/02/2003) que forneceu várias informações sobre o filme, das quais aproveitei somente essa curiosidade.

Em torno de 6:45hs nós ficamos em frente do Fast Hotel, em Jerusalém, criticando a aparência dos grupos que estavam destinados a nos levar a Tiberias e nos trazer de volta em cinco dias e meio, em menos tempo em que esta viagem fora feita anteriormente."[176]

Como se pode perceber, a data é bem clara, e apesar de terem gasto cinco dias e meio de viagem, o filme já havia tido outras partes rodadas no Egito; o que me faz lembrar que esta citação confirma mais uma vez essa idéia, pois entre as pessoas citadas na equipe que foi gravar nos "lugares tradicionais" não estavam nem as crianças pequenas e nem seus pais australianos e nem o ator Montague Sidney (José).

A minha análise de *From the Manger to the Cross* foi feita a partir da cópia lançada pela Vitagraph, preservada na Library of Congress, em Washington, e lançada há pouco tempo, em 1994 pela Kino Vídeo, de Nova York. A cópia é tintada em cores (viragem) e tem música especialmente composta e executada por Timothy Howard, com duração de 71 minutos. Barnes Tatum em seu livro *Jesus at the Movies* utiliza a mesma cópia em vídeo para a sua análise, o que me deixou bastante à vontade para comentar o seu capítulo "1912 – Sidney Olcott – From the Manger to the Cross.

O primeiro comentário de Tatum à respeito da estrutura do filme é sobre os intertítulos, *"O filme exibiu altos valores de produção para a época. Os títulos incluem palavras ("O cenário desta história é a Terra Santa...) que então dissolve para dentro de um mapa da Terra Santa. O mapa em seguida dissolve-se para outras palavras ("Com cenas filmadas em JERUSALÉM, BELÉM e outras locações autênticas na PALESTINA")."*[177]

Nota-se que a intenção dos produtores é chamar atenção para o aspecto das locações e da sua autenticidade, inclusive localizando-as através de um mapa. Sobre esse ponto Tatum nada comenta, mas falta alguma coisa a ser lembrada. O primeiro intertítulo, na verdade, é o próprio nome do filme: "From the Manger to the Cross or Jesus of Nazareth"; chamou-me a atenção de que no alto à esquerda do quadro havia uma figura da Adoração dos Pastores e embaixo à direita uma outra da Crucificação, com Jesus crucificado entre os dois ladrões.

O segundo intertítulo lembra quem é a nova proprietária do filme: *"Um panorama da Vida do Salvador de acordo com a narrativa evangélica. Editado e apresentado pela*

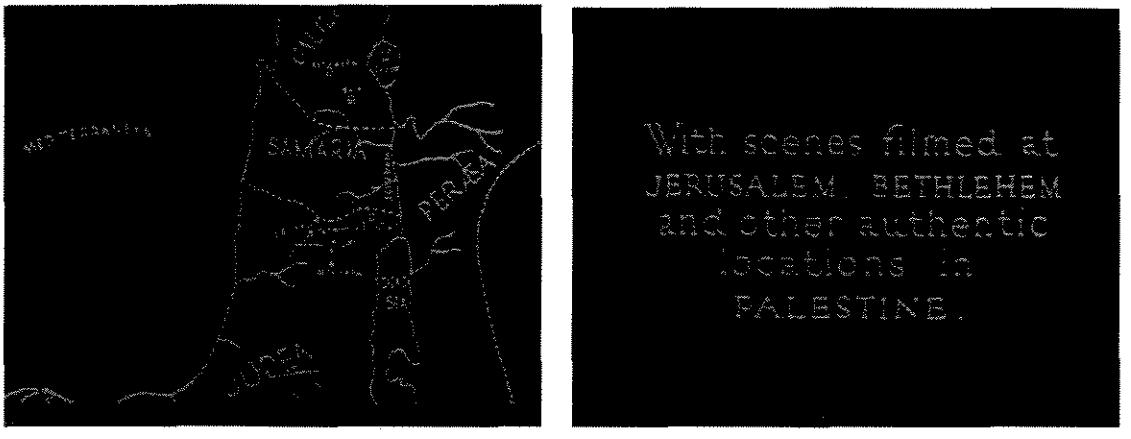
[176] Vide J. P. McGowan.
[177] Barnes Tatum, op. Cit., p22

Vitagraph. Inc."[178]; abaixo, à direita do quadro, uma figura representando os Reis Magos montados em Camelos. A partir do terceiro intertítulo a apresentação continua:

"A locação dessa história é a Terra Santa..." (sem figuras)

A imagem dissolve-se em *Fade In*, e a próxima surge em *Fade Out*; trata-se de um mapa da Terra Santa, este é bastante visível e ocupa toda a tela, permitindo realmente ao espectador fazer a localização dos lugares citados. Nova dissolução em *Fade in* com entrada em *Fade Out* e,

"Com cenas filmadas em JERUSALÉM, BELÉM, e outras locações autênticas na PALESTINA."



Mapa e intertítulo

O próximo intertítulo anuncia o nome do bloco de cenas: *"A Anunciação e a Infância de Cristo"* este texto está escrito sobre um desenho dos Reis Magos sobre Camelos, o mesmo já citado. O último intertítulo da apresentação é *"Em uma cidade da Galiléia chamada Nazaré..."*

Fixei-me nestes intertítulos de apresentação devido a alguns aspectos. O primeiro deles é que nenhum dos autores consultados cita a existência das gravuras ao fundo, e neste caso não são pinturas, são realmente gravuras. Ao longo de todo o filme os cartões de intertítulos que apresentam blocos vêm com o texto escrito sobre alguma gravura; notei que as gravuras não se repetem na composição das imagens que as seguem. E, infelizmente não consegui dizer se elas são de James Tissot ou de Gustave Doré, pois elas se assemelham muito mais aos trabalhos deste último. Esta utilização de gravuras deixa mais clara a

[178] A Vitagraph comprou a Kalem Company em 1916.

divisão do filme em blocos, e também ensejam "quebras" da tentativa de se desenvolver uma narrativa sem quebra da continuidade fílmica.



Figura de abertura inter-blocos

Barnes Tatum relaciona ainda os títulos dos blocos de cenas:

"A Anunciação e a Infância de Cristo
A Fuga para o Egito
O Período de Juventude
Depois de Anos de Preparação: o Anúncio do Batista
O Chamamento dos Discípulos
Os Primeiros Milagres
Cenas do Ministério
Os Últimos Dias da Vida de Jesus"

Ele também observa que os intertítulos que surgem ao longo do filme, com exceção dos de apresentação, são citações textuais retiradas dos quatro evangelhos. Até onde se tem notícia este é o primeiro filme a fazê-lo. Isto acontece de maneira tal que praticamente cada cena ilustra a citação que veio antes; o que lembra o formato de livro ilustrado. Coisa que também chamou a atenção de Tatum, pois ele o compara a uma versão ilustrada da Bíblia "*King James Version*" o texto popular da Bíblia na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Através dos blocos de imagens podemos perceber de imediato que se mantém uma relação muito próxima à dos filmes de Peças da Paixão, como antes foi comentado. Essa relação de valorização da Paixão fica muito mais clara se se souber que o bloco relativo aos

últimos dias de vida de Jesus tem a duração exata de um terço do filme, no mínimo o dobro da duração das cenas de outros blocos.

Devemos acrescentar uma cena que não se encontra nesta versão do filme, mas que é citada por Baugh, ele diz que visando exclusivamente as audiências católicas existiam dois trechos extra-evangélicos *"no caminho do Calvário Jesus encontra primeiro a sua mãe depois Verônica."*[179] Devemos lembrar-nos que essas cenas faziam parte do Repertório de Imagens originados na tradição. Baugh ainda comenta que o roteiro do filme utiliza *ipsis literis* os textos evangélicos e compara essa utilização com o que seria feito mais tarde no filme *O Evangelho Segundo Mateus* (1964, Pasolini, Itália). Este comentário que também faz eco ao pensamento de Barnes Tatum chama atenção, uma vez que dizer que o texto está de acordo com os evangelhos, ou que foram utilizados estes textos estritamente, significa dizer, no pensamento destes e de outros autores, que as imagens e ou cenas ilustram ou condizem com o seu conteúdo. Pois em se tratando de cinema esses dois aspectos têm que estar necessariamente vinculados. Tanto em *From the Manger to the Cross*, quanto em *O Evangelho Segundo Mateus*, há discrepância entre texto e imagem, como veremos mais adiante.

A Anunciação e o Nascimento de Cristo

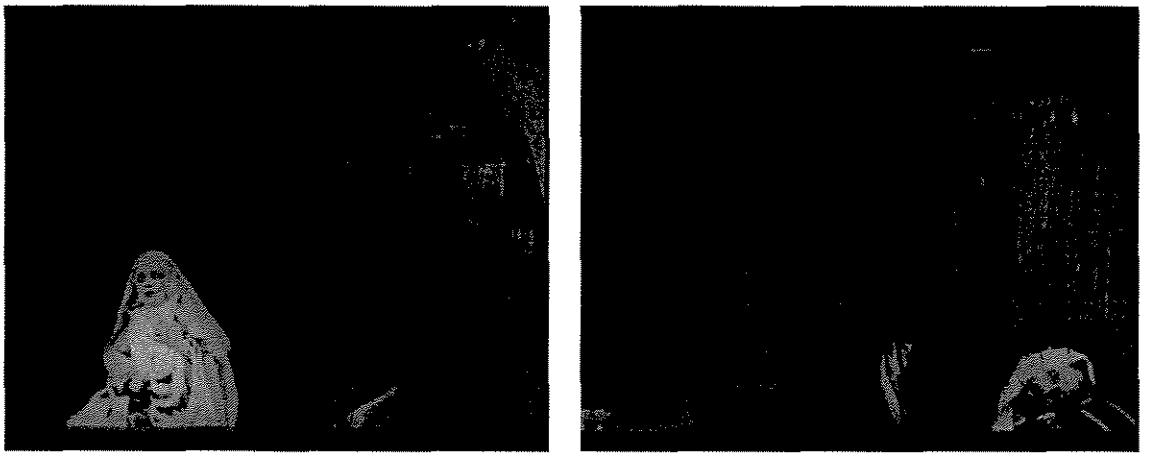
Este episódio, como não podia deixar de ser, repete as cenas tradicionais relativas à Anunciação e ao chamado Presépio, para o momento do nascimento. Ou seja, mantêm-se a harmonização entre os textos evangélicos de Mateus e Lucas, colocando em conjunto os Pastores e os Reis Magos na mesma cena, com a assistência do Burro e da Vaca. Para esta filmagem a equipe se deparou com um problema óbvio, a gruta onde se supõe ocorreu o nascimento de Jesus tem sobre ela a Igreja da Natividade, logo, a cena não poderia ser filmada ali. Faz-se, então, para a Anunciação e o Nascimento uma encenação completa, tendo que recorrer a cenários. E esses, como já fiz notar antes, são rodados em parte no Egito.

Mas, antes dos cenários se busca desde o início valorizar as cenas externas. O filme inicia-se em Nazaré, com Maria indo buscar água numa fonte e fazendo parte do caminho de volta, trazendo um *goolah* (jarro tradicional) na cabeça. A fonte é a mesma na qual diz a tradição a Virgem Maria ia com Jesus buscar água.

---

[179] Lloyd Baugh, op. Cit., p.10

A primeira coisa que chama a atenção nos cenários de interiores é a "pobreza" de seu desenho, como pensa Tatum. A pobreza do cenário não se deve tanto à "pobreza do seu desenho" quanto à extrema criatividade do diretor de arte, contando com recursos limitados. Analisando o filme com cuidado pode-se notar que diversas locações de interiores são em um mesmo local. A anunciação do Anjo Gabriel para Maria ocorre enquanto ela se encontra deitada numa esteira. A posição da câmera é de frontalidade, trata-se tão somente de um quadro, o que se vê ao fundo é uma parede um tanto quanto escura com um barrado de quadriculados preto e branco. Quando mostram a cena na qual José recebe a revelação em sonho de que ele não deve abandonar Maria porque ela estava grávida, ele é mostrado na mesma posição que ela, deitado numa esteira, ao fundo, para disfarçar o barrado quadriculado colocaram uma esteira de palha encobrindo-o.



Reaproveitamento do cenário

Neste filme também, como jamais havia acontecido antes, mostra-se a entrevista que os Reis Magos tiveram com o Rei Herodes, perguntando se ele sabia onde o novo rei iria nascer. O palácio de Herodes é o mesmo cômodo da anunciação, apenas a câmera foi modificada de lugar, pode-se ver o barrado de quadriculados nas paredes, que desta vez não receberam disfarce; acrescentaram alguns móveis de madeira em estilo oriental e penduraram atrás acima do trono de Herodes dois tapetes de motivo também geométrico; o trono dele nada mais é do que uma cadeira e atrás dele percebe-se uma balaustrada de madeira, ou seja tratava-se apenas de um arco com balaustrada, dando para um outro ambiente que foi assim escondido; e quando os Reis magos saem de cena a esteira em que Maria havia se deitado fica visível, pois se encontrava atrás deles.

Em outro momento do filme, quando se deseja mostrar os Sacerdotes e os Doutores da Lei no Sinédrio, estes personagens estão debruçados na balaustrada de madeira conversando com Judas, a câmera simplesmente foi levada para o cômodo contíguo àquele já citado; novamente utilizam tapetes para "modificar" o ambiente. Ou seja, antes de pobreza óbvia fica claro uma boa capacidade de criação, diante de poucos recursos e poucos elementos, fizeram com que o mesmo cômodo servisse de espaço para quatro locações de interior diferentes. Este fato também tem a ver com a questão da iluminação, pois não possuíam um estúdio à sua disposição ali.

Há uma belíssima cena, tanto do ponto de vista do enquadramento, quanto da composição e da beleza da fotografia, que flagra José no momento em que ele desconfia que Maria está grávida. Ele encontra-se no primeiro plano, mostrado em plano americano junto a uma bancada de carpinteiro, na qual trabalha. Ao fundo desdobra-se uma rua de Nazaré, com suas arcadas e pessoas passando, de repente, Maria, chega com um Jarro na cabeça e entra na casa, continuando em segundo plano em relação a José. Ele volta-se apenas ligeiramente para observar quem chega e torna a olhar pra frente, apoiando um dos cotovelos na bancada, o ator (Montague Sidney) assume então um ar de extrema gravidade, pode-se adivinhar pela sua expressão todas as tensões e idéias que lhe passavam à mente naquele momento; enquanto isso um homem conduzindo um camelo carregado de fardos atravessa o fundo da cena.

Para se ter uma idéia do que significa esta psicologização do personagem, basta lembrar que até então os atores, em outros filmes que tratavam deste tema, eram mostrados apenas fazendo algumas ações, e a câmera não se demorava em seus rostos e corpos para captarem suas emoções, coisa que pode ser vista, p.ex., no filme da Pathé analisado anteriormente. Essa atuação também foge das caracterizações de gestos expansivos e dramáticos típicos deste período do cinema. Confirmando a psicologização deste personagem está a cena na qual José encontra Jesus entre os Sacerdotes e Doutores do Templo. Apesar do rapazote tentar se explicar José faz uma expressão severa e aponta a porta de saída, fazendo sinal para que ele o seguisse. Ou seja, uma explícita demonstração de autoridade paterna sobre uma criança e não uma cena dramática e respeitosa sobre o "menino Deus". Montague fez um José que possuía personalidade.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



José preocupado sinal de alguma psicologização da personagem

Sidney Olcott também optou por alterar outro dado da estética desses Filmes de Cristo. A Pathé com seu filme de 1903 impôs a estética de São Sulpício, baseada nos presépios encontrados e vendidos nessa igreja, na qual havia anjos com grandes asas, muitos enfeites visuais lembrando as composições religiosas de cartões postais vitorianos, muito apreciados à época. O diretor opta, talvez tanto quanto Tissot, pelo realismo das cenas, em nenhum momento do filme aparece um anjo sequer.

Na cena relativa a anunciação o Anjo Gabriel é representado pelo intertítulo, onde surgem as suas conhecidas palavras: Ave, Maria! E, Maria, acordando olha pra trás como se o estivesse vendo, mas nenhum efeito, nem uma sombra, nada o representa na imagem. Em contrapartida, na cena em que José sonha com o anjo, ele acorda e seu rosto recebe um forte foco de luz, para significar que ele estava em contato com o anjo. Este foco de luz será utilizado apenas uma vez mais no filme, ele recairá sobre o rosto de Jesus no momento em que ele ora para fazer seu primeiro milagre, transformando água em vinho nas Bodas de Caná.



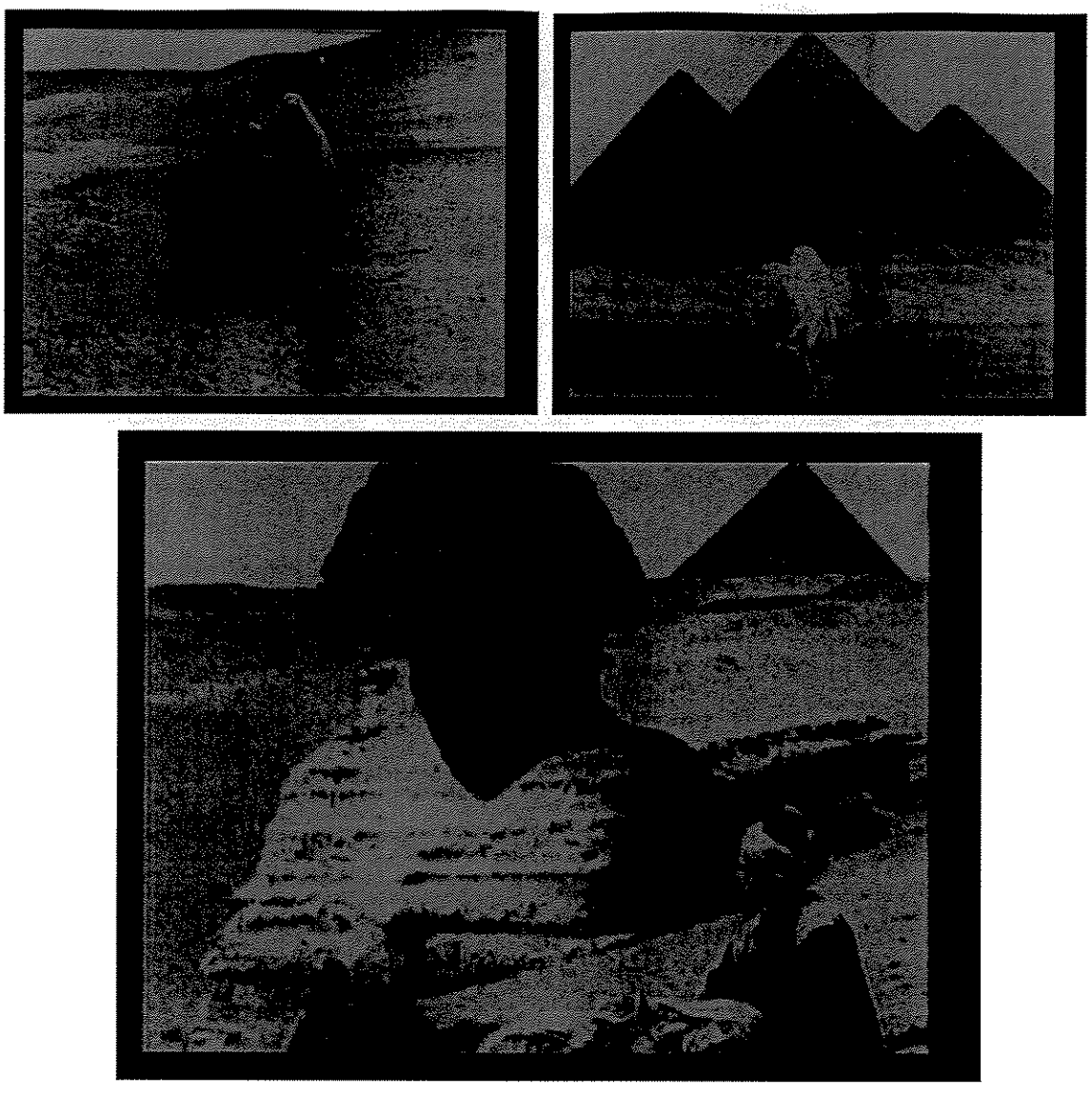

A Luz como sinal do sagrado

A Fuga para o Egito e O Período de Juventude

A Fuga para o Egito recebeu o status de bloco de imagens separado. O intertítulo que o anuncia vem escrito sobre uma gravura, que mostra José puxando um burro sobre o qual estavam Maria e o menino; José olhava preocupadamente pra trás.

Este bloco inicia-se com um certo ar de "tensão". Uma câmera fixa mantém enquadrada uma rua, ao fundo estava uma porta no alto de alguns degraus. José sai por ela e caminha até o primeiro plano, enquanto Maria ao fundo dirige-se com a criança para uma área mais escura, ele espia os dois lados da rua para verificar se não vinha ninguém; volta pressuroso até o fundo da cena, e de lá vem puxando o animal com Maria e o menino montados. A equipe gravou a cena de forma a sugerir que ela ocorria à noite (viragem em azul).

A cena seguinte – sem intertítulos – mostra-os caminhando do fundo do quadro para o plano médio num terreno árido e deserto, sem nenhuma vegetação (viragem em sépia), eles saem pela esquerda do quadro; o plano seguinte mostra-os entrando pela esquerda em primeiro plano – com quebra da continuidade, ou poderia até mesmo tratar-se de uma elipse temporal – bem distante ao fundo da cena as três famosas pirâmides do Egito, Quéops, Kéfren e Mickerinos, eles caminham em direção a elas (viragem em sépia). O próximo plano mostra a Sagrada Família repousando, mostra José sentado próximo à Esfinge, naquela época ainda semi-enterrada na areia, com Maria deitada em seu colo; em seguida José cochila (viragem sépia).



Fuga para o Egito em locações autênticas

E esta é toda a seqüência da fuga para o Egito. Tecnicamente chama atenção a ocorrência de montagem de diversos planos para narrar um acontecimento. Este acontecimento possui apenas um intertítulo, que surge logo após o Bloco é uma citação (Mt 2:13), na qual se diz que anjo apareceu em sonho para José e mandou que ele fugisse para o Egito até ser avisado para voltar. Todo o resto da seqüência é simplesmente uma montagem, quatro planos relacionados entre si. Diferentemente do que acontecia nos filmes de Peças da Paixão, que filmavam um quadro para cada fato, aqui um fato é descrito com diversos quadros; isso já pressupõe algum hábito do público e do diretor com a narrativa cinematográfica. Também é interessante perceber como a tintagem em cor sépia desses

segmentos aumenta a sensação de aridez do deserto, ou o torna mais realista. Para as cenas noturnas, que são filmadas durante o dia – por causa da luminosidade necessária – é utilizada a viragem em azul, para parecer noite.

O Período da Juventude, nem sempre era mostrado em outros filmes, pois era comum se passar diretamente do Nascimento para os milagres e a Paixão. Essa seqüência é particularmente interessante. Não me demorarei nela, tendo em vista que já comentei componentes seus anteriormente, como: Jesus indo ao Templo aos 12 anos; Maria e José procurando-o, e a postura paterna de José.

Essas cenas são rodadas no Egito, pois nelas está mui naturalmente um menino Jesus relativamente pequeno de cerca de três anos e um outro a seguir com cerca de oito anos, situação que dispensa comentários. Esta seqüência também marca a participação no filme do jovem ator Percy Dyer, com 13 anos à época, que viajaria junto à equipe para fazer cenas em Nazaré, junto à fonte. Interessa-nos particularmente a cena do plano final desta seqüência.

A cena abre com o intertítulo *"E crescia Jesus em sabedoria, estatura e graça diante de Deus e dos homens... Lc II:45"*

A câmera está fixa em frente do cenário da carpintaria, que ocupa quase todo o quadro; no plano médio estão Maria e José, ela do lado esquerdo, e ele do lado direito da cena. Jesus (Percy Dyer) sai de dentro da carpintaria carregando uma viga de madeira sobre um dos ombros, ele caminha até o primeiro plano e pára por poucos segundos. No fundo da cena Maria faz uma expressão de espanto, sem grande exagero, que também chama a atenção de José. O que ela via? A luz do sol que batia no corpo de Jesus carregando a viga projetava a sombra de uma cruz no chão. E, assim acaba o Período de Juventude.

Já comentei anteriormente sobre o equívoco que é se acreditar que uma cena ilustra sempre o que está dito no texto dos intertítulos, ou mesmo no texto do roteiro ou dos Evangelhos. Apesar do intertítulo ali colocado ser o texto literal da narrativa de Lucas, a cena, e seu conteúdo, foi toda imaginada pela roteirista e equipe da Kalem. Não há nada naquele intertítulo que permita compor uma cena assim. Ou seja, essa composição foi uma escolha deliberada, quer seja poética ou não, ela guarda um significado que extrapola o textual, mas que vem, no entanto, carregada de veracidade, porque identificada com aquele.

A questão, que será discutida mais adiante no capítulo relativo a *The King of Kings* (1927) de Cecil B. DeMille, é a da possibilidade de se fazer Teologia, e no caso Cristologia, através da ficção, ou seja, interpretar através das imagens, e ou montagem delas, determinados trechos evangélicos emprestando-lhes sentido novo.



A sombra em forma de cruz

Nesta cena, onde a sombra de Jesus projetada no chão forma uma cruz, se deseja mostrar que ele sofreria a crucificação e também fazer lembrança a tudo o que a cruz significa para os espectadores e para a religião cristã. No entanto, essa escolha deixa claro que o destino de Jesus, mesmo quando menino já estava completamente determinado, e o espanto de Maria, ao ver a sombra, mostra que ela compreendera a mensagem: ele iria sofrer e morrer necessariamente. O que se pode dizer é que no intertítulo citado nada disso está presente, ele poderia ter sido ilustrado com Jesus brincando alegremente com seus amiguinhos, ouvindo atentamente os cultos na Sinagoga...mas não, escolheram mostrá-lo como a criança destinada à morte na cruz. Esta concepção está vinculada a uma confissão Cristológica, a do Servo Sofredor, ou o Cordeiro de Deus, que impregnava fortemente a

teologia Católica do período do início da Idade Média. Ao se aceitar naturalmente esta cena é isso que o espectador está levando pra casa, e não *"crescia Jesus em sabedoria, estatura e graça..."*.

Após Anos de Silenciosa Preparação: o Anúncio do Batista

Este curtíssimo bloco de imagens é na realidade composto de apenas duas tomadas divididas em quatro planos por vários intertítulos. Após o título do Bloco de imagens surge um homem de costas para a câmera, fixa, enquadrado à esquerda do quadro em plano americano; ele gesticula e grita coisas em direção a casas distantes no fundo do quadro. Ninguém o ouve. Essa é também, entre todas as cenas do filme, a caracterização de menor força, soa muito antiquada por causa da gesticulação excessiva da personagem. Surge o primeiro intertítulo: "*Eu sou a voz que clama do deserto. Jo I:23*". Em seguida mostra o resto da tomada anterior, que foi evidentemente cortada. Segundo intertítulo: "*Preparai o Caminho do Senhor. Jo I:23*"; este já é seguido por João Batista pregando, em plano americano para um grupo de pessoas, pouco abaixo dele no terreno desnivelado.

O terceiro intertítulo interrompe a cena: "*E vendo Jesus passar, disse... Jo I:36*"; a cena seguinte retoma o restante da anterior, e mostra João apontando para longe no "infinito" fundo de campo do quadro, onde muito a custo avista-se uma minúscula pessoa caminhando. "Eis o Cordeiro de Deus. Jo I:36", é o quarto intertítulo, e a cena que o segue é apenas o complemento final da anterior. Ou seja, esse bloco de imagens foi composto apenas por duas tomadas, que foram cortadas em função dos textos, o que demonstra neste caso uma certa prevalescência destes sobre as imagens.

Como foi dito anteriormente, o que primeiro chamou a atenção nestas cenas foi a ausência completa de Jesus Cristo (Bland) e a do Rio Jordão. A proximidade que a equipe da Kalem estava daquele rio, quando pernoitaram em Jerusalém, era ridícula se comparada com a distância que percorreram até o mar da Galiléia. Ainda me questiono, por que não filmar a cena do batismo? Como defendi antes essas cenas foram rodadas sem a presença de Bland. Outra possibilidade – e, esta é a pior delas – é que a cena do batismo tenha sido cortada do original em seu relançamento pela Vitagraph... Algo sobre o qual não tenho pistas para decifrar.

Acidental ou não – agora fica difícil dizer – estas cenas complementam e dão nome ao que fora visto na "sombra da cruz": Jesus é o Servo Sofredor, ele é o Cordeiro de Deus,

que será sacrificado pelos pecados do mundo. A ausência do Batismo é muito significativa, pois a cena dele está relacionada nos evangelhos à indicação de Jesus como o "Messias", ou seja, o ungido em hebráico. Ser chamado de "ungido", além de uma qualificação religiosa, ao tempo do antigo estado de Israel significava ter sido escolhido para ser Rei. No período de surgimento da Monarquia naquela região. Quando se formou originalmente o Reino de Israel, Saul, foi ungido pelo profeta Samuel, e, com a corrupção pela qual passou o governo de Saul posteriormente, Samuel "orientado por Deus" ungiu o pastor Davi, que assim se tornou o Rei por direito. Diz-se também nos Evangelhos que Jesus é da casa de Davi, logo de descendência real.

A não existência da cena do batismo consagrando Jesus como "o Messias" por João Batista, que também era um profeta, assim como Samuel, fortalece a idéia de que a Cristologia dominante seja a mais antiga, a do Servo Sofredor; que pretendo explicar mais adiante.

O Chamamento dos Discípulos, Os Primeiros Milagres, e Cenas do Ministério.

Sinto que posso unir estes três blocos de imagens numa única análise, pois eles possuem como pano de fundo que os orienta a mesma questão: a locação, a paisagem.
O intertítulo que apresenta "O chamamento dos Discípulos" vem escrito sobre uma gravura representando o Mar da Galiléia. E, de fato, o Mar da Galiléia é toda a desculpa de que se utilizaram para colocar essas cenas no filme. Não conheço, entre os filmes mais primitivos, nenhum que contivesse essas cenas. E, neste quesito, *From the Manger to the Cross* estava inovando.

A primeira cena mostra dois homens lançando as redes à beira do lago (viragem verde), após o intertítulo que anuncia o "chamamento" de Pedro e André, finalmente, entra Jesus Cristo, pela primeira vez Bland aparece no filme. Ele é mostrado entrando na cena pelo lado direito e os chama fazendo um sinal e dizendo algo. Bland está vestido de manto e túnica brancos, é visto em plano geral, e diz: "*Sigam-me e os farei pescadores de homens. Mt IV:19*", na cena seguinte eles deixam as redes e seguem em sua direção. Outro intertítulo anuncia o chamado de Tiago e João. A cena é feita curiosamente com o cinegrafista dentro d'agua, pois o que está em primeiro plano no quadro são dois

pescadores dentro de um barco, e Jesus entra ao fundo da cena, na praia e os chama (viragem verde). Essas cenas têm como única função mostrar o Mar da Galiléia.



Chamamento dos discípulos

Para mostrá-lo novamente vão inserir, no Bloco relativo ao Ministério, Jesus fazendo uma pregação sobre a proa de um barco, sendo ouvido por um grupo de pessoas na praia (viragem verde). A equipe da Kalem também não se furta de colocar no bloco relativo aos milagres Jesus andando sobre o mesmo Mar; uma das poucas cenas com *efeito especial*. Mostra Bland caminhando no quadro, em linha reta, da esquerda para a direita, ele aparece em plano médio, a cena é curta e dura somente o tempo necessário para ele entrar e sair do foco da câmera (viragem azul).



Jesus caminha sobre as águas

O bloco relativo aos "Primeiros Milagres" é mais do que qualquer outro composto por cenas que valorizam as locações. O primeiro intertítulo "*Percorria Jesus toda a Galiléia, ensinando nas sinagogas, pregando o evangelho do reino e curando toda sorte de doenças e enfermidades entre o povo. Mt IV:23*", essa cena mostra Jesus e seus discípulos em plano de conjunto, imersos em meio a uma multidão de pessoas, e ele vai tocando alguns, abençoando outros, representando os atos de várias curas. Isto é interessante pois na abertura deste quadro ilustra-se "milagres", e eles aqui são apenas isso ilustração, para

mostrar o pátio central de alguma das cidades das "locações autênticas", eles demoraram nesta cena curando em série; isto teve o efeito de esvaziar de sentido e significação estas várias curas.

Em seguida mostram o primeiro milagre de Jesus, nas "Bodas de Caná". Esta cena é feita num cenário, o único milagre representado assim, a câmera é fixa e enquadra tudo em plano geral. Os elementos que a compõe espremem-se heroicamente para caberem no enquadramento. Aqui, cito novamente a luz que recai sobre o rosto de Jesus quando ele impõe as mãos sobre os vasos cheios de água e ora. Novamente, a presença do sagrado é vinculada a uma luz projetada.

A ressurreição do filho da "Viúva de Nain" milagre citado em Lc VII:12*: "Como se aproximasse da porta da cidade, eis que saía o enterro do filho único de uma viúva; e grande multidão da cidade ia com ela."* Nem é preciso dizer muito para saber que o que foi mostrado nesta tomada foi a porta de uma cidade, imensa, que ocupou todo o enquadramento, o que obrigou o câmera a ficar distante. Isso fez com que ele tivesse que estabelecer um plano de conjunto, onde distinguia-se com dificuldade os participantes da cena.

O milagre "A Cura do Paralítico de Cafarnaun" é dramaticamente mostrado em detalhes. Ele tinha o que eles mais desejavam: locações... A primeira cena mostra uma multidão cercando uma casa de pedra, dentro de uma cidade, e escalando-a pressurosamente, não dá para se saber o que fazem, a aparência é de desespero coletivo. A cena seguinte mostra Jesus dentro de uma sala escura, curando pessoas, de repente fachos de luz descem do teto, são as pessoas que escalaram a casa, elas separam as traves de madeira e as palmas que compõe o telhado e vê-se descendo atado por cordas o paralítico em seu leito. A cena é extremamente valorizada pela casa que é uma construção típica daquela região.

Outra cena relativa, agora, ao Bloco do Ministério é ilustrativa do grande desejo de se mostrar as locações. Quanto mais vazia de significados mas preenchida de locais turísticos e conhecidos está a cena.

O intertítulo é retirado de Marcos 6:56: *"Onde quer que ele entrasse nas aldeias, nas cidades ou campos, punham os enfermos nas praças, rogando-lhe que os deixasse tocar ao menos na orla da sua veste; e quantos a tocavam saíam curados."*

Essa cena foi tomada em Jerusalém. A câmera fixa mostra a cena num plano geral onde todos os seus participantes ficam diminuídos e diluídos, e Jesus não se encontra á vista. A câmera faz então uma panorâmica da esquerda para a direita, mostrando ao fundo o "Domo da Rocha", famosa mesquita construída sobre o Monte do Templo – onde ficava o antigo Templo de Jerusalém - e conseqüentemente mostra o muito conhecido "Muro das Lamentações", sagrado para os Judeus, e que era uma das bases de apoio do antigo Templo. Em demorados segundos ela coloca em cena um Jesus que mal pode ser identificado em meio a uma pequena multidão. Mais ao fundo da cena pode-se perceber pessoas da época ocupada em seus afazeres e que não parecem preocupadas com a filmagem.

Nesta cena se Jesus faz alguma coisa não se percebe, se alguém é curado, também não se percebe. Ela foi feita apenas para mostrar a locação, inclusive uma locação perigosa para o realismo da cena. Digo isso pois uma cena que desejasse manter o realismo, ou onde essa fosse sempre a maior preocupação teria tentado encontrar um Templo, ou um lugar onde não aparecesse o "Domo da Rocha" conhecida construção muçulmana, muito posterior à época de Jesus, e ou, o Muro das Lamentações, reconhecidos restos do Templo de outrora. O que se pode dizer é que isso emprestou realismo às locações e não à estória de Jesus.

Os Últimos Dias da Vida de Jesus

O intertítulo que abre esse bloco vem escrito sobre uma gravura que mostra Jesus sentado e com várias pessoas à sua volta ouvindo sua pregação.

A cena anterior a este bloco mostra Jesus, sentado, próximo aos seus discípulos, quando uma mulher entra, joga-se a seus pés, toma de um pequeno frasco e começa a perfumar seus pés. Judas toma-se de indignação, pois tratava-se de um perfume caríssimo que poderia ser vendido e o dinheiro ajudaria aos pobres, ao que Jesus responde *"os pobres sempre os tereis..."* Judas, vestido todo de negro, faz "cara de poucos amigos" e sai da cena. Este episódio foi feito não para valorizar o gesto da mulher, mas para marcar a ruptura entre Judas e Jesus, como veremos agora.

Não irei me fixar nos aspectos que se mantiveram das paixões tradicionais, explicando-as parte por parte, pois isso seria fastidioso e um tanto quanto inútil depois do percurso que fizemos até aqui. Basta saber, para tanto, que este bloco é composto pelo mesmo Bloco de Imagens, relativo à Via Crucis, com os tradicionais acréscimos devido aos

rituais católicos. Ele é composto por Entrada Triunfal em Jerusalém (já comentada); A Expulsão dos Vendilhões no Templo; A Traição de Judas; A Última Ceia (traidor apontado, lava-pés e a "primeira comunhão"); Jesus em Agonia no Horto das Oliveiras; Jesus, atraiçoado por Judas, é preso; Jesus é condenado pelo Sinédrio (não tem neste filme); Jesus é renegado por Pedro (não tem neste filme); Jesus é julgado por Pilatos; Jesus é flagelado e coroado de espinhos; Jesus recebe a Cruz aos ombros; A Verônica enxuga a face de Cristo (suposta cena existente); Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; Jesus é crucificado; Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; (Terremoto em animação) Jesus morre na Cruz.

O que irá realmente sublinhar a importância desta parte é a extrema articulação entre imagens e motivações, que levaram à Crucificação de Jesus. Desde a cena descrita "da mulher com um perfume" até os momentos finais, as cenas sucedem-se explicativas umas das outras. Judas rompe emocionalmente com Jesus Cristo, depois Jesus entra em Jerusalém, em seguida ele expulsa os vendilhões do templo. Olcott mostra as conseqüências, ilustrando a "Conspiração dos Doutores da Lei e dos Fariseus", em seguida entra Judas para negociar a sua traição, depois ocorre a Santa Ceia, e Judas é apontado como traidor; ocorre aqui uma montagem paralela que mostra Judas sozinho caminhando por rua escura, a cena é feita para dar a impressão de certo suspense ou tensão, ocorrendo até mesmo a realização de uma câmera panorâmica para acompanhar Judas quando ele penetra na parte mais escura da rua (viragem azul); enquanto isso a Santa Ceia decorre quase normal; Jesus e os discípulos seguem para o Horto das Oliveiras, lá ele reza agoniado, os discípulos dormem, chega o traidor e seus homens, depois levam-no preso, em seguida Judas arrependeu-se. Ele procura os Sacerdotes para devolver o dinheiro e desfazer o negócio, eles o expulsam, e ele acaba surgindo na cena seguinte correndo dentro de um bosque, em seguida, de uma cena para outra ocorre elipse temporal e ele surge já dependurado numa árvore. As partes seguintes serão referentes ao Julgamento e Crucifixão.

Todo este longo trecho demonstra um esforço de narrativa, não estavam apenas mostrando um fato encontrado no Evangelho. Estavam contando como aconteceu e porquê. O porquê está claro, Judas discordou de Jesus Cristo no episódio do perfume, no filme o intertítulo é citação de Mt 26:7, no entanto, essa passagem evangélica diz que *"(...) indignaram-se os discípulos e disseram: para que este desperdício?"*. Na verdade a

passagem realmente ilustrada é a de João 12:1-8, onde ele diz que foi Judas quem questionou Jesus, além disso, João acusa Judas de ser ladrão pois era quem cuidava da Bolsa do grupo. A interpretação dessa passagem no filme, é ligeiramente distinta, pois o motivo de Judas não foi o dinheiro, mas o desacordo tácito da atitude de Jesus com relação ao episódio do perfume. Percebendo a conseqüência funesta de seus atos Judas suicida-se. Ele passa então a ser uma personagem que cometeu um equívoco sério, mas não se torna o responsável, a responsabilidade maior é dos Fariseus e Doutores da Lei, chamados simplesmente de judeus, pois eles planejavam anteriormente como se livrar de Jesus.

O episódio da Expulsão dos vendilhões no Templo, também pode ser arrolado como motivo da Crucificação de Jesus. Não conheço nenhum filme que tenha tido um Jesus Cristo mais violento que este. A cena foi feita diante de uma câmera fixa. No quadro aparecem vários homens anunciando seus produtos, ao longo de uma colunata que perde-se para o fundo do campo. De repente entra Jesus (Bland) retira algum tipo de corda que trazia presa à cintura para amarrar sua roupa, faz com ela um chicote e põe-se a espancar vigorosamente os mercadores. Os discípulos vendo isso saem distribuindo bordoadas aqui e acolá. A fúria de Bland é bastante convincente. Tanto assim que a cena seguinte foi compostas pelos fariseus e Doutores da Lei conspirando contra Jesus. Este é mais um quesito importante neste Jesus Cristo, ele é detentor de alguma psicologia e vontade, ele é interpretado como um homem forte e de caráter bastante veemente.

O episódio da Santa Ceia é com certeza o mais estranho, deixarei primeiramente a percepção de Barnes Tatum falar:

> "As palavras de Jesus sobre o pão e o vinho são retiradas de alguma forma de todos os três evangelhos sinópticos e dos escritos de Paulo (1Cor 11:24-25). Estas palavras servem como base para o sacramento conhecido por vários cristãos como "A Eucaristia", "A Ceia do Senhor", ou simplesmente a "Comunhão" (com esta última pressuposta neste filme pois que as palavras que precedem as de Jesus na tela são "A Primeira Comunhão"). Por contraste, a estória de Jesus lavando os pés dos discípulos aparece somente em João 13:1-30; e a lavação não possui status na igreja como um sacramento. Apesar disso, o lava-pés mantêm-se como uma performance ritualística em algumas igrejas e mais ocasionalmente em adorações locais informais. Assim, reparamos que de todos os filmes vistos neste volume, somente este primeiro filme traz Jesus 'lavando os pés dos discípulos' na tela."[180]

Ele parece neste trecho preocupado com a óbvia referência ao Catolicismo, através do ritual do Lava-pés, que até hoje é praticado em algumas igrejas. O que ele não citou foi o que mais me chamou a atenção, o que transforma também essa cena numa inapelável

[180] Tatum, op. cit., p. 24

citação da "Comunhão" como era praticada na igreja Católica. Quando Jesus inicia as suas palavras relativas à ceia, que são anunciadas bombasticamente "A Primeira Comunhão", todos os seus discípulos ajoelham-se e mantêm a cabeça baixa, de olhos postos também no chão. Durante todas essas cenas eles mantiveram-se assim, tanto para com o oferecimento do pão quanto para o do vinho, dos quais eles se servem de forma rápida para novamente esconderem o olhar. Em nenhum outro filme, como bem diria Barnes Tatum isso seria visto novamente. E, esta cena trata-se nada mais, nada menos do que o catolicismo praticado por Olcott e outras pessoas de origem irlandesa que faziam parte da equipe.



A Primeira Comunhão!

Até o Concílio Vaticano II ser realizado, na década de 50, alterando diversas formas do antigo ritual, "a transubstanciação" do pão em corpo de Cristo e do vinho em sangue eram considerados um "mistério" e ele não deveria ser olhado; no momento da comunhão as pessoas ajoelhavam-se e não olhavam para o que ocorria no altar. No momento da Missa no qual elas deviam ajoelharem-se era tocada uma sineta, e só deviam se levantar após o segundo toque da mesma sineta. É estranho que Tatum repare apenas no Lava-pés, que é tradicional no catolicismo, apesar de não ser sacramental, mas não observe a postura ritualística estabelecida pela igreja e obedecida no filme. Aqui, tão importante quanto qualquer texto evangélico são, na realidade, os rituais comemorativos que antecedem a Semana Santa Católica, que incluem também o "Domingo de Ramos" ou "A Entrada Triunfal em Jerusalém".

Talvez Tatum não tenha percebido essa cena por estar preocupado em demonstrar que este filme é um dos primeiros a se vincular à tradição antiga de "harmonização", ou seja a tradição de se contar a estória de Jesus utilizando-se para isto do texto dos quatro evangelhos. Isso ocorre realmente no que tange a este filme, mas não da forma como Tatum pensa. Para ele o filme parte do texto e se organiza em sua função, mas, o que temos visto aqui é que apesar da tal "harmonização"[181] é o texto que foi organizado em função do filme e em função de toda uma tradição que o precedia, e, principalmente, em função das locações "autênticas". É por isso que o Lava-pés está aqui, não foi por causa do texto de João, mas sim por causa da tradição e dos rituais católicos (estes sim baseados em João), e isso fica muito mais claro no episódio da Comunhão. Para o caso deste filme fica cada vez mais claro que a sua diégese é um tanto quanto independente da origem dos intertítulos que a "explicam".



O Lava-pés

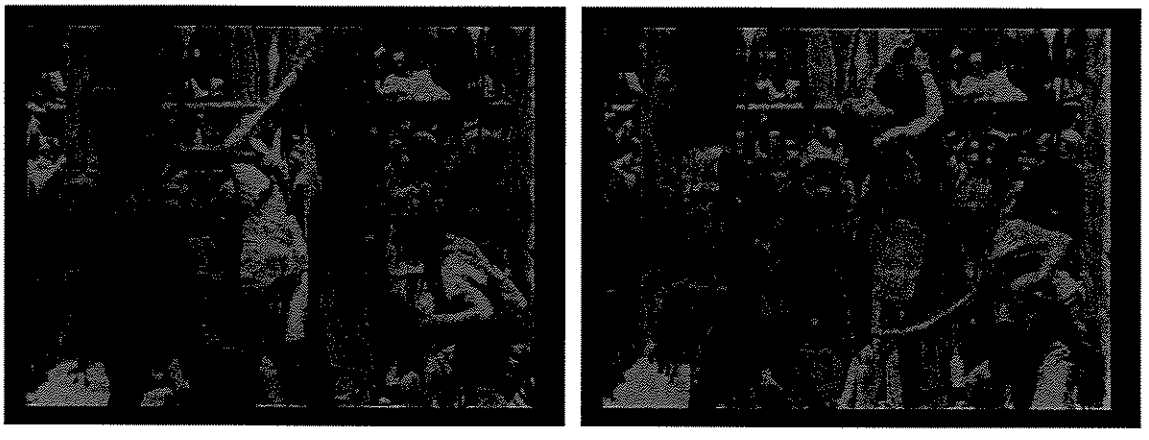
Outro detalhe relativo à ceia é a composição e o cenário. A disposição dos discípulos em torno da mesa é a disposição do banquete romano, ou seja, em U, diferente tanto de Tissot quanto de Doré, logo nada lhes deve. O local do cenário é o mesmo pátio que serviu para tantas cenas anteriores, inclusive a do Sinédrio, desta vez colocaram lençóis por trás das arcadas, tentando criar uma sala, no entanto, o vento não deixa estabelecer a impressão de realidade, pois ele insiste constantemente em balançar "as paredes".

[181] Tatum, op. cit., p.12



Mesa em U na Ceia

Na continuidade desta análise devo tocar num assunto que até agora só foi citado por Jon Solomon, em seu livro The Ancient World in The Cinema, no capítulo "the New Testament and Tales of the Christ" ele comentou a violência de Jesus relativamente aos vendilhões do Templo e ainda chamou a atenção: *"From the Manger to the Cross da kalem (também conhecido por Jesus de Nazaré) se intimida ao mostrar os momentos violentos da vida de Cristo."*[182]



Jesus sendo açoitado

A sua referência a essa "timidez" é devido ao fato de não ter sido mostrada a cena de Jesus perante Herodes, ele pensa que esse encurtamento das cenas diminuiu o aspecto violento do filme. Devo discordar desta opinião, pois a violência neste filme é explorada de

[182] Solomon, Jon. *The Ancient World in the Cinema*, p. 179.

tal forma que se pode até falar em "requintes de crueldade", chega-se até mesmo a ampliar as cenas nas quais Jesus sofre alguma forma de castigo violento, e até mesmo aqueles que são descritos como castigos leves são, praticamente, um linchamento.

Não há a cena onde Jesus é julgado perante o Sinédrio. Isto poderia se pensar que se trata de uma "concessão" tendo em vista as suscetibilidades judaicas relativamente ao tema: Judeus mataram Jesus Cristo. Essa suposta concessão cai por terra quando observamos Jesus perante Pilatos, num Pretório obviamente cenário, e não exatamente muito cuidado. Da sacada do Pretório estende-se uma bandeira, ao centro dela uma enorme Estrela de David, que é o símbolo da nação judaica há séculos. Não era nenhum símbolo de poder romano, era um símbolo de poder judaico, mesmo que ali estivesse exercendo o poder Pôncio Pilatos. Esse estandarte é extremamente visível, pois ocupa sempre o centro da cena quando aparece.



Estandarte judaico

Logo no início do julgamento Pilatos fica sabendo que Herodes está na cidade, e que Jesus é da sua jurisdição – a Galiléia – e por isso envia-o para ele. O encontro com Herodes não é mostrado, mas ao término deste encontro – no evangelho – ele colocou sobre os ombros de Jesus um manto precioso enquanto seus soldados enchiam-no de injúrias. No filme o manto não aparenta nada de precioso e, Jesus encontra-se em meio a uma multidão que também inclui soldados e é praticamente linchado. No seu retorno a Pôncio Pilatos o ator apresenta-se como um homem cheio de hematomas. E, isso não é textual em qualquer dos evangelhos.

Novamente tendo-o em mãos, Pilatos o interroga e resolve mandar flagelá-lo. A cena é mostrada em Plano Geral, no centro há um pilar no qual Jesus tem os pulsos presos no alto da coluna, e os pés também parecem presos. O corpo quase completamente nu, abrigado apenas pelo tradicional "fraudão". Jesus é açoitado por dois carrascos, com tal violência que um dos carrascos sorri e mostra ares de estar cansado de tanto espancá-lo. Jesus novamente é enviado a Pilatos, e agora ele o apresenta a multidão "Eis o Homem!" ao que a multidão responde: "Crucifica-o!" Não se pode esquecer que também foi retirado do julgamento a opção dada por Pilatos, nos evangelhos, para que se libertasse Jesus ou um outro prisioneiro de nome Barrabás. Essa cena não existe ali, e não existiu em outras produções do período anterior, pois simplesmente ela também não existe na chamada "Via Crucis", não era tradicional.

Depois de lavar as mãos e mandá-lo crucificar, os soldados de Pilatos ainda divertiram-se colocando sobre ele um manto, coroando-o de espinhos, batendo-lhe na face, cuspindo-lhe e enfim jogando "imundícies" sobre ele. Essa cena existe nos evangelhos, mas é anterior à condenação, ocorre em conjunto com a flagelação. Aqui, essa escolha alterou uma "cena" já tradicional, mas, mais do que isso, alterou inclusive uma disposição do texto evangélico, e o resultado foi prolongar os atos violentos e o sofrimento de Cristo.



Primeira e segunda quedas Jesus surrado exemplarmente

As cenas da "via Crucis" contém todos os elementos tradicionais, inclusive o da "Verônica", se pudermos dar crédito a Lloyd Baugh que a cita. A grande diferença para este caso é novamente a violência. Sem qualquer fundamento nos textos evangélicos, Jesus, além de carregar a Cruz, é o tempo todo açoitado, não por um soldado, mas, por quatro. O que o leva a cair por pelo menos quatro vezes. As quedas têm sua razão de ser, pois nas

paredes – mesmo da atual Jerusalém – apareciam marcados os locais onde supostamente Jesus havia sofrido as quedas no percurso da cruz. Estas "estações" deveriam ser mostradas, pois eram partes importantes das "locações autênticas"; talvez por isso Jesus era tão surrado quando caía, isso dava um tempo a mais para que o espectador observasse os lugares das quedas.

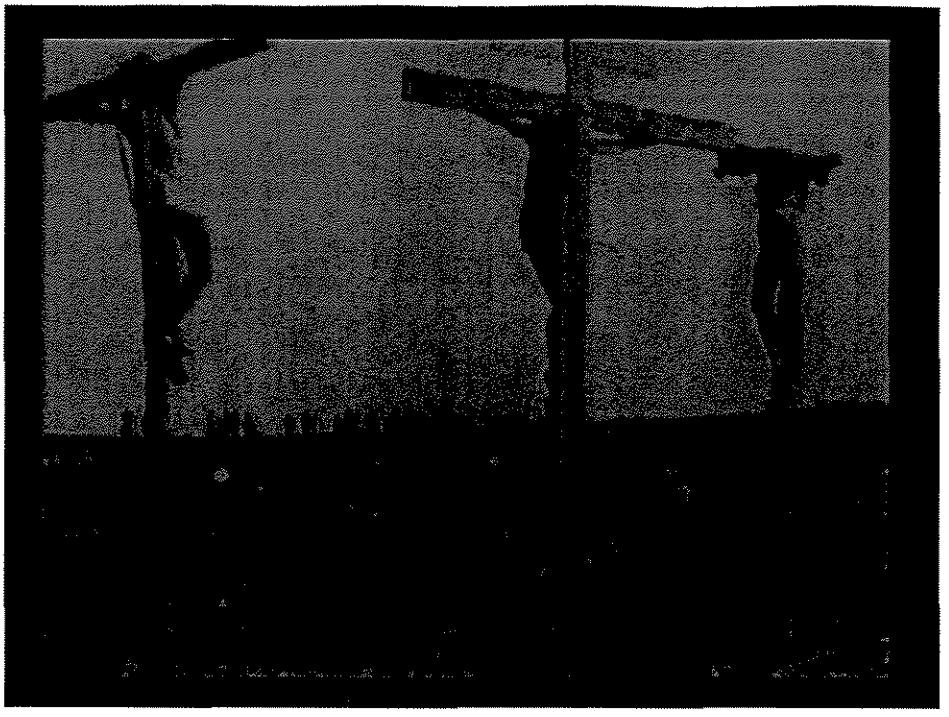
No percurso se mantiveram o encontro com as mulheres de Jerusalém, com a mãe e Maria Madalena - figura completamente apagada na estória toda – e há também o encontro com o Cireneu que os soldados obrigaram a ajudar Jesus a carregar a cruz, que no entanto, nesta cena apenas carrega a parte detrás da cruz, e Jesus ainda continua com o peso todo dela nas costas.

A crucificação possui um belo momento, um plano contra-plano. Essa situação é de especial interesse. As mulheres que foram em busca de Jesus encontram-se ajoelhadas em primeiro plano, enquanto a câmera toma o quadro num plano geral, elas parecem rezar. No fundo da cena, muito ao fundo, vê-se a crucificação; na seqüência a câmera mostra Jesus sendo crucificado, e pode-se ver ao fundo, agora de frente, as mulheres ajoelhadas assistindo de longe a cena.



Plano-contra-plano das mulheres

Nesta cena da crucificação a violência ainda continua. Jesus, deitado sobre a cruz, tem sobre seu peito um soldado sentado, que comprime seus ombros com as mãos para que ele não se mova, enquanto isso os outros dois soldados pregam suas mãos na cruz. O dantesco é que a dor é excessivamente representada, pois valoriza-se as pernas de Jesus, que se debatem enquanto ele é pregado.



Crucificação

Após os soldados levantarem a cruz, ocorre uma bela cena com os três crucificados em primeiro plano. Demora-se nestas imagens de crucificação. O local escolhido não foi uma colina ou um monte como é tradicional, e como também é textual. Um dos prováveis motivos é que até hoje não se sabe onde ficava o monte denominado Gólgota, onde transcorreu a crucificação. Mas, a beleza da fotografia, e da composição, se devem, sobretudo, à aridez da locação: não há plantas, nem areia, nem vida alguma. É um chão obviamente pedregoso e estéril. A imagem é da mais pura desolação.

Em seguida mostra-se a cena dos soldados disputando nos dados as vestes de Cristo; na outra cena Jesus pede água, no que é atendido por um soldado; mas a outra cena que me interessa agora é a de Maria, Mãe de Jesus, Maria Madalena e João, aos pés da cruz. Eles são curiosamente vistos em plano de conjunto, a cruz inteira, ocupando o centro da tela, e as personagens à sua frente e se jogando aos seus pés. O fato de interesse nesta cena é que ela é feita por trás da cruz, ou seja, Jesus Crucificado fica de costas para o público, o que ainda a torna mais dramática. Isso nos remete novamente à cena das mulheres que estavam ajoelhadas assistindo de longe. Elas também estavam de costas para a câmera. Essas duas únicas cenas são importantes, pois demonstram que já se havia desvinculado este filme de

Cristo da representação teatral, onde para o ator era completamente desaconselhável ficar de costas para o público.

Em seguida se representa a agonia de Cristo, um grande terremoto acompanhado de tempestades deveria abater-se sobre eles naquele instante. Bem, mas como representar isso num filme do Primeiro Cinema? Essa foi a novidade mais interessante de todas, a cena do terremoto é feita em animação. No quadro aparecem prédios de Jerusalém, e bem ao fundo as três cruzes, mas tudo isso é feito contra-luz, ou seja há um certo efeito de teatro de sombras chinês. Não se trata de um "desenho animado", mas provavelmente de efeito com um papel cartão por trás de um fundo translúcido.



Animação para representar o terremoto

Após esse feito, a câmera retorna para Jesus crucificado, que ocupa sozinho um plano geral, e a sua cabeça tomba para frente. Entra então o último intertítulo:*"Porque Deus amou ao mundo de tal maneira que deu o seu Filho unigênito, para que todo o que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna. Jô III:16."* E, o filme termina. Não há Ressurreição e nem Ascensão aos céus, como era comum até mesmo em algumas peças da Paixão. Se pudermos dar crédito a Jon Solomon, ele informa que neste filme havia uma cena da Ascensão e que Jesus Cristo era içado por cordas até o céu.[183] Na versão por mim analisada essa cena não existe.

[183] Jon Solomon, p. 179.

A violência explorada neste filme só pode ser explicada pelo estilo de trabalho da equipe. Essa mesma equipe da Kalem já havia se envolvido em várias produções de "westerns", e, com exceção de Bland, no papel de Jesus, o vilão, aqui representado por Judas, era o mesmo Robert Vignola, o especialista em papéis de vilões em outros filmes da companhia. A escolha pela caracterização violenta pode estar vinculada á valorização do "sacrifício de Jesus"; isso levou a uma forte carga emotiva, que não estava presente em outros filmes daquele período. As pessoas se comoviam com o sofrimento de Cristo, e, nesse filme, ele realmente sofria.

Acredito que mais de uma cena rodada na Palestina tenha sido cortada na edição original ou numa edição posterior. O que me faz pensar isso é uma cena existente na Paixão da Pathé, que pode ou não ser anterior a 1912. Essa Paixão era uma referência, enquanto Film D´Art, e, em suas versões ampliadas, de 1914, fez uma adaptação em seu original para colocar ali uma cena da Fuga para o Egito, onde apareciam ao fundo as pirâmides do Egito e a Esfinge. A diferença é que a da Pathé não parecia verdadeira, lembrando uma grande fotografia com os personagens à frente. Bem, acontece que a Pathé também tinha neste conjunto de cenas um quadro referente à Mulher da Samaria, que trata-se de uma mulher que estava pegando água no Poço de Jacó quando Jesus chegou e lhe pediu água.

Sempre estranhei a existência desta cena nesta Paixão, mas quando tive em mãos o texto descritivo da viagem da equipe da Kalem pensei ter encontrado a solução. Como a equipe passou pelo Poço de Jacó e o visitou e ali fez cenas, provavelmente existia também uma cena referente à Mulher da Samaria, coisa que obrigou a Pathé a acrescentar mais um quadro para fazer frente às inovações do concorrente. Sabendo da existência de cenas ali filmadas, mas não vendo em parte alguma o Poço de Jacó, posso concluir que provavelmente estas cenas existiram, e tanto quanto a cena da Verônica, quanto a da Ascensão, acabaram ficando de fora no relançamento posterior do filme, feito pela Vitagraph.

Incorporação de Novos Recursos Narrativos

From the Manger to the Cross, rodado em 1912, trazia em seu conjunto algumas "novidades" que eram aplicadas em outros tipos de filmes. A primeira importante é a representação de uma cena em vários planos, sem interrupção. Antes dele era comum que uma cena sempre fosse mostrada num único plano e com a câmera fixa. Assim, veremos a

Fuga para o Egito ser representada em quatro planos diferentes. O primeiro é a "Sagrada Família" saindo à noite de sua casa; o segundo são as mesmas personagens caminhando pelo deserto; o terceiro mostra-os caminhando em direção às pirâmides do Egito; e enfim o quarto plano mostra a Sagrada família descansando diante da Esfinge. Este recurso, a utilização de vários planos, sem interrupção dos intertítulos também foi usado em alguns momentos do Julgamento de Cristo, e também na "Via Crucis".

Além da multiplicação dos planos na mesma cena, Olcott (ou Gauntier?) também usou outro recurso que iria se consagrar somente poucos anos depois, a Montagem Paralela, o famoso "enquanto isso...." proveniente da literatura, o qual D. W. Griffith desenvolveria em sua forma mais conhecida em "O Nascimento de Uma Nação", de 1914. Tendo em vista a convivência tanto de Olcott quanto de Gene Gauntier com Griffith, esta última em seu curto período de trabalho na Biograph, não é de estranhar que eles também tenham participado no desenvolvimento deste recurso. Diferentemente de Griffith eles não o utilizam para aumentar a velocidade rítmica do filme e criar tensão dramática, mas, creio que isso já seria se esperar demais para um filme de 1912, utilizam a montagem paralela como apenas mais um recurso para contar a estória. Ela ocorre em vários momentos do filme, mas ainda não é usada com homogeneidade dentro da narrativa.

O exemplo mais óbvio é o do episódio no qual, Jesus com 13 anos é levado ao Templo, e perde-se de seus pais. Uma cena mostra Jesus ensinando aos Doutores da Lei e Sacerdotes e a outra cena mostra os seus pais procurando-o na caravana que já voltava, a cena seguinte retorna a Jesus, e a outra mostra seus pais chegando ao Templo; e a cena seguinte mostra José exigindo que ele o seguisse para casa; a cena se encerra com Jesus se explicando aos pais na escadaria da entrada do Templo. Outro exemplo que já descrevi foi todo o percurso narrativo da discussão entre Judas e Jesus Cristo, por causa da cena do perfume, e que terminou com o suicídio de Judas. Há outras cenas ainda, no entanto, o que prevaleceu foi a grande utilização das tomadas de uma cena por quadro, como era comum até então.

Outro processo utilizado foi o da "viragem", que era usado no momento da revelação do filme. Neste processo coloria-se o negativo. Foram usadas três cores diferentes: azul, sépia, e verde. O azul era utilizado para as cenas noturnas que eram necessariamente rodadas durante o dia, pois a câmera necessitava de luz forte para fazer as

tomadas. O sépia, sempre que utilizado no filme tinha a tendência de agravar o aspecto desolado da cena, como A Fuga para o Egito, A Crucificação, etc. O verde foi apenas utilizado em relação às cenas que possuíam o Mar da Galiléia de fundo. Nas demais partes o preto e branco do filme tiveram o seu bom resultado de sempre.

Dois efeitos especiais chamaram atenção nesta filmagem: a animação para representar um terremoto, e a luz para representar o contato das personagens com "Deus". A animação foi realmente uma idéia engenhosa, desconheço outros filmes que a tenham usado. O seu efeito não foi de todo realista, no entanto, ela cumpre a sua função de ilustrar um determinado acontecimento, que, de outra forma, teria que ser deixado de fora.
Usar a "luz" para demonstrar um contato com o "sagrado" é bastante inovador, se pensarmos que antes disso a auréola da Virgem Maria era desenhada em cartão, e colocada sobre a cabeça da atriz; ou, se ainda nos lembrarmos que os anjos eram representados com asas imensas e acompanhados por "brilho" de papelão. Essa "desmaterialização" da representação do sagrado, representa um passo decisivo no cinema, que será retomado por Cecil B. DeMille em *The King of Kings* de 1927, já citado, e que merecerá uma análise no capítulo seguinte.

A Recepção do Filme

Apesar dos meus esforços para demonstrar a importância do trabalho em equipe, ou melhor, da equipe, quando encontro comentários do filme, muitas vezes eles se resumem ao diretor ou ao principal ator. Tendo isso em vista encontrei alguns comentários a respeito dos dois, e, eles são úteis para se perceber o impacto que este filme teve sobre o público de Londres e Nova York. Algumas informações foram retiradas do livro de Chales Foster, *Stardust and Shadows: Canadians in Early Hollywood*, do capítulo: "Sidney Olcott and the Making Of the From the Manger to the Cross"

Olcott estava destruído nervosamente quando terminou as filmagens. Havia atuado em catorze partes do filme, e também o havia dirigido. Gene Gauntier levou os negativos diretamente a Nova York, sem nem mesmo passar na sucursal da Flórida, de onde a equipe era oriunda. Quando Olcott e sua equipe descansaram fizeram uma nova viagem para Londres, onde haviam ouvido falar que o Deão Inge, apelidado de "o decano escuro" da catedral de St. Paul, havia elogiado Olcott por sua determinação em contar *"a verdadeira história do cristianismo."* Olcott foi recebido pelo decano numa audiência. Isso causou o

envio de centenas de cartas de protesto, contrárias ao filme nos jornais de Londres. Lá o filme foi lançado em 3 de Outubro de 1912, na Queen's Hall, e teve uma seleta assistência, estavam presentes: o próprio Reverendo William Inge e o Cardeal Francis Bourne, o prelado Católico para a Inglaterra.

Em seguida, Sidney Olcott, bastante renovado com as notícias da divulgação do filme, através da "polêmica" levou sua equipe para a Irlanda, onde fizeram quatro filmes em uma semana, antes de voltarem para os Estados Unidos. O retorno da equipe a Nova York foi recebido com considerável alarde pela imprensa. E novamente, cartas contra e a favor do filme choveram nas redações dos jornais. Isto que parecia ser mais uma produção "blasfema" ou que havia realmente despertado os pruridos religiosos, nada mais era do que uma campanha movida pelo próprio pessoal da Kalem. E, que mui espertamente também estavam trazendo da Inglaterra Robert Henderson-Bland, para dar ainda maior publicidade para o filme.

Olcott admitiu, uns vinte anos depois, para a *Films in Review*, ter escrito, e que todo mundo da Kalem também escreveu uma lista de cartas para os jornais. Alguns foram escolhidos para escrever contra - e, que o filme deveria ser proibido - e outros para escrever a favor: *"das centenas de cartas impressas, nós enviamos umas quarenta"*, ele recordou, *"mas eu devo admitir que nós ajustamos o rolar da bola."*

Muitas vezes quando os pesquisadores se apressam em escrever sobre censura religiosa, fazendo suas pesquisas somente através dos jornais, podem se deparar com uma situação como essa. Os dados dos jornais, a opinião pública, enfim, foram manipulados por uma "campanha" de propaganda, barata e bem sucedida. As poucas pessoas que realmente ousaram dar sua opinião contra ou a favor, muito provavelmente foram levadas pelo torvelinho criado pela própria Kalem.

Ainda como parte da estratégia de marketing Robert Henderson-Bland foi trazido a Nova York pela Kalem para a estréia especial do filme ainda em outubro de 1912. E agora iniciam-se os fatos que não sabemos até onde confundem realidade com fantasia. Até onde havia sinceridade religiosa ou simplesmente um comportamento extravagante para influenciar na publicidade, por parte do ator inglês. Embora Henderson-Bland não tenha recebido passagem de Primeira Classe, o capitão do navio, Awestruck, ofereceu-lhe a melhor suíte em troca de que ele desse uma volta completa pelo convés do navio, com as

vestes que havia usado na filmagem. *"Em Nova York Henderson-Bland foi uma sensação. Recusou-se a usar todo e qualquer veículo para seus transcursos, ia caminhando a toda parte. As multidões o seguiam todos os dias e centenas o esperavam do lado de fora do seu hotel, aguardando a sua aparição diária. Muitos ajoelhavam-se quando ele saía do hotel."*

From the Manger to the Cross foi visto pela primeira vez, em Nova York, no auditório de John Wanamaker, em 14 de outubro de 1912. Uma música especialmente composta e executada por uma orquestra de quarenta músicos, acompanhava o filme com uma marcação impressiva. Foram enviados convites a todos que possuíam alguma importância na vida religiosa de Nova York. A maioria atendeu, assim como as autoridades civis e as pessoas importantes da indústria do filme. As críticas dos jornais de Nova York chamavam o filme de "extasiante", "penetrante" e "inspirado". As aparentes críticas iniciais foram facilmente superadas, e as poucas cartas denunciando Olcott e a Kalem por sua ousadia ao tratar a estória em filme como se fosse entretenimento foram afogadas por milhares de outras a favor.

Sidney Olcott foi aclamado como o maior diretor da indústria cinematográfica americana da época. Bland também foi arrastado pelo sucesso do filme. Ele ficou em Nova York por quase três meses com a Kalem disposta a pagar as despesas. Ele recebeu convites para as casas da elite da cidade. A viúva de Jacob Astor IV (desaparecido no Titanic) deu uma recepção especial livre de bebidas alcoólicas para Bland, durante a qual ela pediu-lhe para "abençoar" seu filho, nascido depois do seu resgate do Titanic!

Bland recebeu várias ofertas para que aparecesse na cena de Nova York ou para que estreasse algum novo filme, ele recusou todas. Levado por Olcott, ele fez uma aparição pessoal no pequeno teatro de propriedade de Louis B. Mayer em Haverhill, Massachussetts. Mas antes ele já havia marcado a sua passagem de volta à Inglaterra, e desta vez de primeira classe. Frank Marion ofereceu-lhe um polpudo cheque em agradecimento pela publicidade que ele havia dado ao filme. Olcott, que levou o cheque para o hotel, contou muitos anos depois sobre uma despedida não muito costumeira, no seu encontro com Bland.

" Eu lhe ofereci o cheque, mas ele acenou afastando-o, " disse Olcott. "Então agarrou o cheque e pressionou-o na minha testa e depois na sua própria. "Há outros que precisam dele muito mais do que eu," ele disse. Ele fez uma pausa e então continuou: "Existe um orfanato em Toronto, Ontário, ao qual este dinheiro

deve ser enviado." Olcott negou enfaticamente ter sugerido o orfanato a Bland. "o porquê disse que eu saberei somente após a minha morte," ele disse[184].

O dinheiro foi para o orfanato que ainda fica na mesma rua da primeira casa canadense onde morou Olcott. O New York Telegraph obteve uma cópia de um lançamento nos registros do orfanato que se lia: *"Recebido da Kalem Film Company, de New Jersey, E.U.A., em pedido expressado por Jesus Cristo, a soma de setecentos e cinqüenta dólares."* [185]

Bland retornou à Inglaterra, mas nessa época somente para atuações religiosas. Ele fez somente um outro filme, *General Post*, em 1920. Durante a Primeira Guerra Mundial ele tornou-se oficial no Exército Britânico, ganhando medalhas por seu aparente desprendimento em relação à sua própria segurança. Dizem que ele salvou muitas vidas com o seu heroísmo. Depois da guerra ele escreveu um livro intitulado *From the Manger to the Cross*, no qual ele declarou que Cristo havia penetrado em sua alma durante a filmagem e que ele havia estado inconsciente do que ele tinha feito até ver o filme em Nova York. Disse que Cristo esteve com ele durante a Primeira Guerra Mundial e o tornou invencível. Escreveu anos depois, em 1938, *Actor, Soldier, Poet*, em 1938, onde retomava o assunto do filme, mas agora narrava do ponto de vista de Jesus Cristo. Perguntado anos mais tarde o que ele pensava sobre Bland e seu livro, Olcott somente diria: "Eu acredito que ele foi um dos maiores atores da época, mas que ele era um ator, nada mais."[186]

Em Olcott não deveriam restar realmente muitas dúvidas à respeito do que era publicidade e do que era religiosidade, pois ele também tinha conhecimento do folheto de recomendações impresso para exibidores a cerca do filme, como informa Tatum:

"Lidando com o lançamento da Kalem. Umas poucas sugestões para a forma de anunciar. From the Manger to the Cross. Obviamente escrito para exibidores que deviam estar considerando a apresentação do filme, o artigo escrito por Epes Winthrop Sargent oferecia muitas dicas práticas: como envolver ministros e trabalhadores de igreja (oferecer uma apresentação adiantada); como obter lista de endereços (pergunte aos ministros); como preparar convites escritos (preferencialmente em tipos góticos); como usar cartazes (evite cartazes ambulantes "sandwich boards"); como preparar a sala de exibição (use um pouco de incenso); como arranjar a música (órgão como o instrumento de preferência), neste artigo de propaganda também ocorrem aquelas palavras que costumam ocorrer através da literatura deste primeiro período do cinema: reverente e reverência."[187]

---

[184] Charles Foster, op. cit.
[185] Idem.
[186] Idem.
[187] Barnes Tatum, p.30

Se Henderson-Bland possuía ou não uma fixação com a figura de Jesus Cristo, com quem julgava estar em contato direto, isso não chega a importar, importa o quanto isso tenha ajudado a emprestar "ares místicos" à produção.

Como se pode facilmente perceber, provavelmente os "homens de religião" causavam muito menos problemas do que é alardeado nas discussões acadêmicas. Podemos mesmo pensar que eram também um pouco abusados em sua boa fé. A Kalem, a exemplo do que ocorria desde as primeiras apresentações das peças da paixão, recomendava claramente que se aliasse à projeção um ambiente de "reverência", ou, em outras palavras um ambiente piedoso. Não parecia muito adequado os cartazes sandwiches, pois imagine um homem com um cartaz na frente e outro nas costas gritando por aí o anúncio de um filme sobre a estória de Jesus. Não, decididamente isso não ficava bem. Para que houvesse maior respeito ainda deveria se enviar para a lista de endereços, obtida com o pastor ou o padre, convites impressos em letras góticas – o mesmo tipo bíblico -, para atrair e "honrar" essa seleta assistência de pessoas de igreja. Os outros recursos deviam ser praticamente cômicos mesmo à época, preparar o ambiente com incenso, antes da projeção, que ainda deveria ser acompanhada por música de órgão, o instrumento por excelência dos templos americanos, era no mínimo estabelecer um acontecimento catártico religioso.

A Kalem lucrou milhões de dólares com *From the Manger to the Cross*. Ele é ainda hoje visto em cine-clubes e por pesquisadores que estudam as técnicas pioneiras de fazer filme. Após a Kalem ser comprada pela Vitagraph, esta relançou o filme em 1917, depois quando o som chegou no cinema em 1928, historiadores procuraram a música orquestral original em vão. Eles esperavam gravar a música para colocá-la no filme. Em 1938 o filme foi novamente relançado, desta vez com acompanhamento sonoro e narração, e também foi revisado para incluir closes inseridos na metragem original, e ainda fez sucesso por vários anos. Ainda podia-se ver *From the Manger to the Cross* nas TVs americanas no começo da década de 70.

A despeito da óbvia vantagem de possuir um diretor da estatura de Olcott na folha de pagamento da Kalem, Marion, Long e Kleine recusaram o pedido para aumentar o seu salário para além de 150 dólares por semana. Impulsionado pelo seu sucesso e irritado com essa atitude, ele demitiu-se e juntou forças com Gene Gauntier para produzir filmes

independentes. Planejando tomadas durante todo ano, eles localizaram sua empresa em Jacksonville, Flórida.

Conclusão

Minhas primeiras conclusões sobre este filme visam, antes de mais nada, estabelecer uma ponte para o(s) próximo(s) capítulo(s).

Gostaria de chamar atenção para o fato, que creio demonstrado, de que se tratou acima de tudo de um filme que era produto de um trabalho de equipe. Uma equipe que já trabalhava há alguns anos junta. Esse grupo contava com pelo menos quatro pessoas que já eram ou se tornariam pouco depois diretores de filmagens. Havia homogeneidade de princípios técnicos e estéticos, principalmente no quesito: filmagens em locações. Tudo isso fica ainda mais claro quando se lembra que *From the Manger to the Cross* nasceu de improviso quando a equipe já estava no Egito. Uma mudança de planos dessa ordem exige homogeneidade de interesses e esforços. Apesar de todo "festejo" que se faz em torno de Sidney Olcott e Robert Henderson-Bland, este último era o elemento "destoante" do grupo, pois viera especialmente para fazer o papel de Jesus Cristo, sendo sua única especificação a de ator. Como fiz notar antes, por trás de Olcott havia uma equipe afinada que era capaz de realizar filmagens mesmo sem a sua presença tácita.

A outra idéia que surgiu a partir deste filme foi o do papel preponderante das "locações autênticas" na escolha das cenas da vida de Cristo que seriam filmadas. O que pode ter se passado com Gene Gauntier foi um "já que estamos aqui, por que não filmar a vida de Cristo?" É este "já que estamos aqui" que faz toda a diferença. Na fita foram priorizadas as filmagens dos locais geográficos acessíveis, mas principalmente a cidade de Jerusalém e o caminho chamado de "Via Sacra"; o que vem novamente chamar atenção para "os quadros" tradicionais que compõe este acontecimento.

Foi a disponibilidade dos locais, a sua existência enquanto pano de fundo que levaram à escolha dos diversos trechos dos textos evangélicos, e não o contrário, como normalmente se afirma. Não se partiu dos textos evangélicos para fazer a adaptação, partiu-se em primeiro lugar das locações, e em seguida foram buscar as relações com os textos. Talvez uma das coisas que mais caracterizam este processo foi o equívoco quanto à passagem do texto evangélico quando ilustram a dissensão entre Judas e Jesus, como já

expliquei anteriormente, ora, se se está seguindo o texto evangélico, não haveria como cometer tal engano, a não ser que se opusesse bem a *posteriore* os textos às imagens.

Importante também é começarmos a estabelecer a divergência entre o conteúdo dos textos evangélicos utilizados e o conteúdo das imagens. Elas nem sempre ilustram pura e simplesmente o que está escrito, por mais de uma vez as imagens foram além, inclusive fazendo interpretação teológica; quanto a isso cito o fato do final do Bloco da Infância, onde a sombra projetada de Jesus forma uma cruz no chão. Isso também permite estabelecer o destino de "sacrifício" de Jesus Cristo, o que vai permitir estabelecer o tema Cristológico do Servo de Deus ou Cordeiro de Deus para este filme. Neste mesmo quesito de interpretação teológica encontra-se o detalhe da ausência "física" de anjos, que são representados por uma luz, o que significou uma certa "desmaterialização" na representação do sagrado, atitude esta que amadurece no filme *The King of Kings* de 1927 do diretor Cecil B. DeMille, que será minha próxima análise.

Em termos técnicos, confesso que fui surpreendido pelo uso da "montagem paralela" recurso que estava ainda em desenvolvimento naquela época, e bastante vinculado à figura de D. W. Griffith. Se este era para a equipe um recurso usual fica difícil de estabelecer, mas pelo sim, pelo não, pude verificar que tanto Olcott quanto Gauntier conheciam e mantiveram relações pessoais com Griffith em períodos anteriores á elaboração deste filme. O que se confirma também com relação a este período do chamado Primeiro Cinema é já alguns vestígios de se tentar estabelecer uma narrativa que tenha sua origem na cinematografia e pela cinematografia. Resultado desta tentativa é a representação de algumas cenas compostas por até quatro planos distintos, nem todos respeitando os critérios que seriam estabelecidos posteriormente de "continuidade", além, da já citada existência de montagem paralela.

Uma das minhas últimas conclusões refere-se à sempre "evocada" repressão dos religiosos ou das autoridades religiosas, que de acordo com os vários historiadores sempre desejaram censurar de alguma forma os vários Filmes de Cristo. Até onde sei, apenas *The King of Kings* de 1927, recebeu alguma influência direta em seu roteiro das tais "autoridades religiosas" e isso a pedido do próprio diretor. Mesmo o "mal afamado" *The Last Temptation of Christ*, de Martin Scorsese, de 1988, não sofreu retalhações (ou cortes) no corpo do filme, somente retalhações públicas de alguns setores religiosos. Fica muito

mais claro para mim que apesar de terem existido sempre os religiosos descontentes com as "representações de Cristo" nenhum deles teve poder de fato ou respaldo real para intervir no processo da criação desta imagem no cinema, ao menos até o momento desta produção de 1912. O que se pôde ver no texto acima foi um real aproveitamento dos possíveis descontentes com o lançamento do filme, para se criar um clima que possibilitasse a grande divulgação barata do mesmo.

A última conclusão que não pode passar despercebida é que houve um avanço em relação à psicologia dos personagens em geral, inclusive de Jesus Cristo, em relação ao regime de mostração de imagens vivido anteriormente pelo Primeiro Cinema. Jesus tem um caráter forte e chega até mesmo a gestos violentos. A violência no filme, como já falei longamente em outra parte deste texto, foi algo completamente inusitado. Creio que essa característica se deve ao fato de a equipe (novamente a equipe) ter se especializado anteriormente em melodramas baratos e principalmente em Westerns. Deviam entender realmente a violência como um chamativo característico para os espectadores. Afinal, é um atrativo até os dias de hoje. Também neste processo todo não é conveniente esquecer o importante papel da mulher roteirista, pois o nosso próximo diálogo com um filme terá também outra mulher neste papel.

Cap. 04 - The King of Kings – Uma Teologia da Luz – Cecil B. DeMille, 1927.

Pausa para um Intervalo Histórico – 1915 a 1927

Entre *From the Manger to the Cross* de 1912 e *The King of Kings* de 1927, há uma longa distância, os quinze anos que os separam viram se engendrar uma grande indústria cinematográfica nos Estados Unidos, dominada por produtoras e grandes estrelas do cinema. O cinema Hollywoodiano surgiu e aos poucos impôs ao mundo aquilo que se convencionou chamar de "Narrativa Clássica", da qual D. W. Griffith é um dos elaboradores mais conhecidos. Vimos no capítulo anterior que a Kalem Company chegou a criar uma sucursal na Califórnia, junto a outras companhias que também o mesmo, e nos arredores de Los Angeles acabou surgindo Hollywood, a grande meca de produção cinematográfica.

Nesses quinze anos que separam um filme do outro não há nenhuma produção realmente importante que tenha como tema a vida de Cristo. Apenas um filme de Peça da Paixão foi realizado na Itália, em 1915, *Christus* dirigido e produzido por Giulio Cesare Antamoro. Possuía milhares de figurantes e os intertítulos estavam "curiosamente" em Latim, e ainda trazia citações textuais de Dante Alighieri. Uma grandiosa e dispendiosa produção rodada no Egito e na Palestina. Os quadros foram inspirados em vários pintores, ficando mais clara a influência de Fra Angélico no quadro referente à Anunciação.

Há notícia de que o filme durava cerca de duas horas. Foi estrelado pelos maiores artores italianos do cinema mudo: Leda Gys (Virgem Maria), Alberto Pasquali (Jesus Cristo), e Aurelia Cattaneo (Maria Madalena). As locações foram usadas de forma ilustrativa. Curiosamente é o primeiro filme sobre o qual tenho notícia da utilização da cena A Tentação de Cristo, ela foi feita entre as rochas no deserto. A cena da Última Ceia foi a primeira a ser rodada com luz elétrica; infelizmente no retorno da viagem à Palestina a Crucificação se perdeu e teve que novamente ser filmada, desta vez na Itália mesmo. O filme contou com o apoio da igreja Católica (Vaticano) e por isso chegou até mesmo a ser projetado no muro da Igreja do Santo Sepulcro em Jerusalém. A sua última projeção data

de 1928, e até recentemente pensava-se que ele estava perdido, agora no ano 2000, por ocasião dos festejos do Jubileu de Cristo, foi reencontrado e restaurado.

No Estados Unidos não se fez qualquer grande lançamento, exceto o do próprio *From the Manger to the Cross*, relançado em 1917, agora pela Vitagraph. Seria bastante fácil, e talvez uma alternativa lógica, uma vez que a minha opção é analisar somente os filmes que tenham a vida de Cristo como seu tema principal, fazer vistas grossas aos dois principais filmes deste período: *Intolerance* (1916, D. W. Griffith) e *Ben-Hur* (Fred Niblo). No entanto, devido a importância destes filmes para a história do cinema, e, de acordo com alguns historiadores, importância para a história dos Filmes de Cristo, terei necessidade de me demorar um pouco neles.

O fato mais notável deste período não acontece nos cinemas, mas fora deles. Com o crescimento da indústria cinematográfica vários setores ligados à vida religiosa das diversas comunidades e em diversos países começaram a se interessar pelo conteúdo que era veiculado pelos filmes. Este fato é importante, pois não se trata tão somente de um esforço coletivo coordenado, mas de um esforço da Igreja Católica – e também de algumas comunidades Protestantes - para resguardar a boa moral dos seus fiéis. Isto significava também que o público dos cinemas havia mudado. De 1910 a 1920, não são somente pessoas de "má índole" como imigrantes, analfabetos e pessoas de classe baixa que freqüentam o cinema, aos poucos a classe média e outros setores da sociedade começam a descobrir o cinema como uma grande fonte de entretenimento e prazer. É esse público que, freqüenta as igrejas, o culto de manhã e a matinê no cinema à tarde, que interessa particularmente aos religiosos. E são esses mesmos freqüentadores os encarregados de vigiar o que é mostrado no cinema.

Apesar de já existirem grupos nos Estados Unidos nesta época, debatendo-se por uma grande moralização da sociedade e dos costumes, haja vista o fenômeno cultural da "Lei Seca", seria a Grã-Bretanha quem daria os passos mais seguros em direção à elaboração de um código regulador do que podia ou não ser mostrado nos filmes, leia-se, censura.

A pesquisadora Ruth Vasey, no artigo "Foreign Parts", que se encontra no livro de Francis Couvares, *Movie Censorship and American Culture*[188], tratando de representação de etnicidade em Hollywood, demorou-se um pouco sobre a questão da influência da Inglaterra sobre seus "clientes". Ela deixa claro que com exceção dos Estados Unidos, a Grã-Bretanha foi o país que mais influência exerceu sobre a sua clientela. Essa influência se fez sentir através dos diversos itens que compunham o seu código de regulamentação do cinema e pelo seu poder político e econômico.

Inicialmente a Grã-Bretanha não possuía um código[189] extremamente elaborado e a polícia de costumes agia conforme houvesse reclamação pública a respeito deste ou daquele filme, e, aquele tipo de reclamação passava a constar como novo item a ser verificado. Neste contexto surgiu *The British Board of Film Censors*, em 1912, estabelecido pela própria indústria do filme, pois as autoridades locais já buscavam impor os seus próprios sensores e elaborar as suas próprias regras. O Board foi estabelecido visando colocar em ordem e uniformizar aquelas regras. O objetivo era criar uma corporação que pudesse fazer julgamentos, e que estes fossem aceitáveis nacionalmente.

Para este fim o Board[190], que é um órgão independente, necessitou ganhar a confiança das autoridades locais, Parlamento, imprensa e público. Ele devia não apenas ser independente, mas ser visto como tal, cuidando, por exemplo, que a indústria do filme não influenciasse as suas decisões, e que, similarmente, a pressão de grupos da mídia não determinasse seus critérios. Em 1916, quando T. P. O´Connor foi escolhido Presidente da BBFC, um dos seus primeiros atos foi dar destaque para a *Cinema Commission of Inquiry*, estabelecida pelo *National Council of Public Morals* naquele mesmo ano. Ele resumiu o *Board Policy* numa lista de quarenta e três itens para a que comunidade pudesse estabelecer critérios a partir dos quais vigiar os filmes. Esta lista de itens foi retirada do registro anual do *Board* dos anos de 1913 – 1915. O seu original é mais detalhado, mas segue abaixo ao menos os seus títulos, uma vez que os pormenores não puderam ser localizados:

1. Títulos e sub-títulos indecorosos, ambíguos e irreverentes.

---

[188] Ruth Vasey, "Foreign Parts – Hollywood's Global Distribution and the Representation of Ethnicity" in: COUVARES, Francis G. *Movie Censorship and American Culture*, p.212.

[189] Algumas informações á respeito da censura Britânica eu retirei do seu próprio site: http://freespace.virgin.net/alasdair.y/CENSORS.htm, acessado em 15 de Março de 2003. Site do The British Board of Film Censors.

[190] Idem.

2. Crueldade com animais.
3. **Tratamento irreverente de assuntos religiosos.**
4. Cenas de bebidas em excesso.
5. Acessórios vulgares no cenário.
6. O *Modus Operandi* de criminosos.
7. Crueldade com crianças e excessiva crueldade e tortura em adultos, especialmente mulheres.
8. Exibição desnecessária de roupas-de-baixo.
9. A exibição de sangramentos em profusão.
10. Figuras nuas.
11. Vulgaridade ofensiva, e conduta imprópria e vestimenta.
12. Danças indecorosas.
13. Cenas de amor excessivamente apaixonadas.
14. Cenas de banho passando dos limites do apropriado.
15. Referências a controvérsias políticas.
16. Relações entre capital e trabalho.
17. Cenas tendendo a depreciar personalidades públicas e instituições.
18. Horrores realísticos de combate de guerra.
19. Cenas e incidentes calculados para fornecer informação ao inimigo.
20. Incidentes que tenham uma tendência de depreciar nossos aliados.
21. Cenas mostrando o uniforme do Rei por conteúdo ou ridículo.
22. Assuntos de relações com a índia, nos quais Oficiais Britânicos são vistos sob uma luz odiosa, e de outra maneira atentar para sugerir a deslealdade do Nativo do Estado ou mostrando desrespeito ao prestígio Britânico no Império.
23. A exploração de incidentes trágicos de guerra.
24. Cenas de mortes cruéis e estrangulamentos.
25. Execuções.
26. Os efeitos do lançamento de vitriol.
27. O hábito das drogas: opium, morfina, cocaína, etc.
28. Assuntos relacionados com tráfico de escravos brancos.
29. Assuntos relacionados com sedução premeditada de garotas.

30. Cenas de "Primeira Noite".
31. Cenas sugestivas de imoralidade.
32. Situações sexuais delicadas.
33. Situações acentuadamente delicadas das relações conjugais.
34. Homens e mulheres juntos na mesma cama.
35. Relacionamentos ilícitos.
36. Prostituição e obtenção.
37. Incidentes indicando a atual perpetuação de assaltos criminosos sobre mulheres.
38. Cenas representando doenças venéreas, herdadas ou adquiridas.
39. Incidentes sugestivos de relações incestuosas.
40. Temas e referências relativas ao "suicídio racial"
41. Confinamentos.
42. Cenas profanas em casas em desordem.
43. **Materialização da figura convencional de Cristo.**[191]

Como podemos perceber as preocupações britânicas iam desde a moralidade corriqueira religiosa até à vigilância política pura e simples. Pela quantidade de itens e a minúcia que lhes foi reservada pode-se perceber a importância que estes quesitos reguladores tinham para a imagem de potência imperialista da Grã-Bretanha. Buscava-se passar uma boa imagem de seus súditos e para seus súditos e tirava da tela toda e qualquer sugestão de revolta ou de descontentamento destes, principalmente se esses fossem indianos, ou de outras colônias inglesas, como p.ex., Hong Kong.

Dentre estes vários quesitos interessam-nos apenas dois, um que cuidava da representação adequada de cerimônias e rituais religiosos e outro que proibia qualquer materialização na tela da figura convencional de Jesus Cristo. O que se pode perguntar é: qual é a real importância de se tratar da Censura Britânica, no que concerne a filmes produzidos em outros países, principalmente nos Estados Unidos?

Como a Grã-Bretanha tomou a frente na regulamentação da censura cinematográfica, ela foi prontamente imitada por suas colônias e possessões, além dos estados que fazem parte da comunidade Britânica internacional. As conseqüências disso não poderiam ser piores para Hollywood. A Grã-Bretanha que impusera várias restrições ao

[191] Vide site do The British Board of Censors Films

seu mercado, estabelecendo cotas para os filmes que viessem do exterior, desejando proteger a sua própria produção interna, deixou uma cota livre de 30% para os filmes estrangeiros americanos; o que não era pouco. Essa percentagem somada à grande área de influência da Grã-Bretanha significava 50% de todo o mercado cinematográfico externo dos americanos. Não era tanto a cota de 30% dos ingleses que interessava quanto um mercado gigantesco que estava sob a égide Britânica.

Em razão disso a imagem de Cristo sofreu sérias restrições nos filmes americanos e nos filmes franceses. *From the manger to the Cross*, em 1912, foi o último filme de Cristo a ser visto sem cortes na Inglaterra. Mas, as restrições Britânicas não eram totais, elas apenas atingiam as cenas nas quais apareciam assuntos contrários à sua regulamentação, como nos informa Ruth Vasey: *"(...) Detalhes de representação que eram contrários aos quesitos Britânicos deveriam ser encobertos pela proteção de cortes (cortes que deviam ser inseridos nas partes relevantes), mas os temas centrais dos filmes precisavam (também) estar consoantes com uma visão imperialista. (...)"*[192]

A Censura Britânica aceitava, assim, que se "encobrisse aquela imagem", ou seja, o filme não era rejeitado no todo, isto significava filmar vários quadros diferentes da mesma cena de um mesmo filme, para se fazer a montagem adequada para a "*versão inglesa*"[193]. A Grã-Bretanha baniu por três décadas a imagem de Jesus Cristo da tela. Com o passar dos anos, tendo em vista as mudanças relativas às duas Grande Guerras no equilibro político e econômico mundial, o Reino Unido perdeu gradualmente influência. Tornou-se cada vez mais difícil obrigar os produtores de Hollywood a aceitarem suas regulamentações, mas não apenas isso, tratava-se também de uma mudança nos costumes e na sociedade, pois mesmo o *Código Hays*, de auto regulamentação da indústria cinematográfica americana, adotado em 1930, já não era mais levado tão a sério nos anos 60, e posteriormente acabou sendo abolido.

Por outro lado, no período pouco anterior à Primeira Grande Guerra, nos Estados Unidos também existia um certo desejo de alguns segmentos sociais de se impor a censura ao filmes, como nos informa Barnes tatum:

"Antes da Primeira Grande Guerra, a sociedade americana experimentou um período de ativismo social que era expressão de uma miríade das então chamadas "causas" e "organizações" progressistas. As

[192] Ruth Vasey, op. Cit. P. 224.
[193] Idem, p. 221.

mulheres não somente lutavam pelo seu direito de voto mas também lideravam a discussão de questões amplas que levariam ao melhoramento humano, incluindo-se aí limitar aquilo que poderia ser visto na tela."[194]

Naquele momento histórico o *Woman's Christian Temperance Union* (WCTU), um destes vários grupos femininos que surgiu, tinha se tornado um líder no movimento nacional pela proibição da manufatura e venda de bebidas alcoólicas. O WCTU então, dizendo querer proteger as crianças dos vícios nos filmes, iniciou uma campanha ampla baseada na censura. Incluiu ainda exigências de que houvesse um maior controle do governo federal.

Em 1915, a Suprema Corte dos Estados unidos, em decisões envolvendo a *Mutual Film Corporation*, recusou-se a prorrogar a Primeira Emenda de proteção para filmes, permitindo então – e encorajando – a contínua proliferação de grupos de censura local, estadual, e potencialmente, em nível federal. Foi neste contexto que se deu o processo de elaboração de *Intolerance*.

Intolerance *de 1916, D. W. Griffith*

Barnes Tatum, em *Jesus at the Movies*, dedica um capítulo inteiro para o filme *Intolerance*, de 1916, realizado pelo famoso diretor David Wark Griffith, já anteriormente aqui citado como um dos inventores da chamada "narrativa clássica" Hollywoodiana. Ao justificar a sua escolha Tatum esbarra numa idéia não muito convincente: *"No que se refere aos* Filmes de Cristo, *o ambicioso Intolerance (1916) de D. W. Griffith deve estar incluído – se não por outra razão pela posição e lugar que este filme ocupa na história do cinema."*[195] E, apesar de eu mesmo ter evocado essa desculpa, ela nada mais é do que uma desculpa mesmo.

A importância de D. W. Griffith para a história da cinematografia é indubitável, no entanto, ele não foi genial o tempo todo e nem em todos os gêneros. E, com certeza, o filme de Cristo não teria sido seu forte se a ele tivesse se dedicado, a julgar pela amostra em *Intolerance*.

Neste conhecido filme Griffith irá tratar do tema da intolerância, ilustrando-a em todas as épocas e mostrando como ao final haverá a vitória do amor. Ele faz isso soberbamente através de quatro estórias entrelaçadas que se passam em diferentes períodos,

[194] Barnes Tatum, p. 35
[195] Tatum, op. cit, p. 33

o seu único elo de ligação, é o tema da intolerância através dos tempos; as estórias se passam em épocas distintas:

1. Tempo Moderno, Estados Unidos, estória de um jovem que foi condenado à morte por um assassinato que ele não cometeu;

2. 1572, França, estória do massacre do dia de São Bartolomeu, de Huguenotes por Católicos;

3. Século I, Judéia, estória da crucificação de Jesus.

4. 539 a.c., Babilônia, estória da queda da cidade de Babilônia ante Ciro e os Persas.

A ousadia de Griffith em levar a técnica da Montagem Paralela a extremos foi paga com um grande fracasso de público. Os espectadores daquela época não conseguiam acompanhar as constantes mudanças de épocas sem perderem o fio das estórias que estavam sendo contadas, e achavam o filme um tanto quanto confuso. A estória de Jesus é utilizada de maneira quase metafórica como símbolo da vítima maior da intolerância dos homens. Parece que Griffith se esqueceu que para aquele caso os "intolerantes" eram os Judeus, e que estes não estavam na Palestina do século I, mas no seu quintal.

Acredito que um dos textos que tenham feito incluir obrigatoriamente Intolerance em qualquer análise de Filmes de Cristo é o de Kinnard e Davis, *Divine Images*, de 1992, um dos trabalhos pioneiros nesta área. Basicamente tudo o que Lloyd Baugh fala sobre *Intolerance* está no livro deles, e aquilo que lá não se encontra é fruto da interpretação apressada daquele autor. Tatum, muito espertamente, percebendo o "vazio" do filme relativamente à história dos Filmes de Cristo, socorreu-se da questão da censura para fortalecer o capítulo do seu livro. Apenas citando literalmente Kinnard e Davis, poder-se-á perceber o quanto foram "festivos" com relação a Griffith e essa produção:

"As cenas da Judéia, apesar de breves, são (como o resto do filme) fotografadas com tal beleza que deixam uma impressão mais duradoura que as de muitos filmes épicos bíblicos posteriores, totalmente devotados ao assunto. *Um Howard Gaye suave representa Jesus* em cenas que mostram o milagre de Canaã e a crucificação. Apesar das seqüências de Gaye ocuparem apenas uma pequena porção do tempo total, sua representação impressionante fica como uma das *mais bem sucedidas dramatizações* de Cristo em filme, e a sua cena em pé, perto de um bando de pombas é uma das mais adoráveis do cinema mudo. *O milagre de Canaã é lindamente filmado*, com um crucifixo simbólico em dupla exposição obscurecendo Gaye enquanto a água é transformada em vinho. Comparando essa cena a similar do diretor Sidney Olcott no filme anterior 'From the Manger to the Cross', aquela versão (como descrito anteriormente) é dramática e efetiva, mas *o manuseio de Griffith do mesmo material é bem mais poético*. De acordo com notícias da época, Griffith encontrou dificuldades de censura quando o B'nai B'rith objetou as cenas que ele filmara mostrando lideres

judeus crucificando Jesus; o diretor concordou com a pressão e queimou o negativo já filmado, refilmando as cenas com soldados romanos."[196] (os itálicos são meus)

Lloyd Baugh basicamente fez estes comentários crescerem, quando ele uniu a isso o conhecimento do filme *Restitution*:

"Para concluir este tratamento dos primeiros filmes de Cristo, nós devemos considerar um dos esquisitos do gênero, o filme de 1918, *Restitution*. Seu diretor e principal ator (como Jesus) era Howard Gaye, o Jesus de Intolerance. Talvez o primeiro filme "spin-off", que é, um filme gerado por um personagem ou um episódio de um filme precedente, ele conta em quatro episódios e em cem minutos , a eterna luta da humanidade contra Satã.[197]

A parte da estória relativa à intolerância na época de Jesus, se fosse separada do todo do filme não duraria mais que doze minutos. Quanto à cena "épica" relativa à Crucificação, ela poderia ser inspirada pelo *Christus* italiano, que também chegou nos Estados Unidos, como por *From the Manger to the Cross*, até mesmo pela produção da Gaumont francesa do começo do século. O problema, como se pode perceber assistindo-se o filme é que essa cena dita "épica" mal pode ser vista, pois é tirada de cena mui rapidamente. Já Howard Gaye, se comparado com Henderson-Bland de *From the Manger to the Cross*, parece-se com uma estátua que se move muito lentamente, como se tivesse medo de se partir em pedaços; essa interpretação tôsca, digna das primeiras filmagens de peças da paixão, é chamada "suave". E, se essa interpretação pode ser chamada de impressionante é pela sua total falta de adjetivos.



Intolerance Via -Crucis



Intolerance - Howard Gaye como Jesus

Mesmo na época da sua filmagem, em 1915, a interpretação do papel de Jesus Cristo já era menos contida. As poucas cenas rodadas por Griffith são de puro "apresentacionismo". Jesus sempre aparece em Plano Geral, a composição das cenas é

[196] Iwersen, op. Cit., p.16
[197] Lloyd Baugh, p. 11.

estereotipada, mesmo comparada a outros filmes, pois estes outros possuíam uma vantagem: eles eram antigos, ou seja, o Cristo de *Intolerance* não tinha nada a acrescentar à construção da imagem de Jesus no cinema.

A composição da cena das Bodas de Cana é ainda em forma de "quadro" com vários elementos se apertando dentro dele para poderem aparecer diante da câmera. Era a mesma formatação do já citado *Manger*... A cena descrita por Kinnard e Davis a respeito da sobreposição da sombra da cruz cobrindo o corpo de Cristo, antes de "poética" aparenta ser mal feita mesmo, uma imitação sem graça do recurso pensado por Olcott. Se em Olcott a sombra parece demonstrar a predestinação de Jesus, em Griffith ela é somente a sombra de uma cruz, que na diégese não possui significado algum, apenas o espectador vê, é mais um enfeite de gosto duvidoso do que um dado poético do filme. Até mesmo o enquadramento da cena é antiquado, a câmera é fixa e toma a cena em plano Geral, é somente isso, um recurso usado desde a primeira paixão filmada.



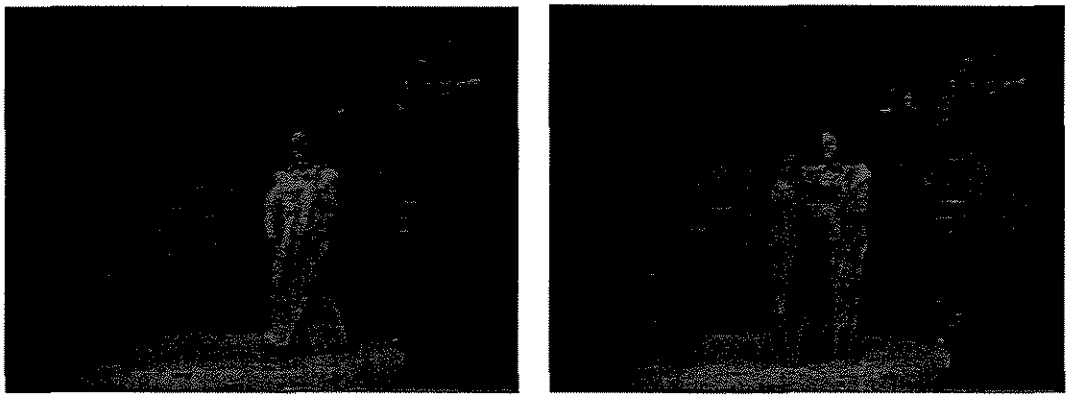
Intolerance - As Bodas de Caná

Talvez as cenas da vida de Cristo no filme *Intolerance*, sirvam apenas para mostrar a intimidação do diretor diante das fortes cobranças sociais daquele período. Mas digo talvez, pois nada ali justificava um uso tão pobre da linguagem cinematográfica por quem a dominou tão bem. O elogio de Kinnard para a cena na qual Jesus aparece pela primeira vez é completamente estapafúrdio, ainda mais, comparando-a a toda história do cinema mudo, onde não faltaram belíssimas composições de imagens.

Lloyd Baugh acrescentou bastante bem o seu conhecimento do filme *Restitution* à essa estória toda:

"(...) ele conta em quatro episódios e em cem minutos, a eterna luta da humanidade contra Satã. No triunfante clímax do filme, Satã, tinha formado uma "diabólica aliança" com o Kaiser da Alemanha, encontra com Jesus, evidentemente bem ressucitado de sua crucificação em *Intolerance* (no qual a Ressurreição não foi apresentada). Talvez desejando antecipar o fim próximo da Primeira Guerra, Gaye faz Jesus derrotar Satã e o Kaiser. O filme foi sem dúvida popular, por que dez anos depois, ele foi re-editado em uma versão mais curta e como título ainda mais dramático de *The Conquering Christ* (O Cristo Conquistador)."[198]

Mas, até mesmo esse dado pode fazer com que se leve a uma conclusão equivocada. Ora, todos sabem que *Intolerance* foi um imenso fracasso, apesar da sua linguagem inovadora no campo cinematográfico. Então não é muito claro o porquê desses autores considerarem o "grande sucesso" de Howard Gaye na composição deste papel, quando na verdade ele foi o produtor e principal ator de *Restitution*. O sucesso deste filme se deve menos à atuação de Gaye em *Intolerance* do que a sua atuação neste outro filme, pois ao que parece neste ele pelo menos saía do lugar, coisa que não fazia no filme de Griffith.



Jesus encontra-se com sua mãe

As cenas que compunham a estória de Jesus foram escolhidas tendo em vista a mensagem principal do filme, a intolerância. Nos intertítulos não é deixado muito espaço para a interpretação do espectador sobre o que ele via nas diversas cenas, como este, por exemplo, simplesmente apresentacionista: *Maria, a mãe*. A cena anunciada mostra Jesus dentro de uma sala e, em seguida, vem ao seu encontro uma mulher que o abraça em atitude de saudação. Os intertítulos que anunciam quase sempre a intolerância dos fariseus, a vitimização de Jesus, etc., possuem um papel mais relevante, no quesito informação do que as próprias imagens apresentadas.

---

[198] Idem, p.11.

É através do tema intolerância que Griffith selecionou as seguintes cenas da vida de Cristo:

- As Bodas de Caná, na Galiléia (dramatizado);
- A Mulher Adultera (dramatizado);
- "Deixai vir a mim as criancinhas" (plano tableaux);
- Via Crucis (Grande plano - tableaux);
- Via Crucis – Jesus encontra com sua mãe (plano tableaux)
- Jesus Crucificado (Plano Tableaux – cruzes extremamente distantes)

O diretor deu mais ênfase, de certa forma, aos fariseus, apresentados logo nas primeiras cenas e presentes em todas as outras, e na perseguição que movem a Jesus, do que a fatos relativos à estória dele. Griffith escolhe a cena das Bodas de Cana, provavelmente pra atacar a "intolerância" ao álcool; e o tema da Adultera, tendo em vista a moral burguesa que ele critica.

As cenas da história de Jesus são usadas para reforçar os aspectos da estória moderna, contada por Griffith, onde um jovem casal paupérrimo é vítima da perseguição das "boas senhoras" da sociedade. Essas conexões e associações da estória de Jesus com a outra não constituem nenhuma contribuição para a imagem cinematográfica de Jesus. Este filme contribuiu mais para a constituição de uma péssima imagem dos judeus.

O único detalhe que faz de *Intolerance* um marco para os Filmes de Cristo é que ele foi acolhido pela tesoura da censura. E uma censura que veio tanto de cristãos quanto de judeus. Tanto Barnes Tatum quanto Baugh e Kinnard, citam a censura que Griffith sofreu. É famosa no episódio relativo às Bodas de Cana, quando Jesus transforma a água em vinho a "nota" que ele foi obrigado a inserir devido à censura:

> "O Primeiro Milagre.
> A transformação da água em vinho.
> Nota: O vinho era usado como uma oferenda a Deus; bebê-lo era parte da religião judaica." [199]

A nota sobre o uso do vinho no Judaísmo era certamente muito apropriada para o público americano que vivia o auge do movimento pela temperança. Somente quatro anos depois, em 1920, a proibição surgiria com a 18ª. Emenda à Constituição dos Estados Unidos que colocava fora da lei a manufatura, venda e transporte de bebidas alcoólicas.

---

[199] Barnes Tatum, p. 38

Proibição que se prolongaria no país até sua revogação pela 21ª. Emenda em 1933. Talvez ela não fosse muito apropriada para o público judeu. Quanto a isso Baugh nos informa:

> "E, finalmente, o filme tocou pela primeira vez na delicada questão de como representar a responsabilidade pela morte de Jesus, uma questão que deve ser encarada mesmo nos mais recentes filmes de Cristo. Em sua versão original, não obstante a presença nos sets de filmagem de um Rabbi e de um Pastor Episcopaliano como consultores, Griffith tinha mostrado os líderes da comunidade judaica não somente perseguindo Jesus mas também crucificando-o; na sua justificativa para os grupos judeus que o pressionavam o diretor respondeu " já queimei os negativos daquelas tomadas, refilmei as cenas [Crucificação] com soldados romanos substituindo-os."[200]

Quanto a essa delicada relação entre os Filmes de Cristo e o Judaísmo, tratarei no capítulo referente ao filme francês *Golgotha* (Duvivier, 1935), onde poderemos explorar a questão de forma mais apropriada.

A postura de David W. Griffith não poderia ter sido melhor, informa Tatum, que muito sabiamente ele se tornou uma espécie de porta-voz da liberdade de expressão artística e se opôs vigorosamente aos censores de filmes em geral, lutando contra as proibições locais, estaduais ou federais que recaíssem sobre qualquer filme. Quando terminou *Intolerance*, em 1916, ele publicou um livrinho panfletário de quarenta e cinco páginas chamado *O Surgimento e o Declínio da palavra Livre na América.*

A luta era, no entanto, impossível de ser ganha, pois naquele mesmo ano duas importantes denominações protestantes colocaram a questão da censura nas agendas de seus encontros nacionais sinalizando então às igrejas para "limpar" os filmes. Ambas a *Methodist Episcopal Church* na sua Conferência Geral Quadrienial, e a *Protestant Episcopal Church* na sua Convenção Geral Trienal, receberam e aceitaram resoluções em regime de urgência para fazer passar no Congresso dos Estados Unidos legislação que pudesse sustentar a censura aos filmes.[201]

Diante da realidade do estabelecimento da censura, tanto na Grã-Bretanha como nos Estados Unidos, os produtores e diretores tiveram de lidar com uma nova realidade relativa à manipulação da imagem de Jesus Cristo na tela: a ausência dela. A proibição Britânica era muito clara a esse respeito, estavam banidas toda e qualquer representação da convencional figura de Jesus Cristo. Nos Estados Unidos essa proibição não existia, mas já vimos como a exigência Britânica afetava a produção americana. E, em tempo de censura era bom permanecer, quanto possível, prudentes no tratamento daquela imagem. A prudência

---

[200] lloyd Baugh, pp. 10 e 11
[201] Tatum, p. 35.

excessiva, no entanto, causou estragos irremediáveis em ótimos filmes, e até mesmo momentos de pura comicidade, como veremos agora com o *Ben-Hur*, rodado por Fred Niblo em 1925.

Ben-Hur de 1925, Fred Niblo.

Ben-Hur já havia sido anteriormente filmado, como comentamos. O próprio Sidney Olcott e Gene Gauntier foram responsáveis pela primeira versão, do romance do General Lew Wallace, em 1907. Mas este filme não chegava à sombra do que veio a ser o *Ben-Hur* da Metro-Goldwin-Meyer[202], que veio tirar aquela companhia da falência quase certa.

O romance *Ben-Hur* contava a estória do judeu Judah Ben-Hur que, acusado falsamente, de assassinar o Procurador romano, tem a sua vida e a da sua família completamente destruídas. O seu antagonista é Messala, romano que foi seu amigo de infância. Ben-Hur, mandado para as galés como escravo, consegue salvar o Cônsul Arrius de morte certa num naufrágio após uma batalha marítima. O Cônsul o liberta e adota como filho. Como cidadão romano ele volta a Jerusalém em busca de sua mãe e irmã, que após ficarem trancafiadas num calabouço por vários anos, contraíram lepra.

Faz parte da estória de Judah Ben-Hur ter seu caminho cruzado com o de Jesus Cristo. A primeira vez no momento em que ele está sendo levado como escravo, e depois quando ele retorna a Jerusalém, e transcorrem os chamados últimos dias da vida de Cristo. Daí a sua importância para o estudo da construção da imagem de Jesus no cinema.

Ben-Hur fez um grande sucesso como romance e também como peça de teatro. A Produção teatral já estava em cartaz havia vinte cinco anos, quando a MGM decidiu entrar em cena. A peça possuía vastos cenários e elenco gigantesco, uma batalha marítima, oito cavalos, e uma verdadeira Legião Romana de técnicos. A despeito dos custos (somente os grandes teatros no planeta poderiam montá-la) a peça Ben-Hur tornou-se a mais rentável produção teatral da história americana.

Levar Ben-Hur as telas era um considerável desafio se lembrarmos que já havia filmes épicos bastante grandiosos e bem sucedidos anteriores a 1925, como, p.ex., os italianos *Cabiria* (1914) e *Quo Vadis* (1915) e o americano *O Nascimento de Uma Nação*

---

[202] O historiador Jon Solomon faz uma interessante comparação entre o Ben-Hur de 1925, de Fred Niblo e o de 1959 de William Wyler, no entanto, relativamente a imagem de Jesus Cristo não pôde ser útil nessa parte de meu trabalho, é, no entanto, uma leitura recomendável. Vide Jon Solomon, The Ancient World in the Cinema, pp. 202 – 213, especialmente o item: *Faith, Hope, and Chariots.*

(1915). O problema inicial era a compra dos direitos de adaptação para o cinema. Desde o primeiro momento o produtor da peça, Abraham Erlanger, nosso conhecido investidor das primeiras peças da paixão, havia fixado uma importância bastante alta; o que afastou até mesmo D. W. Griffith e Adolph Zukor da Paramount, que haviam mostrado algum interesse. O preço inicial era de um milhão de dólares. Eventualmente Erlanger foi persuadido a aceitar uma generosa participação nos lucros com direito a aprovar todos os detalhes da produção. As negociações para a produção iniciaram em 1919 e vários grandes diretores foram considerados para dirigir o filme, como, Eric Stroheim, Rex Ingram, e Charles Brabin, diretor famoso à época. Outro quesito importante para a Metro era rodar o filme em locações autênticas, coisa que estava bastante em moda naquele momento, visando garantir o máximo de autenticidade.

A construção dos cenários de *Ben-Hur* na Itália foi marcada pelas disputas trabalhistas com os artesãos, que tinha por trás o desejo de Benito Mussolini de embaraçar os americanos. Depois de inenarráveis peripécias, como, por exemplo, na cena de batalha dos Romanos e dos Piratas, os italianos contratados como figurantes dividiram-se em dois grupos, um fascista e outro anti-fascista, e lutaram de verdade arruinando quase todos os figurinos, apesar do "realismo da cena". Isso, aconteceu, claro, à revelia do diretor que nem havia imaginado coisa tão dantesca. Logo no início das filmagens na Itália Fred Niblo substituiu o diretor Brabin, que tinha dificuldades em dirigir os italianos, "que estavam sempre bebendo e dormindo", e, com o clima local.

O diretor americano Fred Niblo foi um ator de vaudeville durante vinte anos, antes de conhecer um estúdio de cinema pela primeira vez. Ele trabalhou com alguns dos mais influentes homens de negócios, incluindo os *Quatro Cohans*, de fato, sua primeira esposa foi Josephine, irmã mais jovem de George M. Cohan, o segundo casamento dele seria com a atriz Enid Bennett. Em 1917 eles foram trabalhar para o Ince Studios, Niblo aos poucos deixou de atuar e passou a dirigir e produzir. Como diretor de filmes ele assegurou sua reputação como um especialista em filmes de ação, veiculando uma série com Douglas Fairbanks, entre eles *The Mark of Zorro* (1920) e *The Three Musketeers* (1921). Ele

também dirigiu Rudolph Valentino em *Blood and Sand* (1921), e foi contratado pela MGM para fazer o *Ben-Hur*[203].

Fred Niblo, ficou famoso por desenvolver várias técnicas de filmagem para este filme. Os cenários eram gigantescos e foram realizados com o maior rigor histórico possível para a época. Utilizou cerca de quarenta e duas câmeras, incluindo um avião para as tomadas aéreas da famosa corrida de quadrigas. Algumas das seqüências religiosas foram filmadas em Technicolor, e, de longe o mais bem sucedido destes episódios é Cristo Entrando em Jerusalém.

Finalmente, *Ben-Hur* estreou em 1925, e fez um grande sucesso, rendendo nove milhões de dólares. O que não significou grandes lucros para a MGM, mas para Erlanger, que abocanhava 50% deste valor sem fazer nenhum investimento. Investimento que custou 5 milhões de dólares para o estúdio. Apesar da grande propaganda realizada pela MGM, a Itália não veria o filme, pois Benito Mussolini, ao saber que um judeu vencia Roma, proibiu a sua projeção. Ben-Hur foi a propaganda que a MGM precisava, durante um quarto de século o nome do estúdio passou a significar qualidade e altos custos. A partir dos diversos problemas tidos nas locações italianas, os produtores hollywoodianos, em geral, perceberam ser menos custoso construir grandiosos cenários em casa.[204]

Para o assunto que nos interessa o Ben-Hur de 1925 se não chega a trazer contribuições ele traz ao menos os reflexos mais claros da política Britânica com relação à representação material da imagem de Jesus Cristo. Exatamente por ser uma grande produção a MGM não poderia arriscar-se de que seu filme não fosse distribuído no portentoso mercado de língua inglesa. Por isso, neste filme não havia uma versão inglesa e outra americana, para as cenas relativas a Jesus Cristo, optou-se em buscar um estilo de filmagem que pudesse elaborar uma imagem de Jesus distante, como se fosse de alguma forma uma presença metafísica na estória. Não obstante isso não impediu que alguns fatos curiosos acontecessem.

As cenas da Vida de Cristo presentes neste filme são:

1. O Nascimento;

---

[203] Informações retiradas do All Movie Guide, texto de Hal Erickson, acessado em 19 de março de 2003, vide site: http:// www.yahoo.com seção Movies ou acesse diretamente http://rd.yahoo.com/M=224039.2439672.3862715.2374493/D=movies/S=7824607:HEAD2/A=1263501/R=1/

[204] Vide texto de Kevin Hagopian, da Penn State University no site: http://www.albany.edu/writers-inst/index.html .

2. A Entrada Triunfal em Jerusalém;
3. A Santa Ceia;
4. A Via Crucis;
5. A Crucificação.

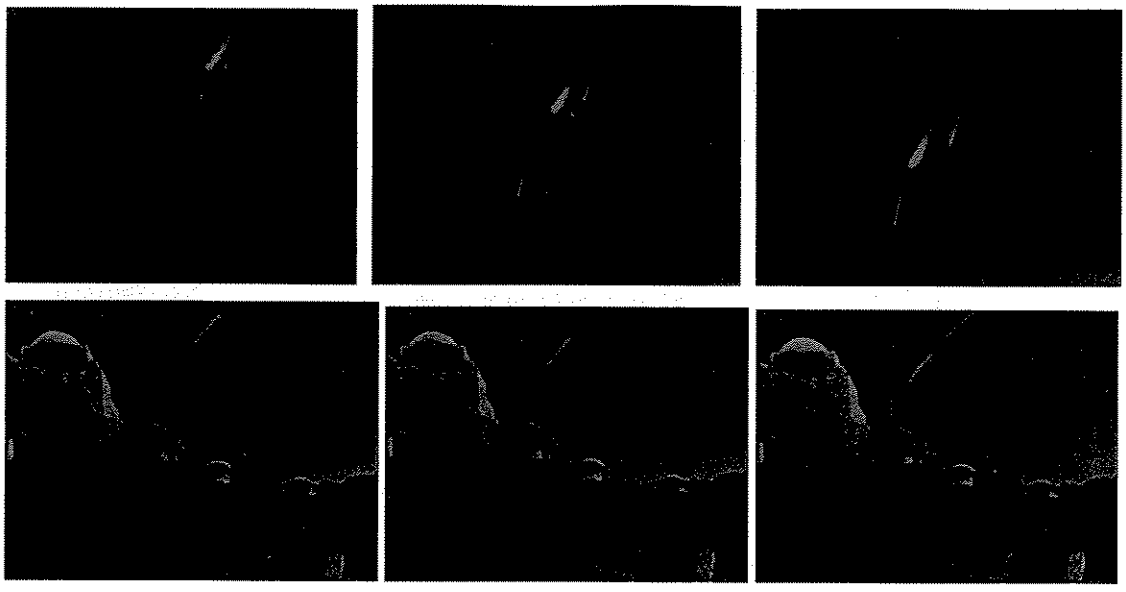
A cena relativa ao nascimento traz a clássica lembrança do Presépio e nada teria de extraordinário ou atraente, além de ter sido feita em Technicolor, se não fosse um detalhe estético que não pode passar despercebido. A estrela que guia os Reis Magos para a gruta onde encontra-se o Messias não repete qualquer obra de arte anterior, como poderia-se imaginar à primeira vista. "A Adoração dos Reis Magos" pintada por Fra Angélico no interior da Capela Arena em Pádua, entre 1304 e 1306, trazia no alto da cena uma estrela bastante curiosa, ela parecia-se muito mais com uma bola de fogo do que com uma estrela, além disso arrastava atrás de si uma imensa cauda. Robert Cumming, no livro Para Entender a Arte, comenta que este detalhe devia-se ao fato de que Giotto *"(...) tentou manter o máximo de fidelidade à vida real. Em 1301 o cometa Halley fez uma de suas aparições periódicas e é evidente que foi este fenômeno, com sua cauda de fogo, que Giotto representou."*[205]

A passagem do Cometa de Halley, em 1910, numa de suas mais visíveis aparições e que causou verdadeiro *frisson* naquela época, ficou registrada no filme de Fred Niblo. Da mesma forma que Fra Angélico, mas sem imitá-lo ou lhe fazer referência, ele buscou reconstituir visualmente a passagem do cometa. E ele queria que realmente se prestasse atenção nessa sua nova estrela, ela foi mostrada riscando lentamente o céu em dois longos planos diferentes, onde o que era tomado pela câmera era a amplidão celeste, com pessoas diminutas apontando para o fenômeno.

Chama atenção o fato de que o filme italiano "Christus" (1915), anteriormente citado, também tenha escolhido, de acordo com os comentadores a cena de Fra Angélico para a Anunciação. Para mim já não há mais "coincidência" essa escolha, se existiu deveu-se ao fato do cometa ter passado recentemente. Além disso, a idéia de que o Halley e a Estrela de Belém são um e o mesmo fenômeno empresta veracidade ao que é contado nos textos evangélicos. O que, é claro, não precisa ser verdade. Em Ben-Hur, de 1925, não é a

[205] Robert Cumming, Para Entender a Arte, p. 82.

estrela de Belém que anuncia o nascimento de Jesus Cristo, mas sim o Cometa Halley que é mostrado da mesma forma como foi ilustrado nas centenas de periódicos da época.



Seqüência da Estrela de Belém representada como o cometa Halley

Na cena da Santa Ceia, o fato mais curioso e engraçado mesmo, acontece quando ao reconstituir o quadro de Leonardo da Vinci em grande estilo, Fred Niblo necessitou fazer o mais inusitado. Como neste quadro Jesus aparece ao centro de uma mesa de banquete de frente para o observador, o diretor resolveu colocar uma pessoa sentada sozinha, no lado oposto da mesa, exatamente em frente a Jesus cristo, do qual só se via o efeito especial de auréola, sem o qual não se saberia que ele estava na cena.



Ben-Hur - A Santa Ceia

Por outro lado, a grandiloqüência épica da cena da Entrada de Jesus em Jerusalém não poderia ser imitada e superada facilmente num período curto de tempo. A fatal comparação pode ter feito com que Cecil B. DeMille, em seu também grandioso épico *The King of Kings* de 1927 não incluísse essa cena no filme e buscasse uma forma de mostrá-la de maneira adaptada como veremos mais adiante.

A cena da Via Crucis, além da grandiosidade, trazia uma novidade: Jesus é interrompido em seu caminho, até mesmo naquela hora, por doentes que desejavam ser curados. A mãe e a irmã de Judah Ben-Hur também o fizeram, para livrarem-se da lepra. Enquanto isso o protagonista do filme reunia inutilmente um exército para tentar lutar contra os romanos. Mesmo levando em consideração que se trata de uma adaptação de um romance, essa foi a primeira modificação da Via Crucis em seu roteiro tradicional. A forma como Fred Niblo filmou as cenas religiosas, com certeza inspiraram muito mais Cecil B. DeMille do que as parcas e rápidas cenas de *Intolerance*, de 1916, e por motivos bastante simples, por serem diretores que se conheciam, por terem proximidade geográfica, por estarem trabalhando com tema semelhante na mesma época, e por serem concorrentes.

Além disso, tanto no filme de Griffith quanto no de Fred Niblo há pouquíssimas cenas da vida de Cristo que são representadas. É importante notar que ambos os diretores escolheram colocar em seus filmes a cena do Apedrejamento da Mulher Adultera. Este é um reconhecido episódio a respeito da intolerância social, servia a Griffith e também serviu a Niblo. DeMille também viria a utilizá-lo adaptando-o primorosamente. Este diretor utilizou detalhes contidos no próprio Evangelho de João (Jo 8:1-11) para valorizar sobre maneira a cena. Depois de Jesus ser questionado pelos Fariseus se deviam ou não apedrejar a mulher, pega em flagrante adultério, ele nada responde, abaixa-se e começa a escrever na areia do chão. DeMille dá um close na mão que escreve, e que escreve em hebraico, em seguida as letras hebraicas convertem-se por fusão de imagens em palavras em inglês, enquanto isso as pessoas que estão à volta vão lendo o que ele escreve: ladrão, assassino, etc.

Quando Jesus é questionado novamente, ele levanta-se e responde: *"Quem estiver livre de pecado que atire a primeira pedra."* As pessoas que se reconheceram nas palavras escritas na areia desistiram e foram embora. O detalhe mais importante nesta cena é que coloca de forma clara uma característica que veremos no filme de DeMille, a interpretação

dos textos evangélicos. Na estória contada no Evangelho de João, não se diz quais palavras Jesus escreveu, nem o que escreveu, e nem por que fazia isso. Isto significa realmente um novo passo na construção da imagem de Jesus Cristo. A repetição em três momentos distintos, da história do cinema, desta cena da Mulher Adultera, e com o sentido de reprovar a vigilância social, garantiu que ela raramente faltasse em outras produções posteriores.



The King of Kings - Jesus escreve na areia

The King of Kings de 1927, de Cecil B. DeMille.

Seguramente *The King of Kings* de 1927, do diretor e produtor Cecil B. DeMille, é o mais importante e conhecido filme de Cristo produzido no período do Cinema Mudo. Não só pelo grande investimento feito, mas por resumir em si diversas qualidades que iriam inovar e renovar o gênero. Essa produção foi de tal maneira importante nos Estados Unidos, que nenhum estúdio hollywoodiano produziu outra vida de Cristo até o ano de 1961, quando apareceu o conhecido *King of Kings*, do diretor Nicholas Ray, cuja semelhança entre seu filme e o de DeMille está apenas no nome.

Neste período de "silêncio hollywoodiano" existiram vários filmes que de alguma forma preencheram essa lacuna, como *The Robe*, o *Ben-Hur* (1959) de William Wyler, e até mesmo uma produção francesa: *Golgotha* (1935, Julien Duvivier).

Entre historiadores e pesquisadores já citados anteriormente só há um consenso sobre este filme: ele é importante. Mesmo que cada um defina a sua importância particular para tratá-lo, no quesito de que ele não pode ser deixado de lado há concordância uníssona em todos os trabalhos. Roy kinnard e Davis comentam-no de forma entusiástica, mas sua percepção crítica praticamente nada acrescenta ao filme, apenas informam o que espera o espectador: *"Não importa a sua estrutura de narrativa falha e ocasionais lapsos de mau gosto, 'The King of Kings' de DeMille é um dos melhores filmes religiosos já feitos, e certamente uma das mais bem sucedidas adaptações da vida de Cristo já tentadas por Hollywood."*[206]

Lloyd Baugh, também pensando na tradicional "*harmonização de textos*" para se contar a vida de Cristo faz comentário semelhante, levando ainda mais longe as suas conclusões:

> "Baseado em roteiro de Jeanie MacPherson, e filmado em preto e branco, mas surpreendentemente rompendo para uma colorida cena da Ressurreição, o filme tenta valentemente, mas não é inteiramente bem sucedido, devido a quebras episódicas, estrutura elíptica dos primeiros filmes de Cristo, dentro de uma mais orgânica, estilo narrativo que caracteriza os seus predecessores. The King of Kings é de interesse para a história do filme de Cristo por várias razões, mas a mais importante delas tem mais a ver com o seu produtor-diretor do que com o filme mesmo."[207]

Barnes Tatum faz em seu livro, *Jesus at the Movies*, um capítulo especialmente dedicado ao filme, mas também não parece gostar muito da idéia: *"O retrato de Jesus em*

---

[206] Iwersen, op. Cit, p.42
[207] Lloyd Baugh, op. Cit. p. 12

filme recebeu a sua mais ***extravagante expressão*** *da Era Muda por Cecil B. DeMille com seu The King of Kings (1927). Este filme se tornou o mais extremamente visto no mundo durante a primeira metade do século."*[208] *(o negrito é meu)*

Barnes Tatum é declaradamente protestante, e ao longo do texto perceberemos o porquê dessa frase indigesta. Já Baugh é um caso um pouco mais estranho e à parte, pois se trata de pessoa bastante próxima à Igreja Católica, espero ao longo do texto também demonstrar o equívoco deste autor com relação às qualidades deste filme. *The King of Kings* tem bem mais a declarar do que o seu "diretor".

O Diretor/Produtor

Cecil B. DeMille[209] é o que se pode chamar de um aristocrata do cinema, não por questões familiares, mas por lá se encontrar desde o começo. Enquanto muitos arruinaram-se na nascente indústria cinematográfica ele sobreviveu, e teve imensa influência no campo da sétima arte. Nascido em 1881, ele se tornou ator por influência do irmão mais velho William DeMille, e junto dele escreveu e produziu várias peças de teatro de algum sucesso.

Em 1913 ele se associou a um produtor de shows de vaudeville, Jesse L. lasky; e juntamente com Sam Goldwyn formaram a *Lasky (Paramount) Film Company* e, no ano seguinte, Cecil B. DeMille produziu seu primeiro e bem sucedido filme de seis rolos, *The Squaw Man* (1914), em Hollywood. Durante algum tempo sua ocupação foi produzir uma grande quantidade de curtas-metragens, mas este gênero de produção estava chegando ao fim. Quando muitos não se adaptaram ao novo formato exigido pelo mercado, ele conseguiu fazer a passagem com sucesso.

Ele conseguiu ultrapassar bastante bem a mudança dos filmes curtos para os de longa-metragem e é freqüentemente creditado como aquele que fez de Hollywood a capital mundial do filme. Investiu seu dinheiro em estrelas conhecidas dando ênfase a produções de alto valor. Ele também desenvolveu estrelas, notadamente Glória Swanson. Produziu e dirigiu 70 filmes e esteve envolvido em muitos mais.

Ele foi casado com Constance Adams (16 de agosto de 1902-1959, ano de sua morte). Teve uma filha, Cecília. Mesmo estando casado com Constance por sessenta anos,

---

[208] Barnes Tatum, p. 45.

[209] Algumas dessas informações podem ser encontradas no texto de Leonard maltin escrito para ao site da Movie Encyclopedia.

DeMille teve longos casos amorosos com duas mulheres: Jeanie Macpherson e Julia Faye, ocasionalmente entreteve-se com as duas simultaneamente no seu iate ou no seu rancho. Sua esposa sabia dos seus casos e preferia viver com suas crianças administrando a casa.

Cecil B. DeMille foi também um dos 36 fundadores da *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS). Muitos dos seus filmes eram comédias sexuais românticas. Uma série de escândalos abalou Hollywood no começo dos anos 20, e a vigilância dos grupos femininos e religiosos forçou a indústria a defender-se contra acusações de ser a moderna Gomorra. DeMille respondeu fazendo o cauteloso melodrama *Manslaughter* (1922), e depois *The Ten Commadments* (1923), no qual ofereceu um conto de moralidade moderna com um elaborado *Flashback* bíblico. Ele seguiu pelo gênero religioso um caminho razoavelmente seguro numa época de grande vigilância moral. Assim surgiu *The King of Kings* (1927). Para a publicidade pia, DeMille não estava em contradição por ter feito poucos anos antes comédias sexuais românticas.

Todavia, a sua habilidade em fazer dinheiro ano após ano com vários filmes de sucesso não preveniu a ruptura que ocorreria entre DeMille[210] e a Paramount entre 1925 e 1931. Na companhia existiram vários desentendimentos que lhe produziram grande insatisfação. O principal ponto problemático se deu quando D. W. Griffth se associou com a Paramount numa produção chamada *The Sorrows of Satan* (Famous Players Lasky, 1926). O filme foi baseado num romance escrito por Marie Corelli, foi vendido à Paramount com a condição de que DeMille não fosse o diretor. No entanto, essa cláusula do contrato para a realização do filme expirou em 1924. Naturalmente a Paramount daria o filme para que DeMille o dirigisse. Por alguma estranha razão, DeMille foi retirado da produção do filme e Griffith assinou a direção. Para Cecil B. DeMille ser trocado por D. W. Griffith era imperdoável.

O produtor e diretor tornou-se então um realizador independente e a DeMille Pictures foi criada. Ele produziu muitos filmes de baixo custo, com exceção de *The Volga Boatman* e *The King of kings,* produções de grandioso orçamento. DeMille retornou para a falida Paramount, em 1931, não sem antes passar uma curta temporada na MGM (1930-31)

---

[210] Informações retiradas do site http://www.silentsmajority.com, sob responsabilidade de Diane MacIntyre, acessado em 19 de março de 2003.

De 1936 a 1945 ele criou e dirigiu um programa de rádio que durou muitos anos, onde não só lançou novos atores e atrizes como deu emprego para vários de seus tutelados de outros tempos. O programa *Lux Radio Theatre* lançou os atores e as estórias de muitos filmes nas ondas do rádio e veio a ser um importante patamar para estabelecê-los como símbolos de Hollywood.

A Roteirista

Jeannie Macpherson



A roteirista, Jeanie Macpherson, que não deve passar à história como uma simples amante do diretor/produtor, na realidade faz parte do pequeno e seleto grupo de mulheres que exerceram a profissão de roteiristas e diretoras nos tempos do Primeiro Cinema e do Cinema Mudo, como, p.ex., as nossa já citadas: Gene Gauntier e Alice Guy. Jeanie nasceu em Boston, em 1887 e viria a morrer de câncer em 1946, em Hollywood. Foi escritora e atriz, apesar de ser muito mais lembrada como roteirista de vários filmes de DeMille, com quem começou a colaborar em 1915, parceria que terminaria apenas em 1945, pouco antes da sua morte. Antes de se tornar roteirista ela havia sido uma ótima atriz, trabalhando inclusive como dançarina no teatro. Aos 21 anos de idade ela apareceu pela primeira vez na tela em *Mr. Jones at the Ball* (American Biograph, 1908), dirigida por D. W. Griffith.

Griffith guiou a sua carreira escolhendo filmes nos quais ela aparecia juntamente com outra atriz iniciante na Biograph, e que ali chegou um ano depois de Jeanie, Mary Pickford. Elas apareceram juntas em dez filmes curtos realizados em 1910. Ela apareceu também em quatro filmes importantes: *Enoch Arden* (Biograph, 1911), dirigido por Griffith; *The Ghost Breaker* (Jess L. Lasky Feature Play Co., 1914), estrelando H. B. Warner; *Carmen* (Jesse L. lasky Feature Play Co., 1915), estrelando Geraldine Farrar e Wallace Reid; e *The Girl of the Golden West* (First National, 1923), estrelando Sylvia

Breamer. Após isso Jeanie voltou a atuar somente em 1939, mas como narradora, no documentário *Land of Liberty* (Motion Picture Producers and Distributors of América)[211].

Jeanie, que era descrita como uma mulher de presença e caráter fortes não se afinizou imediatamente com DeMille, um homem descrito como "autocrático". Seus primeiros encontros foram antagônicos e a relação deles estava longe de ser descrita como "amor à primeira vista", mas a paixão de ambos pelo cinema acabou por uni-los. DeMille a contratou como sua estenografa, trabalho que ela fazia nas horas de folga, o diretor e produtor deu-lhe uma primeira chance como roteirista no filme *The Captive* (Jesse L. Lasky Feature Play Co., 1915). Iniciaram aí uma parceria que perduraria por anos.

Trabalharam juntos em: *Joan, the Woman* (Cardinal Film, 1917), *Romance of the Redwoods* (Artcraft, 1917) e *The Litle American* (Artcraft, 1917), *The Woman God Forgot* (Artcraft, 1917), *Don't Change Your Husband* (Famous Players-Lasky, 1919), *Male and Female* (Famous Players-Lasky, 1919), *Forbidden Fruit* (Famous Players-Lasky, 1921), *The Affairs of Anatol* (Famous Players-Lasky, 1921), *Manslaughter* (Famous Players-Lasky, 1922) e o primeiro *The Ten Commandments* (Famous Players-Lasky, 1923), e finalmente *The King of Kings* (Cecil B. DeMille Productions, 1927), com H. B. Warner no papel principal.

Com o aparecimento do cinema sonoro a colaboração de Jeanie diminuiria, pois DeMille passou a testar vários jovens roteiristas, no entanto, ela continuava colaborando de diversas formas e ocasionalmente participava dos roteiros, seja por escrito ou verbalmente. Essa época também significou um certo declínio na carreira do produtor e diretor, do qual recuperaria-se apenas com *Sanson and Delilah* de 1949, voltando a dedicar-se aos épicos bíblicos.

O Filme

Trata-se do 59ª filme[212] dirigido por DeMille, portanto, um diretor bastante experiente lá pela altura de 1926, quando foi produzido. Ao romper relações com a

---

[211] A maior parte das informações sobre Jeanie Mcpherson foram recolhidas do site: http://www.silentsmajority.com, melhor acessado em: http://www.mdle.com/ClassicFilms/contact.htm informações acessadas em 20 de março de 2003.

[212] O filme analisado trata-se da cópia *O Rei dos Reis (The King of Kings, 1927)*, distribuído pela Continental Home Vídeo, duração de 110 minutos, preto e branco, formato VHS. Não possuo a data do lançamento no Brasil.

Paramount, ele projetou um grandioso épico, um que deveria ser um marco: *The King of Kings*; mais que um marco...não deveria fracassar nas bilheterias, deveria agradar a todos os segmentos envolvidos: protestantes, católicos e judeus.

Quanto às bilheterias ele realmente obteve sucesso, segundo os vários pesquisadores, foi o Filme de Cristo mais visto na história do cinema; fez tanto sucesso que em 1931, já sob o advento do filme sonoro, DeMille lhe adicionaria uma trilha sonora e continuaria, ainda, por muito tempo sendo visto mundo afora. Quais as razões deste sucesso? Algumas delas podem ser percebidas rapidamente, pois são uma marca deste diretor: escalação de artistas de primeira linha, cenários grandiosos, grandes multidões presentes e algum erotismo.

Ele contou também com a experiente roteirista Jeanie Macpherson, que como vimos acima já havia feito vários roteiros para filmes seus, com destaque para *Joan the Woman* e *Ten Commandments*, talvez, devido ao fato do roteirista ser uma mulher, o filme foi planejado para ser a vida de Cristo vista pelos olhos de Maria Madalena. E, até hoje em sites especializados em cinema e comércio de filmes em vídeo, é assim comentado. No entanto, qualquer um que assista o filme perceberá que as intenções iniciais foram bastante alteradas.

O elenco escolhido a dedo pelo diretor contava entre seus astros atores conhecidos na época. Ernest Torrence fez o papel de Pedro; Júlia Faye o da Mulher Adúltera; Doroty Cummings fez Maria, mãe de Jesus; William Boyd, que faria brilhante carreira, o do Cirineu; e o emblemático papel de Maria Madalena ficou para uma conhecida bailarina da época, Jacqueline Logan.

O papel de Jesus Cristo possui cinematograficamente uma especificidade toda própria. Não se admite a escalação de um ator, conhecido ou não, que tenha "problemas de ordem moral", ou seja, que tenha algum destaque na imprensa como jogador, viciado em drogas, alcoólatra, ou mulherengo; de sexualidade duvidosa...nem pensar. Uma escalação que não levasse isto em conta atrairia críticas de todos os segmentos religiosos envolvidos, senão do próprio público.

Outra necessidade do papel era a experiência do ator. Afinal, não se "faz Jesus todos os dias", como se incorpora um personagem desses? Para tanto Cecil B. DeMille escalou Henry Byron Warner, mais conhecido por H. B. Warner, um ator britânico radicado nos

Estados Unidos, e que já havia trabalhado antes com o diretor. Warner, de longe, não era a estrela mais conhecida do elenco, possuía, além dos "requisitos morais" grande formação dramática, oriunda do teatro, e, experiência. Foi o Jesus mais maduro da história do cinema, tinha então 51 anos. Outra preocupação de Cecil B. DeMille foi estabelecer uma íntima relação entre o seu filme e dezenas de obras de arte que retrataram quer os personagens quer as situações dramáticas, fazendo o tempo todo referência a pinturas conhecidas e que já estavam bem consolidadas no gosto popular. Neste quesito ele encontra-se nitidamente associado aos Primeiros Filmes de Cristo, confirmando um hábito que seria mantido ao longo da historia do gênero.

Seriam essas as únicas razões para o sucesso do filme? Com certeza não. O sucesso deveu-se, entre outras coisas, às soluções que DeMille deu a questões que um diretor sempre se depara ao tratar deste tema. Uma delas, mencionada acima, é a do ator, esta a mais fácil. A primeira questão que se deparou foi com a dos textos, a estória em si mesma, que texto usar e como usar? A história de Jesus, comporta a ficção? A segunda, decorrente da primeira, que Teologia adotar? É realmente necessário adotar alguma? Como contar a estória sem entrar nas questiúnculas religiosas?

A Produção

Naquele ano de 1926 Cecil B. DeMille havia desejado produzir um filme chamado The Deluge (O Dilúvio), mas a Warner Bross lançou Noah's Ark (A Arca de Noé). Então ele voltou-se para seus doze pesquisadores especialistas e pediu um levantamento de muitos fatos do Novo Testamento, e que tudo fosse pesquisado e elaborado com os mais autênticos detalhes históricos possíveis. Quando o desenhista de locações, Paul Tribe apresentou-lhe seus desenhos sobre a autêntica Palestina do século I, DeMille rejeitou-os e pediu algo que fosse mais elaborado. Tribe insistiu que as locações desenhadas eram autênticas, o diretor então revelou qual era a sua concepção de autenticidade que o cinema lhe havia ensinado: *"ninguém 'realmente' conhece 'exatamente' como eram ou com que se pareciam as construções da Palestina no século I a.c."*[213], ele disse, e então buscou algo que ficasse impressionante quando visto na tela. Tribe foi demitido e Maria Madalena foi filmada em

[213] Jon Solomon, op. Cit, p. 181.

um Atriun todo ornamentado de fontes, cisnes, flores e outros animais exóticos. Podia não ser autêntico, mas isso atraía os espectadores, e certamente seria bom para a venda de ingressos. Na questão da autenticidade das locações DeMille rejeitou até mesmo a opinião dos seus consultores religiosos.

O diretor também tinha um modo bastante peculiar de tratar as suas produções de épicos religiosos, a exemplo do que já tinha feito em The Ten Commandments (1923), distribuiu cópias da Bíblia para o todo o pessoal que estava envolvido na produção, fossem técnicos ou atores. Ele também possuía um órgão no estúdio para tocar hinos devocionais para inspirar os atores. No quesito inspiração não faltavam também as missas realizadas todas as manhãs por um dos seus consultores, o Padre Daniel Lord, nos sets de filmagem, localizados na Ilha Catalina, na costa da Califórnia, e também no estúdio.

DeMille também insistiu para que H. B. Warner, que faria o papel de Jesus Cristo, comesse e dormisse sozinho, que chegasse ao estúdio dentro de uma Limousine, e que ele mantivesse um véu sobre a cabeça ao sair dela enquanto estivesse caminhando até o local de filmagem. Desejava manter dessa forma uma aura de reverência e respeito em torno da figura de Cristo, e que de alguma forma os próprios atores se esquecessem que quem estava ali era H. B. Warner e não Jesus Cristo. No entanto, o ator Robert Henderson-Bland, "aquele que acreditava ter incorporado Cristo", já havia ficado para o passado. O moralismo conservador de DeMille, para efeitos de filmagem, deu poucos resultados, pois a necessária solitude de H.B. Warner fez reaparecer o seu velho problema com bebida, e a Virgem Maria, representada por Doroty Cummings, estava naquele momento envolvida num processo de divórcio com seu marido da vida real.

Enquanto isso os gastos de produção já montavam a 2,5 milhões de dólares, os financiadores do projeto até mesmo perscrutaram DeMille sob a possibilidade da sua empresa se fundir com a Pathé. Demille ignorou-os e os gastos continuaram a se avolumar. Um dos gastos mais importantes foi o da iluminação. O cameraman, Peveral Marley viu mais de trezentas pinturas bíblicas de Mestres europeus e buscou duplicar na tela tantas quanto fosse possível. Para atingir este efeito de pintura ele utilizou cerca de 75 lentes diferentes e sete tipos de filmes e finalizou com o relativamente novo processo do Technicolor.

DeMille não acreditava muito que Judas havia traído Jesus Cristo apenas por dinheiro, como é sugerido no Evangelho de João, por isso ele imaginou colocar no filme um caso amoroso entre Judas e Maria Madalena. Jon Solomon comenta que: *"Afortunadamente para a história do Cinema esta parte da narrativa foi cortada fora antes mesmo da finalização do filme – por considerações de comprimento e por precisão (histórica ou textual) ou gosto."* [214]

Escolha dos Textos

No percurso que fizemos até agora, relativo à construção da imagem de Jesus Cristo no cinema, eu havia chamado atenção para os aspectos da composição da narrativa por quadros, e que esta poderia ter se originado muito antes do cinema, naquilo que eu defendi como sendo o Repertório de Imagens. Mas, essa categoria, pura e simples, só pode ser aplicada a um número limitado de filmes e também num período relativamente limitado, 1897 a 1907, que são as primeiras produções de Filme de Cristo. Vimos que mesmo *From the Manger to the Cross* já possuía características de narrativa cinematográfica bastante acentuada, não obstante, não abriu mão de se apoiar no antigo repertório de imagens.

Em *The King of Kings* esse uso do repertório de imagens irá se modificar profundamente. O motivo para isso são as diversas transformações que ocorreram, tanto na sociedade quanto na indústria cinematográfica. Se num determinado momento se poderia fazer um filme de Cristo com o seu "saber fazer", em outro momento se necessita consultar a Igreja Católica, as denominações Protestantes, os Judeus, e, como vimos anteriormente a década de vinte, se não inaugura este instante histórico é, ao menos, bastante marcada por ele. O repertório de imagens vai continuar existindo, e com ele os diretores irão dialogar mais ou menos, de acordo com as suas necessidades, pois continuarão preferindo incluir cenas que o público já conhece tradicionalmente. A diferença é que agora eles realmente passam a ir para os textos evangélicos.

Essa clara busca do texto escrito dos Evangelhos e outras fontes está extremamente relacionada à vigilância social que se instalou na década de 20. No Primeiro Cinema os filmes possuíam um custo muito baixo, vinte anos depois as grandes produções já lidavam com centenas de milhares de dólares e algumas vezes milhões, como vimos no caso de *Intolerance* e no caso de *Ben-Hur*. Os produtores e diretores procuraram então afastar ou

[214] Solomon, op. cit, p. 182

diminuir o risco de terem seus filmes censurados ou recusados por diversos grupos da sociedade.

Cecil B. DeMille arrisca muito alto quando produz *The King of Kings*, é o momento em que ele saiu da Paramount e precisa garantir o retorno de seu alto investimento. Investe alto porque precisa de alto retorno também. Por essa razão, Frank Walsh, professor de História na University of Massachusetts, em seu livro *Sin and Censorship*[215], nos informa que DeMille buscou ajuda de consultores religiosos para o filme:

"Reconhecendo a sensível natureza de uma estória sobre a vida de Cristo, DeMille pediu a **Will Hays** para ajudá-lo a encontrar consultores religiosos. Quando as recomendações de Hays, supridas pelo Rev. William C. Covert (um pastor Presbiteriano), provaram ser bastante estreitas, DeMille assegurou um consultor para cada uma das três maiores fés. O Rev. George Reid Andrews, um dos membros dos Conselho Federal de Igrejas e catedrático de sua Igreja e da Drama Association, representou as igrejas Protestantes, e o Rabbi J. M. Allow da Califónia aconselhou DeMille nas matérias relativas à fé Judia. Quando DeMille contactou a NCWC, Padre Burke recomendou Padre Daniel Lord, um Jesuíta que era professor de Drama na Saint Louis University. Lord parecia ter feito a escolha ideal."

O citado Will Hays[216], era o presidente da *Motions Picture Producers and Distributors of América*, a famosa MPPDA, da qual DeMille era um dos fundadores, que tinha como função ajudar a indústria cinematográfica, sua criadora, a se auto-regular.Will Hays era um importante representante da Igreja Presbiteriana do estado de Indiana e também um proeminente político do Partido Republicano; ele também foi responsável pela elaboração e estabelecimento do chamado Código Hays, em 1930, que definiria a auto-censura na indústria cinematográfica americana. Só pela presença dessa equipe, podemos ter uma idéia do rigor com que seria escrito o roteiro.

Entramos agora na questão textual deste trabalho. Neste caso, quando os roteiristas necessitam tratar da vida de Jesus as fontes para a elaboração dos roteiros são os quatro evangelhos canônicos, epístolas de São Paulo, textos apócrifos da antigüidade (com teores diversos) e obras de ficção (por sua vez baseadas nas três primeiras fontes). Mateus, Marcos, Lucas e João são os textos que constituem os evangelhos canônicos. Os três primeiros são chamados de sinópticos, uma vez que confrontados uns com os outros guardam semelhanças bastante grandes entre si. O Evangelho de João, por sua vez é o de caráter mais helenizado, possuindo uma teologia própria, mais desenvolvida e refinada.

---

[215] Frank Walsh, *Sin and Censorship – The Catolic Church and the Motion Picture Industry*, p. 52.
[216] Barnes Tatum, op. Cit., p. 54 e vide também Frank Walsh, Sin and Censorship, para maiores informações sobre a censura nos filmes nos Estados Unidos.

Nenhum destes textos foi contemporâneo de Jesus Cristo que morreu por volta do ano 30. Marcos, o mais antigo, foi escrito em torno do ano 70 d.c., e João, o último dos quatro, é datado do fim da década de 90 d.c. As epístolas de São Paulo, são mais antigas que os evangelhos, no entanto, não possuem dados significativos sobre Jesus, pois São Paulo não o conheceu pessoalmente. Os Apócrifos, escritos antigos sobre Jesus Cristo não reconhecidos pela Igreja, também são fonte para os roteiros.

A diferença entre o tempo da morte de Jesus Cristo e o momento onde começaram a ser escritos e sistematizados os evangelhos, é explicado pela cultura oral corrente na antigüidade. A preocupação com a escrita só apareceu quando o judaísmo (do qual o cristianismo fazia parte como seita) sofreu um grande abalo com o início da diáspora judaica em 70 d.c., devido à destruição de Jerusalém e seu templo pelos romanos. Escrever o que os companheiros de Jesus Cristo recordavam sobre ele, ou o que outros haviam "ouvido dizer" foi a forma mais eficaz de se salvar aquele conhecimento de desaparecer.[217] Os textos foram elaborados através de lembranças esparsas dos discípulos e até mesmo através de entrevistas com aqueles que conheceram Jesus, sendo este o caso do evangelho segundo Lucas.

No cinema a história de Jesus é sempre contada com início, meio e fim e não através de rememoração de fatos e ditos esparsos, como o foi na cultura arcaica. Isto pressupõe uma seleção dos fatos e seu arranjo numa ordem mais ou menos cronológica, ou seja, história e não memória. Ora, essa sucessão de fatos, seguindo uma cronologia, é inexistente nos evangelhos.[218] Diante de um amontoado de eventos, mais ou menos conexos como são os textos evangélicos, que história contar no cinema a partir dos textos evangélicos? Não podemos esquecer que a escolha de uns trechos em detrimento de outros pode vir também a se constituir numa Teologia.

---

[217] Os primeiros textos datam do início das perseguições a judeus e cristãos. Na década de 50 d.c. o imperador romano Cláudio já havia decretado uma expulsão dos judeus de Roma, e com eles os cristãos. Posteriormente em 64 d.c. o imperador Nero foi responsável por uma das maiores perseguições ao cristianismo. Diante da perseguição e da morte de muitos líderes, naturalmente os cristãos buscaram preservar a tradição oral escrevendo-a.

[218] Lucas é o único que pretende, no início da sua narrativa ele alega isso, organizar os fatos mais ou menos na ordem em que aconteceram. Mesmo assim, ele os organizou apenas logicamente e não pôde localizá-los de forma mais precisa numa cadeia de eventos.

De acordo com Clive Marsh[219], professor de Teologia e Cultura Religiosa da University College of Ripon and York St John, na Inglaterra, 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, se está fazendo Teologia. Na outra ponta está a "fala de Deus" que são as infindáveis 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.

Se se deseja analisar um filme de tema religioso não se pode perder de vista a Teologia envolvida em sua produção. Isto por que ela define tudo, desde o assunto que será tratado, a forma como será filmado, que atores e atrizes, até o acabamento final do produto.

Textos dos Evangelhos Canônicos

Em *The King of Kings* temos dois usos distintos dos textos evangélicos. O primeiro uso é o que se deu para a própria construção do fio condutor da narrativa e o segundo se deu através da utilização de citações textuais evangélicas nos intertítulos ou usadas como sendo falas dos personagens. O uso de ambos possuem significados diferentes.

O Texto Base - ou Fio Condutor

Diferentemente de Barnes Tatum que trabalha com a idéia de "Harmonização dos textos Evangélicos", em busca de mostrar como se compôs a narrativa sobre a vida de Cristo, eu busco, utilizando o método que chamei de *O Texto Base,* estabelecer se houve ou não a dominância de algum dos textos evangélicos sobre os outros, pois cada um deles possui significados e confissões teológicas ligeiramente distintas. A primeira coisa que fiz foi tentar descobrir qual era o fio condutor da narrativa no filme. Isso possibilitaria compreender se havia ou não uma preocupação com a homogeneidade da mensagem passada e com as suas características religiosas. O primeiro complicador deste processo foi

---

[219] Marsh, Clive. "Film and Theologies of Culture" in:Marsh, Clive & Ortiz, Gaye. Explorations in Theology and Film - Movies and Meaning,. Massachusetts: Blackwell Publishers Inc., 1997. 2ª ed. ,p. 22 . A razão da minha escolha do conceito bastante fluido d Marsh, para Teologia, que conta de várias definições pelas diversas confissões religiosas, é o fato de que ele está buscando as suas aplicações nos filmes.

o uso que se deu às citações textuais evangélicas nos intertertítulos. Nestes apareciam citações dos quatro evangelistas, muitas vezes três diferentes na mesma seqüência. Isto poderia dar a ilusão de que todos os quatro foram usados de maneira homogênea.

Consegui distinguir ao menos 25 seqüências de cenas compondo o filme. A primeira pista de qual texto evangélico seria o fio condutor surgiu na terceira seqüência. Chamou-me a atenção que passados 16 minutos de um filme que possui 110, o personagem principal, Jesus Cristo, ainda não havia aparecido. Ele apareceu nesta seqüência e curou uma menina cega, que antes de receber a cura implora-lhe: *Senhor eu nunca vi a luz, e nem as flores, podes me curar?*

O intertítulo com a resposta de Jesus foi: *"Eu sou a luz e vim ao mundo para que tudo não fique nas trevas"*. Em seguida o diretor fez uma câmera subjetiva da menina, ou seja, tudo ficou escuro, apareceu um facho luminoso na tela, substituído pouco depois por um foco luminoso, como se fosse a própria luz do projetor do cinema e dentro deste foco começou a se fazer a fusão com o rosto de Jesus, como se fosse ele mesmo a luz penetrando pelos olhos da menina. Uma cena bastante interessante sobre a qual falaremos mais adiante.

A fala de Jesus não foi colocada como uma citação, mas eu sabia da existência de trecho evangélico semelhante e...encontrei-o no Evangelho Segundo João. Como foi dito anteriormente este texto guarda algumas especifidades próprias. Há estórias que ele conta desconhecidas dos outros evangelistas e há pregações atribuídas a Jesus que só existem ali: *"De novo lhes falava Jesus dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andará nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida."* Jo 8:12.

E, essa citação é uma das exclusivas. Daí surgiu a idéia de verificar todas as seqüências do filme e confrontá-las com as cenas descritas nas narrativas evangélicas e a ordem em que apareciam. Com exceção feita à parte final do filme (prisão, julgamento, morte e ressurreição), que é praticamente idêntica em todos os textos.

Das 25 seqüências, 10 eram relativas à parte final, e das outras 15, sete referiam-se a João. Duas destas, além de serem exclusivas eram pontos climáticos no filme. Trata-se do episódio da "Mulher Adultera" e da "Ressurreição de Lázaro". Diante disso, outro fato me pareceu iluminador, uma característica de João é narrar apenas sete milagres de Jesus, e todos eles possuem forte valor simbólico e se organizam do menor ao maior, vão da transformação da água em vinho das "Bodas de Caná" até a "Ressurreição de Lázaro". Esta

economia de milagres também foi uma constante deste filme, que continha apenas três, sendo que dois deles eram textuais e exclusivos de João e um deles fictício - o da menina cega -, mas que serviu apenas para colocar Jesus como a "Luz do Mundo" e aí Jesus surge como "personagem" daquele evangelista.

Outro fato também esclarecedor foi que, no filme, Jesus vai duas vezes a Jerusalém. Os três Evangelhos Sinópticos dizem que ele foi apenas uma vez; e João o coloca visitando esta cidade no mínimo por três vezes.

Parece-me não restar muita dúvida de que o texto base para o roteiro foi o de João. Posteriormente voltarei a ele, pois devemos discutir a "seleção" das cenas, de um lado pensar as presentes no filme e de outro as ausentes.

As Citações Evangélicas

O emprego de citações é usual, até mesmo em trabalhos acadêmicos, servem para ilustrar uma idéia, ou iniciar uma discussão com o autor, e, algumas vezes, como em religião, para reafirmar pontos de vista ou de fé.

Neste quesito *The King of Kings* é herdeiro direto do já analisado *From the Manger to the Cross*, de 1912, o que aos nossos olhos contemporâneos pode parecer um recurso do "cinema primitivo" e feito com ingenuidade, na verdade é proposital e tem uma finalidade. A impressão que se poderia ter assistindo-o é que se está "ouvindo" uma pregação, bem ao estilo evangélico, recheada de citações comprovando a autoridade do que o pregador está falando. Isso esconde o fato de que, na realidade, o que se está fazendo é uma interpretação.

As citações são usadas de duas formas diferentes: no início das cenas, anunciando-as ou como falas dos personagens. Elas sempre aparecem com a referência abaixo; estão, quase sempre, deslocadas de seu contexto textual. Isto poderia parecer um certo descuido com o uso, demonstra, no entanto, uma preocupação maior com o seu sentido do que com seu contexto.

Um exemplo disso é a quarta seqüência, onde Maria Madalena entra na casa onde Jesus se hospedava, procurando-o, e após sua entrada triunfal surge a citação:*"Pedi e vos será dado. Procurai e achareis" Mt: 7:07*

Em Mateus esta citação faz parte do Sermão da Montanha, não tem nada a ver com Maria Madalena ou com alguém "batendo à porta" de Jesus Cristo. O sentido mantêm-se, uma vez que naquele momento Maria Madalena encontra a salvação.

Este uso foi corrente ao longo do filme, e se buscou uma certa homogeneidade de citações, utilizando-se os quatro evangelistas, como se todos fossem concordes com o conteúdo do que era visto. Essa "concordância" com o conteúdo talvez fosse o quesito mais desejado pelo diretor, pois algumas cenas importantes daquela produção era fictícias e outras, além de fictícias não possuíam ao menos aval textual.

As citações, então, possuíam uma dupla função. Primeiro, emprestar autoridade ao que era "pregado" no filme e, segundo, deixar passar despercebido algumas liberdades da roteirista, que ficcionou. Verifiquemos agora a contribuição de Jeanie Macpherson para o Evangelho de João.

O Fictício

Considerarei como ficcional passagens do filme que não constam dos textos evangélicos canônicos e nem dos textos apócrifos. Como não obtive acesso ao roteiro original minhas observações partirão tão somente do que pode ser visto no filme e, por isso, necessito considerar que tudo no filme estava previsto no roteiro. Não ignoro, no entanto, as transformações pelas quais todos os roteiros acabam passando no momento da produção, tendo em vista o jogo de forças envolvendo: produção, direção, consultores e sociedade. Mesmo com essas dificuldades, existem cenas relativas à pura ficção, se estavam no roteiro original, ou não, é de somenos importância para minha análise pois estão no filme.

Maria Madalena - A Difícil Personagem

Como foi dito anteriormente, *The King of Kings* é propagandeado como um filme sobre a vida de Jesus Cristo a partir do ponto de vista de Maria Madalena. O filme inicia-se com uma seqüência completamente ao estilo Cecil B. DeMille. O cenário é o salão de um palácio com vários convivas banqueteando-se, todos muito bem caracterizados (roupas de época, narizes judáicos, etc), o exotismo está fortemente presente. Em cena surge um pequeno macaco, um leopardo com quem Maria Madalena brinca e ao final uma "quadriga puxada por zebras". Estes itens servem para ilustrar o luxo e a decadência moral dos convivas.



Jacqueline Logan - Maria Madalena

A conhecida bailarina Jacqueline Logan surge em figurino de duas peças, roupas sumárias para a época. No primeiro closed o seu rosto exala sensualidade, sua relação com o leopardo envolve grande erotismo. O diretor está bem à vontade neste universo: erotismo, exotismo, grandiosidade do cenário; são a sua assinatura mais característica. nesta seqüência a personagem nos é mostrada como alguém de vida dissoluta. Apenas com o que é mostrado não se pode concluir se ela era uma prostituta ou não. Pode ser que esta informação fosse muito clara para alguém da década de vinte... Vamos considerá-la uma "cortesã" que possui significados mais amplos do que uma simples prostituta e historicamente menos carregados.

Maria Madalena está à procura de Judas Iscariotes e indaga aos convidados sobre ele. É informada que Judas passou a seguir Jesus, um pregador da Galiléia. Atônita, Maria resolve retirar seu amante da companhia dele e declara: "Já ceguei mais homens do que aqueles que ele conseguirá trazer à luz".

Estamos aqui diante de uma seqüência construída totalmente sob o signo da ficção. Os dois dados mais importantes são: Maria Madalena é uma cortesã e é amante de Judas Iscariotes. Essa relação emocional entre os dois é única e não é documentada e nem aparece em qualquer outro filme moderno.

O título deste item "Maria Madalena - A Difícil Personagem", se deve à complexidade da construção histórica relativa à essa mulher. Como nas outras análises a sua importância era reduzida deixei para comentar esta personagem neste momento, que parece mais adequado, além disso este papel teve uma tendência de se valorizar nas

produções que se seguiram. Por uma questão de objetividade não deverei explorar este assunto profundamente. Maria madalena é uma personagem, retirada dos textos canônicos, e sobre a qual praticamente nada se sabe. A tradição católica sugere que ela foi uma prostituta, mas para essa informação não há nenhuma base textual, essa informação não existe nos textos canônicos e nem nos apócrifos.

O que é certo, de maneira geral, é que Maria Madalena foi uma seguidora de Jesus e de acordo com alguns apócrifos uma discípula. Não era muito comum na antigüidade as mulheres seguirem filósofos ou pregadores religiosos de qualquer tipo. O papel social da mulher não o permitia. As mulheres que possuíam maior liberdade, tanto na Grécia, quanto em Roma eram as conhecidas Hetáiras, cortesãs que organizavam banquetes, alguns filosóficos...outros não. O estatuto das mulheres se modificaria um pouco mais apenas no Baixo Império Romano, onde elas possuíam maior liberdade, vemos freqüentemente os historiadores e escritores romanos criticarem-nas pela "devassidão e liberdade".

Enquanto pregador Jesus possuía mulheres entre os seus seguidores. Sobre elas nada se sabe, exceto alguns nomes, como vemos em Lucas 08:1-3

> "1 Aconteceu depois disto que andava Jesus de cidade em cidade e de aldeia em aldeia, pregando e anunciando o evangelho do reino de Deus, e os Doze iam com ele,
> 2 e também algumas mulheres que haviam sido curadas de espíritos malignos e de enfermidades: Maria, chamada Madalena, da qual saíram sete demônios;
> 3 e Joana, mulher de Cuza, procurador de Herodes, Suzana e muitas outras, as quais lhe prestavam assistência com os seus bens."

Sobre a pessoa Maria Madalena, personalidade, caráter, etc. tudo o que se sabe, oficialmente, é a informação acima. Ela surge novamente nos evangelhos como testemunha da Crucifixão e da Ressurreição, no entanto, sobre sua conduta, ou qualquer coisa que dissesse respeito à sua pessoa a informação de que dela "saíram sete demônios" é a única conhecida no textos canônicos.

Nos textos apócrifos encontramos no chamado "Evangelho de Filipe" a seguinte citação:

> " A Sofia - a quem chamam 'a estéril' - é a mãe dos anjos; a companheira [de Cristo é Maria] Madalena. [O Senhor amava Maria] mais do que a todos os discípulos, e a beijou na [boca repetidas] vezes. Os demais [...] lhe disseram: 'Por que [a queres]

> mais que a todos nós? O Salvador respondeu e lhes disse: ' Por que vos importais que não vos queira tanto quanto a ela?' "[220]

No conhecido Evangelho de Tomé, também cognominado de o Quinto Evangelho, pois foi encontrado recentemente em 1947, em Nag Hammadi, no Egito, há referências a Maria madalena. O conjunto dos "logia" possui uma ou duas questões feitas por Madalena a Jesus em pé de igualdade com os apóstolos e há neste mesmo texto essa passagem que encerra o evangelho:

> "114. Simão Pedro disse-lhe: ' Que Maria saia de nosso meio, por que as mulheres não são dignas da Vida!' Disse Jesus: ' Vede, eu me encarregarei de fazê-la homem, para que também ela se torne um espírito vivo. Pois cada mulher que se fizer homem entrará no Reino dos Céus'. "[221]

O que se pode dizer deste personagem é que ele é construído em relação direta com o de Jesus Cristo e em "oposição" à Virgem Maria. Neste último caso são dois típicos paradigmas religiosos femininos: a mulher pura e casta, dedicada à família e a mulher devassa e destruidora destes princípios. Não obstante ela ser conhecida popularmente como "Madalena arrependida" parece que ninguém esqueceu o fato dela ter sido uma "prostituta".

Ela aparece em todos os filmes e seu papel adquire uma dimensão maior ou menor dependendo do diretor, produtor ou situação histórica. Em filmes mais recentes, como "A Última Tentação de Cristo" de Martin Scorcese, ou "Jesus de Nazaré", de Franco Zefirelli, ela parece ter se estabilizado de vez no papel de prostituta.

A sua relação com Jesus deve-se a um fato bastante simples, não há notícia sobre uma possível esposa. Maria Madalena, após o exorcismo porque passou, é a personagem feminina mais constante nos textos evangélicos, principalmente no momento da Ressurreição[222]. Foi a primeira pessoa para quem Jesus apareceu depois de ter ressuscitado.

---

[220] Tricca, Maria Helena de Oliveira. Apócrifos - Os Proscritos da Bíblia. SãoPaulo: Ed. Mercuryo, 1989. p. 316

[221] Tricca, op. cit. p. 332.

[222] O que se sabe de Maria Madalena?(Evangelhos Canônicos)

Ressurreição

Mt 28

1 No findar do sábado, ao entrar o primeiro dia da semana, Maria Madalena e a outra Maria foram ver o sepulcro.

Mc 15 - na crucifixão

Parece-me natural que hajam, então, indagações sobre as reais ligações entre os dois. Ainda mais quando se sabe que qualquer homem só poderia falar na Sinagoga se fosse casado, ora, Jesus falou várias vezes em Sinagogas. Isto quer dizer que tenha sido casado? Bem...Há exceção para todas as regras.

Em diversos filmes Maria Madalena fundiu-se com outras mulheres dos evangelhos canônicos, normalmente anônimas. Uma delas, já conhecida nossa de *From the Manger to the Cross*, é uma mulher que na cidadezinha de Betânia, durante um banquete, entra chorando no salão e lava os pés de Jesus com suas lágrimas, enxuga-os com os cabelos e, quebrando o gargalo de um frasco de perfume, unge-lhe os pés. Esta mulher é recriminada e um fariseu diz: "se este homem fosse um profeta saberia que essa mulher é uma pecadora".

Outra é uma mulher surpreendida em adultério e que deveria ser apedrejada segundo a lei mosaica. A decisão de Jesus é conhecida e divulgada até hoje: "*Quem estiver livre de pecado, que atire a primeira pedra*".

Essas duas personagens femininas, são muitas vezes, fundidas com a de Maria Madalena e consideradas uma só. Em *The King of Kings* Maria Madalena é apenas a cortesã e a testemunha do julgamento, Crucifixão e Ressurreição de Jesus Cristo.

---

40 estavam também ali algumas mulheres, observando de longe; entre elas, Maria madalena, Maria mãe de Tiago, o menor, e de José, e Salomé;
41 as quais, quando Jesus estava na Galiléia, o acompanhavam e serviam; e, além destas, muitas outras que havia subido com ele para Jerusalém.
Mc 15
47 Ora, Maria Madalena e Maria, mãe de José, observaram onde ele foi posto.
Mc 16
1 Passado o sábado, Maria Madalena, Maria, mãe de Tiago, e Salomé compraram aromas para irem embalsamá-lo.
9 Havendo ele ressuscitado de manhã cedo no primeiro dia da semana, apareceu primeiro a Maria Madalena, da qual expelira sete demônios.
10 E, partindo ela, foi anunciá-lo àqueles que, tendo sido companheiros de Jesus, se achavam tristes e choravam.
11 Estes, ouvindo que ele vivia e que fora visto por ela, não acreditaram.
Lc. 24
9 E, voltando do túmulo, anunciaram todas estas cousas aos onze e a todos os mais que com eles estavam.
10 Maria Madalena, Joana, Maria mãe de Tiago; também as demais que estavam com elas confirmaram estas cousas aos apóstolos.
Jo 19 crucifixão
25 E junto à cruz estavam a mãe de Jesus, a irmã dela, e Maria, mulher de Cleopas, e Maria Madalena.
Jo 20
1 - 18 narra todo o episódio da ressurreição é o maior e mais detalhado.

Sete Demônios

Chamou-me a atenção um fato relevante neste filme. Quando Maria Madalena sai à procura de Judas e para isso tem que enfrentar Jesus, ele expulsa dela "Sete Pecados Capitais" e não "sete demônios" como foi visto anteriormente.

A cena deve ter parecido "estranha" mesmo à época, enquanto ela sofre o exorcismo vão saindo de seu corpo, e ficando à sua volta imagens "fantasmagóricas" cada uma que surge diz o nome do pecado a que se refere: a luxúria, a gula, a preguiça, etc.



Os Sete Pecados

Por que chama atenção? A cena foi visivelmente pensada através de uma interpretação teológica. Os Sete Pecados Capitais, tanto quanto as Sete Virtudes, fazem parte do clássico Catecismo Católico. É de se causar estranheza uma alusão tão clara num filme feito num país de maioria protestante. Mas, guardemos este dado em mente e continuemos o trabalho, voltaremos a isso posteriormente.

Enquanto personagem do filme e elaborado por Macpherson, Maria Madalena devia ser a portadora de todo o erotismo projetado por Cecil B. DeMille. Isto, no entanto, ficou restrito à primeira seqüência, pois quando ela se converteu em seguidora de Jesus, na quarta seqüência, o erotismo desapareceu completamente. A impressão que me deu foi que cenas inteiras relativas ao personagem foram cortadas, pois DeMille investiu muito na cena do banquete. Este investimento ele, certamente, não faria para um personagem sem expressão.

O que aconteceu depois disso foi a diluição da personagem de Jacqueline Logan. Ela pode ser vista, no entanto, gritando em defesa de Jesus no momento do Julgamento em meio à multidão. E, de forma passiva, em todos os outros momentos que o seguem. Ela não foi, clara e explicitamente, explorada como se poderia esperar. Sua presença é discretíssima, aparece como uma sombra seguindo Jesus. Esta com certeza é uma das tais "quebras narrativas" que Kinnard e Davis e Baugh citaram em suas críticas.

Como eu disse no início, Maria Madalena, enquanto personagem associada à Jesus Cristo, merece estudos mais aprofundados e isto foge um pouco aos objetivos deste trabalho. Importante é que se perceba o quanto Jeanie Macpherson contribuiu ficcionalmente na elaboração desta personagem, ela deu-lhe características que se repetiriam ao longo da história do cinema: erotismo, exotismo, e uma relação próxima a Jesus.

Marcos e Pedro

Outra situação fictícia é criada em torno do evangelista Marcos. Na terceira seqüência ele é mostrado com um garoto peralta que tem a perna quebrada curada por Jesus e o está anunciando a todos que cercam a casa em busca de milagres. Os fariseus e Doutores da Lei, sempre descritos como inimigos de Jesus o repreendem e, eis que vem o apóstolo Pedro para ajudar o garoto.

João Marcos, personagem a quem é atribuída a autoria do *Evangelho Segundo Marcos*, aparece apenas no livro *Atos dos Apóstolos*. Muito provavelmente não conheceu Jesus. Sua família é de Jerusalém, e provavelmente de classe alta, uma vez que possuía uma serva para atender as visitas. Marcos viajou com Paulo e Barnabé, mas logo no início da jornada voltou para casa e nenhuma outra explicação é dada. De acordo com a tradição católica, o apóstolo Pedro foi para Roma e levou em sua companhia o jovem Marcos, para quem ditou o Evangelho que leva seu nome.

A situação descrita no filme é fictícia, no entanto, tem valor simbólico, durante a segunda seqüência surge a menina cega, antes referida, e é Marcos quem a toma pelo braço e leva-a até Maria, mãe de Jesus, para que esta interceda junto a ele pela menina, na terceira sequência.

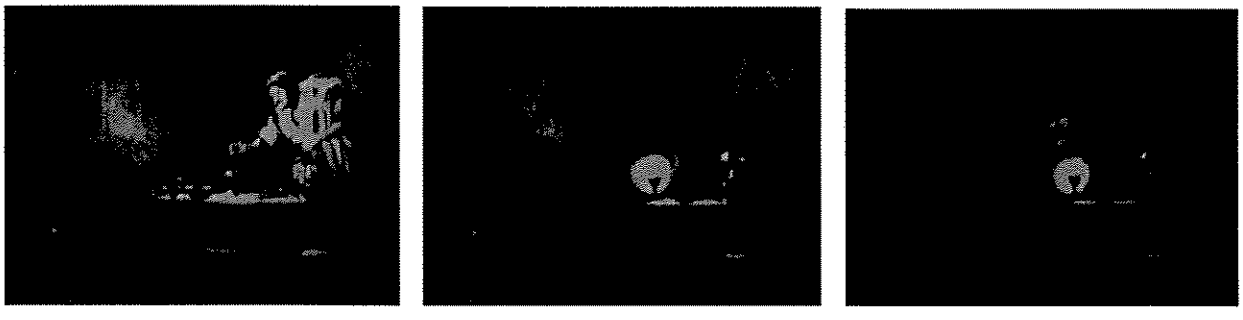
Bem, o simbolismo não é difícil de ser interpretado: o evangelista Marcos guia aqueles que procuram a luz a Jesus, que o alcançam por intercessão da Virgem Maria. Novamente temos aqui uma outra alusão ao catolicismo. Os protestantes não pensam em Maria como "intercessora dos homens" perante Cristo, essa é uma construção teológica que se desenvolveu ao longo da história no catolicismo, tendo como climax o dogma da Imaculada Conceição proclamado em meados do século XIX.

No decorrer do filme Marcos aparecerá quanto possível associado a Pedro, este menino peralta percorre o filme todo, até o momento da Crucifixão. O Personagem de

Pedro é valorizado, mas de uma forma um pouco estranha. As expressões faciais do ator Ernest Torrence são sempre gentis, doces e meigas, ele é, no entanto um homem grande, de traços fisionômicos bastante rudes. Na seqüência relativa à Santa Ceia, onde Jesus reúne-se com seus discípulos para antecipar a comemoração da Páscoa, dois episódios relativos à Pedro são importantes, um pela ausência e outro pelo inusitado.

É bem conhecido o episódio em que Pedro, durante a Ceia, diz que nunca abandonará Jesus, e este lhe diz que ele o haveria de negar três vezes ainda naquela noite. Este episódio está ausente. Em contraposição ao ausente há uma cena final na Ceia, no momento em que todos estão saindo do Cenáculo Pedro é o último a sair. A câmera pega-o num plano geral no momento em que ele parece estar abençoando o cálice de vinho que foi passado à mão de todos naquela noite. No momento em que Pedro sai de cena, mantêm-se o plano geral, um foco de luz concentra-se sobre o cálice e surge uma pomba que voa té ele e os dois fundem-se no foco de luz.

Para mim a referência ao sacramento católico da Eucaristia é bastante clara, não que uma forma de comunhão não se encontre em cultos protestantes, mas aqui o cálice surge associado a Pedro, que é considerado a "pedra fundamental sobre a qual Cristo construiu a sua Igreja" e a Eucaristia é também o ápice da missa católica. A ausência das negações de Pedro associada à essa cena dão a significação da importância deste personagem.



Pedro abençoa o cálice símbolo da sua primazia

A Aclamação e a Tentação

Um dos momentos mais interessantes do filme, no que tange à ficção e possível interpretação teológica, ocorre no conjunto das seqüências 10, 11 e 12. Um dos dados importantes que frisei desde o primeiro instante é que tão importante quanto aquilo que está presente no filme é aquilo que está ausente. Neste caso temos aqui um longo período narrativo, de alguma forma existente nos textos canônicos, mas tão adaptado às exigências

cinematográficas e, por que não dizer do roteiro? Que se tornaram praticamente ficção. Não apenas adaptação cinematográfica mas, em grande medida, interpretação teológica dos textos evangélicos.

- A Décima Seqüência mostra Jesus expulsando os mercadores do templo. Este episódio surge nos evangelhos sinópticos depois dele entrar em Jerusalém, montado sobre um jumento, e recebido com louvor pela população. No Evangelho de João, Jesus expulsa os mercadores do Templo por duas vezes, e uma delas é bem anterior à entrada de Jesus na cidade e a outra posterior.
- A Décima Primeira Seqüência mostra ***a cena que deveria*** ser a conhecida aclamação de Jesus, quando ele entra em Jerusalém e é saldado como um rei.
- A Décima Terceira Seqüência mostra Jesus sofrendo a Tentação e depois falando à multidão.

Este momento do filme é um achado de adaptação e interpretação. Jeanie Macpherson não teve dúvidas em somar episódios, interpretá-los e recriá-los, dando um sentido novo para três momentos distintos dos evangelhos e que nem sempre são associados, ao menos não da maneira como ela o fez.

Da 10 ª à 13 ª seqüência tudo foi feito para ilustrar o momento em que Jesus fala para a multidão: "Meu Reino não é deste mundo" Macpherson inverte o episódio da expulsão dos mercadores do templo, coloca-o antes da Aclamação de Jesus, e se supera enquanto roteirista ao colocar após a Aclamação, a Tentação. Por que digo isso? Ora, o conhecido episódio das Tentações que Jesus sofre no deserto consta de todos os quatro evangelhos, e sua posição cronológica na narrativa é a mesma. Jesus passou pelas Tentações no Deserto logo após ser batizado por João Batista, no rio Jordão, Este é também o início da "missão de Jesus". No entanto, essa passagem evangélica é reconhecida praticamente por todos os comentaristas como sendo metafórica. É o momento em que Jesus reflete sobre as "tentações" (dificuldades) que ele irá encontrar em sua jornada.

É exatamente neste momento que Macpherson adapta e interpreta. Jeanie faz Jesus ser aclamado Rei pela multidão ainda no templo, após ele ter expulsado os mercadores. Não há entrada triunfal em Jerusalém! E aí, tão somente aí, Jesus é tentado. Então nos é mostrado um Jesus completamente perturbado, e realmente "tentado", pelo desejo do Poder. Neste momento ele aparta-se da multidão e vai para dentro do Templo pensar e aí é tentado

por Satanás. Este personagem, numa fusão de imagens, faz com que a multidão que aclamava Jesus transforme-se num exército completamente armado e glorioso, fazendo alusão ao texto evangélico que diz *"e lhe mostrou todos os reinos da terra e disse-lhe, tudo quanto vês isso te darei se prostrando me adorares"*.

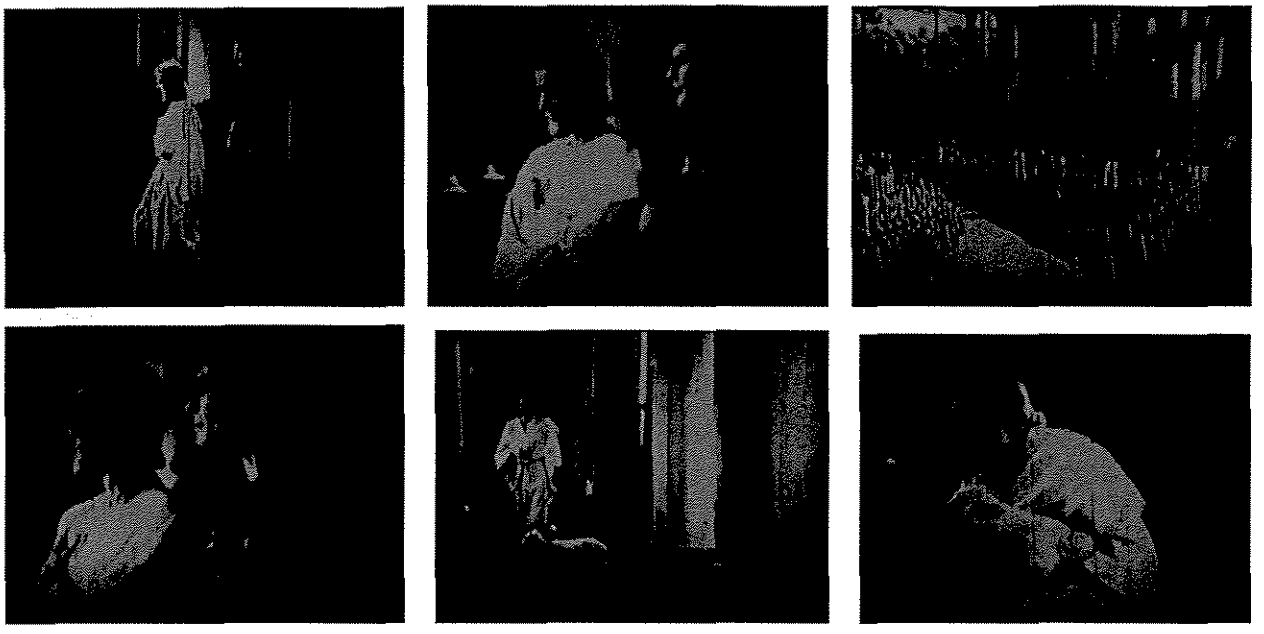
Depois de um longo momento de angustioso sofrimento, Jesus repele Satanás. Enquanto sai do Templo para dirigir-se à multidão surge de entre as colunas um cordeirinho que vai em sua direção. Jesus o afaga e pega no colo, e é com ele no colo que fala à multidão *"Meu Reino não é deste Mundo"*, depois os ensina a orar o Pai Nosso. O personagem Judas, que havia arrumado uma coroa para tornar Jesus Rei, atira-a ao chão e sai em busca de seus inimigos para vendê-lo. Judas foi apresentado desde o início como um homem que seguia Jesus apenas aguardando o momento de beneficiar-se de um novo monarca.

Como disse anteriormente a junção destas três seqüências é um achado cinematográfico, pois é ao mesmo tempo adaptação e interpretação teológica, e...não é uma interpretação amadora.

Quando Jesus toma nos braços o animal ele torna-se naquele instante "o cordeiro que retira os pecados do mundo" conhecida fórmula utilizada nas missas católicas. Mas ainda pode ser dito mais: é somente naquele momento, no filme, que Jesus assume com inteireza a sua missão e é dito imageticamente para os espectadores que agora ele vai morrer. Por que o cordeiro que retira os pecados do mundo nada mais é do que o famoso "bode expiatório" judáico, ele será sacrificado em favor do perdão dos pecados da comunidade.

Com esse recurso Jeanie Macpherson economizou todos os momentos em que o próprio Jesus profetizou sua morte ou disse a seus discípulos que ela era necessária. Com este recurso a roteirista "criou" o momento em que Jesus decidiu morrer pelo bem de todos, ao mesmo tempo em que forjou a cisão entre ele e Judas. Mais do que isso! Quando ela uniu os três momentos distintos nos textos evangélicos em três seqüências interdependentes no filme ela criou uma situação onde era plausível a incriminação de Jesus por romanos e judeus e deu verossimilhança a todas as passagens evangélicas envolvidas. Afinal...a tentação do Poder parece mais adequada no momento em que o poder é oferecido e não em

meio a um deserto. A aclamação de Jesus como Rei faz mais sentido depois que ele impõe sua autoridade pessoal dentro do Templo expulsando dali os mercadores...



Seqüência da Tentação realizada após a Entrada Triunfal

Enfim, como foi dito anteriormente, não se tratou apenas de criação e ficção, mais de adaptação e interpretação: teologia em imagens. Ela uniu momentos distintos, alterou sua ordem e ainda assim manteve-os "válidos" e possibilitou uma nova percepção destas passagens. Não se pode esquecer aqui, novamente, a presença do simbólico católico.

O Uso do Simbólico

A ausência e presença de passagens evangélicas podem ser realmente reveladoras. Macpherson deixou ausentes do roteiro: O Nascimento Virginal de Jesus; O Batismo no Jordão, e por extensão, João Batista; As Tentações no Deserto; milagres simbólicos em João (multiplicação dos pães, Jesus andando sobre as águas do Mar da Galiléia, etc) e outros evangelistas. Fez uma verdadeira economia de fenômenos milagrosos. Não só dos fenômenos milagrosos, mas também das palavras e pregações de Jesus. Não há no filme todo uma única "pregação de Jesus", em momento algum ele diz as suas célebres palavras "Ama o próximo como a ti mesmo."

Todas as passagens citadas são momentos que ilustram o que se chamaria de "divindade de Jesus", ele é considerado o Filho de Deus, e que veio à Terra para oferecer a

Salvação aos homens e que com seu sacrifício pessoal redimiu a humanidade do pecado. Ora, desde o início deste texto declarei que o fio condutor da narrativa era o Evangelho Segundo João e qualquer pessoa habituada à leitura dos Evangelhos sabe que em nenhum outro texto é mais clara a afirmação de que Jesus é filho de Deus, do que nele. Como explicar então essas "economias" da roteirista? Pretendo explicá-las de duas formas e as duas são inerentes ao uso do simbólico religioso.

A primeira forma em que o simbólico aparece é através das imagens, ou melhor, nas imagens. Na Quarta Seqüência, a da cura da menina cega, a primeira imagem que surge é a de Maria, mãe de Jesus, e ela aparece associada a pombas, as alimenta e brinca com elas. Ora, como se sabe, Maria ficou grávida por graça do Espírito Santo, e a imagem mais característica deste é a pomba, pois no momento em que Jesus foi batizado no rio Jordão por João Batista é nesta forma que ele aparece, como pode ser percebido em Mateus 3:13-17, Marcos 1:9-11, Lucas 3:21,22; e João 1:32, que agora cito:*"E João testemunhou dizendo: Vi o Espírito descendo do céu como uma pomba e pousar sobre ele."*

Diante desta junção de imagens: Maria x pombas; era desnecessário ilustrar o nascimento virginal de Jesus, os espectadores crentes sabem do que se trata. Se isto não bastasse para dar o significado necessário ainda teria a cena da Santa Ceia sobre a qual falei anteriormente, a pomba descendo sobre o cálice. Além disso, pombas surgem sobre os galhos de uma árvore antes do fenômeno da Ressurreição de Jesus, novamente significando a presença do Espírito Santo.

A outra associação simbólica foi a do próprio Jesus com o cordeiro. O cordeiro do sacrifício.

A segunda forma que o simbólico aparece ainda é através das imagens, mas para ser significado ele necessita do aparelho cinematográfico. Aqui devo abrir um novo item neste trabalho, em favor da organização.

O Aparelho Cinematográfico: o simbólico e a mensagem

Se, como tudo leva a crer até agora, o fio condutor da narrativa foi realmente o texto de João, seria possível que o diretor tivesse expressado a fórmula teológica que abre aquele Evangelho? E mais, teria se preocupado com a questão da divindade e humanidade de Jesus, sugerida por aquela fórmula? Como significar a divindade de Jesus, sem perder de vista sua humanidade? Ou, ainda melhor, como dar maior ênfase à sua humanidade?

Cecil B. DeMille utilizou-se do Aparelho Cinematográfico para isso. E ao dizer Aparelho, digo todo o aparato: câmeras, sala escura de projeção, e projetores. E o usou de forma a construir também uma simbologia.

Recordemos da abertura do texto de João:

> "1 No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus.
> 2 Ele estava no princípio com Deus.
> 3 Todas as cousas foram feitas por intermédio dele, e sem ele nada do que foi feito se fez.

Ora, o Verbo é palavra. Palavra de Deus, que forma todas as coisas, mas ainda...Palavra. Não se pode perder de vista a importância da palavra falada para as religiões, as pregações, sermões, as interpretações pastorais, todas orais. O filme foi feito antes da sonorização: como se representa o "Verbo de Deus" que é Jesus Cristo? E aí também me perguntei...como o representaram se até as pregações foram cortadas? Nem o famoso Sermão do Monte é sequer referido... Então, acredito que o resto do trecho inicial do Evangelho de João seja esclarecedor:

> "4 A vida estava nele, e a vida era a luz dos homens.
> 5 A luz resplandece nas trevas, e as trevas não prevaleceram contra ela."

Se unirmos essa citação ao uso que foi dado ao momento em que Jesus apareceu pela primeira vez no filme "Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andará nas trevas, pelo contrário terá a luz da vida." Teremos a solução deste problema, e uma série de outras questões "ilumina-se".

A discussão à respeito da interferência do Meio (aparelho) no processo de comunicação da mensagem, já é bem conhecida. Temos os trabalhos, já clássicos de Marshall Mcluhan "Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem" e de Jean-Louis Baudry "Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base"[223],

---

[223] BAUDRY, Jean-Louis. "Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base". in: XAVIER, Ismail Org. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 395
Baudry comenta:

"Sem dúvida, a sala escura e a tela rodeada de preto como um cartão de Pêsames já apresentam condições privilegiadas de eficácia. Nenhuma circulação, nenhuma troca, nenhuma transfusão com o

portanto, não pretendo demorar-me nestes autores, mas apropriar-me de seu objeto o Meio de Comunicação e o chamado Aparelho de Base.

O Meio utilizado para a visualização deste filme, obviamente, ao menos em 1927, foi o cinema. Com as características de comportamento que este veículo suscita, ou seja, as pessoas sentam-se numa sala escura, em silêncio, de frente para uma tela e assistem ao filme, que é projetado na tela por um projetor que fica atrás do público. Ficam com um facho luminoso passando por sobre suas cabeças. Os espectadores ficam numa atitude passiva e, se possível, receptiva. São expostos, e se expõe, ao conteúdo do filme e podem em maior ou menor grau serem surpreendidos por seus recursos.

Sem mais delongas, voltemos para a segunda e terceira seqüências do filme. Como eu havia comentado no início deste texto a personagem Jesus demorou razoavelmente para aparecer no filme. Na 2 ª Seqüência, quando a casa de Jesus encontrava-se cercada por uma multidão ávida por curas miraculosas, surgiu uma menina cega. A sua frase chave é "Procuro Jesus", como era cega, sozinha e muito pequena, não conseguia encontrá-lo e também não tinha ninguém que a ajudasse a ultrapassar a multidão para chegar até ele. Ela vai assim...caminhando, esbarrando nas pessoas repetindo "Procuro Jesus", ela é ignorada e empurrada pelos outros.

Marcos o evangelista, representado por um menino peralta, toma-a pelo braço e a guia para os fundos da casa. Na 3 ª seqüência, que se abre com Maria, mãe de Jesus, brincando com os pombos na janela, Marcos chega até lá e indica a menina para a mulher, e ela pede para que Maria interceda por ela junto a Jesus. A câmera mostra Maria de costas conversando com alguém, sem no entanto mostrar a pessoa. Temos então uma preparação para que se veja Jesus, se o veja como o diretor quis mostrá-lo. A menina o havia procurado

---

exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado, e aqueles que nele permanecem, sabendo-o ou não (mas não o sabem), ficam agrilhoados, capturados ou captados (...)

(..)A disposição dos elementos – projetor, "sala escura" , tela -, além de reproduzir de modo bastante impressionante a mise en scène da caverna, cenário exemplar de toda transcendência e modelo topológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao desencadeamento do estádio do espelho, descoberto por Lacan."

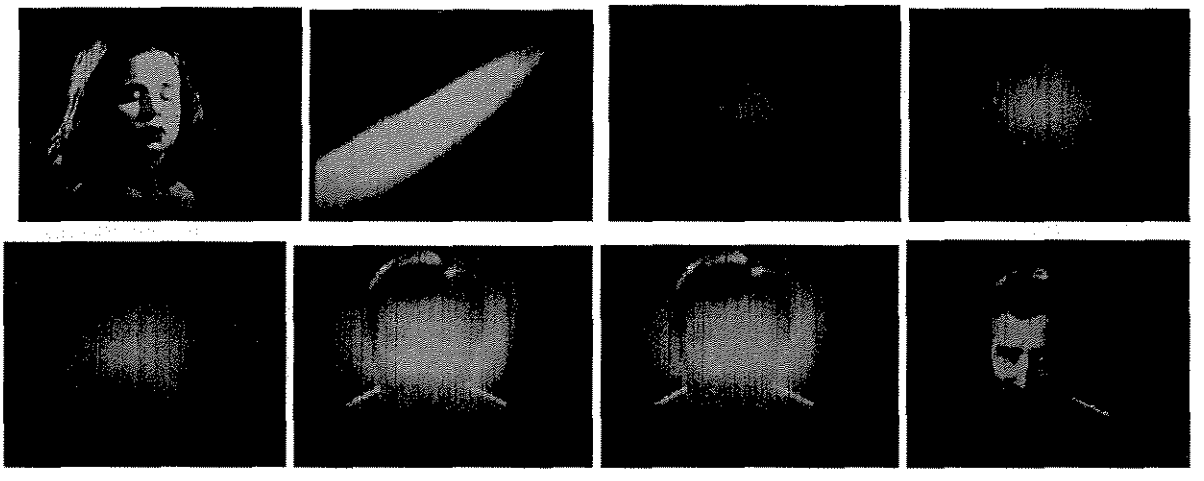
e ainda completa:

(...) o espectador identifica-se, pois, menos com o representado – o próprio espetáculo - do que com aquilo que anima ou encena o espetáculo, do que com aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mo-ver que o anima (...) "

por vários minutos, entra na casa, pede intercessão e enfim está diante dele, mas ninguém o viu até então, e ela pede: *"Senhor eu nunca vi a luz, e nem as flores, podes me curar?"*

O intertítulo com a resposta de Jesus foi: *"Eu sou a luz e vim ao mundo para que tudo não fique nas trevas".*

Em seguida o diretor fez o que chamamos técnicamente de câmera subjetiva, ou seja, a câmera assumiu aquele que seria o "ponto de vista' da menina, passando a mostrar o que ela via. Como se tratava de uma menina cega tudo ficou escuro. Em seguida apareceu um facho luminoso na tela, como aquele que se vê passando por sobre as cabeças das pessoas no cinema. Essa imagem é substituída por uma luz enfocada diretamente na tela, como se o projetor estivesse mostrando apenas a luz, sem imagens. Aos poucos, dentro deste foco luminoso, por fusão vai surgindo o rosto de Jesus. A câmera volta a mostrar o rosto da menina em Primeiro Plano, ela pisca os olhos várias vezes e volta a câmera subjetiva para mostrar um Primeiro Plano de Jesus.



Jesus a Luz do Mundo

Jesus é a luz. Naquele momento específico todo o cinema fica mergulhado na escuridão, como a menina. Mas, não apenas como a menina, pois a relação trevas x luz tem uma conotação simbólica forte no contexto do Sagrado. As trevas, significam o mal, a ignorância, a doença, etc, tudo o que não é bem, e a Luz é o seu inverso. Todos os espectadores participam daquele instante de trevas coletivas, e sendo crentes, também possuem suas pequenas trevas interiores, o que possibilita uma compreensível catarse. E, eis que se anuncia a presença de Jesus, que antes de ser uma imagem é a própria Luz que

ilumina a tela e retira as pessoas daquela escuridão momentânea. Uma luz qualquer? Ainda não, a luz do cinema, a luz do projetor.

Temos aqui então uma resolução para a questão do "Verbo de Deus" como percebemos no início deste item, segundo João, Jesus é o Verbo de Deus e por inferência a Luz da vida. Então, tivemos dentro de um cinema uma verdadeira Hierofania, onde a Luz se fez presente rompendo as trevas. Todo o aparelho cinematográfico: filme, projetor, sala escura, se fizeram presentes para que Cecil B. DeMille pudesse não somente mostrar a imagem de Jesus, mas corporificá-la na própria luz projetada.

Daí por diante é só prestar atenção em Jesus Cristo, pois o diretor faz com que caia sobre ele um foco luminoso o tempo todo, no filme inteiro. Um foco que não serve apenas para mostrá-lo como o personagem principal, mas também como a fonte de luz que ilumina as pessoas que estão à sua volta. A Seqüência da Santa Ceia é bastante esclarecedora neste quesito. É a luminosidade que está em Jesus que ilumina o rosto e o corpo dos que estão próximos. Mais uma vez é bom reiterar que essa luminosidade não é acidental. Quando o foco de luz que está sobre o ator não é suficiente para dar o efeito necessário surge uma luz vinda de outra fonte mas que mantêm a impressão de que a luminosidade continua vindo de Jesus.

Neste uso técnico da luz, nesta representação do sagrado através da luz devemos novamente recordar o uso que Sidney Olcott fez da iluminação em *From the Manger to the Cross*, dispensando anjos e intervenções corporais materializadas de criaturas celestes para substituí-las apenas por uma luz que caía sobre o rosto das personagens quando um momento de "relação" com o sagrado acontecia. Como foram os casos da revelação feita pelo Anjo a José, sobre a gravidez de Maria, e a cena do primeiro milagre de Jesus, nas Bodas de Cana, onde um raio luminoso cai sobre o seu rosto quando ele faz uma oração.

Para encerrar, quando em *The King of Kings*, na Seqüência da Crucifixão, Jesus finalmente expira, e - Cecil B. DeMille não economiza nos terremotos, ventos, etc, afinal o filho de Deus morreu, novamente o público do cinema é mergulhado nas trevas -, alguém reza a Deus para que lhes devolva a Luz, e a tempestade, o terremoto e as trevas desaparecem e são substituídos por uma pálida luminosidade.

Na Seqüência da Ressurreição, Jesus havia sido colocado num sepulcro com uma grande pedra bloqueando a entrada, pedra esta recoberta por sete selos e vigiada por um

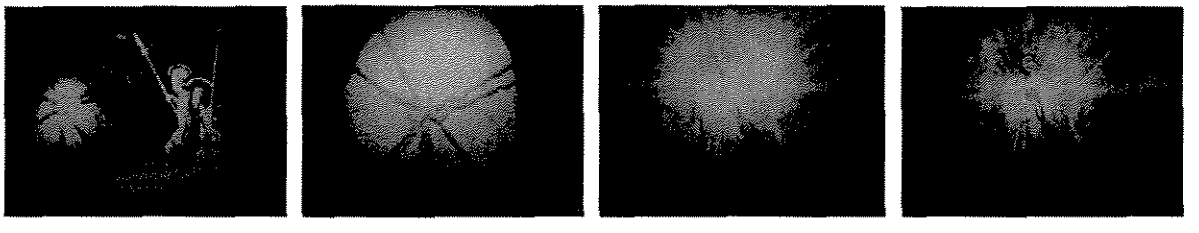
destacamento de soldados romanos. No momento em que Jesus iria ressuscitar aparece na tela novamente o facho luminoso, depois um fortíssimo foco luminoso sobre a pedra, até que ela se move e novamente, por efeito de fusão Jesus é um só com a luz.

Na última seqüência, a de número vinte e cinco, Jesus ascende aos céus. Como ele faz isso? Ele vai se tornando cada vez mais luminoso, até que ele próprio esteja envolvido por um halo de luminosidade, e as imagens ao fundo vão fundindo-se até transformarem-se num céu escuro onde ele brilha resplandecente. Pode-se dizer que DeMille criou no cinema um espaço para a manifestação do sagrado. Não se trata de um uso ideológico, ou da construção Ideológica do Aparelho de Base como denuncia Baudry no seu famoso artigo acima citado, mas da apropriação simbólica deste aparelho que o retira de seu cotidiano e o coloca na dimensão da experiência do Sagrado.

Até então, o que o leitor já podia perceber nas entrelinhas deste texto é que eu o estava conduzindo para a conclusão bastante límpida que Jeanie Macpherson e Cecil B. DeMille estavam fazendo Teologia com o roteiro, a narrativa diegética propriamente dita. Mas, o que penso estar demonstrando é que Cecil B. DeMille fez teologia nestes dois níveis, na narrativa diegética e no aparelho de base. E, as duas podem ter significados complementares e, no entanto, distintos.



Luz durante a Crucificação



Luz durante a Ressurreição

Utilizando-se do texto de João, Cecil B. DeMille prega "Jesus é Luz, e eis que ele está projetado na tela do cinema, projetado e iluminando aqueles que estão na sala escura." Aí está a presença do Sagrado. No filme há citações que apóiam essa construção a partir do aparelho e que afirmam de maneira implícita a divindade de Jesus Cristo. Há, no entanto, principalmente cenas escolhidas, seqüências inteiras que dão ênfase à sua humanidade.

São exemplos dessa humanidade, em primeiro lugar, as ausências de cenas textuais dos evangelhos. Não há nascimento virginal nem milagroso, não há o batismo que o consagra como o "Messias", não há milagres em grande proporção. Na verdade, há três milagres, um deles o da menina cega - fictício -, a ressurreição de Lázaro, e o momento onde ele recoloca a orelha de Malco no lugar, pois fora cortada por Pedro, tentando impedir a prisão de Jesus. Apenas esses. Ora, se um diretor quisesse chamar atenção para o lado divino de Jesus Cristo ele teria nos evangelhos inúmeras situações que ilustrariam isto de maneira muito clara e atraente do ponto de vista cinematográfico.

Interessa para DeMille acentuar a humanidade de Jesus Cristo. Dois momentos climáticos do filme "A Mulher Adultera" e a "Expulsão dos Mercadores do Templo" não têm nada à ver com o divino, muito pelo contrário são atitudes de compaixão, no primeiro caso, e de indignação, no segundo. Sentimentos bem humanos por sinal.

A Oitava Seqüência, não comentada até agora, trás uma cena extremamente tocante. Jesus sai de Jerusalém para percorrer as aldeias, supostamente fazendo pregações. Ele é mostrado numa espécie de pomar. As crianças rodeiam-no e Judas Iscariotes tenta afastá-las, o intertítulo que lhe serve de frase não poderia ser mais conhecido: " Não os impeçais, dexai vir a mim as criancinhas". Num diálogo muito bem estudado uma menina entrega a Jesus uma boneca de madeira e interpela-o dizendo que Marcos lhe dissera que ele sabia "consertar pernas quebradas" e exibe o problema da boneca. H.B. Warner coloca sua melhor expressão de ternura no rosto de Jesus e põe-se a consertar a boneca, não nos esqueçamos que ele também era carpinteiro. Mais humano?!



Jesus consertando uma boneca, traço de humanidade

A Décima Quinta Seqüência mostra-nos Jesus no Jardim das Oliveiras, o Getsêmani, onde ele seria preso. Ele aparece orando e implorando a Deus para que o salve de ser preso e condenado à morte. Faz isso por duas vezes, até conformar-se com seu destino e ser preso. Qual é o peso desta seqüência? É a mais longa do filme.

Os dois aspectos clássicos da figura de Jesus são explorados: sua humanidade e sua divindade. A sua humanidade encontra pleno espaço na própria diegese; sua divindade, por outro lado, já havia sido explorada à exaustão por filmes anteriores (39 ao todo) e por isso foi posta em outro nível sendo figurada parte pela diégese e parte pelo aparelho cinematográfico.



A Ascensão, a imagem do Jesus Divino

Cecil B. DeMille nos deu um Jesus humano, reificado pela luz do cinema e exatamente por ser Luz, foi significado como divino; substituindo o inaudível Verbo de

Deus no cinema mudo - dispensando todo o discurso da pregação de Cristo -, pela luz da imagem, e nenhuma imagem de "Jesus Divino" poderia ser melhor do que a própria luz.

Recepção

O filme estreou em 19 de abril de 1927 em New York, no Gaiety Theatre. Um mês depois The King of Kings teria uma segunda preimère, desta vez o evento seria duplo, o seu lançamento e a inauguração do conhecido Grauman´s Chinese Theatre, em hollywwod, nessa ocasião ainda não havia impressa na sua calçada as marcas das mãos de celebridades. A recepção na imprensa foi completamente favorável. DeMille havia conseguido agradar a todos os segmentos religiosos envolvidos, com exceção de um: o Judeu.

Representados pela organização B'nai B'rith, a mesma que havia exigido cortes no filme de D. W. Griffith, Intolerance (1916), os judeus reclamavam do retrato negativo que receberam no filme. A resposta de DeMille saiu num breve artigo no New York Times, em 6 de janeiro de 1928, com as seguintes palavras em destaque: *"O filme The King of Kings será revisado. DeMille retirará as cenas e os intertítulos como os judeus pediram e adicionará um prólogo."* [224]

O IFCA (International Federation of Catholic Alumnae), uma organização Católica que veio a eclipsar o antigo NCWC, e manteve fortes vínculos com Will Hays, manifestou-se contra os cortes. Essa organização era ultra-sensível ao mais insignificante nuance anti-Católico, e não tinha simpatias para com as questões Judias. Sua presidente Rita McGoldrich deplorou as concessões feitas so B'nai B'rith por que *"algumas das mais importantes referências Católicas estavam perdidas"*[225]. Sem perda de tempo ela também uniu-se aos esforços da MPPDA (Will Hays) para conter quaisquer outras objeções adicionais que viessem levantar contra o filme. Evitando assim corte futuros.

A delicada questão do anti-semitismo nos Filmes de Cristo será levada mais à fundo no próximo capítulo, onde ela é o tema.

---

[224] Barnes Tatum, op. Cit., p.56.
[225] Frank Walsh, op. Cit., p. 54.

Conclusão

Ao concluir este capítulo para mim parece não haver dúvida da importância e do papel que este filme teve na história dos Filmes de Cristo. Talvez o quesito no qual ele mais contribuiu tenha sido também o mais surpreendente: a Teologia. Importante também foi observar que a forma que essa teologia assumiu só pôde existir tendo em vista o meio utilizado, o cinema.

Vimos que a escolha do Texto Base para o roteiro ajudou a definir inclusive a forma como essa imagem de Jesus Cristo seria construída. Outra coisa que pudemos observar foi que a escolha de certas passagens em detrimento de outras ajudou a elaborar uma imagem mais humana dele. E ainda mais interessante foi perceber que Teologia se faz também com ficção, expressando-se de maneira mais evidente no filme exatamente por se tratar de ficção. Deixando assim mais clara a intenção da roteirista e do diretor.

O uso do simbólico, aliado à escolha de alguns trechos evangélicos e a algumas cenas específicas, mostrou-nos que apesar de ter sido produzido num país de ampla maioria protestante, trata-se de um filme vazado pela teologia da Igreja Católica. Só para não deixar passar um último detalhe, na seqüência da Ressurreição existe uma referência ao texto apócrifo Evangelho de Pedro. Apenas neste texto encontra-se a menção de que a porta do sepulcro fôra selada com sete selos. O único apócrifo utilizado leva o nome de Pedro. Coincidência, ou não, Pedro também é considerado o primeiro papa da Igreja Católica Apostólica Romana. Enfim...referências não faltaram para se concluir essa influência. Inclusive, com missas no estúdio e tudo mais.

Agora podemos entender um pouco da preocupação de Barnes Tatum ao chamar este filme de "o mais extravagante da Era Muda", afinal o catolicismo que o permeia é bastante evidente, e a crença de Tatum não permite que ele lhe dê os devidos créditos. Este pesquisador, também estabeleceu que o "retrato de Jesus" neste filme foi o do "curador"[226] ou o "Médico", como é comumente chamado, mesmo reconhecendo a exígua quantidade de milagres representados no filme. Ele argumenta que no século XIX, Thomas Jefferson já havia escrito uma vida de Cristo, *The Life and Morals of Jesus of Nazareth*, de 1820, retirando as curas e milagres que ele supostamente realizou, enfatizando os aspectos morais da doutrina cristã; ele não citou, mas poderia citar, Ernest Renan, que em seu livroA Vida

[226] Barnes Tatum, p.50.

de Cristo, fez o mesmo. Essa foi inclusive uma tendência dominante no séc. XIX e início do século XX. Mas, acredito que isso não justifica a ausência das curas, pois os Filmes de Cristo raramente são feitos para intelectuais. Isso ainda eliminaria o aspecto do retrato de Jesus no filme, como o "curador", como vimos anteriormente praticamente não há milagres ou curas. Por isso opto em colocá-lo em outra instância da representação da imagem de Cristo.

O aspecto Cristológico mais marcante no filme, e já citado anteriormente, é o do "Cordeiro de Deus", que neste filme de DeMille é bastante bem simbolizado com Jesus tomando nos braços o cordeiro, quando ele vence a tentação do poder, como vimos alhures. Essa perspectiva Cristológica parece encerrar-se neste período cinematográfico. Ela permeou desde as primeiras produções, as filmagens de Peças da Paixão, as inúmeras Vidas de Cristo, pouco posteriores, "*Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*" da Pathé francesa, *From the Manger to the Cross* e por último este filme, espécime mais bem acabado de interpretação textual e adaptação teológica para o cinema. Essa imagem de Jesus elaborada no alvorecer do cinema e ampliada e aperfeiçoada no contexto da narrativa cinematográfica, é a mesma com a qual as futuras produções deveriam dialogar. Não se trata mais tão somente de se fazer adaptação dos textos evangélicos, mas, inovações técnicas surgidas no cinema, como o som sincronizado, em 1928, e posteriormente a efetivação do filme em cores, e o Cinemascope, exigirão que se revisitem as adaptações feitas e que busque novas formulações para um outro momento da história do cinema, como veremos na segunda parte.

Ao final deste capítulo sinto-me tranqüilo em afirmar que neste filme o diretor fez teologia, tanto nas imagens quanto no aparato cinematográfico em si. Baseado no Evangelho Segundo João, ele fez uma Teologia da Luz, da luz do cinema, da luz de Deus no cinema. Ocasionando, dessa forma, uma hierofania, um encontro com o sagrado num espaço profano.

Cap. 05 - Golgotha - O Cristo Calado - Julien Duvivier, 1935.

Introdução

O filme *Golgotha* de Julien Duvivier, rodado em 1935, é um daqueles filmes especialíssimos sobre os quais se tem tanto há dizer que a dificuldade é saber o que não dizer. Para se ter uma idéia muito rápida sobre as dificuldades que pairam sobre a sua análise basta lembrar que seu diretor foi um dos principais representantes do estilo cinematográfico chamado de Realismo Poético, estética que dominou o cinema francês em fins da década de 20 e durante toda a década de trinta. *Golgotha* é anterior em poucos meses a filmes que fariam conhecido Duvivier até a atualidade, como *Le Golen*, *La Bandera* e *Pepe Le Moko*. Trata-se, portanto de um filme produzido num momento especial para o seu diretor, aquele onde ele estava senhor de todo o seu talento e potencialidades. Coisa que é bastante perceptível neste filme.

Duvivier sempre foi reconhecido por seus colegas como um "artesão" do fazer cinematográfico seu extremo cuidado no posicionamento das câmeras, o seu enquadramento estudado, e, além disso, um uso consciente da câmera para valorizar a dramaticidade da estória, sendo ela mesma cúmplice no processo de elaboração de uma personagem, levaram a elaboração de um filme que pouco tem de ingênuo. A câmera de Duvivier, se não chega a ser subjetiva (assumindo o ponto de vista da personagem) é uma câmera que "espia". Os seus ângulos, os seus posicionamentos induzem o espectador, mais do que em outros métodos de filmagem, a "verem as coisas" como o diretor deseja que eles vejam. É uma filmagem que não apenas chama a atenção, mas que obriga a atenção.

O diretor que havia sido pouco mais que medíocre durante os anos vinte, época na qual ainda não havia o filme com som sincronizado à imagem, revelou-se com o cinema sonoro; a chegada do som ao cinema destruiu muitas carreiras de diretores e atores que não conseguiram se adaptar eficazmente ao novo formato e às novas necessidades, este, com certeza, não foi o caso de Duvivier. Ele buscou, no filme *Golgotha*, um uso riquíssimo do

som, principalmente do som da voz humana. A música que movimentou o filme ficou à cargo do conhecido compositor francês Jacques Ibert, que não foi exatamente de todo feliz em seu trabalho, pois em alguns momentos a sua música soa deslocada e dispersiva.

Mas, a voz humana recebeu um tratamento bastante diverso do da música, ela surge – muitas vezes – como as próprias imagens do filme. *Golgotha* é evidentemente aquilo que poderíamos chamar um filme "noir" a opção do diretor foi pelo "escuro" a luz sempre faz as personagens brotarem de densas sombras, personagens, essas que se esgueiram pela noite, entre corredores e prédios obscurecidos. Assim, como as personagens que surgem por que antes apenas não estavam sendo iluminadas ou vistas, surge a voz humana, ela da mesma forma que a luz, denuncia personagens que não estão sendo vistas. Há um uso constante do recurso da voz off, alguém sempre está falando fora de campo. Isto ocorre de tal forma e com tal freqüência que, não raro, é difícil perceber quem foi o detentor daquela "fala", pois muitas vezes quando a câmera o coloca em quadro a "fala" já acabou.

O efeito perverso da "voz off" que revela personagens ocultas e que ao mesmo tempo as esconde, é que neste processo essa "voz" parece uma voz difusa, de tal forma que a opinião ali emitida pertence a um coletivo de pessoas, e não a um indivíduo muito bem localizado entre elas. O uso da luz, com um forte predomínio das "trevas", leva a um efeito mais ou menos semelhante, pois se a luz desvela algumas personagens a fluidez das sombras faz com que elas naveguem todas por um mesmo rio. São criaturas sombrias, vez por outra localizadas por luz penumbrosa, mas sempre caminhando juntas em sua natureza de criaturas da sombra. Em *Golgotha*, Duvivier retrata apenas os últimos dias da vida de Cristo, talvez por esse motivo ele tenha optado por expressar o acontecimento através do "noir" que melhor ilustraria a tensão daquele momento.

O uso tão consciente do jogo de luz e sombra e do som off e das outras sonoridades no filme levam a uma surpreendente constatação. Naquele que é considerado, possivelmente, o primeiro filme sonoro sobre a vida de Cristo, Jesus, a personagem principal praticamente não tem falas e, quando as tem elas significam muito pouco no contexto religioso e mesmo cinematográfico. No entanto, havia uma dicotomia, também escondida neste estranho silêncio de Cristo, o seu reverso. Se ele não falava, quem falava? Os seus inimigos. Neste filme estes inimigos são reconhecidos e nomeados, eles são obviamente os judeus. Primeiramente a elite, composta de sacerdotes e doutores da lei, em

seguida os mercadores em geral, e a população. É algo que chama a atenção, pois nem mesmo os discípulos de Jesus, que pouco aparecem, são detentores de falas. Nada os individualiza ou personaliza, exceto o olho do espectador e o episódio relativo às negações de Pedro, que é puramente ilustrativo.

Essa escolha entre os que falam e os que não falam, parece ainda mais clara se soubermos que o ator Robert Le Vigan estava se tornando naquele exato momento um dos mais conhecidos intérpretes de personagens que tivessem "presença"[227] na tela, uma presença que fosse mais forte do que a fala. Então, sim, não foi um descuido de roteiro, Jesus deveria ser uma personagem silenciosa.

Apesar do desejo de Le Vigan em elaborar uma personagem atuante e forte, e ter até mesmo lamentado as escolhas do diretor, que para ele havia se entregado ao velho estilo "Saint-Sulpiciene"[228] que predominou nas vidas de Cristo da Pathé francesa, a "presença" e o "silêncio" de Cristo foram situações muito bem estudadas e pensadas pelo diretor e pouco deviam ao estilo anterior.

Cumpre também lembrar que na década de 30 ainda se estava em plena vigência da proibição britânica de se representar a imagem de Jesus nas telas, e que o diretor tinha isso em mente ao produzir o seu filme, haja vista a existência de uma cópia britânica onde Jesus em nenhum momento aparece em plano aproximado. Neste caso o uso da "voz off" e da "Câmera subjetiva" atenderam muito bem às necessidades do diretor, que com pouquíssimas alterações pôde realizar a versão inglesa sem problemas.

O filme não se localiza apenas no contexto da proibição britânica, mas também num momento bastante rico – e confuso - da história francesa (e por que não dizer mundial?). Era um momento no qual a economia da França e da Europa estava abalada e ainda se esforçando por superar a "Grande Crise de 1929", ocorrida nos Estados Unidos, mas que afetou praticamente o mundo inteiro, principalmente os seus parceiros comerciais europeus que se esforçavam por recuperarem-se das catastróficas conseqüências da Primeira Guerra Mundial. Um instante político único, onde a democracia liberal ocidental e o capitalismo que a sustentava estavam sendo questionados, quer fosse pelo bolchevismo soviético (que

---

[227] O site Historia traz algumas poucas informações sobre Le Vigan mas uma delas, confirmada por outras fontes cita o fato de que o ator havia se especializado em papéis a "l'air halluciné", onde a presença do ator era tão ou mais importante do que as falas que ele poderia ter. http://www.historia.presse.fr

[228] Um trecho de entrevista de Robert Le Vigan, sobre o filme Golgotha, pode ser encontrado no conhecido site http://www.bifi.com.fr

desejava se expandir para a Europa toda), quer fosse pelos novos governos Totalitários (Nazismo e Fascismo) que ganhavam terreno todos os dias como uma opção entre o fracasso da primeira e o medo do comunismo da segunda.

Estava-se ainda muito distante dos fornos crematórios de Hitler e ainda não parecia algo terrível demonizar uma parcela da sociedade, para que ela se responsabilizasse como um "bode expiatório" pelos problemas sociais e econômicos que ocorriam. Nesta circunstância, *Golgotha* surgiu como um filme que induzia muito claramente ao anti-semitismo, utilizando para isso todos os recursos cinematográficos possíveis. Ele foi tão ou mais anti-semita do que o conhecido *Judeu Süss* de Veit Harlan, exatamente por que diferentemente daquele, mas através de métodos bastante parecidos, ele toca no ponto mais nevrálgico do anti-semitismo, a sua causa. E a causa primeira do anti-semitismo, ao menos a original, foi o anti-semitismo religioso. Os judeus foram responsabilizados pela morte de Jesus Cristo, e deveriam, ao longo da história pagarem por isso.

Uma vez que citei o *Judeu Süss*, logo a cinematografia alemã, é importante destacar em *Golgotha*, não o seu "parentesco" com este filme, mas como ele estava incrivelmente próximo daquilo que se chamaria, pouco tempo depois, de estética nazista. A proximidade estética com um outro filme, alemão, *O Triunfo da Vontade*, de 1936, da cineasta também alemã Leni Riefensthal é bastante clara. A opção pela utilização do plano geral (grande angular), a explícita valorização da monumentalidade da arquitetura, destacando os seus ângulos retos e com eles compondo o enquadramento, a utilização da câmera baixa e da alta para destacar uma hierarquização das imagens e das personagens que nelas aparecem são uma constante nos dois filmes.

Em *Golgotha* o monumentalismo das construções e a movimentação da imensa massa de figurantes constituiu um exercício de direção de massas tão grande quanto o de *Triunfo da Vontade*. Talvez a única diferença seja que no filme alemão a multidão é uma multidão disciplinada e geometricamente organizada, e no filme francês ela é aparentemente caótica. O seu caos, no entanto, tem sentido e direção e a multidão dirige-se como se fosse um único corpo para os diversos sets de filmagem. Em *Golgotha*, a massa é manipulável, política e economicamente e ela é insana, no entanto, ela é um corpo que responde aos estímulos que lhe são dados externamente. Podemos extrapolar fazendo uma relação entre a diferença daquela massa caótica e insana que negou o "Messias" antigo, e

aquela, organizada e disciplinada, que aceitou o "Messias" moderno, Adolf Hitler, pois assim ele é retratado no filme de Riefensthal.

São, no entanto, apenas aproximações. Coincidências, tendo em vista dados culturais semelhantes... ou não. O que posso sugerir é que *Golgotha* não sofreria nenhuma restrição na Alemanha Nazista, muito pelo contrário. Neste trabalho não cabe o julgamento da pessoa Julien Duvivier, se ele foi anti-semita ou não, não é algo que venha a alterar o que está posto no filme analisado. Antes de peça acusatória do diretor, *Golgotha* é, sobretudo, fruto de uma época e assim deve ser visto. Por outro lado, o anti-semitismo ali contido deve ser, se não analisado, avisado (denunciado), pois as imagens de *Golgotha* continuam a circular por diversos países, incluindo o Brasil e a própria França.

O Diretor e Roteirista

Julien Duvivier foi inquestionavelmente um dos mais importantes cineastas na história do cinema francês, no entanto, ele jamais alcançou o mesmo status de outros grandes diretores de seu país, tais como Jean Renoir, Marcel Carné e René Clair. A razão disso talvez seja a velha "separação" entre os "filmes de Arte" e os "filmes comerciais", Duvivier sempre esteve pronto a emprestar a sua habilidade a uma série variada de temas e assuntos de graus diversos de mérito. Em meio a alguns filmes considerados obras primas do cinema ele ocupou-se sempre de trabalhos menores, freqüentemente sob incumbência de algum estúdio para suprir a necessidade de filmes populares do mercado francês. O que não é pouca coisa tendo em vista que o mercado de "massa", na França do entre-guerras, surgia e se estabelecia verdadeiramente, cumprindo, de certa forma, o papel de diminuir as distâncias sociais entre a "Alta Cultura" e o "divertimento popular".[229]

Julien Duvivier nasceu em Lille, França, em 8 de outubro de 1896. Ele iniciou sua carreira como ator de teatro em Paris, em 1915. Por esta época iria viver e trabalhar em estreito contato com André Antoine, conhecido por seu reacionarismo e pela aplicação de idéias relativas ao realismo no teatro. No Odeon, sob sua direção, Duvivier iria ser bastante influenciado pelo realismo praticado por Antoine, tendo inclusive auxiliado na adaptação

[229] Vide: René Rémond, *Histoire de France – Notre Siècle*, vol. 6.

de vários textos literários para o teatro. Daí vem sua prática inicial de adaptador e que no futuro o estabeleceria como roteirista de boa parte de seus filmes.

Em 1918, ele inicia o seu trabalho no cinema, numa parte do tempo dedicava-se a ser roteirista, noutra, era assistente de direção para reconhecidos mestres daquele período como Louis Feuillade e Marcel L'Herbier. Seu primeiro filme, *Haceldama* ou *Le prix du sang* (1919), foi rodado com recursos próprios[230] e apesar dos historiadores dizerem que não foi esvaziado de méritos e ter sido descrito como um dos mais promissores da lista de estréias da história cinematográfica, seu copião foi queimado num acidente no laboratório em 1919. Sem se deixar abater por este insucesso, durante os anos 20, Duvivier, continuou fazendo filmes. Seu primeiro sucesso iria ocorrer somente em 1925, com sua adaptação de *Poil de Carotte* romance de Jules Renard (que ele refaria mais tarde em 1932, já em vigência do cinema sonoro, um dos seus trabalhos favoritos).

Este primeiro sucesso resultou num convite pelos produtores Marcel Vandal e Charles Delac para trabalhar na sua companhia de produção de filmes, a conhecida Film d'Art. Nela, Duvivier ficaria por nove anos, aperfeiçoando seu ofício como cineasta e aprendendo o valor do trabalho em equipe, cercando-se sempre de ótimos técnicos e grandes atores.

Foi nos anos 30, com a chegada do som, que a carreira de Duvivier como diretor subitamente decolou. Ao fim da década ele tinha conseguido uma reputação internacional como sendo um dos mais importantes diretores franceses da sua geração. Seu sucesso incluía trabalhos como *David Golder* (1930), *Poil de Carotte* (1932), *La Tête d´um homme* (1933), *La Bandera* (1935), *Un Carnet du Bal* (1935), *La Belle equipe* (1936) e *Pepe le Moko* (1937). Ao lado de Jean Renoir e René Clair, Duvivier formava o triunvirato do cinema francês daqueles anos.

O primeiro grande sucesso, entre outros, foi *David Golder* (1930), que era estrelado pelo peso-pesado Harry Baur. Ator este que deveria subseqüentemente trabalhar com Duvivier em outro grande filme, *La Tête d´um Homme* (1933), fazendo o Inspetor Maigret

[230] Citar Jean Mitry.

numa das pioneiras adaptações da novela de Georges Simenon. Baur também apareceria em *Un Carnet du Bal* (1935), em *Golgotha*, *Le Golen* (1936), entre outros filmes do mesmo diretor. Esta "parceria" com grandes atores já consagrados, ou em ascensão, do cinema francês seria uma constante na carreira do cineasta.

O conhecido ator, e posteriormente diretor, Jean Gabin estrelou três filmes definitivos dos anos 30, sob a direção de Duvivier: *La Bandera* (1935), *La Belle équipe* (1936) e *Pépé le Moko* (1937). O que liga estilisticamente estes filmes, em adição à marcada performance de Gabin, é um típico estilo do cinema francês, chamado realismo poético, que estava em voga naquele período. Duvivier (juntamente com Marcel Carné e Jean Grémillion) foi um dos poucos diretores considerados mestres do realismo poético e *Pépé le Moko* é freqüentemente citado como um dos mais bem acabados exemplos deste estilo.

Foi o sucesso internacional de *Pepe-le-Moko* que levou Duvivier a ser convidado pela MGM em 1938 para dirigir um caro musical de Hollywood, *The Great Waltz*, uma biografia do compositor Johan Strauss, com o qual ganhou o Oscar de melhor fotografia. Duvivier retornou para a América durante a Segunda Guerra Mundial onde ele fez um número de filmes de grande orçamento, mais notadamente *Tales of Manhattan* (1942) e *Flesh and Fantasy* (1943). Ele passaria os anos 40 fazendo mais filmes em inglês do que em francês, mas com o mesmo gosto pela narrativa episódica já testado em *Um Carnet de Baile* e que seria mantido em *Seis Destinos* e *Os Mistérios da Vida*.

Após a guerra, Duvivier retornou para a França, mas encontrou grande dificuldade em readquirir sua antiga popularidade, pois fora substituído no gosto popular por aqueles diretores que haviam permanecido na França durante a ocupação alemã.[231]

---

[231] No período posterior à Segunda Guerra Mundial Duvivier continua trabalhando na França. Seu filme *Panique*, de 1946, uma sinistra representação da cobiça e histeria humana, provou ser um fracasso comercial e foi rancorosamente descrito pelos críticos como um retorno ao realismo poético dos anos 30. Hoje, este é tido como uma inequívoca obra-prima, um dos maiores filmes feitos durante os anos 40. No anos 50, Duvivier continuaria a fazer filmes com muita tranqüilidade e apelo popular, principalmente no díptico sobre Don Camilo, um padre de aldeia interpretado por Fernandel. Bom diretor de atores - Jean Gabin foi íntimo colaborador dele -, o cineasta era também um técnico de grande habilidade. Sua obra é sempre lembrada pelo apuro cenográfico e visual. Por causa de um fabuloso uso do claro-escuro, *O Caso Maurizius* é considerado um dos últimos filmes expressionistas da história do cinema. Duvivier morreu em 1967 num acidente de carro

Ficha Técnica do Filme

Como já foi dito anteriormente, *Golgotha* é um filme que sofre de um inexplicável e constrangedor silêncio em todas e de todas as fontes, para se saber qualquer coisa à respeito dele, que não seja o próprio filme, aspectos envolvidos na produção, p. ex., é necessário uma extrema "garimpagem" de dados, coletados nas mais diversas fontes. No início do filme são apresentados os créditos (aqui chamados de ficha técnica), uma pequena parte e eles todos no final. No entanto algumas coisas não foram creditadas e alguns detalhes mais ou menos importantes escaparam. Resolvi explorar um pouco as informações que existiam e obtive alguns resultados. Segue abaixo os créditos como se encontram no filme, que mantenho na ordem e formatos originais, seguidos de minhas observações e adições.

"Direção: Julien Duvivier
Para a Música: Jacques Ibert
Para as Imagens: G. J. Kruger
Para o Som: de Bretagne et M. Courmes
Os artistas:
MM. Harry Baur — Herodes
Jean Gabin — Pôncio Pilatos
Robert Le Vigan — Jesus
Charles Granval — Caifás
André Bacque — O Sumo Sacerdote
Hubert Prelier — Pedro
Lucas Gridoux — Judas
Van Daele — Jerson
Mmes. Edwige Feuillere - Claudia
Juliette Verneuil – Marie
[Outros atores secundários (...)]
A reconstituição de Jerusalém Antiga
pintor: Ferdinand Earle
Decorador: Jean Perrier
Assistente de decoração: André Roux
A Orquestra: Walther Straram
Sob a regência de Maurice Jaubert
Administrador: Philippe Bouteron
Operadores adjuntos: Ribault; Fossard; Juillard
Montagem: Marthe Poncin
Maquiagem: Chakatouny
O filme foi registrado nos estúdios Paris-Studios-Cinema em Billancourt
Sob Western-Electric-Wide-Range
Cópias: Lianofilme
[Ao final aparece o logotipo:] Gray-Film"

---

aos 71 anos de idade. Algumas informações foram retiradas dos sites: http://www.kinema.com.br/diretores/duvivier_p.htm; http://www.filmsdefrance.com; http://frenchfilms.topcities.com/index2.html; http://us.imdb.com e http://www.bifi.com.fr

Na abertura do filme a primeira coisa que aparece é

"A. D'Aguiar

Presente"

Provavelmente é o produtor.

Não há créditos para roteirista ou realizador de diálogos. Sobre *Golgotha* é muito difícil conseguir informações. Quando os sites ou artigos o citam, fazem-no somente como mais uma obra do diretor Julien Duvivier, consta na filmografia, ou no corpo do texto, raramente com alguma menção especial, quando muito se lembram que é o primeiro "*talkie*" da vida de Cristo e fica-se por isso mesmo. A partir dos créditos que aparecem no filme tentei estabelecer melhor o papel dos técnicos e atores que nele aparecem.

A primeira descoberta importante é que o roteirista não é somente Duvivier, na verdade ele co-roteirizou juntamente com o escritor Chanoine Joseph Reymond autor de um livro homônimo ao filme no qual este é baseado. No entanto isto não está de forma alguma creditado. Julien Duvivier desde o início da sua carreira trabalhara com adaptações literárias para ele não era dificuldade nenhuma adaptar o texto de Reymond, com sua ajuda ou sem ela, provavelmente, o que prevaleceu foi um texto final de Duvivier e que por este motivo o escritor não está nos créditos do filme.

Chanoine Joseph Reymond, mais do que o roteirista do filme era o responsável pelos diálogos, era o dialoguista, uma figura típica dos filmes franceses dos anos trinta onde se dava um valor especial aos diálogos advindos de obras adaptadas. Era o começo do cinema sonoro, a fala, sua forma, sua mensagem, afigurava-se importante. Eis o dialoguista[232] em seu papel. Não é nenhuma surpresa que seja o autor mesmo do livro *Golgotha* quem esteja cuidando dos diálogos do filme. No cinema francês a tradição da vinculação entre literatura e cinema manteve-se estreita durante muito tempo. Já falamos no primeiro capítulo da tese sobre os Filmes de Arte e o papel e de como a firma Pathé tentou monopolizar a produção já assinando contrato diretamente com os escritores. Essa participação de escritores no cinema era antiga, aqui temos apenas uma continuidade.

Ainda não será demasiado lembrar a explícita vinculação de Joseph Reymond com a Igreja Católica, ele foi o primeiro presidente do *Comitê Catholique du Cinématographe*

[232] A Enciclopédia Hachete de Cinema, assumida online pelo site Yahoo em sua versão francesa, dá alguns detalhes interessantes sobre o realismo no cinema francês e toca na questão dos roteiristas e dialoguistas: http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_2863_p0.html#ma_2863.14

(CCC), criado em 1927, por iniciativa da Ação Católica, sua missão era: advertir o público dos perigos do cinema, informá-lo sobre os filmes a serem assistidos aqueles que não deveriam ser vistos, encorajar a produção de filmes de qualidade, ajudar os diretores de salas de cinema a escolherem bons filmes. Reymond foi um dos responsáveis pela elaboração de uma lista de classificação de qualidade na qual os diretores franceses gostavam de figurar com classificações positivas, principalmente depois de 1934 quando a CCC tornou-se ainda mais influente ao ser transformada em *Centrale Catholique du Cinema et de la Radio* (CCR), que passou a receber o apoio dos cardeais e arcebispos franceses. A revista *Choisir*, criada em 1927 foi substituída pela *Fiches du Cinéma* e seu papel era fazer circular as críticas feitas pela CCR aos filmes e a opinião oficial Católica sobre o que era produzido.

Não é estranho então, encontrar como co-roteirista de *Golgotha*, e assinando o romance original, Joseph Reymond, um dos líderes católicos pela moralização do cinema francês; e tendo em vista a atitude por vezes ambígua da Igreja com relação ao anti-semitismo, e por vezes francamente anti-semita, não é estranho que este filme passasse incólume por essa crítica.[233]

Nosso próximo item é a imagem, a fotografia extremamente bem cuidada. Duvivier citou os seus câmeras apenas pelo sobrenome, é importante, para pesquisas futuras que se saiba quem realmente eles eram: Jules Krüger, René Ribault, Marc Fossard, Robert Juillard. Relativamente à música nenhuma novidade, no quesito montagem, apenas uma, além de ser Marthe Poncin o montador (no caso a montadora, pois se trata de uma mulher), crédito devidamente dado por Duvivier, vem uma informação a respeito da bitola do filme, 95mm[234].

---

[233] vide: Marcel Béguin, "Petite histoire de la cote morale" in: CinémAction – Revue de cinema et de télevision. Conde-sur-Noireau: Editions Corlet,1996. No. 80

[234] Colin Crisp no artigo `The Rediscovery of Editing in French Cinema, 1930-1945'. In T. O'Regan & B. Shoesmith eds. History on/and/in Film. Perth: History & Film Association of Australia, 1987. 57-67, informa que no cinema francês foi muito comum a existência de mulheres no papel de montagem, ou seja, editoras dos filmes, o que não ocorreu de forma semelhante em nenhum outro lugar, uma vez que, mesmo que o editora (a) fosse desde o início uma figura mais ou menos invisível deste processo, na maioria dos casos o montador era um homem. Colin cita alguma dessas montadoras francesas: Jean Feyte, Rene La Hennaf, Leonide Azar, Henri Rust - there are dozens of women: Marguerite Renoir, Suzanne de Troyes, Louisette Hautecoeur, Yvonne Martin, Marthe Poncin, Madeleine Bonin, Marinette Cadix, Mme Huguet, Marguerite Beauge, Marthe Gottie, Madeleine Guy, Anne-Marie Cottret, Marity Cleris etc

A decoração ou os cenários ficou a cargo de bem mais gente do que mostrado a princípio. Chakatouny além da maquiagem foi o responsável pelas maquetes utilizadas. Não consegui descobrir se se trata de Aran ou Acho Chakatouny, este último foi também ator, mas parece que se tratavam de dois técnicos de cinema habilitados a participar em diversas etapas da produção, inclusive na direção.

Os figurinos, também não creditados ficaram a cargo de Jacques-Philippe Heuze. Quanto a um fato de extrema importância naquele momento da história do cinema, o som, pude descobrir os nomes completos dos sonoplastas: Joseph de Bretagne e Marcel Courmes. Foi interessante perceber que ambos trabalharam em vários filmes com Duvivier e que também trabalharam em quase todas as grandes obras-primas daquele período e com diretores como Jean Epstein, Jean Renoir e René Clair. Eles figuram em quase toda as fichas técnicas desde o fim dos anos vinte até os anos quarenta. Isto assegura a qualidade do trabalho com o som no filme *Golgotha*, o cuidado que seu diretor teve foi o mesmo que teve para outros filmes considerados grandes e importantes como *Poil de Carote* e *Pepe le Moko*.

A assistência de direção também não foi creditada por Duvivier, assistiram-no: Robert Vernay, Jean Stelli e Pinoteau. Também junto a essa informação veio a de que se tratava de uma produção da Ichtys Films, sobre a qual não consegui nenhuma informação. Até onde pude observar a produção é de "A. D'Aguiar" como aparece na abertura do filme, foi rodado pela Gray-Film nos estúdios de Billancourt e com locações externas na Argélia, então colônia francesa.

Diferentemente dos créditos de Duvivier no filme, alguns sites trazem os nomes completos dos atores secundários e o papel que representaram, como podemos ver abaixo:

Robert Le VIGAN (Jesus), Jean GABIN(Pôncio Pilatos), Harry BAUR(Herodes), Edwige FEUILLERE(Claudia Procula), Lucas GRIDOUX (Judas), Juliette VERNEUIL (Maria), Vana YAMY(Maria-Madalena), Charles GRANVAL(Caifás), André BACQUE (Sumo-Sacerdote Anás), Hubert PRELIER(Pedro), Jean FOREST(João), Paul ASSELIN(Mateus), Philippe HERSENT(Tiago, Maior), André LANNES(Tiago, Menor), Edmond Van DAELE (Gerson), Marcel CHABRIER(José de Arimatéia), Marcel CARPENTIER(escriba), Elmire VAUTIER (Herodiades), Maurice LAGRENEE (Filipe), Robert OZANNE (centurião), Georges PECLET(legionário), Georges SAILLARD, Victor

VINA, François VIGUIER, Hugues de BAGRATIDE, Marcel LUPOVICI (sinedristas), Teddy MICHAUD(bourreau), Henri VALBEL(bom ladrão), Max MAXUDIAN, Yvonne ROZILLE, Robert MOOR, Paul VILLE, Georges PAULIAS, Suzanne REVONNE, J.BEAUFORT, Jérôme GOULVEN, Violette JORDENS, Lionel SALEM, Lucien GALAS, Henri ETIEVANT, Berthe JALABERT, Ernest FERNY, Eugène STUBER, Frank MAURICE, Roland GILLES.

A pouca preocupação de Duvivier com as personagens secundárias no drama justifica-se. No estilo no qual ele fez o filme estas personagens aparecem muito pouco, geralmente lá estão para ilustrar a cena, não possuem participação ativa no enredo. Não há nem como, muitas vezes, se saber quem é determinada personagem. Para este caso a ficha técnica fornecida pelo diretor é mais importante para saber quem de fato faz a estória andar, a única exceção na lista de Duvivier é Maria, a mãe de Jesus, que também pouco mais faz do que aparecer[235].

Kinnard e Davis também informam em seu livro *Divine Images* que este filme foi visto e distribuído nos Estados Unidos, descobri posteriormente que ele foi dublado em 1937 pela companhia George Mcleod Baynes e a sua distribuição ficou por conta da Metro-Goldwyn-Mayer (MGM). Lá *Golgotha* ficou conhecido por *Ecce Homo* e *Behold the Man*[236]. É interessante notar que a distribuição foi feita pela MGM, a mesma que havia produzido anos antes o *Ben-Hur* de Fre Niblo, convém notar que Ferdinand Earle, que fez as pinturas e a reconstituição de Jerusalém antiga, para Duvivier, também trabalhara para Fred Niblo[237] naquele filme e naquela mesma produtora. Não é por acaso que *Golgotha* busca certa grandiosidade, para não dizer grandiloqüência nos cenários arquitetônicos. Não é apenas resquício da monumentalidade hollywoodiana, por sua vez oriunda do cinema italiano, é uma tentativa de estabelecer um parâmetro de monumentalidade com o cinema americano. Em *Golgotha* a arquitetura não é tão somente apenas mais um cenário como veremos adiante.

---

[235] Essas informações podem ser encontradas em diversos sites, no entanto, atenho-me aos mais conhecidos, consagrados aos estudos cinematográficos, como: http://encinematheque.net/acteurs/H9/F.htm; www.unomaha.edu/~www.jrf/index.html; http://www.cinedic.ovh.org/filmo/d/duvivier_julien.htm e http://us.imdb.com/Name?Duvivier,+Julien.

[236] As informações sobre distribuição e dublagem foram encontradas no site www.unomaha.edu/~www.jrf/index.html, acessado em 12 dejulho de 2004.

[237] Vide o conhecido site especializado em filmes mudos: http://www.silentsaregolden.com/reviews.html

E, por último, o sistema de som, utilizado por Duvivier e destacado em sua ficha técnica, era o Western-Electric-Wide-Range, um sistema que diminuía sensivelmente as distorções sonoras causadas pela deficiência dos sistemas anteriores. Ele melhorava em muito a capacidade de equalização e recepção sonoras nas salas de cinema e passou, aos poucos, a ser utilizado nas salas americanas e pela MGM. Outro sistema semelhante utilizado na época e que também facilitava a irradiação do som pelas salas de cinema era o RCA High Fidelity System. O fenômeno do cinema sonorizado não trouxe somente a preocupação com o como registrar o som na película, mas também como este som seria recebido da melhor forma possível pelos espectadores nas salas de cinema ou de teatro[238].

Resta ainda saber quem produziu o filme. O filme começa com as letras "A. D'Aguiar presente" e termina com o logotipo da empresa "Gray-Film" e ainda, como já foi dito anteriormente, existem aqueles que falam numa "Ichtis Film".

Iniciemos pela abertura do filme, pelo começo, por A. D'Aguiar. Um pouco de pesquisa revelou que Ayres d'Aguiar era oriundo das Ilhas Açores, depois de várias peripécias ele chegou a Paris em meados nos anos 20, mesmo sem nenhuma experiência o acaso o levou a trabalhar com a montagem de filmes, o relativo sucesso levou-o a abrir uma firma juntamente com sua companheira de trabalho a escritora portuguesa Virgínia de Castro e Almeida, a A. de Aguiar e Comp., em 1925. Era uma firma bastante eclética, pois negociava com filmes, bacalhau, bananas e tudo mais o que aparecesse. Em 1928 A. D"Águia importa três filmes da Alemanha, mas não consegue colocá-lo em nenhuma distribuidora, aposta então na criação de uma firma distribuidora, a Gray Films, localizada na rue D'Aumale, 5.

Seu primeiro sucesso como distribuidora foi o lançamento de *O Gordo e o Magro* na França, ou Laurel e Hardy, mas a Gray Films decola definitivamente quando produz seu primeiro filme *Le Scandale*, realizado pelo conhecido diretor Marcel L'Herbier. Ainda com este filme em exibição a Gray Films parte para a produção de comédias, quando Ayres de Aguiar descobriu e lançou um dos maiores cômicos franceses: Fernandel. Seu imenso

[238] Vide interessante artigo de John Aldred: "100 Years of Cinema Loudspeakers", no site http://www.amps.net/newsletters/issue21.htm este autor desenvolve toda a história dos auto-falantes para salas de cinema.

sucesso permitiu que a empresa se mantivesse próxima das principais produções até 1956, ano em que A. D'Aguiar a vende e retira-se para a vida privada[239].

Esclarecido o aspecto da produção do filme, chamou-me muito a atenção o fato de vários dos técnicos envolvidos na produção de *Golgotha* repetirem-se numa lista sem fim de produções francesas importantes ou não, este aspecto pôde ser facilmente esclarecido. O filme foi realizado nos estúdios Paris-Studios-Cinema em Billancourt. Este estúdio que havia surgido em 1923 como Les Studios de Billancourt fundado por Henri Diamant Berger, que chegou a realizar o *Napoleon* de Abel Gance, em 1927, passou à propriedade da sociedade Braunberger-Richebé em 1930. Imediatamente interessados na produção de filmes sonorizados que acabavam de surgir eles investiram no sistema sonoro ótico Western Electric, após alguma produções de sucesso o estúdio é novamente vendido para Marc Lauer e passa a se chamar Paris-Studios-Cinema, em 1933.

Deste período em diante o estúdio continua sendo o local onde serão realizados vários clássicos franceses, como *La Grande Illusion* de Jean Renoir, em 1937; *Hôtel de Nord* de Marcel Carné, em 1938, *Remorques* de Jean Grémillon, do mesmo ano, e também o nosso *Golgotha* de 1935. Contando com mais de duzentos técnicos trabalhando dia e noite o estúdio oferecia espaço para a engenhosidade de diretores e produtores, sendo ele um dos responsáveis pela qualidade técnica da era de ouro do cinema francês. A maior parte dos técnicos envolvidos na produção de *Golgotha* estavam vinculados a este estúdio, por esta razão seus nomes repetem-se indefinidamente pelos filmes de Duvivier e pelos de outros diretores[240].

Vimos que Julien Duvivier pôde contar com a produção de A. D'Aguiar que tinha desde a sua origem a característica do ecletismo, o mesmo ecletismo que marcou a carreira de Julien Duvivier, que se dedicou aos mais diversos gêneros de filmes, ao mesmo tempo ele também possuía, não só a sua capacidade técnica, inquestionável, mas também um número razoável de técnicos competentes a seu serviço nos estúdios Paris-Studios-Cinema. É importante também não esquecer que a mesma D'Aguiar também detinha parte da distribuição dos filmes naquele período.

---

[239] Vide http://www.cate.rcts.pt/producao_audiovisual/acorianos_cultura/acorianos_cultura.htm, este site, de cultura açoriana traz até mesmo parte de uma entrevista com Ayres de Aguiar, o que mais chama atenção é que novamente o filme *Golgotha*, com certeza produzido pela sua empresa também não foi mencionado.

[240] Vide site http://www.iesanetwork.com/cinestudio/historique/historie_1.html, nele se encontra um breve panorama histórico à respeito destes estúdios.

Então, filme produzido, rodado e distribuído... o que foi visto pela população francesa?

Realismo Poético

A chegada da fala, o cinema será marcado por um retorno ao documentário, os cineastas se opuseram à *avant-garde* formal do começo dos anos 20, ilustrada pelos filmes dadaístas como *Entre'acte*, de René Clair (1924). Aparecerão os documentários engajados, influenciados pelos filmes soviéticos de Dziga Vertov e de Eisenstein: *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), de Walter Ruttmann; *Rien que les heures* (1926), Alberto Cavalcanti; *À propos de Nice* (1930), de Jean Vigo. Jean Grémillon realiza neste contexto um longa metragem, no qual atua Charles Dullin, *Maldone* (1927), irá colocar em cena alguns dos grandes filmes realistas dos anos 30: *la Petite Lise* (1930), *l'Étrange Monsieur Victor* (1938), *Remorques* (1939-1941).

A corrente do "realismo poético" nasce com o cinema sonoro, nela os diálogos possuem particular importância. Seu período de apogeu cobre os anos 1935-1939. Ele se caracteriza por uma certa dose de elementos realistas e documentários – personagens de origem popular; descrição do meio e da agitação social marcada pela crise – e por um lirismo desencantado, sensível à aproximação amorosa dos protagonistas. Este realismo poético é obra de alguns roteiristas e dialoguistas como Charles Spaak, Jacques Prévert ou Henri Jeanson. Ela é ilustrada por uma vintena de filmes, a trilogia de Marcel Carné – *Quai des brumes* (1938), *Hôtel du Nord* (1938) et *Le jour se lève* (1939) – é a mais representativa.

A obra contemporânea de Jean Renoir é igualmente marcada por essa corrente quando ele colabora com Jacques Prévert em *le Crime de M. Lange*, de 1935, ou com o que ele fará com a obra de Zola com *la Bête humaine*, de 1938. Paradoxalmente é nesse momento onde seu engajamento político é maior (colaboração com o grupo Octobre, participação na *La vie est à nous*, em1936, pelo Partido Comunista) que seu realismo, com *la Règle du jeu* (1939), está envolto por um ceticismo humanista. A escola realista francesa dos anos 30 teria profunda influência em cineastas europeus como Ingmar Bergman e Luchino Visconti.

O Filme

A apresentação

Na apresentação há um apelo para uma voz off, a de um narrador que fará uma introdução à estória do filme[241]. Interessa lembrar este fato, pois ainda se mantém em *Golgotha* o hábito didático que surgiu desde os primórdios dos filmes de Cristo de se contextualizar e dirigir a atenção dos espectadores para a opinião de um analista. Aqui não é o caso de um analista, mas de um apresentador. O tom que inicia a apresentação é extremamente respeitoso, mantém-se um fundo negro enquanto se ouve:

"O filme que temos a honra de apresentar, é interpretado pelo sr. Harry Baur, Jean Gabin e pela sra. Edwige Feuillère. Por Charles Granval, André Bacquet, Lucas Gridoux, Hubert Prelier e pela sra. Juliette Vernuil. Sr. Robert Le Vigan materializou a imagem de Cristo"

É importante notar a alteração que houve em relação aos filmes não sonorizados. A apresentação que era habitual no cinema mudo introduzia primeiramente a imagem fotográfica dos atores com seus respectivos nomes. Na abertura de *Golgotha* há uma proeminência do som. É a "fala", a voz off que apresenta os atores e seus papéis completamente desacompanhada de imagens.

Essa apresentação é seguida por uma curta abertura onde se mantém o desenho de uma rocha entalhada, vê-se na primeira seqüência a continuidade do trabalho de narração. A primeira imagem é a de uma moeda em primeiríssimo plano, trata-se da efígie do imperador romano Tibério. A moeda dissolve para um mapa do Império Romano.

---

[241] A análise desse filme foi feita a partir de uma cópia da transmissão do canal a cabo Tele Cine Classic, sob licença da Pathè, em julho de 2002, com 93 minutos de duração e que me foi gentilmente cedida pelo prof. Camilo D'Angelo.



Fotograma de Abertura

A câmera irá fazer um lento *travellling* para a direita até encontrar o mapa da Palestina e depois vai lentamente se aproximando. Enquanto isso o narrador fala:

"O ano 786 do Império Romano. Sob o reinado do imperador Tibério, o Império Romano estendeu-se até a palestina. A província da Galiléia é governada pelo tetrarca Herodes Antipas, filho de Herodes, o Grande, e a província da Judéia pelo Procurador Romano Pôncio Pilatos."

A terceira imagem é constituída a partir de um longo *travelling* que vai lentamente caminhando para a direita de uma imagem de um corte lateral das muralhas de Jerusalém, a panorâmica vai mostrando a elaborada maquete da cidade, à qual se sobrepõem algumas pessoas filmadas em superposição para dar a impressão de realidade. No entanto o truque é bastante malfeito, as imagens tremem e os figurantes não sabem muito bem como se portar naquelas condições. O *travelling* irá terminar no pátio do Templo de Jerusalém, enquanto o narrador busca terminar suas falas:

"O povo de Israel não é mais um povo livre. Mas Jerusalém ainda mantêm todo o esplendor e a autoridade de capital. A cidade Santa vê chegarem, por ocasião da Páscoa, centenas de milhares de peregrinos de toda parte."

Longa pausa.

"O templo, que acaba de ser reconstruído, mostra, sob o sol, a imensidão de seus átrios, de seus pórticos e colunas, de suas fachadas de mármore e seus tetos de ouro. Uma de suas dependências sedia o Sinédrio. O Senado da nação judia, onde são representantes os sacerdotes, os intelectuais, ou escribas, e os nobres, ou príncipes do povo. Presidido pelo sumo sacerdote Caifás, o conselho se reúne neste 9º dia do mês de Nisan, que os séculos chamaram Domingo de Ramos."

Pode parecer um pouco enfadonho deter-me num quesito tão simples quanto uma apresentação, no entanto, esta irá nos garantir a existência de uma conduta narrativa deste diretor. O texto que se quer histórico, conta apenas um tipo de história, a política. A primeira imagem é a de uma moeda, a efígie de Tibério. Essa moeda por sua vez pode ser facilmente relacionada com um episódio que irá acontecer no filme, onde perguntam a Jesus se *"é lícito pagar o tributo devido a Roma?"*, que é também a única armadilha que os seus adversários tentam fazer com que ele caia. É significativo que um dos maiores símbolos do poder, o dinheiro, e ao mesmo tempo a efígie de um imperador surjam logo de imediato.

O texto que abre o filme poderia ter várias versões, um extrato dos primeiros anos da vida de Cristo, um assunto piedoso qualquer, etc, mas, não, trata-se de história política: nomeia o governante de Roma, situa o Império Romano, localiza a Palestina, nomeia seus governantes, e "aterrissa" em meio à sala ocupada pelo Sinédrio no Templo, onde ocorre um conselho de "estado".



Mapa da Palestina

Este pequeno trecho de abertura coloca todas as disposições do diretor, trata-se de um filme que irá abordar como o poder político matou Jesus de Nazaré. A História é usada para coonestar e reafirmar a veracidade daquilo que será visto. Um recurso que sempre era utilizado pelos Conferencistas viajantes ao explicar as suas viagens e filmes de viagem. Utiliza-se até mesmo o calendário judaico para aumentar a impressão de realidade, o que evidentemente incorre num grande erro, pois ninguém sabe de fato quando essa estória ocorreu, havendo inclusive aqueles que acham que ela nem ocorreu. A nomeação dos dias tem também a função de marcar a passagem do tempo dentro do filme, que sempre é indicada claramente por escrito. Na apresentação aparece ainda a referência a "centenas de milhares de peregrinos de toda parte" já explicitando de antemão o papel de destaque que será dado à participação da massa nessa estória.

Como disse anteriormente, na curta apresentação estão os elementos principais do filme: política, dinheiro e as massas.

De imediato, antes de prosseguir a uma análise seqüência a seqüência, devemos nos perguntar, qual seria o texto dos Evangelhos que permitiria uma "leitura" mais política do diretor?! Ou, o diretor deliberadamente fez uso de seus talentos em favor de um filme direcionado pela política?! Para tentar compreender essa utilização verifiquemos qual texto evangélico prevaleceu na narrativa, ou seja, o texto de base.

O Texto de Base

A busca do texto de Base do filme desta vez se não foi totalmente infrutífera ao menos apontou alguns caminhos. As cenas pertencentes aos evangelhos foram verificadas uma a uma e aparecem abaixo na mesma seqüência em que surgem no filme:

Mc 11:8-11; 11:12-18; 12:13-17 (não João); 14:1-2 e 10-11; 14:10-11; 14-17-31; 14-32-42; 14:43-52 (ou Mt 26:47-56).

Julgamento:

Jo 18:12-27; Lc 22:54-65; Lc 22:63-65 (não João) em Mc o julgamento não tem Herodes; Mt 27:19 (Cláudia só em Mt); Lc:8-12 (Herodes só em Lc); Lc 23:13-25; Mt 27:3-10 (só em Mt Judas suicida-se); Jô 19: 1-22; Mt 27-25 (q. seu sangue caia sobre nós" só em Mt); Mt 27:62-66 (só em Mt) Mt 28:11-15 (só em Mt); Jô ao final.

De imediato me causou grande estranheza a pouquíssima utilização de João que é tido comumente como o mais anti-judeu de todos os textos dos evangelhos. O fato do texto

de Marcos ter sido utilizado em boa parte do filme ajudou também a ditar uma certa personalidade a Jesus Cristo, pois o evangelho de Marcos como já foi dito anteriormente é aquele que parece trazer a pergunta: "Quem é este homem?" A resposta já está embutida na pergunta, não resta dúvidas de que se trata de um homem, um homem em especial. O texto de Marcos também influencia o filme naquilo que ele tem de tendencioso, é o texto de Marcos que dá uma visão bastante atenuada do papel dos Romanos na história (Pilatos) pois afinal, dizem que Marcos escreveu este evangelho em Roma para os romanos, sob o ditado de Pedro, o apóstolo.

Em Marcos os judeus são culpados pela morte de Jesus Cristo, no entanto, não é um texto de anti-semitismo visceral, como o é o de João. Em João os Escribas, os Fariseus, os Saduceus, os Sacerdotes, todos personagens do "poder" que representavam o povo israelita e suas tradições, todos conspiram o tempo todo para prender e matar Jesus. Por isso, tendo em vista o sentido anti-semita do filme estranha muito que não tenha sido usado João com mais clareza.

As citações de Marcos são usadas do início ao meio do filme, seu texto predomina. Deveria ele ser nosso texto de Base, no entanto, não é. A sua utilização empresta uma certa uniformidade à imagem de Jesus Cristo, ele é um homem e acima de tudo um homem bastante calado. Quando se trata da prisão e julgamento de Jesus o texto de Marcos parece já não ter servido mais aos propósitos do filme, pois em Marcos existem vários episódios tidos como tradicionais que não constam do seu texto, essa referência é então deixada sumariamente de lado.

Como podemos ver abaixo, o julgamento assim se compôs:

Jo 18:12-27; Lc 22:54-65; Lc 22:63-65 (não João) em Mc o julgamento não tem Herodes; Mt 27:19 (Cláudia só em Mt); Lc:8-12 (Herodes só em Lc); Lc 23:13-25; Mt 27:3-10 (só em Mt Judas suicida-se); Jô 19: 1-22; Mt 27-25 ("q. seu sangue caia sobre nós" só em Mt); Mt 27:62-66 (só em Mt) Mt 28:11-15 (só em Mt); Jô ao final.

Verifiquemos aqui como é uma questão de ênfase ou escolha do diretor ou de um outro texto eventualmente utilizado e por nós desconhecido:

O texto de Marcos possui uma "falha" marcante ele não tem a apresentação de Jesus diante de Herodes e, apesar de ser "pró-romanos" ele desconhece totalmente "Cláudia Prócla" esposa de Pôncio Pilatos, já Mateus a conhece e inclusive descreve a sua

participação ativa no julgamento, tentando salvar Jesus. Então o "sentido" pró-romanos existe em marcos, no tanto é Mateus (escrito posteriormente àquele) que escreve em favor dos romanos citando o episódio do sonho que Cláudia teve.

Em Mateus também está a frase que – de alguma forma – pode-se dizer que inaugura o anti-judaísmo religioso ocidental. Quando Pôncio Pilatos em meio ao julgamento conclui pela inocência de Jesus e a massa pede a crucificação, Pilatos lava as suas mãos enquanto os judeus exclamam "Que seu sangue [Jesus] caia sobre nós e sobre nossos filhos". Ao falarem essa frase os judeus (em Mateus) não só pediram a condenação de Jesus, mas aceitaram toda e qualquer conseqüência que daí adviria para eles, inclusive o anti-semitismo ou a "Vingança do Senhor". Podemos concluir que se Marcos domina metade do filme é o sentido encontrado nas utilizações de Mateus que predomina e direciona o filme, pois em se tratando de um filme sobre apenas os últimos dias de vida de Jesus, tudo foi voltado para o momento climático do Julgamento e neste caso o que prevalece ali é Mateus.

O que não pode ser esquecido é que há ainda a utilização do "repertório de imagens" anteriormente citado nos capítulos referentes ao surgimento do gênero, a seqüência das cenas e a suas escolhas são as mesmas utilizadas na Via Crucis, a única diferença é que o diretor deve ter optado em ser mais textual, pois, apesar da seqüência da Via Crucis ser a mesma não dá para se distinguir – com certeza – se há a passagem de Verônica, a mulher que enxuga a face de Cristo com uma toalha. Neste caso é importante relembrar:

Os 14 quadros representam: 1.Jesus em agonia no Horto das Oliveiras; 2.Jesus, atraiçoado por Judas, é preso; 3.Jesus é condenado pelo Sinédrio; 4.Jesus é renegado por Pedro; 5.Jesus é julgado por Pilatos; 6.Jesus é flagelado e coroado de espinhos; 7.Jesus recebe a Cruz aos ombros; 8. A Verônica enxuga a face de Cristo; 9.Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; 10.Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 11.Jesus é crucificado; 12.Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; 13.Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; 14.Jesus morre na Cruz. É importante notar que a ordem e a numeração encontram-se nos próprios quadros; 15. Ressurreição de Cristo.

O texto de João volta a ser utilizado para as cenas que se seguem à Crucificação, aí apenas João é mantido até a ascensão de Jesus, com a passagem pela confirmação de Pedro como o líder da Igreja.

Os textos ficaram assim proporcionados:

- 22 passagens evangélicas
- 8 de Mc, no início a partir da prisão Mc não é usado.
- 5 de Jo, apenas duas são do julgamento
- 4 de Lc, do julgamento, este é usado em especial com referência à Herodes, exclusiva deste.
- 5 de Mt. do julgamento, as cenas retiradas do evangelho de Mateus são de preferência exclusivas deste evangelho.

Como podemos perceber por essa proporção no uso dos textos houve um certo esforço de harmonização entre todos eles para se estabelecer a estória, essa harmonização de textos é um fato razoavelmente comum. O anti-semitismo percebido ao longo dos textos e cenas utilizadas no filme pode ser claramente identificado como provindo do Evangelho de Mateus, no entanto, o sentido anti-semita do filme, digo sentido por que ele delineia-se do início ao fim como uma peça de anti-semitismo, não parece facilmente explicável pela utilização e escolhas feitas dos textos. Um agente externo a eles, o diretor e ou o roteirista, parece ter atuado decisivamente no tom geral predominante. Mas, não basta dizer que se trata de um filme de sentido anti-semita, é preciso demonstrar e descobrir por qual meio ele é mais eficiente.

O papel do fictício

Após termos verificado o texto de base e estabelecido uma relação de maior profundidade entre o filme e o Evangelho de Mateus, devemos explorar agora o papel do "Fictício", ou seja, o quanto a ficção dá espaço para uma adaptação ou interpretação dos textos evangélicos e como ela pode seguramente influenciar o seu sentido.

Em *Golgotha* o fictício tem um espaço bastante marcante, e talvez o seu espaço maior seja exatamente a trama explicitada ao longo do filme, o complô, a conspiração para matar Jesus. Para verificar como isso se dá narrarei abaixo o filme seqüência a seqüência, apesar de ser um método um pouco fastidioso ao final nós o perceberemos como um "todo"

anti-semita. Em seguida analisarei mais detidamente os seus aspectos mais fortes. Assim, não restarão dúvidas, não é uma cena ou duas, o filme todo tem um sentido anti-semita e isso ficará bastante claro abaixo.

Golgotha Sinopse

Golgotha é estruturado em cima dos dias finais da vida de Jesus. Julien Duvivier chegou a levantar o nome original do mês no qual os fatos ocorreram, o mês de Nisan. As seqüências da estória propriamente dita abrem a partir do anuncio do narrador de que se tratava do "*nono dia do mês de Nisan, que os séculos consagrariam como o Domingo de Ramos*". Tendo em vista este cuidado do diretor estruturarei a sinopse abaixo de acordo com a temporalidade escolhida no filme. Nessa sinopse, como vai se perceber não é um simples resumo do filme às vezes interromperei a narrativa para sobressaltar algum detalhe que será tratado posteriormente.

9º. dia do mês de Nisan

Um conselho de sacerdotes encontra-se reunido no Templo (Sinédrio) discutindo a respeito de Jesus. Uns são da opinião de que ele é perigoso e que insufla a população da Galiléia contra os sacerdotes de Jerusalém, apenas uma voz se levanta para dizer que ele prega o amor, que é inofensivo. Outro diz que ele está vindo para Jerusalém, provavelmente com o propósito de proclamar-se Rei (Messias). A isso o Sumo-Sacerdote Caifás responde: "*Não ousará entrar na cidade*"

Jesus vem chegando junto a uma multidão, ele é representado por uma câmera subjetiva o tempo todo até adentrar na cidade.

A chegada de Jesus desperta atenção dos soldados romanos que pedem instruções para Pilatos, que os informa que Jesus não é perigoso e que é uma chance de incomodar os sacerdotes dos quais ele não gosta. Em sua residência, Cláudia Prócula, é informada por suas servas e amigas a respeito de Jesus, o Messias prometido, que chegou à cidade.

Um "sinedrista" (componente do Sinédrio, órgão governativo dos judeus) vê o que está acontecendo e corre para informar o Conselho que estava reunido.

Jesus é seguido por uma multidão até o Templo e todos pensam que ele irá proclamar-se o Messias, inclusive Judas, chegando lá, após subir a escadaria que dava

acesso ao Santo do Templo, Jesus olha a multidão e entra, sem dizer nada. A decepção popular é grande.

O Segundo Dia

Jesus ensina no Templo, é visto de longe (é utilizada uma grande angular) ele é mais uma pessoa em meio à multidão. Mercadores do Templo fazem comentários maldosos à respeito do "Rei".

O fato deste ser o segundo dia é sugerido pela fala de um sacerdote, pois o conselho está reunido, ele diz "*ontem ele os decepcionou, hoje estão lá a ouvi-lo novamente*", enquanto isso Jesus pregava no pátio do Templo.



Dai a César...

Enquanto os sacerdotes discutem entre si Jesus expulsa os mercadores do Templo. Os mercadores, por sua vez, vêm até ao Conselho reclamar dos seus prejuízos e que seus direitos foram desrespeitados. Uma voz off grita "*Isso tem que acabar*", enquanto a imagem central é um primeiro plano de Caifás, cuja expressão concorda com o que foi dito pela voz. O sogro de Caifás, Anás, sugere um plano para desacreditar Jesus ou mandar prendê-lo: pergunte-lhe "*devemos pagar impostos ao imperador?*"

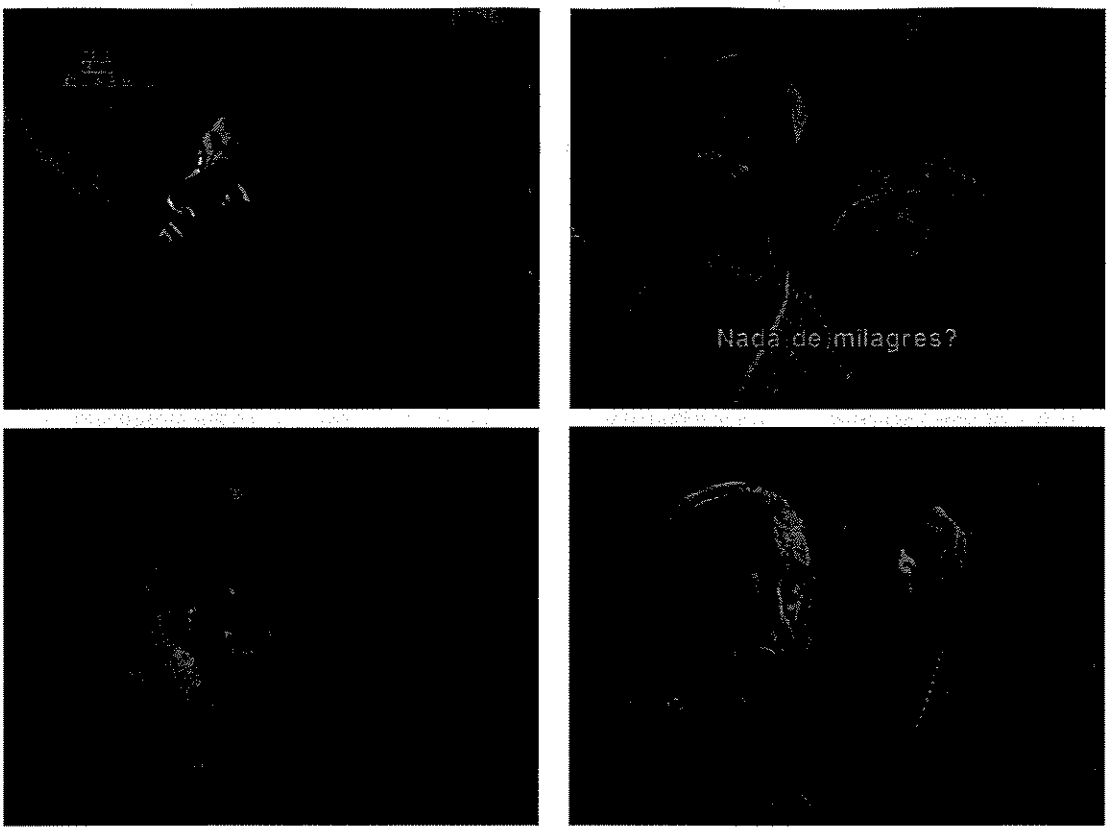
Jesus, no alto dos degraus do Templo, responde à questão com a conhecida frase *"Dai a César o que é de César e a Deus o que é de Deus"* (a câmera pega Jesus de baixo para cima, como ele está no alto, isso ainda valoriza mais a sua autoridade em relação aqueles que estão abaixo).

Os sinedristas voltam até o Conselho que fica decepcionado com a falha estratégica. Um deles, que havia visto a decepção no rosto de Judas, sugere que se o "contrate" para pegar Jesus, pois os sacerdotes temiam que ele usasse os seus "poderes" para se salvar. Todos concordam com isso, mas isso ainda não era o bastante.

O Quinto Dia

Aqui há uma elipse temporal, é anunciado na tela: quinta-feira, 13 de Nisan, ou seja, há uma passagem do segundo para o quinto dia. Este quinto dia não é dia, é noite. É durante a noite que o "sinedrista" que sugeriu a contratação de Judas vai procurá-lo. Judas precisa ser convencido a trair Jesus. E, ele é "seduzido" pela fala do sinedrista, mas não aceita de imediato e sai da cidade, indo para o Monte das Oliveiras pensar sobre o que fazer. Lá, enquanto medita rememora as palavras de Jesus, que surgem num som off: " *Contai o que possuís e daí aos pobres. Então vinde e me segui. Meu reino não é deste mundo. Amai os vossos inimigos, fazei bem aos que vos odeiam. Se quereis me seguir tomai a vossa cruz.*" O som faz uma ligeira pausa para as expressões confusas de Judas e continua: "*Cuspirão em mim, açoitar-me-ão e hão de matar-me. Quando me tiverem crucificado, tirarão tudo de mim e vos perseguirão por minha causa.*"

Judas vai procurar o Conselho, decidiu-se pela traição (o caminho que faz, nas trevas é esteticamente parecido com o caminho que o Judas de *From the Manger to the Cross* faz). Judas é recebido, enquanto mantêm-se sentado os sacerdotes ficam em pé à sua volta, há um jogo de ângulos de câmeras pegando sempre Judas de cima para baixo e os sacerdotes de baixo para cima, e não se trata sempre de câmera subjetiva, é proposital. Judas pede compensações e lhe olham torto e então ele argumenta que perdeu tudo por causa de Jesus. Combinam o preço de trinta denários, o valor de um escravo. Mas tudo é feito, pelo diretor do filme, para ficar certo de que Judas é um homem fraco que não agüentou a pressão à qual foi submetido. É o poderoso Conselho do Sinédrio, em pé, à sua volta, cobrando uma atitude.



Contratação de Judas

Há uma elipse temporal, cortando de Judas para uma cena inócua, mostrando a Virgem Maria e Maria Madalena, sentadas num banco, enquanto empregados se afainam, preparando e comentando que a Ceia será ali, logo, ainda se trata da mesma noite.

Durante a Ceia, o episódio é puramente ilustrativo, Jesus anuncia que será traído e manda Judas fazer logo o que tem a fazer. Judas sai, no entanto, mais uma prova da "inocência de Judas", ele fica observando a Ceia do lado de fora da sala, distante, no fundo ele era um deles, mas foi corrompido[242].

Ele sai dali caminhando pelas ruas escuras e vai para o Templo onde o Conselho ou alguns dos seus representantes estão reunidos. Enquanto isso, Jesus anuncia a Pedro que ele o negará três vezes antes do galo cantar, e saem para o Monte das Oliveiras.

No Templo, Judas conta para um funcionário onde Jesus e seus discípulos irão passar a noite e é discretamente pago. O funcionário passa para a sala ao lado onde o

[242] Essa forma de se colocar Judas, espiando, pode também ser percebida como umas maneira de se adaptar à imposição da censura britânica que proibia, desde 1913, as representações visuais de Jesus no cinema. Na distância em que Judas encontrava-se não era possível ver claramente o que ocorria; apenas o som das falas deixavam claro os conhecidos fatos e falas da Santa Ceia.

Conselho está reunido e diz: "*Está feito*" (palavra que sempre fecha acordos econômicos e que será usada novamente com o mesmo sentido).

O Conselho começa a discutir exatamente o que fazer, temem a reação do povo, principalmente por que há uma grande quantidade de peregrinos que vieram de outros lugares para a festividade da Páscoa. Além disso, consideram que os romanos lhes tiraram o direito de decretar a pena de morte. Anás sugere que Caifás procure Pilatos e consiga obter dele a promessa de corroborar a sentença que for dada pelo Sinédrio. Nesta seqüência eles sempre aparecem muito unidos uns aos outros, sempre em plano de conjunto duas, três ou mais pessoas, por plano, rostos e expressões de pessoas maléficas e ardilosas.



Caifás e Anás - O Conselho

A cena seguinte mostra um plano geral de Caifás e Pilatos, este está de costas para a câmera. A conversa inicia-se com Caifás falando-lhe sobre as leis romanas, sobre o exílio, sobre a tortura e sobre a crucificação; a sugestão é de que Pilatos estaria indo contra as lei romanas se não condenasse Jesus. Pilatos perturba-se, volta-se para a câmera e senta-se numa cadeira próxima, Caifás acerca-se dele e continua falando-lhe até que ele promete corroborar a sentença do Sinédrio. (aqui também ocorre o jogo entre câmera baixa e alta, dando novamente a ênfase na opressão do Judeu sobre a outra pessoa). Pilatos é "seduzido" da mesma forma como fora Judas, extorquiram dele uma anuência que ele não desejava dar.

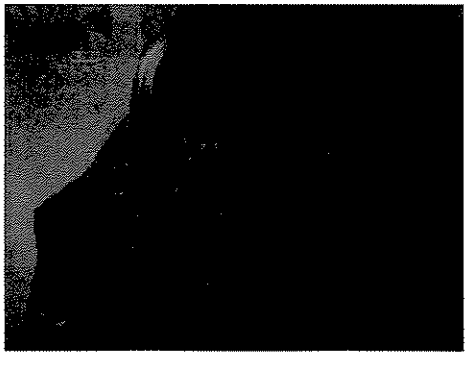



Pilatos e Caifás

Jesus é mostrado orando no Monte das Oliveiras, enquanto seus discípulos displicentemente dormem. Enquanto isso se reúnem homens do Templo e soldados romanos que seguem em busca de prendê-lo.

Cláudia, mulher de Pilatos, aparece neste instante, intercede por Jesus, fala de seus milagres, dos mortos ressuscitados, e chama Pilatos à ordem (mas, de maneira também sedutora, ela é dura, mas compreensiva) *"(...) e tu, representante de César farás o jogo do canalha do Sinédrio...* " Ela argumenta que quem tem o poder é Pilatos e que ele não deve temer colocar Caifás em seu devido lugar, o de subalterno. Pilatos teme uma denuncia ao imperador romano.

Jesus é preso no Monte das Oliveiras. O Conselho se reúne para julgá-lo e Caifás comunica para seus pares "*Está feito, Pilatos prometeu*!" (novamente a palavra contratual); enquanto o conselho se reúne Jesus é levado para a casa de Anás. Trata-se mais de uma "satisfação" pessoal do que um interrogatório de justiça, Anás é representado visualmente como uma espécie de bruxo maléfico.



Charles Granval como Anás

No pátio da casa, Pedro, o discípulo, espera saber o que farão de Jesus, e é reconhecido pelos empregados da casa, e faz as conhecidas negações de conhecê-lo. Jesus passa por ali, e observa-o do alto de uma escada. (cena típica de lanterna mágica).

Jesus é levado para o julgamento no Sinédrio, liderado por Caifás. Começa o desfile de várias testemunhas que o acusam, mas sem consistência.

Enquanto isso, Pedro caminha em meio a uma "plantação de cana" desiludido com sua própria fraqueza e escuta o galo cantar em sua mente, num som off.

Depois que Caifás leva Jesus a confessar-se o Filho de Deus, todos os presentes do Conselho pedem a morte dele, e anunciam a presença de Anás, que chega caminhando lentamente e confirma de forma tétrica: "*a morte*". Gritos ecoam ao seu veredicto. E, ordena: "*Buscai Pilatos*".

Jesus é escarnecido pelos empregados do Templo, que cobrem seu rosto e perguntam: "*Quem te bateu profeta*?"

O Sexto Dia

O Sexto dia é anunciado por um plano panorâmico, mostrando a movimentação da manhã na praça central de Jerusalém, próxima à Torre Antônia.

Corta para Pôncio Pilatos, que dentro da fortaleza vem se arrumando ainda, reclamando do frio e que teria que atender os judeus do lado de fora. O centurião comenta que para os judeus eles, os romanos, são impuros e que devido á Páscoa não devem ter contato com nada que for estrangeiro. A idéia passada aí é bastante clara, os judeus são excludentes, e a razão é religiosa e os romanos são compreensivos e respeitam a sua religião.

De má vontade Pilatos ouve as acusações que são feitas contra Jesus, por um grupo que se encontra junto a Caifás. Pilatos ouve as acusações e faz sinal para Jesus entrar seguindo-o para dentro da fortaleza. Um sinedrista questiona Caifás: "*pensei que estava tudo certo?*" – "*Não estou entendendo, ele me prometeu*", responde o sumo-sacerdote, com uma expressão facial de quem não iria se conformar com um provável fracasso do plano.

Do lado de dentro Pilatos tenta conseguir meios de salvar Jesus interrogando-o de maneira amigável, mas não consegue nada dele. Enquanto isso, novo plano começa a ser feito quando os judeus constatam "*Pilatos nos enganou, e a sua promessa?*". Caifás e Anás constatam que logo uma multidão estaria na praça assistindo ao julgamento, mas a praça era pequena, decidiram então enchê-la com funcionários do templo, que pediriam a morte de Jesus. Seus comparsas são enviados para buscar as pessoas.

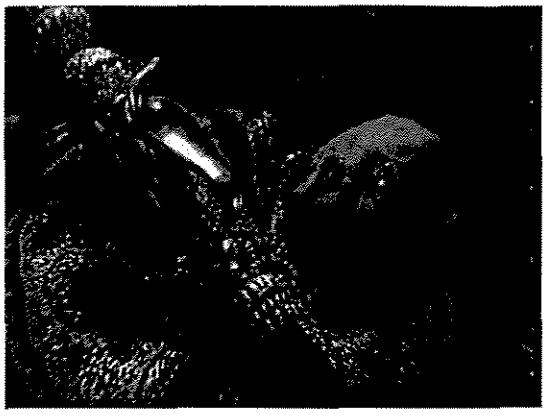
Pilatos traz novamente Jesus à frente da multidão e faz o possível para inocentá-lo, mas não consegue, aproveita que Caifás diz que Jesus é Galileu, e usa este fato para mandá-lo para Herodes, Tetrarca da Galiléia que estava na cidade. Caifás percebe que Pilatos quer ganhar tempo, e põe em prática de vez o plano de pagar as pessoas. As próximas cenas serão de funcionários que estarão convidando pessoas e dizendo que serão pagas pelo Sumo Sacerdote, cerca de quatro pessoas são mostradas efetivamente sendo acumpliciadas. As falas são: "*O Sumo-Sacerdote pagará*" e "*Ganharemos dinheiro*".

Como isso tudo ainda não era garantia suficiente de que conseguissem fazer Pilatos condenar Jesus, Anás, que é a eminência parda por trás de tudo, aconselha Caifás a "ameaçar" Pilatos com o imperador Tibério. Se Pilatos não condenasse Jesus, este estaria traindo a César, pois Jesus proclamara-se Rei, e isto era crime de lesa-majestade.



Caifás e Anás

Cláudia, mulher de Pilatos, acorda sobressaltada de um sonho e decide mandar uma mensagem urgente para Pilatos, para que ele não participe da condenação de Jesus, pois ela "*sofreu em sonho*", enquanto ela pede uma tabuinha para mandar o recado, a cena é cortada para uma mão recoberta de jóias, é a mão de Herodes.





A mão de Herodes

É significativo o plano de detalhe da mão de Herodes, anéis imensos, com pedras preciosas e pulseiras pendendo. Ele é representado como um típico monarca oriental, recoberto de jóias da cabeça aos pés, com uma corte frívola que o cerca. No entanto, Herodes parece ter uma certa dignidade, ele também resiste em condenar Jesus, que interrogado também nada lhe diz. Como uma última troça Herodes atira-lhe o manto real quando ele está deixando a sala do palácio.

Há um ligeiro corte da cena para mostrar os discípulos no Monte das Oliveiras, assustados, mas trata-se apenas de uma "mostração", nada se tem a dizer sobre isso.

O segundo julgamento com Pilatos inicia-se. A pequena praça está lotada de gente, as pessoas dependuram-se pelos balcões e sacadas à volta do lugar. A multidão está ensandecida. Pilatos apresenta-se descaroçoado, praticamente desesperado com a situação, pois acabara de ouvir de Caifás: "*Se não condenas a esse não és amigo de César.*" Tenta inutilmente salvar Jesus, nisso alguém entrega-lhe a mensagem de Cláudia. A tabuinha, típica de mensagens romanas, é posta em plano de detalhe na tela, para que se possa lê-la. Pilatos tenta então uma última cartada, oferece a escolha entre Jesus e um marginal chamado Barrabás. A população aclama Barrabás. Como último recurso Pilatos manda açoitar Jesus.

A atenção volta-se para a multidão. O próprio Caifás aparece com um saco de moedas, pagando as pessoas que gritavam em favor da condenação de Jesus, ele paga várias pessoas colocando caprichosamente as moedas em suas mãos. Enquanto faz isso, no mesmo local, Judas aparece, arrepende-se do que fez e atira o saco de moedas que havia recebido

no chão, e sai dali. A multidão dirige-se para uma janela com uma grade que dá visão para a área de açoitamento da fortaleza Antônia.

Do lado de dentro a câmera fixa-se num longo plano nas expressões das pessoas que assistiam ao açoitamento, a cena é dantesca, mulheres e homens têm suas faces retorcidas em esgares de loucos alucinados, eles não estão irritados com Jesus eles estão se deliciando com o suplício, alguns rostos se desmancham em êxtase, duas mulheres desmaiam, mas é de prazer. Ao acabar o suplício um dos açoitadores caminha até a grade e faz um gesto de chicoteá-la para atirar sobre a turba o sangue de Jesus, a multidão entra em delírio. Este episódio é talvez o mais emblemático do filme, pois se as pessoas foram contratadas, nada as obrigava a "delirar" com o suplício. A mensagem é clara, eles são cruéis, vis, sádicos e doentes.

Os soldados romanos coroam Jesus com espinhos e lhe dão um bastão.

Antes de continuar o julgamento Pilatos aparece conversando com Cláudia, que já encontrava-se na Fortaleza, ela cobra a sua promessa de não condená-lo. Ele se sai com um ardil, dizendo que não participará daquilo.

Jesus é aclamado pelos soldados e pela multidão de maneira a ser ainda mais humilhado e é devolvido a Pilatos. Do lado de fora a multidão, como um único corpo, corre de volta à praça.

Na última parte do julgamento, enquanto os judeus pediam a morte, Pilatos esbraveja: "*inocento-me do sangue deste justo*" enquanto lava as mãos "*É problema vosso*!".



Pilatos lava as mãos

A câmera faz um primeiro plano de Jesus e vai fazendo um *travelling* para o rosto (o diretor reconstitui o Santo Sudário neste momento), ao fundo uma voz off grita em resposta a Pilatos: "*Que seu sangue caia sobre nós e nossos filhos*". Ao que a multidão responde: "*Sim, sim, sim*". Nada restando a fazer Pilatos condena-o.



O Sudário

No interior da Fortaleza, Pilatos, extremamente aborrecido dá ordens para que se crucifiquem Dimas e mais um outro ladrão, para fazerem companhia ao Rei dos Judeus.

Inicia-se a chamada Via Crucis, com intensa participação da multidão. Anás espia do alto do pináculo do Templo, como a eminência parda de tudo aquilo (a câmera primeiro pega debaixo toda a extensa torre com um homem minúsculo no alto, depois faz um ppp do rosto malévolo de Anás, e faz uma outra câmera, agora de cima para baixo mostrando a multidão seguindo Jesus para o suplício. Não há uma única pessoa compungida com a condenação, os únicos que aparecem são doentes desejando serem curados, mas são de alguma forma agressivos. A população segue cuspindo e rindo, com os mesmos rostos alucinados de antes.

Numa das quedas de Jesus, uma mulher aproxima-se, fica de costas para a câmera e abaixa-se, segue um primeiro plano de seu rosto cheio de ternura; é tomada novamente de costas e se vê a ponta de uma toalha em suas mãos, mas em nenhum momento pode-se dizer com clareza se este é o episódio de Verônica, se for, ela não exibe a face de Cristo fixada na toalha, como era comum nos primeiros filmes. Enquanto isso até mesmo um grupo de meninos age selvagemente atirando pedras e mais pedras sobre Jesus, ficando claro que nem os filhos dos judeus são inocentes.

Jesus cai novamente, agora esmagado pelo peso da cruz, os sinedristas que o seguem exigem que se levante e continue a caminhar, esbravejam que ele tem que carregar a cruz. os soldados romanos pedem para que um homem o ajude (o cireneu), os sinedristas tentam impedi-lo e ficam gritando que é ele que tem que levar a cruz até o fim.

Em outro local Judas passa uma corda em torno da cintura e enforca-se dessa forma, recordando assim a tradição medieval da sua morte.

Inicia-se no *Golgotha* a crucificação. O sumo sacerdote Caifás está presente junto a um grupo de sinedristas e vigia para que tudo dê certo até o fim. Depois que a cruz é levantada um dos sinedristas comenta que "*só lhe restaram um camponês e duas mulheres*" (Maria, Madalena e João), ao olhar Maria, Caifás, arrefece seu ódio e exclama: "*A aventura terminou*" e faz sinal para que os outros o sigam.

Os outros discípulos de Jesus são mostrados assistindo a tudo do Monte das Oliveiras, ou seja, a uma distância tal que mal eram percebidas as cruzes.

Iniciam-se os vários fenômenos pouco antes da morte de Jesus na cruz. O restante é o esquema tradicional, ele perdoa os inimigos, os romanos dividem as vestes dele entre si, ele entrega sua mãe aos cuidados de João, ocorre o diálogo entre os ladrões, e enfim Jesus morre. O céu estava escuro e uma ventania fortíssima abalava a tudo e a todos, as pessoas fogem em pânico. O centurião romano afirma: "*Este homem era o filho de Deus*". Enquanto isso o véu do Santíssimo do Templo de Jerusalém rasga-se de alto a baixo, os sacerdotes assustados exclamam: "*Deus abandona nosso Templo*!"

Caifás, vendo tudo o que ocorria conclui: "*Aquele que crucificamos era o Messias*".

Pouco depois o corpo de Jesus é tirado da cruz e levado em procissão até o túmulo e este é fechado por uma pedra. Enquanto isso ocorre um sinedrista informa Caifás que José de Arimatéia havia dado-lhe sepultura. Caifás conclui que desejarão roubar o corpo para simular a ressurreição: "*selemos a pedra, pedirei soldados a Pilatos*".

Naquela noite os soldados romanos vigiam o tumulo. O milagre da ressurreição não é mostrado.

Domingo, 16 de Nisan – pularam o sábado.

Quatro mulheres encontram o sepulcro aberto, uma forte luz saía de lá de dentro, ao entrarem elas são iluminadas por uma luz que não é mostrada pela câmera, uma voz lhes fala que Jesus ressuscitou e que irá em busca dos discípulos mais tarde.

A outra cena mostra o Conselho reunido, ele interroga os soldados romanos à respeito do que aconteceu. Eles contam os detalhes de tudo. Caifás, no entanto, diz que é mentira e que eles devem contar para todo mundo que eles haviam adormecido e que os discípulos vieram e roubaram o corpo. Isso causa profundo mal estar nos soldados, uma vez que a pena para a mentira no exército romano é a morte. Caifás, mesmo após ter concluído que Jesus era o Messias continua negando e perseguindo. Desta forma os judeus são mostrados como corruptores e desrespeitadores de sua própria religião. Eles não medem esforços para que seus interesses e somente seus interesses prevaleçam.

As cenas finais possuem pouco atrativo, mas mostram os discípulos reunidos numa sala a portas fechadas, surge um homem que conta que viu Jesus ressuscitado. Inicia-se um Flash-Back das suas lembranças, quando ele e um companheiro seguiam pelo caminho para Emaús, cidade próxima dali. Ao acabar a estória Jesus materializa-se no recinto, de costas para a câmera e mostra para Tomé as chagas em seu pulso.

Há uma elipse temporal e vemos Jesus e seus discípulos sentados num campo à beira mar (Mar da Galiléia). É a cena da confirmação de Pedro como chefe da igreja "*Pedro, tu me amas?*" Após a terceira resposta afirmativa Jesus acrescenta "*apascenta as minhas ovelhas*" Duvivier faz uma fusão com um rebanho de ovelhas sendo guiado por um pastor. Em seguida Jesus e seus discípulos já aparecem num plano geral distante e Jesus despede-se deles. Não há ascensão aos céus visível, apenas sugerida, a última imagem é uma cruz no centro da tela com um coro de vozes ao fundo. Assim termina o filme *Golgotha*.

Comentários

Como já foi dito antes o papel do "Fictício" é muito importante na produção da imagem de Jesus no cinema. Tão importante que em alguns momentos verificamos mesmo a possibilidade de produção de teologia, como foi o caso de *The King of Kings* de 1927. Infelizmente o roteiro de *Golgotha* não tem aquela "*qualidade elaborativa*" do filme citado, mas isso ainda não tira a importância do "fictício" em sua trama. Mas, o que é o "Fictício", ainda mais este que sempre vem entre aspas? Fictício, em cinema, tudo é, no entanto tendo em vista um procedimento metodológico chamo de o "fictício" aqueles fatos e cenas que não encontram paralelo nos textos evangélicos. No caso não é uma relação simples, pois se

a *grosso modo* pudermos dizer que no evangelho de Mateus existe uma esposa de Pilatos uma Cláudia Prócula, e que ela "*sofreu em sonho*" com Jesus e enviou, ao Procurador romano, uma plaquinha alertando-o, todo o resto em torno deste fato é completamente fictício.

Apesar deste episódio (Cláudia) encontrar-se em um dos textos dos Evangelhos, é apenas em um. Isto é interessante uma vez que, nos filmes verificados e analisados até agora, em nenhum momento ele havia sido utilizado. Já em filmes posteriores ele raramente seria esquecido. Temos, portanto, aqui um dado novo para os Filmes de Cristo.

O que vimos na Sinopse foi que há uma construção deliberada de duas personagens "positivas": Pilatos e Cláudia. Chamo de "positivas" porque são favoráveis a Jesus, mesmo não sendo judeus e não sabendo exatamente o que se passava, pois eram romanos, tratava-se de uma outra cultura. As cenas das quais eles participam são um tanto quanto vazias, eles obviamente estão no filme para complementá-lo desequilibrando-o contra os judeus. A criação destas personagens "positivas" se deu em primeiro lugar com a escolha dos atores: Jean Gabin e Edwige Feuillère.



Jean Gabin e Edwige Feuillère

Jean Gabin praticamente dispensa apresentações. Numa carreira de 95 filmes através de seis décadas ele se firmou como um dos maiores atores de toda a história da França[243].

[243] Ele nasceu em Paris, em 17 de maio de 1904, com o nome de Jean Alexis Gabin Moncorgé. Passou a sua infância na vila de Mériel, em Val d´Oise. Seus pais eram ambos pessoas do entretenimento, viviam fazendo perfomances em cafés locais. Na juventude, já aos 18 anos, iniciado no palco por seus pais, Jean Gabin

Durante os anos 30, a popularidade de Gabin cresceu e se estendeu até ao fim da década, ele havia se tornado o herói trágico romântico, o perfeito ator pra os realistas poéticos. Ele fez um Legionário (*Gueule d'amour*), um desertor (*Le Quai des Brumes*) ou um chefe de gangsters (*Pepe le Moko*), Gabin era impecável, emprestava uma trágica humanidade para cada uma das suas aparições que o público adorava. O otimismo em *La Belle equipe* evoluiu progressivamente até o fatalismo de *Le Jour se leve*. Gabin era o homem que refletia as esperanças e medos do seu tempo[244].

Antes mesmo da filmagem de *Golgotha*, Gabin já possuía uma idéia bastante clara sobre que tipo de personagem iria compor para viver Pôncio Pilatos, numa entrevista à revista *Paris-Soir*, em 6 de outubro de 1934, ele respondeu ao entrevistador que o questionava se não seria audácia demais escolher um papel tão diferente daqueles que ele já estava acostumado ao que ele respondeu:

"Por que seria? Diante de tudo, é ainda bem prematuro falar sobre o roteiro desse filme, só sei que *Golgotha* não será uma produção bíblica tal qual aquelas que os Americanos e os Alemães são habituados a fazer. Ela será de uma concepção latina, onde a mística religiosa estará face à realidade dos fatos (...) Será a ilustração também, o mais verídica possível, dos eventos que, há 19 séculos, conduziram a populaça a exigir e a obter a morte de um homem, com toda a bestialidade, a injustiça e o horror que comportam este gênero de manifestação.

O Pôncio Pilatos que eu interpretarei terá pouco à ver com o grave pro-consul que se vê sobre os quadros n° III ou n° IV da via crucis, decidindo a sorte do Cristo por uma negligente indecisão. Eu me esforçarei para mostrar sem dúvida como ele foi, na realidade, da forma como os livros que eu tenho lido e que pessoas qualificadas com quem eu tenho conversado me permitem imaginá-lo. Ele é um soldado, saído do povo, que chegou a um posto importante graças à sua coragem, mas que, enquanto funcionário – os pro-consules romanos equivaliam aos nossos prefeitos – mantinha um pouco de iniciativa. Por outro lado ele é dominado por sua mulher mais inteligente e mais ambiciosa que ele, a qual, crê no Cristo, devido a um sonho.

Eu conheço o saber e a erudição de Duvivier assim como o talento dos meus colegas. Não será sem emoção que abordarei *Golgotha*. De resto, eu farei o meu melhor para fazer admitir...o inadmissível. Para dizer que...eu não lavarei as minhas mãos."[245]

---

conseguiu um trabalho no famoso Folies-Bergère. Ele apareceu então em teatro de revista e operetas, cantando e dançando, e tornando famosa a sua imitação de Maurice Chevalier. Após uma curta passagem pelo Mistinguett em 1928, ele foi levado para o Moulin-Rouge.

Gabin iniciou a sua carreira cinematográfica com uma aparição não creditada em *Ohe! Les Valises (1928)*, um filme mudo de sketchs. O primeiro grande papel da sua carreira foi em 1930 no filme *Chacun as Chance* onde ele apareceu com Gaby Gasset, sua primeira esposa, com quem havia se casado em 1927.

[244] Algumas informações sobre Jean Gabin foram retiradas do site http://www.frenchfilms.topcities.com/jgabin , acessado em 22 de julho de 2004.

[245] Informações retiradas do site http://perso.club-internet.fr/sebmarx/gabin_sunlight.html , acessado em 28 de julho de 2004.

Não é muito difícil perceber por essa entrevista que Gabin, se ainda não tinha claro como deveria ser a personagem, ao menos tinha uma certeza, o seu Pilatos deveria ser de alguma forma marcante. E esse aspecto marcante, que pode ser visto no filme e entrevisto em sua fala, é a clara postura de Pilatos a favor de Jesus Cristo. Ou seja, ele não "lavou as suas mãos" pura e simplesmente de uma forma displicente, como quem não se incomoda com o assunto, muito pelo contrário fez todo o possível para salvá-lo, não conseguindo ele cedeu por instâncias políticas, o apelo ao nome de "César" o obrigou a fazer o necessário. Temos aqui, desde o ínicio, o desejo claro de Gabin em promover uma imagem positiva de Pôncio Pilatos.

Não se pode esquecer também a sua preocupação de que este seria um filme diferente dos italianos e dos alemães que trataram o tema, este seria um filme mais "latino" onde a "mística religiosa estaria face à realidade dos fatos", em outro momento ele também citou Pilatos como sendo uma pessoa sobre quem ele lia nos livros, além de ter feito menção à erudição de Duvivier. Em outras palavras, tudo indica já pelas idéias de pré-produção que se desejava fazer um filme mais escudado na história do que qualquer outro filme tinha sido até então.

Pilatos deve ter tido menos cenas do que gostaria Jean Gabin, afinal, e provavelmente, o mesmo poderia ser dito á respeito de Edwige Feuillère, pois ao se assistir *Golgotha* a ótima participação destes dois grandes atores dilui-se numa absoluta falta de enredo, um enredo que lhes fosse próprio, uma segunda estória que tocasse a estória de Jesus, mas no caso não, Duvivier resolveu deixar o casal Pilatos e Cláudia a reboque de Jesus. Quinze anos mais tarde Gabin, em nova entrevista, desta vez à revista *Le Film vécu* de 9 de março de 1950 retomaria este assunto:

"(...) pouco depois de meu retorno a paris, Duvivier preparava a realização de *Golgotha* com Robert Le Vigan no papel do Cristo. **Ele já havia engajado Harry Baur para personificar o sumo sacerdote Caifás**, quando ele veio me convidar para fazer Pôncio Pilatos. Eu não queria aceitar, mas Dudu insistiu de tal forma que eu terminei por aceitar. Eu me reuni aos meus outros colegas na Argélia, onde foram filmadas a maior parte das cenas de exteriores, e eu retornei a Paris, ao estúdio, **com Edwige Feuillère que tinha o papel de...Senhora Pilatos! Eu não tinha mais do que algumas cenas nesse filme.**"[246]

[246] Informações retiradas do site http://perso.club-internet.fr/sebmarx/gabin_sunlight.html que por sua vez cita a revista *Le Film vécu* n°8, 9-03-1950.

Chama atenção como a frase é bastante vaga sobre um filme que prometia impacto antes da sua produção, Jean Gabin a termina quase se escusando dizendo: "*Eu não tinha mais do que algumas cenas nesse filme*". Ele até mesmo titubeia ao se esforçar para se lembrar do papel de Edwige Feuillère. Falha da memória ou lembrança não muito agradável? Devemos ficar com essa dúvida por mais um tempo.

Devemos notar também a referência que ele faz ao primeiro papel escolhido para Harry Baur: Caifás. Em se tratando de uma falha de memória de Gabin não haveria um problema, mas se acaso essa informação puder ser tida por verdadeira, então devemos nos perguntar o porquê da troca de papéis. Caifás evidentemente possui uma grande participação no filme, tanto Caifás quanto Anás, no entanto, nenhum destes papéis foi entregue a Harry Baur, pelo contrário este ficou com o papel de Herodes, que chega em alguns momentos ser até mesmo uma figura bonachona e que tem pouco espaço para o talento de Harry Baur, que mesmo assim ainda faz uma ótima participação. Esta mudança de papéis é de se estranhar pois Harry Baur havia feito o papel de protagonista em outros filmes anteriores de Duvivier. Não é tão estranho se, percebendo o papel extremamente negativo de Caifás e Anás, Baur se negasse a interpretá-los, ou de outra forma, Duvivier desejando poupá-lo o realocasse para um papel menos perigoso, Baur era judeu. Pouquíssimos anos mais tarde ele teve sérios problemas com os alemães na França ocupada, onde foi preso por mais de uma vez exatamente sob a acusação de ser judeu.

Já Edwige Feuillère, nascida Vivette Cunati (em Vésoul em 29 de outubro de 1907), era também considerada uma grande atriz quando aceitou fazer o papel de Cláudia Prócula, esposa de Pilatos, destacava-se principalmente no teatro na década de trinta, mas acabou sendo ainda mais reconhecida na sua longa carreira como atriz de cinema.



Harry Baur como Herodes

Trabalhou com vários diretores franceses e já acumulava quase vinte filmes em sua carreira quando atuou em *Golgotha*, cito os realizados pouco antes do filme em questão: *La Voix du Metal*, de Youli Marco-Rosa (1933), *Ces Messiuers de La Santa*, Pierre Colombier (1933), *Les Aventures du Roi Pausole*, de Aléxis Granowsky (1933), *Le Miroir Aux Alouettes*, de Hans Steinhoff e Roger Lebon (1934), *Stradivarius*, de Geza Von Bolvary (1935), La Route Heureuse, de Georges Lacombe (1935) e Lucrece Borgia, de Abel Gance (1935)[247].

Essa escolha de atores que já haviam participado de diversos filmes e que possuíam uma imagem "positiva", ou até mesmo de heróis românticos, para o público francês tendia a fazer com que houvesse transferência desta simpatia para as personagens de Pilatos e Cláudia. As poucas falas dos dois personagens foi compensada com dois artistas famosos, cuja simples aparição já demandava certa empatia.

O Fictício como Condutor da Trama

Vamos verificar como foram todas as situações elaboradas pelo "fictício" as responsáveis pelo sentido anti-semita percebido no filme. Antes disso não posso me

---

[247] www.ecrannoir.fr/stars/legendes/feuille.htm, 22 de julho de 2004.

esquecer de informar que todas as cenas relativas a reuniões do Sinédrio, ou do conselho, são fictícias, com exceção daquela pela qual Jesus passa após a prisão. Toda a ação de Anás e Caifás, exceção feita ao julgamento novamente, é fictícia.

Como se pôde perceber pela sinopse a situação tranqüila inicial (Sinédrio reunido) é rompida pela chegada de Jesus a Jerusalém, momento no qual o drama começa a se desenrolar. O primeiro momento dramático que irá resultar na condenação de Jesus é a expulsão dos mercadores do Templo, que exigem providências do Sinédrio. As providências são uma conspiração para prender e matar Jesus. Os sinedristas vão inicialmente tentar fazer com que o próprio Jesus fale algo que o comprometa (episódio dos impostos), falhando, arrolam Judas no caso e buscam extorquir o apoio de Pilatos.

O outro momento dramático importante é resultado da interferência de Cláudia junto a Pilatos, ele volta atrás à sua palavra empenhada com os sinedristas. Estes, por sua vez, lançam mão do expediente de subornar a massa para conseguirem o que desejam, além de aumentarem a pressão sobre Pilatos ameaçando-o com "César".

Os dois momentos dramáticos mais importantes possuem como conseqüência respostas dos sinedristas, que se utilizam da "sedução", do suborno e do poder político para atingirem os seus fins: condenar Jesus. A principal causa dessa condenação não é a religiosa, é a econômica, a segunda causa é o aparente desafio de Jesus ao poder constituído pelo Sinédrio, desafio este que só pode ser percebido pelas falas de seus atores. Aqui podemos estabelecer a primeira relação com a abertura do filme; a estória é vista e tratada sob o ponto de vista dos poderes temporais, não importando se estes estão ou não no âmbito da religião, o viés é econômico e político.

A primeira reunião do Sinédrio, presidida por Anás e Caifás, nos dá algumas deixas do problema por eles discutido. O Conselho aparentemente está dividido em quatro grupos, dividirei as falas por ordem de entrada:

Grupo 1: *"Nós o condenamos! Não é preciso discutir?"*

Grupo 2: *"Não, e daí?"*

Grupo 1: *"Ele não faz mal. Sua doutrina é de amor."*

Resposta (som off): *"Por sua causa a Galiléia está fervendo. Pois digo que é um bruxo. Dizem que faz milagres."*

Grupo 3 (fala a Caifás): *"Ressuscitou Lázaro, sabes muito bem."*

Grupo 4: *"somos representantes da lei" "Merecemos respeito!"*

Grupo 1: *"Todos acreditarão nele, e só poderemos esperar."*

Alguém grita para Caifás: *"O povo quer torná-lo Rei!"*

Grupo 2: *"Isso deve acabar!" "A multidão foi vê-lo! Vem para Jerusalém!" "Eu avisei! Não podemos esperar"* – faz-se um gesto impaciente em direção a Caifás: *"Não podemos tergiversar!"*

Grupo 3 (Caifás): *"Não ousará entrar na cidade!"*

Grupo 4 (voz in off sobre a imagem de Caifás): *"(ele) Ignora a nossa autoridade. E o povo está com ele!"*

A cena seguinte é a chegada de Jesus a Jerusalém.

Como podemos perceber havia apenas uma voz conciliadora na primeira reunião, uma única voz e ela não voltará a ser ouvida ou repetida. A frase final de Caifás, que preside o conselho "*Ele não ousará*!" estabelece uma relação de forças com Jesus, prontamente rompida por este. O episódio seguinte, o da expulsão dos mercadores do Templo é ainda mais ilustrativo sobre o jogo de forças envolvido. Antes de iniciar a seqüência na qual os mercadores reclamam para o conselho, os sinedristas ouvem pela janela os gritos de Jesus: "*Esta é uma casa de oração, e a transformastes em covil de ladrões*."



Charles Granval e André Bacque

Essa fala dá início à seqüência da reação dos sinedristas e à invasão do conselho pelos mercadores. À fala de Jesus, um sinedrista exclama energicamente para Caifás: "*Isto é uma provocação!*", enquanto o sumo-sacerdote caminha pelo conselho demonstrando grande preocupação, "*Logo não mandaremos mais!*" fala uma voz em off; um outro comenta: "*Com uma ordem ele expulsa os mercadores....*" Nisso os mercadores invadem o recinto do Sinédrio e são contidos pela Guarda do Templo, mas gritam para os sinedristas as suas reclamações: "*Pago meus impostos. 20 centavos por dia e ele me expulsa!*" "*E a multidão aproveitou para me roubar!*" "*Exijo justiça! Prendei este homem!*" "*Vamos atrás deles! Estou arruinado!*" "*Ele nos chamou de serpentes, de víboras!*" "*Ele gritava: 'Malditos sejam, escribas e fariseus!' ".* Outras frases eram ditas em meio a uma balbúrdia ensurdecedora, enquanto isso a Guarda os ia afastando, a câmera faz um plano de conjunto de Anás e Caifás que viam tudo aquilo estarrecidos, enquanto ouvia-se uma voz em off: "*Isto tem que acabar!*" Anás e Caifás resolvem então atuar.

Aqui há um equívoco ou uma leitura bastante interpretativa dos textos evangélicos. Anás era sogro de Caifás, no entanto, o sumo sacerdote daquele ano era Caifás. A influência "maléfica" de Anás só pode lhe ser imputada de forma fictícia, isto tendo em vista a narrativa evangélica, na qual, depois de preso Jesus é levado para a casa de Anás e não para a de Caifás como seria de se esperar. Anás, representado pelo ator Charles

Granval será o grande protagonista do filme, mesmo que ele seja o vilão. É ele quem sugerirá todas as providências na conspiração contra Jesus. Ele atua como uma "eminência parda", suas características físicas o denunciam como um velho maléfico e perigoso. Sua primeira decisão contra Jesus é: testem-no. A segunda: o aliciamento de Judas e arrancar a promessa de Pilatos de condenar Jesus. Posteriormente, juntamente com Caifás é que decide que a população deve ser subornada. Por fim, quando Jesus inicia a via Crucis é ele quem espia do alto do pináculo do Templo o resultado de seus planos.



Charles Granval como Anás

Vemos que se trata, sobretudo, de uma intriga de poder; mas não um poder qualquer, é o poder instituído, o do estado judeu. Além disso, fica bem sugerido no filme o que os judeus são capazes de fazer para defender seus interesses: seduzir, pressionar e corromper. E, a sua causa nunca é nobre, é pelo dinheiro que o fazem. Isto tudo fica muito mais claro quando nas seqüências finais do filme o próprio Caifás admite cochichando para um sinedrista: *"Aquele que crucificamos era o Messias..."*

Ao verificarmos que imagem está sendo passada do judeu neste filme é interessante verificar como o judeu era encarado na própria França.

A Imagem dos Judeus na França.

François Fontette, professor da Faculdade de direito de Paris, em seu livro *História do Anti-semitismo*[248], é um dos poucos intelectuais, além do historiador Marc Ferro, a adentrar pelo espinhoso terreno do anti-semitismo francês. Para Fontette há duas fontes para o anti-judaísmo, ou anti-semitismo, uma de origem religiosa e outra de origem racial. Em seu capítulo sobre o anti-semitismo na França ele percebe que ali o que prevaleceu durante séculos foi o anti-semitismo religioso, apenas em fins do século XIX começou a haver uma guinada para o anti-semitismo racial, típico da Alemanha, mesmo da Alemanha anterior ao Nazismo.

Apesar da exclusão social do judeu ser um fenômeno um pouco mais antigo do que a questão religiosa em torno de Jesus Cristo, para o ocidente foi desta forma que ela chegou, como comenta Fontette, no que está concorde com diversos autores:

> " A Morte de Cristo. Essa é a acusação essencial dos cristãos contra os judeus. Os textos das escrituras são numerosos; citaremos apenas dois: 'Pilatos procurava libertá-lo...eles então vociferaram: Morra! Morra!' (Jô 19, 12 e 15). 'Eles que mataram Jesus, o Senhor' (Paulo, I Th. 2:15). Essa é a raiz do 'deicídio', noção que será desenvolvida pelos Doutores da Igreja e que formará na idade Média o pano de fundo para o anti-semitismo popular. Desde o fim do século II, Tertuliano e Orígenes considerarão que as catástrofes judaicas (tomada do Templo por Tito, esmagamento da revolta de 135) são a conseqüência e o castigo, tanto da crucificação quanto da recusa obstinada em reconhecer o Messias."[249]

A única dificuldade nesta rejeição do elemento judeu, culpado de deicídio, é que tanto cristãos quantos judeus, na Bíblia, são povos "eleitos" , ou seja escolhidos por Deus para serem salvos no fim dos tempos. Deus não pode enganar-se, logo, aos poucos surge uma outra possibilidade de interpretação da questão judaica, os judeus seriam considerados "irmãos mais velhos dos cristãos". Sempre houve querelas entre uns e outros, no início do cristianismo os judeus levavam vantagem, posteriormente quando o cristianismo associou-se ao Império Romano tomou a dianteira da repressão, no entanto, o extermínio de qualquer uma das partes não foi admitido.

Após comentar vários textos de Paulo que permitem a idéia de que o Judeu conheceu o Deus único primeiro e que por isso é o "irmão mais velho" Fontette complementa:

---

[248] Fontette, François. *História do Anti-Semitismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
[249] Fontette, *História do Anti-semitismo*, p. 28

"(...) Se os judeus subsistem, só devem fazê-lo inferiorizados: 'Caim, esse irmão mais velho que matou o caçula foi marcado com um sinal, a fim de que não fosse morto; também assim o povo judeu, a fim de que subsista.' Passa-se à necessidade de manter os judeus em condição inferior: 'Povo testemunha e povo castigado'; assim, bem mais tarde, Pascal escreverá: 'Sendo necessário à prova de Jesus Cristo, que ele (o povo judeu) subsista para prová-lo e que seja miserável, pois eles O crucificaram.' A pregação desse desprezo devia conduzir, segundo a fórmula de J. Isaac, ao sistema de envilecimento."[250]

Acredito que as conseqüências dessa perseguição no período medieval são, neste momento, dispensáveis para esta análise, permito-me passar para o século XIX, que mesmo assim já é um tempo bastante recuado em relação à produção do filme, para mapear, ainda baseado em Fontette, as raízes do anti-semitismo cultural e religioso existentes na França do início do século XX.

Este autor sublinha um certo paralelismo, ou ao menos uma analogia entre a situação da França e da Alemanha com relação aos seus judeus. A França, vencida em janeiro de 1871, na Guerra Franco-Prussiana e a Alemanha em 1918, no primeiro conflito mundial, estavam ambas animadas por um certo espírito de revanche. Trataram, em muitos aspectos os judeus como bodes expiatórios de seus erros políticos e militares. Enquanto na França essa crise com os judeus resultava no Caso Dreyfus, levando a uma espécie de alto exame da consciência da nação, na Alemanha sabe-se que rumo as coisas tomaram no período da Segunda Guerra Mundial. Este caráter mais atenuado do anti-semitismo francês ainda é anti-semitismo. Alguns fatos permitem entender melhor como esse imaginário anti-judeu formou-se por lá. Num primeiro nível tem-se o anti-semitismo religioso, ele permaneceu, a Igreja Católica, representada por alguns de seus setores, o sustentou, em outros níveis fatos econômicos e militares vão influir decisivamente.

Atenhamo-nos apenas aos fatos ocorridos entre os anos de 1870 e 1940. Ao final do Segundo Império os judeus não passavam de 80 mil na França, logo a questão não era numérica. No começo da III República o novo governo revelou-se anti-clerical e radical, desejava-se este governo herdeiro da Revolução Francesa, e, tendo em vista a liberdade que gozaram durante a Revolução não é de estranhar que os judeus prontamente apoiaram-no. É deste período o surgimento do chamado Sionismo Internacional, com Gambetta e Crémieux (instigador da Aliança Israelita Universal, surgida em 1860), não é de se estranhar que eles sejam as principais vítimas de acusações naquela época, principalmente entre os franceses de origem católica que eram favoráveis ao antigo governo monárquico. De acordo com

[250] Fontette, *História do Anti-semitismo*, p. 30

Fontette, ao notarem os franceses que a reversão política não era possível voltaram-se instintivamente para o Exército francês, como o natural guardião da pátria: *"Políticos, religiosos, militares, muitos elementos hostis aos judeus já estão a postos; se acrescentarmos a isso o racismo que se espalha, estamos diante de um conjunto coerente, cujo funcionamento resta examinar."*[251]

Provavelmente um dos marcos deste imaginário é a bancarrota da *União Geral*, grande banco Católico, em 1882. Fundado quatro anos antes por P. E. Bontoux, esse grande fracasso econômico, que atingiu também a população francesa é usado para acusar grandes banqueiros judeus de terem "estrangulado" um concorrente de peso. Em razão disso a direita e a imprensa Católica começaram a manifestar-se de forma contrária e agressiva aos judeus, ao mesmo tempo o caso inspirava escritores como Guy de Maupassant, com o livro *Mont-Oriol*, de 1887, e Emile Zola, com *L'Argent*, de 1891.

Já por volta de 1880, anteriormente ao caso citado acima, o jornal dos Jesuítas, *Civiltà Cattolica*, pusera-se a atacar os judeus com violência, enquanto na França o padre Chabauty publicava *Maçons e Judeus* e, em 1882, *Os Judeus, nossos senhores*. Os intelectuais também não demoraram a dar sua contribuição ao anti-semitismo, o psicólogo Gustave Le Bon escrevia em 1886: *"Os judeus não tiveram nem artes, nem ciências, nem indústria, nem nada daquilo que constitui um civilização... Aliás, nenhum povo deixou livros com narrações tão obscenas quanto as que a Bíblia tem a cada passo."*[252]

Ainda neste final do século XIX seriam publicados por Marpon e Flammarion dois grossos volumes intitulados *A França Judaica*, o livro teve 114 edições sucessivas em um ano e foi um dos *best-sellers* do fim do século. Esses livros são uma suma do anti-semitismo, e nele vê-se aflorar o racismo pela descrição dos caracteres físicos do judeu, da mesma forma como Drumont o descrevia, com uma fisiognomia barata:

> "Os sinais principais que nos levam a reconhecer o judeu são pois: esse famoso nariz recurvado, olhos que piscam sem parar, dentes acavalados, orelhas salientes, unhas quadradas,em vez de serem arredondadas em forma de amêndoa, torso excessivamente longo, pé chato, joelhos redondos, tornozelos extraordinariamente para fora, mão mole e derretida de hipócrita e traidor. Freqüentemente, têm um braço mais curto que o outro."[253]

---

[251] Fontette, *História do Anti-Semitismo*, p. 74
[252] Fontette, História do Anti-Semitismo, p. 75
[253] Citado por Fontette, *História do Anti-semitismo*, p. 75

Essa descrição era ainda acompanhada de referências ao anti-semitismo religioso, como nessas linhas do fim do segundo volume: *"Vejo apenas uma figura, e é a única que desejo mostrar-vos: a figura do Cristo insultado, coberto de opróbrios, dilacerado pelos espinhos, crucificado. Nada mudou há 1.800 anos. É a mesma mentira, o mesmo ódio, o mesmo povo."*

A denúncia do banco judaico, com uma relativa indulgência em relação ao banco dos Pereire, mas um forte ataque contra os famosos banqueiros Rothschild, recupera o anti-semitismo econômico, e até o nome Rothschild (escudo vermelho) vem muito oportunamente aliar o judeu e o alemão detestado, e prefigurar o traidor, do qual Dreyfus desempenhará o papel.

Para François Fontette o caso Dreyfus se prefigura da seguinte forma:

"Efetivamente, o infeliz Alfred Dreyfus aparece como a encarnação necessária dessa função:
1) é judeu;
2) é alsaciano (conseqüentemente suspeito de germanismo);
3) é um traidor (Judas) possível e provável;
4) é um traidor necessário porque é "espião alemão", introduzido no exército como o verme no fruto."[254]

Importava pouco, depois disso, que o capitão detido e incomunicável em 15 de outubro de 1894 fosse ou não inocente do ato de traição do qual era acusado. Era um culpado não plausível, mas obrigatório, e não é de estranhar que *La Libre Parole* seja o primeiro jornal a estampar, a 1°. de novembro: *"Alta traição! Preso o oficial judeu, capitão Dreyfus!"*. De acordo com Fontete, a França quebrava-se em duas correntes diante do caso, o que provocou explosões de ódio e revolta que possivelmente não ocorreriam se Dreyfus fosse de algum outro lugar do país e não da fronteira com a Alemanha.

Diante da histeria coletiva que dominou o caso, Theodor Herzl, correspondente de imprensa que cobria a cerimônia de degradação do oficial Dreyfus, ficou transtornado e chegou à conclusão que se isso ocorria na França, país da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, e onde havia ocorrido há mais de cem anos a emancipação dos judeus, era sinal que a assimilação do judeu pela sociedade francesa fora um fracasso, escreveu então *O Estado Judaico*, que seria a base do sionismo político.

O anti-semitismo continuaria ainda vigoroso até o início da Primeira Guerra Mundial, tendo episódios como o da eleição de Henri Bergson para a Academia Francesa; o

[254] Idem, p. 76

jornal *La Libre Parole* já havia entrado em declínio, mas foi prontamente substituído pelo movimento realista de Maurras, que organizará manifestações anti-semitas esporádicas e à sua frente tem um outro jornal, *L'Action Française*, que anunciará em fevereiro de 1914, no dia seguinte à eleição de Henri Bergson: *"A judiaria entra para a Academia Francesa."*

Durante a Primeira Guerra Mundial parece ter prevalecido uma certa paz sobre a questão judaica, no entanto, logo depois tudo reiniciou novamente, e desta vez a "trégua" foi rompida pela *La Documentation Catholique*, que publicava sob o título *"Os Judeus são os principais promotores do bolchevismo universal"*, fragmentos do conhecido *Protocolos dos Sábios de Sião*, cuja autenticidade lhe fora garantida...[255]

A situação de tensão em certos meios católicos iria se agravar depois da *Declaração de Balfour*, de 1917, que proporcionou ao projeto sionista a primeira vitória internacional. Ora, e o que era o Sionismo Internacional? Nada mais, nada menos do que o desejo dos judeus de recriarem para si uma pátria territorial, de preferência na Palestina, mesmo local onde ela se localizava na Antigüidade. A grande questão levantada era: não podia o sionismo resultar num questionamento do estatuto dos lugares santos? Contra eles havia também uma série de acontecimentos políticos espinhosos, a participação de conhecidos judeus no movimento socialista.

Até mesmo Karl Marx era de ascendência judia, logo, para alguns franceses, desde ali estava vinculado o estreito relacionamento entre Bolcheviques e Judeus. Além disso, os judeus haviam participado da Revolução Russa de 1917, das tentativas fracassadas dos comunistas da Hungria, com Bela Kun, e na Alemanha de Weimar, com Liebknecht. Isso para a opinião pública era prova o bastante da ligação entre comunistas e judeus. Tudo tendia para tornar novamente atual a tese do complô mundial judaico. Ressurgem com força inusitada *Os Protocolos*, traduzidos em alemão, venderam 120 mil exemplares vendidos em um ano; tiveram uma verdadeira ressurreição e foram abundantemente divulgados, traduzidos em francês, inglês, italiano, polonês, árabe e japonês. As *Editions de la Vieille*

---

[255] Sobre os Protocolos, Fontette, esclarece: "O texto dos *Protocolos*, encomendado por um general russo, foi talvez fabricado em Paris, no fim do século XIX, por um falsário desconhecido, e atribuído a um místico russo, Serge Nilus, por volta de 1905. Inspirando-se no Diálogo nos Infernos entre Maquiavel e Montesquieu, de Maurice Joly, que era um panfleto contra o governo de Napoleão III, denunciavam eles uma conspiração secreta dos pretensos "Sábios", com o objetivo de estabelecer uma dominação judaica mundial. Que se trata de uma falsificação, está amplamente provado, mas já antes da guerra, uma investigação ordenada pelo ministro Stolypine revelou de tal modo a falsidade que o czar Nicolau II declarou: "Os *Protocolos* devem ser retirados de circulação. Não se pode defender uma causa pura com métodos sujos." Fontette, op. cit, pp. 77 e 78.

France os publicam em 1920; no ano seguinte a editora Bernard Grasset, com um prefácio de Roger Lambelin, que publica na mesma editora *O reino de Israel entre os anglo-saxões* e, em 1924, *O imperialismo de Israel.*[256]

Chegamos enfim num momento histórico bastante próximo à produção do filme *Golgotha*, a partir da quarta década do século, as várias alterações ocorridas na economia e na política mundiais levarão a um agravamento da situação dos judeus. Para Fontette a crise econômica mundial, os escândalos financeiros nos quais estavam judeus envolvidos, como Marthe Hanau (1928), Oustric (1930), Stavisky (1933), os sucessos dos fascismos e o contágio do racismo explicam em parte a criação e multiplicação das ligas, nas quais a direita tradicionalista – mas não toda a direita – professará uma xenofobia ardente e um anti-semitismo virulento. Com as eleições de 1936 e o governo do Front Popular, atinge-se o paroxismo; a célebre interpelação de Xavier Vallat a 6 de junho de 1936 é conhecida:

> "Sua chegada ao poder, Senhor presidente do Conselho, é incontestavelmente uma data histórica. Pela primeira vez, este velho país galo-romano vai ser governado por um judeu. Ouso dizer em voz alta o que o país pensa em seu foro íntimo. É preferível pôr à frente deste país um homem cujas origens pertencem a seu solo a confiá-lo a um sutil talmudista."[257]

Essa interpelação é apenas o reflexo do que *LÁction Française*, *Candide* e *Gringoire* repetem a semana inteira. O grito*: "Antes Hitler que Blum"*. Em 1938, diante da ameaça iminente de guerra, são os judeus e os maçons que são escolhidos como os primeiros responsáveis pelo eventual conflito, como mostra a paródia:

> "Se esses canibais se obstinam
> Em fazer de vós heróis,
> Nossas primeiras balas
> Serão para Mandel, Blum e Reynaud."

O ódio ao judeu torna-se para alguns o pão cotidiano.

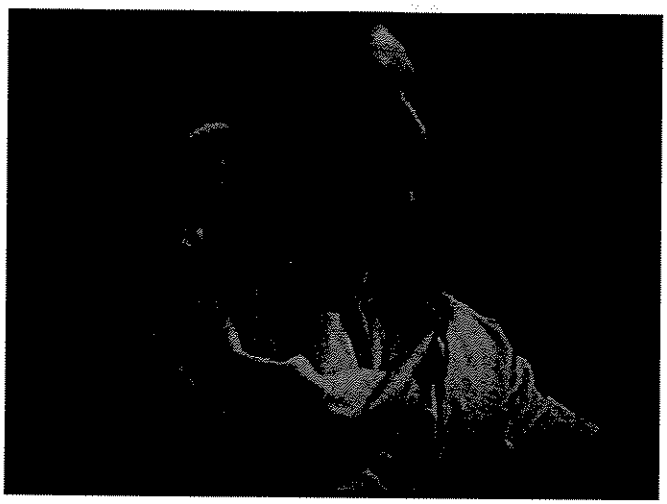
É neste contexto social, político e econômico que surge o filme *Golgotha* de Julien Duvivier, típico fruto de uma época e do imaginário popular francês relativo aos judeus e seu papel, quer seja na sociedade quer seja na "histórica" condenação de Jesus Cristo. A crise econômica pela qual a França passava, da qual sempre os "banqueiros judeus' eram considerados culpados, aliada à crise política, da qual um dos "capitães" era Leon Blun, um

---

[256] Vide: Fontette, *A História do Anti-semitismo*, p. 78
[257] Idem, p. 79

judeu, formavam o perfeito palco para o nascimento do filme mais anti-semita sobre a vida de Cristo.

Neste contexto sobre o anti-semitismo um dado de interesse que não afeta propriamente a analise do filme, mas que ajuda novamente a pensar no que acontece na França neste período é o ator escolhido para "materializar" a imagem de Jesus Cristo.



Robert Le Vigan como Jesus

Robert Le Vigan apareceu em muitos filmes clássicos franceses no final dos anos 30 e início dos anos 40, como *Quai des Brumes* (1938) e *Goupi mains rouges* (1943). Quando muitos atores e diretores saíram da França por ocasião da ocupação nazista e do surgimento do governo colaboracionista de Vichy, Vigan ficou, e tinha bons motivos para isso, tornou-se um militante do fascismo. Em meados dos anos 30 sua carreira era ainda bastante indistinta até que fez sua participação em *Golgotha* (1935). Este papel angariou-lhe muitos elogios, não exatamente da crítica especializada, mas o fato é que ele a partir de então tornou-se popular e passou a ser bastante requisitado pela cinematografia francesa, fazendo diversos filmes até o período da Liberação da França, os principais foram: *La Ronde du brigadier Bellot,* (1935), *Jérôme Perreau héros des barricades (1935), La Bandera,* (1935), *Un de la légion* (1936), *Romarin* (1936), *Quai des brumes* (1938), *L'Assassinat du Père Noël,* (1941), *Goupi mains rouges* ,(1943) *e Bifur 3* (1945). Após a invasão da França pelos alemães, ele se tornou membro do *Parti Populiste Français*, um partido de direita pró-fascista, e proclamou seu anti-semitismo defendendo total colaboração com as autoridades alemãs.

Através das ondas da Rádio-Paris, fez campanha anti-semita defendendo a solução final adotada pelos alemães. Sua carreira seria interrompida após a Liberação, sendo grande amigo do escritor Louis Ferdinand Céline, também de tendências nazi-fascistas, após tentativa de fuga para a Alemanha, em conjunto com vários conhecidos colaboracionistas, ele foi preso e levado de volta a Paris. Lá ele foi sentenciado à revelia. No seu processo, em 12 de novembro de 1946, seus ex-colegas Jean-Louis Barrault, Madeleine Reanud e o diretor Julien Duvivier, entre outros, deram evidência para a defesa e tentaram provar que Le Vigan era somente uma criatura fraca desencaminhada por Céline. A despeito destes apelos por clemência, Le Vigan foi sentenciado a dez anos de trabalhos forçados. Ele também perdeu seus direitos civis como cidadão francês e todos os seus bens foram confiscados.

Depois de três anos num campo de trabalho, ele recebeu liberdade condicional e fugiu para a Espanha, depois para a Argentina, onde viveu na miséria até a morte em 1972.[258]

O Papel das Massas no Filme

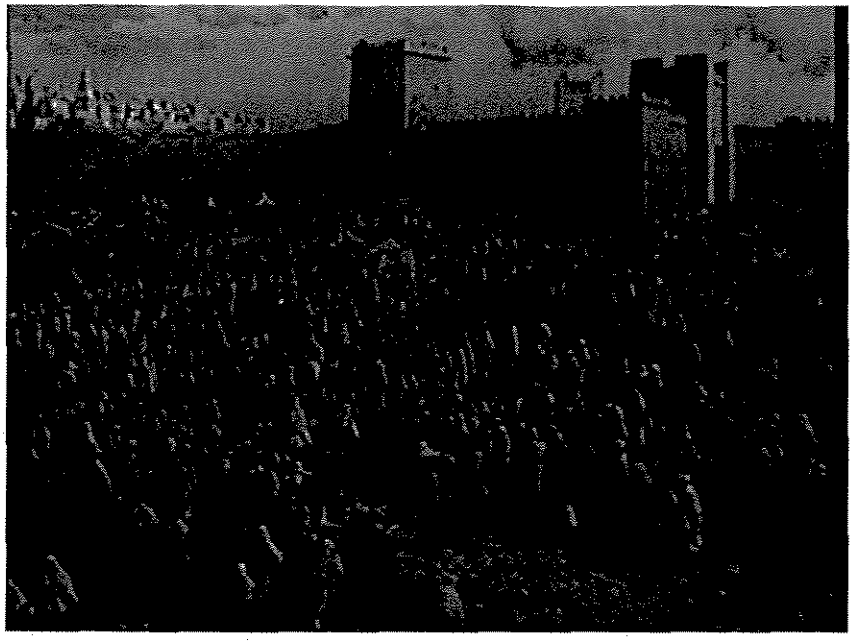
Em vários Filmes de Cristo anteriores, como o de Alice Guy e o de Luigi Toppi, na Itália, já se havia usado um verdadeiro exército de figurantes, o mesmo pode ser dito à respeito de *Ben-Hur* de Fred Niblo, e até mesmo em *The King of Kings* a figuração foi bastante importante. No entanto até aquele momento a massa não tinha tido um "papel' propriamente dito, ela havia estado sempre no status de figuração. O povo podia saudar Jesus, pedir para ser curado, gritar no momento da condenação, seguí-lo pela Via Sacra, mas fazia-o apenas como algo ilustrativo daqueles acontecimentos narrados nos Evangelhos. Em *Golgotha* a massa além destas características tradicionais, pois aparece assim não só nos filmes religiosos como também nos épicos em geral, tem adicionado a ela um papel.

Como já foi dito anteriormente, no começo deste capítulo, a massa ali representada é tratada á maneira de um corpo, um corpo que recebe estímulos e que a eles reage. Estes

---

[258] Alguns dos dados foram retirados do site Imdb, da biografia formulada por Christophe Greseque, vide também http://us.imdb.com/SearchBios?Christophe+Greseque e www.historia.presse.fr/ na sessão historia Mensuel.

estímulos ora são dados por Jesus Cristo, ora são dados pelos sinedristas. A massa, em *Golgotha*, é massa de manobra, manobra política, sobretudo.

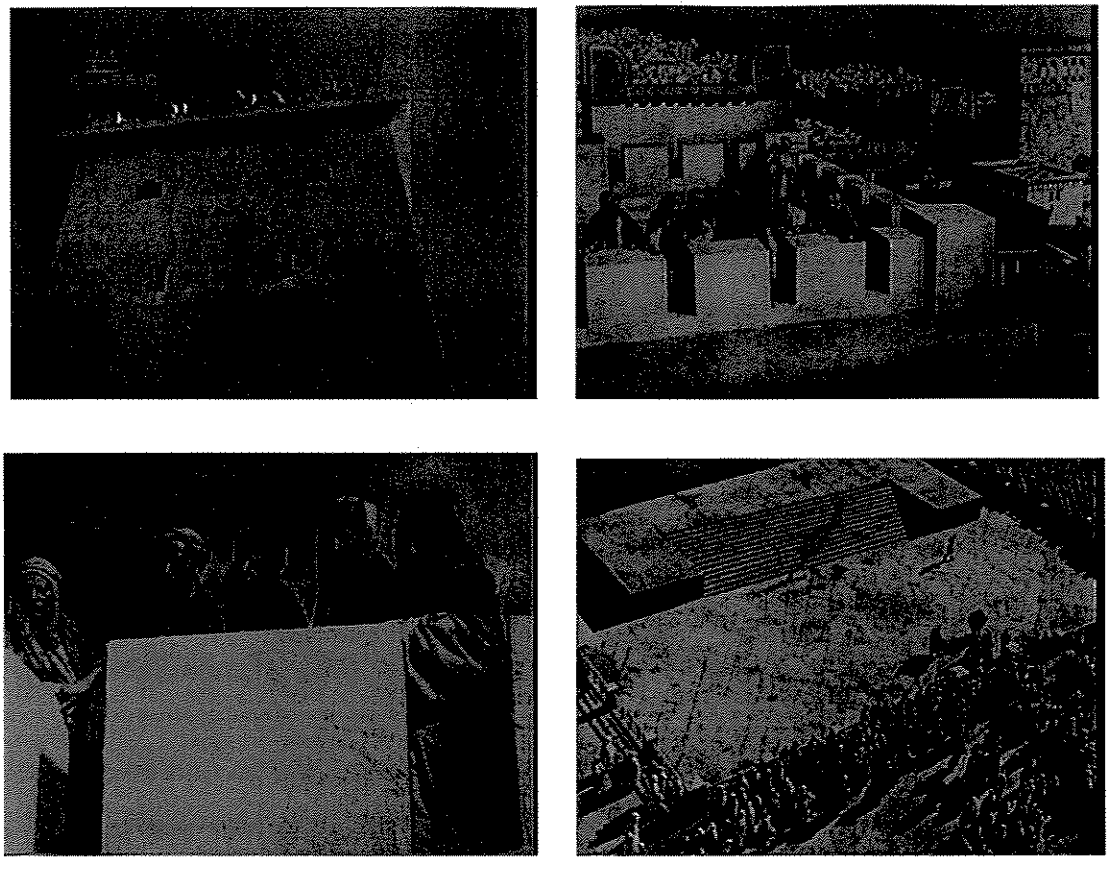


Multidão - Chegada de Jesus

De imediato, no começo do filme, a massa recepciona Jesus de forma esplêndida. Duvivier chega até mesmo a fazer sua câmera passear em meio a ela, individualizando algumas pessoas, dando-lhes algumas falas curtas e informativas sobre o que estava acontecendo. Quem é Jesus?! De onde ele vem?! O que ele faz?! O que veio fazer em Jerusalém?! São todas perguntas e respostas que estão inicialmente nos lábios de pessoas perdidas na multidão. Até mesmo alguns discípulos de Jesus são assim individualizados em meio à massa, eles são dela e fazem parte dela. Jesus é representado neste momento por uma câmera subjetiva que olha e espia a reação do povo. Isto dá uma impressão de afastamento, é como se a mensagem fosse a de que ele não pertencia à massa, apesar de estar no meio dela.

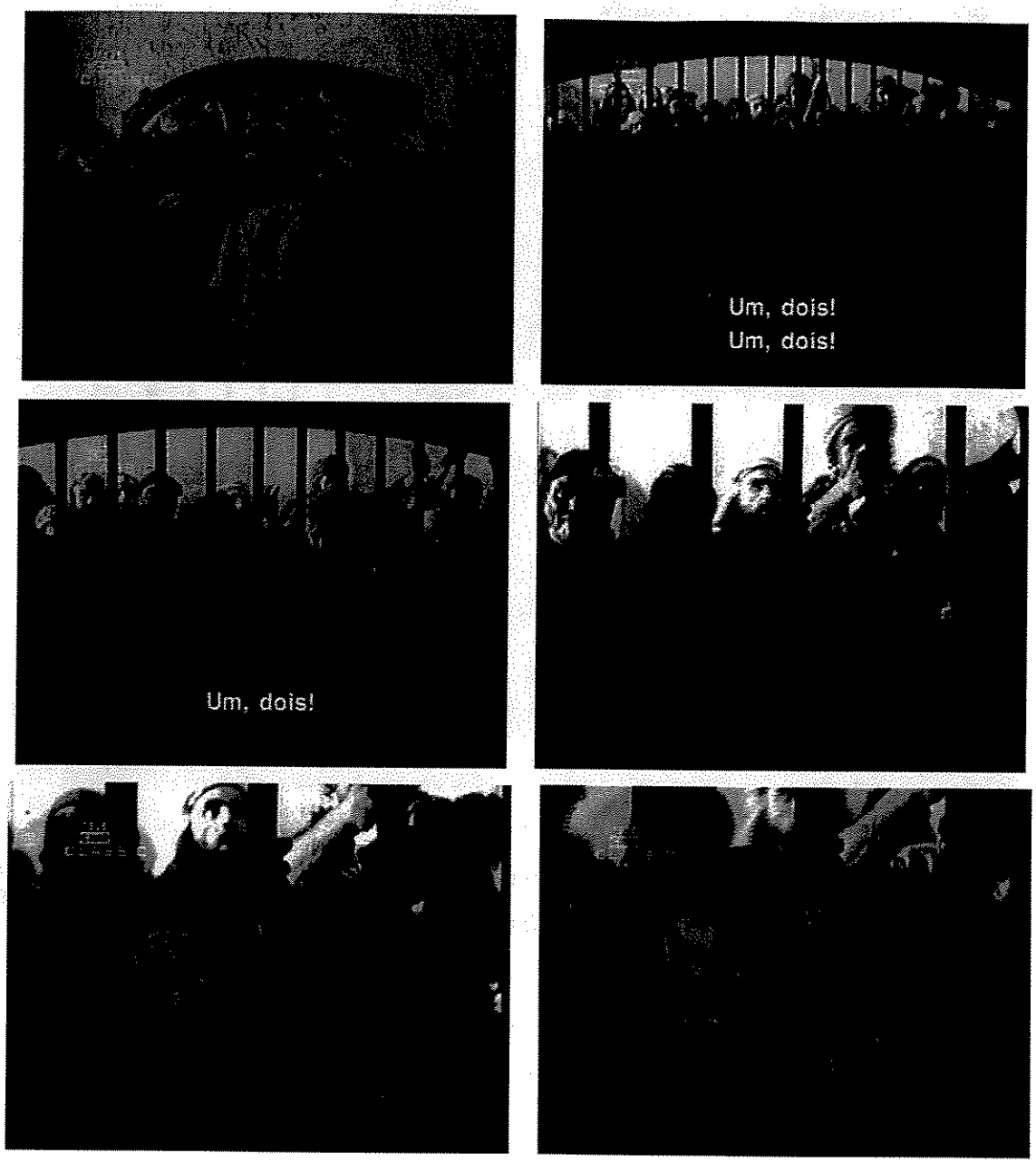
Este afastamento radical, no caso de Jesus apenas pelo olhar, se dá de forma ostensiva pelos detentores do poder. Os sinedristas estão sempre espiando pela janela do Conselho, ou, optam por assistir a tudo de cima, do alto do pináculo do Templo, nessa situação Duvivier explorou magnificamente a cena através do recurso da câmera alta e baixa, fazendo um nítido divisor de águas entre a massa e aqueles que governam. O poder olhando de cima para baixo e a massa de baixo para cima. As estruturas arquitetônicas

pensadas para o cenário funcionam como uma espécie de represa, que contêm o corpo líquido da massa que se esparrama ou bate contra as amuradas conforme os "estímulos" que recebe.



Seqüência de posicionamento de câmeras no pináculo do Templo

Após a entrada em Jerusalém, o fato de Jesus não ter se proclamado Rei, como era o desejo das massas, ainda não faz com que ela, desapontada, o deixe de procurar e seguir. Ele, ainda, detêm algum poder sobre ela. No entanto essa massa pode ser manipulada, "comprada", como vimos anteriormente. Ignoro se Duvivier buscou ler alguma coisa sobre psicologia de massas ou se possuía alguma teoria sobre isso, mas, não há teoria social que o escuse pela forma como retratou a massa de judeus. Mesmo se pudermos dizer que a massa foi comprada pelos sinedristas, este ato de comprá-los não exigia absolutamente que as pessoas ali mostradas fossem sádicas, cruéis e insanas. É assim que Duvivier as retrata.



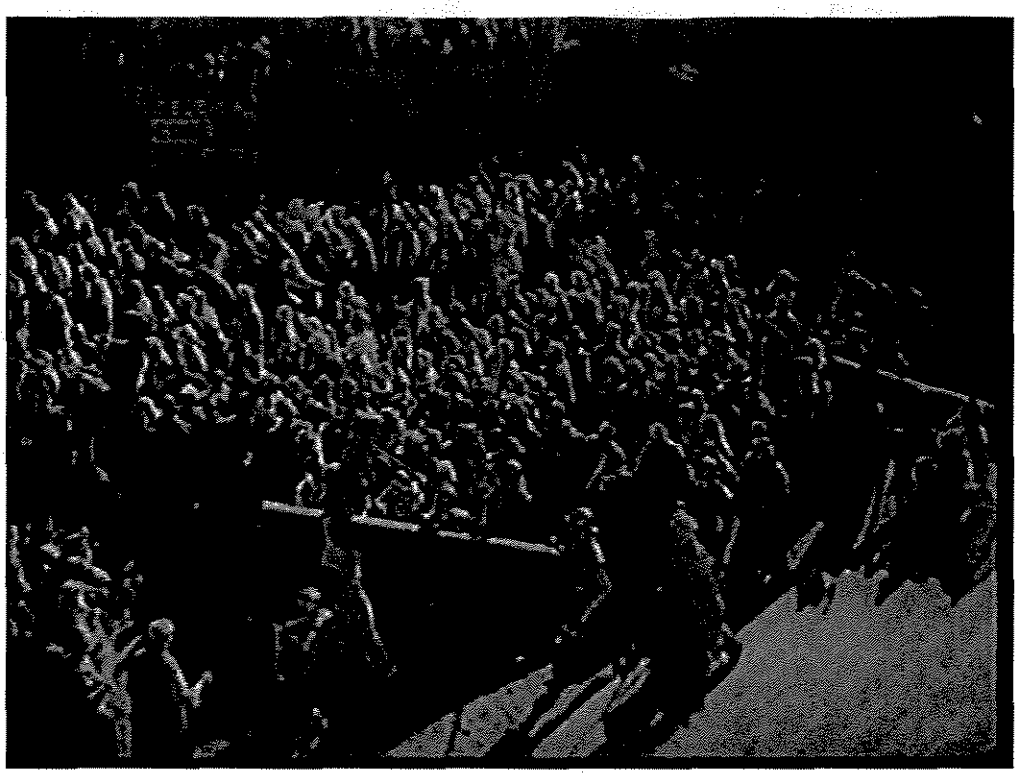
Seqüência do Açoitamento, os judeus ávidos de sangue



Seqüência do Açoitamento, o carrasco atira sangue na multidão

Na seqüência da flagelação a massa assiste Jesus ser açoitado através de uma janela, separada da rua por uma grade de ferro. A cada chibatada que se "ouve", pois Jesus é açoitado em som off, na maior parte do tempo, Duvivier mostra num longuíssimo plano os olhos esbugalhados de prazer dos judeus. Os rostos contorcem-se diante da câmera como se fossem comensais de um banquete sádico e sórdido. Como a fazer uma comparação entre a frase "*Que seu sangue caia sobre nós e nossos filhos*", um dos carrascos que açoitava Jesus caminha lentamente até a janela e, numa chibatada, joga resquícios de sangue sobre os espectadores que se deliciam e entram em delírio.

Este jogo de crueldade gratuita continua ao longo de toda a Via Crucis, como comentei anteriormente, incluindo o episódio com crianças apedrejando Jesus ferozmente. O valor que essa populaça tem para duvivier é bastante relevante, uma vez que à saída de Jerusalém, numa extensa panorâmica, ele mostra apenas o povo enlouquecido seguindo Jesus que mal pode ser vislumbrado.



Via Crucis

A massa em Duvivier surge assim, lembrando um pouco o papel que a mesma massa teria na política da época, ela pode ser manipulada, ela pode ser atendida em suas necessidades e tudo isso pode se voltar em favor do Estado,seja ele judeu, alemão, ou francês. Novamente, o judeu, na política aparece como um manipulador de massas. De forma bastante nítida o que se percebe em Duvivier é que a Massa reage, mas é cega, ela depende dos estímulos adequados para reagir.

Assim, se encerra aqui os três aspectos colocados por Duvivier, no início do filme na voz do narrador, ele contou a estória de Jesus a partir de três aspectos: política, economia e sociedade; e como não poderia deixar de ser, os três estão extremamente imbricados e unidos para a consumação final do fato narrado. É, no entanto, o caráter político que prevalece no filme o tempo todo, e é o Estado Judeu e seus governantes que estão sendo representados e mostrados como sendo abjetos. Esbarramos, assim, numa situação, bastante análoga, vivida pela França, na própria Paris, as grandes manifestações populares que desestabilizaram os governos anteriores ao de Leon Blun, judeu que chega ao poder, como vimos, em 1936.

A Recepção do Filme

Mas, pensando dessa forma também deveríamos nos perguntar, qual pode ter sido a influência de *Golgotha* sobre o povo francês? Essa pergunta é extremamente difícil de ser respondida, prefiro lidar com dados próximos à resposta. Provavelmente a influência pode ter sido grande, haja vista a popularidade do cinema, seu público, e o diretor e atores envolvidos na produção. Segundo dados do historiador René Rémond, na coleção *Histoire de France - Notre siècle de 1918 à 1991*, podemos situar essa produção em meio ao fenômeno de popularização do entretenimento na França. O surgimento do cinema "falante" levou a uma explosão no cinema francês, cujo melhor resultado durante a década de trinta foi o realismo poético, este mesmo realismo que era dirigido à massa e às suas necessidades e desejos cotidianos:

> "A passagem ao 'falante" é realizada rapidamente, reticências e pesares de toda sorte foram ultrapassados em menos de um decênio: 'Incontestavelmente, o filme falante existe', constata Le Figaro em outubro de 1928; no mesmo ano a primeira sala equipada é aberta, três anos mais tarde um quarto de todas as salas fez a mesma coisa, o que é massivamente ratificado nos anos seguintes, pois que em 1939 todo o conjunto das salas são 'falantes'. Esta passagem ao 'falante' é acompanhada de um salto quantitativo: 158 longa-metragens são produzidos na França em 1933, e 171 em 1937. No ano seguinte, mais de 4000 salas – entre 4.151 e 4.754 segundo as fontes – acolheram 250 milhões de espectadores. O cinema é incontestavelmente o primeiro entre os divertimentos: em paris por exemplo, ele recolhe em 1939 72% das receitas dos espetáculos, contra 31% em 1925.
>
> O enraizamento do cinema nas práticas culturais francesas, a esta data, é inegável."[259]

Estes dados permitem apenas ter uma idéia muito tímida a respeito da recepção. O que sabemos, e o que é muito instrutivo a respeito é que o conhecido crítico e teórico André Bazin, cita no artigo *Cinema e Teologia* que a preferência por temas populares e religiosos predominaria por muito tempo e que as crianças ainda assistiriam a *Golgotha*[260] de Julien Duvivier, ou ao *Quo Vadis*" e que a diferença seria que talvez, no futuro, eles fossem em 3-D ou em cores, ele permanceria como um clássico popular. Essa afirmação de Bazin permite que possamos pensar num dado importante, o da permanência. Não importando tanto a reação da crítica especializada francesa, como veremos posteriormente, *Golgotha* permaneceu na França. Bazin escreve sobre isso na década de 50 e ainda prevê que o filme continuará sendo visto. Se foi "extremamente" influente é difícil dizer, mas pode ser dito de que ele permanece e permaneceu como um dado cultural dos franceses.

---

[259] René Rémond, *Histoire de France – Notre Siècle*, vol. 6, p.257.

[260] André Bazin, *Cinema and Theology: The Case of Heaven Over the Marshes,* retirado do site Journal of Religion & Film. http://www.jrf.com, 27 de julho de 2004.

A recepção do filme pelos críticos[261] da época, e mesmo alguns poucos posteriores que o comentaram rapidamente, foi bem diferente. *Golgotha* foi rejeitado de forma praticamente unânime, para eles o filme de Duvivier era vazio, não tinha nada a dizer sobre Jesus Cristo, a sua representação era tradicional, Le Vigan não era um ator convincente, ninguém conseguiria ver nele o ponto de encontro entre o divino e o humano, e Gabin estava praticamente cômico no papel de Pilatos. Na estréia do filme a revista *Candide* é lapidar: "*Este é o tipo de filme pelo qual se lamenta a invenção do cinema falado... Na ausência de razão interior imperiosa, de ordem mística ou de ordem artística, parece que o senhor Duvivier não obedeceu mais do que seus motivos comerciais*".

Outro crítico, Henri Jeanson, ironiza em *Le Canard Enchaïné*: "*Quanto a Gabin, em Golgotha, este não é mais que o ar de baixa...porém, da cortina. Longe dali, ele lava suas mãos.*" Para não dizer que as críticas eram somente negativas a revista *Cinémonde* elogiou: "*Abordar o mais perigoso assunto do mundo e fazer um magnífico filme onde cada imagem incita o entusiasmo ou a admiração, não é por si uma aposta? Duvivier tenta e consegue*".

São pouco numerosos os críticos que apreciaram o filme, malgrado a intensa campanha publicitária feita em seu favor. Sobre isso é interessante ver a opinião de um espectador do filme, que escreveu para a revista *Pour vous*:

> *"O barulho, ainda o barulho, sempre o barulho! Ao longo do filme, ele é algumas vezes realmente excessivo ultrapassado por seus cinzas, este tumulto, este burburinho de toda uma multidão gesticulante, delirante. Me parece que Duvivier poderia nos deixar compreender esta exaltação de todo um povo sem nos sobrecarregar, durante quase uma hora e meia, por estes clamores imensos nos impedindo inclusive de saber quais eram os propósitos de Caifás e do sumo sacerdote... (...)"*

Essa crítica feita pelo espectador vem de encontro à questão da aplicação das novas tecnologias do cinema, principalmente neste filme que foi elogiado por isso. A busca de Duvivier por fazer uma exploração profunda e adequada da tecnologia do som, termina estarrecendo o espectador que não imaginava que pudesse ouvir tanto ruído num filme de

---

[261] A recepção do filme só poderia ser analisada com mais cuidado podendo-se verificar os jornais e revistas da época, como isso não foi possível, pude encontrar parte destes comentários no conhecido site francês Bifi, especializado em cinema. Todos os comentários abaixo até o de Robert Le Vigan foram de lá retirados e traduzidos, para verificar outros comentários vide: http://www.bifi.fr/docs/duvivier/, 27de julho de 2004.

Cristo, e que este burburinho constante da multidão que ali está presente pudesse ser tão perturbador. Além disso, faz referência ao "cinza", ou seja o "noir" constante, as trevas de onde eu disse anteriormente brotavam as personagens.

Os críticos de época posterior não seriam menos ácidos em suas falas sobre *Golgotha*, Jean Mitry em sua *Historie du Cinema*, considera, quanto á espiritualidade, que o filme possui "*o misticismo laico de um professor primário*. [II] *destila um profundo tédio malgrado o humor involuntário de Jean Gabin em Pôncio Pilatos (...). Robert Le Vigan que sobe o calvário num interminável travelling tomado do monte das oliveiras encampa um Cristo admissível se se reportar à lenda tanto quanto ás escrituras. Em todo caso, ele porta melhor a cruz do que atua.*"

Para Henri Agel, *Golgotha* se liga a "*uma veia de confusa religiosidade*" de Duvivier, que reenvia à da 'trilogia cristã' inacabada do cineasta... Portanto, Agel considera que ela é movida por uma "*aberração espiritual cuja responsabilidade inicial parece renunciar à fé de Renan e à tradição da iconografia Sulpiciana.*" Para ele a atuação de Le Vigan foi intelectualmente grosseira e pouco refinada.

Anos mais tarde Le Vigan também falaria sobre o filme:

"*Golgotha*, ateu? Esta é a impressão que alguém pode ter... mas o verdadeiro motivo não foi esse absolutamente e sim confissional! Duvivier era um perfeito artesão – frio, meticuloso – um chefe de empresa, um grande diretor. Ele não tinha a alma que o filme exigia, o assunto sobretudo! Durante a filmagem, eu bem que tentei ensaiar dissuadi-lo da convenção dita de Saint-Sulpice... de o decidir a apresentar um outro Jesus, contrário àquela imagem e não passivo! ...revolucionário, hirsuto, extático, principalmente no deserto, nos "quarenta dias de jejum severo" ... consciente, sacrificado,...Sábio, iluminado junto aos simples; ofertando a sua alegria à caridade toda espiritual...combatendo portanto todos os privilégios sobretudo o maior, o sempre invejoso o domínio judeu! ... "

Como se pode perceber estes críticos caíram num equívoco no qual estive bem próximo de cair, eles criticaram *Golgotha* como sendo um filme "*sobre os últimos dias da vida de Cristo*", no entanto, o assunto deste filme é a conspiração que levou Jesus Cristo à morte, e seus protagonistas são Anás e Caifás, Pilatos e Cláudia são seus interlocutores e Jesus tem um papel praticamente secundário na estória, haja vista que não fala e pouco atua, ele é simplesmente a vítima.

Conclusão

Este Cristo que não fala, logo, não tem mensagem, não faz milagres, pois no filme não há um único milagre, com exceção do da Ressurreição, é bem digno do comentário de que Duvivier tem nele posta a sua fé em Renan, no entanto, dele também não era digno uma vez que o assunto não era Jesus. Em *Golgotha* Jesus é um homem, nada há ali de sobrenatural, nem de milagroso, o pouco de misticismo existente é exíguo. No entanto, enquanto uma elaborada peça anti-semita, *Golgotha* beira a genialidade. Por falta de recursos, talvez intelectuais e religiosos, Duvivier modificou, sem o notar, o enunciado teológico "*Jesus o Cordeiro de Deus*" – que até aqui era a imagem que prevalecia no cinema - que se sacrificou para tirar os pecados do mundo, para simplesmente "Jesus a Vítima" do povo judeu. É interessante que Jesus no filme mal é revolucionário, não parece santo, não faz milagres e nem o ouvimos pregar, e muito menos realmente "falar"; do início ao fim ele é perseguido e morto. Por isso só há uma imagem possível para este Cristo que é a de vítima.

Resta lembrar que a elaboração desta imagem deveu-se muito mais ao fato de Duvivier estar preocupado em filmar o "complô judaico" do que em mostrar Jesus como seu protagonista, esse desvio de conduta leva-o a produzir essa imagem estranha, que choca seus contemporâneos e que não entendem o porquê de tão pouco. Este pouco é chamado de devedor do estilo "Saint-Sulpice" que, vimos, dominou a produção francesa da Pathé até a década de vinte. No entanto, o fato de Duvivier ter evitado deliberadamente de explorar a imagem de Cristo não faz com que ele tenha feito ou estabelecido alguma relação com aquele antigo estilo, pois naquele Cristo era "mostrado" e neste ele é de alguma forma obscurecido, para não se dizer mesmo escondido.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Volume II

CAMPINAS - 2005

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Volume II

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Luis Antonio Vadico e aprovado pela Comissão Julgadora em 17/06/2005.

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
-orientador -

Defesa apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

CAMPINAS – 2005

UNIDADE IE
Nº CHAMADA T UNICAMP V143i
V ex
TOMBO BC/ 65309
PROC 16-86-05
D
PREÇO 11,00
DATA 11-8-05
CPD
Dif. ID 361574

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

V143i

Vadico, Luiz Antonio.
A imagem do Ícone – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo. / Luiz Antonio Vadico. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Cristologia. 3. Adaptação. 4. História. 5. Teologia. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "The image of the Icon – Cristology throughout the cinema. A study about movie adaptation of the Christ's life"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema – Cristology – Adaptation – History - Teology
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Doutorado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira
Prof. Dr. Miltom José de Almeida
Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Profa. Dra. Maria Dora Mourão
Prof. Dr. Fernando Passos
Data da defesa: 17 de Junho de 2005

Índice

CAP. 6 - O CRISTO OFICIAL – THE LIVING CHRIST E OS MISTÉRIOS DO ROSÁRIO, OS ANOS 50. 11

O CRISTO VIVO 17
O PRODUTOR 21
O ROTEIRISTA 22
A SÉRIE THE LIVING CHRIST 23
AS NOVIDADES NARRATIVAS 34
OS ÚLTIMOS DOIS EPISÓDIOS 44
PE. PEYTON E A POPULARIZAÇÃO DO ROSÁRIO 46
O PRODUTOR 48
OS 15 MISTÉRIOS DO ROSÁRIO 52
ÚLTIMOS COMENTÁRIOS SOBRE A SÉRIE 65
CONCLUSÃO 66

CAP. 07 - KING OF KINGS - JESUS, UM AMERICANO – NICHOLAS RAY, 1961. 67

INTRODUÇÃO 67
UM FILME TOCADO A MUITAS MÃOS 68
NICHOLAS RAY 72
FICHA TÉCNICA 74
O FICTÍCIO COMO CONDUTOR DO PROCESSO 75
OS DOIS MESSIAS 80
HERANÇAS 84
FORMAÇÃO DE HERODIAS, HERODES E SALOMÉ. 85
A QUESTÃO MARIANA. 87
O RESSURGIMENTO DE MARIA MADALENA. 90
O PRIMADO DE PEDRO. 91
JESUS E SUA SOMBRA, BEN-HUR, O MANTO SAGRADO, ETC. 93
A VALORIZAÇÃO DO PAPEL DE JOÃO BATISTA. 94
O TEMA DA CULPA DE BARRABÁS 95
OS ELEMENTOS DO FICTÍCIO 97
O JULGAMENTO DE JESUS 97
ELEMENTOS NOVOS AGREGADOS 103
AS TENTAÇÕES NO DESERTO E A VOZ DO DIABO 103
O SERMÃO DA MONTANHA 105
A QUESTÃO DA BELEZA OU FEALDADE DE CRISTO 110
OS ENXUGAMENTOS NA NARRATIVA TRADICIONAL 114
O TRADICIONAL RENOVADO 114
REVISÃO CRÍTICA E RECEPÇÃO DO FILME 116
CONCLUSÃO 124

CAP. 08 - IL VANGELO SECONDO MATTEO - JESUS, O VERBO DE DEUS – PASOLINI, 1964 125

INTRODUÇÃO 125

20054626/5

O DIRETOR 127
A PRODUÇÃO 131
FICHA TÉCNICA 134
O FILME **136**
AS CÂMERAS 137
O TEXTO 139
AS PERMANÊNCIAS **142**
O ANJO VOLTOU 142
O DIABO SE MATERIALIZOU 145
EPISÓDIOS DE JOÃO BATISTA 148
UM MARIANISMO DÚBIO 150
A PRIMAZIA DE PEDRO 153
OS ROMANOS QUE FIM LEVARAM? 154
OS DOIS CLÍMAX – TEXTO E TÉCNICA **157**
O SERMÃO DA MONTANHA 158
COMENTÁRIOS AO SERMÃO DA MONTANHA 162
O SERMÃO DAS ADMOESTAÇÕES (AI DE VÓS) 164
COMENTÁRIOS ÀS ADMOESTAÇÕES 168
AS MOTIVAÇÕES DA TRAIÇÃO DE JUDAS 173
AS AUSÊNCIAS **175**
OUTRAS PERCEPÇÕES **180**
O MATERIALISMO 180
O SOCIALISMO 180
A RECEPÇÃO **182**
CONCLUSÃO **185**

CAP. 09 - THE GREATEST STORY EVER TOLD - JESUS, O PASTOR -GEORGE STEVENS, 1965. **189**

INTRODUÇÃO **189**
O DIRETOR **191**
A PRODUÇÃO **194**
FICHA TÉCNICA 199
O FILME: UM EVENTO 200
A QUESTÃO NARRATIVA **205**
CONTRIBUIÇÕES PARA A NARRATIVA DA VIDA DE JESUS 207
AS MEDITAÇÕES QUE CONDUZEM O FILME **216**
PRIMEIRA MEDITAÇÃO – O VERBO DE DEUS ENCARNADO = LUZ X TREVAS 216
SEGUNDA MEDITAÇÃO – O PROMETIDO 217
TERCEIRA MEDITAÇÃO - ARREPENDEI-VOS! 217
QUARTA MEDITAÇÃO - OS BENS MATERIAIS 219
QUINTA MEDITAÇÃO - VENHA A MIM! 223
SEXTA E SÉTIMA MEDITAÇÕES - A MORTE E A RESSURREIÇÃO 226
OITAVA MEDITAÇÃO - JESUS UNGIDO – MISTÉRIO DO SEU SACRIFÍCIO 228
NONA MEDITAÇÃO - MISERICÓRDIA E NÃO SACRIFÍCIOS 229
DÉCIMA MEDITAÇÃO - JESUS VEIO PARA TODAS AS NAÇÕES 229
AS TREVAS X A LUZ **231**
A RECEPÇÃO DO FILME **234**
A OPINIÃO DOS PESQUISADORES RECENTES **237**
CONCLUSÃO **249**

Índice de Imagens

Anunciação *Santa Ana tranqüiliza José* ____ 24
Mapas apresentados a abertura e durante os episódios ____ 25
José vê uma luz que o manda fugir ____ 26
O primeiro Sermão da Montanha ____ 27
Jesus sempre caminhando ____ 29
Isaías lê suas profecias para o Rei Ezequias ____ 30
Jesus, o médico, sempre de branco e curando ____ 31
Os discípulos, cotidiano, bom-senso e diálogo ____ 33
Jesus, o professor ____ 34
As mulheres são mostradas em afazeres domésticos subalternas aos homens ____ 35
Discípulos de João visitam na prisão ____ 37
O Banquete de Herodes ____ 40
Jesus e Nicodemos, episódio novo acrescentado ____ 41
Pilatos e Caifás, conversa tensa à respeito do aqueduto ____ 42
Anás e Caifás ____ 43
A Transfiguração ____ 44
Centurião romano rememora a estória ____ 45
Cenas dos últimos dias de Jesus ____ 46
Jesus é mostrado o tempo todo de costas ____ 47
Pe. Patrick Peyton ____ 48
Pe. Patrick Peyton pregando para uma multidão ____ 51
Cenários grandiosos contrastam com a atuação ____ 53
Verônica e a Sagrada Face ____ 54
Melhores ângulos são os do Julgamento por Pilatos ____ 55
Zacarias com o Sumo Sacerdote e com o Anjo ____ 57
José se aconselha com o Rabino ____ 58
O sonho de José ____ 58
Ana e Simeão, aguardando o Messias ____ 60
Jose de Arimatéia e o Centurião durante a Crucificação ____ 63
Coroação de Jesus ____ 64
Nicholas Ray, em 1957 ____ 72
Grupo 1: Sempre unidos em seus interesses ____ 77
Lucius, o elo unificador entre os grupos ____ 79
Barrabás e Judas presentes na primeira batalha ____ 81
Judas tenta aliciar Barabás para Jesus ____ 82
Jesus, Messias da Paz *Barrabás, Messias da Guerra* ____ 83
"Vamos Judéia!" ____ 83
Herodes, um velho babão ____ 85
A Dança de Salomé, conotações eróticas ____ 86
Herodias ____ 87
Maria está presente nos momentos decisivos ____ 88
Maria Madalena procura a mãe de Jesus ____ 89
"Interceder?" ____ 90
O Primado de Pedro, realizado de forma poética ____ 92
As curas de Jesus são apenas "significadas" ____ 93
Jesus visita João Batista na prisão ____ 94
Barrabás e a sua má consciência ____ 96
Preparação do julgamento ____ 98
Julgamento perante Herodes ____ 101
Voz off nas Tentações no Deserto ____ 104
O Sermão da Montanha ____ 105

"Americanismo", azul, branco e vermelho prevalecem ____ *109*
A opção pelo Cristo Belo ____ *111*
Os olhos azuis de Jeffrey Hunter ____ *111*
A crucificação de Hunter ____ *114*
Maria e Verônica ao lonmgo da via-crucis ____ *115*
Crucificação com ausência do povo judeu ____ *116*
Santa Ceia em "Y" ____ *121*
Pasolini trabalhando ____ *131*
Enrique Irazoqui como Jesus ____ *136*
Homens antes da Matança dos Inocentes, ausência de expressões faciais ____ *138*
O caminhar e a movimentação constantes, marcas do filme ____ *139*
Primeira aparição do Anjo, José não sonha, ele está acordado ____ *144*
No Egito o Anjo acorda José para falar-lhe ____ *145*
Seqüência das Tentações, a solidão do homem diante do mal que caminha para ele ____ *146*
Jesus voltando do deserto, renovação ____ *148*
O Batismo de Jesus com voz off vinda do céu proclamando-o Filho de Deus ____ *149*
Ausência de conotações eróticas na Dança de Salomé ____ *150*
Maria durante a via-crucis e a crucificação ____ *151*
Maria, presente no Sepultamento e na Ressurreição ____ *152*
O Primado de Pedro é mantido ____ *154*
Julgamento, a distante participação dos Romanos ____ *156*
Seqüência inteira do Sermão da Montanha ____ *163*
Jesus e a figueira estéril... ____ *169*
Grandes Angulares da pregação do Ai de Vós ____ *170*
A oposição à cidade – "Não restará pedra sobre pedra..." ____ *171*
A decisão de condenar Jesus encerra o episódio com a imagem da figueira ____ *172*
Maria de Betânia na Santa Ceia ____ *174*
A cura de um leproso, a face deformada ganha importância ____ *175*
Jesus caminha sobre as águas, o domínio sobre a matéria ____ *177*
Maria e Madalena assistem a crucificação ____ *179*
A foice é vinculada à imagem de Jesus ao final do filme ____ *182*
George Stevens em 1967 ____ *191*
Abertura ____ *201*
Última seqüência da Abertura ____ *202*
Cego Guia de cegos ____ *206*
Fila 1 ____ *207*
Fila 2 ____ *207*
Presépio com Reis Magos ____ *209*
Charlton Heston como João Batista ____ *210*
Nicodemos (em pé) questiona Caifás ____ *212*
Jesus e o Eremita das Trevas ____ *213*
O Eremita incita o apedrejamento da mulher Adúltera ____ *214*
O Eremita influindo no julgamento de Jesus ____ *214*
Jesus ajoelhado diante de Pedro ____ *215*
José lê profecia ____ *217*
Travellings aéreos ____ *218*
Ponte inútil com finalidade estética ____ *220*
A noite os soldados, de dia o Pastor ____ *221*
Jesus e a família de Lázaro ____ *222*
Jesus cura o paralítico ____ *224*
O Sermão da Montanha ____ *225*
"Quem é igual a ti, ó Pai Celeste... " ____ *227*
Jesus ungido pela família de Lázaro ____ *228*
Expulsão dos Mercadores ____ *229*
Pregação de Jesus entrecortada por "Aleluia!". ____ *230*
A cor dos figurinos simboliza a posição moral das personagens ____ *232*

A faixa azul relativa à Ressurreição ____ *233*
A Santa Ceia ____ *241*
Transposição de imagens de Jesus à maneira dos quadros-vivos ____ *247*
Paisagem típica de westerns no Sermão da Montanha ____ *248*

Cap. 6 - O Cristo Oficial – The Living Christ e Os Mistérios do Rosário, os anos 50.

Ao chamar este capítulo de O Cristo Oficial não pretendo fazer nenhuma afirmação no sentido de que a Igreja Católica tenha tido anteriormente à década de setenta[1] uma imagem ou um filme de Cristo, que passasse a idéia de que esta fosse a mais digna e adequada. O Cristo Oficial serve para designar a análise de duas produções televisivas feitas durante a década de 50, uma foi a série americana *The Living Christ*, também encontrada no Brasil sob o título *O Cristo Vivo*, feita sob os auspícios da Igreja Episcopal Americana e a outra *Os 15 Mistérios do Rosário*, uma produção hispano-americana, de 1958, católica. Pode parecer estranho que eu abandone os filmes feitos para o cinema e entre sem mais aviso em duas séries televisivas, no entanto, elas são fundamentais para se entender as produções posteriores nos Estados Unidos.

Ambas as séries foram produzidas por religiosos que tinham atrás de si instituições e comunidades católicas e protestantes envolvidas na produção. Por que religiosos fariam filmes sobre a vida de Cristo? A resposta é bastante simples: evangelizar ou catequizar. Além disso, na década de 50 as recomendações do Vaticano, que ocorriam desde a década de 20, para que os padres e leigos católicos se envolvessem nos meios de comunicação e os tornassem mais "saudáveis" e úteis à causa cristã, surtiram efeito de forma mais visível. Durante as quatro primeiras décadas do século XX os vários grupos católicos e protestantes lutaram pela moralização dos meios de comunicação, notadamente o Cinema, então surgiram grupos como a Legião da Decência e a Liga das Senhoras Católicas, cujo principal papel era vigiar o conteúdo ético e moral das produções midiáticas em geral.

A Igreja sempre influenciou fortemente seus representantes para a utilização de imagens em suas pregações, igrejas, publicações, artes, etc. Logo ao surgir o cinema, a primeira produção sobre a vida de Cristo seria uma pequena Peça da Paixão, já citada anteriormente, a *Paixão de Lear*, feita na França em 1896, sua financiadora era a famosa livraria católica La Bonne Presse, e o "roteirista" – nome um pouco impróprio para aquela época – o frei Basile. Esse incentivo nominal para que se produzisse e se evangelizasse por

[1] A grande exceção ao comportamento discreto da Igreja Católica foi o filme *Jesus of Nazareth*, de Franco Zefirelli, francamente apoiado pelo Papa Paulo VI.

todos os meios, notadamente os novos meios, existia desde o século XIX, com a utilização bastante freqüente de slides para Lanterna Mágica. Grandes séries de slides foram produzidas, inclusive pela citada La Bonne Presse, as imagens podiam ser contadas às centenas em cada série de vidas de santos e vidas de Jesus.

Nas primeiras duas décadas do século XX, com o surgimento dos grupos de vigilância moral, os cineastas começaram a buscar formal ou informalmente apoio de "acessores" que pudessem ajudar a colocar seus filmes dentro dos padrões mais aceitáveis, pois temiam, não a Igreja ou grupos protestantes, mas à sua influência sobre o público que poderia comparecer em número menor a uma produção "não recomendada". Assim foi que Cecil B. DeMille, até onde se sabe, iniciou a tradição de contratar consultores religiosos quando realizou o filme *The King of Kings*, de 1927, cujo título pode, sem receio, ser associado à reafirmação da "realeza de Cristo" realizada pela Encíclica *Quas Primas* publicada em 11 de dezembro de 1925, pelo Papa Pio XI.

Essa associação saudável entre cineastas e representantes da igreja pôde também ser observada em *Golgotha*, de Julien Duvivier, de 1935, com o auxílio de Joseph Reymond, que nos anos quarenta tornaria-se presidente da Associação Católica na França. Na década de 50, após a Segunda Guerra Mundial, o rádio já havia sido aproveitado como importante instrumento de divulgação da doutrina católica, com peças radiofônicas e programas apresentados por religiosos, eles prepararam-se então para atingir o novo meio: a televisão.

A televisão surgiu como um veículo privilegiado para a realização de filmes de Cristo. Dois são os motivos que levam a essa predileção: a palavra e o tempo. O meio televisivo rapidamente encontrou a sua linguagem, que é distinta da do cinema e que apesar do seu parentesco - a imagem - vincula-se mais aos antigos programas de rádio do que propriamente ao cinema. Em televisão sempre se dá preferência ao diálogo, que pode ser muitíssimo mais longo do que no cinema, há uma preeminência do primeiro plano nas imagens, e, principalmente, a questão do tempo. As pessoas não precisam sair de suas casas para verem um filme, então ele pode ser dividido em partes, pode ser seqüenciado, pode ser muito mais longo do que o tempo de um filme. O seriado que já existia no cinema ao longo da década de 20 encontrou na Televisão um excelente veículo. Não tenho notícias de vidas de Jesus seriadas no cinema, apenas na televisão é que elas parecem ter surgido.

A série televisiva trazia muito mais possibilidades para a adaptação dos textos evangélicos, uma vez que as escolhas de textos, fatos ou situações da vida de Jesus, pregações e diálogos evangélicos poderiam ser incluídos com maior facilidade e oportunidade, para tanto bastava adaptar os contextos dos diversos capítulos. A dúvida sobre qual Evangelho utilizar, desaparece quase totalmente, pois há chance de se utilizar todos de uma só vez, fazendo a conflagração e a harmonização entre as diversas partes. Até mesmo a tradição católica pode ser arrolada, sem problemas, no discurso das imagens. Estamos falando de um novo meio, que, se permitiu naquele momento menores vantagens estéticas, permitiu um ganho muito maior de informações que pudessem ser transmitidas e serem paulatinamente absorvidas pelos espectadores no aconchego de seu lar. Isto é extremamente importante, pois assuntos que antes não eram explorados no cinema, agora poderiam sê-lo e ganhar um status de relevância que antes não possuíam de todo.

Um exemplo claro disso é João Batista. Anteriormente a essa época ele surgia apenas como "*a voz que clama do deserto*", era mostrado batizando Jesus, e, mui raramente, mostravam-no perdendo a cabeça após a "*Dança de Salomé*". Em *The Living Christ*, p. ex., João Batista já é uma personagem detentora de um papel de maior relevância, e a personagem possui até mesmo algumas características psicológicas, coisa rara neste tipo de filme onde em geral as personagens são planas. Ao citar isso não digo que João Batista não tivesse anteriormente uma importância religiosa para a sociedade, muito pelo contrário, é que na linguagem cinematográfica ele poderia ser deixado de lado sem grande prejuízo para a estória que importava, a de Jesus. Afinal este detinha a utilização do "tempo" do filme. Na série televisiva há tempo para todas as personagens que possam interessar aos crentes, até mesmo os apóstolos que até então tinham apenas nomes nos filmes, passam a ter um papel maior, agora conseguimos até saber quem é quem, coisa muito difícil nas primeiras produções. Antes eles eram apenas ilustrativos, durante a década de 50 eles ganham direito real a participação.

Quanto ao público que estes filmes televisivos atingiam já é algo difícil de precisar. A televisão surgiu nos Estados Unidos em 1938, como entretenimento público, e já estava completamente estabelecida na década de 50, inclusive criando dificuldades para o cinema hollywoodiano. Na pior das hipóteses a TV atingia um público mais ou menos semelhante ao do cinema, um grande público.

Alguns teóricos como Telford e Tatum estranham o longo período que existe entre *The King of Kings*, de 1927 e *King of Kings*, de Nicholas Ray, de 1961. Este longo hiato de 34 anos não era facilmente explicável; exceto se estes pesquisadores levassem em consideração duas produções *I Beheld his Glory!* e *Day of Triumph*, a primeira de 1952 e a segunda de 1954, ambas da Cathedral Films, a mesma produtora da série *The Living Christ*. As produções feitas para cinema não eram exatamente grandiosos épicos, no entanto, foram produções de alto orçamento e foram ambas rodadas em estúdios de Hollywood, tiveram distribuição e grande público. Admiravelmente os dois filmes descendem, antecedem e se fundem com a série televisiva. *I Beheld his Glory* fez bastante sucesso e levou o produtor a pensar numa série para a TV, *The Living Christ* cuja parte final era composta pelo filme, o sucesso da série levou à produção de *Day of Triumph* que possui os mesmos atores nos mesmos papéis. Robert Wilson encarnou Jesus Cristo nas três produções. Isto dá um pouco idéia da dimensão que estes filmes de TV tiveram para a formação da imagem cinematográfica de Jesus.

Outro detalhe que a percepção da existência destas séries vem desmistificar é o da representação visual de Jesus Cristo. Vimos anteriormente a proibição britânica de se fazer representações visuais de Jesus, que passou a ser uma imagem distante perdida em meio à multidão, ou era mostrado apenas por partes de seu corpo, sem que houvesse um primeiro plano de seu rosto, p.ex.. A proibição britânica caiu após a Segunda Guerra Mundial, mas ainda assim, no cinema - nos filmes analisados pela crítica -, a sua imagem continuou sendo explorada de forma vaga. Mantêm-se até hoje a idéia de que isto se devia ao respeito ou à proibição britânica, no entanto, isto não pode ser verdade, uma vez que nas séries televisivas Jesus aparece normalmente em primeiro plano frontal. Em *I Beheld his Glory!* e *Day of Tiumph* ele também aparece da mesma forma e, no cinema.

Filmes como *The Robe* (O Manto Sagrado), *Demétrius e os Gladiadores*, continuação do primeiro, *Quo Vadis*, *The Big Fisher* (O Grande Pescador), *O Beijo de Judas*, *Ben-Hur*, *Barrabás*, entre outros, que não mostram Jesus frontalmente, o fazem por uma série de razões, no entanto, nenhuma delas é a antiga proibição. A maior razão que os faz apresentar Jesus de forma indireta é sem dúvida nenhuma o estilo. Poderiam até mesmo estar tentando escapar à excessiva "presença visual" de Jesus na Televisão, ou, como aconteceu com *Ben-Hur*, flagrante refilmagem do clássico de mesmo nome de Fred Niblo,

manter por conveniência a primeira formatação dada por aquele diretor, aquela sim por razões de censura. Basta assistir aos dois filmes o de 1926 e o de 1959 para se ter a dimensão do quanto o segundo foi decalcado do primeiro. É importante então perceber que essa opção pode ter ocorrido em razão de uma antiga proibição, mas que já não existia mais e que a sociedade americana, e o resto do mundo para onde estes filmes eram exportados, já via com naturalidade a face de Cristo nos filmes, o que faz resultar numa simples escolha estilística.

O que não pode ficar de forma alguma esquecido é o pano de fundo histórico e social deste período nos Estados Unidos. É uma época marcada por grandes progressos econômicos. Os Estados Unidos, que caracterizava-se por um acentuado isolacionismo político no período anterior às duas grandes guerras, agora volta-se para o mundo, ele surge como a grande potência hegemônica mundial depois dos acordos que selaram a última guerra. A década de 50 seria marcada pela Guerra Fria, a polarização mundial em torno de Estados Unidos e União Soviética. O embate entre o capitalismo e o comunismo seria o ponto de força que caracterizaria parte da cultura norte-americana daquele período. A explosão da primeira bomba atômica soviética, em 1949, e a eclosão da Guerra da Coréia em 1950, dariam o tom que dominaria a década. A vigilância doméstica institucional se estabeleceu nos Estados Unidos, indo, muitas vezes, contra a sua tradição democrática.

De forma bastante natural as instituições religiosas apoiaram o governo e a ideologia americana, principalmente por que, não se pode deixar isto esquecido, o comunismo caracterizava-se por ser ateu, anti-religioso e por questionar os valores "pequeno burgueses" como a família nuclear. Apesar da igreja Católica possuir, em fins do séc. XIX, uma atitude pró-surgimento de um socialismo cristão, não desejava de forma alguma aliar-se ao comunismo e às suas idéias, pois achava-se em flagrante contradição com elas. O mesmo pode ser dito com relação às diferentes confissões protestantes. Para eles o comunismo significava a desagregação dos valores tradicionais e conseqüentemente do cristianismo, logo, precisava ser combatido, ou, ao menos, isto significaria apoiar atitudes de repressão que partissem do governo ou da sociedade.

No plano interno, os Estados Unidos viviam uma verdadeira euforia econômica, como nos mostra Paul Johnson, em seu livro "Tempo Modernos":

"(...) ao contrário das previsões dos economistas do governo que profetizavam um alto índice de desemprego no período de mudança, estavam entrando na mais longa e mais intensa orgia de consumismo da história da nação. Começou no outono de 1946 e se acelerou no ano seguinte: 'O grande boon americano está começando', escreveu o Fortune. 'Não há como medi-lo. Os velhos padrões de comparação não servem mais...Há uma demanda poderosa de consumo para qualquer coisa que se possa comer, vestir, desfrutar, ler, consertar, beber, pintar, ver, conduzir, degustar, ou que possa proporcionar lazer.' Foi o começo do maior ciclo de expansão capitalista na história, que se espalhou para a Europa (por ter o Plano Marshall surtido efeito) na década de 50 e para o Japão e o Pacífico na década de 60, durando, com depressões ocasionais, até meados dos anos 70. Para os americanos o gosto da prosperidade sem limites foi especialmente tocante, trazendo de volta as lembranças da Arcádia perdida dos anos 20".

Ao par da euforia econômica crescia a histeria anticomunista cujo ápice foi a Comissão McCarthy (1950). Criada pelo senador Joseph McCarthy, esta comissão estava respaldada pelas comissões criadas anteriormente, pelo próprio presidente Truman, para verificação ideológica de funcionários do governo. Ela visava descobrir possíveis "agentes soviéticos" infiltrados na sociedade americana. Instaurou-se uma verdadeira caça as bruxas. McCarthy teve a seu favor a ampla divulgação televisiva, e impressa, dos debates. A midia engajou-se, de certa forma na caça aos comunistas. No entanto seria esta mesma mídia que poucos anos mais tarde ajudaria a destruir o mesmo senador.

O Historiador Paul Johnson argumenta que MacCarthy não teria tido a menor importância se não tivesse explodido a Guerra da Coréia naquele ano. É o fenômeno desta guerra que irá alimentar o Macartismo, seu período de ascendência coincidiu exatamente com o amargo e frustrante conflito. Para criar este angustiante clima coletivo, McCarthy, beneficiou-se do sistema de comitês do Congresso que autorizava investigações, era nos Estados Unidos, e é, legítimo que o legislativo conduza inquéritos quase judiciais.

O cinema hollywoodiano seria uma das grandes vítimas do Macartismo. Em fins da decada de 40 e início da decada de 50, a investigação da Comissão McCarthy resultou na elaboração de uma lista negra, destinada a proibir qualquer trabalho a alguns diretores, roteiristas, produtores e atores suspeitos de comunismo. Joseph Losey, Edward Dmitryk, Elia Kazan, Delmer Daves, John Huston, Jules Dassin e muitos outros são interrogados, perseguidos ou presos e obrigados a se exilar. Paul Muni, John Garfield, Edward G. Robinson e Charlie Chaplin terão sua carreira hollywoodiana interrompida por muito tempo.

O cinema dos anos 50 seria, assim, bastante marcado pela atmosfera política de desconfiança e vigilância. Apesar da ação de Eisenhower contra o Macartismo, o mal estava feito. Um grande número de criadores e atores estão afastados por muito tempo. Os

outros que ficaram preferiam ser prudentes. Fez parte desta prudência participar de programas de rádio e TV que os vinculassem a esta ou aquela denominação religiosa, bem como aos valores tradicionais da família. Por esta razão explica-se o apoio que tanto Friedrik como Peyton – produtores das séries aqui analisadas - receberam de astros hollywoodianos para suas produções cinematográficas ou televisivas.

A essa espécie de crise moral deve-se acrescentar a da adaptação ao cinemascope e à cor, que são desenvolvidos visando recuperar terreno diante da televisão que nasce e se expande. O cinema hollywoodiano vai promover sistematicamente assuntos históricos antigos, desta forma evita comprometer-se nos debates políticos daquele momento. Os filmes sociais e noir, tão característicos dos anos 40, vão desaparecendo aos poucos para sobreviverem apenas subterraneamente nos filmes de tipo B.

O Cristo Vivo

Seria difícil compreender a importância das séries televisivas sem pensar no que estava acontecendo no cinema no período pouco anterior e imediatamente posterior a elas. Não se trata tanto de comparar aqui a diferença entre os dois meios, como de tentar perceber que "tipos" de imagem estão sendo vistas pelo espectador e como, ao longo do tempo elas estabelecem um diálogo, influenciando-se reciprocamente nas produções posteriores das décadas de sessenta e setenta.

O pós-guerra trouxe uma impressionante produção de filmes religiosos ou ligados a temas religiosos. Vamos seguir a trilha que nos levará às séries. Em 1946, numa produção dirigida por Miguel Torres surge o filme mexicano *Maria Magdalena*, focalizando a cortesã bíblica e com Luís Alcoriza representando o papel de Jesus Cristo, filme prontamente visto nos Estados Unidos. Na Grã-Bretanha surgiu uma produção chamada *Wich Will You Have?* um curta-metragem de 36 minutos dirigido por Donald Taylor e lançado em julho de 1949 pela GB Instruccional. Contava a história de Barrabas, o ladrão que foi perdoado e solto da prisão no lugar de Jesus que foi crucificado. Nial McGinnis representou Barrabas e Betty Ann Davies estava no elenco como Maria Madalena, nos Estados Unidos o filme recebeu o nome de *Barrabas, the robber*. Merecem menção dois ambiciosos projetos que não puderam ser realizados: *The Divine Tragedy*, que seria dirigido por Abel Gance em 1949, e *Jesus of Nazareth*, uma infeliz produção concebida por Carl Theodor Dreyer no mesmo ano. O projeto (o roteiro havia sido publicado na França

em inglês) permaneceu como uma obsessão para Dreyer que, após longas e infrutíferas negociações com o produtor americano Blevins Davis, recusou trabalhar em outros filmes religiosos que lhe foram oferecidos. Ele persistiu em procurar apoio para o seu filme até sua morte em 20 de março de 1968.

A década de 50 inicia-se com *Quo Vadis?*, de 1951, lançado pela Metro-Goldwin-Mayer. O filme teve o impressionante orçamento, para a época, de sete milhões de dólares, com locações na Itália, foi rodado num período de tempo superior a seis meses. Seu diretor foi Mervyn Leroy e foi estrelado por Robert Taylor, Deborah Kerr e Peter Ustinov. É a terceira adaptação para a tela do romance de mesmo nome do escritor Henrik Sankiewics. No filme Jesus aparece apenas num flash-back quando o apóstolo Pedro faz um sermão, e vê-se então uma portentosa reconstituição da pintura de Leonardo Da Vinci da Última Ceia em vibrante Technicolor. O elenco do filme foi gigantesco, principalmente tendo em vista as dificuldades da Itália no pós-guerra, foi possível contratar 8.000 extras, estabelecendo belas cenas com a presença da multidão. Peter Ustinov foi extremamente elogiado por seu papel como Nero. *Quo Vadis?* Foi um grande sucesso, arrecadando mais de vinte e cinco milhões de dólares pelo mundo e abrindo caminho para a vinda de novos épicos. A produção seguinte mereceu algum destaque, pois tratava-se do primeiro filme sobre a vida de Cristo produzido nos Estados Unidos depois de *The King of Kings*, de Cecil B. DeMille, Kinnard e Davis citam-na da seguinte maneira:

> *"I Beheld His Glory" – 1952. Cathedral Films. Esta notável produção independente contava a história de Jesus em "Flash-back" rememorando o passado. Um centurião romano (George Macready) que havia testemunhado os eventos conta sobre Cristo a um parente do discípulo Tomé. Apesar do filme ser pouco imaginativo e fleugmáticamente dirigido por John T. Coyle, Robert Wilson, que mais tarde iria fazer o mesmo papel no filme de 1954, "Day of Triumph", estava bem como Jesus, e o elenco incluía atores familiares de Hollywood como James Flavin, Morris Ankrum e I. Stanford Jolley".*[2]

Apesar de bem recebido o filme não parece ter causado um grande impacto interessando mais ao nosso trabalho, por que será reaproveitado na série *The Living Christ.*

Mais uma versão de Salomé seria realizada em 1953. O filme foi montado como veículo promocional de Rita Hayworth, que estava envelhecendo, mas ainda era atraente, uma década após o seu auge com o filme *Gilda*. A direção foi de William Dieterle, no entanto, o filme foi acusado de ser monótono e passadiço. Sua única cena com Jesus ocorre quando Salomé, junto ao seu amante romano, vai ouvi-lo no sermão da Montanha. No

[2] Kinnard e Davis, pp.89-90.

mesmo ano seria lançado *The Robe*, conhecido no Brasil como *O Manto Sagrado*, seguindo a direção apontada por *Quo Vadis?* Hollywood entregou-se aos épicos sem mais delongas, a concorrência da televisão, que tomava o público do cinema, precisava de resposta e esta veio através do processo de CinemaScope.

The Robe tratou-se sobretudo de um golpe de gênio de Darryl F. Zanuck que dirigia a 20th Century Fox, ele apostou tudo em um processo ótico anamórfico inventado pelo Professor Henri Chretien. Patenteado com o nome de CinemaScope pelo estúdio, o processo "apertava" oticamente a imagem quando era fotografada, e uma lente oposta, no projetor, revertia o processo, resultando em uma grande vista panorâmica que enchia uma tela de 8 por 22 metros. Foram ignoradas as reclamações dos cineastas que diziam que o novo método destruía a arte da composição pictórica e também foram igualmente ignorados os apelos dos exibidores que viram-se na dificuldade de instalarem telas novas e comprarem as lentes para a exibição. Seja como for o "golpe" funcionou, o CinemaScope realmente salvou os estúdios naquele momento e em pouco tempo os concorrentes adaptaram-se à nova exigência do público lançando processos mais ou menos semelhantes como o Panavision, o WarnerScope, VistaVision, SupeScope, etc.

O filme era baseado no romance homônimo de Lloyd C. Douglas, os direitos foram comprados por cem mil dólares e o custo total da produção não ficou por menos de oito milhões de dólares. *The Robe* conta a história de Marcelus (Richard Burton), um centurião romano que recebe ordens de crucificar Jesus, e o faz sem nenhuma sombra de dúvida, chega mesmo a disputar o seu manto nos dados com outros soldados romanos. Seu escravo Demétrius (Victor Mature) acaba ficando com o manto e posteriormente Marcelus necessita encontrá-lo para ter de volta a razão. O filme lançou Richard Burton para a fama internacional, uma vez que até então ele era conhecido apenas como um ator shakesperiano. As aparições de Jesus no filme mostram apenas partes do seu corpo, sem nunca mostrar sua face, sua voz foi feita por Cameron Mitchell. Em seguida foi lançada a seqüência, no mesmo ano, *Demetrius and the Gladiators* aproveitando o sucesso de *The Robe* e inclusive sendo filmado nas mesmas locações com a mesma equipe para diminuir custos, tratou-se de um filme de aventura calcado no anterior que era religioso, também foi muito bem recebido pelo público e pela crítica.

Ainda no mesmo prolífico ano de 1954 surgiu *The Silver Chalice*, da Warnner Bross, conhecido no Brasil como *O Cálice Sagrado*. O filme apresentava Paul Newman (em sua estréia no cinema) e Virgínia Mayo na lenda melodramática de um escultor grego que recebe a tarefa de moldar um receptáculo para o cálice que Jesus usou na Última Ceia. *Day of Triumph* foi a produção seguinte, sobre a qual Kinnard e Davis informam:

> *"O reverendo James K. Friedrich, chefe da Catedral Films que produzia filmes não teatrais para igrejas e escolas, lançou seu mais ambicioso esforço nos cinemas em 1954. "Day of Triumph", distribuído pela Century Films, era estrelado por Robert Wilson, que havia representado Jesus em "I Beheld His Glory", da Cathedral, como também em filmes sonoros da companhia. (O veterano ator Lowell Gilmore também representou Pilatos nos dois filmes.) "Day of Triumph" apresentava um sólido elenco de atores de Hollywood bem conhecidos como Lee J. Cobb e Joanne Dru (como Maria Madalena). Foi o último filme dirigido por Irving Pichel,que contou com a colaboração de John T. Coyle. As filmagens foram feitas na Vasquez Moutain ao custo de $600 mil dólares e teve ótima fotografia de Ray June. Robert Wilson fez um Jesus convincente. Pena que nos últimos tempos o filme tem sido raramente projetado, o que é uma pena, pois é um dos mais sinceros desse tipo e* ***também notável historicamente como o primeiro filme americano dramatizando a vida de Cristo desde a obra muda de DeMille em 1927, "The King of Kings"***[3].

Como podemos perceber pelo trecho grifado Kinnard e Davis se equivocam, pois eles citam anteriomente *I Beheld His Glory*, um filme que trata dos últimos dias de vida de Jesus e posteriormente afirmam que *Day of Triunph* foi o primeiro filme rodado depois de 1927. A primazia se deve a *I Beheld His Glory* foi, contudo, uma produção muito mais barata e que durava em torno de sessenta minutos apenas, isso, no entanto, não lhe retira o mérito na ordem dos acontecimentos.

Sobre *Day of Triumph* a Crítica publicada pela revista *Variety* foi também bastante positiva, tendo em vista os propósitos modestos apresentados:

> *"Uma produção independente muito bem montada, cheia de dignidade, controle e distinção... A maior parte da história tem sabor de documentário e sem os embelezamentos familiares geralmente adicionados aos contos bíblicos no interesse do entretenimento... Particularmente bem feita é a representação de Cristo por Robert Wilson. Sua interpretação humilde, santa e reverente chega perto de duplicar a figura de Jesus, como vista na Bíblia".*[4]

Outros filmes importantes, mas já um pouco mais adiantados no tempo foram *The Big Fisherman*, de 1959, também produzido por Friedrich, para ser distribuído pela Buena Vista, companhia da Disney e *Ben-Hur* da MGM, conhecido estrondoso sucesso, que recebeu onze *Oscars* da Academia.

---

[3] Kinnard e Davis, pp. 95-96.
[4] Kinnard e Davis, p. 96.

Como já vimos é neste contexto que os dois mais importantes filmes da Cathedral Films surgem sob a produção de James K. Friedrich, *I Beheld His Glory* e *Day of Triumph*. Em relação à série *The Living Christ* eles nos interessam particularmente, o primeiro por que seu sucesso influencia a produção televisiva e também será reutilizado como o último episódio da série, o último por que, ainda aproveitando a experiência adquirida nos outros trabalhos e impulsionado por seu sucesso, reaproveitará atores, cenários, diretores, etc, desta vez ousando um pouco mais na produção. Podemos perceber que no caso destes filmes e da série o produtor deteve um papel muito mais importante que o diretor, por essa razão devemos saber um pouco mais a seu respeito.

O Produtor

James K. Friedrich[5]graduou-se como Padre Episcopal e, durante seu trabalho acadêmico, fazendo um curso sobre a vida de Paulo descobriu-o como sendo ideal para ser adaptado em filmes como uma ferramenta de ensino para a pastoral. Depois da sua ordenação em 1938, ele começou seu trabalho na produção de filmes cristãos em Cincinnati somando-o aos seus serviços de pastor. Quando suas tentativas de produção em Ohio mostraram-se infrutíferas, ele requisitou sua transferência para Hollywood sob a direção da *Episcopalian Diocese of Los Angeles* com o desejo de se dedicar mais à produção de filmes tendo em vista as facilidades lá encontradas.

O primeiro filme de Frederick[6] foi *O Maior Mandamento* (*The Great Commandment*), que foi comprado pela 20th Century Fox com a intenção de o refazer como veículo para Tyrone Power. Quando o filme de Power foi cancelado a Fox simplesmente lançou o original colocando nele o seu logotipo. O filme, estrelado por John Beal e Albert Dekker é um drama de cristãos em oposição aos romanos em 30 d.c. e segue Cristo e seus discípulos enquanto eles pregam o evangelho. Apesar de Jesus não ser visto

---

[5] Estes poucos dados biográficos foram retirados do site do Billy Graham Center, que mantêm alguns arquivos com documentação de diversas denominações religiosas. Há uma dificuldade real em se encontrar informações mais detalhadas à respeito da vida de James K. Friedrick, não obtendo nenhuma outra fonte de informação confiável optei por este site uma vez que se trata dos arquivos de um centro de estudos, consultar: http://www.wheaton.edu/bgc/archives/GUIDES/327.htm#3 ou o site desta instituição: http://www.wheaton.edu/bgc/archives/archhp1.html , acessado em 03 de agosto de 2004.

[6] Encontrei duas grafias do nome e as mantenho no texto.

em cena, sua voz (eloqüentemente dublada pelo diretor Irving Pichel, que também era ator) é ouvida em off[7].

Friedrich gradualmente envolveu-se com filmes que tornaram-se a sua atividade principal, deixando de lado a pastoral ativa para concentrar-se somente na produção. Sua contribuição para a indústria do filme cristão foi grande, buscou sempre cuidar da qualidade técnica das produções e da qualidade dos atores, recorrendo sempre a atores experientes para os seus papéis. Ele foi criticado por isso, pois inúmeras vezes utilizou atores de confissões religiosas diferentes da sua. Friedrich fez uso do Walt Disney Studios para produzir seus filmes em nome daquela que seria a sua própria companhia, a Cathedral Films. Os filmes eram distribuídos para várias denominações religiosas, em primeiro lugar desejava-se atingir a educação das crianças.

Ele teve ainda uma importante participação na divulgação do trabalho de realizador e produtor cristão, fazendo e participando de vários encontros da Broadcasting and Film Commission of the National Council of Churches, dessa forma passando à frente a sua experiência.

No entanto, os saborosos diálogos encontrados na série, inclusive com "pitadas" de questionamentos sociais e econômicos não são de autoria de Friedrich e sim de um talentoso roteirista, que se notabilizaria mais por ser um dos escritores pioneiros para a televisão, Arthur T. Horman.

O Roteirista

Arthur T. Horman[8] nasceu em 02 de setembro de 1905, em Chicago e morreu em 02 de novembro de 1964 em Orange County, na Califórnia. Escrevendo entre os anos de 1934 e 1958 ele foi roteirista de mais de cinqüenta filmes, mas especializou-se sobretudo, na produção "B" e posteriormente trabalharia em textos para a televisão.

The Meanest Gal in Town, de 1934, da RKO foi o primeiro roteiro a ele creditado, passou metade dos anos 30 na unidade de filmes "B" da Columbia Pictures, Horman fazia free-lances para vários estúdios. Nos anos quarenta chegou a escrever o roteiro de *Desperate Journey*, de 1942, estrelado pelo já famoso Errol Flynn, e encerrou essa fase

[7] Kinnard e Davis, p.58.
[8] Essas notas biográficas foram retiradas dos conhecidos sites Imdb, já citado anteriormente e do All Movie Guide, também já citado, acessados respectivamente em 03 e 05 de agosto de 2004.

com *The Runround*, de 1945, a partir de então escreveria preferencialmente pra a TV voltando às telas somente em 1952 com *I Beheld His Glory*, e posteriormente com *Day of Triumph*, de 1954, ambos da Cathedral Films.

A série The Living Christ

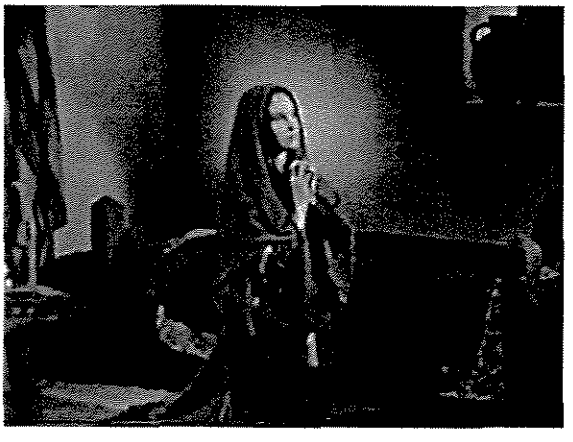
A série *The Living Christ*, produzida em 1952, encontra-se disponível no Brasil pela LPC Produções e ainda é distribuída nos Estados Unidos pela Front Row Entertainment, Inc. Ela foi dividida em 12 episódios de cerca de 30 minutos cada. Os títulos dos episódios nem sempre estão em português, mas também não constituem nenhuma dificuldade de tradução:

1. Holy Night – (Noite Sagrada)
2. Escape to Egypt – (Fuga para o Egito)
3. Boyhood & Baptism – (Infância e Batismo)
4. Men of the Wilderness – (Homens do Deserto)
5. Challenge of Faith – (Desafio de Fé)
6. Discipleship – (Os Discípulos)
7. Return to Nazareth – (Retorno para Nazaré)
8. Conflict – (Conflito)
9. Fate of John the Baptist – (O Destino de João, o Batista)
10. Retreat and Decision – (Retraimento e Decisão)
11. Triumph and Defeat – (Triunfo e Derrota)
12. Crucifixion and Resurrection – (Crucifixão e Ressurreição)

Tendo em vista a natureza do formato, a série é conduzida por um narrador. Ele tem um importante papel, pois é quem faz a conexão entre os diversos episódios, quer os abrindo, quer os concluindo. Também faz parte da narração localizar onde ocorrem os acontecimentos e por vezes a "fala" vem ilustrada por um mapa da palestina, que é sempre o mesmo, com a diferença que a câmera passeia por ele e localiza o ponto de interesse. O narrador desta série é menos intrusivo do que o dos *Mistérios do Rosário* que verificaremos posteriormente. Ele tem uma função didática, no entanto, pouco interpretativa.

Seguindo a tradição didática do século XIX, já citada anteriormente, se fará amplo uso de mapas para localizar os acontecimentos. Em filmes como *From the Manger to the Cross* e *Golgotha* vimos que este uso foi parcimonioso, servindo apenas para localizar de forma imediata o espectador, levando-o pelo mapa a encontrar a estória de Jesus na Palestina. No *Cristo Vivo* este uso vai ser recorrente, todos os episódios possuem ao menos uma ilustração feita por mapa, quando não possui duas. Contei ao menos doze mapas, fora as referências verbais do narrador a locais que não foram acompanhadas de imagens cartográficas. Este uso constante de mapas e referências geográficas me chamou bastante atenção.

Buscando aplicar o método do "texto de Base" para verificar qual dos textos evangélicos prevalecia e, portanto, qual o sentido do filme e que imagem de Jesus prevalecia, verifiquei que para este caso ele seria inconclusivo, pois ocorre uma extensa harmonização e conflagração dos textos evangélicos. Há uma verdadeira miscelânea de acontecimentos sobre Jesus, e as suas frases e ditos aparecem na maior parte das vezes "fora de lugar" em relação aos contextos explicitados nos Evangelhos. A fragmentação destes textos é de tal ordem que cedo percebi que uma outra lógica devia estar sendo usada para organizar a narrativa, para criar uma ordem "cronológica" dos acontecimentos.



Anunciação



Santa Ana tranqüiliza José

Nos dois primeiros episódios que tratam basicamente do anúncio do nascimento à fuga para o Egito, prevalecem os textos dos evangelistas Mateus e Lucas, com preferência a este último, tanto para as falas das personagens quanto para a ordem dos acontecimentos. De Mateus se buscou somente a parte referente aos reis magos e a Matança dos inocentes e a conseqüente fuga para o Egito. Nos outros episódios é praticamente impossível perceber

qual texto prevalece tamanho é o intrincado de citações amalgamadas entre si. Mas, isto também não quer dizer que houvesse aparência de confusão ou dispersão em relação aos textos, muito pelo contrário, esta série possui um roteiro de alta qualidade.

Busquei pensar se os títulos dos diversos blocos de episódios poderiam estar organizando de alguma forma a narrativa. Cheguei à conclusão de que estes títulos pairam à superfície de uma outra estrutura, eles ainda não eram a resposta. Curiosamente os mapas e as citações dos diversos locais me deram a solução, e uma solução bastante curiosa. Em *O Cristo Vivo* é a perspectiva geográfica quem organiza a narrativa.

Jesus, ao longo dos quatro Evangelhos faz suas pregações em diversos locais e localidades, alguns próximos a Cafarnaum (sua cidade), que ficava às margens do Lago da Galiléia, outros extremamente distantes, como a Judéia e as cidades de Tiro e Sidon, nas terras dos antigos Fenícios. No entanto, mesmo nos textos evangélicos não há um roteiro certo de viagens e locais, e o surgimento destes está vinculado à simples necessidade de narrar um acontecimento, ou seja, tal frase ou tal feito ocorreram em tal lugar, e quase nunca o inverso. Nos textos evangélicos prevalece a natural atitude de se valorizar os ensinamentos de Jesus e seus gestos e não efetivamente os locais nos quais eles ocorreram e muito menos numa possível "ordem" que eles tenham ocorrido em relação a estes lugares.



Mapas apresentados a abertura e durante os episódios

O que parece bastante provável de ter ocorrido em relação à formatação da série foi uma seleção de frases e acontecimentos que se deram em determinados lugares terem sido reunidos em "blocos" assim constituídos: os fatos relativos a Galiléia e arredores, os fatos relativos a Jerusalém e Judéia, os fatos relativos a Samaria, Tiro e Sidon. As ligações entre os vários blocos, que às vezes, no caso de Jerusalém se repetem, se dão pelas viagens que Jesus e seus discípulos fizeram. Então, o que orienta a narrativa desta série é, na verdade, um percurso de viagem que Jesus e seus discípulos fizeram ao longo do tempo. O que possibilitou essa escolha, provavelmente, foi o fato de que o evangelista João faz com que

Jesus vá para Jerusalém no mínimo quatro vezes. Assim, Jesus tem bem essa imagem daquele que viaja.

As duas primeiras partes obedecem ao esquema da "localização", no entanto esta é mais óbvia e não constituiu nada de diverso de outros filmes, pois irá mostrar "viagens conhecidas" a "locais conhecidos". Começa em Nazaré, depois Maria viaja para a Judéia para visitar sua prima Isabel, em seguida ela retorna para Nazaré, com o recenseamento José e Maria vão para Belém, na Judéia, nasce Jesus, que segue para Jerusalém para ser circuncidado no Templo, voltam para Belém, de onde eles têm que fugir para o Egito. Este percurso não precisou ser "montado" ou pensado, pois ele já existe efetivamente nas narrativas evangélicas.

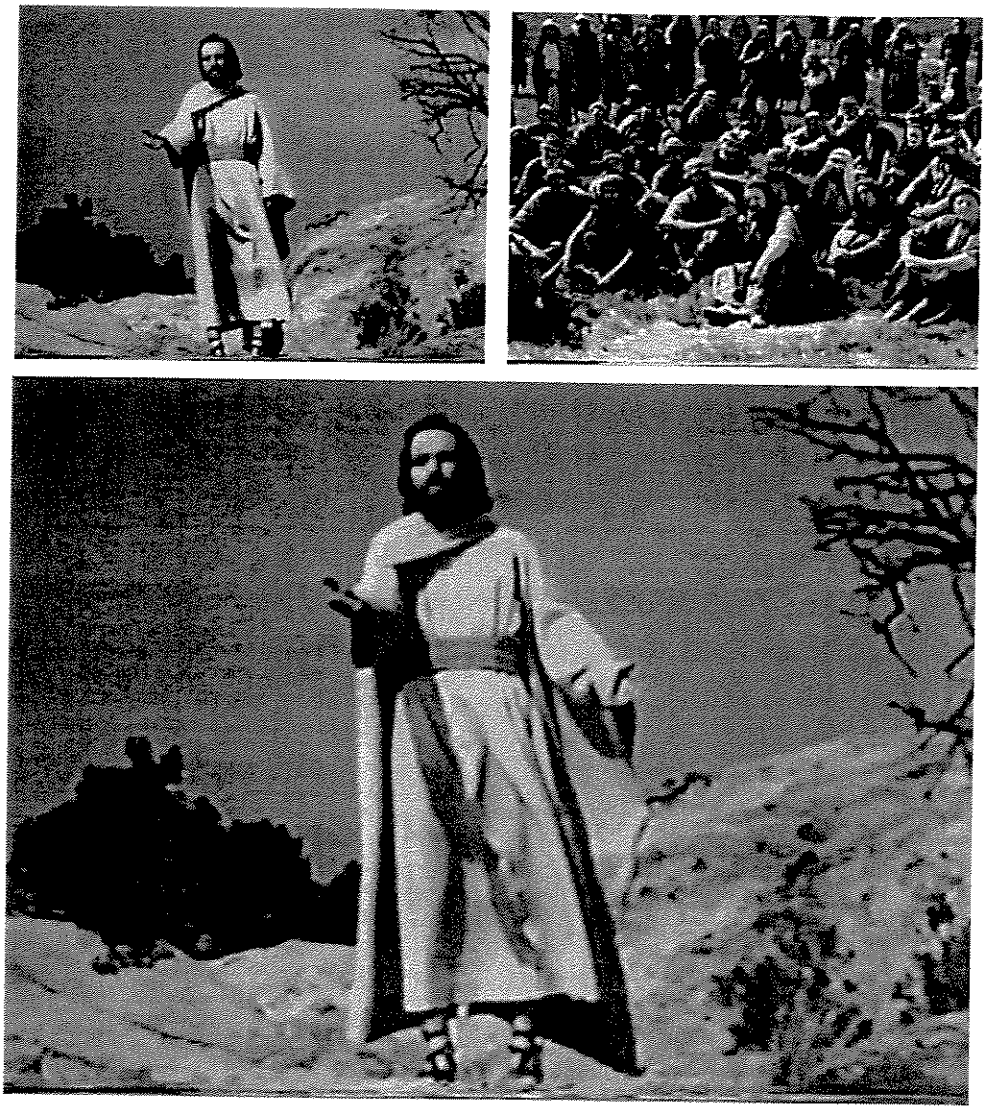


José vê uma luz que o manda fugir

As novidades começam quando Jesus inicia a sua vida pública com as pregações, aí a sua estória se organiza através do seguinte roteiro de viagem.

No episódio 5 o narrador anuncia: Jesus no início do seu ministério percorreu as estradas da Galiléia, e de fato é ali que ele vai permanecer um bom tempo; neste episódio surgirá um mapa que localizará a fortaleza "Machaerus", onde João Batista estava preso e se iniciará uma sub-trama relativa à sua prisão. Em seguida o assunto retoma para a Galiléia, precisamente em Cafarnaum, onde se dará o "chamamento" de Levi, ou Mateus; o sexto episódio começa com um mapa, sobre o qual vai se fazendo um zoon in, o narrador anuncia que no início de seu ministério Jesus centralizou-se na Galiléia, e vai mostrar as pessoas seguindo-o ao longo do Lago de Genesaré. No entanto, este episódio mostra os diversos fatos ocorridos em torno da região, e não na cidade da Cafarnaum somente. Nele

acontecem o Sermão da Montanha, a cura do paralítico de Cafarnaum, a visita de Escribas e Fariseus que vieram de Jerusalém e Jesus ensina a oração dominical.



O primeiro Sermão da Montanha

O episódio 7 chama-se "retorno a Nazaré", ou seja, continuou a viagem na região da Galiléia. Enquanto ele se dirigia prá lá, encontrou o centurião Cornelius e curou seu servo, vai até Nazaré onde não é bem recebido, depois segue para Caná, onde acontecem as famosas bodas; no entanto, as Bodas de Caná é um episódio existente apenas no Evangelho de João, e está colocado no início dos trabalhos de Jesus, é o primeiro milagre, na série Jesus já fez vários à esta altura e já prega há bastante tempo. Qual o motivo do fato estar "fora de lugar" na ordem cronológica de João? O motivo é simples, trata-se de um fato que ocorreu na Galiléia e lá está localizado com outros que lá ocorreram e sofreu uma nova

organização tendo em vista a situação espacial. Em seguida Jesus fará a primeira viagem a Jerusalém, para a Páscoa, situação exclusiva do evangelista João, lá encontra Nicodemos, depois da páscoa Jesus viajou para a Galiléia, atravessando a Samaria, essa viagem aconteceu na ordem em que aparece em João, posterior ao encontro com Nicodemos. Ao fim do episódio ele já estava de volta a Galiléia.

O episodio 8, chamado "conflito" começa com mapa, zoon in, localizando Jerusalém, Jesus foi pra Judéia, para festa dos Tabernáculos, episódio onde ele encontra Maria, Marta e Lázaro. Jesus fala no templo. Acontece um importante episódio entre Pilatos e Caifás, que irá decidir o destino de Jesus, este cura um cego. Ele volta prá Galiléia e dispersa seus discípulos para que eles saiam pela Galiléia e preguem, enquanto ele fica em Cafarnaum.

No episódio 9 Jesus mantêm-se em Cafarnaum, mas o mapa volta a localizar Machaerus, e desenvolve-se a parte final da estória de João Batista, desta vez são os discípulos de João que viajam até a Galiléia em busca de Jesus e depois retornam. Neste episódio há a participação de Herodes Antipas, bastante bem caracterizado. Os discípulos de Jesus retornam a Cafarnaum.

No Episódio 10 – recuo e decisão – Jesus vai com seus discípulos para a região de Tiro e Sidon, na antiga Fenícia, mostra-se o mapa e se faz o relato didático falando do contexto. Vai se mostrar as inúmeras curas pelo caminho; mapa, mostra Cesaréia de Felipe (quem dizem os homens que sou?) afirmação de Pedro e "pedra de escândalo" – 6 dias depois....a transfiguração "num alto monte" não há referência ao Tabor. Mapa mostrando retorno a Cafarnaum. Lá designou os setenta, que deveriam ir de dois em dois pregando o reino de Deus e ele iria para Jerusalém, para a última Páscoa. Esta era a terceira viagem para Jerusalém, chegando em Betânia ele ressuscita Lázaro que havia morrido, o narrador contextualiza a festa da Páscoa, ocorre o episódio da Entrada Triunfal. Encerra-se o material feito especialmente para a série.

Desta forma nós temos o percurso completo das viagens de Jesus numa ordem na qual elas não aconteceram, mas que foi a ordem estabelecida pelo roteirista e na qual localizou os fatos e as pregações de Jesus. É importante lembrar que a imagem de Jesus e seus discípulos caminhando numa estrada é uma recorrência. Ela é sempre utilizada como "material de cobertura" entre uma cena e outra, ou na falta de coisa melhor, enquanto o

narrador dá alguma informação sem contexto. Como se pôde notar por este "percurso" Jesus está sempre se locomovendo, quando não é caminhando é de barco, imagem que também aparece por diversas vezes. Ele está sempre em movimento, quando não está em Cafarnaum, está na estrada, às vezes em Jerusalém, mas sempre em movimento, uma vez que foi três vezes a esta cidade.

Devemos levar em consideração o quanto significa visualmente toda esta movimentação uma vez que cada episódio dura em torno de 30 minutos e em todos a movimentação é constante. Uma primeira imagem Cristológica, talvez a mais forte desta série é a de Jesus, o Pregador Itinerante.



Jesus sempre caminhando

Outra imagem importante é a própria pretendida pelos autores do seriado, é Jesus, o Messias. Antes do Anúncio do nascimento de Jesus há um longo prólogo retirado ao Antigo Testamento, o primeiro do qual tenho notícia. Nele é contada a invasão da Palestina pelas tropas Assírias de Senaquerib, filho de Sargão e como o piedoso rei Ezequias conseguiu de Deus que elas não entrassem em Jerusalém e que Israel não fosse conquistada. Quem dá as respostas de Deus às preces do rei é nada mais nada menos que Isaías, o famoso profeta do Antigo Testamento bíblico:

"O Senhor jeová me deu resposta às suas orações. Diz o Senhor, com respeito ao rei da Assíria: Não entrará nessa cidade. Não lançará nela flecha alguma e não virá perante ela com escudo. Pois eu defenderei essa cidade, para a livrar, por amor de mim e por meu servo Davi".

Depois que as tropas Assírias se afastaram o narrador informa: *"e nos dias seguintes, o Senhor revelou muitas coisas a Isaías, assuntos de suma-importância que ele escreveria para a orientação do seu povo"*. Daí por diante mostra-se Isaías lendo suas profecias para o rei Ezequias, fazendo a conhecida previsão que orientaria tantos teólogos cristãos a respeito de Jesus:

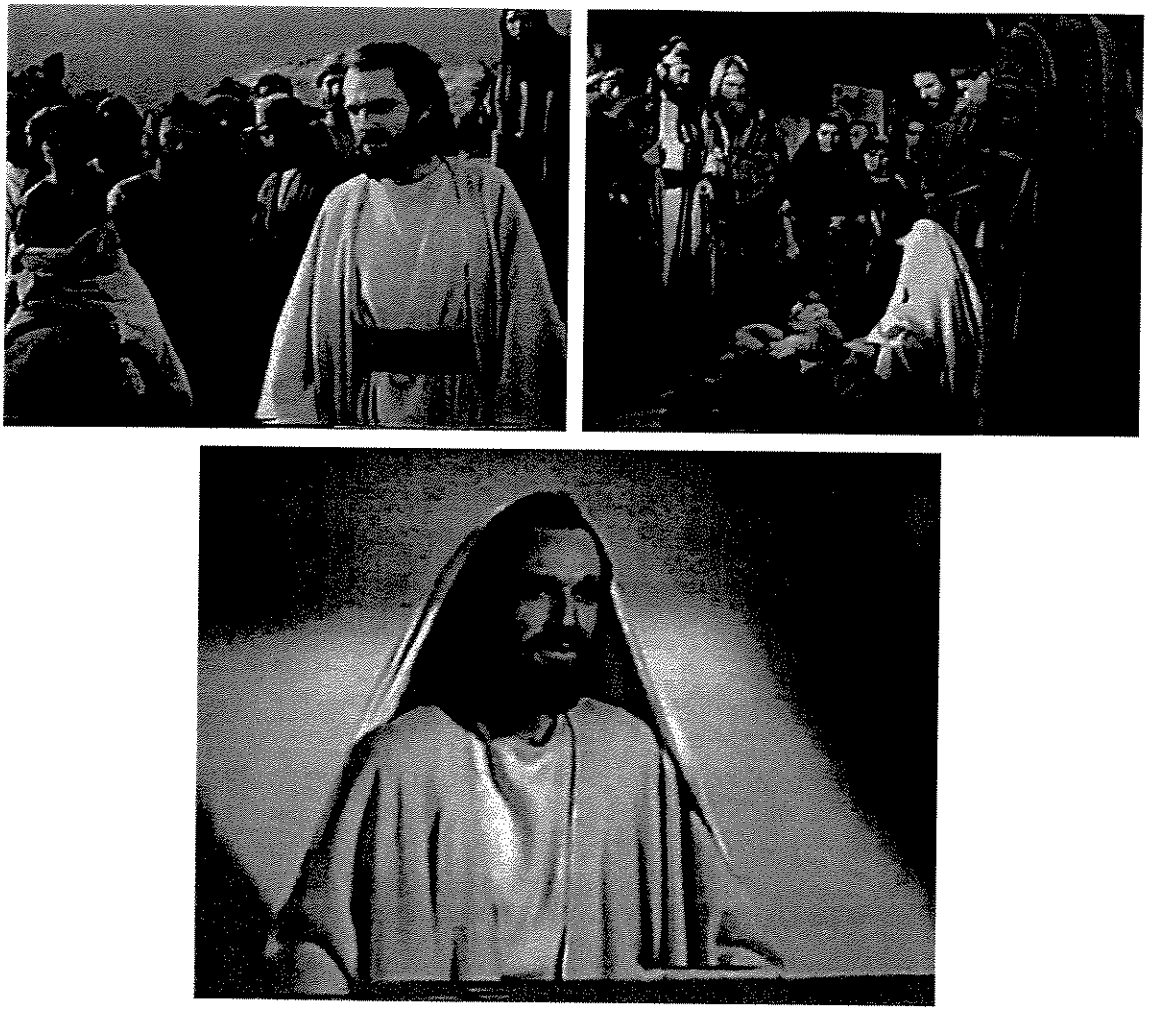
"O Senhor me diz que não haverá mais guerra enquanto viver meu senhor. Mas nos anos vindouros haverá grandes preocupações em nossa terra Jerusalém será destruída, o povo será escravizado. Mas isso não vai durar sempre, pois ele prometeu enviar o ***Messias*** *o salvador para todos os homens. Portanto, o Senhor mesmo vos dará o sinal. 'Eis que a virgem conceberá e dará à luz um filho e lhe chamará* ***Emanuel****, do tronco de Jessé sairá um rebento, das suas raízes um rei novo e repousará sobre ele o espírito do Senhor. E acontecerá naqueles dias que as nações perguntarão pela raiz de Jessé, posta por pendão dos povos, o lugar de seu repouso será glorioso' ".*



Isaías lê suas profecias para o Rei Ezequias

No entanto, a imagem de Messias, ao longo da série não se sustenta. Jesus não é uma personagem com uma identidade política e religiosa vinculada à idéia que os judeus tinham do Messias, que seria um líder político-militar-religioso; mesmo que o próprio Jesus aceito pelas religiões, não tenha sido exatamente o que exige a definição de Messias, existiram gestos e falas suas que poderiam ser lidas como manifestações de alguma energia política, como *"Não vim trazer a paz, mas a espada"* ou o *"Ai de vós..."* que sucede às Bem-aventuranças. Não, nesta série Jesus não se caracteriza como o Messias, e esta passagem não pode ser aceita como a definidora da imagem gerada por ela. É o conteúdo

dos diversos capítulos, a forma como a câmera explorou o ator, a movimentação deste e seus gestos, que levam a uma outra caracterização.



Jesus, o médico, sempre de branco e curando

Além do fato da extrema mobilidade de Jesus e de seus discípulos outra característica gritante é o fato de que este Jesus é um curador. Ele cura a todo momento, não importa onde esteja e como esteja, ele cura. Não tanto pelas curas conhecidas nos textos evangélicos ele se destaca, mas principalmente pela banalização do ato de curar. As curas mais conhecidas estão presentes: o Paralítico de Cafarnaum, Bartimeu o cego de nascença, um leproso, etc. Mas, a série é prolífica em cenas ocupadas pela voz do narrador e ilustrativas de curas. Não apenas imagens de curas, mas comentários entre os discípulos

sobre como Jesus não se cansa, atende e cura o povo o tempo todo, isto a tal ponto que Jesus é obrigado a ficar próximo à margem do Lago da Galiléia, sempre junto a um barco, para que possa após um dia fatigante sair rapidamente dali e ir descansar em alguma margem distante. O povo assim mesmo o seguia, caminhando pela margem do lago. E ele continuava incessantemente curando. Essa associação de Jesus com a "cura" pode ser levada mais adiante se se tiver em consideração que a série busca uma grande proximidade com o cotidiano do americano médio, então temos Jesus, o Médico, inclusive por que ele está sempre vestido de branco, sempre limpo, sempre em atitude de autoridade e acolhimento, em geral atitudes típicas da classe médica.

Essas duas imagens inexistentes na Cristologia tradicional são as que surgem desta série através de um roteiro bastante elaborado, Jesus, o Médico e Jesus, O pregador Itinerante. Como podemos observar neste longo percurso até aqui, estas imagens são novas. Foram geradas pela necessidade dos produtores cristãos de estabelecer uma imagem apropriada de Jesus, diferente daquelas que eles criticavam a Hollywood, como a de Ollcot, a de DeMille, a de Griffith, etc., que, ao lado de alguma justeza – em relação ao que os religiosos desejavam – vinha sempre acompanhada de erotismo sublimado e algumas cenas de violência.

Além de tudo isso o conteúdo da estória é tratado com tal dignidade que não há violência ao longo de todo o filme, mesmo quando se inclui os episódios finais, representados pelo filme *I Beheld His Glory*. Como este filme é narrado em *flash back* por um centurião romano as cenas da flagelação e da via crucis, p.ex., são substituídas pura e simplesmente por uma informação verbal, sem imagens dos acontecimentos para ilustrá-las. Quando vemos Jesus após o julgamento ele já está pregado à cruz realizando suas tradicionais falas finais. Também não há ilustração do episódio da "Expulsão dos mercadores do Templo", apenas menção. Jesus não é nunca surpreendido num gesto mais brusco, numa fala mais agressiva – não que todas não sejam firmes e cheias de autoridade convincente -, ele está tranqüilo e passa tranqüilidade, quando ele sofre com o fato de que irá ser condenado à morte, sofre de maneira suave e digna, sem exageros.



Os discípulos, cotidiano, bom-senso e diálogo

Tudo isso é sublinhado pelo tempo no qual estas ações ocorrem e da forma como ocorrem. Os discípulos de Jesus não "gritam" a palavra de Deus por aí, eles dialogam em tom de voz agradável e argumentativo. Eles estão sempre conversando com amigos e conhecidos, sempre extremamente gentis. Mesmo em momentos em que deveria haver uma "discussão" ela sempre se dá de forma contida e segura. Estes traços de "cotidianilidade", de íntima convivência com uma rotina de trabalho e "falas" dos cidadãos comuns emprestam certo ar de tranqüilidade às imagens. A estória de Jesus não perturba, ela faz pensar. Essa preeminência do diálogo em detrimento da discussão faz pensar muito mais num Jesus Cristo professor do que num Jesus Cristo Messias. No entanto, o conjunto de imagens, tempo de duração dos cortes – também extremamente alongado -, tempo de duração dos diálogos, aliada à pacífica exploração do assunto, só faz pensar na imagem Cristológica já estabelecida: o Príncipe da Paz, o que não tira o valor de Cristo, o Professor.



Jesus, o professor

Não é problemático encontrarmos três ou quatro imagens Cristológicas numa série, talvez a questão fosse mais delicada em um filme, onde a duração permitisse uma exploração menor, nos textos evangélicos as diversas imagens Cristológicas convivem despreocupadas de si mesmas, elas coexistem como afirmação de fé e não como discussões teológicas.

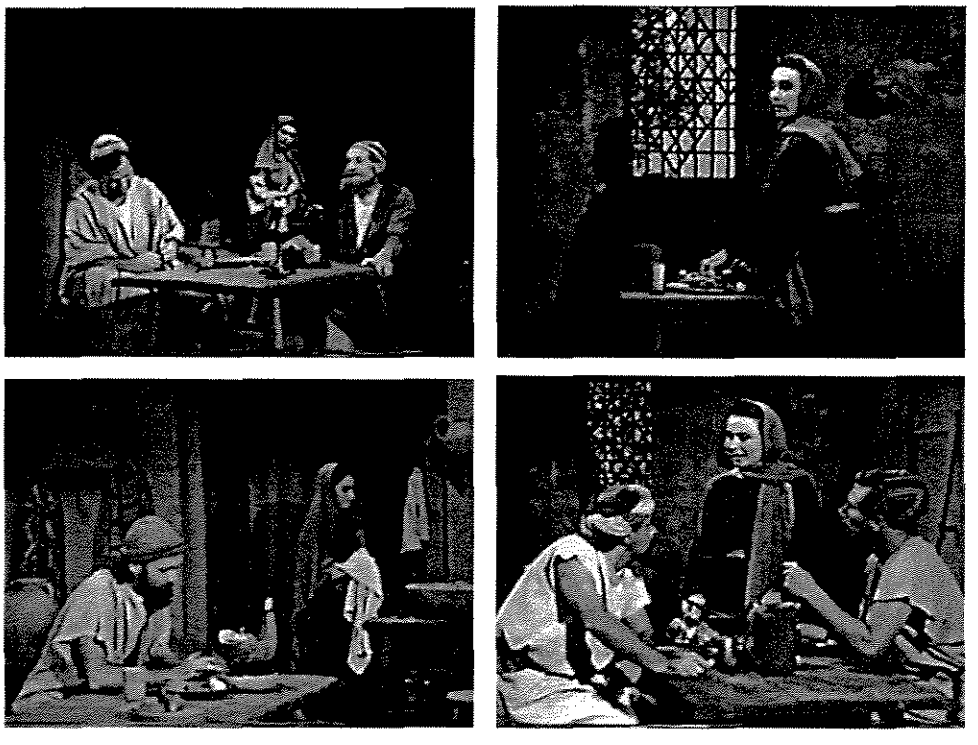
As Novidades Narrativas

Esta série destaca-se também de todo o resto que foi produzido até então pelas novidades inseridas na narrativa. Aqui, ao dizer "novidades", não me refiro a algo realmente novo para a estória de Jesus, mas há fatos e episódios que puderam ser adicionados e explorados com mais vagar pelo roteirista, tendo em vista o tempo mais dilatado de uma série. Teremos assim o desenvolvimento de personagens que até aquela data eram ilustrativos e que, no mais das vezes, não tinham direito a uma psicologia mais definida.

Ainda não é o caso de se falar da formação de uma psicologia para Jesus Cristo, ele ainda continua – de certa forma – uma personagem plana. Nenhuma fala de Jesus é fictícia, ou fruto do trabalho do roteirista, seu trabalho foi colocá-las em contextos e situações nos quais ele dialogava com outras pessoas, mas todas as falas de Jesus são apenas citações literais dos textos evangélicos, sem exceção; não se colocou palavras em sua boca, exceto as consagradas. E nisto ele está concorde com todas as outras produções existentes até então. E, diferentemente de outros filmes, neste Jesus falava. O que se não parece ser uma surpresa para o ano de 1952, devemos nos recordar do Jesus de *Golgotha*, que apesar da vigência do cinema sonoro não produziu um diálogo inteiro. É a primeira vez que o Sermão

da Montanha é dito para as câmeras. As parábolas de menor extensão são todas colocadas em seus lábios, sem o menor constrangimento.

E, se não se pode falar de que este Jesus não era mudo, ao menos se pode levantar a ausência de relação com mulheres. Apesar da aparência viril e máscula de Robert Wilson no papel, não foram rodadas cenas – às vezes clássicas – nas quais Jesus se relacionava de qualquer forma com mulheres. As únicas exceções são o caso da Mulher Samaritana, que na série está relacionada ao 'percurso de viagem" já referido, e o episódio relativo a Maria e Marta, irmãs de Lázaro. Maria Madalena não existe nesta série, não há referências a ela, exceto no filme *I Beheld His Glory*, no momento da ressurreição onde ela fatalmente precisa estar presente. Não ocorre o famoso episódio da mulher adúltera que Jesus salva do apedrejamento. Maria, a mãe de Jesus, tem uma única função no filme, fazê-lo nascer e fugir com ele para o Egito, depois ela desaparece, não é vista nem de relance ao longo do restante da série; exceção novamente à parte final onde aparece aos pés da cruz.



As mulheres são mostradas em afazeres domésticos subalternas aos homens

Esta ausência de mulheres relacionadas a Jesus não se refere à presença das mulheres na série, elas estão bastante presentes, no entanto, elas são somente personagens secundaríssimas, aparecem sempre na função de dedicadas donas de casa, servem à mesa,

esperam dóceis e felizes maridos ausentes, etc. A família nuclear aparece bastante valorizada ao longo dos vários episódios. Esta valorização será reincidente na série *Os Mistérios do Rosário*.

Na ordem em que aparecem as novidades narrativas a primeira já foi citada, o prólogo do Antigo Testamento, contextualizando e dramatizando o momento no qual surgem as profecias de Isaías, o profeta mais conhecido e citado a respeito da vinda do Messias. Este episódio tem também a função de emprestar um certo ar de aventura para estória, uma vez que traz aspectos "guerreiros" à cena. Há tensão enquanto os exércitos da Assíria, nunca mostrados, aproximam-se. São vislumbrados alguns poucos soldados fugindo, como se fossem o resquício de um grande exército, tudo o mais é insinuado.

Esta novidade interessa-nos particularmente, pois em filmes como *King of Kings* de Nicholas Ray, de 1961, também será incorporado um prólogo, não com Isaías, mas fazendo uma contextualização histórica a respeito da tomada de Jerusalém por Pompeu, o Grande; no filme *O Messias* de Rosselini, de 1974, o prólogo também aparece desta vez também remetendo a fatos vinculados ao Antigo Testamento, no caso, ao surgimento da Monarquia em Israel.

Então, para o que nos interessa, se este filme não inaugura a idéia de um "prólogo", por que esta já existia em peças da Paixão durante o século XIX, ele traz à cena filmada o recurso pela primeira vez. E, ele se incorporará a outros filmes, como um recurso para se entender melhor a imagem teológica de Jesus que se deseja ilustrar. Como comentado anteriormente, na série, a idéia não funciona para essa demonstração, acabou tornando-se um simples "chamariz" para aumentar o interesse da estória, que por si mesma já é interessante.

Uma sub-trama bastante desenvolvida é dedicada especialmente a João Batista. Desde o séc. XIX, mesmo nas primeiras filmagens, esta personagem já aparecia, principalmente, por que o batismo de Jesus é considerado por muitos como sendo o início da sua missão. No entanto, era só isso. Ilustrava-se, mostrava-se João batizando Jesus, sendo o seu precursor, o seu anunciador, acabado o anúncio ele sumia. Em filmes que dedicaram-se apenas aos aspectos finais da vida de Jesus a personagem simplesmente não existe e nem é citada. Após essa primeira valorização João Batista será novamente chamado à cena em diversos filmes e desta vez detentor de um papel, como em *King of Kings* de

Ray, *A maior História de Todos os Tempos* de George Stevens e até mesmo na *Última Tentação de Cristo* de Scorsese.

Essa valorização deve ser entendida no contexto religioso americano, onde várias confissões religiosas têm no batismo, muitas vezes realizado nas águas correntes de um rio, o seu principal rito de passagem e aceitação numa comunidade religiosa. Pode ser batizado quem tem consciência de que deseja viver uma vida completamente renovada e diferente "espiritualmente" daquela que levava até então. Compreende-se a importância que este ritual ganhou entre os protestantes uma vez que no distante passado onde a Reforma se originou, a crença diferente da dos católicos se sustentava pela adesão consciente, e as vezes política, aos novos propósitos.

Vemos então o aparecimento de João Batista em três dos episódios da série, no terceiro, "Infância e Batismo", no quinto, "Desafio da Fé" e no nono "O Destino de João, o Batista". O terceiro episódio, infelizmente, não existe na versão realizada no Brasil e eu não poderia dizer com certeza a extensão da exploração da imagem de João naquele. A questão é pertinente se considerarmos que no Evangelho de Lucas, o mais usado nos dois primeiros episódios, João Batista surge como primo de Jesus, filho de Isabel e Zacarias; Isabel é a prima que Maria vai visitar após o Anúncio do nascimento de Jesus. Poderiam ter então realizado alguma dramatização sobre essa "suposta" proximidade entre eles, no entanto, isto é apenas especulação. O certo é que os episódios 5 e 9 dedicam-se grandemente a mostrar João.



Discípulos de João visitam na prisão

A narrativa a respeito de João inicia-se em meio ao episódio 5, ela é anunciada com um mapa, no qual irão localizar a fortaleza de Herodes Antipas: Machaerus, ou Maqueronte nome pelo qual é mais conhecida e que localizava-se na Peréia, região a Sudeste da Palestina. Inicia-se a narrativa na qual João encontra-se prisioneiro na fortaleza á

disposição de Herodes Antipas, de quem tornara-se o mais áspero denunciador, a estória está centrada no evangelista Marcos, 6: 14-29, que é o único a relatar o caso em detalhes e em lc. 7: 18-23 e em passagem semelhante em Mt 11: 1-6. Três discípulos de João vão visitá-lo, às escondidas e desejam libertá-lo, mas ele recusa-se. O episódio todo é feito de forma bastante cômica, pois conseguem ver João fingindo serem entregadores de carvão. Após entrarem perguntam-lhe como está e se deseja fugir, ao que responde:

João: "(...) Eu ainda estou vivo (conformado) Notem que me deram a melhor cela, permitiram-me o conforto de uma lâmpada, um banco, uma mesa e até uma corrente maior do que a dos outros prisioneiros e afinal, mais do que isso ele me recebe em seus aposentos e conversa comigo."

Discípulo 1: "Mestre, não confie nele."

João: "Não confio, tenho pena".

Discípulo 2: "É prisioneiro dele".

João: "Eu lhe conto a verdade e ele fica indeciso, ofereço a salvação da alma e ele recusa, quando lhe digo que o Senhor me enviou faz pouco caso, mas nem me liberta e nem me condena a morte, como é desejo de sua mulher Herodias. Sim! Tenho pena dele! Herodes Antipas que governa como tetrarca desta grande terra, vive num mundo sombrio de incerteza. Mas se eu puder falar bastante com ele talvez o convença".

Discípulo 1: "Mas Mestre, ele merece esse risco?"

João: "Pode ser desejo do Senhor que eu esteja aqui!"

Discípulo 2: "Também pode ser desejo do Senhor que estejamos aqui para ajudá-lo a fugir".

João: "Enquanto eu não tiver certeza disso ficarei aqui. Há uma coisa que podem fazer..."

Discípulos: "Que coisa?"

João: "Tenho ouvido boatos a respeito de Jesus de Nazaré, digam-me tudo o que sabem a respeito dele..."

Em seguida faz-se um corte para o descarregamento de carvão. Corta novamente para a cela, onde eles contam:

Discípulo 1: "e quando eles passavam pelo portão da cidade de Nain..." (fala sobre o episódio da ressurreição do filho da viúva de Nain).

Discípulo 2: "Dizem que ele é um grande profeta, dizem que talvez ele seja o próprio messias que anda entre nosso povo".

João envia-os na conhecida missão, de encontrarem Jesus e perguntarem se ele era o Messias. Já neste curto diálogo podemos perceber que João tem uma personalidade, ele é dócil, estóico, conformado ao seu sofrimento e "ama seu inimigo". Na continuação desta sub-trama verificaremos o importante desenvolvimento do papel de Herodias, ou Herodíades, como é mais conhecida, Salomé, sua filha, e um relevante papel para Herodes Antipas.

No episódio 9, chamado mui apropriadamente de "O Destino de João, o Batista", o narrador recorda o pedido de João para que seus discípulos encontrassem Jesus. É feita uma cena ilustrativa com Jesus curando um paralítico, e os discípulos de João conversam com ele. Jesus lhes dá a resposta conhecida, mostrando através de suas cura que ele era o

Messias esperado. Nisto, Jesus, ouve dois sacerdotes conversando, falando mal de João e ele o defende, onde repete a conhecida afirmação sobre João *"dos nascidos de mulher João é o maior"* cabendo todo o desenvolvimento encontrado no evangelista João.

A passagem entre uma seqüência e outra é intercalada por uma seqüência a respeito dos discípulos de Jesus e ilustrando o seu desempenho quando foram enviados em nome dele para curar e expulsar espíritos imundos. É interessante manter aqui o texto do narrador:

"Enquanto o mestre continuava sua missão, seus discípulos de dois a dois iam transmitindo as notícias ao povo de Israel. Mateus e Tiago, Bartolomeu e Tomé, traziam a palavra de um novo reino a vir, o reino de deus, um reino onde o espírito do deus vivo reina com amor. Falaram com homens de todas as classes e posições, aos ricos assim como aos pobres. Aos orgulhosos e aos humildes. Perguntando não o valor da bolsa de um homem mais o do seu espírito. E a verdade que Deus lhes ensinara, ensinaram a todos que lhes receberam, explicando como o mestre explicara, pacientes como ele fora paciente com eles, ansiosos para dividir com todos os homens a história do amor de Deus, como haviam aprendido dos lábios de Jesus. Eram homens simples capazes de falar com simplicidade às gentes simples. Os primeiros missionários de Jesus, falavam nas ruas, nos lares, na linguagem em que os humildes entendiam. E como o mestre recomendara tratavam dos doentes, dos coxos e dos aflitos".

Mostra cenas ilustrativas, e mostra Pedro ensinando um menino a fazer uma rede... os discípulos também são mostrados a ensinar, e se colocam palavras nas bocas deles, é ótimo como o fazem. A seqüência seguinte retorna a João Batista, aberta pelo narrador. Os mensageiros retornam à fortaleza prisão e contam para ele o que viram, em outro imenso diálogo.

A cena seguinte mostra Herodes preparando o banquete, com todos os cuidados exigidos por um banquete servido na Antigüidade. Enquanto faz isso, Herodíades o oprime para que ele se livre de João batista, ele, em meio ás sua tarefas, nega. Ela vai então tentar convencer a filha a ajudá-la com Herodes, Salomé tenta dissuadi-la. Mais tarde ela é convidada a dançar para Herodes e seus convidados. Não há conotações eróticas na cena, nem de Herodes, nem de ninguém, é apenas uma dança. Impressionado, Herodes promete-lhe um prêmio em retribuição à dança, promete tudo; ela confusa sobre o que pedir, consulta a mãe, que pede a cabeça do Batista. Herodes não pestaneja, nem fraqueja apenas pede-a, ele tem um rosto trágico apenas.



O Banquete de Herodes

A cena seguinte mostra os guardas indo matá-lo. João, ajoelhado, recebe feliz os carrascos na hora do sacrifício, sacrifício este que não é mostrado. A narrativa volta-se para Jesus, em Cafanaum, onde ele ensina: *"que mulher que perdendo uma moeda e que varrendo toda a casa..."*, nisto chegam os discípulos de João que informam a sua morte, Jesus compadece-se e o narrador informa a chegada dos seus discípulos: *"sua primeira missão completada os doze voltaram a Cafarnaum onde Jesus os recebeu"*.

Jesus fala-lhes sobre João Batista e recomenda descanso aos discípulos. Poderia parecer que o episódio estava encerrado, no entanto, corta de novo para encontrarmos Herodes Antipas angustiado, ele está mortificado por ter matado João e está impressionado com o que ouve falar sobre Jesus. Herodíades dialoga com ele, contra Jesus, longamente, é uma cena imensa... valoriza-se bastante o papel de Herodes, como nunca vi antes. Ele está arrependido e com medo que Jesus ressuscite João. É muito bom o texto há nele dramaticidade sem exagero, Herodes Antipas é um ser humano, não veremos mais um ator com falas tão interessantes neste papel.

Um outro episódio que surge é o narrado em Jo 3: 1-15, onde se conta que um dos *"principais entre os judeus"* procurou Jesus, era Nicodemos. Na serie não apenas se incluiu

o episódio como também se a dramatizou, mostrando um Nicodemos cheio de dúvidas e honestos questionamentos, procurando Jesus à noite para não chamar a atenção pública. No entanto, novamente ocorre uma boa adaptação neste caso, como pudemos perceber acima, este episódio acontece praticamente no início do evangelho de João enquanto na série ele vem entre os últimos episódios.



Jesus e Nicodemos, episódio novo acrescentado

Sem sombra de dúvida o episódio mais importante adicionado por conta da ficção, ou seja, que não tem respaldo nos textos evangélicos, mas que possui algum respaldo histórico podemos encontrá-lo citado num capítulo de O Julgamento de Jesus, de Hain Cohn, também é um episódio relatado por Flávio Josefo, o contexto no qual irá desenvolver o drama é o da construção de um aqueduto em Jerusalém por Pôncius Pilatos. Essa tentativa de construção realmente ocorreu, mas não encontra reflexo nos textos canônicos nem nos apócrifos. Ela é extremamente relevante pois, é eivada por um fio condutor político. Nesta longa seqüência, que se encontra no episódio "O Conflito", dá-se subsídios para se entender por qual razão Jesus foi crucificado. E esta razão era bastante nova e diversa das "antigas" que incriminava normalmente os judeus, como o fazem os evangelhos.

No episódio de número oito Jesus está de volta a Jerusalém, antes passa pela casa de Lázaro, Maria e Marta, como informa o narrador: *"Com a chegada do verão Jesus e seus discípulos rumaram para o sul para a terra da Judéia, na aldeia de Betânia Lázaro e suas irmãs se preparavam para a festa outonal dos tabernáculos.* E, depois desta curta seqüência inicia-se propriamente dito o fato que nos interessa mais de perto, o narrador explica: *"Na semana da celebração subiu Jesus a Jerusalém para a adoração, e de acordo com seu costume falou no pátio do grande templo".*

Alguns sacerdotes comentam os ensino de Jesus, sempre divididos a favor e contra, a cena seguinte corta para mostrar o antigo sumo-sacerdote, o sogro de Caifás, Anás, que tenta alertar seu genro do perigo que Jesus significava, este não concorda e pensa que tudo não passa de uma breve agitação. Em seguida ele é convocado por Pôncio Pilatos e vai ao seu encontro, onde não é recebido exatamente de uma maneira cortês. Os dois são extremamente políticos, são de uma rispidez estudada e cínica.

O assunto: o povo fala mal de Pilatos, pois, acredita que ele roubou o dinheiro do templo para mandar construir um aqueduto para Jerusalém, a discordância: Pilatos recebeu o dinheiro de Caifás, que espalhava ao mesmo tempo a notícia d tirania do governante. Caifás joga para minar a posição de Pilatos, que o acusa de enriquecimento, e de querer desestabilizá-lo politicamente. O diálogo é o mais longo de toda a série. Não parece anti-semitismo e nem favorecimento dos romanos, os últimos se colocam como conquistadores:

Pilatos: "Há alguns meses propus certas construções em Jerusalém principalmente um aqueduto para suprimento de água.

Caifás: Projeto ambicioso, senhor, que poderia trazer-lhe crédito ante o imperador, apesar de muito oneroso.

Pilatos: Discutimos o custo quando prontificastes a suprir-me com os fundos do templo.

Caifás: Concordei sim, mas não me prontifiquei, a sugestão foi de vossa excelência.

Pilatos: Não modifiques minhas palavras.

Caifás: A questão é muito trivial para discussões.

Pilatos: Pensas assim? Parece ser o ponto principal de discussões em toda Israel.



Pilatos e Caifás, conversa tensa à respeito do aqueduto

Depois de ouvir Pilatos levantar suspeitas a seu respeito, Caifás irá argumentar que Roma deveria construir o aqueduto com seu próprio dinheiro, ou, apenas devolver o dinheiro que fora "tomado", e conclui, dizendo que o povo não precisa de um aqueduto,

pois já estava acostumado a carregar água e a comprá-la dos aguadeiros. Pilatos, por sua vez, diz que os judeus preferem armazenar dinheiro no templo, prá Caifás; alega ainda não compreender o povo judeu, derrotado, humilhado, mas cheio de orgulho por seu único Deus e submisso ao templo. Caifás diz que isso é bom, pois, ele controla o templo e o povo e isso poupou a vida de muitos soldados romanos. Depois de uma longa discussão, Pilatos resolve dizer quem manda: *"Valérius deu-te esta posição, eu posso tomá-la e eliminar-te, assim..."* estala os dedos.

A conclusão não é histórica, Pilatos diz que irá devolver o dinheiro, e que não construirá o aqueduto, coisas que efetivamente fez ao contrário. A seqüência dura sete minutos de diálogo tenso e ininterrupto. Na seqüência seguinte, Caifás e Anás conversam sobre o ocorrido, Anás pensa que foi uma grande vitória e pode deixar Jesus em paz. Caifás diz que não, pois Pilatos pode tomar conhecimento da liderança de Jesus e desejar colocá-lo como sumo-sacerdote, tomando assim o seu lugar. E ordena para Anás: *Faze-o prender e leva-o perante o sinédrio.* A ameaça de prisão não surte resultados, pois, os guardas tiveram medo da multidão que o cercava no templo.



Anás e Caifás

É importante notar que nesta longa seqüência de diálogo entre Pilatos e Caifás, busca-se, talvez pela primeira vez num roteiro acabado, contornar a delicada situação da culpabilidade dos judeus pela morte de Jesus. Segundo o que se faz aqui, a culpa da morte de Jesus não é dos judeus, mas de Caifás, e a questão não é religiosa, mas totalmente política: o seu medo de perder o cargo que lhe dava grande poder em Jerusalém. A questão da culpabilidade dos judeus é muito mais grave entre os anos de 1952 e 1954 do que fora até então, pois naquele momento histórico específico já se tinha conhecimento do horror e

da barbárie cometidos em relação aos judeus nos campos de concentração nazista durante a Segunda Grande Guerra, na qual os americanos relutaram muito em entrar. Toda esta cena, bastante pensada e elaborada, com dados históricos concretos, diferentes dos textos canônicos pôde ser pensada tendo em vista uma necessidade de atingir um público com informações adaptadas a esta nova realidade.

Um último dado relevante é que The Living Christ é talvez o único filme do pós-guerra a trazer à cena a Transfiguração de Jesus, esta cena era bem conhecida nos filmes do início do século XX, mas terminou por desaparecer.



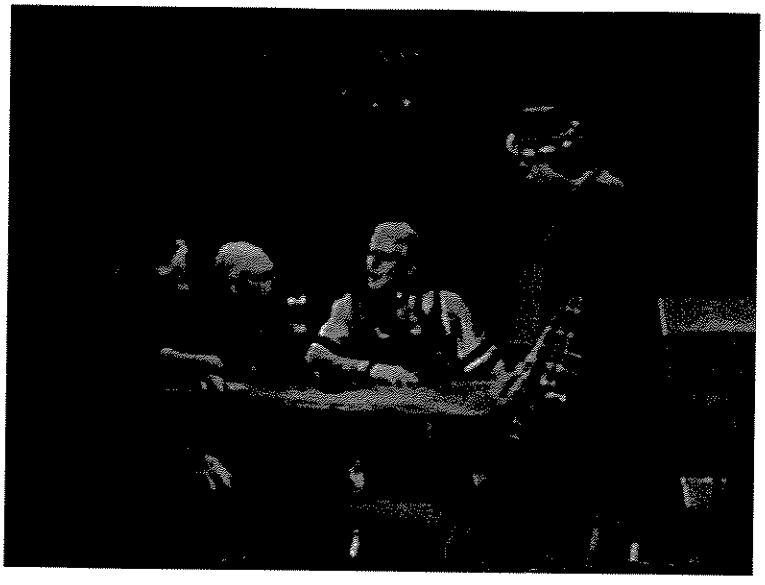
A Transfiguração

Os Últimos Dois Episódios

O que se mostrou um arranjo bom para o produtor da série causa-nos algumas dificuldades. Os últimos dois episódios tratam-se, como já foi dito anteriormente, do filme *I Beheld His Glory*, como ele foi feito através do recurso a *flash-backs* sua ótica é diferente do restante da série. Ele não possui, enquanto um filme de longa-metragem, a mesma exploração temporal que o restante da série. Caracteriza-se por uma linguagem extremamente enxuta. De proximidade com a série guarda somente a marca de uma teatralização bastante forte, pouca exploração dos movimentos de câmera. O centurião romano, personagem fictícia, que conta a estória a discípulos de Jesus, também fictícios, narra os últimos dias de vida de Cristo que ele testemunhou.

Eles passam o filme inteiro dentro do cômodo de uma casa, sentados em volta de uma mesa, esta cena é entrecortada pelos flash-backs, nestes também não nenhuma novidade marcante. Posso apenas excetuar, como novidade, a ausência de grande massa de figurantes, a ausência de imagens que ilustram violência, como a flagelação, a via-crucis, e a crucificação. Não são visíveis episódios importantes da Via Crucis em detalhes, que são mais importantes numa produção Católica. Não tem Verônica, abordando Jesus com sua

toalha; nem Simão, o Cireneu, ajudando-o a carregar a cruz; nem o tradicional encontro com Maria no caminho da cruz. A virgem Maria mantém o seu papel secundário na vida adulta de Jesus.

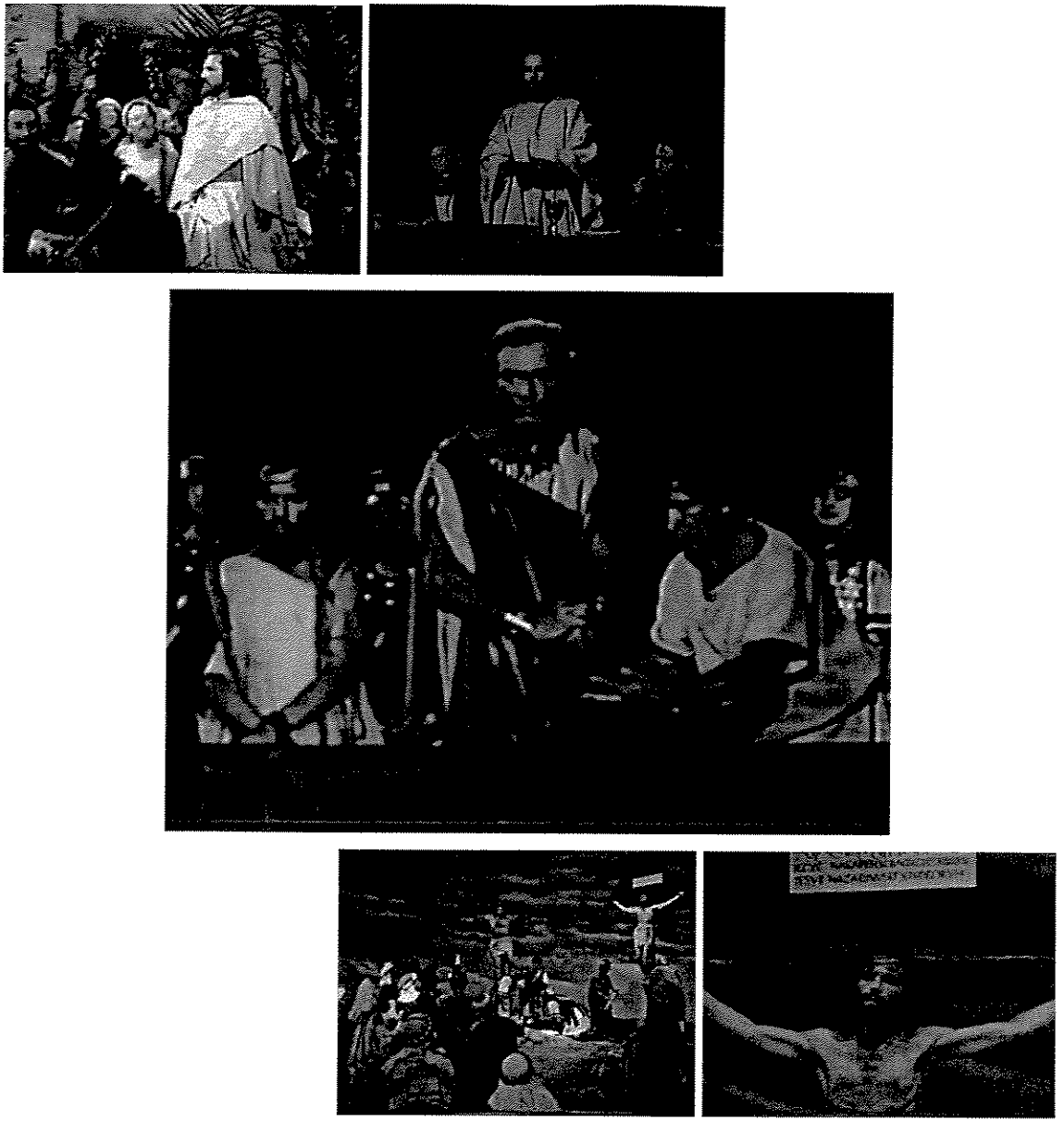


Centurião romano rememora a estória

O mais marcante neste filme é o fato de terem-no elaborado como uma espécie de "rememoração" pois isto faz uma metáfora ilustrativa daquilo que os evangelhos pretendem ser: a narração daquilo que é lembrado a respeito de Jesus. Então todas as supostas e prováveis falhas narrativas tornam-se contexto da memória, falha por natureza. Tudo é articulado pela narração e pelo testemunho, mas não exatamente pelo detalhamento e pela rigorosa cronologia dos acontecimentos. Poderíamos, sem exageros, chamá-lo de O Evangelho do Centurião, a diferença é de que este foi feito em imagens e no século XX. Poderia-se ainda alegar que o fato do protagonista do filme ser um romano, isto ainda poderia fortalecer a culpa dos judeus, no entanto, se associada à série, esta questão fica bastante diluída.

Adaptar o filme ao final da série significou uma importante perda de homogeneidade. Jesus que era atuante e uma personalidade constante, ao final, é sempre mostrado de forma passiva dentro dos acontecimentos. Novamente, cumpre lembrar, que o

filme, anterior à série, também pode ter tentado poupar a excessiva exposição dos judeus ao acontecimento da morte de Jesus.



Cenas dos últimos dias de Jesus

Pe. Peyton e a popularização do Rosário

Em 1958 surge uma outra série televisiva importante, trata-se da produção hispano-americana *Os 15 Mistérios do Rosário*. Por se tratar de uma série baseada nas meditações do Rosário, já se deve ter em mente que o seu foco e objetivo principal é a glorificação de Maria, a mãe de Jesus. Como foi esclarecido anteriormente, as devoções do Rosário

surgiram por meio da ação de São Domingos e cada conta do rosário significa uma rosa que se oferece à Virgem Maria. Logo, poderíamos concluir perfeitamente que esta não é uma série que trata da vida de Cristo, no entanto, assistindo-a pude perceber que Maria é personagem secundária, ficando muitas vezes sem ao menos aparecer. A relação esperada entre os espectadores e a Virgem Maria se dá através da mediação dos "mistérios" vividos por Jesus e que estão também, de certa forma, relacionados à Maria.

Apesar da ênfase em Jesus Cristo que há na série, ela possui um retardamento estilístico importante, pois insiste em mostrar Jesus o tempo todo de costas, coisa que deveria, de alguma forma, fazer as pessoas voltarem-se para Maria. Desta maneira, esta série segue os traços estilísticos de outros filmes hollywoodianos rodados na década de 50. Eu aqui chamo de "retardamento estilístico" pois foi rodada em 1958, posterior, portanto à série de Friedrich, de 1952, e ao filme *Day of Triumph*, de 1954. A posição de Jesus de costas pra a câmera não é disfarçada, não se busca maneiras eficientes de mostrá-lo como alguém que não se via muito bem a face. A postura é flagrantemente artificial, chocando-se com o realismo e os bons posicionamentos de câmera de outras cenas.



Jesus é mostrado o tempo todo de costas

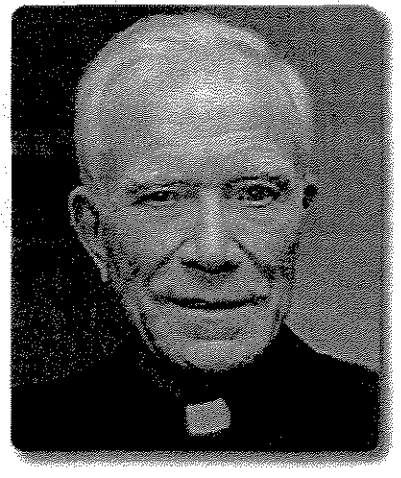
Esta série nos importa por duas razões em particular, pelo o que ela reafirma da série americana anterior, e pela maneira como ela escolhe e organiza sua narrativa, através das meditações do Rosário. Como foi dito em capítulos anteriores, a formação da narrativa a respeito da vida de Jesus se deve mais à tradição da Igreja Católica, à devoção da via-Crucis e às meditações do Rosário, do que à adaptação de textos evangélicos canônicos. Esta série demonstra, de forma cabal, o que eu havia afirmado anteriormente. *Os 15*

Mistérios do Rosário estabelecem uma ordem e uma cronologia para diversos acontecimentos da vida de Jesus, e também já traz assinalados os fatos mais importantes.

Estreada em 1958, a série teria direção de Joseph I. Breen Jr., José Munoz Molleda cuidou da música e a produção ficou a cargo do Pe. Patrick Peyton, da Congregação dos Padres de Santa Cruz. A série em vídeo de que disponho não traz bem dispostos os diversos créditos, e é confuso também dizer que atores atuaram nos diversos episódios, pois eles vêm, quando muito, apenas nomeados no início de cada parte. A única personalidade que se tornou bastante conhecida depois desta série foi a atriz Maruchi Fresno, espanhola, que fez o papel da virgem Maria, no entanto, em alguns comentários biográficos que encontrei pouco posteriores à sua morte, não havia referência sobre a importância de sua participação nesta série, ou se isto teve algum efeito sobre sua carreira, mencionam apenas sua atuação no "curioso" *Os 15 Mistérios do Rosário.*

Sem dúvida nenhuma, a personalidade mais importante – e, provavelmente quem cuidou do roteiro também – é o Pe. Patrick Peyton, neste ponto tem um papel tão destacado quanto o de Friedrich.

O Produtor



Pe. Patrick Peyton

Peyton foi um dos mais famosos evangelizadores da igreja católica americana, pertencia a Congregação de Santa Cruz (Congregation of Holy Cross). Em sua Cruzada pelo Rosário ele congregou milhões de pessoas pelo mundo inteiro, organizando eventos públicos em grandes cidades como Manila e São Paulo, fazendo o mesmo nos Estados Unidos, em locais como São Francisco e New York.[9]

Ele foi um dos pioneiros da media religiosa, o que o ajudou bastante, além do clima de "caça as Bruxas" foi a sua habilidade em conseguir o engajamento de estrelas de

[9] Essas notas biográficas foram retiradas e traduzidas do site oficial do Family Theater http://www.americancatholic.org , as quais não sofreram modificações importantes, acessado em 28 de julho de 2004.

Hollywood, que emprestavam seu talento para que a sua obra pudesse atingir milhões, pelo rádio, filmes e TV. Peyton é tido como um protótipo do pregador dos novos tempos, em sua ação ele ajudou a inserir a Igreja Católica na mídia moderna.

Apesar de seus inúmeros legados, normalmente ele é lembrado pelas duas grandes organizações que fundou, que existem e funcionam até a atualidade, ainda mantendo-se sob o comando da Congregação da Santa Cruz. The Family Rosary (O Rosário em Família), iniciado por Peyton em 1942, com sede em Albany, New York, contando com escritórios nas Filipinas, Brasil, Peru, Irlanda, África e Uruguai. E, posteriormente, ele iria fundar The Family Theater Productions, organização através da qual produziria novelas prá radio, filmes, e series de Tv, sempre conseguindo cooptar a cooperação de astros famosos do cinema hollywoodiano, dando ênfase nos valores da família e da religião.

Family Theater estreou em 13 de fevereiro de 1947, seu primeiro programa foi ao ar pela Mutual Brodcasting Company. E seu primeiro texto dramático, *Flight From Home* foi encenado por James Stewart, LorettaYoung e Don Ameche. Daí por diante a história do programa estendeu-se por mais de duas décadas, sendo um dos programas de rádio que mais tempo ficou no ar, de 1947 a 1969. Pelos palcos do rádio passaram centenas de atores conhecidos e desconhecidos de Hollywood, todos envolvidos na causa da *"prece em família"*.

Patrick Peyton teve oito irmãos, nasceu em 1909 em County Mayo na Irlanda, dentro de uma família católica que praticava a oração do Rosário, recitando-o todos os dias. Na idade de 19 anos, Patrick imigrou para os Estados Unidos, juntamente com seu irmão Thomas, para prosseguir seus estudos no seminário. Na época os dois irmãos entraram para a Congregação da Santa Cruz (Congregation of Holy Cross) e foram enviados para o Holy Cross Seminary, na University of Notre Dame, em South Bend, Indiana. Quando Patrick estava próximo à sua ordenação ele contraiu tuberculose e esteve próximo da morte. Voltou-se para a Virgem Maria e pediu-lhe um milagre, prometeu-lhe que se sua vida fosse salva ele dedicaria seu ministério a ela. Aparentemente suas preces foram atendidas, e ele e Thomas foram ordenados em 15 de junho de 1941.

Em 1942, fundou a Family Rosary em Albany, New York. Os Estados Unidos estavam em guerra e Peyton acreditava que o mundo só poderia ficar em paz se o coração humano estivesse em paz e em família. Na época sua convicção expressou-se pelo que se

tornou o famoso slogan: *"Um mundo que reza é um mundo em paz"*. Naquele contexto, por causa da guerra, Peyton entendia que muitas famílias viviam um verdadeiro caos: esposas e filhos perdiam parte da família para a guerra; e enquanto isso, as mulheres eram convocadas para ajudarem no esforço de guerra trabalhando nas fábricas. Para ele iniciava-se aí a delinqüência da juventude. Desta forma Peyton começava a pregar a mensagem da família unida em torno da oração.

Iniciou seu programa de rádio de 15 minutos de duração, baseando-se na simples idéia de dizer para as famílias fazerem sempre a meditação do Rosário. Obteve sucesso e tentou em seguida aliar a idéia do Rosário em Família com um show familiar. Ele conversou com os diretores da Mutual Broadcasting Company, em New York, que concordaram que a guerra havia desagregado a família e os valores familiares nos Estados Unidos e que provavelmente a idéia de um show com a família unida em torno da oração poderia ser a resposta.

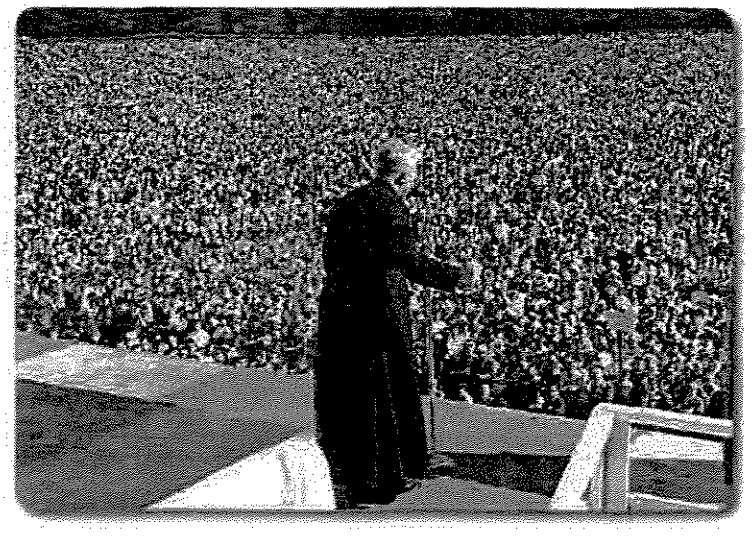
Recebeu meia hora no rádio, no entanto, ele é quem deveria trazer uma boa idéia e uma grande estrela para lá, a fim de atrair a audiência. Pe. Peyton ainda não conhecia ninguém no show Business naquela época, no entanto, conhecia os pais dos famosos irmãos Sullivan, que eram freqüentadores da sua Paróquia, e os persuadiu a levarem seus filhos para orarem unidos em torno do rosário e fazerem um show no rádio. Os cinco irmãos Sullivan haviam recentemente ganhado destaque no país, pois participaram ativamente de episódios dramáticos da Segunda Guerra, na batalha do Pacífico: tinham toda atenção nacional voltada para eles naquele momento. O programa foi um sucesso. Em seguida ele pegou o telefone e pediu para o operador ligar para Bing Crosby, uma das maiores estrelas hollywoodianas da época, e este concordou em participar do programa.

A apresentação de Bing Crosby foi ao ar no dia das Mães em 13 de maio de 1945, este show conseguiu uma grande audiência, e assim Peyton conseguiu meia hora de rádio por semana da Mutual. Depois daquele ano Patrick Peyton viajou de trem para Hollywood, para lá iniciar um novo programa de rádio. Em menos de dois anos colocou no ar uma longa serie de programas que levaram o nome de Family Theater, ainda pela Mutual Radio.

Estes programas possuíam uma característica muito singular, não eram sectários. Não havia menção ao rosário ou à Igreja Católica, apenas buscava-se que a família se unisse em torno da oração, não importando que religião ou que oração, durante anos os

programas foram levados ao ar sob o slogan *"A Família que ora unida permanece unida"*. Muitas personalidades de Hollywood pareciam ficar felizes em dar apoio a essa percepção: Gary Cooper, Loretta Young, Lucille Ball, Jane Wyatt, Henry Fonda, Jack Benny, Rosalind Russell, Shirley Temple, Margaret O'Brien, Gregory Peck, Jimmy Durante, Gene Kelly, Natalie Wood, Vincent Price, Charlton Heston and Raymond Burr, entre outros, pois, como foi notado anteriormente, essa participação lhes garantia uma certa isenção pública perante o Macartismo, sem aqui entrar no mérito das suas crenças pessoais.

Como na década de 50 o rádio começava a ser eclipsado pela TV, Padre Peyton e Family Theater Productions buscaram entrar no novo meio o mais rapidamente possível. Ao longo dos anos 50 o Family Theater foi produzindo uma série de shows para a televisão. Entre outros muitos projetos Peyton tomou para si a monumental missão de produzir 15 dramas bíblicos baseados nos mistérios do Rosário, filmado na Espanha com um elenco de milhares de pessoas. Ao todo, o Family theater produziu mais de 58 filmes e especiais para a TV. Novamente Padre Peyton angariou vários talentos de Hollywood – estrelas, como Frank Sinatra, Loretta Young, William Shatner, Bob Newhart, Bing Crosby, Raymond Burr and Helen Hayes. Entre eles resta uma especial menção para Grace Kelly. Os últimos três filmes nos quais ela apareceu antes de sua trágica morte, em 1982, foram feitos para a Familiy Theater.



Pe. Patrick Peyton pregando para uma multidão

A atuação do Pe. Patrick Peiton chegou até mesmo ao Brasil, onde fundou o Rosário em Família, e onde participou de forma poderosa na organização dos eventos religiosos que

ajudaram na derrubada de João Goulart do poder em 1964. Sempre no papel de religioso respeitoso das tradições e da família foi enviado pelo Departamento de Estado Americano, sob a administração de John Kennedy para atuar no Brasil. Aqui, como pode ser visto nestes dados da página do conhecido Cpdoc:

> "(...) ele lançou a Cruzada do Rosário em Família, semente da campanha contra o governo organizada posteriormente por senhoras da classe média. As pregações do padre Peyton frutificaram, por exemplo, na ação das mulheres mineiras que, de rosário nas mãos, impediram um comício de Leonel Brizola em Belo Horizonte. Ou então na resposta dada, em São Paulo, ao Comício da Central promovido pelo governo, no Rio. Uma multidão calculada em quinhentas mil pessoas saiu em passeata pelas principais ruas da capital paulista, na manifestação chamada Marcha da Família com Deus pela Liberdade, de grande impacto entre as camadas médias da sociedade". [10]

Padre Peyton morreu em 1992, atualmente os continuadores da sua obra pleiteiam a sua canonização.

Com este rápido esboço biográfico acredito ficar demonstrada a importância da atuação de Pe. Peyton nos Estados Unidos. Não possuo notícia sobre o sucesso ou não da veiculação da série naquele país. Kinnard e Davis, que fizeram uma relação bastante completa de filmes e episódios relativos à vida de Jesus exibidos naquele país, calam-se completamente a este respeito. Resta-me especular que houve a veiculação da série pelos canais de TV, assim como houve a veiculação de outros programas produzidos pelo Family Theater. No entanto, o seu impacto parece ter sido reduzido, uma vez que não encontro sinais deste em qualquer lugar.[11]

Os 15 Mistérios do Rosário

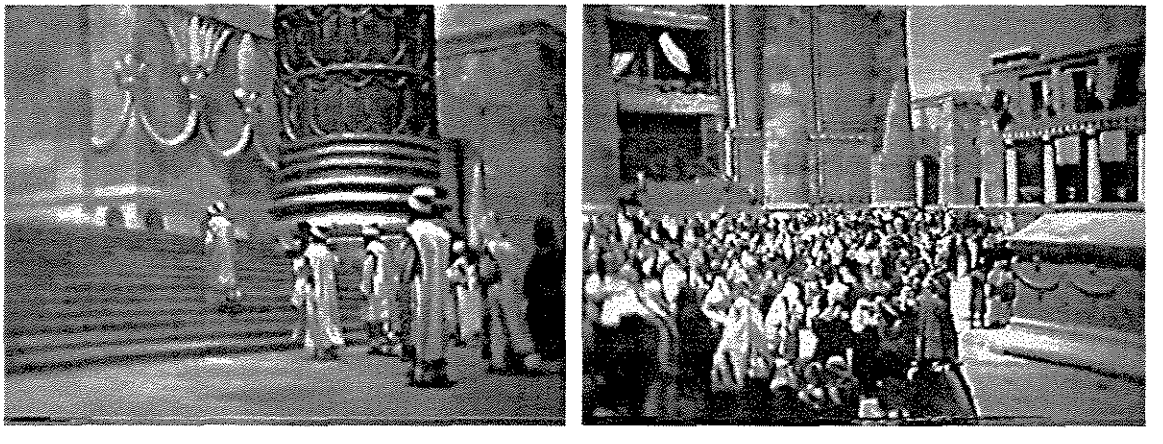
A série foi rodada com locações na Espanha, teve direção de Joseph I. Breen Jr., e é tida como uma co-produção entre Espanha e Estados Unidos, em sua abertura aparece: Albany, New York, Madrid, e o copyrigth para a TV, datando do ano de 1958. Até onde pôde ser percebido, houve a exclusiva utilização de atores espanhóis. Em termos um pouco mais técnicos essa produção se caracterizou pela intensa utilização dos vários Planos (plano geral, plano em profundidade, pp, etc). As câmeras têm uma utilização bastante

[10] Vide http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb.htm página institucional onde consta o Verbete biográfico sobre a Revolução de 64, acessado em 15 de dezembro de 2003.

[11] A maior quantidade de dados referentes ao Pe. Patrick Peyton em relação aos de Frederick Friedrich devem-se tão somente à disponibilidade de informações. Aqui sigo minha orientação de disponibilizar em português o máximo possível de informações de outra forma inacessíveis.

profissional, podemos perceber que os operadores buscavam as melhores perspectivas, as melhores angulações; em flagrante contradição com este profissionalismo, percebemos que os atores possuem uma movimentação basicamente teatral. Todos se movem de forma muito lenta, sem naturalidade e sem nenhum esforço para parecerem convincentes. Os diálogos são mostrados basicamente em plano/contra-plano.

Há uma boa exploração do espaço, como exige a narrativa clássica hollywoodiana. Isto faz pensar que contaram com bons câmeras, bons técnicos, mas que alguém com noções menos seguras de cinema coordenava a produção. Os cenários são riquíssimos, e é de se duvidar que tenham sido feitos pra o filme. Eles caracterizam-se por serem grandes construções, a maior parte delas monumentais e ao ar livre. Tendo em vista que a série foi rodada na Espanha, Peyton, provavelmente, fez uso dos cenários já existentes para as grandes produções que ocorreram na mesma época. É possível que ele estivesse utilizando os estúdios de Samuel Bronston. O resultado final, extremamente modesto, desta série, se comparado aos recursos alocados permite se pensar no reaproveitamento de cenários.



Cenários grandiosos contrastam com a atuação

O mais surpreendente desta produção foi o fato de assumir, mesmo em seu título, a estrutura de imagens fornecidas pelo Rosário. Cada parte da série, com duração em torno de 17 minutos, se constitui por um dos "Mistérios" do Rosário, que fica assim dividido em três blocos, com cinco partes cada:

Mistérios Gozosos

1. Anunciação do Anjo Gabriel a Maria
2. Visita de Maria à sua prima Santa Isabel
3. Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo

4. Purificação de Nossa Senhora e apresentação do Menino Jesus no Templo
5. A perda e o encontro do Menino Jesus no templo entre os Doutores

Aqui se coloca um interlúdio conectivo – Caifás reunido com sacerdotes convocam Judas – traição de Judas

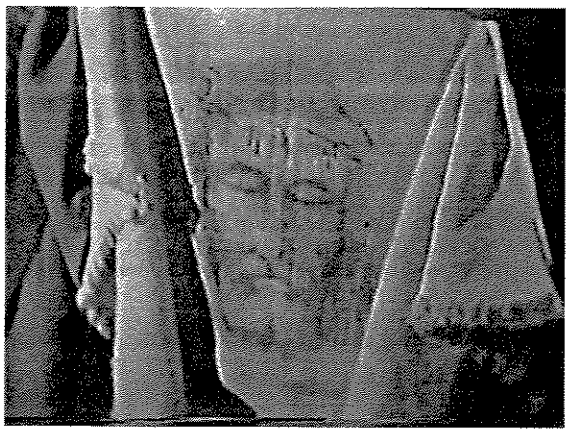
Mistérios Dolorosos

1. Agonia de Jesus no Horto das Oliveiras
2. Flagelação de Nosso Senhor Jesus Cristo
3. Coroação de espinhos de Nosso Senhor Jesus Cristo
4. Jesus carregando a Cruz a caminho do Calvário
5. Crucificação e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo

Mistérios Gloriosos

1. Ressurreição de Nosso Senhor Jesus Cristo
2. Ascensão de Nosso Senhor Jesus Cristo
3. Vinda do Espírito Santo sobre Nossa Senhora e os apóstolos reunidos no Cenáculo
4. Assunção de Nossa Senhora de corpo e alma ao Céu
5. Coroação de Nossa Senhora como Rainha do Céu e da Terra

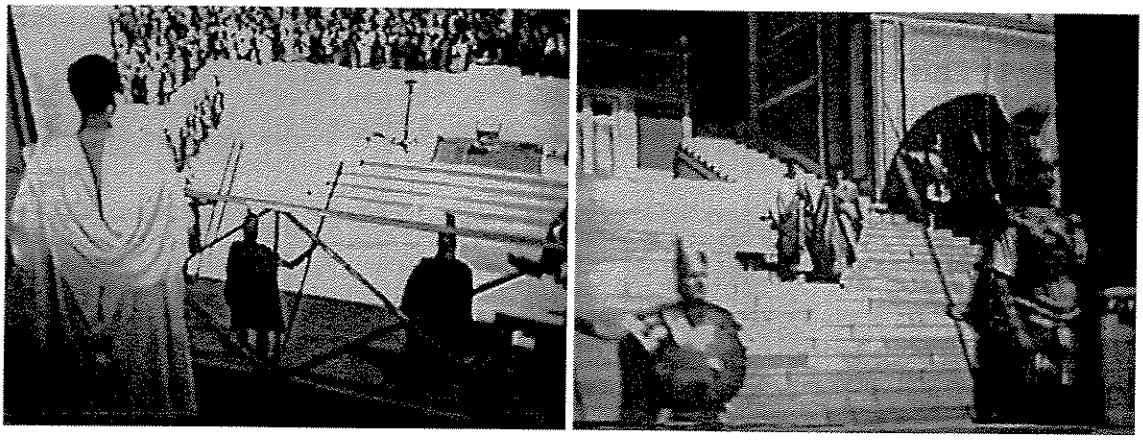




Verônica e a Sagrada Face

A série obedece rigorosamente esta estrutura narrativa, bem como faz utilização das imagens referentes á devoção da via-crucis, já abordadas anteriormente, fundindo-as com

as dos Mistérios Dolorosos. A única exceção às imagens realmente contidas no Rosário é o que chamei de Interlúdio Conectivo, na realidade, apenas um episódio diluído entre "A perda de Jesus no Templo..." e a "Agonia de Jesus no horto...", e, ele existe pela necessidade de se fazer uma conexão narrativa entre os episódios da juventude e os da Paixão de Cristo. Sem este interlúdio não haveria como explicar sem flagrante quebra da homogeneidade narrativa, os sofrimentos pelos quais Jesus iria passar. Pe. Peyton não poupa os judeus, abre este interlúdio com um episódio onde os sacerdotes Anás e Caifás, e seus conselheiros, já condenaram Jesus à morte por blasfêmia, apenas discutem a formalidade de como prendê-lo e executá-lo.



Melhores ângulos são os do Julgamento por Pilatos

Há também uma longa dedicação aos romanos no papel de bons moços. Pôncio Pilatos esforça-se ao máximo para não condenar Jesus. As duas melhores atuações na série são as de Pilatos e de Herodes, este último parece calcado na personagem do filme *Golgotha*, de 1935, feito por Harry Baur, é sério e sem afetações, coisa já vista também em *The Living Christ*. O momento do julgamento supera em qualidade todos os outros episódios da série, este sim é filmado com cuidado e estética cinematográficas: grandes planos gerais, câmeras altas, explora a profundidade de campo intensamente e utilizam-se de travellings os mais variados. Isto acaba por valorizar extremamente o papel de Pilatos – e o julgamento de Cristo -, o que de certa forma, como vimos anteriormente, cada vez que ele é mostrado de forma positiva a culpabilidade dos judeus aumenta. No entanto, no que se refere a Pilatos, ele não tem a ajuda de sua esposa Cláudia para poder decidir. Ela não existe nesta série e nem o episódio no qual ela o avisa que sofrera com Jesus em sonhos, encontrado no Evangelho de Mateus.

A série inicia-se com seis letreiros padrão sobre fundo rosa:

1. A Cruzada do Rosário em Família

2. "Os Quinze Mistérios do Rosário"

3. Dolores Cantabella
Mariano Azana
Félix Acaso
Luis Guedes

4. Música: José Munoz Molleda
Dirigido: Joseph I. Breen, Jr.

5. Produzida por Padre Patrick Peyton dos Padres de Santa Cruz – copyright 1958

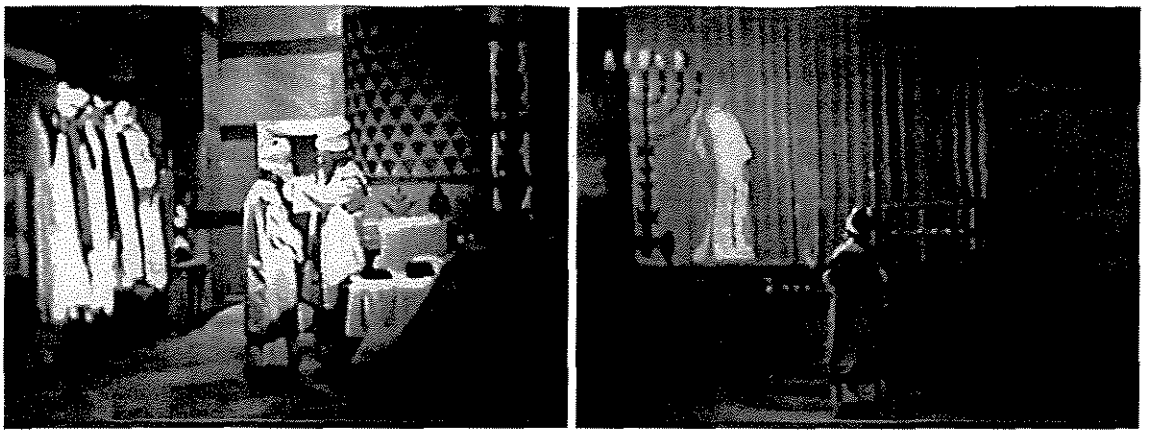
6. "Dedicada à sua família e a todas as famílias do mundo inteiro"
"A família que reza unida permanece unida"

O primeiro bloco refere-se aos Mistérios Gozosos, como já foi dito acima, então, poderiam ter começado diretamente com a Anunciação, mas se preferiu iniciar a narrativa com outro anúncio, o do nascimento de João, que seria mais tarde cognominado o Batista.

Logo no início o papel do narrador como um intérprete dos acontecimentos se impõe, diferentemente do que ocorria na série *The Living Christ*, esta não faz a utilização de mapas e se tem alguma pretensão didática não o é com a história, mas com a prática da oração do Rosário. O narrador abre a série já com um comprometimento teológico bastante específico, remetendo o espectador ao "pecado original" cometido por Adão e Eva e relacionando Jesus com o Messias que veio para livrar o mundo do pecado:

> *"Depois do pecado original o mundo ficou na escuridão, a escuridão da mente e do espírito. Uma longa noite onde o paraíso se tornou selvagem e os filhos e filhas de Adão sucumbiram nas sombras tateando cegamente o invisível apoio de Deus. Mas o homem não foi abandonado, Deus prometera redenção a Adão. E muito antes da época de Abraão o povo de Israel recebeu de Deus a promessa de um Messias, um salvador que redimiria o mundo. E atentos a essa promessa divina os homens, confiantes, esperaram."*

Ele continua a sua narração, introduzindo ao cenário dos acontecimentos: *"Assim durante o reinado de Herodes mais um dia se iniciava no Templo de Jerusalém... Era a hora matutina... e o sacerdote encarregado de queimar o incenso no templo era um homem chamado Zacarias"*.

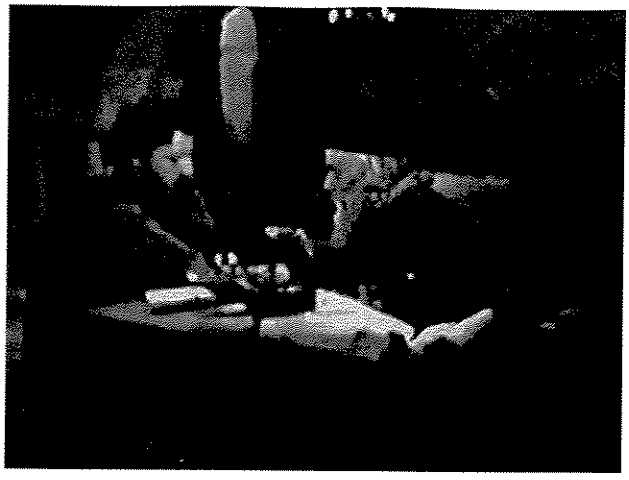


Zacarias com o Sumo Sacerdote e com o Anjo

Deste momento em diante percebe-se a intenção de se relacionar João Batista com Jesus Cristo, pois João era filho de Zacarias, que por sua vez, era casado com Isabel, prima de Maria. No desenrolar das funções de Zacarias como oficiante no templo, e depois do anjo ter anunciado que Isabel conceberia, ocorre um diálogo entre dois sacerdotes que comentam o acontecido, um deles termina confessando estar esperando o "Príncipe da paz", imagem Cristológica que apareceu na primeira serie analisada, que aqui, no entanto, se tornará apenas uma frase, sem confirmação no sentido geral da série. O anúncio foi feito a Zacarias por um anjo, e, neste filme os anjos aparecem, não têm asas e são transparentes, um recurso já utilizado nos filmes do começo do século XX.

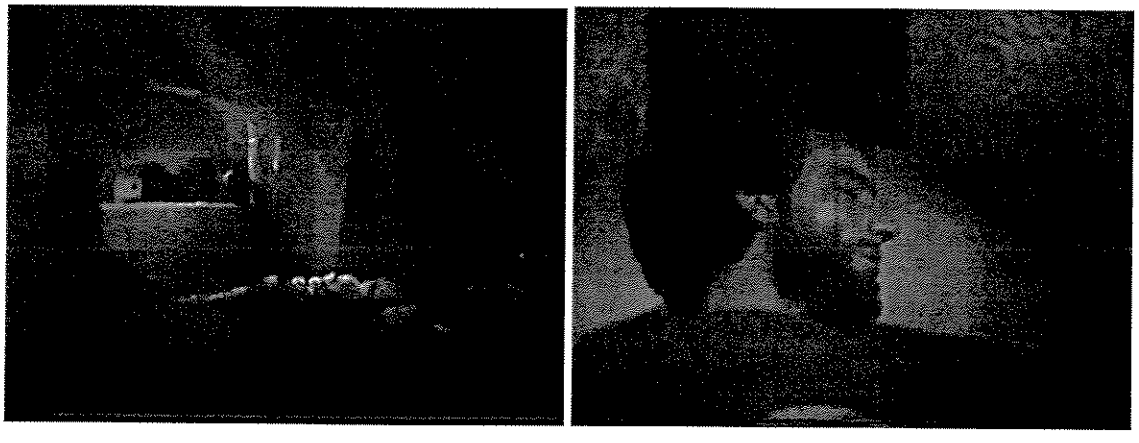
Outro uso de imagem Cristológica acontece em seguida, na Anunciação, onde é utilizado literalmente o texto do Evangelho de Lucas, no entanto, o narrador conclui a cena com as seguintes palavras, retiradas do prólogo do Evangelho de João: "*No princípio foi o verbo, e o verbo estava com Deus, o Verbo era Deus e o Verbo se fez carne e habitou entre nós*".

Até o momento, em menos de quinze minutos temos três imagens Cristológicas evocadas: Messias, Príncipe da Paz e o Verbo. Ao longo da série se percebe claramente que foram palavras meramente citadas, não possuem uma força maior. Não houve o desenvolvimento de uma narrativa que desejasse explorar de forma mais clara essas imagens, talvez, apenas talvez, se pudermos associar Messias a Rei, essa primeira imagem prevaleça ao final.



José se aconselha com o Rabino

Após a Anunciação, feita de forma totalmente convencional, Maria vai visitar a sua prima Isabel, e termina o primeiro episódio. O segundo tem uma alteração importante, pois o narrador é José, noivo de Maria. Ele se aconselha com o rabino local a respeito da gravidez de Maria e conta-lhe, através de flash-backs a viagem desta até a casa da prima e os acontecimentos que lá se deram, incluindo até mesmo o *Magnificat* (Lucas); a narrativa transcorre até o momento em que Zacarias, pai de João, recupera a fala ao escolher este nome para seu filho.



O sonho de José

A cena volta pra José, que terminou de contar a estória, onde ele é aconselhado pelo Rabino, que relembra-lhe a profecia de Isaías. O Messias viria da linhagem de David e explica-lhe que eles, José e Maria são cada um desta linhagem. Esta fala é interessante, pois trata-se também de um arranjo teológico, pois é conhecido o conflito entre as genealogias

de Mateus e Lucas, um traçando a linhagem a partir de José e outro a partir de Maria; aqui chega-se a uma solução de consenso: os dois são da linhagem de Davi.

José volta pensativo pra sua casa e a noite ele sonha com a resposta de que não deve abandonar Maria. Esta cena é representada apenas com José dormindo, uma voz em off, e uma luz caindo sobre seu rosto, de forma muito semelhante ao que tinha sido feito em *From the Manger to the Cross*, em 1912.

O terceiro episódio, o Nascimento, transcorre sem novidades importantes, o quarto nos interessa mais uma vez que ele expande personagens que até então não apareciam de forma tão evidente, tratam-se de Simeão e Ana, referidos no Evangelho de Lucas, é o episódio concernente à Purificação de Nossa Senhora e apresentação do Menino Jesus no Templo. Como não se trata de um acontecimento comumente citado o narrador esclarece:

"Naquele tempo na Judéia era costume entre os pais de cada criança primogênita do sexo masculino a levasse ao Templo para apresentá-la, onde diariamente uma multidão de peregrinos atravessava os portões da cidade e formavam uma massa tão compacta e imponente que parecia uma verdadeira cidade em movimento, costumavam trocar o seu dinheiro pelo dinheiro romano pois lá eram obrigados a pagar cinco dinheiros oferecidos na apresentação como substituto simbólico da vida de seus filhos."

As primeiras imagens são de um homem velho, Simeão, a quem diziam que Deus havia prometido que morreria apenas depois de ter visto o Messias, então ele buscava-o entre as crianças que eram obrigatoriamente apresentadas no templo. Gasta-se algum tempo ilustrando a sua angústia, pois era velho e desejava morrer. Ilustra-se também o descrédito e descaso com que era tratado pelos demais. Para que houvesse melhor verossimilhança a mulher, conhecida por profetiza Ana, que também abençoa Jesus no texto de Lucas, é colocada como sua amiga e confidente. Essa apresentação é cortada para o narrador, sobre imagens de José, Maria e Jesus: *" haviam se passado quarenta dias desde o nascimento do redentor, e agora sua mãe Maria e seu pai adotivo José iriam levar o menino ao templo de Jerusalém onde ele seria apresentado, cumprindo, assim, a lei."*

A cena volta novamente para o Templo, onde há uma grande valorização do cenário que é gradiloqüente. Simeão e Ana travam dois longos diálogos entrecortados por imagens de Maria e José dirigindo-se para o Templo. Quando José e Maria chegam, Simeão e Ana vão em direção a eles, e Ana diz: *"Aquela mãe! Parece que a conheço... é Maria, ela trabalhou aqui..."* sua fala torna-se incompreensível por alguns instantes por causa da

dublagem da época, no entanto, ao final ela cita os pais de Maria, Ana e Joaquim, e Maria como quem tendo vivido no templo.



Ana e Simeão, aguardando o Messias

Estas informações, postas nos lábios de Ana pertencem ou à tradição católica, ou a um Apócrifo, onde provavelmente a tradição se originou:

VIII, 1 . E seus pais retornaram cheios de admiração, louvando e glorificando a Deus, Soberano Senhor, porque a menina não tinha voltado para junto deles.

Maria permaneceu no templo do Senhor, vivendo como uma pomba e recebia seu alimento das mãos de um anjo[12].

O texto é do *Proto Evangelho de Tiago*[13], um dos mais importantes apócrifos, que ficou conhecido em todo o ocidente e oriente até o séc. IV, e depois foi relegado ao esquecimento no ocidente, pois afirmava que José era um homem muito velho que tivera vários filhos antes de se casar com Maria, coisa que explicava por que os Evangelhos falam em irmãos de Jesus. No ocidente, a versão de São Jerônimo, de que em hebraico primos e irmãos tinham a mesma assonância, fez com que se aceitasse que os evangelhos tratavam na verdade de "primos" de Jesus, prevalecendo a tese de que Jesus fora filho único. No oriente, na Igreja Ortodoxa este texto ainda é bem acolhido. Outra informação também pertencente a ele é o nascimento de Jesus em uma gruta, ao sentir as dores do parto em

[12] Ramos, Lincoln, p. 38

[13] Algumas informações que constam do filme podem terem sido retiradas do proto-Evangelho de Tiago, um texto antigo, provavelmente do final do século II e que não foi aceito no ocidente como livro canônico, no entanto, a sua influência indireta se fez sentir fortemente, uma vez que outros textos apócrifos dependeram do dele, como: Evangelho do Pseudo-Mateus, Livro da natividade de Maria e Livro da Infância do Salvador. A ele ainda estão ligadas algumas comemorações litúrgicas como as festas de São Joaquim e Sant'Ana (26 de julho), a Apresentação de Maria, e o nascimento de Jesus em uma gruta[13]. Aqui sugeri apenas a possibilidade destas informações terem vindo deste apócrifo, pois elas podem muito bem ter vindo pura e simplesmente da tradição, sem necessidade de consulta a este texto. Neste caso sentimos a sua influência subjacente.

plena viagem para Belém, Maria pede para José encontrar um local: *XVIII, 1 – Encontrou ali uma gruta e conduziu-a para lá*[14]. Este detalhe da gruta permaneceu na tradição pictórica.

Um outro episódio deste evangelho é importante, pois, ele explica o uso da imagem de Maria indo buscar água em uma fonte, antes do acontecimento da Anunciação:

> *XI, 1. Apanhou Maria um cântaro e saiu para tirar água.*
> *E eis que uma voz lhe disse:*
> *- "Alegra-te, cheia de graça; o Senhor está contigo; bendita és tu entre as mulheres".*
> *Maria olhava à direita e à esquerda, para ver donde vinha a voz.*
> *Trêmula, entrou em sua casa, deixou o cântaro, tomou a púrpura, sentou-se no banco e continuou a tecer a púrpura.*
> *2. E eis que um anjo se apresentou diante dela e disse:*
> *- "Não tenhas medo, Maria, porque encontraste graça diante do Soberano Senhor de todas as coisas. Tu conceberás por sua palavra".*[15]

Este trecho explica por que a insistência em filmes como *From the Manger to the Cross* e *Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo*, da Sociedade Paté, da cena de Maria indo buscar água na fonte. Com o passar das décadas esta imagem, que não existe nos textos evangélicos, acabou sendo deixada de lado em filmes posteriores, inclusive nestas duas produções.

Retornando à série, o narrador encerrou o episódio, dizendo que eles voltaram a Nazaré onde a criança cresceu forte e sã. De maneira bastante estranha não ocorre o batismo de Jesus por João; aqui digo "estranha" pois se gastou um grande preâmbulo para introduzir o nascimento de João e sua utilidade principal na estória, que seria batizar Jesus, foi deixada de lado.

Talvez a novidade mais importante neste filme relativamente a estória de Jesus seja a ampliação do papel de duas personagens citadas nos textos evangélicos, que no entanto não possuem nenhum destaque no contexto da crucificação: um centurião romano e José de Arimatéia. Até então, não havia ao menos citação para a existência de José de Arimatéria nos filmes de Cristo. Neste ele ganha uma rápida expansão daquilo que faz nas narrativas evangélicas, ou seja, ele pede o corpo de Jesus a Pilatos para dar-lhe sepultura e depois deposita-o no seu próprio túmulo. Não há nenhuma menção a essa personagem antes deste

---

[14] Ramos, Lincoln, p.53
[15] Ramos, Lincoln, p. 44.

episódio, no entanto, ele encontra-se descrito de forma bastante semelhante nos quatro textos (Jo 19: 38-42; Mt 27: 57-61; Mc 15: 42-47; Lc 23: 50-56).

Neste filme existe um centurião, cujo nome não é citado e que surge após a crucificação de Jesus, seu papel é organizar o evento. No entanto, este papel é bastante dilatado, vemos aqui novamente a valorização de uma personagem romana, como já havia ocorrido em *The Living Christ*. Ele manda que os soldados afastem a multidão, tem sempre um semblante preocupado. Manda que perguntem quem é o casal que tão afoitamente tenta se aproximar descobre tratarem-se de Maria, a mãe, e João, o discípulo. Eles aproximam-se e aí faz Jesus entrega sua mãe para ele: "Mulher, eis aí o teu filho! Depois disse ao discípulo: Eis aí tua mãe" (Jô 19:27-28). As nuvens no céu estão carregadas, sinal que uma tempestade se aproxima. O centurião interroga um soldado:

- Onde Está esse amigo do crucificado querendo falar comigo?
Soldado – Aquele homem, senhor! Atrás daquelas mulheres.
Soldado – Conheço este homem ele é José de Arimatéia, um membro do Sinédrio.

José de Arimatéia aproxima-se e pára diante da cruz fitando Jesus, o Centurião toma-o pelo braço e pergunta:

Centurião - Sobre que assunto viestes falar comigo?
José de Arimatéia - Tu conheces a lei que trata destes homens, Centurião?
Centurião - Recebo ordens do Procurador, não do Sinédrio. Agora, se você vem aqui...
José de Arimatéia - Eu não venho aqui como membro do Sinédrio. É só um amigo de Jesus a quem você crucificou.
Centurião - Os amigos dele teriam ajudado muito. Se tivessem vindo mais cedo.
José de Arimatéia - Eu combinei com sua mãe que lhe daria uma sepultura e vim aqui para pedir o seu corpo.
Centurião - Sobre essa coisa entenda-se com Pilatos.
José de Arimatéia - Pensei que seria melhor falar com você. Pelo que vejo, eles estão muito ansiosos em vê-lo numa vala comum, antes mesmo que eu possa explicar o caso a Pilatos.
Centurião - Trate de ir e tome as suas providências. Vá, antes de lhes quebrarmos as pernas.
José de Arimatéia - Você não vai quebrar-lhe as pernas, Centurião! (o centurião encara-o) Muitas coisas foram escritas sobre esse homem até mesmo antes de ser concebido por sua mãe. E do Messias está escrito: nenhum dos seus ossos será quebrado.
Centurião - Então acredita.. que ele é... o Messias?!

O questionamento do Centurião é interrompido por Jesus agonizante: *Jesus: Meu Deus! Meu Deus! Por que me desamparaste?!*



Jose de Arimatéia e o Centurião durante a Crucificação

Essa interjeição dá espaço para uma explicação de conteúdo teológico bastante interessante. Para alguns sempre foi difícil explicar por que Jesus, que se mantivera forte e constante até aquele momento, de repente "acusa" Deus de tê-lo desamparado. No entanto, como é sabido daqueles que conhecem mais a fundo as escrituras, ele na verdade está fazendo uma citação do Salmo 22[16], como José de Arimatéia prontamente esclarece para o Centurião, e depois ele mesmo recita o Salmo, no entanto trata-se de uma versão bastante resumida, adaptada para aquela circunstância:

José de Arimatéia - Ele fala as palavras de Davi, o profeta.
Jesus – Eu sou o verme da terra... e não um homem...
José de Arimatéia - Eu sou um verme da terra, não um homem, a ignomínia dos homens, o rejeitado por todos os povos, todos os que me vêem riem-se até o escárnio, eles levantaram suas vozes contra mim como leões rugindo e uivando, o conselho dos malignos me assediou, feriram as minhas mãos e meus pés, eles contaram todos os meus ossos...Olharam-me e fixaram os olhos sobre mim, dividiram os meus trajes entre eles e sobre minhas vestes tiraram sortes, minha força ficou em pedaços e minha voz emudeceu na garganta...
Jesus: Tenho sede.
Um soldado molha uma esponja e tenta levar até ele, o Centurião toma-a e coloca a esponja sobre uma lança, mas a multidão grita furiosa.
Maria madalena sai em meio à multidão e abraça-se aos pés da cruz chorando.
Jesus: Tudo está consumado.
Jesus: Meu Pai, em vossas mãos entrego meu espírito.

Desta longa citação interessa-nos a vinculação renovada que faz entre Jesus e Davi e o aparecimento de um Salmo, mesmo que em versão reduzida. No começo da série o narrador já havia tentado vincular Jesus ao Messias, que dizia-se, de acordo com o profeta Isaías viria da Casa de Davi. Desde então tivemos o cruzamento e a explicação das

[16] Na constituição dos textos evangélicos é extremamente difícil dizer se Jesus disse alguma palavra neste momento "realmente",ou se elas foram colocadas ali para remeterem a Davi pelos redatores originais, no entanto, aqui não se questiona a redação evangélica.

genealogias de Maria e José, ligando-os a esta linhagem, o nascimento de Jesus em Belém, a cidade de Davi, a longa expansão do papel de Simeão, que reconheceria o Messias, a tabuleta pregada na Cruz com os dizeres Jesus nazareno Rei dos Judeus em três idiomas (Jo) e, por fim, a clara recitação do Salmo, realizada por José de Arimatéia.

O aparecimento do Salmo chama atenção, pois no futuro, no filme *A Maior História de Todos os Tempos*, de George Stevens, novamente textos dos Salmos seriam citados e usados adequadamente e com um sentido próprio dentro do filme. Um último quesito é importante para se estabelecer a imagem Cristológica neste caso. Depois do episódio da flagelação, abre-se, seguindo a seqüência do Rosário um chamado de A Coroação de Espinhos de Nosso Senhor Jesus Cristo, este acontecimento ocupa lugar Durant um episódio inteiro. Ainda não fora feito até então uma extensão tão grande de um fato que durava alguns segundos em outros filmes. A coroa[17], que foi preparada por um judeu, com muita malícia e perícia, foi levada pelos diversos corredores da Fortaleza Antonia, com grande cerimônia e bastante lentamente...até que fosse colocada na cabeça de Jesus de forma violenta, estando ele assim coroado rei.



Coroação de Jesus

[17] Em razão da idade do filme, e da cópia em vídeo de que disponho, as cores deste filme desbotaram restando somente o vermelho. Tendo em vista melhorar a qualidade desta imagem eu a alterei para tonalidades de cinza.

Toda essa preocupação com a linhagem de Davi, que havia sido Rei de Israel, e de vincular Jesus a ele só tem sentido se ela desejar mostrar que Jesus é o Messias, no entanto, a imagem mais clara não é a messiânica, a do redentor político religioso, mas a de um "rei". As falas e gestos relativos à realeza estão presentes, mas no caso do Messianismo ele se dá por inferência. Tendo em vista a estrutura da série, ela também não se preocupou em mostrar curas de Jesus (ele não faz nenhuma) e nem seus ensinos; ele aparece como parte do rosário e como alguém de linhagem real; e, lhe é colocado um manto vermelho, praticamente idêntico ao do filme *O Manto Sagrado*.

Nesta série ainda estão presentes as negações de Pedro, durante o julgamento de Jesus, e a sua reafirmação, posteriormente à Ressurreição. O terceiro bloco da série não chega a ser de nosso interesse, pois Jesus está totalmente ausente dele. Apenas é bom lembrar que partes dos textos dos Atos dos Apóstolos foram usados bem como textos de outro Apócrifo, A Dormição de Maria, que narra os últimos acontecimentos da sua vida.

Últimos comentários sobre a série

A coisa mais importante é que este filme que foi feito para falar dos Mistérios do Rosário e que por isso tem de falar necessariamente de Maria, pois o Rosário é para exaltar o seu papel em tudo isso, na verdade não funciona, pois o papel dela é pequeno ao longo do filme. Na ausência de material textual histórico com falas de Maria ela se torna muito muda. E eles não têm coragem de colocá-la nem assistindo em cenas onde ela evidentemente não se encontra em textos evangélicos. Isso é importante uma vez que não têm como justificar, exceto pela tradição o papel que a virgem tem na história católica e que avultou-se ao logo dos séculos. A devoção Mariana, mal consegue encontrar provas evangélicas para justificar-se. O resultado disso é que a vida de Jesus é a coisa mais importante no filme. Isso permite que se possa analisá-lo, pois, o seu fio condutor é a vida de Cristo, no entanto, os parâmetros são as meditações do rosário. A via Crucis também se encontra completa com todas as quedas, com verônica e Cireneu.

Há uma presença bastante grande de evangelhos apócrifos nesta produção, desde a citação dos nomes dos pais de Maria Joaquim e Ana, ao selo do tumulo de Jesus, citado no Evangelho de Pedro, e à assunção de Maria, também fatos que não se encontram em textos canônicos, mas em textos apócrifos, já citados.

Conclusão

Essas duas séries feitas para a TV, *The Living Christ* e *Os Mistérios do Rosário* marcaram profundamente a forma de se contar a estória da vida de Jesus. Verificaremos em capítulos posteriores como várias cenas, expansões de personagens evangélicas, etc, foram apropriadas e ainda mais elaboradas por outros diretores. Talvez a marca mais profunda seja a da série americana, pois o desenvolvimento da estória de João Batista como uma sub-trama seria reutilizado à exaustão pelos filmes realizados posteriormente.

Ambas as séries trazem já a marca do pós-guerra, a questão judaica é tratada com maior cuidado. É paradoxal que essas séries produzidas justamente pelos meios religiosos tenham vindo a influenciar o cinema hollywoodiano. E não é menos paradoxal que as devamos a um período marcado pela perseguição aos comunistas e à busca de segurança pelos atores nos braços das suas religiões, fugindo do "ateísmo" tipicamente associado ao comunismo. Foi graças ao apoio dos artistas e produtores hollwoodianos, radialistas e transmissoras de televisão que as confissões religiosas conseguiram enfim elaborar uma imagem de Jesus que consideravam mais concorde com suas crenças. Assim, vimos surgir, Jesus, o Professor; Jesus, o Peregrino; Jesus, o Médico, etc.

Cap. 07 - King of Kings - Jesus, Um Americano – Nicholas Ray, 1961.

Introdução

King of Kings, de 1961, é um dos filmes mais conhecidos do gênero, ele praticamente dispensa apresentação. Poucas pessoas não o viram, e bem menos ainda jamais tomou contato com alguma coisa deste filme, como: imagens de Cristo (Jeffrey Hunter), a trilha sonora, etc. Pois, apesar de todas as críticas que sofreu em seu lançamento é bastante popular até hoje. Apenas dizer que é popular, não dá a adequada dimensão da sua importância para a construção da imagem cinematográfica de Jesus. Poderíamos dizer sem muita dúvida de que a sua relevância é inversamente proporcional à chuva de críticas que recebeu e que ainda hoje vêm sendo tolamente repetidas.

Afirmar também que *King of Kings* é uma obra-prima do cinema também não chega a ser uma verdade. Este filme surge como um documento importante, nele se registra a melhor tentativa feita até então de se transformar Jesus Cristo numa personagem de cinema, nele se ousou realmente adaptar a estória de Jesus. Esta adaptação atingiu níveis antes nunca alcançados ou até mesmo cogitados. A estória sofreu decisivos enxugamentos até mesmo em suas partes mais tradicionais como *A Anunciação* e *O Nascimento*, sendo que é um dos poucos filmes a terem dispensado o anúncio do nascimento. Ninguém antes dele havia feito isso[18]. E a sua qualidade maior se define exatamente por este "ninguém havia feito isso antes".

Praticamente todos os críticos de cinema aqui citados, como: Tatum, Baugh, Stern, Kinnard e Davis, Jon Solomon, etc., analisam-no do alto da década de 90, a partir de cadeiras universitárias ligadas a instituições religiosas de ensino, e, só possuem em sua mente uma única estória válida sobre Jesus Cristo, a deles. No entanto, o fato dos analistas em geral terem absorvido o conteúdo e a forma da crítica daquele período (década de 60) em relação ao filme de Nicholas Ray, não os dispensaria de saber, ou no mínimo procurar saber, o que este filme tinha tanto de original que não fosse a famosa frase da crítica dizendo: *"Eu fui um Cristo teenager"*. Assim rotulado, ele vem sendo passado de mão em mão pelos pesquisadores sem se conseguir dizer nada mais de produtivo do que repetir que

[18] Exceção feita aos filmes que tratam apenas dos episódios relativos à Paixão.

ele teve um impacto negativo nas esferas religiosas da época. A quantidade de vezes que li a opinião de Moira Walsh fez com que uma simples repórter de um jornal religioso de tendências teológicas, que é o que ela era, fosse alçada à condição de *"importante teórica de cinema"*[19].

Deve-se ter algo mais a dizer sobre um filme que mais de quarenta anos depois ainda está aí, sendo veiculado insistentemente, sendo relançado várias vezes, tendo reedições de luxo, tanto o filme em DVD quanto a sua trilha sonora em CD. Por causa desta estanha durabilidade, que não foi gozada por outros filmes, inclusive o super citado e bem amado da crítica *Il Vangelo Secondo Matteo* de Pasolini, até há pouquíssimo tempo sem versão para o as vídeo-locadoras brasileiras. *King of Kings* merece que se pense e que se saiba sobre a sua contribuição para a constituição da narrativa da estória de Jesus e da formulação da psicologia dessa personagem no cinema.

Nele não apenas se construiu uma imagem Cristológica, como também se a amparou com recursos históricos e teológicos, possibilitando-lhe um pleno desenvolvimento. Antes dele, e talvez esta seja a única comparação válida entre estes filmes, apenas *The King of Kings*, de 1927, havia elaborado de forma bem amarrada uma imagem Cristológica através do cinema. A ousadia desta elaboração é que o define.

Um filme tocado a muitas mãos

Algo bastante perceptível em *King of Kings* é a extrema dificuldade de se mapear entre todos os que nele trabalharam qual foi a influência mais marcante. Barnes Tatum, chama-o de *"King of Kings de Bronston"*[20], pois reconhece que Nicholas Ray não teve direito ao corte final do filme. Sendo, inclusive, inseridas algumas cenas a mais, por insistência da MGM, que iria distribuir o filme nos Estados Unidos, gravadas pelo diretor Charles Walter.

Comecemos pelo produtor. Samuel Bronston, de origem romena, realizou parte da sua carreira nos anos 40, quando foi trabalhar na unidade francesa da MGM, após sua graduação na Sorbonne. Tornou-se produtor independente em meados dos anos quarenta, mas suas realizações não se tornaram conhecidas e nem se distinguiram por grandes

[19] Moira Walsh foi articulista do semanário Jesuíta América, suas opiniões e críticas deram importante balizamento para o público católico americano. Sua atuação se estendeu entre o final dos anos 50 e início dos 70, Tatum, p. 85.
[20] Tatum, p. 85.

méritos, assim foi até os anos cinqüenta. Nesta década ele acabaria se distinguindo por se tornar um pioneiro na indústria cinematográfica. Foi o primeiro a montar estúdios fora de Hollywood, numa escala épica, para produzir para o mercado americano. O motivo principal eram os custos, impostos americanos e um forte sindicato dos técnicos e atores de cinema, que encareciam as produções com as suas múltiplas exigências. Montou seu estúdio na Espanha, e em suas produções contratava as estrelas de Hollywood, mesclava-as com algumas da Espanha e engrossava as fileiras de seus filmes com um número excepcional de extras, coisa que naquele período já não seria algo tão barato nos Estados Unidos.

Pouco tempo após a morte de Cecil B. DeMille, em 1959, Bronston[21] anunciou o seu desejo de filmar uma vida de Jesus nos padrões da tradição de harmonização entre os vários textos, estabelecido por aquele diretor em *The King of Kings*, em 1927. Ele conseguiu envolver a MGM no projeto e assim obteve um orçamento de oito milhões de dólares, o que não era nada desprezível. No mesmo ano, enquanto rodava *King of Kings* o dinâmico produtor filmava *El Cid*, versando sobre um herói espanhol do séc. XI que se notabilizou na luta contra os mouros e que se tornou um grande sucesso de público. Ele seria responsável por outros grandes sucessos na década de 60 como: *55 Days at Peking* (1963), *Circus World* (1964) e *The Fall of The Roman Empire* (1964); sempre conseguindo envolver grandes atores e diretores em seus projetos.

Ao selecionar roteiristas para o seu estúdio, Bronston, encontrou em Philip Yordan[22] um homem fundamental para colaborador. Yordan, na década de quarenta notabilizara-se em Hollywood como um "doutor de roteiros", ou seja, era contratado para salvar roteiros cujas falhas invibializariam a sua produção; neste período também era extremamente valorizado por sua capacidade de sintetizar extensos assuntos em roteiros curtos e bem

---

[21] Tatum, p. 75.

[22] Philip Yordan, nascido em 1914, de uma família de imigrantes poloneses, foi um dos mais talentosos e enigmáticos roteiristas dos anos 50 e 60, senhor de uma carreira multifacetada, que ainda não é de todo conhecida pelos historiadores de cinema, começou sua carreira escrevendo para o diretor William Dieterle, e com ele notabilizou-se pela capacidade de salvar roteiros que poderiam redundar em fracasso. No período da Lista negra de Hollywood, onde vários roteiristas foram impedidos de trabalhar por terem sido acusado de ligação com os comunistas, através do acirrado Macartismo, Yordan teve uma importante atuação, dando emprego para muitos deles, no entanto, também costuma ser acusado de assumir créditos que não lhe pertencem, inclusive por Johnny Guitar. – vide Bruce Eder no site http://www.allmovieguide.com , acessado em 20 de janeiro de 2004, de onde saíram parte destas informações.

amarrados; além disso, destacou-se por participar ativamente da produção em todas as suas etapas. Era um homem fundamental para Bronston tocar seu empreendimento na Espanha, Yordan iria garantir a qualidade com seus roteiros e com sua habilidade de salvar outros tantos. Em seu currículo incluíam-se vários sucessos, entre os quais: *Broken Lance* (1954); *Johnny Guitar* (1954) e *The Harder They Fall* (1956); também foram seus os roteiros das sagas acima citadas produzidas por Bronston.

O produtor faria uma surpresa para Philip Yordan, convidando o seu, até então, amigo Nicholas Ray para ser o diretor do filme. Eles já haviam trabalhado antes em mais de um filme, sendo que *Johnny Guitar* foi um dos mais marcantes. Yordan convidou ainda para trabalhar no roteiro o escritor italiano Diego Fabbri, reconhecido na Itália daquele período, e posteriormente passou o texto das falas do narrador do filme para Ray Bradbury[23], outro escritor bastante conhecido, e cujo nome não aparece nos créditos. O que é uma injustiça tendo em vista a extensão do texto do narrador.

Por último, Samuel Bronston contratou para fazer o protagonista do filme um ídolo da juventude, Jeffrey Hunter, que toda a América via com bons olhos, ele já havia sido utilizado com bons resultados por John Ford em *The Seachers* (1956) e em *The Last Urrah* (1958). O genuíno talento de Bronston para a escolha dos atores garantiu um belo elenco pra a sua produção, principalmente para os atores que ficaram com os principais papéis: Robert Ryan como João Batista; Rip Torn como Judas; Hurd Hatfield como Pilatos; Harry Guardino como Barrabás; Siobhan McKenna no papel da Virgem Maria; e Frank Thring como Herodes.

A mais ambiciosa cena do filme inteiro é, provavelmente, a do Sermão da Montanha, ao menos ela é um consenso entre os estudiosos e críticos. Foi rodada em apenas cinco dias em Venta de Frascuelas, a sudeste de Madrid, usando cinco câmeras e cerca de 5.400 extras. No livro *Nicholas Ray: An american Journey* escrito por Bernard Eisenschitz, o diretor, em entrevista ao autor, recordava-se: *"Nós construímos o que, de acordo com o que eu creio, foi o mais longo plano seqüência já rodado..."*. Infelizmente a criatividade de Ray foi e ficou freqüentemente comprometida por trás das câmeras, pois lá se travava uma poderosa batalha. De acordo com Gavin Lambert, citado na biografia feita por Eisenschitz:

---

[23] Kinnard e Davis, p. 106.

"A atmosfera era realmente infernal: era como se houvesse duas cortes... Nick e Phil Yordan, que tinham sido velhos amigos, não se falavam mais. Yordan era o executivo imediatamente superior a Ray, então, ele não estava ali como um roteirista, mas para garantir que Ray rodava o seu roteiro. Eles jamais conversavam, exceto por walkie-talkie."[24]

No início Ray teve muita liberdade, mas acabou se desentendo seriamente com Yordan, pois este percebia que ele estava alterando bastante o seu roteiro enxugando partes e dando ênfase em outras, isto provocou um verdadeiro duelo durante as filmagens, um verdadeiro show de ordens e contra-ordens. Após a edição do filme, cujo corte final foi vetado a Ray, devido ao contrato com a MGM, o diretor Charles Walters foi convocado para gravar cenas adicionais, tendo em vista algumas exigências da mesma MGM que seria a distribuidora[25].

A indústria cinematográfica não recebeu muito bem a escolha de Jeffrey Hunter para o papel de protagonista, e pouco depois o filme já recebia o epíteto de *"Eu fui um Jesus adolescente"*. No entanto, Hunter fez um bom trabalho e encarnou o papel com serenidade e certa dignidade, como seria de esperar para os clérigos americanos, que sempre tiveram na atuação "digna" seu principal foco. Sua facilidade com o papel devia-se ao seu trabalho anterior sob a direção de Nicholas Ray, com quem havia filmado *The True Story of Jesse James*, em 1957, numa entrevista para a revista *Films and Filming*, em 1962, o ator esclareceria sua relação com o diretor:*"Ray é um homem que, como Ford, tem uma grande habilidade para comunicar as suas idéias concisamente,"* e ainda declarava, *"Ele é um homem calado; não é bombástico no set e se ele tinha alguma coisa a dizer para você ele falava para você sozinho.*[26]*"*

Apesar de todo o alarde da campanha publicitária, que chegou mesmo a distribuir na estréia um livreto de trinta e duas páginas, onde se incluía o aval do Papa João XXIII, conseguido pela visita de Samuel Bronston e Philip Yordan à sua Santidade, o filme *King of Kings* não deu o impulso desejado à carreira de Jeffrey Hunter. Posteriormente ele trabalhou mais e mais em projetos que já foram esquecidos tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, a única exceção que pode ser percebida é a gravação do episódio

---

[24] Vide site All Movie Guide, em matéria do articulista Bruce Eder, acessado em 20 de janeiro de 2004.
[25] Infelizmente não possuo dados que esclareçam quais são as cenas rodadas por este diretor.
[26] Essa informação foi retirada do conhecido site Turner Classics Movie, sob responsabilidade do articulista Paul S. Steinberg. Acesso realizado em 22/07/2004.

piloto da famosa série *Star Trek*. Em 1969, depois de uma queda do alto de um telhado, ele passou por uma cirurgia durante a qual morreu, tinha somente 43 anos.

A influência de um produtor importante como Samuel Bronston, que faz a escolha dos atores, roteirista chefe e diretor, não pode ser desprezada. Por outro lado, a construção de um roteiro por um roteirista tarimbado e experiente como Philip Yordan, assistido por dois escritores, é mais do que digna de crédito. Para além disto, a conhecida capacidade de Nicholas Ray em trabalhar com o conteúdo significante da imagem e suas freqüentes discussões com Yordan, também testificam a respeito da sua participação na construção da estória. Como eu disse anteriormente trata-se de uma produção, que à semelhança de uma partitura musical, foi tocado a muitas mãos, apenas o conjunto destas diversas mãos, inclusive da interferência da MGM, nos permitiu o seu resultado final.

De todas as mãos, no entanto, a que mais convencionalmente aparece entre os críticos e teóricos é a de Nicholas Ray, voltemo-nos um pouco mais para este diretor.

Nicholas Ray



Nicholas Ray, em 1957

Nicholas Ray é considerado um dos rebeldes dos anos 50 e 60 e é um dos mais queridos diretores americanos entre os Cahieristas[27] franceses. Conhecido tanto pelos seus grandes sucessos quanto pelos grandes fracassos e, exatamente por isso, rejeitado pelo cinema americano, viveu algum tempo na Europa, onde se tornou uma espécie de ícone da *Nouvelle Vague*, morrendo em 1979, após ter os seus últimos dias filmados em *Lighting Over Water- Nick's Movie*, um longa-metragem realizado por Wim Wenders.

[27] Críticos que escrevem para *Les Cahiers du Cinema*, importante revista francesa especializada em cinema, fundada na década de cinqüenta por André Bazin e que forneceria importantes elementos para a formação da chamada "Nouvelle Vague", entre os quais François Truffaud.

Ele nasceu nos Estados Unidos, no estado de Wisconsin, em 1911, era neto de um emigrado alemão, e chamava-se Raymond Nicholas Kienzle. Na época da grande Depressão ele partiu para Chicago e posteriormente Nova Iorque. Ali começaria a participar do teatro de vanguarda e viria a conhecer e tornar-se grande amigo do conhecido diretor de cinema Elia Kazan. Naquele momento histórico interessante e bem distintivo dos Estados Unidos, o momento da aplicação do New Deal, de Franklin Delano Roosevelt, na esperança de reerguer a economia americana após a Grande Crise de 1929, Ray decidiu-se a viajar por diversas comunidades rurais, gravando músicos locais. Tornou-se realizador de um programa de rádio, no qual primava por buscar as mais verdadeiras raízes americanas.

Deixando este projeto alguns meses depois ele foi para Hollywood, onde tornou-se assistente de Elia Kazan, em *A Tree Grows in Brooklyn* (1945). O seu primeiro filme, *They live by Night* (1948), mesmo que se trate de um típico filme *Noir*, mostra já alguma coisa de suas características mais marcantes: o herói, Farley Granger, demonstra uma fragilidade adolescente, procurando fugir ao mesmo tempo à polícia e ao bando de gangsters que era afinal a sua única família. Era um filme sobre "fuga" que ao mesmo tempo mostrava a personagem fugindo de sua própria realidade e que ao fazê-lo, intuitivamente, buscava o interior do país, numa busca por suas raízes no coração dos Estados Unidos. O filme é o que convencionou-se chamar posteriormente de *road-movie*, um filme de estrada.

Talvez a maior qualidade de Nicholas Ray tenha sido a sua capacidade de subverter os gêneros estabelecidos, e entre estes figuram os Filmes de Cristo. Os seus heróis masculinos são aqueles típicos da má consciência, são fracos, neuróticos e muitas vezes se pode dizer que chegam a ser fisicamente débeis. Estão sempre procurando fugir de si mesmos, da sua própria condição, seja humana ou apenas uma social que os oprime e obriga à fuga. Nesta circunstância para as mulheres, personagens femininas, fica todo o peso, a carga, de serem o apoio moral e emocional destes homens frágeis. A mulher aparece como a sustentadora moral, a fonte de apoio, maternidade e sacrifício.

Essa forma de perceber a personagem masculina pode ser encontrada até mesmo em *King of Kings*, de 1961, aqui o nosso objeto de análise. Afinal, que Jesus Cristo teve uma aparência mais frágil do que o vivido pelo ator Jeffrey Hunter?! Os olhos imensamente azuis, a face praticamente feminina, lembrando a de um adolescente, traziam em tudo a marca desta fragilidade, que seria contrabalançada pelo papel de Siobhan McKenna, como

a virgem Maria, lembrando em tudo a típica mãe americana da época, aquela que cuida do lar e que aconteça o que acontecer parece sempre ter um semblante de força inabalável.

Apesar de sua óbvia vinculação com os valores de vida americanos, Ray também não deixa de estabelecer paralelos de interesse com estes mesmos valores ao tratar das questões raciais em alguns de seus trabalhos, como ciganos e esquimós, respectivamente em *Hot Blood*, de 1956 e *The Savage Innocents*, de 1960; este seu interesse por tudo o que é da América levou-o também a realizar um dos primeiros filmes ecológicos: *Wind Across the Everglades*, 1958. Graças ao seu enfoque bastante pessoal dos temas que tratava ele veio contribuir decisivamente para a fragilização dos gêneros. Para os críticos *autoristas*[28], nem sempre importa que ele não montou até o fim diversos dos seus filmes, graças ao alcoolismo, ou que tenha até mesmo abandonado algumas filmagens, pois, a ruptura e o desequilíbrio fazem parte da suas características pessoais e, portanto, da sua obra.

O que se deve perceber em relação a este curto percurso da carreira de Nicholas Ray é que ele foi um homem preocupado com a cultura de seu país, nem tanto com a Alta Cultura, mas com a cultura do povo americano. Nele estão precisos os questionamentos sócio-culturais de uma época, nele são perceptíveis as raízes americanas, pode-se dizer que Ray é um nacionalista às avessas, não se preocupa com o Estado Americano quanto com o povo que em muitos momentos vive ao largo das instituições políticas que, apesar de toda história ideológica dos Estados Unidos, não o contêm de fato.

Ficha Técnica

Na ficha técnica do filme apenas Nicholas Ray está creditado como diretor, devemos por isso acrescentar Charles Walter. O roteiro também foi creditado apenas a Philip Yordan, mas como vimos Diego Fabbri e Ray Bradbury também tiveram sua participação. A direção de fotografia ficou a cargo de Franz F. Planer, Milton Krasner e Manuel Berenguer, o filme utilizado era o de 70mm, utilizando o processo de cinemascopia pelo método Super Technirama, além disso o filme foi feito em Technicolor. Os figurinos ficaram nas mãos de Georges Wakhevitch e o diretor de sets foi Enrique Alarcon, os murais

[28] Vertente originada com François Truffaud em seus artigos em Les Cahiers Du Cinema, que insistia em buscar as marcas de um "autor" dentro de um filme, normalmente o seu diretor, que acabav assim sendo marcado por um estilo. Para estes críticos, mesmo que o diretor não tivesse direito ao corte final do filme, ou mesmo à edição isso não era tão importante, pois a "marca autoral" poderia ser encontrada desde um posicionamento de câmera específico até a forma de mostrar o conteúdo de uma cena.

utilizados foram feitos por Magiek Piotrowski – os murais deste pintor se basearam nas pinturas encontradas em Pompéia. A edição foi feita por Harold F. Kress. Diretores associados: Noel Howard e Sumner Williams, além dos assistentes de direção Carlo Lastricati, José Maria Ocohoa e José Lopez Rodero. A sonoplastia ficou a cargo de Basil Fenton Smith e a música, como bem se sabe foi de Miclos Rozsa[29]. Os penteados e seus estilos foram realizados por Anna Cristofani e, por fim, Betty Utey foi responsável pela coreografia da Dança de Salomé. Os produtores foram Samuel Bronston, Alan Brown e Jaime Prades.

O Fictício como condutor do processo

Em *King of Kings*[30] não chega a ser inútil a aplicação do método do texto de base, que visa estabelecer qual dos textos evangélicos prevalece na formação da imagem de Jesus Cristo, é praticamente certeza de que Mateus prevaleceu neste sentido. Das trinta e três passagens evangélicas relevantes encontradas no filme, ou seja, que servem como motivo para uma cena inteira ou subsidiam a existência de uma personagem, duas são de Marcos, cinco são de Lucas, outras cinco são de João; quatro pertencem ao conjunto dos sinópticos e quatro do conjunto de todos eles; de Mateus são retiradas doze citações, incluindo o clímax do filme, o Sermão da Montanha, dele vindo uma boa parte. É sempre bom recordar que é o Evangelho de Mateus que possui em suas páginas um Jesus mais político, mais forte, até mesmo agressivo. E é em Mateus também, o mais semita entre os quatro evangelhos, que tem a imagem cristológica mais clara a respeito do que ou quem é o Messias. No entanto, o sentido geral deste filme não reside especificamente sobre o conteúdo evangélico, mas sim nas cenas que não estão relatadas ou embasadas nele, cerca de 22 cenas importantes são fruto inteiramente de ficção, e prevalecem sobre as de origem puramente evangélica.

É a sanha adaptadora de Yordan e de Ray quem dá o tom, o sentido, deste filme. É difícil sem acesso a fontes primárias de produção saber quem prevaleceu onde, então somos

---

[29] Infelizmente por me faltar subsídios musicais não poderei ao longo da tese comentar adequadamente a evolução e o desenvolvimento das trilhas sonoras desenvolvidas para os vários Filmes de Cristo, o que realmente é uma perda. Miclos Rozsa estáentre os mais importante compositores de música para cinema, e justamente a trilha de *King of Kings* é uma de suas obras mais ouvidas e divulgadas até hoje.

[30] O filme analisado trata-se da cópia *Rei dos Reis (King of Kings),* distribuído no Brasil pela MGM/Warnner Home Vídeo, com 168 miutos de duração, em cores, no formato VHS.

naturalmente obrigados – como é a proposta mesma deste trabalho – a lidar tão somente com o filme em seu resultado final. A ênfase nas questões políticas parece ter determinado a criação de três grupos políticos distintos e que conduzem a trama do filme. São eles:

- Grupo político 1: Pôncio Pilatos, Cláudia, Herodes, Caifás, Lucius, Herodias e Salomé (*Status quo* dominante).
- Grupo político 2: Barrabás, Judas Iscariotes e Zelotes (Em oposição ao primeiro; política patriótica nacionalista = liberdade pela força, lembra episódios da questão de independência americana, questão dos impostos, etc.).
- Grupo político 3 de Jesus: Maria, Jesus, João Batista, discípulos, Nicodemos (Alternativo aos dois anteriores; faz política humanista, universalista, no entanto, ainda americana, propõe a ação não violenta).

Tudo relativamente a estes grupos, e suas propostas, é totalmente fictício, com exceção, evidentemente de alguns trechos evangélicos dos quais se originaram. Apenas o grupo relativo a Barrabás é o mais inventivo entre todos eles, pois de Barrabás sabia-se muito pouco e sua vinculação com Judas Iscariotes é quase totalmente fictícia. Judas Iscariotes[31], entre os seguidores de Jesus, é o que tinha o nome de assonância menos judaica: Iscariotes, que convencionou-se dizer que era da cidade de Kariot, que segundo Ambrógio Donini[32], historiador do Cristianismo, nunca existiu. A assonância parece

---

[31] Sobre Judas Iscariotes:

"Em segundo lugar. A figura do traidor: um dos 'doze' possuído por Satanás (S. Lucas, XXII, 3), Judas, dito o Iscariotes. O que se entenderia verdadeiramente por este nome, que se presta às interpretações mais estranhas? Uma variante, que se encontra nos códigos D e N, ambos bastante importantes, decompõe o nome em 'Isch-Kariot', o homem de Kariot. Mas tal localidade não existe. Do ponto de vista filológico, é possível que se trate da transcrição semítica do latim 'sicarius', nome dado aos zeloti. Será talvez o eco da desilusão de um dos discípulos, devido à insurreição falhada? Ou estaremos em face de um administrador corrupto, como se afirmou, que conseguiu chegar á caixa comum do grupo e foi sensível à atracção dos 'trinta dinheiros'?" pág. 85. Ambrogio Donini, História do Cristianismo – das origens a Justiniano, Lisboa: Edições 70, sd.e. (1975 a italiana)

[32] Ambrogio Donini formou-se em História da Religião em 1929, era ativista do Partido Comunista Italiano, que em 1939, tendo em vista o avanço da política fascista na Itália enviou-o para os Estados Unidos. Lá ele lecionou no *Jefferson School* de Nova York entre 1943 e 1945, no entanto, naquele país ele continuou sua atividade política sendo que chegou mesmo a ser preso em 1941, sendo libertado pela ação pessoal de Roosevelt. Posteriormente voltou à Itália lecionando na Universidade de Roma. Publicou vários títulos importantes ao longo de décadas, mas os que mais nos interessam aqui são: *Le basi Sociali del cristianesimo primitivo*, Roma em 1946, *I Manoscritti ebraici del mar morto e origini del cristianesimo*, Roma em 1957, estes dois livros constituíram-se em parte importante da sua obra chave História do cristianismo, publicada em 1975. É importante perceber que este conhecido autor publicava e atuava politicamente de forma intensa e é razoável se pensar que algum dos roteiristas pode ter entrado em contato com o seu trabalho, principalmente se tivermos em mente que Diego Fabri era um importante escritor italiano.

pertencer a Sica[33] e aos Sicários, nome latino do grupo político que lutava pela libertação dos judeus sob a dominação romana, conhecidos pelo nome de Zelotas. Não há absurdo em articular-se Judas Iscariotes com esse grupo, uma vez que outro apóstolo de Jesus, Simão (não confundir com Simão apelidado de Pedro), era cognominado o Cananeu ou o Zelota. Isso nunca foi exatamente algum segredo religioso, mas também não se costumava fazer grandes comentários sobre estes ativistas políticos que estavam próximos a Jesus naquela época. Então, este dado que pareceria muito fantasioso para algum religioso mais radical pode estar também fundamentado numa possibilidade histórica.

O Grupo 1 é reunido em torno da idéia de que eles são a classe governante da região. Pilatos é o Procurador romano para a Judéia, Caifás é o representante dos judeus como o Sumo-Sacerdote do Templo de Jerusalém, Herodes Antipas é o Tetrarca da Galiléia, Gaulanite e Traconite. Estão sempre acompanhados dos seus próximos, como Herodias, Salomé e Cláudia. Todos têm apenas um interesse em comum: preservar as coisas como estão, o que é bem típico da classe dominante.



Grupo 1: Sempre unidos em seus interesses

Eles são reunidos tendo em vista a defesa deste interesse em comum. Não há fundamentação nenhuma, nem histórica, nem evangélica para que eles estejam sempre reunidos num grupo. No filme eles aparecem freqüentemente juntos na maior parte do tempo, em banquetes, termas, reuniões íntimas. Até mesmo enquanto Pilatos cuida da sua higiene pessoal no barbeiro, lá estão Caifás, Herodes e Lucius. A única possibilidade de se reunir Pilatos e Herodes pode ser apontada no texto de Lucas, que a este respeito, após Pilatos ter gentilmente enviado Jesus para ser julgado por Herodes, diz: *"Naquele mesmo dia Herodes e Pilatos se reconciliaram, pois antes viviam inimizados um com o outro."* Lc 23:12. Como se sabe o episódio do julgamento perante Herodes encontra-se unicamente

[33] Sica é o nome dado ao pequeno punhal que os Zelotes usavam sob as vestes, daí o nome Sicários.

nesse evangelista. Daí se pode concluir mais ou menos facilmente que Pilatos e Herodes tinham relações, se boas ou não, já não cabem especulações.

O Grupo 3, o de Jesus, também encontra-se freqüentemente reunido, então, exatamente por se tratar de um grupo e pelas mesmas razões que os outros nunca se separam, Maria, a mãe aparece em situações que até então foram vedadas à essa personagem em outras produções.

A única motivação que ocorre para que todas estas personagens estejam reunidas em grupos e que sejam mostradas em grupo é a da economia narrativa. Se pensarmos em termos evangélicos todos viviam afastados uns dos outros, cada um em sua função e localidades diferentes. Caifás em Jerusalém, Pilatos em Cesaréia, Herodes na Galiléia, provavelmente em Séforis, Maria em Nazaré, Jesus em Cafarnaum. É o evento da Páscoa judaica que possibilita os agrupamentos e encontros destas personagens, além da intenção do diretor. Uma boa forma de representar sua influência e articulação políticas é mostrá-los em grupos. Isto economiza tempo de filme e possibilita que haja diálogos mais ricos entre eles já que não são mostradas seqüências de deslocamento deles indo encontrarem-se, também economiza-se no papel de mensageiros que levassem recados de um a outro.Suas opiniões, posturas e atitudes no que tange a Jesus são prontamente vistas e discutidas. Essa "novidade" na estória de Jesus foi produzida de forma bastante bem pensada, pois ela atende necessidades acima de tudo cinematográficas.

Tendo em vista essa formulação por grupos havia necessidade de um elo unificador entre todos eles, este elo é a personagem fictícia do centurião Lucius. Ele é quem entra em contato com os diferentes grupos. Pertence à classe dominante, mas a sua função de centurião lhe permite, e obriga a participar ativamente dos diversos episódios do filme.

Vimos anteriormente o surgimento de centuriões romanos em diversas produções. Inicialmente eles apareceram de forma tímida, basicamente, na famosa confissão após a morte de Jesus na cruz *"Este era verdadeiramente o filho de Deus"*, em *Golgotha*, de 1935, e em *I Beheld His Glory*, de 1952, onde todo o filme é contado em flash-back por um centurião romano. Veremos também na série para a televisão *The Living Christ* o surgimento da *"Cura de um servo do Centurião"*, episódio evangélico. Aos poucos podemos observar que o hábito de se valorizar personagens romanas cresceu. Vimos até

então, nos capítulos anteriores, que quanto mais se valorizava os romanos, mais se incriminava os judeus.



Lucius, o elo unificador entre os grupos

Neste filme os romanos possuem um papel duplo. O centurião Lucius mantém o caráter de "bons moços" de alguns romanos, ao lado de Cláudia esposa de Pilatos, enquanto este último é tão somente o representante do poder instituído e que cumpre ferozmente as suas funções. Não é assustador que haja em *King of Kings* um centurião romano com um papel bastante destacado, o "estranho" na época é que ele assumisse uma dimensão muito maior do que até então lhe fora permitido em outras produções. Ele passa às vezes de simples coadjuvante para o papel de importante protagonista dos acontecimentos. No entanto, a sua existência, a sua criação e elaboração para este filme já possuía certa retaguarda na história do cinema, é uma personagem que evoluiu com a cinematografia dos filmes de Cristo, não é, portanto, tão estranho assim que surja bastante bem elaborado no começo da década de sessenta.

Neste papel de elo de ligação entre os diversos grupos a personagem Lucius sai de um suposto ateísmo à crença de que Jesus é o Messias, não entrando na discussão sobre a possibilidade de existência de "*ateísmo*" na Antigüidade, temos aí uma personagem destinada à identificação com o público. Alguém humano, um homem trabalhador que cumpre suas funções e obrigações com honestidade. Pertence ao governo, mas não se corrompe com o poder, e, enfim, devido a própria honestidade que o define acaba por se converter. Ele possui uma função de identificação para o espectador muito bem definida e elaborada.

O outro grande articulador da estória é o narrador, completamente onisciente e onipresente. Até mesmo nas séries televisivas analisadas anteriormente o narrador não era tão onisciente e nem tão indutivo. Ele abre e encerra a maioria das seqüências. Se o papel de Lucius é articular os diversos grupos políticos envolvidos na estória, o do narrador é o de alinhavar essa trama toda para conduzir o espectador à percepção de que se trata da estória de dois Messias, um da Paz e outro da Guerra.

Os Dois Messias

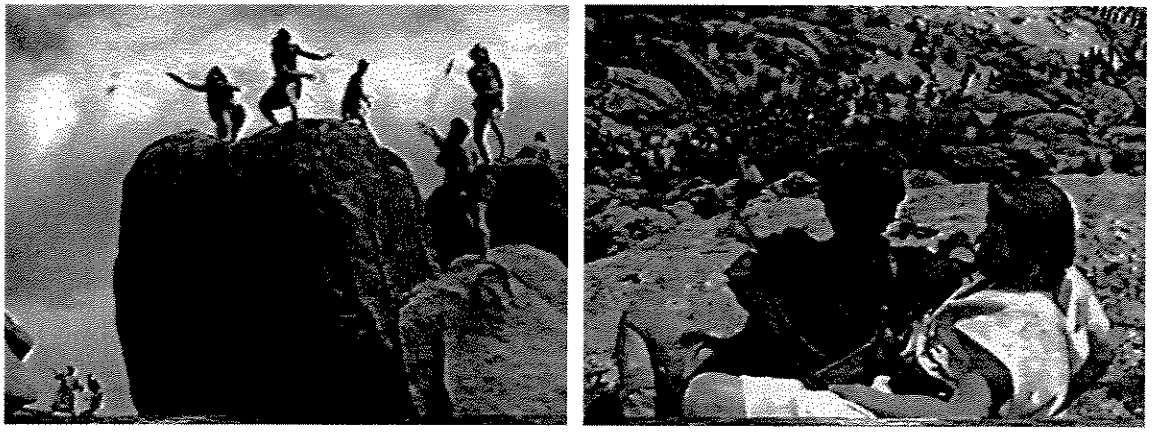
Essa questão dos dois Messias, já havia sido notada por outros críticos como Tatum, Baugh e Solomon, mas talvez fosse melhor dizer "anotada" uma vez que ela é perfeitamente clara ao longo do filme e é mesmo explicitamente relatada pelo narrador. O novo, não é perceber que no filme há duas possibilidades políticas de tratar o tema da liberdade, pois este é um dos principais do filme. O novo é tentar perceber porquê foi possível esta abordagem completamente genuína deste assunto. Este motivo nos é esclarecido por Ambrogio Donini, historiador do cristianismo, ao falar sobre as descobertas dos famosos *Manuscritos do Mar Morto*, ele se refere à comunidade primitiva que ali existia, anteriormente ao surgimento do cristianismo, e da sua curiosa espera: *"Os autores destes textos, em rigor, não podem dizer-se 'cristãos', pois para eles o Messias (Cristo) ainda não apareceu: por vezes parece até que se desdobra num Messias sacerdotal (o "Cristo de Arão") e num Messias político-militar (o "Cristo de Israel")."*[34]

A razão de citar Donini é o fato deste ser um dos mais antigos pesquisadores do assunto, ele estava em plena atividade anteriormente ao filme, e era este tipo de informação que poderia ser encontrada na vida acadêmica daquele momento. Os Manuscritos do Mar Morto encontravam-se ainda em plena tradução, coisa que demorou mais de trinta anos para terminar. No entanto, algumas informações dispersas já se faziam circular, dando idéia da dimensão que aquela descoberta poderia alcançar. O otimismo do inicio das descobertas acabou não se confirmando, pois para o conhecimento direto de fontes primitivas – propriamente cristãs – o achado foi inútil. Mas, isto não era coisa que se sabia naquele momento. Creio que é nesta relação com a descoberta dos Manuscritos do mar Morto que se pode encontrar o surgimento de dois Messias no filme de Ray. Sua base "histórica" seria

[34] Donini, p. 40.

muito mais convidativa para este diretor do que um simples confronto temático entre "Paz e Guerra", que, evidentemente, também estava ali presente. O papel do Messias da Guerra é dado para Barrabás.

Na sexta seqüência do filme, após os episódios relativos à juventude de Jesus, quando o narrador avisa que se passaram vinte anos, ele anuncia a chegada de Poncio Pilatos e ao mesmo tempo a emboscada que Barrabás lhe preparava. Ocorre a primeira batalha, que evidentemente não consta dos evangelhos. Lucius, chegando com reforços juntamente com Herodes Antipas, é quem salva a situação. Chega a perseguir e lutar com Barrabás, mas ele foge. Nesta parte pode ser percebida a presença do lugar-tenente de Barrabás, Judas Iscariotes.



Barrabás e Judas presentes na primeira batalha

Em torno da décima seqüência, Lucius descobre, através da água morna e enferrujada que sai de um cano de esgoto, que alguém estaria fabricando armas em Jerusalém. Corta então para a cena seguinte, onde mostram um grupo de homens trabalhando numa forja, fabricando armas. Barrabás está entre eles. Eis que chega Judas, já conhece Jesus e está se transformando em seu seguidor, ele acredita que Jesus pode ajudá-los na revolta. Neste instante os papéis tornam-se perfeitamente claros. Barrabás afirma sem dúvidas: "*ele só fala em paz e só haverá paz em Jerusalém depois da guerra.*"

Na vigésima oitava seqüência, Judas, ainda sob o impacto do Sermão da Montanha, procura Barrabás, no mesmo porão da forja, e expõe suas idéias à respeito do Messias. Conta-lhe sobretudo que Jesus entrará triunfalmente em Jerusalém:

> Judas: Isso. Fabrique mais armas para matar mais gente.
> Barrabás: É o que pretendo.
> Judas: Pense enquanto o metal esfria. Ouviu Jesus falar.

Barrabás: Só fala de paz. Eu sou fogo, ele é água. Como podemos nos unir?
Judas: Após o próximo sábado, Jesus virá se reunir com os discípulos.
Barrabás: Em Jerusalém?
Judas: Sim. Pregará no maior templo do país. Haverá tanta gente que os romanos não ousarão tocá-lo. Essa será a hora. Fique ao seu lado, mas sem tirar a espada. Mostra a sua força em silêncio. Deixe Jesus falar, e, quando sua mensagem de paz se espalhar... O povo o proclamará Rei da Judéia. Como poderá recusar?
Barrabás: Se liberar os judeus sem derramar sangue, merecerá a coroa. Eu mesmo a farei e colocarei em sua cabeça.
Judas: Ficará a seu lado no templo?
Barrabás acena que sim.
Judas: Deixará que ele fale?
Barrabás novamente acena. Judas está satisfeito.
Judas: Será um dia a ser lembrado.



Judas tenta aliciar Barabás para Jesus

Após a sua saída, Barrabás acrescenta para um assistente: *Será lembrado. Judas sonha. Todo sonhador é um tolo. É o momento que esperávamos. Deixe Jesus vir ao templo. Atrairá o povo. Nós o tomaremos emprestado....*

A cena da Entrada Triunfal de Jesus em Jerusalém fica um pouco a desejar, uma vez que a preocupação em fazer um paralelo entre a calma deste com a preparação da revolta por Barrabás fez com que a sua entrada ficasse menor se comparada com a batalha que se seguiu. A seqüência inicia-se com um texto extremamente longo do narrador, o pano de fundo são grandes tomadas panorâmicas sobre a imensa multidão, a dos seguidores de Jesus e os de Barrabás. Na conclusão do seu texto o narrador diz: "*Jesus entrou no templo e as grandes portas se fecharam e dentro havia paz. Fora havia o mar revolto... a língua que não falava em paz, mas na espada*"

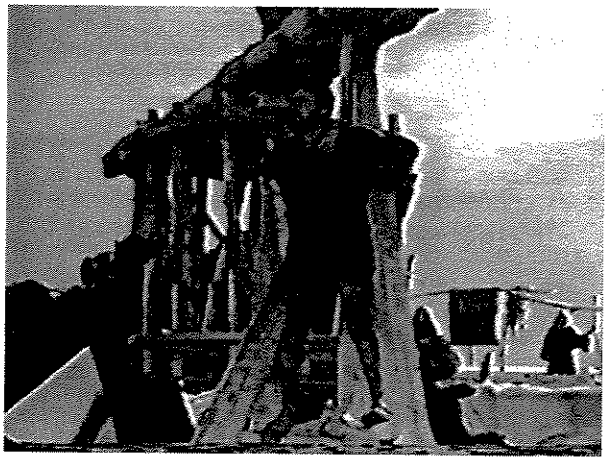
Barrabás sobe a um lugar alto e grita: *Judéia!*

Corta para a multidão armada e ensandecida e ele grita de novo: *Judéia!Vamos!*





Jesus, Messias da Paz **Barrabás, Messias da Guerra**



"Vamos Judéia!"

O narrador não precisa dizer, mas trata-se da política de patriotismo, em nome da pátria, Barrabás conclama o povo para pegar em armas, esta é a política americana, Patriotismo x povo em armas. Inicia-se uma bela cena de batalha de proporções épicas. O povo tenta invadir a Fortaleza Antonia, mas é prontamente rechaçado, e Barrabás tem que assistir seus planos irem por água abaixo. Quem lidera a reação é Pilatos, circundado por Lucius. Barrabás é ferido e se entrega.

O interessante em toda esta cena de batalha é que antes do seu início há vários cortes para o rosto de Judas, que parece feliz ao ver Jesus entrar e que tem um semblante preocupado e entristecido quando percebe que Barrabás não cumpriu com sua promessa. Mas o pp de Judas é bastante afastado de toda aquela cena, e ele pode sem muito esforço ser percebido como um alter ego do próprio espectador que assiste as ações dos dois

Messias um da paz e outro da guerra. O Messias da Guerra, apesar de ser um revolucionário e ser "pintado" com toda as cores de um épico, obedece o clássico modelo do herói patriótico que por motivos "nacionalistas" deseja fazer uma guerra heróica de independência. Isso lembra a própria auto-imagem nacional americana.

Se as razões políticas e militares da história recente dos Estados Unidos e do mundo estavam tão presentes naquela produção como os críticos afirmam, principalmente, na questão dos judeus, seria de se perguntar por que se esqueceram que o Jesus "*Paz e Amor*" vivido por Jeffrey Hunter encontrava em sua ideologia, uma "paz" atuante, muito próxima de uma outra grande personagem, esta histórica e real: Mahatma Gandhi, o grande líder espiritual e político da índia, que levou à sua independência política dos ingleses, com a "não violência" e a "desobediência civil", em 1948. Naquele contexto histórico único no qual este filme foi produzido, a crítica elaborada contra o Estado, a salvaguarda que fizeram dos judeus e a impossibilidade de recorrer ao comunismo como opção ideológica, tudo levou a Gandhi, e nada se diz sobre isso em todas as análises.

Nelas apenas estranha-se que Jesus não seja mostrado como um homem anunciando a "Salvação" ou o "Reino de Deus", etc, e sim como um anunciador da "Paz e do Amor". É interessante observar, como os teóricos foram buscar no filme um Jesus que não encontraram, o filme de Ray possui um Jesus completamente homogêneo e coerente com a sua proposta cinematográfica, um Messias da Paz que inclusive pode ser relacionado com os métodos da ação não violenta.

Heranças

Ao chamar este item de Heranças (e não de referências), desejo tão somente entrar na questão delicada de demonstrar como *King of Kings*, apesar de ser surpreendente, até mesmo para a crítica da época, não surgiu do nada. Muita coisa que é agregada ao estilo do filme, e, principalmente na construção da narrativa da estória de Jesus, foi abordada poucos anos antes do seu surgimento. A expansão de certas personagens, a valorização de papéis que antes não chegavam a serem secundários, a busca de identificação com o público americano através de referências ao cotidiano, tudo isso já estava sendo formulado no período anterior, seja através da televisão, seja através do cinema.

A influência que a série televisiva *The Living Christ* teve sobre *King of Kings* será aqui mais reputada do que provada, uma vez que faltam fontes primárias que as vinculem,

no entanto, o que deve estar em mente é que esta série foi vista e conhecida e que portanto pode, em alguma medida, ter deixado traços do que poderia ter sido explorado ou não em um filme. As coincidências de escolhas e de ampliações de trechos evangélicos específicos são grandes. Como poderemos notar na escolha dos episódios relativos a Herodes Antipas, Herodias e Salomé; João Batista; a Virgem Maria; Maria Madalena, etc.

Formação de Herodias, Herodes e Salomé.

Em Marcos (Mc 6: 14-29) reputado o escrito mais antigo, e no qual provavelmente Lucas e Mateus se inspiraram, encontra-se o episódio inteiro relativo à Herodes Antipas, Herodias e Salomé. Marcos é o único a relatar a dança de Salomé, e, para um evangelista conhecido por ser sucinto ele faz um relato bastante longo e detalhado. Nele pode-se ler que Herodes casou-se ilegalmente com a mulher de seu irmão, Herodias, por isto João Batista não cansava de denunciá-lo pois achava-se em pecado. Herodias odiava-o por este motivo, no entanto, Herodes não tinha nada contra João. Então Salomé dança num banquete para o Rei, que fica feliz com sua dança e lhe promete tudo, até metade do reino, Salomé consulta-se com sua mãe, e pede a cabeça de João Batista, o rei fica triste, mas deu sua palavra.

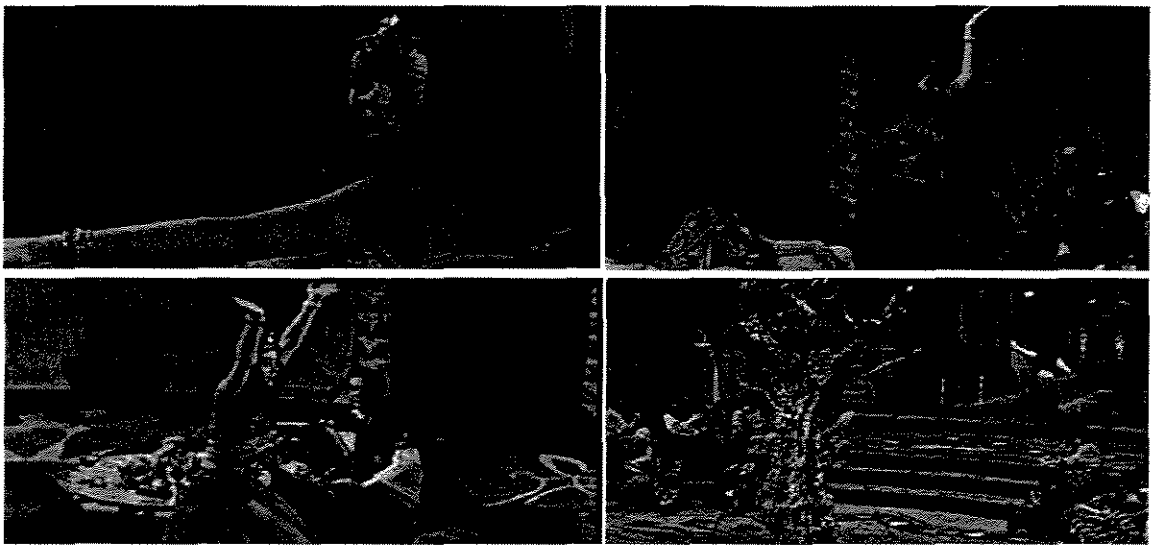
Todo este episódio tem reflexos nos sinópticos, menos no evangelista João que o torna ainda mais sucinto e dispensa Herodias e Salomé. Mas, em tudo a adaptação do filme é devedora do texto de Marcos. O que é extra-evangélico é exatamente a extrema conotação erótica que a dança de Salomé recebeu no filme. Herodes é mostrado como uma espécie de "velho babão" e a sua enteada como uma moça frívola e vulgar que não tem a menor dúvida em se insinuar para o marido de sua mãe.



Herodes, um velho babão

Como vimos anteriormente, o papel de Salomé cresceu e se desenvolveu desde o século XIX, quer fosse na literatura, quer fosse no cinema. Aqui, em *King of Kings* o episódio está maduro. De ora em diante é assim que ele será visto e revisto por outros

cineastas. Na série *The Living Christ* comentamos o amplo desenvolvimento que este episódio recebeu pela primeira vez. A Salomé da série era uma jovem até mesmo recatada, e sua dança para Herodes não tinha outra intenção além de divertir alguns convidados, em nenhum momento este foi mostrado como um "velho babão" e nem espichou seus longos olhos para a enteada, que inclusive tentou dissuadir a mãe de pedir a cabeça de João Batista. Fato que a aproxima mais da Salomé feita por Rita Hayworth, de 1953, mesmo ano da série.



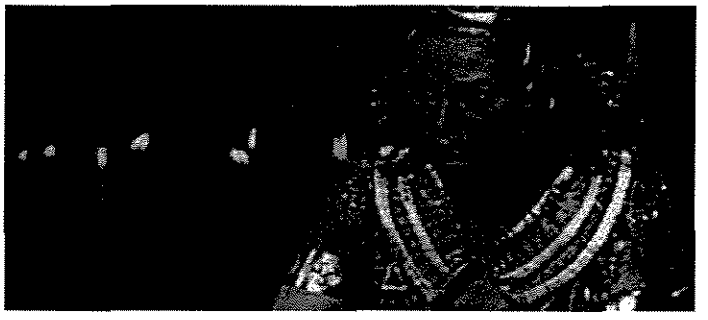
A Dança de Salomé, conotações eróticas

O ódio de Herodias, ou Herodiades, por João Batista encontra-se bem especificado no texto de Marcos, o que permite sem receios este tipo de dramatização. No entanto, deve ficar claro sobre o episódio da dança de Salomé que antes deste filme só tenho notícia de uma cena sua no século XIX; esta é a sua primeira aparição no cinema. E, é importante perceber que já aparece numa versão interpretativa dos textos evangélicos que se tornaria definitiva. Atualmente todos temos muito claro na mente que Herodes mandou decapitar João por que foi seduzido pela dança de Salomé que não era flor que se cheirasse[35].

O que poderia ser um episódio mais ou menos inócuo num filme sobre a vida de Jesus, pois a morte de João Batista não afeta decisivamente a pregação dele, torna-se algo relevante, pois em meio à estória sagrada pode se inserir um episódio detentor de erotismo e malícia, mesmo que estes elementos estejam carregados de significações negativas. Já

[35] Minha intenção aqui não é pretender saber o que as pessoas têm em sua mente, mas fazer uma afirmação relativa ao "senso-comum".

havíamos esbarrado na questão do erotismo e sexo sublimados quando discutimos *The King of Kings*, de Cecil B. DeMille, quando ele iniciou o seu filme com Maria Madalena num banquete, trajando peças sumárias. A Salomé de Nicholas Ray tem este mesmo papel: introduzir uma certa graça num filme no qual o final é conhecido. É importante notar que este ingrediente mais "picante" ocupa tempo e espaço importantes da narrativa, e, para que ele apareça é preciso que outras coisas fiquem de fora. Esta adaptação está permitindo uma releitura dos Evangelhos, e, ela pode produzir ao seu final teologia, como já vimos.



Herodias

A questão Mariana.

A participação constante da virgem Maria nesta produção, como explicado anteriormente, se deve em grande parte à escolha de se manter as personagens em agrupamentos afins. No entanto, ela também tem um óbvio significado "Mariano", trata-se tão somente da devoção à Virgem. A presença de Maria já havia se feito sentir em outros filmes, no entanto, não havia nada na liturgia Católica, ou nos textos evangélicos, que autorizassem "palavras" ditas por ela, com exceção daquelas consagradas na época do nascimento de Jesus.

Há socialmente falando uma certa necessidade de se explicar em um filme de Jesus a importância de Maria. É difícil, no entanto, demonstrar essa importância com os textos evangélicos canônicos, pois o surgimento do Marianismo, que levou até mesmo à produção de alguns textos apócrifos, detalhando a vida de Maria, antes do nascimento de Jesus e depois da morte deste, deve-se a uma tradição de caráter puramente popular e que foi ao longo do tempo aceita pela Igreja Católica. Não é muito comum que haja valorização do papel de Maria em filmes de confissão protestante.

Maria, apareceu de forma significativa no filme *Intolerance*, de 1916, onde antes do episódio das Bodas de Caná, Jesus a encontra e lhe dá um abraço. Trata-se tão somente de

uma cena em plano geral, com câmera fixa, sem detalhamentos, lenta e fria, no entanto, lá estava Jesus dando demonstrações de que era um bom filho e amava sua mãe[36]. A tentação de se colocar Maria onde ela não estava foi vencida durante algumas décadas, não a encontramos nas produções da Pathé francesa. Apenas em 1927, ela ressurge, num espaço um pouco maior, quando o menino Marcos procura Jesus levando uma menina cega pela mão para ser curada, é Maria quem os recebe e é ela quem toma a menina e a indica para Jesus. Assim, podemos observar que ela – em termos imagéticos – faz o papel consagrado pela tradição da Igreja Católica de intercessora entre Jesus e os homens. Em *Golgotha*, de 1935, Duvivier também não resiste em colocar imagens de Maria onde ela não estava. Ela está entre os discípulos de Jesus quando ele entra em Jerusalém, está entre o povo quando Jesus prega, e está sentada à porta da sala onde se celebraria a Santa Ceia. Mas Duvivier, que já havia feito um Cristo calado, elaborou uma virgem Maria muda, ela nada diz e nem é mostrada no papel de intercessão.



Maria está presente nos momentos decisivos

Aqui, novamente uma série de televisão pode dar-nos a perceber por que Maria está mais valorizada naquele instante. *Os Quinze Mistérios do Rosário*[37], de 1958, eram fundamentados na devoção do Rosário e, logo, na devoção Mariana. Seria bastante difícil tanto para Yordan como para Nicholas Ray ignorar a presença necessária de Maria, uma vez que esta série foi rodada também na Espanha e provavelmente no mesmo estúdio onde rodaram o seu filme. Mas, A Virgem Maria que aparece sob os traços de Siobhan Mackeena, não poderia agradar a ninguém, exceto o público católico. Ray a colocou de

[36] Vide cap. 04.
[37] Vide cap. 06.

forma poética mas ousada, Maria sabe mais à respeito de Jesus do que ele mesmo. Quando ele decide ir pra Jerusalém onde fatalmente será crucificado, ela abandona o seu avental e afirma que irá junto. O significado e a função religiosa de Maria ganhará explicação numa seqüência realizada tão somente para isso, onde Maria recebe, em sua casa em Nazaré, Maria Madalena, uma pecadora. A cena é feita da seguinte forma, Madalena esgueirando-se pela porta da casa de Maria, ela a abre e a Virgem vem em sua direção, ela pergunta:

MM: É a mãe dele?
VM: Sim, quem a mandou?
MM: Vim de Jerusalém ver onde ele mora.
VM: Eu lhe mostrarei. Estou só, coma comigo.
MM: Sou uma pecadora.
VM: Comerá comigo.
MM: Pequei muito.
VM: Deus sabe que existe o bem e o mal. Assim como a luz e a escuridão. Há males que vêm para bem.
MM: Falará com seu filho por mim?



Maria Madalena procura a mãe de Jesus

A pergunta é importante pois isso trata da questão Mariana por excelência, na verdade o que se deseja ouvir aqui é a função teológica e religiosa de Maria, a intercessora, a mulher que pede ao filho pelos pecados dos homens. O fato de interesse é que Maria parece ter uma onisciência das coisas, quando ela ouve o pedido de Maria Madalena, ela reflete, olha pro vazio como quem vê o futuro, se enrubesce e diz:

VM: Interceder? – Meu filho disse: "Que homem perdendo uma ovelha não larga as outras noventa e nove ovelhas até encontrar a que se perdeu. E quando encontra-a, ergue-a sobre os ombros, em júbilo. Quando retorna para casa, junta os amigos e vizinhos... e lhes diz..."Alegrem-se, pois encontrei a ovelha que havia perdido". Você encontrou essa casa por que assim Deus quis. Venha sente-se à mesa.



"Interceder?"

Ela já sabe a dimensão do seu papel futuro e aceita-o sem nada questionar. Recapitulemos: incrivelmente, Madalena sai de Jerusalém, apenas para conhecer a casa onde Jesus morava. Lá encontra Maria que a recebe, e Madalena pede para que ela interceda junto a Jesus em seu favor. Maria parece ter "recebido uma iluminação" naquele instante e percebe que "interceder" será o seu papel dali por diante, e ela aceita-o feliz. Bem, talvez isto fosse demais até mesmo para os Católicos daquela época. Como comentei anteriormente este filme é muito mais importante pelo conjunto de coisas das quais podemos dizer foi "a primeira vez".

Em *King of Kings*, pela primeira vez no cinema Maria tem especificado o seu papel de intercessora, tem este papel explicado e exemplificado. A sua atuação maternal ao longo do filme justifica a devoção, ela é onisciente, amorosa, boa e onipresente. E chega até mesmo, no começo do filme, a confirmar para João Batista que Jesus era o Messias e, pasmem, João Batista foi visitá-la para saber exatamente isso. Desta forma, não é difícil para um espectador desavisado, principalmente um espectador dos dias de hoje deixar passar despercebido essa elaboração teológica, que parte de situações fictícias, e que, no entanto, vem de encontro à tradição Mariana.

O ressurgimento de Maria Madalena.

Maria Madalena, sobre a qual já pudemos falar detidamente no capítulo referente ao filme de Cecil B. DeMille[38], ressurge depois de três décadas de estranha ausência. Ela estava presente na série *The Linving Christ*, mas sem nenhuma relevância e sem seus

[38] Vide cap. 04

adereços de erotismo e sensualidade com que fora apresentada em 1927, sua aparição foi mais para mostrá-la chorando aos pés da cruz, como aparece nas imagens tradicionais. Ela também apareceu em *Day of Triunph*, de forma discreta, no entanto agora ela já reafirmava-se no papel da mulher adultera. Em *King of Kings* Maria Madalena reaparece de forma mais completa e bem acabada, de agora em diante não será aquela da qual se expulsou sete demônios, mas sim a mulher pega em flagrante adultério ou uma possível prostituta. Seu papel não mais se alterará na história do cinema. Será inclusive bastante difícil recuperar-se de que dela só se sabe que foram expulsos sete demônios, foi testemunha da Ressurreição e que se tornou discípula de Jesus.

É bom lembrar: o papel de Madalena será sempre uma contraposição ao da Virgem Maria. Uma, significa sexualidade aflorada, a outra a virgindade e a castidade, uma é a amante, a outra a mãe. Portanto, não foi estranho que alguém tivesse a idéia de casá-la com Jesus, em *The Last Temptation of Christ*, de 1988, e, mesmo antes em *Jesus Cristo Superstar* a devoção de Madalena por Jesus já era mais do que sinal de que ela era sua companheira de fato. Assim, percebemos que episódios ou pessoas não tão importantes na narrativa evangélica para o conhecimento da vida de Jesus tornam-se mais palpáveis e ganham uma dimensão bastante maior do que teriam, inclusive, na tradição. Esta ênfase em algumas personagens obriga necessariamente a que se gaste menos tempo com outras, como, por exemplo, os apóstolos, que possuem nos textos canônicos falas e papéis, muito mais destacados do que os de Maria ou Madalena. Aos poucos podemos notar que ocorre uma releitura, bastante moderna, da vida de Jesus pelo cinema, e, este fato se constituindo em teologia.

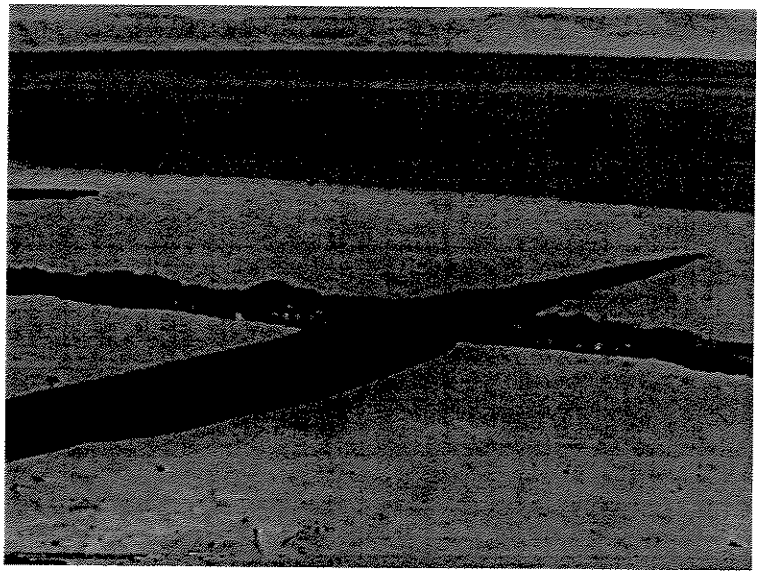
O Primado de Pedro.

A sobrevivência do Primado de Pedro sobre os outros apóstolos e sendo reafirmado como a Pedra fundamental da Igreja é espantosa. Talvez uma das razões para que se mantenha tão incólume através de praticamente todas as produções analisadas até agora seja o tocante episódio no qual ele nega Jesus Cristo, que havia sido seu companheiro e amigo até então, claro que, o fato de sua reafirmação também está vinculado ao seu importante papel para a Igreja Católica, uma vez que ele é considerado também o primeiro Papa. Ele sobrevive desde as Paixões do século XIX até à primeira Paixão do século XXI, de Mel Gibson. Em *King of Kings*, a sua primazia, apesar de manterem a cena das suas

negações durante o interrogatório de Jesus por Anás, é mais significada do que representada por um diálogo ou qualquer coisa assim. Na cena final do filme, quando os discípulos encontram-se nas praias do Mar da Galiléia, enrolando uma rede de pesca, a sombra de Jesus cai sobre todos eles, formando com a rede uma cruz, um a um eles vão se afastando para realizar sua missão, o último, que fica por alguns instantes no centro da cruz é Pedro, que em seguida sai também para pregar.







O Primado de Pedro, realizado de forma poética

Desta forma, sem diálogos sem grandes encenações temos o primado de Pedro artisticamente confirmado nesta imagem. Gostaria de adiantar também que neste filme a "sombra" de Cristo adquire o significado de presença do sagrado, como veremos posteriormente no que tange às curas por ele realizadas. A reafirmação do primado de Pedro também aparece claramente nas séries televisivas que antecedem esta produção tanto em *The Living Christ*, onde o episódio das negações e da confirmação de Pedro ("tu me

amas?") são narrados pelo centurião romano em flash-back, quanto em *Os quinze Mistérios do Rosário,* onde o episódio é claramente representado, principalmente por que essa série ampliou o papel deste quando ousou filmar partes inteiras e importantes do livro de Atos dos Apóstolos.

Jesus e sua sombra, Ben-Hur, O manto Sagrado, etc.

Como foi visto em capítulos anteriores, relativamente à representação visual de Jesus no cinema, no que tangia à proibição britânica, de 1913, notamos que filmes importantes da década de cinqüenta buscaram apenas representar Jesus distante, em planos gerais, ou indicado por uma sombra ou por partes do seu corpo, como uma mão estendida abençoando ou curando alguém. Notamos também que esta forma de representar Jesus naquela década não tinha mais do que funções estilísticas. Coisa que pode ser vista em filmes como *O Manto Sagrado*, *Ben-Hur* e *Demétrius e os Gladiadores*. Em *King of Kings* esta idéia fica plenamente confirmada pois apesar da ampla exploração da imagem de Jesus em todos os tipos de planos e ângulos quando se desejou mostrá-lo em gesto de cura se optou por colocar apenas a sua sombra corpórea ou a de sua mão caindo sobre as pessoas que recebeu o benefício da cura. No caso apenas duas curas e uma expulsão de demônios.



As curas de Jesus são apenas "significadas"

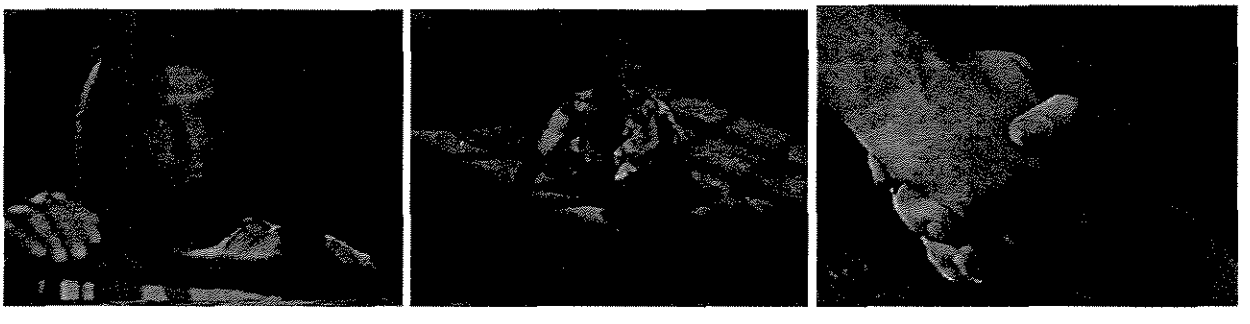
Críticos[39] notam a extrema ausência de curas ao longo do filme e chegam até mesmo a relatarem o importante potencial dramático que essas cenas poderiam adicionar ao filme, no entanto, esqueceram-se também de pensar no potencial poético e particularmente

[39] Baugh, p. 24. Baugh percebe como uma fraqueza do filme a não exploração dos milagres de Jesus. Nota também que as três curas realizadas não possuem significado teológico algum, o que limita a percepção da qualidade messiânica de Jesus.

carregado de significados que essas cenas rodadas por Ray possuem, sendo elas só suficientes para que o espectador tenha uma boa idéia do que significaram as curas na carreira de Jesus, e o que elas significaram para aqueles que estavam à sua volta. Aqui, no que isso nos diz respeito tratou-se sobretudo de um "enxugamento" que tinha mais à dizer em termos de narrativa cinematográfica e de exploração da qualidade do conteúdo das imagens do que à pretensa narrativa dos milagres de Cristo, já de sobejo conhecidos. É ainda importante recordar da cena elaborada por Sidney Olcott em *From the Manger to the Cross*, ao final da seqüência onde se mostra Jesus ainda garoto, quando ele carrega uma viga de madeira e, contra a luz, a sombra projetada no chão é a de uma cruz[40].

A valorização do papel de João Batista.

Notamos anteriormente, em *The Living Christ*, uma primeira expansão e valorização do papel de João Batista, que deixou de ser pura e simplesmente um anunciador de Jesus, como o Messias esperado, para ser de alguma forma uma componente ainda mais importante na estória. Ele não era tão somente um anunciador mas era alguém com quem Jesus pessoalmente se importava, principalmente se tivermos em mente o episódio em que João manda seus mensageiros confirmarem junto a Jesus se ele era realmente o Messias e Jesus lhes dá provas através de curas e dá testemunho de que *"entre os nascidos de mulher João era o maior"*. Nesta série também não deixaram de mostrar a tristeza de Jesus quando soube da morte de João[41].



Jesus visita João Batista na prisão

Não se pode esquecer também que ele foi mostrado o tempo todo preso na fortaleza de Macheros, por trás da grade, conversando com seus discípulos. Desta concepção para

[40] Vide cap. 03.
[41] Vide cap. 07.

aquela que aparece em *King of Kings* haveria apenas um pequeno passo a ser dado e ele foi realizado. Ray enxuga admiravelmente toda a narrativa evangélica à respeito deste episódio, corta a visita dos discípulos de João à prisão e coloca o próprio Jesus indo até ele num primeiro momento, onde tudo o que ele faz é estender a mão para João que esforça-se por alcançá-la, pois encontrava-se num desnível do solo dentro da cela. Antes da sua morte, ele ouve de dentro da prisão a voz de Jesus que dava a quilômetros dali o testemunho a seu respeito. Como se pode perceber, se se tiver em mente a série televisiva conhecida dos americanos, o episódio que pareceria tão chocante se visto apenas do ponto de vista da história do cinema, torna-se tão somente uma seqüência cujas referências podem ser facilmente mapeadas.

O Tema da Culpa de Barrabás

Barrabás é citado nos quatro textos dos evangelhos canônicos, mas este Barrabás[42] de Nicholas Ray vem de outro lugar para além destes, vem da literatura e de um filme sueco pouco anterior: *Barrabás*, o filme conta a estória de um ladrão que é perseguido pela culpa pois ele foi perdoado e Jesus Cristo crucificado em seu lugar, foi primeiramente levado à tela como filme de longa metragem pelo diretor sueco Alf Sjöberg, em 1952, estrelando Ulf Palme. No entanto essa produção seria completamente obscurecida pela versão mais difundida e conhecida com Anthony Quin no papel principal, em 1962[43]. Esta última versão, que chegou às telas pouquíssimo tempo depois de *King of Kings*, elaborava a sua personagem da mesma forma que Ray havia feito com a sua, o tema do homem que começa a ser perseguido pela culpa, a má consciência.

Após a prisão de Barrabás, no evento fictício da batalha no dia da Entrada Triunfal de Jesus em Jerusalém, o centurião Lucius, no contexto do julgamento, após a flagelação, vai visitá-lo na masmorra. É este personagem quem o incita a entrar no tema da culpa:

Lucius: Conhece Jesus de Nazaré?

---

[42] Sobre Barrabás

"(...), finalmente, Pôncio Pilatos, que 'lava as mãos' de tudo e que, para não deixar condenar um inocente, propõe a substituição de Barrabás por Jesus. Mas este nome, que significa em aramaico 'filho do pai', é na realidade o duplicado de um título messiânico. É apresentado como um bandido anti-romano 'preso durante a sedição' (S.Marcos, XV, 7). Qual sedição? Seria também ele um 'zelota'?

De qualquer modo, Pilatos coloca Barrabás ao mesmo nível de Jesus. Sabemos até que uma variante do texto de S. Mateus, XXVII, 17, o trata por 'Jesus Barrabás'. Na evocação de todos o episódio, cruzam-se várias tradições." Pág. 86. Ambrogrio Donini, História do Cristianismo – das origens a Justiniano, Lisboa: Edições 70, sd.e. (1975 a italiana).

[43] Kinard e Davis, p. 105.

Barrabás: Conheço.
Lucius: Merece morrer?
Barrabás: Não mais do que eu.
Lucius: você se compara a ele?
Barrabás: Buscamos a mesma coisa.

Enquanto isso Lucius liberta-o e Barrabás feito um americano grita: *Liberdade! Apenas os métodos diferem!*

Lucius: A liberdade dele não é a mesma pela qual você matou.
Barrabás: Quando Jesus morrerá?
Lucius: Está carregando sua cruz.
Barrabás: Por que me diz isso? Por que não me leva logo?
Lucius: Vá, está livre! Jesus está morrendo em seu lugar! Todo ano um prisioneiro é solto nesta época. Pilatos deixou a ralé escolher.
Barrabás: Eu? Escolheram a mim?
Lucius: Seus seguidores gritaram mais alto. Vá olhe aquele que morre por você.

O tema da culpa de Barrabás é mostrado através das imagens da própria personagem que passa a acompanhar a via crucis; depois já do lado de fora dos muros de Jerusalém ele encontra Judas Iscariotes. Os dois entreolham-se significativamente e Barrabás lhe pergunta: *Está morrendo em meu lugar. Por que faz isso? Nunca fiz nada por ele.*



Barrabás e a sua má consciência

Após essa pergunta que não obtêm resposta, Judas sai calmamente de cena; depois seu companheiro o encontra enforcado.

A elaboração mais preciosista desta personagem cumpre uma função importante, esta sub-trama está ocupando o lugar das imagens que deveriam ser feitas do julgamento. Ao visitar Barrabás na masmorra Lucius não apresenta-o ao povo, como é mostrado nos textos evangélicos. Ao ser libertado a câmera o segue, fazendo cortes constantes para Jesus;este é filmado de uma forma que não se percebe muito bem a ausência da multidão.

Mas, ela está ausente e Barrabás compensa esta ausência. Ele passa a carregar o sentimento de culpa: Jesus morreu em seu lugar.

A similaridade entre a personagem que surge ao final do filme de Ray como um homem atormentado por ter sido substituído por Jesus, com a do filme *Barrabás*, do diretor Richard Fleisher, que se inicia a partir deste ponto é bastante espantosa. Coincidência ou não, o filme de Fleisher também abordava o outro tema bastante caro a Ray, "*a má consciência*". O tema de Barrabás é tratado de forma bastante sutil, ficando distante dos clássicos épicos de capa espada, a sua conversão final ao cristianismo, quando já está crucificado também, é mais sugerida aos espectadores do que realmente representada. A coincidência do tema no qual a personagem é desenvolvida explica-se pelo sucesso da novela publicada pelo escritor sueco Par Lägervist, obra na qual os dois filmes sobre ele se basearam, não é nada improvável que o tema do filme de Ray também tenha emigrado desta obra que recebeu larga divulgação.

Os elementos do fictício

O Julgamento de Jesus

O Julgamento de Jesus foi composto em cinco seqüências elas são bastante inter-relacionadas, no entanto a primeira delas é sem sombra de dúvida a mais importante.
Apesar do julgamento com Pilatos estar nos texto evangélicos este foi tão alterado que passo a considerá-lo com sendo completamente resultado de ficção e assim deve ser analisado. Para se ter uma idéia clara de suas alterações basta dizer que Jesus, após sua prisão, é levado para Anás, no entanto o episódio é apenas ilustrado pelas Negações de Pedro, que ocorrem no pátio da casa dele. O Julgamento perante Caifás foi sumariamente cortado.A participação de todo e qualquer judeu no julgamento foi descartada. O episódio de onde a esposa de Pilatos alerta-o para não condenar Jesus, a lavagem das mãos pelo mesmo Pilatos, diálogo com o povo judeu – raiz do anti-semitismo: *"Que seu sangue caia sobre nós e nossos filhos"* – foram todos cortados.

Até mesmo o segundo julgamento diante de Pilatos é sumariamente removido, trocado pela simples encenação de ordens do Procurador Romano. Só há dois momentos de julgamento, um perante Pilatos e outro perante Herodes, não há julgamento por blasfêmia, ou por questões religiosas. O que sobrou então para ser visto? O que é que desejavam que fosse visto?

Com a exceção da presença do júri, o julgamento representado neste filme se parece bastante com aqueles que vemos em filmes americanos de tribunal. Bastante comuns na história do cinema, principalmente nas décadas de trinta a cinqüenta, mas filmados ainda hoje. Aqui temos um juiz constituído pelas leis romanas, não temos a presença de judeus ou de ninguém, a quem não interessa o resultado do julgamento, como se fosse uma audiência a portas fechadas, coisa que também é conhecida nos meios legais. O juiz constitui um defensor público para ele, outra possibilidade num tribunal americano para um homem comum do povo que não possui dinheiro para pagar uma representação.





Preparação do julgamento

A seqüência inicia-se com a preparação do local, onde Jesus já encontrava-se manietado esperando. Mostra servos que preparam a cena do julgamento enquanto Jesus espera, monta-se um tribunal romano com cadeira para o procurador, tapete vermelho, etc, não há nenhum judeu presente (exceto Jesus), apenas soldados Pilatos e Lucius. O Procurador começa com a acusação:

Pilatos: É acusado de Blasfêmia e sedição. Esse tribunal não julga blasfêmia mas sedição é uma ofensa grave. A lei romana prevalece. Eu, Poncio Pilatos, o governador da Judéia...pela graça do divino imperador Tibério, julgarei seu caso. Não importa o que fez ou do que é acusado...somente eu tenho autoridade para condená-lo a ser crucificado, açoitado, ou libertá-lo. Sua conduta aqui determinará sua sorte. Entende?

Jesus nada responde.

É importante aqui verificarmos a clareza com que o diretor se expõe, não há julgamento por blasfêmia, há por sedição. A sua afirmação de que "somente" ele tinha autoridade para libertar ou condenar Jesus, além de ser verdadeira, no sentido histórico, também o era no sentido evangélico. Pilatos não foi descrito, por historiadores como um homem tíbio ou fraco, muito pelo contrário, para manter a ordem na Palestina ele chegou a

praticar algumas crueldades[44]. Além do mais, ele está acusando Jesus do crime mais grave da Legislação Romana à época: Lesa-Majestade. É o crime de pretender ser Rei, desejar tornar-se Rei numa jurisdição de Roma, ou melhor, de César, é o mesmo que dizer que se deseja tornar-se Rei no lugar de César. Para o crime de Lesa-Majestade a punição era a morte pura e simples[45].

Mas, Nicholas Ray vai ainda mais longe, ofereceu ao calado Jesus representação:

Pilatos: Dou-lhe a oportunidade de defesa. O silêncio só irá prejudicá-lo. Ofereço outra oportunidade. Devido ao obstinado silêncio do acusado Lucius Catano é nomeado para a defesa. – dirigindo-se a um escriba – Registre que o acusado conta com representação.

Lucius, o mesmo centurião já citado anteriormente, aproxima-se de Jesus e lhe diz um destes chavões do Direito:

Lucius: Não posso defendê-lo se não confiar em mim.
Pilatos: deseja aconselhar-se com seu advogado? – diante do silêncio de Jesus, continua – O Julgamento prosseguirá.
Lucius: Em benefício do acusado... para que entenda a gravidade de seu caso. Peço que repita a acusação.
Pilatos: é acusado de se proclamar o líder enviado por Deus... para liberar os hebreus.

O centurião romano que havia sido enviado para espionar as atividades de Jesus está bem municiado de informações para a sua defesa, mesmo que o acusado não coopere. O que, inclusive, fica muito claro neste filme é a ausência de vontade de cooperação por parte de Jesus.

Lucius: O réu jamais desafiou a autoridade de Roma, seja por ato ou palavra.
Pilatos: Nos últimos anos, em repetidos atos e discursos, incitou o povo, condenou o pagamento de tributos...proclamou-se rei e fez saber que seu reino tem precedência sobre a jurisdição de Roma.
Lucius: Falou apenas no Reino de Deus. Nunca contestou a jurisdição de Roma sobre a Judéia.
Pilatos: Mas está implícito. Não pode haver divisão no poder da Judéia. Só pode haver um governante.
Lucius: Repito, sua alegação de ter uma missão divina na terra... não desafia o poder de Roma. E não compete a este tribunal julgar a realização de milagres.
Pilatos: Não é acusado por realizar milagres, mas por formar um reino. A defesa deve limitar seus argumentos à questão.

---

[44] O jurista e historiador Israelita Haim Cohn, em seu extenso livro *O Julgamento e a Morte de Jesus*, nos dá diversas informações históricas bastante corretas á respeito das Leis Romanas, do comportamento de Pilatos e dos judeus da época de Jesus. Vide principalmente o cap. 1 "Os Romanos" p.27.

[45] Segundo Haim Cohn: "(...) a reivindicação de ser rei de uma província sob domínio romano importava em insurreição e alta traição:era, pela *Lex Iulia maiestatis* originalmente decretada por César em 46 a.c. e redecretada por Augusto em 8 a.c. , um crime capital conhecido como *crimen laesae maiestatis*, o crime de lesar a majestade do imperador. Essa lesão compreendia não apenas a traição propriamente dita, mas também todas as insurreições e levantes contra o domínio romano,deserção das forças romanas, usurpação dos poderes reservados ao imperador ou a seus nomeados, e todos os atos destinados a ameaçar a segurança de Roma, do imperador ou dos governos nas províncias." p. 192.

Lucius: É uma questão secular. Por tratado, Roma não interfere em assuntos religiosos na Judéia.
Pilatos: O tribunal está ciente disso e também da assembléia ilegal por ocasião do Sermão da Montanha, na Galiléia.
Lucius: Estive presente no Sermão. Submeti um relatório ao tribunal. Em nenhum momento incitou à violência. Ao contrário, falou somente de paz.
Pilatos: O tribunal leu o relatório. Aconselhou o povo a descartar suas posses e segui-lo. Como poderão pagar os impostos?
Lucius: A acusação deve ser reduzida à sonegação.
Pilatos: A acusação será mantida. - dirigindo-se a Jesus: É um Rei?
Jesus: É você quem me chama de rei. Meu reino é o reino de Deus.
Pilatos: Então é um rei?
Jesus: Vim a este mundo para dar testemunho da verdade. Quem crê na verdade me ouvirá.
Pilatos: O que é a verdade?
Jesus: quem é da verdade ouve a minha voz.
Pilatos: Pessoas têm sentimentos diversos. Não há mais do que uma verdade?
Jesus: Só há uma verdade, escrita nos mandamentos. Ame a Deus.

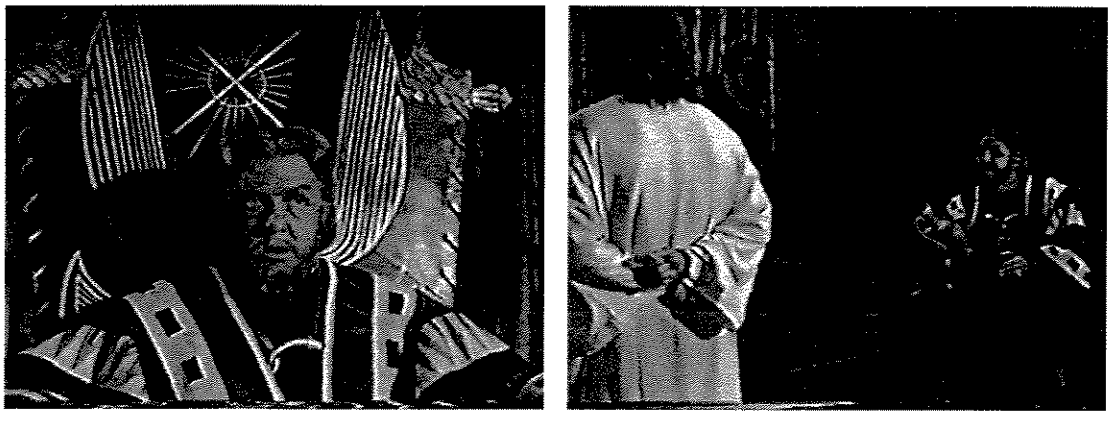
Esse diálogo sobre a verdade, com certeza, é uma das partes mais interessantes da adaptação, pois quando Jesus foi da mesma forma questionado no Evangelho de João, não houve resposta. Seja lá quem for o responsável por essa adaptação, Yordan, Ray ou Fabbri, não resistiu em dar uma resposta a Pilatos, ainda mais que este silêncio de Jesus diante desta pergunta sempre foi incômodo. Não obstante, no texto evangélico ela soa apenas uma pergunta retórica, pois a verdade é a de quem está no poder. Aqui, novamente *King of Kings* inova, pela primeira vez respondendo a questão. E, busca no fecho central das pregações de Jesus a resposta. Claro que ela poderia ter sido bem outra, uma vez que Jesus já havia afirmado nos evangelhos "*eu sou o caminho a verdade e a vida*", no entanto, esta significaria uma condenação imediata. O representante de Jesus desvia muito bem a questão: *Lucius: Não é a verdade que está sob julgamento aqui. Mas um homem: Jesus de Nazaré.*

A sua afirmação mais importante é deixada de lado em favor da localidade. Para aqueles que costumam criticar este filme por não ter o que dizer a respeito da divindade de Jesus, essa fala me parece bastante boa. No filme não está se tratando de um Deus em julgamento, ou do filho dele, mas de um homem, um homem que vem de Nazaré. Reafirmando-se a sua humanidade, que já se afirmava em outros filmes anteriores, como o próprio *The King of Kings*, de 1927, e *Golgotha*, de 1935.

Pilatos: Nazaré? É Galileu? Então é da jurisdição de Herodes. Acaba de chegar a Jerusalém. Mande-o a Herodes.
Lucius: Herodes teme esse homem. Não haverá julgamento justo.
Pilatos: O tribunal assim decide. César está satisfeito.

Dito isso o julgamento está encerrado. Lucius aproximou-se e tomou da mesma taça da qual Pilatos bebia vinho constantemente. A cena do primeiro julgamento é uma das mais longas do filme, ficando atrás apenas da do Sermão da Montanha, tem seis minutos cravados de duração.

O julgamento perante Herodes é mais simples, e lembra muito aquele realizado por Duvivier, em 1935[46]. Apesar do pouco conteúdo das falas a cena é rodada de forma lenta, como que desejando aumentar a tensão. Possui também a presença de Herodias, que não parece estar lá nos evangelhos, e Salomé também ali se encontra. Herodes depois de algumas falas provocativas, mas que ainda são de certa forma respeitosas coloca sobre Jesus um manto vermelho.



Julgamento perante Herodes

O manto vermelho em nada difere daquele de *The Robe*, a dificuldade com a cor aqui é simples, deseja-se dar a Jesus uma capa de realeza, no entanto, a realeza naquele período veste-se de púrpura, e é um manto desta cor que ele deveria ter recebido e não vermelho. No entanto, o manto vermelho já se firmara com o sucesso de *The Robe*. O tempo da passagem entre as imagens no julgamento de Pilatos e de Herodes é consideravelmente lento, para tentar demonstrar tensão, mas a déia geral é de que se trata de uma ritualística típica dos julgamentos. É um tempo ritual.

Aquele que seria o segundo julgamento perante Pilatos foi adaptado de tal forma que nem se trata de um julgamento propriamente dito, mas sim de ordens dadas pelo Procurador a respeito de Jesus. A seqüência é rodada na intimidade doméstica de Pilatos e Cláudia, sua esposa, ele dá ordens para um soldado:

---

[46] Vide cap. 5.

Pilatos: Açoitem-no! Soltem sua língua. Façam-no confessar.
Cláudia: O que deve confessar?
Pilatos: Sua conspiração?
Cláudia: Qual?
Pilatos: Os milagres.
Cláudia: Qual o crime?
Pilatos: Ele é diferente, e recusa-se a agir como os outros. – silêncio – se é capaz de influenciar até a filha de César... é perigoso.

Nesta cena vemos o retorno de Cláudia como uma defensora de Jesus, isto nós já havíamos testemunhado em *Golgotha*, do já citado Duvivier. Esta adaptação pode dever-se também à citação existente em Mateus, sobre a mensagem dela durante o julgamento. Mas o crescimento desta personagem como uma defensora de Jesus parece dar-se, sobretudo por influência da cinematografia, onde aparece de forma muito mais clara neste papel.

Além disso, a acusação mais "interessante" de Pilatos tem muito a ver com o período no qual o filme foi rodado, na década de cinqüenta onde entre os jovens a mudança de comportamento assustava os mais velhos e onde ser diferente poderia significar algum perigo para a sociedade, ou simplesmente uma forma de rebeldia que definiria o comportamento da geração seguinte. Aí também se encontra o terreno fértil onde Ray fica à vontade, pois foram os filmes onde colocava personagens que não obedeciam os "padrões" que fizeram a sua fama. Neste momento Jesus é também julgado por não obedecer ao "padrão". Este é bem o diretor de *Juventude Transviada*.

Diz Pilatos que Cláudia é filha de César, trata-se de um equívoco histórico ou de um erro mesmo, proposital, para que Pilatos tenha uma desculpa sarcástica interessante para mandá-lo crucificar. O restante do drama transcorre sem grandes surpresas. Voltaremos a ele mais tarde.

O que deve ficar em mente é que o julgamento de Jesus, como feito em *King of Kings*, é resultado de uma adaptação complexa que reunia diversos fatores diferentes para pode ocorrer. Os dois mais importantes são com certeza oriundos um da televisão e outro da tradição cinematográfica americana. Nas séries de TV, *The Living Christ* e *Os Quinze Mistérios do Rosário*, vimos com grande insistência a elaboração de diálogos e situações que buscavam aproximar momentos da vida de Jesus da vida cotidiana do americano médio. Alguns destes episódios soavam até mesmo um pouco cômicos, como um centurião interrogando os discípulos e tomando notas, como se fosse um investigador, Maria e José, quando perdem Jesus menino no Templo, comparecem até uma guarnição romana, como se

fosse uma delegacia, para acusar o desaparecimento, fora as inúmeras cenas de cotidiano doméstico colocadas nas duas séries. Já se buscava de alguma forma, anteriormente a *King of Kings* adaptar a estória de Jesus para uma nova realidade.

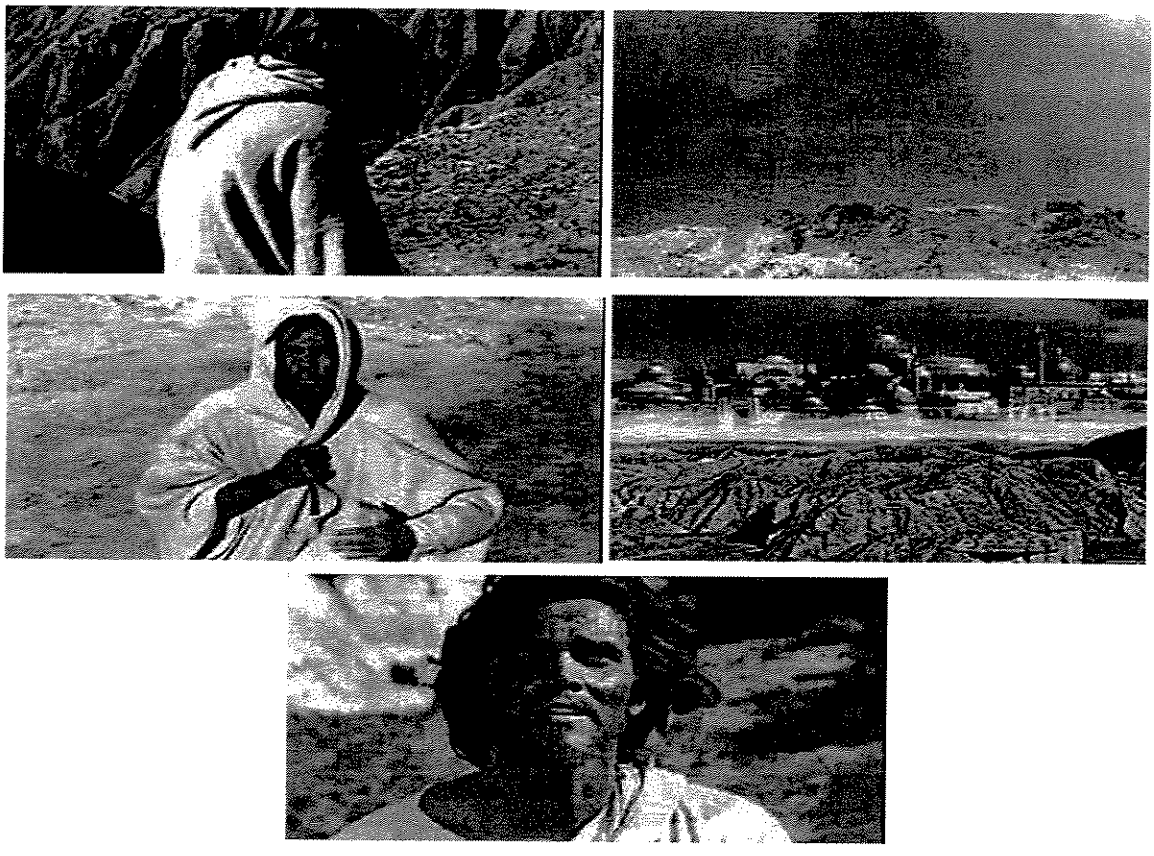
A outra questão importantíssima envolvida neste julgamento, e talvez a mais importante é a desculpabilização dos judeus no processo de condenação. Vimos anteriormente que os grupos de pressão judaicos estavam tão atentos quantos os grupos católicos para a imagem que deles seria veiculada; isto muito antes da Segunda Guerra Mundial, depois desta a vigilância tornaria-se ainda maior, agora por causa das conseqüências do holocausto. Neste quesito, *King of Kings* chega a ser visionário, uma vez que O Concílio Vaticano II, de 1965, iria desculpabilizar os judeus com a publicação do documento *Nostra Aetate* (Nossa Época). E, *Nossa Época*, é exatamente o que significa a estória de Jesus em *King of Kings*, ela inteira está formulada a partir do ponto de vista da política, das relações de poder entre Estado e Cidadãos e as conseqüências do desenvolvimento desta ou daquela ideologia.

Elementos novos agregados

As Tentações no deserto e a voz do diabo

O grande elemento novo, que encontra-se nos evangelhos e que é agregado pela primeira vez de forma integral e sem grandes interpretações são as Tentações que Jesus sofre quando se retira para o deserto após o seu batismo. Os textos, que se encontram em Mt 4: 1-11; Mc 1: 12-13 e Lc 4: 1-13, e que recebem sua plena ampliação e extensão apenas em Mateus, pois em Marcos o episódio é apenas citado, tornou-se praticamente obrigatório nos filmes posteriores. O diabo é representado por uma voz in off que recita as falas do texto de Mateus. É interessante observar que em *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, de 1967, e *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, de 1964, o diabo é personificado por um homem. Em *King of Kings* Satanás é uma voz, uma voz poderosa. Podemos nos relembrar de que esta interpretação dá margem a uma conexão que pode ser equívoca, mas possível, entre a "fala", o "verbo" de Deus. Há, verdadeira ambivalência uma vez que o mesmo tipo de construção teológica, encontrada no evangelista João, passa a designar tanto Deus como o diabo neste filme, que por este artifício aproxima-se de Jesus. Ora, o diabo surge como uma voz, uma fala, sem corpo, que, tanto como Jesus era o "verbo" de Deus, com a diferença de que não se encarnou. Como afirmei acima, pode ser

uma relação equívoca, mas possível e precisa ser lembrada. Até o momento esta relação passou despercebida aos críticos em geral.



Voz off nas Tentações no Deserto

Evidentemente, as Tentações de Jesus neste filme não têm aquela qualidade interpretativa que tinham no filme The *King of Kings*, de 1927, onde pudemos observar uma utilização bastante interessante, no momento em que ele entra em Jerusalém e não no deserto. Uma vez que todos criticam este filme como "inadequado" é importante relatar o acerto de algumas de suas novidades.

A valorização do papel de João Batista também se trata de um elemento novo agregado à trama, mas já comentado anteriormente, por essa razão não voltarei a ele neste momento. Também foi incluído um episódio bastante instrutivo realizado todo apenas pela voz do narrador e por imagens de Jesus caminhando por um deserto com os discípulos, chegando inclusive a enfrentar uma tempestade de areia. Segundo o narrador ele assim agiu para melhor instruir os discípulos para depois poder enviá-lo na missão de pregar o Reino de deus. No filme esta seqüência tem a função de deixar claro tanto para os discípulos

quanto para os espectadores que a mensagem de Jesus não poderia ser tomada de forma equívoca quanto à sua finalidade, ele não veio pregar a guerra mas a paz, ele não era portanto o Messias num sentido político como se poderia esperar. Este trecho novamente coloca Jesus como uma espécie de professor ou de Rabino, nome este que chega inclusive a ser citado mais de uma vez durante o desenvolvimento da diégese. Veremos a confirmação disto pela voz de todos os outros críticos. Seria a imagem Cristológica aqui representada a de Jesus o professor?!

O Sermão da Montanha

A análise do texto utilizado no Sermão da Montanha, que poderia parecer contra producente por causa de sua extensão é bastante útil, uma vez que permite perceber a sua estrutura e seus temas. Tendo em vista a já referida qualidade do roteirista (s) a seqüência mais importante do filme não poderia deixar de ser analisada passo a passo. Neste texto não apenas a mensagem do "Jesus do filme" é colocada de maneira clara, mas também a sua personalidade surge de forma homogênea.



O Sermão da Montanha

No texto abaixo, retirado da seqüência do Sermão da Montanha, exatamente na ordem em que é dito, pude perceber cinco temas, desta forma também o dividi em cinco partes onde eles ocorrem com mais ênfase. Um assunto como as imagens cristológicas, p. ex., ocorre ao longo do texto, e essas imagens encontram-se destacadas em negrito.

Primeira parte – Bem-aventuranças Mateus

Jesus: Bem aventurados os humildes, por que deles é o Reino dos céus. Bem aventurados os fracos, por que herdarão a terra. Bem aventurados os que têm fome e sede de justiça, por que serão fartos. Bem aventurados os piedosos por que obterão piedade. Bem aventurados os que choram, porque serão consolados. Bem aventurados os puros de coração, porque verão a Deus. Bem aventurados os pacificadores, porque serão chamados filhos de Deus. Bem aventurados os perseguidos por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus.

Alguém: Dê-nos um sinal dos céus! Prove quem é!

Jesus: Bem aventurados os que são injuriados e separados da companhia dos homens e acusados de todo mal por causa do **Filho do Homem**.

Segunda Parte – Tolerância a Regra áurea.

Começa a caminhar entre as pessoas.

Alguém: Quando virá o Reino de Deus?

Jesus: Não o verá chegar. Ninguém dirá: "aqui está"...Pois o reino de Deus está dentro de vós.

Alguém: **Rabino**, o que devo fazer para herdar a vida eterna?

Jesus: O que está escrito na lei? Amar a Deus com todo o coração, com toda a alma, com toda a força e mente. E amar o próximo como a si mesmo. Faça isso, e terá a vida eterna.

Alguém: Sou condutor de camelos, quem é meu próximo?

Jesus: Aquele a quem mostra compaixão mesmo que não conheça.

Alguém: É o Messias?

Jesus: (responde in off sobre a imagem de Maria) Sou o **Bom Pastor**, que sacrifica a vida por seu rebanho.

Alguém: Fala contra a lei e os profetas.

Jesus: Não vim revogar a lei ou os profetas, mas para cumprir. Por que em verdade vos digo: Amai vossos inimigos. Abençoai os que vos difamam e orai pelos que vos desprezam e perseguem.Pois se amardes somente os que vos amam que recompensa tendes?

Alguém: Se é um homem santo, por que come com pecadores e coletores de impostos?

Jesus: Os sãos não precisam de médico, e, sim os doentes. Não vim chamar os justos, mas os pecadores.

Terceira parte: desapego aos bens terrenos.

Alguém: Sou coletor de impostos. Sou devoto, mas, mesmo assim, me desprezam. O que devo fazer?

Jesus: Ninguém deve servir a dois senhores. Odiará a um e amará o outro ou se devotará a apenas um. Não pode servir a Deus e as riquezas (imagem de Judas). Por isso vos digo não andeis ansiosos por vossa vida, por vosso alimento, nem pelo vosso corpo ou por vossas vestes. Não é a vida mais do que o alimento? (para sobre Cláudia) e o corpo mais do que as vestes? Observai as aves do céu, não semeiam, não colhem, nem juntam em celeiros, e, no entanto, Deus as sustenta. Não valeis mais do que as aves? Considerai como crescem os lírios do campo. Não trabalham nem fiam. E, qual de vós por ansiedade, pode acrescentar um momento à sua vida?

Alguém: Nós cremos em ti, mas somos pobres, nada podemos ofertar. Como demonstrar nossa fé?

Jesus: Já o fez, com suas palavras. Vinde a mim, todos vóis que estão cansados e sobrecarregados e eu vos aliviarei.

Quarta parte: Confirmação do Messianato.

Alguém: **Rabino**, acredito que seja o **Messias**, como servi-lo?

Jesus: O **Filho do Homem** vem servir, não ser servido. Aquele entre vós que for grande deve servir. Aquele que for o primeiro deve ser escravo de todos.

Alguém: Já ouvimos a voz de falsos **Messias**. Como saber se não é enviado de Satanás?

Jesus: todo reino dividido contra si mesmo não subsistirá. Se Satanás está dividido contra si mesmo, como subsistirá seu reino? Como pode Satanás expelir Satanás?

Alguém: Vejo carne e sangue diante de mim. É apenas um homem. Por que dizer **Filho de Deus**?

Jesus: Se não realizo os feitos de meu Pai, não acredite em mim. Mas, se os realizo e, ainda assim, não acredita, acredite em meu trabalho.

Alguém: Se faz milagres, peça a Deus para destruir os romanos e nos libertar.

Jesus: Não tentarás o Senhor teu Deus.Os romanos são conquistadores. Quem os conquista é igual a eles.

Quinta parte: a Fé e a oração.

Alguém: O que é a fé, **rabino**?

Jesus: Se a vossa fé não é maior do que esse grão de mostarda e ordenais à montanha para que se mova a montanha se moverá. Nada é impossível.

Alguém: Como julgar um transgressor?

Jesus: Não julgues para não seres julgado. Pois serás julgado com teus critérios. Por que vês o argueiro no olho do tu irmão, mas não reparas na trave de teu próprio olho? Hipócrita, tira primeiro a trave do teu olho e então verás claramente para tirares o argueiro de teu irmão. Não deis aos cães o que é santo ou lancei ante os porcos vossas pérolas, para que não as pisem e voltando-se, vos dilacerem. Pedi e recebereis. Buscai e achareis. Batei e abrir-se-vos-a. Pois todo o que pede, recebe.E o que busca encontra. E a todo o que bate, a porta se abre. Qual dentre vós é o homem que dará ao filho uma pedra se lhe pedir pão? Ou uma cobra se pedir peixe? Ora, se vós que sois maus sabei dar boas dádivas aos vossos filhos, quanto mais vosso Pai dará coisas boas aos que lhe pedirem? Fazei aos homens o que quereis que vos façam.Pois essa é a Lei e os profetas.

Alguém: Ensina-nos a orar.

Jesus: (música impressiva, algum tempo se demora) Pai nosso, que estais no céu, santificado seja o vosso nome. Venha a nós o vosso reino, seja feita a sua vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia nos daí hoje e perdoai nossas ofensas assim como perdoamos aos que nos têm ofendido. Não nos deixe cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Pois vosso é o reino e o poder e a glória para sempre. Amém. (encerrado com um coro cantando de fundo).

Se não podemos dividir pura e simplesmente o texto em cinco partes distintas, como está sugerido acima, ao menos os cinco temas sugeridos como títulos das partes podem ser claramente percebidos:

1. As Bem-Aventuranças encontradas em Mateus e Lucas e que abrem o Sermão da Montanha em Mateus;

2. Tolerância e a Regra Áurea;

3. Desapego aos Bens Terrenos;

4. Confirmação do Messianato;

5. A Fé e a Oração.

O Primeiro item, mais do que um tema trata-se de uma escolha do roteirista, esta é a parte com a qual todas as pessoas estão acostumadas a relacionar como sendo do Sermão da Montanha. O texto evangélico referente a este episódio é extremamente longo, trata-se de um conjunto de ensino difícil de se adaptar. Por isso a escolha o roteirista dos próximos quatro itens é mais importante. Este é o corpo da sua mensagem, o Jesus do filme está pregando a tolerância e o amor ao próximo, o desapego aos bens terrenos e a sua inutilidade para a manutenção da vida, em seguida, tendo em vista uma necessidade de clareza mesmo do roteiro definem se Jesus é ou não o Messias – conclui-se que sim. Mas, como pode ser percebido pelo número de vezes que ele é interpelado pela palavra "rabino" e pela maneira que ele procede após a realização das Bem-aventuranças, fica claro que a sua imagem

cristológica é a do "professor". O Rabino, rabi, ou na sua versão carinhosa "Rabboni", significa mestre.

No entanto, no filme, existe um óbvio desejo de se elaborar a imagem de um "Messias da Paz", que, como Tatum bem nota não se trata de uma imagem cristológica existente nos textos evangélicos. Ele lembra que nos evangelhos Jesus nunca é associado a essas palavras desta forma, e que com ele estaria melhorar: *"Filho de Deus, Cristo, Filho do Homem e ainda Rei dos Reis; mas, Messias da Paz, não"*.[47] Lembremos que a que mais se aproxima é a de "Príncipe da Paz". A imagem de Messias da Paz é elaborada, como pudemos perceber, dentro da mais perfeita ficção e manipulação dos textos evangélicos. No filme, da mesma forma que num texto de argumentação teológica, faz-se seleção de alguns textos que demonstram e comprovam o que se está dizendo, além de acompanhar esta comprovação com as imagens. Essa percepção de Jesus vincula-o à causa ou questão da paz, seja como o Príncipe ou o Messias da Paz, já havia sido explorada antes em *The Living Christ*, inclusive, como comentado, explorando o tempo de duração das imagens e dos diálogos.

O que mais salta aos olhos no Sermão da Montanha é que ele reúne ao menos algumas idéias básicas que seriam prontamente aceitas pelos movimentos jovens da década de sessenta e do início da década de setenta: tolerância, desprendimento dos bens terrenos. Inclusive este último quesito é lembrado por Pilatos no julgamento, também fictício, *"como as pessoas irão pagar impostos se não trabalharem?"*

No que tange à questão de Jesus o "professor" o episódio do Sermão da Montanha é altamente ilustrativo. Nele Lloyd Baugh[48] critica a forma como Jesus prega, pois ele responde a perguntas depois de fazer uma curta pregação, fala em tom coloquial, como se desse uma entrevista. Este pesquisador se esquece que na época não havia megafone e nem auto-falantes e que de uma forma ou de outra, gritando ou conversando, os que estivessem distantes não ouviriam praticamente nada (vide *A Vida de Brian*). Além disso, esquece-se que antes de *King of Kings* o único Sermão da Montanha visualmente representado em imagens foi o da série *The Living Christ* – que modestamente ateve-se apenas à primeira parte já citada.

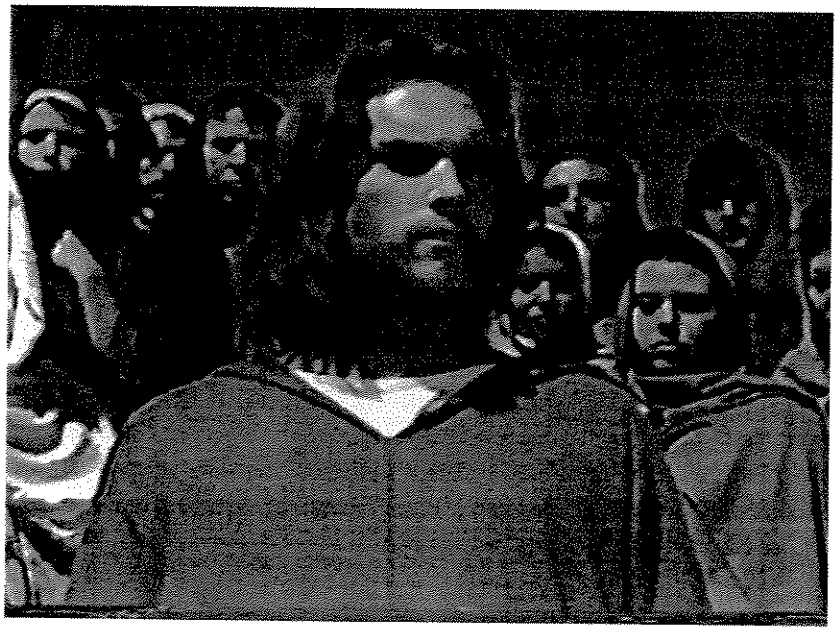
---

[47] Tatum, p. 82.
[48] Baugh, p. 21.

O filme de Ray inova por agregar ao conjunto da estória de Jesus um elemento que antes não era utilizado. E, novamente temos aqui uma provável influência da série televisiva. Mas, para além de tudo isso, o jogo de perguntas e respostas é uma bem conhecida técnica de ensino da Antigüidade, era assim que os filósofos buscavam ensinar as suas doutrinas morais, foi assim com Sócrates, com Aristóteles, com Zenão, Epicteto e assim por diante. Não há nada de estranho que o diretor escolhesse realizar a cena desta maneira. A crítica de Baugh não parece mais do que má vontade para com o filme.







"Americanismo", azul, branco e vermelho prevalecem

Outro detalhe que não pode passar despercebido e que é muito mais visível no Sermão da Montanha é um certo "americanismo". As imagens que se juntam são evidentes por demais para que não façamos coro com Moira Walsh ao se referir "aos azuis olhos

americanos de Jesus", que por sinal, pertencem a um ator com o qual a juventude de alguma forma se identificou por algum tempo. Dirigido por um diretor que tratava de assuntos caros para a nova geração, como "rebeldes sem causa", ou seja, questões sociais e conflitos de geração. Não bastando o fato de Ray ter fincadas em si profundas raízes de americanismo, é preciso prestar-se atenção no fato de que este é um dos primeiros filmes em cores da vida de Jesus Cristo. De um grande produtor é o primeiro. Jesus veste-se com uma túnica branca, o que, de certa forma, pode ser visto em vários filmes, mesmo os realizados em preto e branco, no entanto, aqui ela aparece praticamente coberta por um manto vermelho. Manto este que anteriormente já filiei à imagem gerada por *The Robe*, no começo da década de cinqüenta, o mesmo filme que deu início ao processo do *Cinemascope* e a uma série de filmes épicos.

Mas, só o vermelho/branco não são bastante, foi preciso que Nicholas Ray colocasse várias vezes Jeffrey Hunter sobre um fundo de céu azul, limpo, sem nuvens. Um céu no estilo barroco: esmagador, ocupando a vastidão da tela. Para que se pudesse vislumbrar o branco, o vermelho e o azul, as cores da bandeira americana. Apesar da idéia parecer estranha, basta apenas se visionar o filme nesta parte, prestando-se a atenção na dominância dos tons de vermelho sobre toda e qualquer outra cor, com exceção do azul do céu. A Grande panorâmica que mostra estes vários elementos em conjunto é espantosa e bela. Claro que essa é apenas uma especulação, no entanto, há elementos demais unidos numa mesma cena para que ela não seja plausível, desde a cor do manto de Jesus – que nunca se soube qual era - até os olhos azuis de Hunter...

A Questão da Beleza ou Fealdade de Cristo

E, já que chegamos aos olhos azuis do ator, pensemos outro aspecto que realmente incomoda alguns críticos. Uns notam, como Baugh, que ele não possui olhos "semíticos"[49], seja lá o que for isso[50], outros, como o documentário feito para TV *Jesus no cinema*

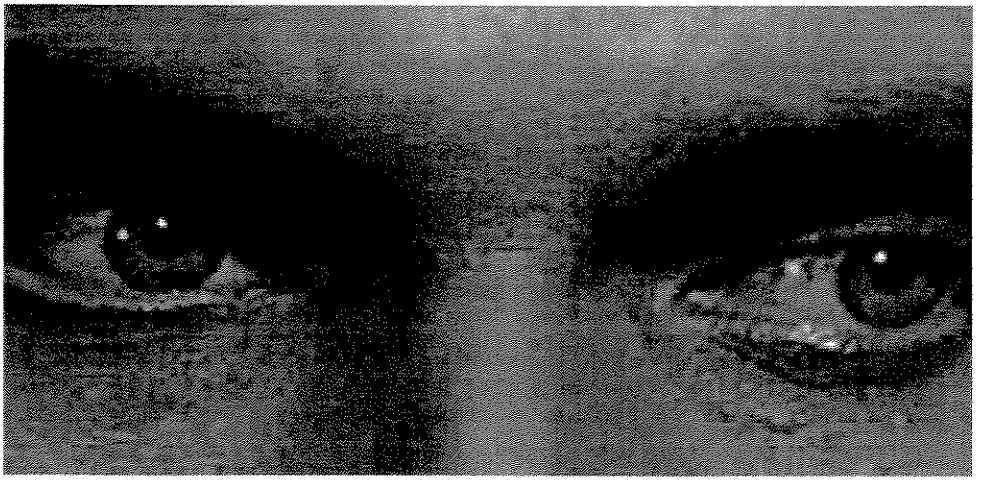
[49] Baugh, p. 20.

[50] Ao referir-me assim ao questionamento de Baugh penso sobre qual imagem de "semita"que vem à mente dele. A região de onde, hipoteticamente, Jesus teria se originado era a Galiléia. Famosa nos textos evangélicos por ser tratada como "algo de bom pode vir da Galiléia" e a referência é justa para os que viviam na Judéia, pois entre todas as regiões que compunham a Palestina daquela época a Galiléia era a que tinha sofrido o maior número de invasões, desterros, colonizações (persas e gregos), etc. Então, não seria de se surpreender

percebem que Jesus nem "sua" ao carregar a cruz, e eu digo mais, há uma perceptível exploração da beleza física do corpo do ator, tanto durante a flagelação, como durante o episódio da crucificação. Jeffrey Hunter era um homem belo, com corpo bem feito, pele bem cuidada, bronzeado, sem pelos e possuidor de imensos olhos azuis. A sua fama como um ídolo entre a juventude não era apenas por causa da sua atuação, ele que já havia sido desportista também, obviamente despertava o interesse das mulheres.



A opção pelo Cristo Belo



Os olhos azuis de Jeffrey Hunter

Essa questão extremamente importante que vem sendo deixada de fora de todas as discussões é a da "beleza" ou "feiúra" de Cristo. E ela é importante, porque ajuda por outros caminhos a definir porque os "olhos azuis" de Jeffrey Hunter são perfeitamente

---

que Jesus tivesse um semblantes bastante diferente do semita desejado por Baugh; nãoque eu paticularmente defenda qualquer imagem dele.

aceitáveis no papel. Inclusive, por que sofrem uma certa exploração, uma vez que aparecem várias vezes em primeiríssimo plano, e temos que pensar no efeito que isto tem se mostrado numa imensa tela, em Cinemascope. No momento da Santa Ceia, quando Jesus diz a Judas "*o que tiver de fazer faça logo*" são feitos três planos contra-planos de Judas, em primeiro plano, e dos olhos de Jesus, em plano de detalhe frontal, sugerindo que aquela era uma ordem irresistível.

Como se sabe não há descrição alguma do físico de Jesus nos textos Evangélicos canônicos, Georges Gharib, em *Os Ícones de Cristo*[51], esclarece-nos que desde muito cedo as primeiras comunidades cristãs não se resignaram muito à falta de notícias sobre a sua aparência. E, como quase tudo o que se referia ao Messias, foram buscar informações no Antigo Testamento. Num dos cânticos do "*Servo de Iahweh*", retirado de Isaías (53:2-3, lê-se:

> Ele não tinha beleza nem esplendor que pudesse atrair o nosso olhar, nem formosura capaz de nos deleitar. Era desprezado e abandonado pelos homens, um homem sujeito à dor, familiarizado com a enfermidade, como uma pessoa de quem todos escondem o rosto; desprezado, não fazíamos caso nenhum dele.

Por outro lado, um cântico messiânico em forma de místico epitalâmio tinha exclamado: "*És o mais belo dos filhos dos homens, a graça escorre dos teus lábios, porque Deus te abençoa para sempre*" (Sl 45,3). Estes textos eram alegóricos, um significando as dores do Messias, e o outro o seu triunfo. No entanto, não faltaram cristãos para tomá-los ao pé da letra e logo não demorou para surgirem os partidários da Beleza e da Fealdade de Cristo.

Os partidários da Fealdade de Jesus se encontram entre os cristãos mais antigos, e se referem à passagem de Isaías. Para São Justino Mártir, Jesus era disforme; para Clemente de Alexandria, era feio de rosto; segundo Tertuliano era sem beleza e o seu corpo não tinha formosura. Até mesmo num texto apócrifo os *Atos de João*, datado de cerca de 140-150, há uma menção, feita supostamente pelo discípulo João:

> Quando nos afastamos daquele lugar para segui-lo então me apareceu com a cabeça quase calva, mas com uma barba que descia quase cerrada (...). O que mais me fez admirar foi que, querendo observá-lo sozinho, não reparei que os seus olhos fizessem menção de se fechar; estavam sempre abertos. Muitas vezes me aparecia como um homem pequeno e feio e depois, outras vezes, como alguém que olhava para o céu.[52]

---

[51] Georges Gharib, Os Ícones de Cristo – História e Culto, p. 60.
[52] Gharib, p. 60.

Os partidários da Beleza de Cristo são muito mais numerosos e mais recentes, a partir do séc. III, e todos têm sua origem no trecho do salmo citado. Vemos aceitar e divulgar essa idéia: Efrém sírio, Gregório de Nissa, João Crisóstomo, Teodoreto, Jerônimo, etc. Efrém refere-se a Jesus como parecido com o Pai (Deus) e com a mãe Maria, e que ele era belo como esta. Rapidamente os partidários da beleza física de Jesus agarram-se à idéia de que Maria, extremamente bela segundo a tradição, só poderia ter tido um filho igualmente belo. Entre os diversos retratos citados por Gharib, passando pelos séculos II ao VIII, interessa-nos particularmente um que é atribuído a Germano de Constantinopla, morto em 733 na luta iconoclasta, pois ele será reencontrado e passado à diante em diversos manuais de pintura religiosos, sendo ainda utilizado no séc. XVIII:

> O corpo do Homem-Deus mede três braças, é um pouco encurvado e mostra o hábito da doçura; tem belas sobrancelhas unidas, olhos belos, belo nariz, a pele cor de trigo; a cabeça com cabelos crespos e um pouco louros; a barba, porém, é preta e os dedos das puras mãos são proporcionalmente longos; seus modos são simples, segundo o caráter daquela que o gerou, de quem recebeu viva e perfeita humanidade.[53]

Com essa rápida citação da questão da Beleza ou Fealdade de Cristo, desejo apenas validar a escolha de Jeffrey Hunter para o papel. Não é o fato dele ser belo, ou de que tenha uma típica beleza americana, que o desqualifica de qualquer maneira para a atuação ou representação da imagem de Jesus. Trata-se de uma escolha, uma escolha pela beleza. E, se nós tivermos em mente os diversos atores que passaram anteriormente pelo papel, como H. B. Warnner, Robert Le Vigan (este um feio consumado), Robert Wilsom, perceberemos sem muito esforço que neste quesito também o filme *King of Kings* inovou, ele foi o primeiro a ter assumido a beleza de Cristo. E, neste caso, também a beleza do olhar de Cristo. A descrição de Germano de Constantinopla dá Jesus como tendo cabelos alourados e barba preta, e, ele é de Constantinopla, onde a nossa "imaginação" só vê pessoas morenas. Então, não importa muito que aspectos essa beleza toma, se são o corpo, os gestos, ou os olhos, importa que ele seja belo. Belo como entendem os contemporâneos do ator.

---

[53] Gharib, p. 65.



A crucificação de Hunter

Não costumo adiantar-me para capítulos posteriores, mas é ilustrativo saber que ao conhecer Robert Powell, protagonista de *Jesus of Nazareth*, de 1977, o diretor sondava-o para o papel de Judas, mas quedou-se diante daqueles imensos olhos azuis e se perguntou: *"Se Judas tem estes olhos, como os terá Jesus?"* E, contratou-o para representar Jesus. O olhar do Cristo, a cor dos seus olhos e o que se sente ao vê-los passou a importar.

Os Enxugamentos na Narrativa Tradicional

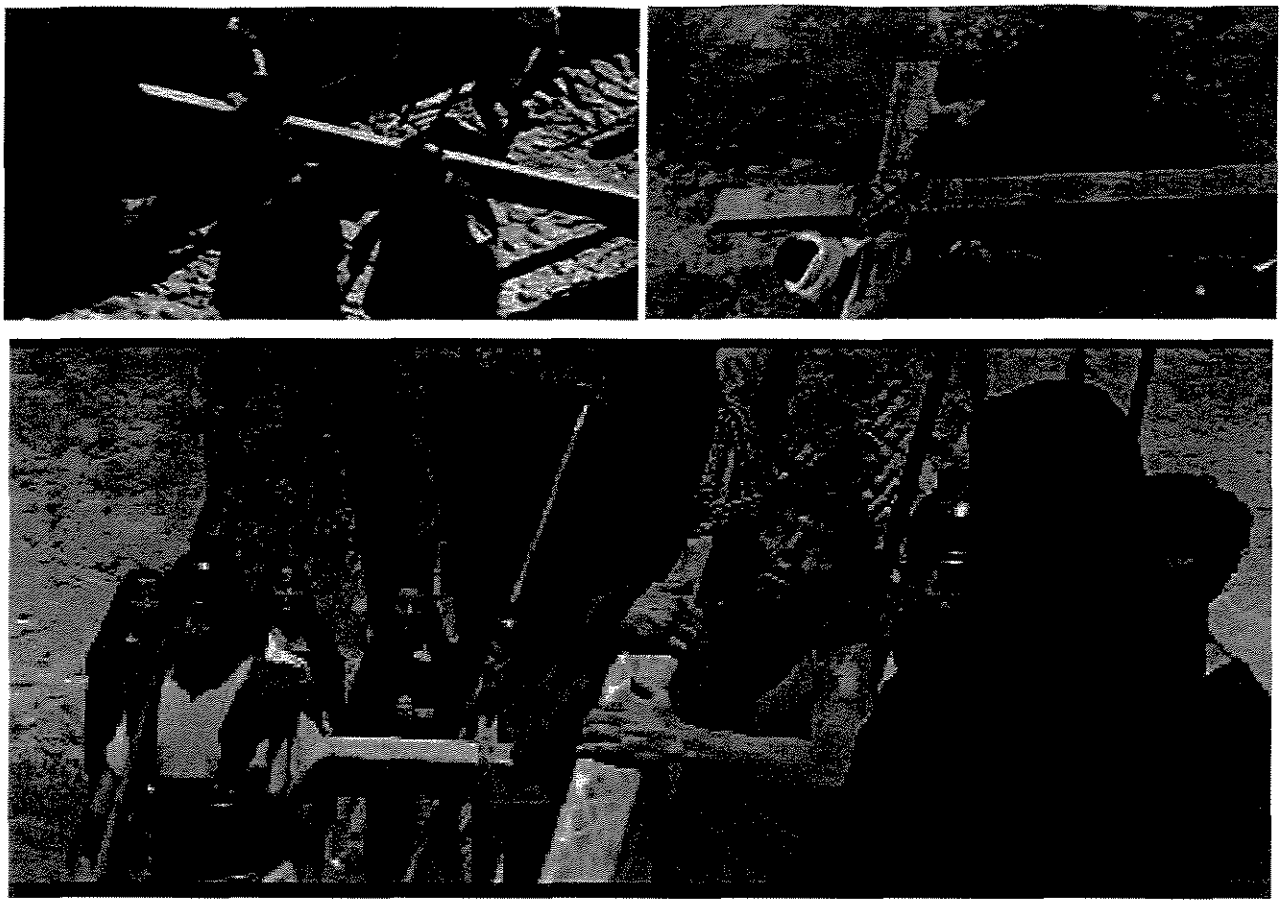
O Tradicional Renovado

Outro dado que vem sempre passando despercebido são os que eu chamei de "enxugamentos". Já estava se estabelecendo, desde o século XIX uma tradição de quais cenas eram importantes, como vimos anteriormente, e estas passavam necessariamente por uma representação mais detalhada. Os filmes que optaram por tratar da vida de Jesus por inteiro jamais haviam antes, p.ex.,deixado de lado a Anunciação, Ray simplesmente não a filma, os episódios em torno do Nascimento são os mais esquemáticos possíveis. Quando percebemos lá está o "presépio" montado, com burro, vaca, manjedoura, Maria, José, pastores e Reis Magos. O longo estabelecimento destas "imagens" permitiu que Ray renunciasse a mostrá-las. Desta forma ele ficou livre para tratar de episódios, inclusive relativos ao fictício, que ele achou mais importante para a trama do filme.



Maria e Verônica ao lonmgo da via-crucis

A ousadia nos enxugamentos é ainda mais flagrante se observarmos a Via Crucis. Nela estão presentes todos os elementos tradicionais, o encontro com Maria, Verônica e seu véu, Simão o Cireneu e a consolação ás mulheres de Jerusalém. Como o diretor escolheu não mostrar uma multidão de judeus seguindo Jesus no momento da crucificação ele reduziu todos estes elementos, que aconteciam ao longo das diversas "quedas" de Cristo ao longo do caminho a uma única queda. Nela todos os elementos se reúnem e se sucedem. Isto permitiu que Nicholas Ray continuasse com seu truque de não responsabilizar a multidão de judeus. Evidentemente que isso esvazia um pouco a dramaticidade da *via-crucis*, mas isso não era tão importante, uma vez que o clímax do filme se concentrava não no "sacrifício" de Jesus, mas na sua mensagem no Sermão da Montanha. Até na Ressurreição há economia, Ray põe Maria Madalena, a primeira a ver Jesus ressuscitado, dormindo do lado de fora do túmulo deste, ao em vez de ao amanhecer ir até lá, como consta dos textos canônicos. Com paciência, ao longo do filme, uma série de enxugamentos pode ser percebida, Ray não se rende ao tradicional apesar de mantê-lo e desta forma renova na maneira de mostrá-lo.



Crucificação com ausência do povo judeu

Essa percepção de Ray evidentemente deveria irritar qualquer religioso da época, pois ele claramente estava fazendo escolhas teológicas, ele não desejou trabalhar com a idéia de que Jesus era o "redentor" dos homens e que veio para libertá-los do pecado através do seu sacrifício, idéia esta, como se sabe, típica da concepção Paulina. A idéia de Ray é a de que Jesus é o "Bom Pastor", ou seja, o instrutor, o guia dos homens. Essa idéia novamente pode ser comprovada se se lembrar da visita de Madalena à Virgem Maria, onde esta relembra a parábola da ovelha desgarrada.

Revisão Crítica e Recepção do Filme

Neste instante de nosso trabalho aproximamo-nos de filmes mais extensamente analisados pela crítica e pelos pesquisadores em geral. Isso nos possibilita uma melhor troca de idéias com alguns interlocutores importantes já citados anteriormente. No entanto, nem sempre por se tratarem de pesquisadores diferentes apresentam idéias originais ou diversas entre si. Em razão talvez da distância mesma que os separa, cada qual em seu país,

eles contentam-se muitas vezes em apenas citarem e repetirem as idéias de outros pesquisadores. Normalmente acatam a crítica que foi feita no período do lançamento do filme, mas todos eles: Baugh, Stern, Tatum e Solomon, beberam da fonte de Kinnard e Davis. Infelizmente, nem sempre tiveram a mesma percepção crítica destes autores. Pois, Kinnard e Davis conseguem avaliar e ao mesmo tempo, num curto texto, reavaliar as qualidades de *King of Kings*.

Tatum é quem sempre traz o maior número de informações, no entanto, relativamente a um posicionamento seu em relação ao filme ele deixa a desejar. Stern amplia com contextos históricos mais refinados o que foi dito por Kinnard e Davis, e Lloyd Baugh parece suprir as suas deficiências com sarcasmo; no entanto, deixa suas posições claras, não encontrou em *King of Kings* nada relativo à divindade de Cristo, e isto o incomodou deveras.

Há alguma similaridade no conjunto de elementos notado por estes pesquisadores. Kinnard e Davis percebem uma ausência significativa:

> O curioso texto de Yordan, apesar de transladar muito bem muitos dos pronunciamentos e eventos dos Evangelhos, ignora totalmente um material com rico potencial dramático, como os milagres de Jesus. Apenas um milagre é mostrado, quando a sombra de Jesus cai sobre um homem cego e o cura[54].

Lloyd Baugh, além de notar a ausência de milagres, também sentida por Barnes Tatum, cita outros episódios ausentes do filme, cuja omissão lhe parece incompreensível, uma vez que estes são ilustrativos da divindade de Jesus: a transfiguração, a ressurreição de Lázaro, as predições de Jesus sobre sua morte e ressurreição, a expulsão dos mercadores do templo, e seu crescente conflito com as autoridades religiosas judaicas.[55] Para ele o crítico Bosley Crowter sumariza bem ambos, os fatos e efeitos da manipulação de Ray sobre os Evangelhos, dizendo que ele havia *"ofuscado as curas, evitado os milagres e pulado todo o julgamento. O drama essencial da questão messiânica tinha sido esquecido."*[56]

Barnes Tatum chama atenção para o fato de que foram retiradas do roteiro muitas cenas de violência e confrontação; Jesus não prega na Sinagoga; não faz expulsão dos mercadores; e não tem armas na prisão no Getsêmani[57].

---

[54] Kinnard e Davis, p. 106.
[55] Baugh, p. 20.
[56] Baugh, p.20.
[57] Tatum, p. 82.

De imediato podemos perceber nestes pesquisadores uma busca comum pela divindade de Jesus no filme. Kinnard e Davis, conferem à quantidade de milagres representada algo de especial, Baugh acredita que eles poderiam ter contribuído como elemento dramático. No entanto, pude perceber que a qualidade poética das imagens que representam os milagres e curas dispensou perfeitamente a sua dramatização, pois eles me pareceram suficientes para darem a informação de que Jesus efetivamente curava e fazia milagres. Estes elementos que encarecem a divindade de Cristo e que fazem parte da sua constituição messiânica, no caso ausentes, fizeram com que Tatum notasse também a omissão dos episódios nos quais Jesus era mais "enérgico". Vimos anteriormente que estas ausências tinham um caráter útil para a imagem cristológica que o filme desejava mostrar a do Messias da Paz, logo, os episódios nos quais a paz não era o tema ou lembravam violência vinculada imediatamente a Jesus foram excluídos. Essas ausências não podem ser vistas como falhas do filme, uma vez que o se sentido era outro, diferente do esperado pelos pesquisadores.

Um dado importante acrescentado à estória de Jesus foi a introdução, que utilizou textos do historiador judeu Flávio Josefo, sobre isso Jon Solomon, cujo trabalho busca questões relativas à história, comenta o acerto em se utilizar este autor na Introdução, com a invasão de Jerusalém pelas tropas de Pompeu o Grande, e no momento em que Pilatos mandou colocar as efígies de Tibério nos pilares do Templo[58]. Interessante que Solomon falha num quesito de história facilmente verificável, principalmente por ter acesso aos textos de Josefo. A segunda parte do filme inicia-se com a chegada de Pilatos e Cláudia à Judéia, este como o novo Procurador, mas o dado é incorreto, pois por ocasião da Crucificação Pilatos já era Procurador da Judéia há alguns anos (Hain Cohn). Ele também não estranha o fato da falsa filiação de Cláudia, dada como filha de Tibérius e, logo, Pilatos com possibilidade de sucessão imperial.

Ao comentar a citação que é feita de Josefo, Tatum é feliz ao afirmar que se trata sobretudo de um filme de "ação", principalmente se comparado com o de DeMille, que começa com um banquete na casa de Maria Madalena. Flávio Josefo em suas duas obras monumentais A Guerra Judaica e Antingüidades Judaicas, escritas no séc. I d.c., faz a história da Palestina naquele período e representa a fonte narrativa mais importante para o

[58] Solomon, p. 184.

conhecimento daquela época.[59] Mas ele vai além, pensa que o espectador atento irá reconhecer questões políticas importantes que aconteceram entre a produção de 1927 e a de 1961; como o holocausto dos judeus na Segunda Guerra Mundial e a Questão palestina com os árabes, para isso ele cita como exemplo o fato de no filme Herodes, o Grande, é descrito como um árabe de uma tribo de Beduínos; e, portanto, não um amigo dos judeus, mas um inimigo. Apesar de concordar com o raciocínio de Tatum, a sua relação com Herodes está mau provada, pois de fato, se não se pode dizer que ele era um árabe Beduíno também não se pode dizer que ele era judeu, pois Herodes o Grande era Idumeu de origem, e por esta razão não foi bem aceito pelos judeus, mesmo que lhes fizesse o mais belo templo.

Mas, sem sombra de dúvida o dado mais desconcertante para todos os pesquisadores, sem exceção, foi a valorização excessiva do papel de Barrabás, o qual pudemos analisar detidamente. Para Kinnard e Davis, trata-se sobretudo de "ficcão presunçosa" e que encobre as motivações de Judas Iscariotes *"apresentando-o apenas como um bode expiatório confuso"*[60]. Baugh trata o assunto não como "ficção" mas como distorções, e entre as mais graves encontra as duas cenas de batalhas uma na abertura e outra no momento de "Domingo de Ramos": *"Criadas para ilustrar o conflito entre romanos e judeus zelotas, e dar substância para a personagem de Barrabás, elas são completas fabricações; introduzidas no filme mais para ficar de acordo com os códigos das épocas de 1950 e 1960 do que com os Evangelhos."*[61]

Igualmente Jon Solomon pensa como momentos inaceitáveis do filme a excessiva valorização do papel de Barrabás (Harry Guardino), e a atuação de Robert Ryan como João Batista, que para ele parece mais algum pregador de Ohio do que *"a voz que clama do deserto"*[62]. Barnes Tatum, entr todos eles, é oque busca a relação poética que aproxima Jesus de Barrabás, como já comentamos anteriormente. Ele percebeu muito bem a necessidade de valorização de Barrabás, tendo em vista a sua contra posição ao papel de Jesus como o Messias da Paz.[63] Ele não perceb o novo significado do papel dado a Judas (em relação direta com o de Barrabás) como uma distorção, mas uma solução nova para o "motivo" que o levou atrair Jesus, coisa que já fizera Cecil B. DeMille em 1927.

---

[59] Tatum, p. 76.
[60] Kinnard e Davis, p. 106.
[61] Baugh, p. 19.
[62] Solomon, p. 184.
[63] Tatum, p. 80.

Kinnard e Davis, juntamente com Solomon conseguiram fazer elogios à representação dos atores:

"Apesar da representação em King of Kings ser de modo geral excelente, com o ídolo da juventude Jeffrey Hunter (como Jesus), Harry Guardino (como Barrabás), Rip Torn (como Judas), e Siobhan McKenna (como a Virgem Maria) todos realizando boas performances, o efeito geral é atenuado pelo script contra produtivo de Yordan(...).' [64]

Solomon encontra algumas virtudes no filme, como a atuação de Siobhan McKenna, como a Virgem Maria, suplantada, em sua opinião, apenas por Frank Thring que fez um inteligente e diabólico Herodes Antipas. [65] Mas, não nos deixemos equivocar, por boas atuações eles não estavam querendo dizer que gostaram de ter visto o amplo desenvolvimento dado ao papel da Virgem Maria na estória, como podemos observar em Tatum. Ele incomoda-se, pois ela está em todo o filme, assistindo até o Batismo de Jesus por João. Possui uma casa em Nazaré, e lá recebe visitas de João Batista e Maria madalena, identificada com a Mulher Adultera, que desejam saber a respeito do seu impressionante filho[66]. Maria, no filme, tem uma onisciência maior do que a de Jesus a respeito de quem ele é e do que lhe irá acontecer. Paradoxalmente, antes de ser crucificado, como um bom filho, Jesus vai visitá-la. Lloyd Baugh lhe faz coro: vê com maus olhos a mãe "Irish" de Jesus, vivida por Siobhan McKenna, incomoda-o particularmente a onisciência que ela demonstra a respeito da missão do seu filho[67].

Entre as diversas críticas que poderíamos perfilar uma das mais curiosas é a que se faz sobre a mesa da Santa Ceia, curiosamente esta mesa se trata de um Y, de acordo com Nicholas Ray a intenção era a de que Jesus pudesse alcançar todos os discípulos no momento da distribuição do pão e do vinho, por outro lado também simbolizava uma cruz ainda incompleta. Solomon, buscando o rigor histórico assevera que Ray tinha razões para estar cansado do posicionamento à "*La Da Vinci*" de todas as Santas Ceias anteriores, mas que no entanto, o adequado seriam três mesas justapostas formando um U como seria um banquete influenciado pela cultura greco-romana da época. Vê acerto no tipo de pão e nas

---

[64] Kinnard e Davis, p. 106
[65] Solomon, p. 184.
[66] Tatum, p. 80.
[67] Baugh, p. 19.

ervas amargas que são comidas por Jesus e seus discípulos.[68] Tatum acha a mesa uma das maiores surpresas estilísticas[69] e Lloyd Baugh não a compreende absolutamente chegando a questionar-se do por que da ausência da mesa tradicional.



Santa Ceia em "Y"

Como comentado anteriormente a maior parte das críticas dos pesquisadores descende do impacto negativo que este filme teve na imprensa da época. Neste quesito Kinnard e Davis, apesar de serem a referência bibliográfica mais antiga têm bastante claro que:

> *Apesar de parcialmente justificável, ao menos parte dessas críticas adversas são devidas ao fato de que, em 1962, o ciclo de filmes bíblicos de Hollywood, lançado no início da década anterior, estava quase no final. O público – e especialmente os críticos – estava saturado com os filmes desse tipo. Deixando de lado o texto problemático de Yordan, 'King of Kings' é um bom filme, talvez não tão bem feito quanto poderia ser, mas certamente melhor que muitos outros filmes religiosos e não merecia essas críticas hiperbólicas. Falho conceitualmente, mas inegavelmente sincero, 'King of Kings' tem resistido ao teste do tempo muito bem e parece melhor agora do na época de seu lançamento.*[70]

Essa percepção destes autores parece ter inspirado a de Barnes Tatum, que também leva em consideração a má vontade da crítica para a realização de mais um épico naquele momento, ainda mais sobre Jesus Cristo. Ele foi recebido com franca hostilidade. Viram-no como mais um exemplo de "péssimo cinema". Depois ele descreve a recepção do filme por

---

[68] Solomon, p. 184.
[69] Tatum, p. 78.
[70] Kinnard e Davis, p. 107.

diversas revistas e jornais. Brendan Gill no The New Yorker, 21 de outubro de 1961, descreveu-o como "um chato", como uma espécie de "Parada do Dia de Ação de Graças"[71].

O repórter não identificado da Time (27/10/1961), dá-lhe méritos no "*precisamente organizado e competentemente roteirizado*" roteiro de Philip Yordan, mas a revista acabou tocando no mais indelicado sub-título pelo qual o filme se tornaria conhecido nos círculos de conhecedores de filmes: "*Eu fui um Jesus adolescente.*" O crítico também não identificado da revista NewsWeek (30/10/1961) elogiou Nicholas Ray por levar à tela um elenco enorme de milhares de atores, maior do que o de seus predecessores, mas o mesmo repórter ainda rejeitou o produto final do filme como "*um longo, lento e estático filme....*"[72].

E Tatum termina por lembrar que não apenas os críticos de cinema especializados foram implacáveis, como também o foram os da imprensa religiosa:

> Os repórteres das lideranças protestantes e católicas eram não menos agressivos. Tom F. Driver do The Christian Century (11/11/1961) imaginou uma conversa entre um repórter e um crítico, e na resposta do crítico à pergunta de como ele deveria caracterizar o filme, ele disse: "Como a versão King James de E o Vento Levou..." e o crítico imaginário ainda continua, classificando os olhos azuis de Jesus como sendo verdadeiramente americanos; e Jesus "um bom garoto" que antes de ser crucificado visita a sua mãe Irish para pedir permissão.[73]

Mas, sem dúvida a opinião mais lembrada pelos pesquisadores é de Moira Walsh, em seu artigo de 21 de outubro de 1961, pouco depois do lançamento do filme, e cada um deles cita a sua parte predileta. Kinnard e Davis escolheram o seguinte trecho: "*Não há a menor possibilidade que alguém tire do filme alguma mensagem significativa do que a vida e o sofrimento de Cristo significam para nós... É óbvio que Bronston, Ray e Yordan não tem opinião sobre o tema de Cristo exceto que ele é um assunto 'quente' de bilheteria*". [74]

Barnes Tatum, sempre bastante acurado em suas percepções acerta em sua escolha:

> Moira Walsh do semanário Jesuíta América (21/10/61), conclui que o filme engana em sua capacidade de reforçar o "humanismo secular" ou o "American way of life" sob o pretexto da estória central de Jesus. O filme, ela diz, "iguala o código moral cristão com termos tais como decência, fraternidade, a regra áurea", com "Pegue seu cartão de crédito e siga-me." Ela obviamente vê no filme não péssimo cinema, mas péssima teologia.[75]

E, aqui eu digo que acerta na escolha por que, depois de tudo o que se disse aqui, é claro que Moira Walsh tinha sua razão ao afirmar a vinculação de *King of Kings* com o

---

[71] Tatum, p. 84.
[72] Tatum, p. 84.
[73] Tatum, p. 84.
[74] Kinnard e Davis, p. 106
[75] Tatum, p. 85.

"American Way of Life" percebendo claramente neste o sub texto americanista, adaptado às novas realidades sociais. E, Lloyd Baugh, o mais recente dos pesquisadores citados, para concluir concorda com Moira Walsh *ipsis literis*: *"(...) e ele criou uma distorcida e inaceitável imagem de Jesus Cristo."*[76] Ao fazê-lo alinha-se por razões teológicas com as críticas de Moira Walsh: *"Histórica, bíblica e teologicamente inadequado."*[77]

Novamente é Tatum quem consegue perceber que o que incomoda a todos, principalmente os católicos é a ausência da culpa dos judeus em relação à crucificação de Jesus Cristo, observando:

> Anteriormente DeMille, em 1927, já havia feito a culpabilidade recair toda sobre Caifás, e não sobre o povo judeu. No filme de Bronston ouviremos Pilatos afirmar e reafirmar 'Eu,e somente eu, tenho a autoridade para sentenciá-lo à crucifixão...' O julgamento perante Pilatos é feito na ausência de judeus e até mesmo sem Barrabás. Jesus morre, aparentemente sendo condenado pela específica acusação de sedição.[78]

Tatum lembra que essa discussão na imprensa católica aconteceu bem antes do Concílio Vaticano II (de 1965) que se pronunciou sobre os judeus como Povo de Deus: *"Nostra Aetate (Nossa época). Este documento rejeitou a noção de culpabilidade coletiva dos judeus pela morte de Jesus e que Deus, por isso, haveria rejeitado os judeus."* [79]

O que podemos observa após essa rápida revisão do pensamento dos pesquisadores e da recepção do filme na época de seu lançamento é uma certa falta de percepção para a inovação que o filme *King of Kings* significou para o gênero Filmes de Cristo. Trata-se sobretudo de como elaborar uma narrativa cinematográfica à respeito da estória de Jesus, e, uma narrativa cinematográfica tende a curvar-se diante de necessidades puramente cinematográficas. Essa busca pelo cinematográfico é uma marca de *King of Kings*, não obstante, talvez exatamente por ter sido produzido num momento em que o formato épico já caminhava para o esvaziamento ele foi extremamente mal recebido. É importante que se reavalie este filme a partir do seu caráter inovador e não a partir da crítica que o recepcionou na década de sessenta. Só se pode ter uma exata noção das suas inovações e do que elas fizeram pela narrativa da estória de Jesus no Cinema, se se tiver em conta um grande número de produções anteriores, de onde ele recolheu influências, heranças,

---

[76] Baugh, p. 19.
[77] Baugh, p. 19.
[78] Tatum, p. 85.
[79] Tatum, p. 85.

referências, etc, e se se tiver em mente o legado positivo – e por que não acrescentar também o negativo – que deixou para as produções que se lhe seguiram.

Conclusão

Ao final deste percurso devemos pensar no fictício como um elaborador de teologia, é a partir da imagens não contidas nos evangelhos que se permite uma elaboração de uma cristologia com elementos retirados destes mesmos textos. A interpretação do diretor e seu testemunho *"tu és o Messias da Paz"*, e a sua elaboração mais verdadeira, *"tu és um Americano simples do povo"*. Das 57 seqüências que compõe o filme 27 são resultado de completa ficção, normalmente sem bases evangélicas que as sustentem, sem falar de que aquelas cenas mais tradicionais, como o nascimento, a juventude, as curas de Jesus, a via crucis e as últimas recomendações além da própria Ascensão, não representada, sofreram enxugamentos drásticos.

Isto jamais havia ocorrido nem no cinema e nem na televisão. Até então as cenas relativas ao fictício eram bem esparsas, normalmente inconseqüentes para o transcorrer da estória. Nicholas Ray dá continuidade ao estilo das séries de televisão que tentaram trazer para próximo do cotidiano do americano médio o cotidiano da Palestina do século I. "Aproximar" duas realidades tão distintas só poderia gerar percepções distorcidas da história, no entanto, não era história que se desejava fazer, buscava-se que o povo se identificasse com aquelas mesmas pessoas que cercavam Jesus em seu cotidiano.

Em Ray, os elementos que vêm do fictício auxiliam bastante neste papel de "aproximar" Jesus de um público novo. Ele buscou claramente adaptar a estória de Jesus ao momento histórico no qual o filme foi produzido. Neste caso o fictício nas instâncias da técnica cinematográfica rearticula e dá um novo sentido à estória de Jesus e reinterpreta sua ação e mensagem. Tatum estranha este *"Jesus Paz e Amor"*, no entanto se esqueceu que a década que ele viu nascer faria com que os jovens trouxessem constantemente estas palavras nos lábios. A geração hippie, que provavelmente viu *King of Kings* na infância ou adolescência aprendeu rápido o significado deste Jesus novo. Um Jesus pacifista.

Cap. 08 - Il Vangelo Secondo Matteo - Jesus, o Verbo de Deus – Pasolini, 1964

Introdução

Escrever sobre um filme tão festejado pela crítica quanto é *Il Vangelo Secondo Matteo* torna-se uma tarefa delicada e muitas vezes difícil. O cineasta envolvido na produção nada mais é do que Pier Paolo Pasolini famoso diretor italiano, cuja capacidade de lidar com a arte cinematográfica está acima de qualquer suspeita. Sua auto-consciência enquanto um artista múltiplo e acabado, torna difícil fazer uma análise que não leve os seus próprios comentários em consideração. Qualquer um pode ser seduzido pelas bem argumentadas alegações deste diretor, ele sempre consegue informar onde nasceu a idéia, quais suas reais intenções, o que tentou fazer, o que ele realmente fez, as dificuldades que enfrentou, suas razões poéticas, etc. E, sobretudo: vender o filme.

O filme é bem a peça de um cineasta auto-consciente. Na altura em que este foi produzido na Itália – aqui percebida num contexto europeu de cinema -, a arte cinematográfica já havia visto nascer naquele país o Neo-realismo, com seus bem conhecidos artífices Roberto Rosselini, Luchino Visconti, De Sica, entre outros, que influenciaram decisivamente a arte de fazer cinema. Seus filmes e idéias saíram da Itália para o mundo, questionando os parâmetros hollywoodianos de produção do outro lado do atlântico, ao mesmo tempo que obteve um bom acolhimento na França, através dos críticos de *Les Cahiers du Cinema*. Essa mesma França que também havia antes emprestado sua influência para a Itália com o Realismo Poético.

Em geral, quando se fala em Pasolini, talvez por ser uma espécie de "obviedade" vincula-se este diretor muito mais rápido ao Neo-realismo italiano do que a qualquer outro movimento cinematográfico. E, é inegável que se pode dizer que ele faz parte de um segundo momento deste estilo, no entanto, desejo aqui aproximá-lo do movimento da *Nouvelle Vague* francesa. E, essa aproximação é possível pelo fato da sua inegável auto-consciência enquanto cineasta, em outras palavras, ele se deseja "um autor", e é um autor. E, neste caso é um autor tanto do filme quanto do roteiro, além de possuir o corte final em

suas mãos. No entanto, não basta crer-se um autor, mas ter consciência também da técnica cinematográfica e de fazer com que os espectadores visivelmente percebam que esta técnica está sendo utilizada e que se busca ao fazê-lo dar as repercussões poéticas próprias ao veículo cinema, e isto também é *Nouvelle Vague*.

Dois dos principais teóricos diuturnamente citados por mim neste trabalho, Baugh e Tatum, posicionam-se de maneiras bastante diversas sobre este filme. O primeiro gosta tanto que dedica-lhe um capítulo inteiro de seu livro, coisa que até então não havia feito para nenhum outro. Ele conhece as razões pessoais, sociais, religiosas e políticas de Pasolini e acredita profundamente em tudo o que este cineasta afirmou a respeito de si e do seu filme. Uma análise claramente parcial que até mesmo o título do capítulo denuncia: *Uma Obra-prima: O Evangelho Segundo São Mateus*.

Tatum, por sua vez, chega a ser de uma imparcialidade irritante, pois diante da sua óbvia dificuldade em encontrar "harmonização" entre os diversos textos evangélicos, ele limita-se a narrar o filme, fazendo críticas pertinentes vez ou outra. É perceptível que Tatum não gosta dele, mas o filme é bom... O forte do trabalho de Tatum, para esse caso, é que ele mantêm a homogeneidade de seu método e verifica textualmente as contradições do filme em relação ao texto de Mateus, mas, mesmo que algumas idéias nossas sejam concordes, Tatum não as desejou desenvolver.

Aí está a dificuldade em se lidar com um filme aclamado pela crítica, seria mais fácil apenas louvá-lo como faz Baugh, ou seria mais honesto desmontá-lo como faz Tatum, ou ainda seria melhor tomarmos um certo afastamento, ignorar sua procedência e re-criticá-lo? Seja qual for o caminho escolhido ele não ficará isento de críticas. Sempre se ouvirá por que se não fez este ou aquele caminho.

Pretendo abordá-lo sob dois pontos que para mim são capitais para a percepção das inovações relativas a este filme e à imagem cristológica por ele gerada, o textual[80] e a técnica cinematográfica envolvida. O que, evidentemente não nos dispensará de entendermo-nos com os comentários tanto de críticos quanto do próprio diretor.

Aqui a aplicação do método que chamei de o "texto de base" não é inútil, como poderia parecer num primeiro momento, pois o fato do diretor ter escolhido explicitamente

[80] Ao dizer "textual" refiro-me pura e simplesmente ao roteiro e suas relações com oEvangelho Segundo Mateus.

o texto do Evangelho Segundo Mateus, não dispensa de forma alguma o saber que sentidos este texto toma. Não nos dispensa de conhecer suas escolhas e suas omissões, mesmo que o diretor tenha dito que não tenha feito "omissões".

Ao terminar de visioná-lo minha atenção voltou-se para um fato que soava um pouco estranho, tendo em vista a fama que o filme possui de ser político, nele ocorreu uma "despolitização" da crucificação de Cristo, ele perece ao final por razões claramente religiosas, por causa de sua disputa com o clero local. Veremos que Pasolini não poupa os judeus, apesar também de não se poder dizer que os persegue. Chama atenção o fato de um cineasta reconhecido como sendo um ativista político de índole marxista ter feito um filme onde ao final, Roma, o grande império opressor, está ausente. Pode-se até dizer que neste quesito *King of Kings*, de Nicholas Ray, tinha muito mais a dizer.

Relacionar estes dois filmes traria nítida desvantagem para o filme de Ray, principalmente naquilo em que Il Vangelo é o mais respeitado, a ausência de textos de ficção ou situações fictícias que, de alguma forma, inserem fatos novos na vida de Cristo. Não obstante, não se pode esquecer que reagrupar textos evangélicos, escolher uns em detrimento de outros, além de se constituir em teologia – fato já exaustivamente citado neste trabalho – também pode gerar uma situação de ficção. Neste sentido, o Jesus de Pasolini não é nem mais nem menos ficção do que foram todos os outros. Talvez tenha ousado menos nesta área, ou o tenha feito de uma forma estritamente sutil, que é o que desejamos verificar mais a fundo.

O DIRETOR

Pier Paolo Pasolini nasceu em Bolonha, Itália, em 5 de março de 1922. Passou sua infância e juventude por várias localidades, como: Bolonha, Conegliano, Cremona, Reggio Emilia, etc. Essa mobilidade deveu-se sobretudo à carreira militar de seu pai que era tenente da infantaria. Luiz Nazário, em seu livro *Pier Paolo Pasolini*[81], descreveu Carlo,

[81] Esses rápidos traços biográficos foram feitos com base no livro de Luiz Nazario, *Pier Paolo Pasolini*, da Editora Brasiliense, para a série "Encontro Radical". Deste autor foram retirados principalmente dados factuais, no desejo de informar ao menos minimamente o leitor à respeito deste cineasta conhecido, controvertido e polêmico. Outros textos e mesmo sites da Internet foram consultados e utilizados, dados fornecidos pelos teóricos aqui super citados como Baugh, Tatum e Stern, também foram usados. A quantidade

pai do cineasta, como sendo um homem egocêntrico, autoritário e fascista. Descendente de uma família nobre da Romênia, ele se casou com Suzana que vinha de uma família de camponeses de Friuli, que com esforço alcançara a burguesia. As freqüentes dissensões entre o pai e a mãe aproximaram Pasolini desta, levando-o a dizer mais tarde que havia desenvolvido uma relação edipiana perfeita, de amor à mãe e ódio ao pai.

Desde muito cedo Pasolini entrou em contato com uma ampla literatura formativa, como: Dostoievski, Ungaretti, Croce, Rimbaud, Tolstoi, entre outros. Acostumou-se bastante cedo a poesia, tanto a romântica do século XIX quanto à moderna. Mais tarde, em Bolonha, cursou a Universidade, preparando uma tese sobre pintura renascentista italiana, no entanto, obrigado a refugiar-se em Casarsa, para fugir ao serviço militar, perdeu os manuscritos. Por essa época fundou com jovens universitários friulanos a *Ademiuta de lenga furlana*, um centro de estudos filológicos sobre a língua e literaturas friulanas, em cujos cadernos, intitulados *Stroligut de Ca' da l'aga* publica seus poemas. Luiz Nazário, após comentar a origem friulana da mãe de Pasolini e de como esta o iniciara nos poemas, conclui o papel da poesia na vida do cineasta:

> Assim, Pasolini foi, em primeiro lugar e sobretudo – como fazia questão de afirmar –, um poeta. Suas futuras atividades como pintor, romancista,contista, roteirista, cineasta, ensaísta, dramaturgo, polemista e tradutor devem ser entendidas dentro dessa vocação original e, em parte, psicologicamente determinada.[82]

Em 1942, ele publicou *Poesie e Casarsa*, onde trata do amor romanceado e fantástico pela terra de sua mãe, Susana, escreveu-o no falar friulano. Por se tratar de uma língua praticamente extinta e por ser contrário à orientação do estado fascista, que desejava homogeneizar a língua italiana, não foi bem recebido pela crítica. Pasolini já demonstrava seus primeiros impulsos de aproximação com o socialismo nestes textos. Só ao final da Segunda Grande Guerra ele tomaria conhecimento de Karl Marx e de outros teóricos marxistas como o italiano Antonio Gramsci, que acentuou a importância do confronto no

---

de referências torna contra-produtivo um amontoado de notas que, no entanto, serão feitas quando necessário designar esta ou aquela contribuição mais específica. Os que conhecem a carreira, os livros, as idéias ea vida de Pier Paolo Pasolini, imaginam a dificuldade de se lhe fazer justiça mesmo que minimamente numa curta biografia. Aqui aproveitamos de sua vida e idéias o que melhor possa ser útil ao leitor para o bom entendimento das análises que virão a seguir.

[82] Nazário, op. Cit. P. 09.

sul da Itália, entre os grandes latifundiários e seus empregados pagos por dia, vendo ali a chance real para o comunismo italiano de tipo agrário.[83]

Assumindo o papel de intelectual intermediário entre o partido comunista e as massas, definido por Gramsci, Pasolini chega a tomar parte das lutas camponesas dos operários agrícolas de Friuli, aproximando-se dos comunistas. O livro *Il Sogno di una Cosa* (1952), um romance em linguagem poética, é fruto desta proximidade com os camponeses.

Em 1948 a vida dele tomaria um rumo mais que inesperado. Um jovem confessa a um padre ter mantido relações sexuais com ele, e este deixou escapar a notícia para jornais democrata-cristãos locais, estoura o escândalo. Diante da assumida homossexualidade de Pasolini a federação local do partido Comunista Italiano afasta-se dele. Com a sua carreira de professor comprometida, o futuro cineasta vai com a mãe para Roma.

Na capital, Pasolini passou por grandes dificuldades. Depois de ficar desempregado por longo tempo conseguiu trabalhar como professor na periferia de Roma. Da sua experiência no colégio ele escreve, nos anos 50, vários romances eivados de dialetos e gírias utilizadas pelos adolescentes da época, faz sucesso com os romances *Ragazzi di Vita* (1955), *Uma Vita Violenta* (1959) e *Donne di Roma* (1960), e com os contos, poemas e roteiros reunidos em *Alì dagli Occhi Azzurri* (1964); consegue assim tornar-se uma espécie de "guru" do semanário *Vie Nuove*, estabelecendo com os leitores uma intensa e variada correspondência.

A sua fama cresceu e com esta os dissabores. Sua vida sexual torna-se pública e ele vê-se envolvido em freqüentes notícias, processos difamatórios múltiplos, como os exemplos citados por Nazario: Ele foi acusado de cumplicidade num roubo de uma correntinha de ouro, porque levou em seu carro um garoto de programa que havia realizado o feito; foi acusado de agressão por um bombeiro que informou que Pasolini encontrava-se armado com um revolver de ouro, com balas de ouro. Um rapaz que "se reconheceu" num de seus romances processou-o por difamação, etc.

Ao par destas dificuldades Pasolini manteve uma intensa produção poética, publicando: *La Meglio Giuventù* (1954); *Le Ceneridi Gramsci* (1957); *L'Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958); *Roma 1950*; *Com'é Nato l'Universo* e *La Religione del Mio Tempo* (1961); *Poesia in Forma di Rosa* (1964).

---

[83] Nazário, p. 13.

Aos poucos foi entrando em contato com o Cinema. Em seus anos de dificuldade em Roma escreveu vários roteiros para Soldati, Trenker, Fellini, Mangini, Bolognini, Rossi, Vancini, Emmer, Puccini, Heusch e Rondi. Seu primeiro filme seria feito apenas em 1961, *Accattone*. Uma descrição estilizada de ladrões, prostitutas e vagabundos, basicamente o lupen-proletariado. É mal recebido pelos críticos pois foi considerado contrário à moral, até mesmo os comunistas menosprezavam a existência do sub-proletariado, que na Itália, à época, chegava a vinte milhões. Ele deu um tratamento de "*coisa sagrada*" aos marginais deste filme, chegou mesmo a encerrá-lo com o sinal da cruz.

O sagrado volta a ser abordado como condição ou destino do sub-proletariado no curta-metragem *La Ricotta* (1963) inserido em meio a quatro episódios que formaram o filme *Rogopag*. O filme trata da estória de uma filmagem de uma "Vida e Cristo". Entre as tomadas os figurantes passeiam pelos cenários enquanto o diretor concede uma entrevista, lendo trechos do roteiro de *Mamma Roma* (1962), uma tragédia sub-proletária realizada por Pasolini. Enquanto isso, ao fundo, o figurante, esquecido dependurado na cruz, morre por indigestão, de tanto comer queijo. Nas seqüências das tomadas da Santa Ceia, dos Três Reis magos, etc., Pasolini revelou seu próprio gosto cinematográfico, que não é de origem cinematográfica, mas pictural. De acordo com Luiz Nazário, poucos cineastas o influenciaram: Murnau, Chaplin, Dreyer, Mizoguchi, Rosselini. As imagens e os campos visuais que ele imaginou são afrescos de Masaccio, Giotto, Pontorno e Fiorentino, seus pintores prediletos. E só concebe as imagens, as paisagens e as composições das figuras dentro de sua paixão fundamental pela pintura do *Trecento*, que colocava o homem no centro de toda a perspectiva. Por causa deste filme sofreu um processo por blasfêmia à religião do Estado. Foi condenado a quatro meses de prisão. Em sua defesa Pasolini alegou ter criticado apenas as falsas idéias de religião e, em apelo, o Procurador da República retirou a queixa.

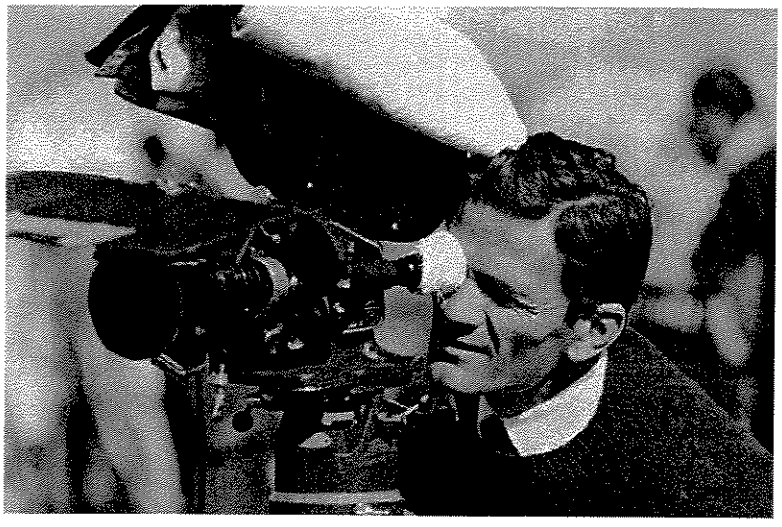
O reconhecimento internacional veio em 1964, com *Il Vangelo Secondo Matteo*, que obteve 11 prêmios, cinco deles no Festival de Veneza. Ateu declarado, Pasolini conseguiu realizar uma obra-prima de inspiração cristã que ganhou o elogio da crítica mundial e o apoio do público. Depois da alegoria cômica *Uccellacci e uccellini* (1966), dirigiu *Edipo Re* (1967) e *Medea* (1970), mitos gregos em visão moderna.[84]

---

[84] Dados retirados do site: www.cinemanet.com.br, sem referência ao autor, coletados em julho de 2004.

O apelo ao erotismo, à violência e à depravação para expressar suas visões política e religiosa nos filmes *Teorema* (1968) e *Porcile* (1969) geraram conflitos com figuras conservadoras da Igreja Católica. Pasolini expôs sua visão do erotismo medieval em *Il Decamerone* (1971) e *I Racconti di Canterbury* (1972). Seu último filme é uma adaptação do clássico de Sade, *Salò o Le 120 giornate di Sodoma* (1975), exibido postumamente. Pasolini morreu assassinado em Ostia, Itália, em 2 de novembro de 1975.

A Produção



Pasolini trabalhando

A idéia de realizar o filme surgiu dois anos antes, em outubro de 1962. Pasolini fazia uma visita a Assis e era hóspede de uma organização cultural católica, Pro Civitate Christiana, devido à visita do Papa João XXIII à cidade – a quem ele dedicaria o filme posteriormente-, o cineasta encontrava-se forçosamente preso em casa por causa das organizações da recepção na cidade. Ao lado de sua cama havia uma mesa e sobre ela o *Novo Testamento*, voltou-se para os textos evangélicos e leu-os todos numa mesma tarde, de um só fôlego, em suas próprias palavras: "*Que dia... Eu os li do começo até o fim, como se fossem uma novela.*"[85] A experiência para ele foi descrita como uma espécie de iluminação, sentiu a necessidade de "*fazer algo*". Mas entre a idéia e a realização havia ao menos um escândalo a dar contornos de dificuldade à sua realização, o processo por blasfêmia por causa do filme *La Ricotta*, antes mencionado, fez com que algumas autoridades católicas torcessem o nariz negativamente para o projeto.

[85] Baugh, p. 94.

De todos os quatro Evangelhos, Pasolini encantou-se especialmente com o de Mateus, e explicou os motivos desta atração especial que ele lhe causou: foi atraído pela "*qualidade revolucionária de sua [Jesus] diversidade social, de sua não-violência, do seu poder moral*". Os outros Evangelhos para ele não serviriam, pois: "*Marcos pareceu-me muito cru, João místico demais e Lucas, sentimental e burguês.*" Por outro lado, Pasolini insistia que "*Mateus é o mais 'mundial' dos evangelistas... e o mais revolucionário.*" E, ele continuava entusiasticamente: "*O Cristo [de Mateus] que se move pela Palestina é realmente um furacão revolucionário: alguém que vai até duas pessoas e diz: 'deixem tudo, sigam-me, e eu os farei pescadores de homens', é totalmente revolucionário.*"

Pasolini também dizia ter sido inspirado pelas palavras "*não vim trazer paz à Terra, mas a Espada*" (Mt 10:34). O que não faltou jamais a Pasolini foram argumentos explicativos, ele diria tempos depois: "*Este filme é simplesmente a visualização de um Evangelho em particular, o de São Mateus. Ele não é uma vida e Cristo*". Nada contraditoriamente em outro momento explicou:

> *"Eu não quero reconstruir a vida de Cristo como ela realmente foi. Em vez disso eu quero pegar a estória de Jesus e jogar fora mais de dois mil anos de tradição cristã, porque tomar dois mil anos de história cristã para mim é mais teologia do que biografia... Meu filme é a vida de Cristo e mais dois mil anos de história contada sobre a vida de Cristo".*

A respeito de como construiria o seu roteiro Pasolini comentou: "*Minha idéia era esta: seguir o Evangelho segundo São Mateus ponto por ponto, sem fazer um roteiro ou adaptação fora dele. Traduzi-lo fielmente nas imagens, seguir sua estória sem omissões ou adições*". A respeito dos diálogos do filme Pasolini insistia que "*as palavras ditas devem ser rigorosamente as de São Mateus, sem qualquer sentença de explicação ou ligação, porque nenhuma palavra ou imagem adicionada pode dar conta do alto nível poético do texto*".[86]

O diretor foi fiel a esta intenção, nenhuma palavra dita no filme é inventada ou fictícia, todas são textuais. As únicas exceções são inserções de passagens do *Velho Testamento*, retiradas ao profeta Isaías, que são, no entanto, profecias a respeito do Messias, adições que mesmo Pasolini achou justificáveis tendo em vista que Mateus também utilizou Isaías em diversos versículos, para justificar a idéia de que Jesus era o Messias esperado.

---

[86] Todas as citações acima foram retiradas a Baugh, pp. 94 e 95.

Antes de começar a filmar Pasolini encontrava-se bastante nervoso, pois sabia que um projeto seu sobre este assunto em especial não seria bem recebido nem pela Igreja e nem pelos comunistas. Tinha um dilema pela frente: *"Eu caminhava no fio da navalha: tentar evitar, do meu ponto de vista uma visão unicamente histórica e humana, e do ponto de vista do crente, uma visão mística demais."* O receio dele não era infundado. Quando ele pediu apoio financeiro do grupo Pro Civitate Christiana, seu diretor procurou o conselho do poderoso e conservador arcebispo de Gênova, Giuseppe Cardinal Siri, que surpreendentemente encorajou-o a promover o projeto de Pasolini, escrevendo: *"Para promover a conquista da cultura para Deus, algo precisa ser arriscado... em certos casos equilibrar conselhos prudentes com ousadia."* Como resultado desta carta a Pro Civitate Christiana deu a assistência financeira ao filme.

As filmagens, e o seu progresso, também foram acompanhadas por dois jesuítas para o Centro San Fidele, de Milão, e pelo teólogo, bastante cético quanto ao projeto, Romano Guardini, que expressou uma sistemática falta de confiança na possibilidade de se representar Jesus através de um ator.[87]

No período de pré-produção Alfredo Bini, o produtor, em junho de 1963, pede para Pasolini e Dom André Carraro, amigo do cineasta, visitarem alguns locais sagrados descritos na Bíblia. Durante 15 dias, eles visitaram a Jordânia, a Galiléia, a Síria e, em especial, Nazaré, Belém e Jerusalém. Pasolini, no entanto, não se convenceu que aquelas localidades eram as melhores para o filme e as cenas não foram utilizadas. Pasolini apenas fez questão de incluir seus comentários nas cenas, que foram lançadas também em 1964, como um documentário, de 52 minutos de duração, chamado *Sopraluoghi in Palestina*[88]. Através desta visita Pasolini convenceu-se ainda mais que o filme deveria ser feito com locações na Itália mesmo.

Tendo decidido que fazer o filme na Terra Santa era fora de questão, Pasolini determinou fazê-lo na Itália, e assim, ele optou por fazer uma aproximação analógica com a realidade bíblica. Ele procurou na Itália paisagens e faces que fossem análogos à sua contrapartida histórica do Evangelho. A parte poucas cenas filmadas perto de Roma, a cena, p.ex., do Batismo de Jesus, foi filmada no vale do Rio Chia, perto de Viterbo. A cena do

---

[87] Todas citações acima foram retiradas de Baugh, p. 96.

[88] Informação retirada a Barnes Tatum e ao site: http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/mostrabrdecinema/ , em julho de 2004.

Getsêmani, num pomar de oliveiras à meio caminho entre a Vila de Adriano e Tívoli, a maior parte das locações foram feitas no extremo sul. A montanha deserta das tentações é o Monte Etna na Sicília, a cidade de Barila, em Puglia, onde até há poucos anos as pessoas ainda viviam em cavernas, tornou-se Belém. A Cafarnaum à beira mar é uma vila próxima à Crotona; Nazaré e Jerusalém são Matera e especialmente a velha cidade conhecida como a "Sassi". Os palácios do filme são fortificações deixadas pelos Normandos nas costas de Puglia e Lucânia, e o deserto através do qual Jesus caminha com seus apóstolos situa-se na Calábria.[89]

Luiz Nazário informa ainda outras particularidades da produção:

> "Pasolini imagina, primeiro, seu Cristo como um intelectual, um poeta, pensando em oferecer o papel a Evtuchenko ou a Kerouac. Depois muda de idéia e contrata um estudante espanhol. Muitos de seus amigos participam do filme: o irmão de Elsa Morante faz o papel de José; a novelista Natalia Ginzburg interpreta Maria de Betânia; o poeta Alfonso Gatto faz André; o crítico Enzo Siciliano é Simão de Canaã (...)".[90]

Estes detalhes que envolveram a produção e a forma com que Pasolini dizia encarar o filme, nos ajudarão posteriormente a entender um pouco a que resultados ele efetivamente chegou.

Ficha Técnica

O filme foi produzido por Alfredo Bini para a L'Arco Film e Lux Compagnie Cinèmatographique de France, uma produção Ítalo-francesa portanto. O título original do filme é *Il Vangelo Secondo Matteo*, no entanto, ele é bastante conhecido por "*O Evangelho Segundo São Mateus*" fato que se deveu à sua distribuição em língua inglesa, onde ele recebeu o "St." (*The Gospell According to St. Matthew*), em claro desacordo com a vontade do diretor.

Pasolini empregou preferencialmente atores amadores e em alguns papéis amigos íntimos e também simples pessoas do povo. O papel de Jesus Cristo ele deu para um jovem espanhol, estudante de Economia, Enrique Irazoqui, ativista comunista à época. Irazoqui, em seu retorno à Espanha franquista, chegou a ser preso e torturado por haver colaborado

[89] Baugh, p. 98.
[90] Nazário, p. 21.

numa obra "subversiva" ficando exilado na França por cerca de dez anos. O restante do elenco foi formado por: Margherita Caruso (Maria, jovem), Susanna Pasolini (Maria, velha), Marcelo Morante (José), Mário Socrate (João Batista), Settimio di Porto (Pedro), Alfonso Gatto (André), Luigi Barbini (Tiago), Giacomo Morante (João), Giorgio Agamben (Felipe), Guido Cerretani (Bartolomeu), Rosário Micale (Tomás), Ferruccio Nuzzo (Mateus), Marcello Caldini (Tiago filho de Alfeu), Elio Spaziani (Tadeu), Enzo Siciliano (Simão), Otello Sestili (Judas), Rodolfo Wilcock (Caifás), Alessandro Clerici (Poncios Pilatos), Américo Bevilacqua (Herodes I), Francesco Leonetti (Herodes II), Franca Cupane (Herodiades), Paola Tedesco (Salomé), Rossana di Rocco (O Anjo do Senhor), Renato Terra (Um Endemoninhado), Eliseo Boschi (José de Arimatéia), Natalia Ginzburg (Maria de Betânia)[91].

A tradução utilizada para o Evangelho é a feita pela Pro Civitate Christiana de Assis organização cultural Católica que contribuiu com parte do orçamento da produção. A voz de Jesus Cristo não pertence a Enrique Irazoqui e sim a Enrico Maria Salerno, o que nos faz pensar na relevância desta "voz" de Cristo para o filme.

O filme não contou com uma trilha verdadeiramente original, apesar de não ter dispensado um compositor e arranjador: Luis E. Bacalov; foi feita ampla utilização de músicas de Johann Sebastian Bach, notadamente da *Paixão Segundo São Mateus*, de Wolfgang Amadeus Mozart, Sergej Prokofiev – parte de Alexandre Nevsky -, e de Anton Webern.

A Montagem ficou a cargo de Nino Baragli, os figurinos foram de Danilo Donati; a direção de fotografia é de Tonino Delli Colli; e a distribuição foi da empresa Titanus.

O filme traz uma dedicatória:

"Alla cara, lieta, familiare memória di Giovanni XXIII"

A dedicatória, que parece, sobretudo ser carinhosa, foi classificada de "*provavelmente irônica*" pelo pesquisador Stern, acredito que sua opinião se deva possivelmente por desconhecimento, tanto da história que envolveu o surgimento do filme

[91] Incluo aqui o restante dos participantes da equipe técnica: Inspetor de produção: Enzo Ocone; Secretário de Produção: Bruno Frasca; Inspetor administrativo: Vincenzo Taito; Secretaria de Edição: Lina D'Amico; Assistente de Montagem: Andreina Casini; Assistente de fotografia: Maurizio Lucidi; Assistente de direção: Paolo Schneider; Operador de máquina: Giuseppe Ruzzolini; Assistente de Operador: Gianni Canfarelli Módica; Auxiliar de operador: Victor Hugo Contino (C&C); Fotografia: Ângelo Novi; Sonoplastia: Mario Del Pezzo; Assistente de Cenografia: Dante Ferretti.

quanto do papel extremamente relevante deste Papa para a reforma da Igreja Católica, modernizando-a para o século XX e dando ênfase em seus aspectos mais sociais.

A direção e o roteiro são, como anteriormente mencionado, de Pier Paolo Pasolini.

O Filme



Enrique Irazoqui como Jesus

Diferentemente dos filmes anteriores em *Il Vangelo*[92] desaparecem as pretensões didáticas. Foi dispensada a introdução, ou preâmbulo, histórico que acompanharam através da narração in off os filmes *Golgotha*, *King of Kings*, as série de TV, e *Day of Triunph*. Vimos anteriormente que este recurso vinha sendo utilizado em maior ou menor grau desde que surgiram os primeiros filmes de Peça da Paixão e que ele era herança dos *travelogues*, ou conferencistas viajantes. Essa introdução era importante, uma vez que ela costumava dar o tom da abordagem que seria realizada, como pudemos perceber em *Golgotha* e em *King of Kings*, agora, o espectador encontra-se "despreparado" diante do que ele irá ver no filme,apenas a sua própria cultura e conhecimento podem auxiliá-lo neste visionamento. Então, de imediato Pasolini passa a exigir um pouco mais de seu espectador.

Este simples fato, de haver dispensado a narração, ou qualquer pretensão didática já é suficiente para que não se pense que o filme tenha sido feito em formato "documentário" ou "cinema veritè" como tem sido por vezes afirmado. A idéia de que o filme foi feito em preto e branco e que a "textura" é de filme documentário não é suficiente para que se possa assim classificá-lo, pois falta simplesmente o que define todos os documentários realizados

[92] O filme analisado trata-se da cópia realizada pelo Fondo Pier Paolo Pasolini – E.A.G.C. – EnteAutonomo Gestione Cinema, *Il Vangelo Secondo Matteo*, com áudio em italiano e legendas em inglês, no formato VHS, com 135 minutos de duração.

até aquele período, o desejo de informar, ou formar. O fato então de que sua qualidade imagética o aproxima do estilo documentário não permite assim classificá-lo. Vários filmes do Neo-realismo italiano foram feitos em preto e branco, e nem por isso foram classificados ou pensados como documentários. A exploração do preto e branco, da textura do filme, possui em *Il Vangelo* características outras, penso que a manipulação dos meios cinematográficos, melhor percebidos pelo tipo de câmera, enquadramentos, e posteriormente os cortes da edição, aliados à questão da ausência de cor, são mais explicativos do desejo do cineasta de dar um estatuto de "coisa diferente" ao filme.

Este estatuto de "coisa diferente" emerge diretamente da questão do Sagrado. O Sagrado diz respeito a uma irrupção do divino no cotidiano, e essa irrupção só pode se dar de forma anti-natural, por uma quebra das convenções cotidianas do que seja realidade. Ainda que o estilo documentário, em preto e branco, sempre estivesse vinculado a uma prática de cinema realista, a aplicação deste recurso num filme de Cristo estabelece um outro parâmetro, o da diferença entre este e os filmes cujo tema trata tão somente de ficção. *Il Vangelo* não se deseja ficção, desde a produção, o diretor deseja que ele seja textual, em acordo com o Evangelho de Mateus, e que não comporte de forma alguma ficção ou dados explicativos que possam ser elaborados através da explicação, e que não haja nem passagens entre as imagens que não possam ser percebidas no contexto do Evangelho.

Portanto, o que primeiro chama a atenção no filme é a sua "diferença" e, se essa diferença, pode ser sem prejuízo vinculada à idéia de "cinema veritè" ou a de documentarismo, pode melhor ser vinculada á percepção de "coisa diferente" pois tem mais a nos dizer. E, além da ausência da cor, a utilização das câmeras emprestam significado importante à mensagem que é transmitida.

As câmeras

Não se pode dizer que o filme tenha câmeras monótonas, muito pelo contrário, a única coisa mais ou menos cansativa é a insistência nos *close-ups faciais*. Quando se estabelece um diálogo entre as pessoas normalmente é em plano-contra-plano através de close-ups. E, além disso, ocorrem diálogos mudos entre close-ups das pessoas das quais desejam-se apenas mostrar um olhar, uma expressão. Busca-se a expressão facial com bastante constância, apesar da impressão que se tem de que Pasolini fez uso do

conhecimento da experiência de Kuleshov[93], pois geralmente as pessoas que circundam Jesus e ouvem seus discursos não estão fazendo expressão facial nenhuma. Somente a música ou o tom do discurso de Jesus in off informam-nos se elas estão atentas, tensas ou interessadas.



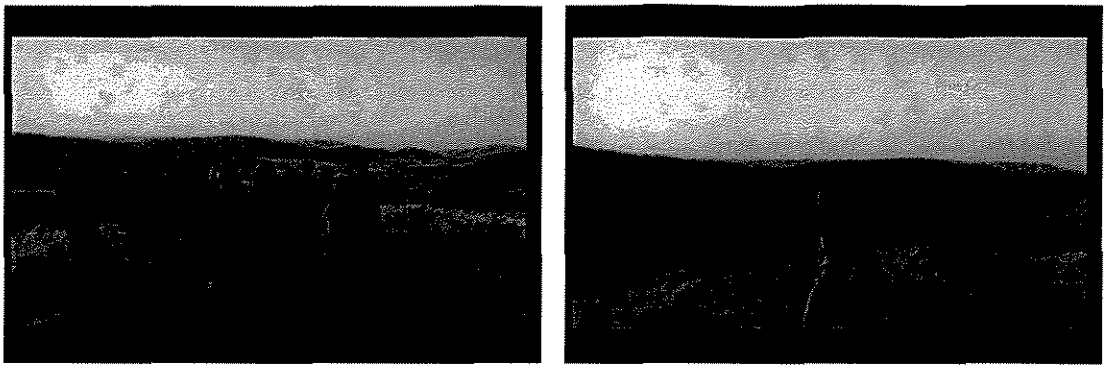
Homens antes da Matança dos Inocentes, ausência de expressões faciais

Os close-ups buscam individualizar as pessoas que estão no filme, todos têm um certo valor para a câmera. Os rostos são buscados e retirados da multidão, e o diretor não tem a menor dúvida, p.ex., de fixar-se no rosto grotesco de um leproso. Mas, com certeza o mais evidente é que as pessoas se movem, sobretudo os que estão relacionados a Jesus. A movimentação é constante. Talvez por isso chame a atenção a imobilidade aparente do sermão da montanha, feito à semelhança de propaganda política a "cabeça falante". Essa fixação praticamente forçada no close-up possibilita de imediato fazer uma relação: a face de Cristo = a face dos homens. A relação é bonita, ao mesmo tempo que individualiza iguala.

A câmera busca movimentar-se tanto quanto as pessoas movimentam-se, se uma pessoa se abaixa a câmera a acompanha, se ela se levanta ela também a acompanha. O movimento e às vezes a sua ausência fazem um contraplano interessante. Jesus e seus companheiros sempre estão em movimento, sempre estão caminhando em direção a algum lugar ou alguma coisa (no caso da Galiléia pra Jerusalém, mas isto não é informado no filme); muitas falas são feitas enquanto se caminha, e muitas cenas com "câmera na mão" são realizadas para emprestar ainda maior movimento às imagens. Quando as pessoas param, a câmera se movimenta, e aí ela busca individualizar rostos e pessoas em meio à

[93] A conhecida experiência de Kuleshov, realizada no início do século XX na recém criada União Soviética,consistia em associar a imagem sem expressões do rosto de um ator a outra imagem qualquer, como um prato de comida. Kuleshov descobriu que os espectadores por associação "emprestavam emoção" à face do ator, acreditando que ele era um ótimo ator pois expressava-se muito bem.

multidão, quando ela mesma não caminha à guisa de uma câmera subjetiva de um desconhecido que caminha entre as pessoas.



O caminhar e a movimentação constantes, marcas do filme

Pasolini gosta mui particularmente das nucas das pessoas, ele as segue com a câmera na mão, filmando o seu caminhar e aguardando que elas voltem-se para trás com um olhar, mais uma vez valorizando o movimento, o da câmera que segue a pessoa, o da pessoa que caminha, e depois o movimento do voltar-se para a câmera que a pessoa realiza.

Uma característica importante é que as seqüências raramente começam com a imagem do assunto do qual desejam tratar, geralmente a câmera está aberta em plano geral, e depois, através de um *travelling*, busca o assunto a ser mostrado, guiando os olhos do espectador.

Desta maneira podemos sentir que o movimento se constitui num quesito importante dentro do filme. Seus significados, no entanto, só podem ser especulados. O caminhar de Jesus, ao longo do filme, é um caminhar que vai da Galiléia a Jerusalém, portanto, tendo em vista a sua mensagem, um caminhar que o levará a um confronto que sabemos será fatal. O movimento contínuo dentro das imagens tende a dar uma certa falta de "estabilidade" de tensão que permite que sintamos que "algo está acontecendo", pois o movimento dentro das imagens e os movimentos de câmera obrigam a uma percepção distinta do espectador, que mesmo querendo, não conseguirá ficar tranqüilo diante destas imagens.

O Texto

A escolha do diretor por realizar o seu filme a partir de apenas um dos textos evangélicos já foi comentada anteriormente, e, ele explicou bastante bem por que o fez, inclusive suas opiniões à respeito dos outros textos evangélicos são bastante adequadas,

pois de fato o texto de Marcos é o mais "cru", o de João o mais "místico" e o de Lucas, com certeza, o que se aparenta mais com o que se chamaria de "burguês". No entanto, essa escolha, única até aquele momento na história do cinema, mostra que já se havia caminhado um longo percurso buscando a melhor forma de elaborar uma estória de Jesus. Enfrentar as contradições e dificuldades de se fazer uma harmonização adequada entre os quatro textos evangélicos não é, e nem era, uma tarefa simples. O resultado sempre foi um Jesus sobre o qual não se tinha a certeza da sua personalidade.

Ora, o *Evangelho de Mateus* nos apresenta um Jesus que tem atitudes e falas mais veementes do que os outros textos evangélicos. Ele possui sim uma personalidade mais homogênea neste sentido do que Marcos e Lucas. Apenas João elaborou uma personalidade bastante clara para Jesus também, no entanto, como Pasolini mesmo nos informou ela é mais mística. Em João, Jesus é o Filho de Deus, o Verbo encarnado e age o tempo todo com consciência disso.

Será interessante retomarmos aqui algumas de suas características, firmadas pela crítica evangélica, para que possamos melhor compreender as escolhas que o diretor fará ao longo do filme.

O Evangelho Segundo Mateus é, entre todos os outros, o que tem um diálogo mais profundo com o judaísmo, seja naquilo em que ele concorda como naquilo ao que se opõe. A quantidade de tradições judaicas e termos aramaicos encontrados nele levaram alguns pesquisadores e teólogos a acreditarem por muito tempo que havia um original mais antigo escrito em aramaico, que não haveria sobrevivido. Atualmente concorda-se que o *Evangelho Segundo Mateus* foi escrito em grego num ambiente judaico da diáspora.

Usualmente estima-se que tenha sido escrito em Antioquia (Inácio de Antioquia se refere a ele pelos inícios do século II) ou na Fenícia, pois nestas regiões vivia um grande número de judeus. Além disso, em suas páginas há uma virulenta oposição ao antigo grupo dos Fariseus, ele chega inclusive a fazer o famoso paralelismo no Sermão da Montanha, num primeiro momento falando as *"Bem-aventuranças..."* e depois alertando com o *"Ai, de vós Escribas e Fariseus..."* pode-se, assim, entrever a polêmica contra o judaísmo sinagogal ortodoxo dos fariseus, tal como se manifestou na assembléia sinagogal de Jâmnia pelo anos 80 d.c., onde os conflitos violentos entre judeus e cristãos duraram vários dias, necessitando inclusive de intervenção armada do governo local para cessarem. Em tais

condições, numerosos são os autores que datam o primeiro evangelho entre os anos 80-90, podendo inclusive ser um pouco mais anterior, no entanto, não é possível se ter certeza de uma data conclusiva.[94]

Como os outros evangelhos, Mateus relata a vida e o ensinamento de Jesus; e, se pode dizer que muito mais claramente e veementemente do que os outros evangelhos ele deixa muito mais explícita a primitiva Cristologia. Mateus busca, constantemente, materiais do Antigo Testamento, á maneira judaica, que comprovem que Jesus é de fato o Messias, e, desta forma, tenta demonstrar que tudo o que estava previsto relativamente ao Messias, pelos profetas, Jesus experimentou em sua existência. Nele Jesus é o *Emanuel* anunciado a José (1,23), isto é "Deus conosco", ficará presente aos que crêem até o fim dos tempos (28,20), como "mestre e docente" (didata) que ele foi na terra e continua sendo, por intermédio de seus discípulos com uma autoridade plena que recebeu de Deus – e não de Satanás (4,8-10) -, já que o Pai tudo lhe entregou (11,27). A perspectiva ética que caracteriza este evangelho é a da autoridade de Jesus e por extensão dos seus discípulos e sua conseqüente missão. Como podemos observar ainda pelos comentários contidos na Tradução Ecumênica da Bíblia (TEB): *"(...) Jesus, o Messias, dá o remate à história de Israel. Outra maneira de Mateus manifestá-lo é a demonstração eucarística. Ele salpica o seu texto com citações, na intenção de mostrar que o modo de agir de Jesus se ilumina constantemente pela Escritura: 'Assim devia-se cumprir o oráculo do profeta'. Portanto, os que rejeitaram Jesus enganaram-se quanto à sua pessoa: Jesus é verdadeiramente o Messias esperado pelos judeus."*[95]

O sentido geral do *Evangelho de Mateus* é sublinhar a "autoridade" de Cristo e a função de seus discípulos (ir e pregar). Apesar de ser o Evangelho a manter um diálogo mais próximo com o judaísmo, também é em Mateus que se encontram as palavras que mais justificaram o anti-semitismo no ocidente. Constantemente acusados pela morte de Jesus Cristo, o deicídio, os judeus poderiam ser justificadamente perseguidos (e o foram) porquê aceitaram o seu destino: *Pilatos tomou a água e lavou as mãos na presença da multidão, dizendo: "Eu sou inocente deste sangue. Toda responsabilidade é vossa!" Todo o povo respondeu: "Caia seu sangue sobre nós e sobre nossos filhos!"*[96]

---

[94] TEB, p. 1854
[95] TEB, p. 1852
[96] TEB, p. 1914.

Em Mateus, a mensagem de Jesus é anunciada preferencialmente aos judeus da diáspora e eles devem crer que Jesus é o *Messias*, ou, aceitar a sua responsabilidade por terem se enganado.

As Permanências

As diferentes escolhas realizadas por Pier Paolo Pasolini, desde a forma de utilizar as câmeras, editar o filme, perpassando inclusive pela escolha do texto e por lhe ser estritamente fiel, não poderiam impedir que algumas destas escolhas fossem coincidentes com as realizadas em filmes anteriores, uma vez que se trata da estória de Jesus e que ela já possui um "repertório de imagens" como já foi dito anteriormente e que também, na altura dos anos sessenta, já havia passado por uma grande elaboração no cinema. Neste quesito é importante percebermos que imagens permaneceram neste filme e que já haviam sido estabelecidas em outros. Estas permanências se dão não somente pela escolha do texto e as suas coincidências com outros textos evangélicos, pois são chamados sinópticos, mas também pela forma com que o diretor as explora, como iremos ver a seguir.

O Anjo Voltou

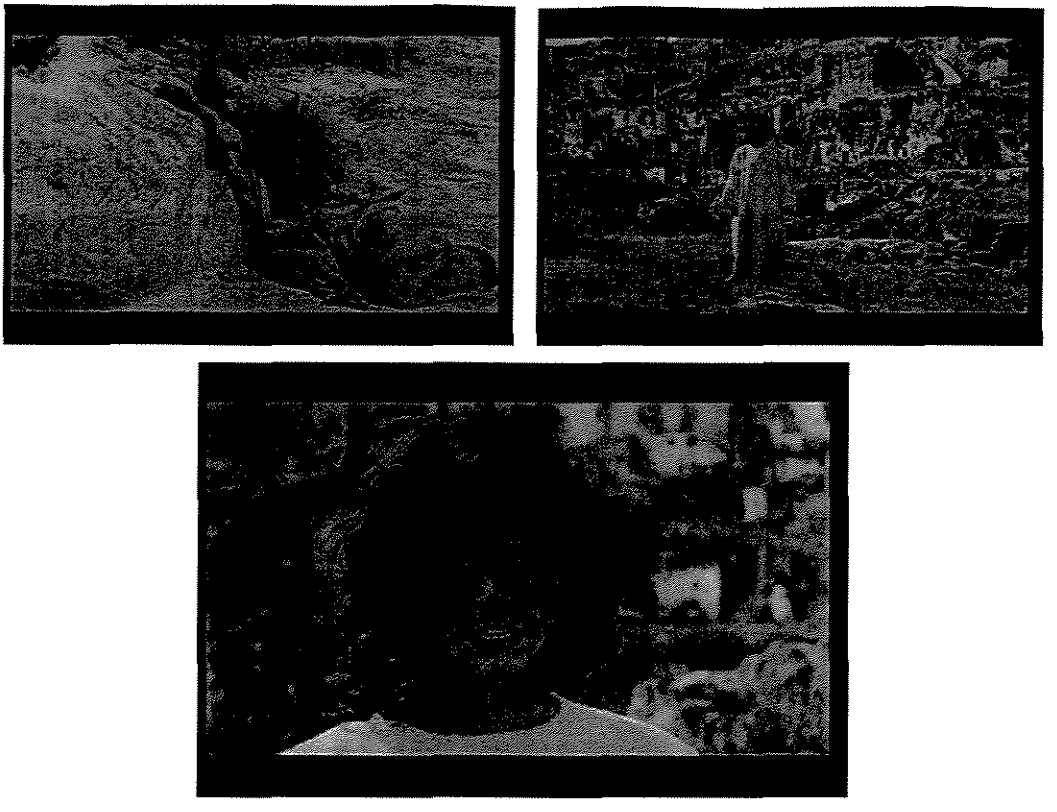
Curiosamente em *Il Vangelo* ressurge a figura do anjo. E, aqui digo curiosamente pois trata-se de um diretor marxista e que poderia ter sentido algum constrangimento em colocar na tela uma personagem deste tipo. As conotações e ligações do "anjo" com o divino são óbvias. Não há materialismo histórico que resista à evocação de um anjo plenamente materializado. Vimos nos capítulos anteriores que em produções do início do século XX, como as de Ferdinand Zecca, e as da Pathé, os anjos eram abundantes. Vinham carregados do estilo *Saint-Sulpice*, às vezes fazendo seu conhecido papel citado nos Evangelhos, ou às vezes revestindo-se de simples alegorias, bem ao gosto do século XIX que havia pouco se findara.

A figura do anjo desapareceu do cinema, no que diz respeito à vida de Jesus, pouco antes da Segunda Guerra Mundial, e mesmo no período anterior o anjo muitas vezes era mais "representado" por algo, como uma luz, p.ex., do que "corporificado" ou seja materializado numa forma humana. *From the Manger to the Cross*, de 1912, dispensou os anjos, *Intolerance*, de 1916, também, e mesmo *Ben-Hur*, de 1926, apesar de não ter

dispensado a auréola da Virgem Maria, dispensou os anjos, assim também foi com *The King of Kings* de Cecil B. DeMille, e se estes exemplos ainda não bastassem restam os outros, *Golgotha*, de 1935, não tem anjo, e nem *I Beheld His Glory*, nem a série *The Living Christ*, e muito menos *Day of Triunph*, todos já conhecidos da década de 50. É de se estranhar que nem o pobre e mal afamado *King of Kings* de Nicholas Ray, de 1961, tivesse um anjo. Então, chama atenção que em *Il Vangelo* haja um anjo. Mas, não sejamos parciais, em *Os Quinze Mistérios do Rosário*, de 1958, ocorrem anjos, em todo seu esplendor: luz e asas. No entanto, essa produção feita para a TV, e analisada anteriormente, é sabidamente uma produção ligada à Igreja Católica que desejava explorar os "mistérios" do Rosário, então, lá com toda razão justifica-se a presença do anjo, como parte do mistério. Aqui não estou afirmando que Pasolini conhecesse a dita produção, apenas estou levantando questionamentos relativamente à função do anjo por ele elaborado.

No que respeita ao Evangelho de Mateus o anjo existe e está lá citado nas passagens relativas ao Nascimento (Mt 1:18-25), na Visita aos Reis Magos (Mt 2:13-15), na Volta do Egito (Mt 2:19-20) e na Ressurreição (Mt 28:6-7). Não é de todo vão transcrevê-las:

Sobre as dúvidas de José a respeito da honorabilidade de Maria: *"eis que lhe apareceu, em sonho, um anjo do Senhor, dizendo: José, filho de Davi, não temas receber Maria..."* (Mt 2:20). Essa passagem iniciou-se com longuíssimos planos-contra-planos entre José e Maria completamente mudos. José sai do quintal da casa e vai pra cidade, lá adormece no meio da rua, em plena luz do sol, aí, parece acordar e vê o anjo, representado por uma jovem morena de túnica branca e que recita literalmente os versículos de 20 a 23. Em *From the Manger*, Sidney Olcott, como vimos anteriormente havia resolvido esta questão de uma outra forma, ele colocou José sobre uma esteira, onde ele dormia e jogou uma luz sobre o seu rosto. Em Olcott poderíamos nos perguntar, luz divina? Inspiração? Sonho? No entanto, em Pasolini, é anjo. Não há perguntas a serem feitas, é uma jovem que está ali presente falando para José o texto de Mateus.

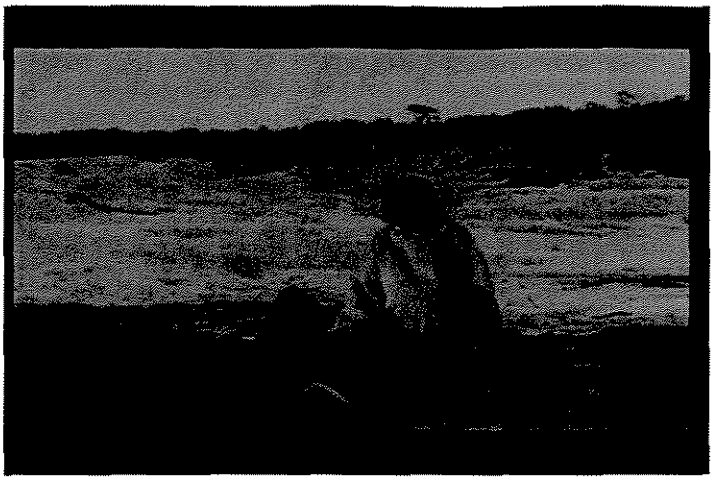


Primeira aparição do Anjo, José não sonha, ele está acordado

Depois que os Reis Magos já haviam adorado o menino Jesus, eles foram alertados das perversas intenções de Herodes da seguinte maneira: *"Sendo por divina advertência prevenidos em sonho para não voltarem à presença de Herodes, regressaram por outro caminho à sua terra"* (Mt 2: 12). Este trecho é flagrante, pois nesta parte de Mateus não há anjo, ocorre uma divina advertência em sonho. Mas, em *Il Vangelo* não há sonho, o anjo aparece em meio à estrada e faz um sinal com a cabeça para os Reis Magos que passam a segui-lo por uma estrada, alterando o seu caminho. Um anjo sólido, concreto e que anda por uma estrada e pode ser visto por todos. Diferente, até mesmo do conteúdo do Evangelho de Mateus que o diretor diz respeitar.

No versículo seguinte, um anjo – desta vez textual – aparece para José num sonho e manda ele fugir com Maria e o menino para o Egito. Pasolini dispensa o sonho e coloca o anjo dando as informações necessárias. Em Mt 3:19, relativamente à volta da sagrada família do Egito, lê-se: *"Tendo Herodes morrido, eis que um anjo do Senhor apareceu-lhe em sonho, a José no Egito..."*. Bem, mais uma vez o anjo de Pasolini dispensou o "sonho"

e apareceu na realidade concreta do cotidiano para dar sua mensagem a José. Voltando a reaparecer apenas no episódio da Ressurreição.



No Egito o Anjo acorda José para falar-lhe

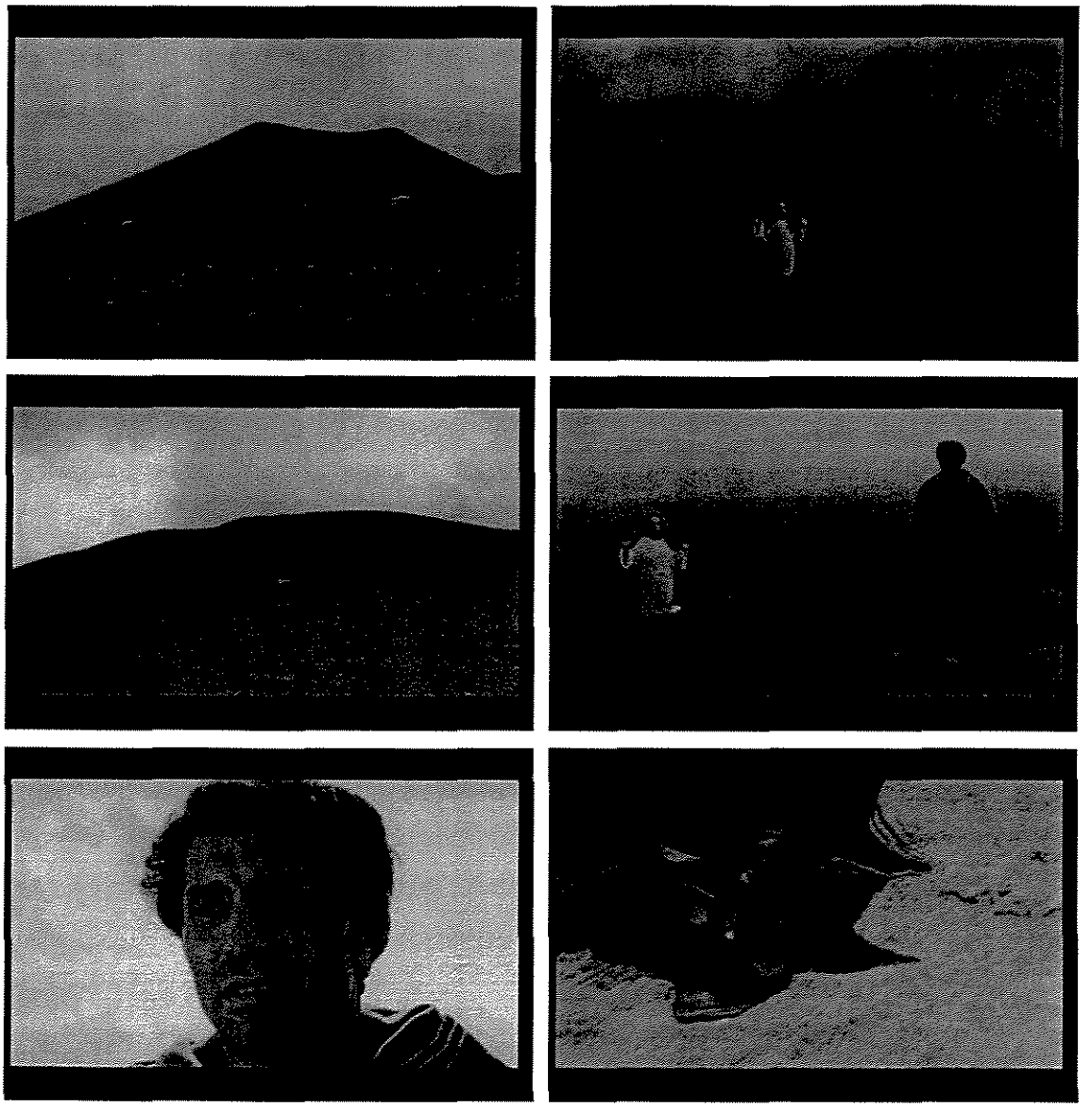
Em outras palavras, cinematograficamente já havia várias opções para a aparição do anjo, e houve mesmo quem o dispensasse totalmente como *King of Kings*, de 1961, no entanto, Pasolini não só optou por transformar o texto de Mateus que sugere "sonho com um anjo" como também colocou o anjo em passagem que apenas referia-se a "sonho" então é óbvio que o diretor quis e desejou colocar em seu filme a figura emblemática de um anjo. O anjo, cuja palavra significa pura e simplesmente mensageiro, era um enviado de Deus para comunicar sua vontade aos homens e nas mais antigas tradições bíblicas ele não aparece com asas. Colocar no filme a figura "materializada" de um anjo necessariamente vincula os fatos a ele relacionados com uma manifestação do "sagrado", uma manifestação do "Divino" entre os homens e para os homens.

Logo, não há mistério, Jesus, no filme de Pasolini, vincula-se ao sagrado da forma mais perfeita e tradicional. Como disse anteriormente, e isso ainda temos que deixar em aberto, é de se estranhar este fato, tendo em vista as relações do diretor com o Marxismo, que muito bem se sabe é ateu e materialista. Neste quesito, a imagem de Jesus gerada por *King of Kings*, de Nicholas Ray, esteve muito mais próxima à de um homem da Palestina do século I, sem anjos e nem milagres excepcionais do que a elaborada por Pasolini.

O Diabo se Materializou

Bem, se acima pudemos estranhar a presença materializada de um anjo, o que poderíamos dizer à respeito da materialização do Diabo? Basicamente tudo o que foi dito a

respeito do Anjo vale igualmente para esta entidade. A grande diferença é que o Diabo possui uma seqüência inteira na qual ele é a personagem principal, as Tentações de Jesus no Deserto (Mt 4:1-11).



Seqüência das Tentações, a solidão do homem diante do mal que caminha para ele

Muito pouco pode ser dito sobre essa seqüência no contexto geral do filme, exceto que ela é poética. Ela é filmada de uma forma extremamente bela. Jesus encontra-se só num deserto de montanhas aparentemente áridas, pode-se dizer até que ele está no terreno de um vulcão, que é o que lembra a paisagem. Toda a seqüência é iniciada com travellings da

direita pra esquerda, da esquerda pra direita, planos gerais e grandes angulares da paisagem, aumentando a impressão de aridez extrema do lugar, além da solidão de Jesus.

Jesus encontra-se parado, ajoelhado orando, uma Grande Angular localiza um homem que vem caminhando à grande distância, gasta-se um tempo bastante grande para que ele se aproxime de Jesus, não antes da câmera fazer um longo plano de detalhe dos pés caminhando na sua direção. Assim, temos anunciada a forma como Pasolini vê a tentação, ela é representada por um homem, um homem adulto com roupas austeras, diferentemente do Anjo que era representado por uma mulher.

O Diabo é um homem que é visto de longe e que a gente vê se aproximar. A sedução da tentação é algo que se nos chega aos poucos, não é algo abrupto, é como uma idéia amadurecendo na mente. No entanto, para Pasolini a tentação vem de fora, vem do exterior e não do interior. Diferentemente da voz off do filme *King of Kings*, única outra produção a fazer as Tentações até então, cuja voz poderia vir tanto do exterior quanto do interior de Jesus, tanto quanto do próprio Deus, uma vez que se tratava apenas de uma voz, Pasolini coloca essa voz num corpo definido, materializado e masculino.

E, contra essa tentação maligna Jesus está totalmente sozinho. Pasolini que não economizou a presença do Anjo, colocando-o até mesmo onde ele não se encontrava, corta o versículo final das Tentações onde os anjos vinham e serviam Jesus. Mas, sejamos condescendentes ao menos uma vez com o diretor, a tentação parece ser bem assim, algo que se aproxima aos poucos, visível, objetivável, e que caminha ao nosso encontro, mesmo que demore.

Uma relação possível para o fato de Pasolini ter escolhido um homem para fazer o papel do Diabo é o fato do diretor ser reconhecidamente homossexual, essa relação é possível, no entanto, haveremos de convir que ela é grosseira e, portanto, deve ser descartada. A iconografia colocou abundantemente o Diabo como uma figura masculina. Satanás, um dos seus nomes é um anjo, assim como Lúcifer seu outro nome, e, apesar de como os anjos ele não ter sexo, a assonância dos nomes é masculina em diversos idiomas, logo, parece-me bastante natural que a escolha do diretor recaia sobre um homem para o papel; sem haver a necessidade de se buscar uma causa nas próprias "tentações" do diretor para elocubrar o episódio.

O texto das Tentações é completamente fiel ao do Evangelho de Mateus, resta-nos o simbólico, de que o homem está sempre sozinho no embate com suas tentações, no entanto, vencendo-as coloca-se a caminho das suas maiores realizações, tal qual o final sugerido por Pasolini, onde faz belíssimos planos seqüências da caminhada de Jesus em retorno do deserto, mostrando-o decidido a dar significado sua vida.



Jesus voltando do deserto, renovação

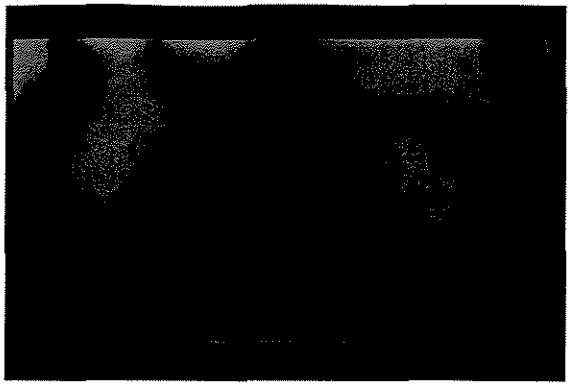
Episódios de João Batista

Em *Il Vangelo* permanecem inalterados os episódios relativos a João Batista. Vimos anteriormente que a expansão de seu papel surgiu no início da década de 50 com *The Living Christ*, prosseguindo sem grandes alterações nas produções seguintes. Tendo em vista que Pasolini desejou manter-se fiel ao texto de Mateus é um pouco difícil saber o porquê da forte impressão que a morte de João tem sobre Jesus, que chega a derramar visíveis lágrimas por ele. Eles convivem muito pouco durante o filme e só estão próximos no momento do batismo, antes disso, e depois, nada os vincula, exceto talvez o prévio conhecimento do assunto pelos espectadores.

No filme de Pasolini estão presentes todos os episódios relativos a João o terceiro capítulo inteiro de Mateus (Mt 3:1-17), a prisão de João (Mt 4-12-17), a dança de Salomé e conseqüente morte de João (Mt 14:1-12, no filme os versículos utilizados vão de 6 a 12), além do testemunho de Jesus a respeito de João aos mensageiros enviados por este. O diretor dá um tratamento bastante interessante para a conhecida Dança de Salomé, que surpreendentemente não possui conotações eróticas, isso lembra o tratamento dado a ela em

The Living Christ. Note-se que no decorrer do filme a imagem de João Batista se dilui muito, até a ponto de podermos nos perguntar se ela era realmente necessária.







O Batismo de Jesus com voz off vinda do céu proclamando-o Filho de Deus

Apenas dois motivos parecem sustentá-la, primeiramente ela já havia aparecido assim, exatamente assim, em outros filmes, e em segundo lugar, João seria o exemplo vivo do que fatalmente aconteceria a Jesus, ou seja, um subversivo que foi contra as autoridades e foi por elas morto. Para o caso de *Il Vangelo*, prefiro particularmente esta segunda idéia, pois no contexto geral de embate contra as autoridades ela faz mais sentido.

Deve ficar em mente que essa imagem de João Batista, elaborada pelo cinema estava se estabelecendo e se mantendo, mesmo numa produção de aspecto mais "autoral". Neste sentido ela se reafirma em *Il Vangelo*. Podemos já afirmar, sem muitas dúvidas, que no contexto da formação da narrativa da vida de Jesus para o Cinema, se consolidou a importância de João Batista dentro dela, e ele não será mais dispensado dos filmes com

uma simples aparição. Aqui, neste quesito, o Cinema está contribuindo decisivamente para os fatos mais conhecidos e importantes da Vida de Jesus.



Ausência de conotações eróticas na Dança de Salomé

Um Marianismo dúbio

Em *Il Vangelo* não surpreende a presença de Maria, a mãe de Jesus, o que surpreende é a presença do Marianismo. Como já foi discutido anteriormente em outros capítulos, nos textos evangélicos canônicos a presença de Maria é bastante limitada, sendo que o Evangelho de Lucas é o que mais a cita, ao mesmo tempo que estabelece as suas relações com Isabel, mãe de João Batista e prima de Maria. Mesmo o conhecido texto do *Magnificat*, pertence a Lucas. No entanto, em Mateus ela não possui lugar de destaque senão no período de nascimento de Jesus, se é que podemos chamá-lo de lugar de destaque, pois em Mateus até mesmo o Anúncio do nascimento foi deixado de lado. Observamos também anteriormente que a importância crescente de Maria, ao longo dos séculos, para o cristianismo levou à geração de escritos apócrifos, à confecção de imagens, pinturas e esculturas, sendo muito conhecidas as do gênero *pietá*.

Ora, Pasolini nos apresenta duas atrizes no papel de Maria, uma jovem (Margherita Caruso), para o período do nascimento de Jesus, e outra em idade avançada para a fase adulta (Suzanna Pasolini). Suzanna Pasolini era a mãe do cineasta. Para que ela pudesse aparecer no filme Pasolini chegou a colocar uma alocução não muito confortável feita por Jesus a respeito de seus parentes, encontrada em Mt 12:46-50:

"Falava ainda Jesus ao povo, e eis que sua mãe e seus irmãos estavam do lado de fora, procurando falar-lhe. E alguém lhe disse: tua mãe e teus irmãos está lá fora e querem falar-te. Porém ele respondeu ao que lhe trouxera o aviso: Quem é minha mãe e quem são meus irmãos? E, estendendo a mão para os discípulos, disse: eis minha mãe e meus irmãos. Porque qualquer que fizer a vontade de meu Pai celeste, esse é meu irmão."

Este trecho é muitas vezes constrangedor para os religiosos em geral, afora a leitura metafórica que se impôs com os anos, a descortesia de Jesus é evidente. Mas Pasolini conseguiu dar-lhe uma conotação positiva ao fazer close-ups e planos-contra-planos de Maria e Jesus, deixando ver nos olhos de Maria que, significativamente, ela entendeu a mensagem em seu melhor sentido, que é o universalismo.

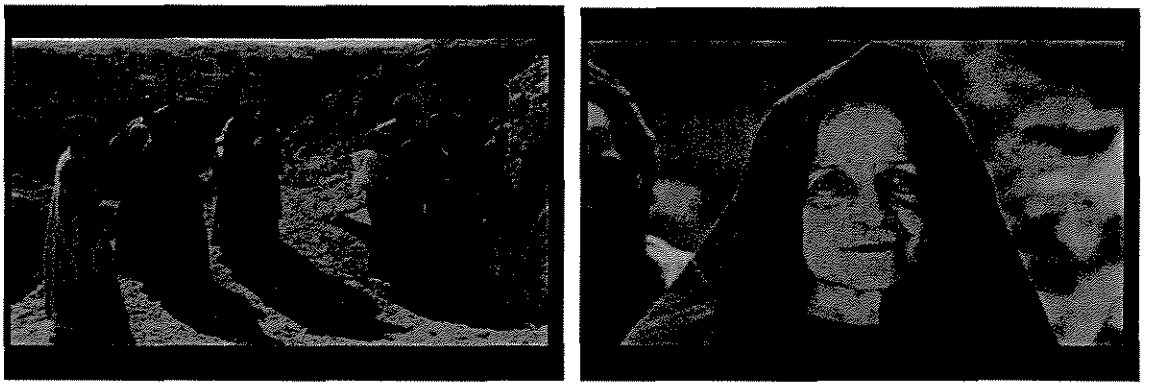


Maria durante a via-crucis e a crucificação

Mas para o diretor isto era apenas o início, ele colocou a Virgem Maria sempre próxima a Jesus ou a seus discípulos nos episódios relativos à crucificação. E, chegou até mesmo a montar uma pietá visual, na cena do descimento da cruz, bem como a colocou no cortejo que levou o corpo até o túmulo e para além disso, colocou-a como testemunha da Ressurreição. Ora, sobre estes fatos Mateus assim relata, sobre as presenças na crucificação: "*Estavam ali muitas mulheres, observando de longe: eram as que vinham seguindo Jesus desde a Galiléia, para o servir; entre elas estavam Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e de José, e a mulher de Zebedeu*"(Mt 27:55-56).

E, para o sepultamento: "*Achavam-se ali, sentadas em frente da sepultura, Maria Madalena e* ***a outra Maria***"(Mt 27:61). No dia da Ressurreição: "*No findar o sábado, ao entrar o primeiro dia da semana, Maria Madalena e* ***a outra Maria*** *foram ver o sepulcro*"(Mt 28:1) (o negrito é meu).

É possível que o diretor tenha encontrado na citação desta "outra Maria" a justificativa para inserir a virgem Maria nestes episódios, no entanto, em nenhum dos textos evangélicos a mãe de Jesus é assim citada, pois, por menor que fosse a sua importância para o nascente movimento liderado por Jesus, ninguém ignorava que ela fosse sua mãe, e, nada mais natural citarem-na no sepultamento se lá ela estivesse. Em Mateus este não parece ser o caso, esta "outra Maria" pode ser Maria, irmã de Marta e de Lázaro, o qual foi ressuscitado por Jesus; cujo episódio, no entanto, é exclusivo do Evangelho de João.



Maria, presente no Sepultamento e na Ressurreição

A explicação mais plausível à primeira vista seria a de que o diretor, vivendo na Itália católica, tivesse pura e simplesmente aceitado o Marianismo, coisa que também pudemos ver em *King of Kings*, que mesmo estando nos Estados Unidos e possuindo um público flagrantemente protestante, não teve pejos em colocar Maria no papel de a *Intercessora*. Mas aqui mora uma duplicidade, se podemos ver claro Marianismo, indo até mesmo contra o texto de Mateus, podemos ver também que Maria foi feita por Suzana Pasolini, a mãe do diretor. Se o filme for visto num contexto de desconhecimento completo sobre a vida e obra e Pasolini, a tese de Marianismo passa a prevalecer naturalmente, no entanto, rapidamente os conhecedores da sua obra vincularam a presença de Suzana ao reconhecido "edipianismo" do diretor.

Pier Paolo Pasolini sempre nutriu ótimas relações com a mãe ao ponto de se reconhecer numa relação edipiana, pois não se dava nada bem com o pai. O fato seria levado bem mais longe pelos críticos, pois o cineasta cercou a figura de Jesus Cristo, no filme, com vários amigos íntimos seus, o que levou à não infundada idéia de que no filme Jesus/Pasolini seriam a mesma pessoa. Esta relação, que exploraremos posteriormente, explicita a dubiedade do Marianismo presente no filme. No entanto, mesmo recheado deste duplo sentido o Marianismo está ali presente. E, este é mais um quesito da formação da narrativa da vida de Jesus no cinema, que aos poucos, firma-se e consolida-se. Vimos anteriormente o papel de Maria avultar-se aos poucos, podíamos notá-lo em *Intolerance*, em *King of Kings*, em *Golgotha*, *Os Quinze Mistérios do Rosário* e *King of Kings*, sendo que apenas neste último a natureza do seu papel de "intercessora" é desenvolvido mais adequadamente no cinema.

A Primazia de Pedro

Para um filme que pode ser percebido num contexto de franca crítica às instituições, principalmente às religiosas, pode parecer estranho que o diretor após fazer cortes importantes no texto do Evangelho de Mateus tenha mantido sobretudo os episódios nos quais a Igreja Católica firma-se para manter-se como digna representante de Cristo na terra. Ou, seja, o apóstolo Pedro é considerado pela tradição o primeiro Papa, não apenas isso, como também, pela mesma tradição, ele foi martirizado em Roma, onde hoje se encontra o Vaticano.

Pasolini manteve no filme dois episódios importantes, o primeiro foi a afirmação de Pedro de que Jesus era o "*Messias, o Filho do Deus Vivo*", com Jesus afirmando "*Em verdade te digo que tu és Pedro, e sobre essa Pedra construirei a minha Igreja*" sendo isto feito num momento em especial quando Jesus caminhava pelo campo com seus discípulos. No instante seguinte Jesus fala da necessidade de sua morte, e por isso vai a Jerusalém. Pedro tenta dissuadi-lo do assunto e questiona-o sobre a necessidade real disso, e aí, Pasolini não o poupa, como o fizeram outros cineastas *"Arreda-te de mim Satanás, pois és para mim pedra de escândalo"*.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



O Primado de Pedro é mantido

No momento oportuno, Pasolini também colocou as negações de Pedro, se bem que não colocou posteriormente as confirmações de Jesus (*"Simão Barjonas, tu me amas?"*). Mais do que uma confirmação da Igreja Católica a manutenção do episódio passou por questionamentos do próprio diretor, que a conselho de um amigo decidiu mantê-lo. E, diga-se de passagem, foi um bom conselho[97]. O importante papel destinado à Igreja lá está, de alguma forma confirmado, no entanto, essa Igreja também pode ser criticada. Se nem toda a instituição pode ser considerada digna de mérito, nem por isso nela deixa de existir homens de boa vontade que fazem o possível para que esta atenda o povo em seus aspectos sociais mais imediatos. A relação da Igreja Católica na Itália quer seja com as instituições governamentais, quer seja com o povo, ou ainda com as instituições culturais que mantém é muito forte e especial, faz parte viva da história daquele país, e isto não pode ser negado.

É importante perceber que o simples fato de Pasolini manter o Primado de Pedro deu possibilidades para que as suas outras críticas fossem aceitas ou ignoradas. Então não chega a ser de todo estranho que o filme conste na lista oficial do Vaticano como um dos mais importantes sobre a vida de Jesus no século XX, e, recomendado.

Os Romanos que fim levaram?

E os romanos, que fim levaram? Pode parecer estranho perguntar para um diretor ou para um filme, onde é que estão as personagens que estavam presentes em outros filmes, no

[97] Aqui digo "bom conselho" tendo em vista o grande poder político da Igreja Católica na Itália daquele período. O diretor fez uma concessão artística, a qual acho perfeitamente plausível.

entanto, aqui essa pergunta tem uma razão de ser. Vimos longamente o desenvolvimento de papéis de personagens romanas, chegamos mesmo a verificar como se desenvolveu o papel de Pilatos e de sua esposa Cláudia e de como isso tinha sustentação nos textos evangélicos e de como também isto servia, muitas vezes, para aumentar a culpabilidade dos judeus na morte de Jesus. Cada vez que os romanos eram mostrados no papel de bons moços cheios de dúvidas à cerca da crucificação sobravam apenas os judeus como culpados deste processo.

Essa culpabilização ou desculpabilização dos judeus no processo de Jesus pode ser verificada de uma forma na Europa, com *Golgotha* p.ex., e de outra nos Estados Unidos, que agiu firmemente em favor da desculpabilização, como vimos em capítulos anteriores. Vimos também que *King of Kings* deu o passo mais decisivo no processo de desculpabilização, no entanto, em *Il Vangelo* a culpabilização ou não dos judeus não parece ser uma questão que se sustente. Ao menos não pela via tradicional, a das personagens romanas.

O texto do Evangelho de Mateus dá todas as possibilidades para que Pasolini voltasse a explorar personagens romanas, nele encontram-se vários episódios dignos de ser expandidos e que o foram em outros filmes, como a cura de um criado do centurião (Mt 8:5-13), a frase de Cláudia, esposa de Pilatos: "*Não te envolvas com esse justo; por que hoje, em sonho, muito sofri por seu respeito.*" (Mt 27:19) A forte presença de Pilatos durante o julgamento chegando a lavar as mãos diante da infâmia dos acusadores (Mt 27:24) e ainda o episódio em que o centurião reconhece a divindade de Jesus: "*O centurião e os que com ele guardavam a Jesus, vendo o terremoto e tudo o que se passava, ficaram possuídos de grande temor, e disseram: Verdadeiramente este era Filho de Deus.*" (Mt 27:54). Enfim, no texto escolhido, Pasolini tinha toda a possibilidade de voltar ao tema dos romanos mas não o fez.

E, este fato é muito estranho uma vez que em *King of Kings*, a política que prevalecia na Judéia era claramente a de Roma, tanto assim o era que eles foram os responsáveis pela morte de Jesus. Além disso, se pensarmos de uma forma mais "marxista", se é que assim posso me expressar, Roma era a potência imperialista, oprimindo com seu exércitos e ideologia os pobres judeus. O que faria Pasolini abrir mão de um tema tão confortável para arriscar-se pelo espinheiro da culpabilidade judaica?



Julgamento, a distante participação dos Romanos

Ao longo de *Il Vangelo* os romanos não são mostrados de forma quase alguma. Os soldados aparecem no momento das pregações mais virulentas de Jesus, no entanto, apenas como mantenedores da ordem. O julgamento de Jesus perante Pilatos foi feito através de uma câmera subjetiva, que ora toma os olhos de João, o discípulo, ora os de Judas Iscariotes, então vê-se o julgamento inteiro em plano geral bastante afastado, mal se percebe a atuação de Pilatos, e muito menos a dos judeus. A única coisa fictícia elaborada para um romano foi a fala de um soldado durante a crucificação dizendo que Jesus parecia chamar por "*Elias*" (Mt 27:47-49), pouco antes da sua morte, e tentou dar-lhe uma esponja com fel e vinagre, ao que outro respondeu, "*deixa, vejamos se Elias vem salvá-lo*". A primeira fala de forma nenhuma é posta nos lábios de um soldado romano por Mateus, a segunda já não é facilmente perceptível.

Além disso, Pasolini cortou todo o episódio no qual soldados romanos montam guarda ao túmulo de Jesus para que seu corpo não fosse roubado, além de ter cortado o episódio seguinte onde os sacerdotes subornam os guardas para dizerem que dormiram e o corpo foi roubado. Enfim, o que deve ser percebido é que o "sumiço" dos romanos foi uma escolha consciente do diretor. Ele possuía o mesmo material que outros diretores já haviam explorado, inclusive como uma possibilidade de culpar ou desculpabilizar os judeus, no entanto ele abriu mão de todas essas possibilidades, inclusive a de falar contra o imperialismo político e econômico. Então, qual é a mensagem que Pasolini quer dar?

Os dois Clímax – texto e técnica

O Jesus de Pasolini é o Jesus que fala. Diferentemente do Jesus de *Golgotha*, o primeiro filme falado, onde Jesus praticamente não faz um diálogo inteiro, o de Pasolini é extremamente verborrágico. Ninguém no filme tem falas propriamente ditas, ninguém possui textos, apenas Jesus é detentor de falas, todas as outras quando surgem são esporádicas e surgem como questionamentos, sem réplicas e nem tréplicas. Apenas Jesus tem o direito de realizar um raciocínio completo. Poderia-se dizer mui facilmente que isto se deu em razão do texto escolhido, no entanto, a opção do diretor por textos longos, dentro de Mateus, ou seja, dos sermões ditos por Jesus já torna inviável a participação efetiva de outras personagens. Textos que dariam maior oportunidade à troca de idéias e diálogos entre as personagens, como as parábolas e as curas, foram sumariamente cortados do roteiro. Apenas João Batista tem umas poucas falas mais longas, no entanto, não chegam a competir com as de Jesus.

Os próprios discípulos chegam a fazer perguntas, no entanto, jamais fazem comentários às respostas. Um dos poucos a manterem um diálogo com ele foi o Diabo. Tendo em vista este fato, o da fala, podemos e devemos pensar que este Jesus da "fala", do "verbo" enfim, só pode ter existido na cabeça do diretor se ele tivesse em mente um conhecido à priori Jesus o "Verbo de Deus", no entanto, isto é João e não Mateus. E isto é todo característico da exclusiva teologia daquele evangelista. Trata-se sobretudo do conhecido prólogo do Evangelho de João. É este evangelista que pode – culturalmente falando – dar substrato para que um Jesus Cristo pensado por Pasolini fale o tempo todo num filme, onde ele é o único detentor da palavra. E, nisto, Pasolini foge escancaradamente de Mateus. Pois, o à priori da palavra leva-o, provavelmente, a escolher os sermões. Mesmo que Pasolini tenha feito um ótimo trabalho desejando ancorar Jesus como o Filho do Homem, ele inscreve na tela, com todas as características, um Jesus marcado pelo divino, primeiro por assumir a figura concreta e inquestionável de um anjo, e depois, por fazer Jesus constantemente comunicar a "palavra" de Deus, ele é a palavra encarnada e não dá pra se pensar em outra coisa ao ouvirmos o Sermão da Montanha ou as predicações do Ai de Vós, pois ele assume uma postura de extrema autoridade.

Neste quesito, podemos perceber dois momentos marcantes no filme, o Sermão da Montanha, e as predicações das Admoestações ou o conhecido Ai de Vós, o clássico

contra-ponto às Bem-aventuranças. Nisto nós podemos sentir novamente a influência das produções anteriores, *King of Kings*, com o seu sermão da Montanha como ponto climático é o único e mais próximo exemplo. No entanto, e aí realmente Pasolini inova, ele conseguiu estabelecer dois pontos altos no filme, fazendo com que um não prevalecesse sobre o outro. Ele os elaborou em complemento e contra-posição, verifiquemos:

O Sermão da Montanha: close-ups = ausência de fundo = universaliza a mensagem. Logo, a mensagem é o que importa = tolerância, redenção dos oprimidos e esperança.

O Ai de vós: panorâmicas (grande angular, planos gerais) = distanciamento de Jesus do espectador = muito movimento em volta = muito cenário (construções humanas, cidade x construção humana) = mensagem contra as instituições (ainda em favor dos oprimidos pois dirige-se contra os opressores).

Neste sentido, embora moroso, será útil transcrever e observar a utilização das câmeras nestes dois sermões, pois nos dará condições para argumentar com segurança em favor da sua contra-posição dentro do filme e de seu subseqüente significado.

O Sermão da Montanha

No Sermão da Montanha, o recurso de não apresentar diretamente o assunto é utilizado novamente, ouve-se uma parte das bem-aventuranças in off sobre planos gerais de pessoas andando e buscando Jesus, até que ele surja no primeiro bloco em close-up. Depois se faz uma série de close-ups de Jesus como se fossem instantâneos da sua mensagem.[98]

"Bem Aventurados os Humildes de Espírito, porque deles é o Reino dos Céus. Bem aventurados os que choram, por que serão consolados. Bem aventurados os mansos por que herdarão a terra. Bem aventurados os que têm fome e sede de justiça por que serão fartos. Bem aventurados os misericordiosos, por que alcançarão a misericórdia. Bem aventurados os limpos de coração, por que verão a Deus. Bem aventurados os pacificadores, por que serão chamados de filhos de Deus. " ***voz off, sobre imagens panorâmicas e planos gerais de pessoas se aproximando.***

Iniciam-se os close-ups de Jesus

Bloco 1. close-up, fala pra esquerda, depois volta-se pra direita, termina em escurecimento (cabeça coberta) a câmera treme um pouco, seria na mão? Mt 5: 1-12

1.

"Bem aventurados os perseguidos por causa da justiça, por que deles é o reino dos céus. Bem aventurados sois quando, por minha causa, vos injuriarem e vos perseguirem e, mentindo, disserem todo

[98] Segue abaixo a seqüência dos textos utilizados no Sermão da Montanha pelo diretor:
Mt 5: 1-12; Mt 7:9-12; Mt 5: 17-18; Mt 5: 13; Mt 5:14-16;Mt 6: 19-20, corta o versículo 21; Mt 6: 24; Mt 6: 3-4; Mt 6: 38-39; Mt 6:43-45; Mt 7: 1-2; Mt 6: 7-8 e Mt 6: 9-13; Mt 6:25-34, episódio completo; Mt 7:13-14.

mal contra vós. Regozijai-vos e exultai, por que grande é o vosso galardão nos céus; pois assim perseguiram aos profetas que viveram antes de vós." **Jesus estava de cabeça coberta - Fade in (escurecimento)**

Bloco 2. close-up, ocupa a esquerda do quadro e olha pra esquerda, câmera na mão, escurece (cabeça descoberta) câmera na mão

Mt 5: 1-12

2. *"Qual dentre vós é o homem que, se por ventura o filho lhe pedir pão, lhe dará pedra? Ou se lhe pedir um peixe, lhe dará uma cobra? Ora, se vós, que sois maus, sabeis dar boas dádivas aos vossos filhos, quanto mais vosso pai que está nos céus dará boas cousas aos que lhe pedirem? Tudo quanto, pois, querei que os homens vos façam, assim fazei-o vós também a eles; por que esta é a Lei, e os profetas."* **Jesus de cabeça descoberta – fade in (escurecimento)**

Bloco 3. começa escuroe se ilumina pouco, Jesus em trevas, fronte baixa que se ergue aos poucos e olha pro alto para a direita, (cabeça descoberta aparentemente) câmera fixa que se move um pouco.

Mt 5: 17-18,

3. *"Não penseis que vim revogar a Lei ou os profetas: não vim para revogar, vim para cumprir".* (Mt 5:17) **Jesus estava com a cabeça descoberta, em fundo escuro, corte seco.**

Bloco 4. close-up central,mais à direita do quadro olhando pra esquerda se faz um zoon in que vai do busto ao rosto. (cabeça descoberta) câmera na mão.

Mt 5: 13;

4. *"Vós sois o sal da terra; ora, se o sal vier a ser insípido, como lhe restaurar o sabor? Para nada mais presta se não para, lançado fora, ser pisado pelos homens."* **Jesus cabeça descoberta, fundo de céu, corte seco, volta a mesma cena.**

Bloco 5. parece idêntico ao outro e é, apenas escurece no final – repetição, câmera na mão cabeça descoberta.

Mt 5:14-16.

5. *"Vós sois a luz do mundo. Não se pode esconder a cidade edificada sobre um monte; nem se acende uma candeia para colocá-la para colocá-la de baixo do alqueire, mas no velador, e alumia a todos que se encontram na casa."* **Jesus está com a cabeça descoberta, corte seco.**

Bloco 6. começa em pp, Jesus no centro olha pra esquerda, zoon in até pega quase o rosto, pegano parte do pescoço (cabeça coberta) – tem o mar de fundo – câmera na mão.

Mt 6: 19-20, corta o versículo 21.

6. *"Não acumuleis pra vós outros tesouros sobre a terra, onde a traça e a ferrugem corroem e onde ladrões escavam e roubam; mas ajuntai para vós outros tesouros no céu, onde traça nem ferrugem corrói, e onde ladrões não escavam nem roubam."* **Cabeça coberta, o mar de fundo, corte seco.**

Bloco 7. idêntico ao último, escurece ao final (cabeça coberta) – tem o mar de fundo – repetição

Mt 6: 24.

7. *"Ninguém pode servir a dois senhores; por que ou há de aborrecer-se de um, e amar a outro ou se devotará a um e desprezará ao outro. Não podeis servir a Deus e às riquezas."* **Cabeça coberta, fundo de mar, repetindo cena anterior.**

Bloco 8. começa em close-up do rosto no centro da tela olhando pra esuerda, escurece.(cabeça descoberta) câmera na mão.

Mt 6: 3-4;

8. *"Tu, porém, ao dares a esmola, ignore a tua esquerda o que faz a tua direita; para que a tua esmola fique em secreto: e teu pai que vê em secreto te recompensará."* **Jesus de cabeça descoberta, fundo de céu, termina em fade in.**

Bloco 9. ao centro do quadro mais para a direita, Jesus olha para a direita, está em pp,faz-se um zoon in até pegar o rosto inteiro. Corte seco (cabeça descoberta) quebra de eixo?

9. *"Ouviste o que foi dito: olho por olho dente por dente. Eu porém vos digo: Não resistais ao perverso; mas a qualquer que te ferir na face direita, volta-lhe também a outra."* **Jesus cabeça descoberta, fundo de céu, corte seco.**

Bloco 10. parecido com o outro, apenas Jesus está mais ao centro e termina - repetição com escurecimento - Mt 6: 38-39;

10. *"Ouvistes que foi dito: amarás o teu próximo, e odiarás o teu inimigo. Eu porém, vos digo: amai os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguirem; para que vos torneis filhos do vosso Pai celeste, porque ele faz nascer o seu sol sobre maus e bons, e vir chuvas sobre justo e injustos."* **Jesus cabeça descoberta, fade in, repetição do anterior.**

Bloco 11. começa com Jesus no escuro, de cabeça coberta, com vento soprando na sua túnica, está ao centro mas olhando pra esquerda, vento violento falas mais agressivas.

Mt 7: 1-2,

11. *"Não julgueis, para que não sejais julgados. Pois com o critério com que julgardes sereis julgados; e com a medida com que tiverdes medido vos medirão também. Porque vês tu o argueiro no olho de teu irmão, porém não reparas na trave que está no teu próprio?"* **Jesus cabeça coberta fundo preto, com ventania de ventilador, corte seco.**

Bloco 12, começa escuro e ilumina Jesus com umas luzes advindas de relâmpagos, da erquerda pra direita e depois o inverso da esquerda pra direita, a luz cai de maneira esporádicsobre ele deixando-o sempre no escuro até que ele começa a rezar o pai nosso aí a luz se faz constante sobre a sua face. Encontra-se no centro olhando pra esquerda, termina com escurecimento. (cabeça descoberta) parece câmera fixa

Mt 6: 7-8 e Mt 6: 9-13,

12. *"E, orando, não useis de vãs repetições, como os gentios; porque presumem que pelo seu muito falar serão ouvidos. Não vos assemelheis, pois, a eles; por que Deus, o vosso Pai, sabe o de que tendes necessidade, antes que lho peçais. Portanto, vós orareis assim: Pai nosso que estás nos céus, santificado seja o teu nome; venha o teu reino, faça-se a tua vontade, assim na terra como no céu; o pão nosso de cada dia dá-nos hoje; e perdoa-nos as nossas dividas, assim como nós temos perdoado*

aos nossos devedores; e não nos deixes cair em tentação; mas livra-nos do mal" **Jesus cabeça descoberta, fundo escuro, imitando noite de relâmpagos, cena de estúdio, fade in.**

Bloco 13. Jesus ao centro em close-up, olhando pra direita cabeça coberta, neste plano o seu olhar vaga calmo como se fosse pensativo e sua voz é calma como se recitasse um poema triste, a sua face termina iluminada. Escurecimento. É o texto mais longo até agora. Câmera na mão,a luz aumentae diminui em seu rosto de forma suave e constante.

Mt 6:25-34, episódio completo.

13. *"Por isso vos digo: não andeis ansiosos pela vossa vida, quanto ao que haveis de comer ou beber; nem pelo vosso corpo, quanto o que haveis de vestir. Não é a vida mais do que o alimento, e o corpo mais do que as vestes? Observai as aves do céu: não semeiam, não colhem, nem ajuntam em celeiros; contudo vosso Pai celeste as sustenta. Porventura, não valeis vós muito mais do que as aves? Qual de vós, por ansioso que esteja, pode acrescentar um côvado ao curso da sua vida? E por que andais ansiosos quanto ao vestuários? Considerai como crescem os lírios do campo: eles não trabalham nem fiam. Eu, contudo, vos afirmo, que nem Salomão, em toda a sua glória, se vestiu como qualquer deles. Ora, se Deus veste assim a erva do campo, que hoje existe e amanhã é lançada no forno, quanto mais a vós outros, homens de pequena fé? Portanto não vos inquieteis, dizendo: que comeremos? Que beberemos? Ou: com que nos vestiremos? Porque os gentios é que procuram todas estas cousas; pois vosso Pai celeste sabe que necessitais de todas elas; buscai, pois, em primeiro lugar, o seu reino e a sua justiça, e todas estas cousas vos serão acrescentadas. Portanto, não vos inquieteis com o dia de amanhã, pois o amanhã trará os seus cuidados; basta ao dia o seu próprio mal."* **Jesus de cabeça coberta, fundo de céu, com vento, fade in. Jesus está melancólico, como se fosse mais sensível.**

Bloco 14. close-up Jesus ao centro olhando pra esquerda. Corte seco

Mt 7:13-14.

14. *"Entrai pela porta estreita, larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz para a perdição e são muitos os que entram por ela, porque estreita é a porta e apertado o caminho que conduz para a vida, e são poucos os que acertam com ela."* **Jesus cabeça descoberta, fundo de céu, fade in, sai para plano geral panorâmico.**

O sermão termina como começou, o som in off da voz de Jesus e a câmera procurando-o e encontrando-o junto com os discípulos descendo a montanha. Grande angular, eles caminham da direita pra esquerda, que o segue, plano de conjunto de pessoas que olham, fazendo zoon in até achar uma criança, plano médio e de conjunto de Jesus e os discípulos caminhando da direita pra esquerda a câmera os segue, plano de conjunto Jesus encontra as pessoas, ele se abaixa e pega a criança antes indicada pelo zoon a câmera o acompanha no abaixar e levantar.

Voz off sobre Planos Gerais. Encerramento *"Eu agradeço a ti, Pai que estais no céu e na terra, que escondestes estas coisas aos sábios e que as revelastes aos simples e pequeninos; Sim, Pai, porque*

ninguém conhece o filho a não ser o Pai e ninguém conhece o Pai senão o filho, ou a quem o filho desejou revelá-lo."

Comentários ao Sermão da Montanha

Pasolini faz do Sermão da Montanha uma seqüência bem fechada, ele claramente a vê como uma espécie de capítulo de um livro, é aberta por um tipo de plano, o Plano Geral, provavelmente com uso da Grande Angular, e é fechada exatamente da mesma forma. A voz de Jesus inicia-se em som off sobre o Plano Geral das pessoas que acorrem pra ouvi-lo e ao encerrar-se novamente as últimas palavras do sermão são assim ouvidas, som off sobre planos gerais da paisagem, das pessoas e de Jesus e seus discípulos descendo a montanha.

O material que preenche o procedimento acima é bastante surpreendente, pois tratam-se de catorze close-ups da face de Jesus, ou melhor dizendo, catorze blocos de ditos de Jesus com este aparecendo em close-up. Para evitar a monotonia deste recurso, pois se parece bastante com "propaganda eleitoral", Pasolini precisou ser bem criativo, mostrou Jesus com a cabeça descoberta, depois encoberta por um manto, fez com que houvesse variação entre os fundos (céu nublado, céu e mar, e fundo preto), bem como introduziu fenômenos naturais (vento e relâmpago).

Estes recursos se alternam pelos diversos close-ups. Busquei encontrar alguma outra relação entre as diversas formas com que estes são mostrados, as alternâncias de fundo, vestimenta, etc, no entanto, a única que realmente me ocorreu foi a de que se tratam apenas de um recurso para tentar driblar a sua monotonia. Um dado significativo é que aparentemente, apesar de se tratar de um enquadramento fixo, a maior parte destes close-ups foram feitos com câmera na Mão, pois há um leve tremor na imagem, apenas os de fundo escuro, feitos em estúdio, foram tomados por uma câmera fixa.



Seqüência inteira do Sermão da Montanha

Os Close-ups, por sua vez, encerram um significado importante. Somos bombardeados com diversas imagens da face de Jesus. Esta face, escolhida por Pasolini é certamente a do Cristo Pantocrátor, desenvolvida no Império Bizantino, para associar-se à imagem do imperador. Esta preeminência da face pode ser percebida pela escolha dos

close-ups e pelo tipo físico do ator que representa Jesus, Enrique Irazoque. O jovem ativista espanhol, escolhido por Pasolini, possui uma típica face bizantina, e sua descrição física assemelha-se um pouco à que vimos anteriormente em *King of Kings*, talvez o seu traço mais marcante sejam as sobrancelhas unidas, bem características dos ícones bizantinos.

É curioso, pois diferentemente de outros filmes, como *Golgotha* ou *King of Kings* entre outros, este se encerra com um close-up do rosto de Jesus, o que novamente é característico da importância que esta face assumiu durante o filme. Mesmo que possamos dizer que essa exposição da face lembra programas eleitorais televisivos, ou que ainda pode ser vista à maneira de "cartazes", o que não se pode deixar despercebido é o fato de que se deseja expressar com este recurso um Cristo político. Essa "cabeça falante" como disse Tatum, passa uma mensagem, é a ela que se deseja dar ênfase.

O diretor buscou utilizar de forma bastante nova a narrativa cinematográfica. Este discurso de Jesus quebra os padrões da chamada "narrativa clássica hollywoodiana" uma vez que não tem compromissos com a continuidade espacial entre os planos e nem mesmo com a temporalidade, uma vez que Jesus aparece sobre fundos escuros, iluminado por relâmpagos, céu nublado, etc. Estas várias opções aliadas aos contínuos close-ups têm uma utilidade maior que é a de tornar intemporal a mensagem que está sendo transmitida. Ela desloca-se, a partir do bloco 1 até o 14, da montanha na Palestina e insere-se no universal. E, então vemo-nos diante de dois fenômenos conjugados o da "fala" e o do "universal". Essa mensagem é enviada ao espectador graças à manipulação da linguagem cinematográfica.

Este é o primeiro momento climático do filme, o segundo se dará já bastante próximo do final, pois resulta da tensão crescente entre Jesus e as autoridades religiosas constituídas.

O Sermão das Admoestações (Ai de Vós)

Diferentemente do Sermão da Montanha as Admoestações (ou Ai de Vós) são um discurso proferido para um público e com um objetivo determinados: atingir os religiosos da época, os escribas e os fariseus. Este é o discurso mais duro de Jesus dentre todos os quatro Evangelhos Canônicos, e não é de se estranhar que Pasolini, tanto quanto Mateus tenha-o escolhido para demarcar o momento no qual os sacerdotes decidem pela morte de Jesus. O tom de crítica às instituições religiosas inicia-se bem anteriormente ao discurso.

Se o Sermão da Montanha foi demarcado por Planos Gerais e voz in off, o sermão das Admoestações será delimitado numa perspectiva mais ampla. Jesus já havia feito sua Entrada Triunfal em Jerusalém e encontrava-se em Betânia com seus discípulos, enquanto estes dormiam ele dirige-se a uma figueira para apanhar frutos, não encontrando a amaldiçoa: *"Que ninguém mais coma fruto algum de ti"*. Esta, no entanto, é uma imagem e fala simbólicas, pois elas inauguram o enfrentamento de Jesus com os fariseus e escribas. Pasolini inicia esta cena com um plano de detalhe da figueira e após terminar todo o sermão das Admoestações, seguido do acordo para tirar a vida de Jesus, ele volta a fazer um plano de detalhe da mesma figueira.

A imagem da figueira surge então como referência simbólica das instituições religiosas que deviam "dar frutos" mas não davam e, como toda árvore que não der frutos seria *"arrancada e jogada à fogueira"*. Desta forma o sermão das Admoestações surge emoldurado numa metáfora, no entanto, inversamente ele é o mais objetivo e menos metafórico, ou simbólico, de todos os sermões.

Ai de Vós

O confronto com os religiosos abre-se com a parábola da figueira que não dá frutos. Inicia-se uma série de questionamentos por parte dos fariseus para testarem Jesus são questionamentos religiosos, quase nada de política, com exceção para a questão do tributo, que no entanto se trata tão somente de um teste. Nesta seqüência ainda ocorrem close-ups. Após um *fade in* com escurecimento inicia-se a seqüência que realmente importa, a do sermão das Admoestações.

Ele é feito em contraponto ao Sermão da Montanha, Jesus, que se encontra em meio à cidade de Jerusalém (representada por uma cidade italiana em escombros) e está sempre sobre lugares altos e distante da câmera. Ele é mostrado através de grandes angulares e é normalmente um ponto minúsculo em meio à multidão.

O sermão começa com uma passagem escura entre uma seqüência e outra, demora tempo suficiente pra se dar um certo intervalo e se sublinhar a importância do que será visto.

1.PG de pessoas correndo em direção à câmera;

2.PG Panorâmico, tomando a multidão em sentido inverso, correndo para o fundo do quadro;

3.Outro PG mais próximo da multidão;

4.PG com Grande Angular, Jesus está minúsculo à distância diante da multidão, encontra-se à esquerda.

"Na cadeira de Moisés se assentaram os escribas e os fariseus. Fazei e guardai, pois, tudo o quanto ele vos disserem, porém não os imiteis nas suas obras; porque dizem e não fazem. Atam fardos pesados e difíceis de carregar e os põem sobre os ombros dos homens, entretanto, eles mesmos nem com o dedo querem movê-los."

5.PG mostrando as pessoas ouvindo.

"Praticam, porém, todas as suas obras com o fim de serem vistos dos homens; pois alargam os seus filactérios e alongam as suas franjas. Amam o primeiro lugar nos banquetes e as primeiras fileiras nas sinagogas, as saudações nas praças e o serem chamados mestres pelos homens."

6-11. São feitos sete cortes em plano médio do conjunto das pessoas ouvindo, são planos frontais e termina numa Grande angular com Jesus agora à direita do quadro.

"Vós, porém, não sereis chamados mestres, por que um só é vosso Mestre, e Cristo vós todos sois irmãos. A ninguém sobre a terra chameis vosso Pai; por que só um é vosso Pai, aquele que está no céu" In off sobrepondo-se às imagens.

12.Inicia-se aqui uma câmera na mão buscando aproximar-se de Jesus tal qual uma subjetiva.

"Nem sereis chamados guias, porque um só é vosso Guia, o Cristo. Mas o maior dentre vós será o vosso servo. Quem assim mesmo se exaltar, será humilhado; e quem a si mesmo se humilhar será exaltado."

13.Aqui acaba a câmera na mão, que se aproximou de Jesus até o plano médio, um corte brusco seguido de escurecimento (Fim do primeiro bloco).

14.Inicia-se a outra seqüência com uma grande angular das ruínas da cidade e um grupo de homens que vem caminhado em direção à câmera (soldados).

15.PG mais próximo dos soldados que caminham em bloco.

16.Depois uma grande angular pegando novamente Jesus à esquerda e imensamente distante, está no alto das ruínas e fala pra multidão que o cerca de todos os lados. Jesus aparece no alto de alguma coisa, a câmera é sobre o ombro, e fade in, para plano geral, com soldados.

17.PG dos soldados in off

"Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque fechais o reino dos céus diante dos homens; pois vós não entrais,

18. (Grande angular com Jesus) *nem deixais entrar os que estão entrando. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque devorais as casas das viúvas e, para o justificar, fazeis longas orações; por isso sofrerei juízo muito mais severo. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque rodeais o mar e a terra para fazer um prosélito; e, uma vez feito o tornais filho da Geena duas vezes mais do que vós. Ai de vós, guias cegos! Que dizeis: Quem jurar pelo santuário, isso é nada; mas se alguém jurar pelo ouro do santuário,fica brigado pelo que jurou. Insensatos e cegos! Pois, qual é maior: o ouro ou o santuário que santifica o ouro?*

19.(quebra de eixo, outra grande angular) *E dizeis: quem jurar pelo altar, isso é nada; quem, porém, jurar pela oferta que está sobre o altar, fica obrigado pelo que jurou. Cegos! Pois, qual é o maior: a oferta, ou o altar que santifica a oferta? Portanto, quem jurar pelo altar, jura por ele e por tudo o que sobre ele está. Quem jurar pelo santuário, jura por ele e por aquele que nele habita; e quem jurar pelo céu, jura pelo trono de Deus e por aquele que no trono está sentado.*

20.(quebra de eixo, Grande angular) *Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Por que dais o dízimo da hortelã, do endro e do cominho, e tendes negligenciado os preceitos mais importantes da lei, a justiça, a misericórdia e a fé; devíeis, porém, fazer estas cousas, sem omitir aquelas. Guias de cegos! Que coais o mosquito e engolis o camelo."*

21-29(plano médio dos soldados, fusão desta imagem com Jesus fugindo em meio às pessoas, soldados começam a prender pessoas em vários cortes sucessivos).

30.Nova grande angular com Jesus do lado esquerdo ele continua

" Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque limpais o exterior do copo e do prato, mas estes por dentro estão cheios de rapina e intemperança. Fariseu cego! Limpa primeiro o interior do copo, para que também o seu exterior fique limpo. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque sois semelhantes aos sepulcros caiados, que por fora se mostram belos, mas interiormente estão cheios de ossos mortos, e de toda imundícia. Assim também vós exteriormente pareceis justos aos homens, mas por dentro estais cheios de hipocrisia e de iniqüidade. Ai de vós, escribas e fariseus, hipócritas! Porque edificais os sepulcros dos profetas, adornais os túmulos dos justos, e dizeis Se tivéssemos vivido nos dias de nossos pais, não teríamos sido seus cúmplices no sangue dos profetas. Assim, contra vós mesmos, testificais que sois filhos dos que mataram os profetas. Enchei vós, pois, a medida de vossos pais. Serpentes, raça de víboras! Como escapareis da condenação do

31.(corte em close-up, mais dois cortes em close e depois a câmera passeia pelo multidão procurando seus rostos atentos enquanto a voz de Jesus continua in off)

inferno? Por isso eis que eu vos envio profetas, sábios e escribas. A uns matareis e crucificareis; a outros açoitareis nas vossas sinagogas e perseguireis de cidade em cidade; para que sobre vós recaia todo o sangue justo derramado sobre a terra,

32.(close-up da nuca de Jesus) *desde o sangue do justo Abel até ao sangue de Zacarias, filho de Baraquias, a quem matastes entre o santuário e o altar. Em verdade vos digo que todas essas cousas hão de vir sobre a presente geração. Jerusalém, Jerusalém! Que matas os profetas e apedrejas os que te foram enviados! Quantas vezes quis eu reunir os teus filhos,*

33. (Grande angular do povo) *como a galinha ajunta os seus pintinhos debaixo das asas, e vós não o quisestes!*

34.(primeiro plano frontal de Jesus) *Eis que a vossa casa vos ficará deserta. Declaro-vos, pois, que desde agora já não me vereis, até que venhais a dizer: Bendito o que vem em nome do Senhor!*

35.Grande angular com Jesus à esquerda;

36.Jesus caminha em meio às pessoas em PG;

37.Plano de detalhe de Jesus voltando-se para olhar a cidade;

38.Câmera subjetiva de Jesus, a paisagem arquitetônica da Cidade;

39. Plano médio de Jesus;

40.Plano de detalhe de Jesus afirmando: *"Guardai todas estas coisas, em verdade vos digo, que não restará pedra sobre pedra que não seja derrubada."*

41.Corta para grande angular,com uma porta ao fundo, de onde sairão os que condenarão Jesus.

Encerra-se com uma imagem em plano de detalhe da figueira.

Comentários às Admoestações

Como se pode observar ao todo são cerca de 41 cortes, alguns seguidos de mudança de eixo da câmera. Há uma forte ênfase nos Planos Gerais utilizando a Grande Angular. Ocorre a utilização de câmeras subjetivas, usando o recurso da câmera na mão. Mas, todos estes recursos somados servem apenas para frisar a distância física entre Jesus e os espectadores. Ele sempre está ao fundo, em quadro, praticamente invisível às vezes. Apenas ao final, quando seu discurso se torna mais ameno é que ele novamente passa ser visível em close-up, ainda assim trata-se de um close da nuca e ele às vezes volta-se para atrás, como quem espia o espectador que o observa pelas costas.

Novamente iremos ter uma certa reafirmação do que foi visto no sermão anterior, a "fala" é extremamente importante, aqui ela (apesar da presença de Jesus na tela) está praticamente in off, uma vez que ele é pouco visualizado. Isto deu uma ênfase maior à sua fala. Inversamente ao que ocorria no Sermão da Montanha, este Jesus é pouco visto, sua face quase não é mostrada. O valor da "fala", enquanto "verbo" de Deus mantêm-se, no entanto, a relação que se deseja nas Admoestações é realmente em sentido inverso ao outro exemplo, pois se em um discurso o "universal e o atemporal" são plenamente significados neste outro o "objetivável" é plenamente percebido.

Nas Admoestações Jesus está em destaque em relação ao público mas está sempre envolto por ele. No Sermão da Montanha a sua "cabeça" é a única imagem possível. A imobilidade física e gestual do primeiro sermão se choca com a extrema mobilidade que ocorre nas Admoestações. O movimento é o seu signo principal. O movimento se localiza nas quebras de eixo de câmera na passagem entre os Planos Gerais, no movimento da câmera que busca individualizar a assistência, na câmera na mão fazendo às vezes de "câmera subjetiva" que espia e procura em meio à multidão. Assim a mobilidade que ocorre neste sermão se contrapõe à estaticidade do primeiro.







Jesus e a figueira estéril...

As pessoas que preenchem os Planos Gerais dados geralmente pela Grande Angular estão quase sempre em constante movimento. São vistos na maior parte das vezes de costas

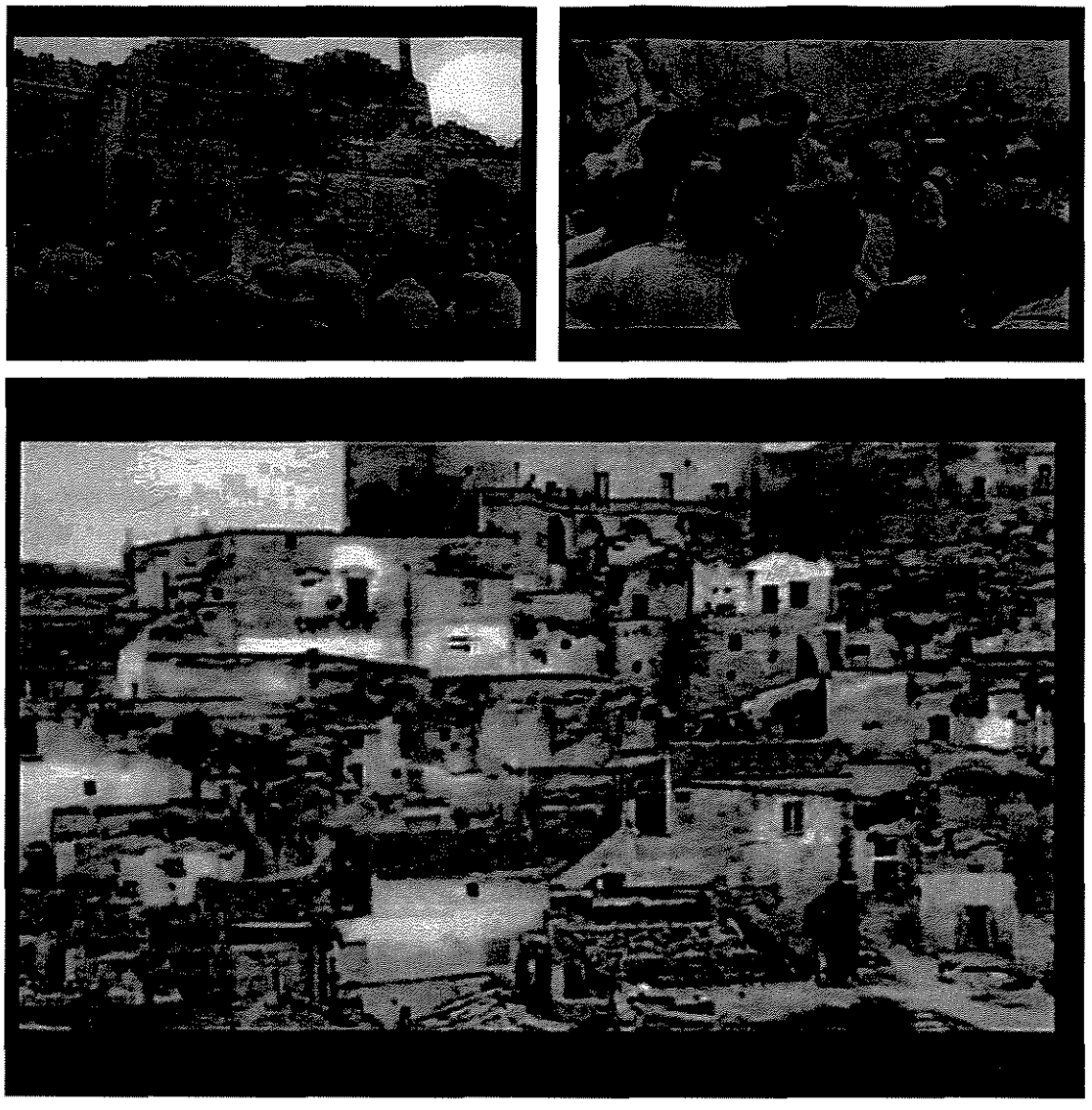
para os espectadores e assim, imediatamente a platéia do cinema passa a se incorporar àquela massa representada na tela, pois esta é a mesma situação física dos espectadores de cinema: olham algo à frente. Todos olham algo à frente, logo apenas vêm de imediato á curta distância apenas as nucas uns dos outros até atingirem na distância o objetivo final da visão, que é Jesus.



Grandes Angulares da pregação do Ai de Vós

Pasolini, em alguns momentos, joga com o espectador colocando-o, desta forma, dentro da perspectiva. O espaço da tela alonga-se para dentro do cinema através dos espectadores.

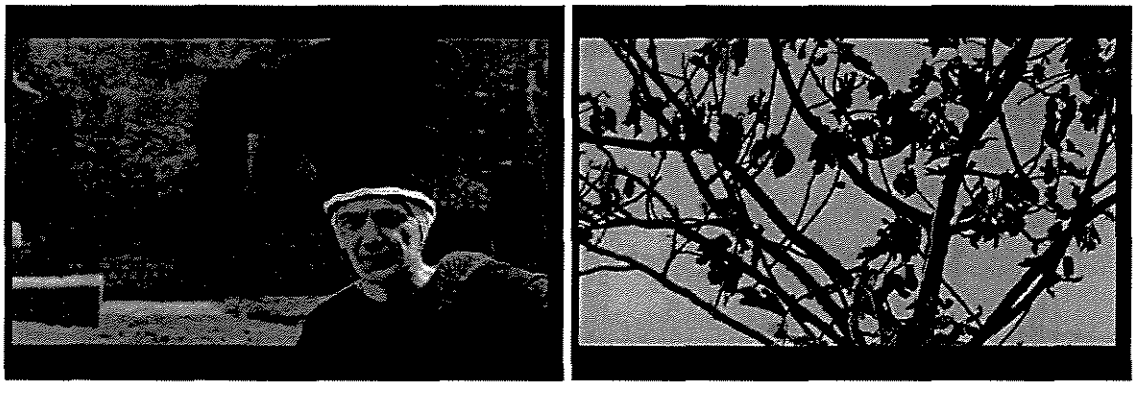
Como se pode notar, uma relação completamente inversa daquela que era dada pela imagem do Sermão da Montanha, chapada, achatada, sem perspectiva.



A oposição à cidade – *"Não restará pedra sobre pedra..."*

Ocorre uma fixação bastante interessante no cenário. A cidade de Jerusalém é representada por uma cidade italiana em ruínas, provavelmente em ruínas desde a Segunda Guerra Mundial. A cidade é mostrada com insistência durante as Admoestações, ela é o pano de fundo, e às vezes, ela é o destaque da cena. Nesta seqüência a cidade adquire uma dimensão simbólica: ela é símbolo do humano.

A cidade é construção do homem, quer seja construção física, quer seja social ou política. Construída, desde a Antigüidade como ponto de encontro para louvor dos deuses, comércio e abrigo de defesa, a cidade é o símbolo maior da civilização humana. É nela que nossos postulados teóricos e sonhos, acima de tudo sociais, habitam. E, em Pasolini, ela é mostrada como uma barreira ao olhar, ela figura tal qual uma montanha, e está em ruínas. Também a cidade é a contra-partida perfeita do local onde ocorre o outro sermão, o da Montanha, que é um sítio distante do meio urbano. No filme, quando Jesus desce da montanha ele encontra camponeses em suas lides e é afável e bom para com eles. A mensagem "universalizante" "misericordiosa" é dada no contexto do "campo", a outra mensagem, objetiva, pragmática e ameaçadora, é dada para a cidade. A cidade, o burgos, a burguesia.



A decisão de condenar Jesus encerra o episódio com a imagem da figueira

No momento da mensagem mais agressiva de Jesus é às autoridades religiosas constituídas que ele se dirige, e a todos que estão na cidade. Não seria exagero dizer que Pasolini "polariza" seus discursos em função da luta de classes. Não é demais relembrar: Pasolini foi o primeiro a contribuir com a presença do "Ai de Vós" na estória da Vida de Jesus no Cinema, e esta foi uma contribuição extremamente importante, pois como se pôde ver, neste sermão não há meias palavras, a personalidade que surge é a de um Jesus de caráter forte e desafiador, bem diferente da imagem mais conhecida: Jesus o Bom pastor. Aqui ele ainda é o Bom Pastor, mas, bate nos lobos.

As Motivações da Traição de Judas

Vimos anteriormente que cada cineasta tinha seu próprio motivo para justificar a traição de Judas, em *The King of Kings*, de 1927, Cecil B. DeMille desejou até mesmo insinuar um triângulo amoroso entre Judas Madalena e Jesus. Vimos que o que ficou estabelecido ao final é que Judas decepcionou-se pois Jesus não queria o poder e ele não poderia tornar-se um membro do seu governo. Em *Golgotha, 1935,* Judas apareceu como um homem atormentado e assustado que facilmente arrependeu-se de seu ato, a motivação não foi o dinheiro, mas o medo de ter feito a escolha errada. Nas séries televisivas Judas foi uma personalidade apagada e não foi demonstrada nenhuma preocupação com suas reais motivações. Em *King of Kings*, de 1961, vimos um Judas dividido entre as duas opções fornecidas pelo diretor, um Messias da Guerra e um Messias da Paz, bem distante do gesto espúrio de uma simples traição por dinheiro.

Em *Il Vangelo* o motivo da traição é semelhante ao *The From the Manger to the Cross*, de Sidney Olcott, de 1912. Pasolini escolhe fazer a cena na qual uma mulher unge Jesus com um perfume caríssimo e Judas reclama, pois com a venda do perfume muitos pobres seriam alimentados. Não aceitando a decisão de Jesus a respeito do assunto, Judas decide-se a entregá-lo. Simples assim. Até o tratamento da cena é mais ou menos semelhante ao *The From de Manger*, é claro que não desejo dizer com isso que Pasolini tenha tido conhecimento ou não daquele filme, é apenas um dado coincidente. Mesmo por que o sentido que Pasolini deve ter-lhe emprestado foi outro. Jesus estava sendo agraciado por um perfume, ungido por uma mulher, uma vaidade, no entanto, e acima de tudo, uma liberdade quase poética. Um surto de sensibilidade e sutileza por parte de Jesus que não poderia ser entendido por uma personalidade mais grosseira como a de Judas.

É importante destacar que Pasolini identificou a mulher que unge Jesus com Maria de Betânia. Esta Maria, já comentada em outros capítulos é a mesma Maria, irmã de Marta e de Lázaro. Vejamos o que diz o texto de Mateus:

> "Ora, estando Jesus em Betânia, em casa de Simão, o leproso, aproximou-se dele uma mulher, trazendo um vaso de alabastro cheio de precioso bálsamo, que lhe derramou sobre a cabeça, estando ele à mesa. Vendo isto, **indignaram-se os discípulos** e disseram: Para que este desperdício? Pois este perfume poderia ser vendido por muito dinheiro e dado aos pobres." (Mt 26:6-9)

Como podemos observar nas palavras que destaquei em negrito, não se trata de Judas no texto de Mateus, mas dos discípulos de maneira geral. Também não se trata de Maria, mas de uma "mulher". Temos aqui uma escolha do diretor que difere bastante do texto de Mateus, e cuja escolha está relacionada ao fato de desejar encontrar uma motivação para a traição de Judas. A sua escolha é bastante bem elaborada uma vez que o episódio seguinte a este no texto do Evangelho é o da traição de Judas, mas, no entanto, não aparece como algo conectado ao episódio anterior. A única informação que temos também de que a mulher que faz este gesto é Maria de Betânia provém não do filme mais dos seus créditos, pois Pasolini escolheu para o papel sua amiga a novelista Natália Ginsburg e seu nome é seguido do da personagem que ela interpreta: Maria de Betânia.



Maria de Betânia na Santa Ceia

Ora, Maria de Betânia não é uma personagem do Evangelho de Mateus e sim dos outros Evangelhos, mais especificamente do Evangelho de João, que estabelece uma relação de amizade entre Jesus e Lázaro bem como com as suas irmãs. Novamente temos aqui a utilização de algo que concerne a João, e algo que tem uma importância acentuada, uma vez que se trata da motivação da traição, que sai do Evangelho de João, como podemos observar textualmente:

"Seis dias antes da Páscoa, foi Jesus para Betânia, onde estava Lázaro, a quem ele ressuscitara dentre os mortos. Deram-lhe, pois, ali, uma ceia; Marta seria, sendo Lázaro um dos que estavam com ele à mesa. Então Maria, tomando uma libra de bálsamo de nardo puro, mui precioso, ungiu os pés de Jesus e os enxugou com seus cabelos; e encheu-se toda a casa com o perfume do bálsamo. Mas Judas Iscariotes, um dos seus

discípulos, o que estava para traí-lo, disse: Por que não se vendeu este perfume por trezentos denários, e não se deu aos pobres?" (Jo 12:1-5)

Como se pode perceber facilmente, Pasolini não utilizou todas as partes de seu filme apenas baseado em Mateus, o que evidentemente não tira o mérito da qualidade de homogeneidade que o diretor desejou dar à personalidade de Jesus. No entanto, também não permite que se diga o tempo todo que ele foi perfeitamente fiel ao texto de Mateus, isto quer seja pelas suas escolhas e omissões, quer seja ao menos por esta passagem ou, como dissemos anteriormente, por seu a priori de um Cristo da "fala", o "verbo de Deus", que também é de João.

As Ausências

Ao falar de "ausências" não desejo afirmar a idéia equivocada de que o diretor "poderia" ter feito melhor uso do material, ou poderia ter feito o filme desta ou daquela maneira, minha intenção é somente dar ainda maior ênfase nas escolhas do diretor percebendo o que ele descartou, algo como: desejo dizer isso porque não quis dizer aquilo, ou, aquilo não me interessou.

Vários capítulos inteiros do Evangelho Segundo Mateus foram sumariamente cortados do roteiro, como os capítulos 8 e 9 que tratam basicamente dos milagres e curas de Jesus, sendo que alguns muito utilizados anteriormente e bastante conhecidos, como: o Paralítico de Cafarnaum, a Cura do Criado do Centurião, a Ressurreição da filha de Jairo, etc. Percebemos mui facilmente, que diferentemente do Evangelho Segundo Mateus, o filme de Pasolini não tem nas curas a sua especial atenção, não mais de três curas se realizam, e apenas uma é filmada com especial interesse que é a Cura de um leproso, e se pensarmos calmamente veremos que ela assume uma dimensão simbólica e não física como é o caso do Evangelho.

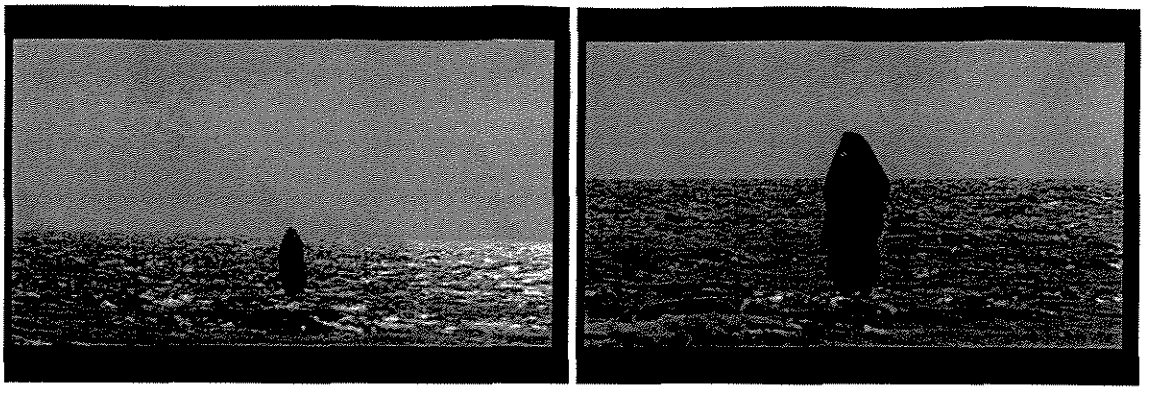


A cura de um leproso, a face deformada ganha importância

O leproso tem a face extremamente deformada, a cabeça deformada, num filme onde se dá especial atenção ao close-up e às faces das pessoas, não é estranho que esta seja a cura principal. A "face" do leproso caminha lentamente em direção a Jesus, e Jesus lentamente até ele, até que o doente pede pra ser curado, e *voilá*, a face limpa e perfeita. A mensagem é inequívoca Jesus cura a "deformação" aquilo que fez com que a cabeça daquele homem se transformasse numa coisa asquerosa. Algo como, as sanções sociais que, mesmo que ele não aceite, lhe são impostas e que o deformam durante a vida, mas é o seu desejo de ser curado, a sua busca pela libertação que o leva a encontrar Jesus e a sua recuperação.

A "deformação" lhe é imposta, mas a busca pela cura é uma atitude consciente. O simbólico fica bastante claro se pudermos assim argumentar. E, podemos, pois se trata da cura mais evidente e importante do filme todo. Os outros milagres de Jesus são dois que podem soar estranhos num filme, que deveria ser de um materialista ateu, a Multiplicação dos pães, que aparece apenas uma vez no filme, e no Evangelho duas, e Jesus caminhando sobre as Águas. A Multiplicação dos Pães é uma escolha perfeitamente cabível, uma vez que havia uma multidão esfaimada seguindo Jesus, ele os alimenta, pois no filme ele pode ser visto como uma espécie de "socialista". Então não há problemas com o "maravilhoso" pois ele é simbólico, ou poético, como preferem alguns.

Já a escolha de Jesus Caminhando sobre as Águas não é tão tranqüila, no entanto, também está vinculada ao simbólico, na tradição bíblica dizer "água" é algo como dizer "matéria", no caso "matéria primordial" uma vez que é das águas que se inicia a vida, é a partir delas que Deus faz surgir o elemento seco, etc. Então, novamente, assim como poderia ser pensado também em relação aos "pães" Jesus domina a matéria, ele é superior a ela de tal forma que pode escolher fazer com ela o que desejar.



Jesus caminha sobre as águas, o domínio sobre a matéria

Vemos a confirmação a respeito disto em algumas falas do Sermão da Montanha, onde Pasolini escolheu explicitamente colocar, no trecho mais poético, a recomendação de que não haja uma excessiva "*solicitude pela vida*", ou seja, não se preocupem em excesso com a alimentação, vestuário e bens materiais, o que está bem em acordo com alguém que tem o poder de dominar a matéria e fazê-la obedecer aos seus desejos. Em outras palavras Jesus representa aquele ponto de domínio sobre a utilidade das coisas materiais que todos devem alcançar.

Por fim Pasolini escolheu também excluir inteiramente os capítulos 12 e 13. No capítulo 12 encontram-se ainda mais curas, no entanto, no capítulo 13 há uma extensa narrativa englobando as parábolas de Jesus, como as parábolas: do Semeador, a do joio, a do grão de mostarda, a da pérola, etc. E inclusive a explicação por que Jesus falava freqüentemente por parábolas e só em parábolas ao povo falava: *"Todas estas cousas disse Jesus às multidões por parábolas, e sem parábolas nada lhes dizia;"* (Mt 13:34). Evidentemente esta passagem não ficaria bem diante das escolhas de Pasolini que preferiu colocar Jesus como um homem "discursador".

Estamos diante de uma nova escolha que reafirma o fato de Jesus, em Pasolini, ser um homem da ação e da energia, as parábolas são pequenas estórias que exigem um tempo para serem contadas e outro para serem digeridas, um tempo mais ou menos lento, logo não exatamente um tempo da "ação". Também trazem um outro Jesus à tona, um Jesus que ensina de forma indutiva e não discursiva, um Jesus que já tem na sua forma de ensinar uma maneira mais paciente e compreensiva de ser, logo, este capítulo relativo às parábolas não poderia convir ao cineasta.

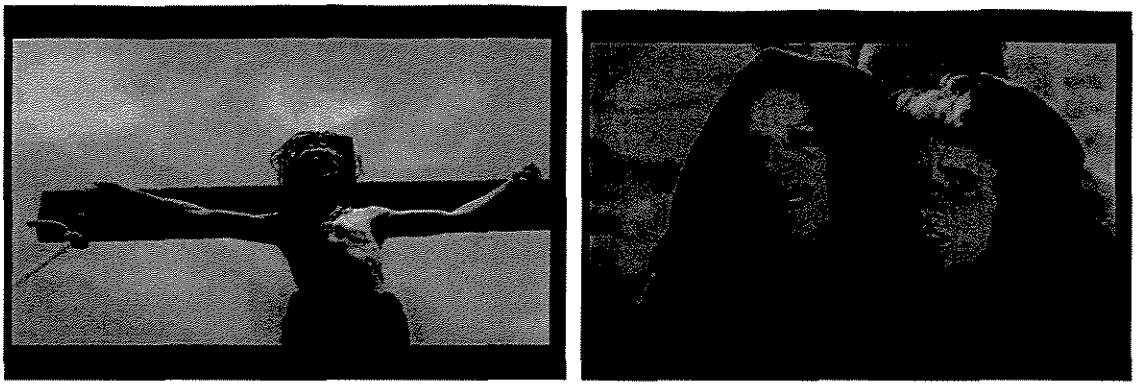
Também não foram interessantes trechos do capítulo 15, o capítulo 16 e o 17, sendo que neste último encontra-se o conhecido episódio da Transfiguração, onde no Monte Tabor Jesus se encontra com as aparições materializadas de Moisés e Elias, um dos sinais mais característicos de que ele é o Messias, ou em outra acepção o Filho do Homem. São retirados os capítulos 24 e 25 que contêm os chamados "sermões escatológicos" ou do fim dos tempos, pronunciados por Jesus. No entanto, dizê-lo em pleno século XX significa de alguma forma lembrar que eles também não se realizaram. Barnes Tatum cita esta ausência como uma forma de deixar a mensagem de Jesus mais contemporânea.

Ainda outras partes estão ausentes, mas já exploradas em outra parte deste capítulo, como: um menor aproveitamento do Julgamento de Jesus perante Pilatos e a ausência da guarda no sepulcro.

Estas ausências ficam ainda mais importantes se percebermos que Pasolini não pensou em utilizar a Genealogia de Jesus feita no início do Evangelho de Mateus. Esta Genealogia é mais ou menos problemática, como vimos no capítulo referente às série de TV, em Mateus ela é realizada a partir da linhagem paterna e em Lucas é a partir de linhagem materna. Não obstante as discrepâncias entre os evangelistas estas genealogias só tem o desejo de demonstrar que Jesus era da linhagem de Davi, e, portanto, da casa Real, e logo o Messias prometido. Mais uma omissão relativa à idéia do Messias feita conscientemente por Pasolini. Apesar do Evangelho de Mateus ser entre todos os outros evangelhos o que busca mais consistentemente estabelecer a confirmação textual de que Jesus era o Messias, mesmo não o sendo da forma esperada pelos judeus, ele usou abundantemente textos do Antigo Testamento para comprovar que Jesus era aquele que haveria de vir.

Estas ausências reafirmam então o caráter enérgico da personalidade estabelecida por Pasolini, a sua ascendência "divina" e o poder do seu "verbo".

Uma outra ausência observada ao longo do filme é a da clássica aparição de Maria Madalena. Somente surge aos pés da cruz e pode estar vinculada ao cortejo que leva o corpo até o sepulcro, e ela está junto de uma "outra Maria" no momento de constatar a Ressurreição de Jesus, vimos, no entanto, que ela ficou embaçada pela presença da Virgem Maria, que Pasolini desejou colocar à porta do túmulo naquele momento, sem respaldo textual. Desta forma Maria Madalena ficou completamente apagada no contexto do filme.



Maria e Madalena assistem a crucificação

Lloyd Baugh chegou a citar um pesquisador recente que vincula este fato, o da ausência de Maria Madalena, à homossexualidade de Pasolini. Não obstante, isto me parece mera tolice, uma vez que já vimos anteriormente que sobre Maria Madalena não se tem notícias claras. Neste quesito é melhor pensar que o diretor foi mais fiel aos textos evangélicos do que à tradição que sempre expandiu o papel de Maria Madalena. Também foi dito pelo autor que a presença constante dos homens no filme é mais um indício da homossexualidade do diretor, não digo nem que sim e nem que não, mas isto também pode ser explicado de outra forma, não existem mulheres relacionadas o tempo todo a Jesus nos textos evangélicos em geral. E, se Jesus teve uma relação mais liberal com elas do que o faziam outros pregadores e rabinos da época, ainda assim não há necessidade de se as colocar com algum papel expandido, coisa que elas obviamente não possuem no contexto evangélico. E, como a intenção do diretor não era expandir papéis ou criar personagens que não estivessem em Mateus, acredito que a alegada homossexualidade para esta ausência é pífia.

O significado destas "ausências" deve ser também buscado em outro lugar. Pasolini disse explicitamente que não desejava incorporar a tradição ao seu filme, e este mérito tem que lhe ser dado, ele não o fez. Anteriormente havíamos falado sobre o "Repertório de Imagens" formado pela Oração do Rosário, pela Via-Crucis, pela Liturgia Católica e pela Tradição, neste filme, mesmo que alguns fatos coincidentes nele se encontrem é facilmente perceptível que a "tradição" dele foi cortada, como pode ser notado na ausência das quedas na via-crucis e de Verônica com sua toalha. Pasolini cortou até mesmo o diálogo de Jesus com os ladrões, que é textual em Mateus, e, no entanto, também era extremamente conhecido na tradição.

Outras Percepções

O Materialismo

O fato de o diretor ser Marxista e que esta doutrina, entendida de forma mais fechada, ser materialista e pregar o ateísmo, fez com que todos os teóricos cobrassem do diretor posturas semelhantes. Então, olhado por esta perspectiva o filme "soa" estranho uma vez que ele parece imerso numa clara perspectiva vinculada ao sagrado. As seqüências do filme não conseguem dar conta de justificar o materialismo, a não ser que várias delas sejam pensadas como metáforas, uma vez que Pasolini gosta de ser reconhecido enquanto poeta.

Para as cenas do anjo, não cabem metáforas, talvez as cenas de Jesus caminhando sobre as águas, ou da multiplicação dos pães. Mas, ele também faz a cena com o diabo, e não procurou nem disfarçar, fazendo uma voz off no estilo de *King of Kings*, é difícil perceber que materialismo é este. Na cena do batismo de Jesus por João Batista Pasolini faz ouvir uma voz in of que vem do céu, é Deus. Ele faz até mesmo uma câmera tomando a todos de cima para baixo, seria uma câmera subjetiva do Criador? Se "materialismo" houver em *Il Vangelo* ele existe de uma forma bastante rica e ele parece estar vinculado a uma exploração da paisagem.

Em *King of Kings* há uma grande valorização do céu, em detrimento mesmo do restante da paisagem. *Il Vangelo* valorizou a terra, a paisagem, as construções humanas, a câmera faz travellings e panorâmicas sobre a paisagem e se detêm sobre ela. Há uma relação homem x natureza. Parece ter uma relação com o sagrado, talvez por isso Jesus caminhe sobre as águas, a terra treme quando ele morre. Há uma ligação quase panteísta entre este Jesus e a paisagem onde os homens habitam e trabalham. Além do mais a escolha de tomar estas imagens em preto e branco igualou tudo, homem e paisagem, todos são do mesmo tom. O que os diferencia é a sua relação com os planos cinematográficos e a fala. Além disso, Jesus faz milagres obviamente imensos, como curar um leproso, multiplicar pães e caminhar sobre as águas.

O Socialismo

Se o embate político entre Jesus e as autoridades constituídas foi esvaziado, como vimos anteriormente, sobrando aparentemente apenas o embate religioso, o mesmo não pode ser dito a respeito das preocupações sociais do diretor. Vimos que essas preocupações

foram muito claras já no momento da pré-produção, onde Pasolini abre mão de fazer seu filme na Terra Santa e escolhe a região menos desenvolvida economicamente da Itália, o sul, e escolhe colocar na tela os rostos, a imagem das pessoas simples e pobres desta região, utilizando apenas atores amadores.

Neste quesito ele fez uma escolha importante, o close-up, que teve o papel de individualizar e ao mesmo tempo, como comentado anteriormente, igualar a todos. Não somente Jesus aparece em close, mas toda e qualquer pessoa que esteja no filme é em algum momento valorizado pela câmera que mostra-lhe os traços fisionômicos de maneira especial. Pode-se ver neste recurso uma forma importante do socialismo que é o igualitarismo, todos são iguais no filme. A fixação nos rostos, principalmente no de Jesus, informa-nos nosso "parentesco" espiritual com ele, e com as demais pessoas. As imagens convocam a uma solidariedade, senão de classes, de humanidade.

Mas, esta não é a única forma que Pasolini utiliza para deixar clara a sua escolha social. Desde as primeiras cenas ele coloca em campo imagens de trabalhadores, pessoas trabalhando: pescando, plantando, colhendo... Todos trabalham o tempo todo. Ninguém é pego em descanso ou nas horas de folga. Ironicamente, Pasolini não quis explorar o conhecido detalhe de que Jesus talvez fosse carpinteiro, claro que isto se deve à inferência e à tradição, no entanto, seria útil para a mensagem socialista colocar Jesus como um trabalhador comum, isto não é feito.

O que me parece mais evidente não é a "luta de classes", mas uma relação difícil entre o urbano e o rural. Como já foi visto, o Sermão da Montanha é em meio ao campo, o Ai de vós em meio à cidade, a mensagem mansa e amiga foi dada aos camponeses, a mensagem terrível foi dada para a cidade e as suas instituições. E aqui não seria estranho lembrar, que Antonio Gramsci, fundador do Partido Comunista Italiano, e leitura obrigatória de Pasolini, tinha suas esperanças na Revolução Socialista que poderia ocorrer na Itália a partir do campo, mais especificamente a partir do Sul do país, portanto, duas imagens reincidentes no filme de Pasolini.

A relação do filme com o socialismo, ou com o Comunismo, tem também seu momento de obviedade grosseira. Após a Ressurreição de Jesus, o povo corre, literalmente pra vê-lo na Galiléia, e os que correm são trabalhadores saídos do campo, levam à mão seus instrumentos de trabalho, e, através de vários cortes deste povo correndo feliz na direção de

Jesus, a foice – símbolo do Comunismo, aparece em ligeiro destaque nas imagens, e ao final, posta-se ao lado de Jesus Cristo.



A foice é vinculada à imagem de Jesus ao final do filme

Fora estas relações relativas à técnica cinematográfica ainda há os textos escolhidos para o Sermão da Montanha, e a inserção do Sermão das Admoestações. E, isto é algo que ocorre tanto intencionalmente, no sentido de atacar as instituições quanto por razões filológicas e textuais, porque de fato, em Mateus, ocorre o paralelismo típico dos textos hebraicos entre acontecimentos considerados importantes, como também ocorria, num poema que era elaborado através de paralelismo imagéticos. Neste caso o diretor conseguiu ser fiel a todas as suas intenções, uma vez que era grande conhecedor de textos e da forma como eles se constroem, e nisto respeitou a estrutura de Mateus, ao mesmo tempo que passou a sua mensagem contra as instituições.

A Recepção

Depois das controvérsias que antecederam o lançamento do filme, esperava-se que houvesse alguma dificuldade de aceitação do filme. Antecipando uma recepção negativa e provavelmente de conseqüências violentas, o chefe de polícia triplicou o número usual de

policiais e de *carabinieri* em torno do *Palazzo del Cinema* na Piscina de Veneza. Mesmo a barulhenta manifestação fascista do lado de fora não conseguiu prever a recepção tranqüila por todos os lados que o filme obteve. Mais do que isso, ninguém conseguiu prever que o filme receberia o Prêmio Especial do Júri. Se era difícil prever que um filme de caráter "evangélico" receberia um prêmio de um público secular e leigo, mais difícil seria ainda acreditar que o filme de uma figura polêmica na própria Itália, não apenas pelo seu alegado ateísmo e Marxismo, receberia o prêmio *International Catholic Film Office* (O.C.I.C.), que justificou nestes termos o seu prêmio para Pasolini:

> "O autor...transladou fielmente, com simplicidade e piedade, e com freqüência de forma emocionante, a mensagem social do Evangelho, em particular o amor pelos pobres e oprimidos, enquanto respeitou suficientemente o aspecto divino de Cristo... este trabalho é de longe superior aos primeiros, filmes comerciais sobre a vida de Cristo. Ele mostra a real grandeza dos seus ensinos despidos de qualquer efeito sentimental e artificial."[99]

No entanto, nem tudo eram rosas, Giovanni Cardinal Urbani, arcebispo de Veneza, presente à *premiére* no Festival, aborreceu-se com o filme. Professor e estudioso da Bíblia, queixou-se: *"Pasolini não compreendeu o Evangelho. Jesus não é como aquele mostrado."*[100]

O pesquisador Lloyd Baugh, comenta que sem perceber o arcebispo estava iniciando um coro que muitas vezes se ouviria de *"católicos não familiarizados com o Evangelho de Mateus"*. Ele acrescenta que Cardinal, seguindo a sugestão de um de seus assistentes leu então todo o Evangelho de Mateus de uma só vez e assim ele mudou de opinião sobre o filme: *"Eu percebo que, embora ele seja um leigo, Pasolini projetou na tela com muita fidelidade o mesmo Jesus de Mateus, palavra por palavra."*[101]

Talvez a verdade tenha sido outra, é mais que provável que o arcebispo tenha sido convencido a mudar de idéia. Barnes Tatum estranha, com razão, que um filme que é considerado, e é, de crítica às instituições religiosas não possua repercussões críticas à este respeito, quando tudo o que se precisa para vê-las é assistir o filme. Deve ser um pouco difícil convencer um protestante como Tatum que a crítica foi vista, no entanto, que religioso ousaria acolhê-la? Se o próprio Cristo a havia feito no passado, como iriam negá-la? Negando-a não estariam admitindo que as instituições estavam falhas? A escolha

---

[99] Baugh, p. 96.
[100] Baugh, p. 96.
[101] Baugh, p. 96.

política da Igreja Católica foi perfeita, algo como "sim, há religiosos hipócritas... mas eu não sou um deles". A crítica institucional do filme de Pasolini perdeu-se, por que a Igreja soube não lhe dar ouvidos.

Aparentemente há uma possibilidade de que o Papa Paulo VI, empossado após a morte de João XXIII,que ocorreu em 1963, tenha visto o filme, pois ele foi exibido oficialmente para os 800 bispos Católicos reunidos em Roma para o Concílio Vaticano II. De acordo com Lloyd Baugh, eles provavelmente gostaram, pois houve uma explosão de aplausos ao final. Três semanas depois da estréia em Veneza, e a despeito de alguns comentários negativos em uma matéria, no autorizado jornal do Vaticano, *L'Osservatore Romano*, O.C.I.C. conferiu outra honra ao *Evangelho Segundo Mateus*, o prêmio pelo melhor filme religioso do ano, entregue apropriadamente em Assis, onde Pasolini teve a idéia de fazer o filme dois anos antes.

Não obstante as críticas positivas vazadas por este ou aquele setor da Igreja, o filme foi "ignorado" pela Igreja, colocando-o na lista de melhores filmes religiosos apenas em 1996, 32 anos depois. Na entrega do prêmio, O.C.I.C., se pronunciou da seguinte maneira: *"O autor, que não compartilha de nossa fé, tem dado prova, em sua escolha de textos e cenas, de respeito de delicadeza. Ele fez um bom filme, um filme Cristão que produz uma profunda impressão."*[102]

O pesquisador Barnes Tatum, nos informa da recepção do filme nos Estados Unidos. O filme chegou lá apenas dois anos mais tarde. Primeiro foi mostrado comercialmente em Nova York, em 7 de fevereiro de 1966, no teatro *Fine Arts* em benefício do Msgr. William R. Kelly School, de imediato o filme teve forte apelo, sendo visto nas igrejas e universidades americanas, onde era projetado no formato 16 mm. Os críticos da imprensa religiosa também deram uma resposta cheia de entusiasmo para com o filme.

Ambos Philip T. Hartung e Moira Walsh, críticos de periódicos Católicos, deram uma pontuação alta para o filme de Pasolini. Embora nenhum deles tenha percebido qualquer coisa relativa a críticas à igreja institucionalizada. Ambos viram o filme como apresentando um desafio teológico para o cristão.[103] Escrevendo para América, em 26 de

[102] Baugh, p. 97.
[103] Tatum, p. 113.

fevereiro de 1966, Walsh concluiu: *"Irônico que seja um Marxista que mais próximo chegou de capturar na tela (ou projetar pra fora dela) a salutar mas embaraçosa lembrança que se os cristão somente começassem a viver os ensinos do seu mestre eles fariam do mundo um lugar maravilhoso."* [104]

Escrevendo para *Commonweal*, em 6 de março de 1966, Philip T. Hartung fez uma observação similiar:

> "E se Pasolini tem algo a dizer na forma de propaganda, ele está dizendo 'este é o fundador do Cristianismo'. E ele poderosamente questiona se os cristãos vivem de acordo com seus ensinos. 'O Evangelho' pode ser considerado um diálogo entre os seus fabricantes Marxistas e seus espectadores cristãos e não cristãos."[105]

Os repórteres do semanário liberal protestante *The Christian Century* também fizeram elogios ao filme. Em 16 de março de 1966, escreveu Robert J. Nelson referindo-se a ele como "um milagre" e personalizou sua resposta: *"e depois Pasolini nós devemos confessar que tínhamos pouca fé em você."*[106] Nelson também pensou que a categoria "profeta" era uma forma apropriada de descrever o Jesus ali representado.

Barnes Tatum diz que certamente *Il Vangelo* recebeu mais aplausos que todos os seus antecessores. O pesquisador cita ainda outros críticos, que só discordaram da "forma" do filme, criticando a aspereza do seu preto e branco, ou dos cortes, que faziam tudo parecer "quadros", no entanto os críticos mesmo corrigiam-se dizendo que o texto do Evangelho de São Mateus também era assim, "em quadros".[107]

De maneira geral, o filme foi muito bem recebido, menos na Espanha onde já cometamos que Enrique Irazoqui passou maus bocados, e permanece como uma unânimidade entre os críticos[108].

Conclusão

Em 1964 aparece *Il Vangelo Secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini, surge em condições sócio-político-religiosas bastante interessantes, pois a Itália está em meio ao mais importante congresso da Igreja Católica do século XX, o Concílio Vaticano II, sob os

---

[104] Tatum, p.113.
[105] Tatum, p.113.
[106] Tatum, p. 113.
[107] Tatum, p. 115.
[108] Os que vêm seguindo a elaboração desta tese desd o início podem estranhar aqui a ausência de comentários mais aprofundados sobre as opniões de Jon Solomon ou de Kinnard e Davis, no entanto, eles traziam um aporte crítico e informações menos detalhadas a respeito deste filme, e por essa razão foram dispensados, sem prejuízo do trabalho.

auspícios do Papa reformador João XXIII, até mesmo o filme lhe foi dedicado. Um filme nascido sob uma capa de muitos signos, o socialismo, o cristianismo, e a polêmica imagem do diretor que trazia o estigma da homossexualidade.

Nasce sob a carga histórica do Neo-realismo cinematográfico italiano, e encontra-se, mais à vontade diante das novas interpretações teóricas da crítica francesa que originou a Nouvelle Vague e o seu conseqüente apelo para o desvelamento da técnica cinematográfica. É um filme de autor, com seu autor extremamente consciente do seu papel. Não apenas ele, mas até mesmo os críticos que não têm dúvidas ou receios em fazerem um paralelo entre Cristo e Pasolini. Concluir os méritos e deméritos deste poderoso amálgama não foi tarefa fácil em nenhum momento da sua história crítica.

Como falei desde o primeiro momento, as contribuições relativas ao fictício para a narrativa da estória da vida de Jesus são mínimas ou praticamente inexistentes. O que também não significa concordar com Pasolini quando ele diz fazer simplesmente a filmagem do Evangelho de Mateus ponto por ponto, sem omissões ou adições. Ocorrem muitas omissões e ocorrem adições como vimos acima. Mas, o filme contribui decisivamente em vários aspectos, o primeiro deles foi estabelecer a escolha de apenas um dos textos dos Evangelhos, mas esta contribuição limita-se a isso, uma vez que ele não buscou fazer adaptação sistemática do texto. A segunda contribuição é no aspecto técnico, a sua ampla utilização dos meios cinematográficos, emprestando-lhes significados e sentidos outros que não fossem apenas o de contar uma estória, faz toda a diferença neste filme, e sem dúvida é o quesito onde ele mais teve a contribuir. Pois, através do tipo de filme utilizado, a ausência da cor, a maneira como os cortes foram feitos, etc, pudemos perceber que ele estabeleceu para o seu Jesus um "estatuto de coisa diferente" e que isto pode ser também relacionado ao Sagrado.

O desejo de Pasolini em deixar de fora do filme a "tradição" também merece ser visto como um fato importante, pois ele desejou colocar em termos novos a vida de Jesus. Fazendo-o ele conseguiu elaborar um Jesus de personalidade forte e impactante, cujo aspecto revolucionário, ou mesmo socialista, não se deixa vencer por estereótipos baratos. E, não me lembro de um outro filme que tenha conseguido estabelecer uma personalidade tão uniforme para a personagem quanto conseguiu Pasolini com suas escolhas textuais.

No entanto, apesar do diretor ter posto o título Cristológico "O Filho do Homem" várias vezes nos lábios de Jesus durante o filme, ainda assim (e de ter conscientemente optado por essa leitura sobre aquele que seria o "Messias", que é sua e não de Mateus), Pasolini parece ter feito uma escolha teologicamente equivocada ao colocar Jesus fazendo sermões e pregações o tempo todo, fazendo-o um verdadeiro e exclusivo detentor da fala, da palavra, e como já dissemos do "Verbo". Pudemos observar que este Jesus de Mateus nasceu sob a sombra do Evangelho de João. Nem as invectivas de que ele seria um "rabino' podem estar corretas ou adequadas, pois Jesus não ensina nas sinagogas, coisa que fazia mui freqüentemente no Evangelho de Mateus, e nem ensina por parábolas, método comum de ensino semítico, logo, as idéias de que ele seria o "professor" ou o "rabino" podem ser facilmente descartadas.

Mesmo que a idéia cristológica de se ver Jesus como "o Filho do Homem" seja acertada no filme, como sendo uma outra maneira de se compreender o estatuto do Messias, ela ainda assim, devido à forma e à maneira como foi explorada pelo aparelho cinematográfico só existe à reboque de Jesus o "Verbo de Deus".

Pode-se concordar ou não que este filme seja uma obra-prima do cinema, no entanto, jamais se poderá dizer que ele não tenha tido uma contribuição para a narrativa à cerca da vida de Jesus. É uma contribuição que se encerrou em si mesma, uma vez que neste formato, sob esta perspectiva, nenhuma outra produção pôde ser encontrada.

Cap. 09 - The Greatest Story Ever Told - Jesus, o Pastor - George Stevens, 1965.

Introdução

Sem dúvida alguma o início dos anos sessenta nos deu a oportunidade única de lidar com a elaboração cinematográfica de três monstros sagrados do cinema. Vimos *King of Kings* de Nicholas Ray, de 1961, *Il Vangelo Secondo Matteo* de Pasolini, de 1964, e agora resta-nos observar *The Greatest Story Ever Told*, do não menos conhecido diretor George Stevens. A confluência de três grandes produções e de três grandes direções num mesmo período sobre um mesmo tema, a vida cinematográfica de Jesus Cristo, causa tanto estranhamento quanto causou o fato de que se havia demorado muito depois de *The King of Kings*, de Cecil B. DeMille, de 1927, para que este tema despertasse o interesse dos grandes diretores e dos produtores. Tratava-se, sobretudo de uma época de transição, de mudança de valores, de questionamentos, não apenas nos estados Unidos, mas também no restante do mundo ocidental.

Sob a imensa sombra da Guerra Fria vicejavam diversos movimentos culturais e sociais que esta mesma sombra não conseguiu de todo sufocar. Na década de 60 os Estados Unidos passaram pelo trauma coletivo do assassinato de John Kennedy, em 1963, a luta pelos direitos civis dos negros estava praticamente em seu auge, e aos poucos a nova geração de americanos começava a questionar o seu estilo de vida e as propostas do seu governo todo poderoso. Neste mar de insatisfações e possibilidades era natural que alguns homens que detinham algum poder sobre o cinema, ou dele participavam de forma mais ativa, tivessem o desejo de expressar de forma modelar as suas idéias, e aí está o gênero filmes de Cristo, que sempre vem sob medida para expressar, propor, instigar e acima de tudo exigir grande qualidade técnica para ser filmado.

Se pudemos perceber a qualidade de *King of Kings*, no tratamento do material relativo à ficção, e como ele avançou na direção de um Cristo que fosse sobretudo uma personagem do Cinema, se pudemos verificar como Pasolini conseguiu dizer algo mais sobre o Jesus Cristo do Evangelho de Mateus, através da técnica cinematográfica usada e utilizada à exaustão, iremos verificar com George Stevens alguns avanços e algumas

permanências no quesito relativo à narrativa da vida de Jesus, o Jesus de Stevens é o Jesus da Arte da Fotografia e da Pintura.

Sobre *The Greatest Story Ever Told* há um consenso: foi um fracasso. Este consenso às vezes tem pouco a ver com o conteúdo ou com a qualidade do filme, e tem muito mais a dever à repetição *sempterna* das críticas que o filme recebeu no período de seu lançamento. Sempre devemos levar em consideração essas críticas, por que isto nos informa sobre como ele foi recebido, no entanto, passados quarenta anos seja por quais motivos forem, o filme ainda se encontra por aí.

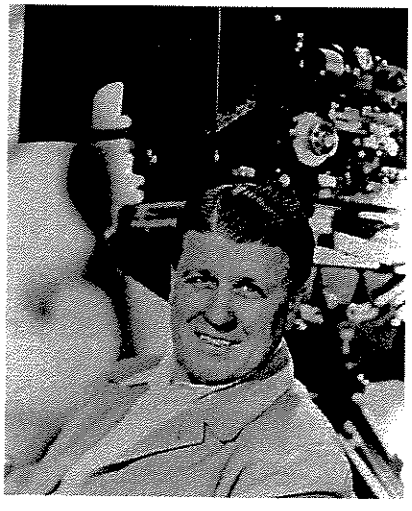
De alguma forma se pode até dizer que ele ficou melhor com o passar do tempo. Por exemplo, uma das grandes críticas que se fez ao filme foi o fato de contar com um elenco de estrelas hollywoodianas gigantesco, e outra que Max Von Sydow, o conhecido ator sueco, tinha "sotaque alemão", passados quarenta anos muitos dos astros que se tornaram a diversão dos espectadores que o assistiram, numa perspectiva do tipo "onde Está Wally?", não são mais conhecidos ou lembrados pelo público que não é especializado em Cinema. A não ser que essa característica seja explicitamente avisada ela já não é mais problema, e não é nem mesmo notada. Para quem se encontra em países onde o inglês não é a língua dominante...o sotaque "alemão" de Cristo não é nem percebido, principalmente se o filme passar por dublagem. Enfim, se pudermos notar como há algo também passadiço no mundo da crítica poderemos percebê-lo com outros olhos, principalmente naquilo em que ele realmente possuía e desejava ter valor, no aspecto artístico e no desejo de passar uma imagem de um Jesus Cristo "global". Nestes quesitos o filme obteve um sucesso bem mais do que razoável e é provavelmente devido a eles que temos a sua sobrevivência.

Estes três retratos elaborados sobre Jesus Cristo são até hoje o ponto de conversão da crítica. É com eles que se dialoga em maior ou menor escala quando se lança um novo filme de Cristo no mercado. São eles que estão gravados na memória coletiva do "senso comum". George Stevens era um diretor tão ou mais tarimbado do que os outros dois citados e, se procurarmos com atenção, fatalmente encontraremos seus méritos. As críticas completamente arrasadoras que o filme recebeu, tão ou mais ruins dos que as de *King of Kings*, têm uma razão contextual bastante simples, como todos os críticos sabem, o estilo, o formato do épico hollywoodiano havia se esgotado. Fosse o filme lançado no início dos anos 50 não teria sido uma unanimidade? Não teria se tornado uma inquestionável obra-

prima? Bem, não foi. No entanto, hoje ele está disponível no formato vídeo e no DVD e seu conteúdo merece requalificação crítica, pois chamá-lo de dinossauro, com muito corpo e pouco cérebro, já não parece mais ser uma opção razoável sob o ponto de vista da acessibilidade e manuseio atuais das imagens.

Sobre *The Greatest Story Ever Told* há algo de misterioso, ele é sempre categorizado como um filme de importância, seja por Telford, Tatum, Babington e Evans, Kinnard e Davis, Baugh, Stern, entre outros, no entanto, ao se ler as observações dos críticos fica-se com a impressão de que não lhes ocorreram boas explicações para a "importância" deste filme. O seu à priori explicativo é o do fracasso. Algo como se as pessoas o vissem para terem certeza disso... Nem o fato de que se trata de uma "vida de Cristo" e que isto já é o bastante para que seja visto é explicativo o suficiente. Ele deve ter algo, um "algo" que os críticos às vezes quase tocaram mas que, talvez ainda por insuficiência do diálogo crítico entre pesquisadores, não pudesse ser visto de forma mais clara. Neste capítulo buscaremos um pouco da chave deste mistério.

O Diretor



George Stevens em 1967

George Stevens[109] foi um daqueles homens do Cinema sobre o qual se poderia usar o epíteto "completo". Foi diretor, produtor, ator, roteirista e chegou até mesmo a ser

[109] Biografia elaborada a partir de dados diversos, vide: Hal Erickson, All Movie Guide http://entertainment.msn.com/celebs/celeb.aspx?mp=b&c=321915; http://www.imdb.com/name/nm0828419/bio; http://turnerclassicmovies.com entre outros, acessados em 23 de agosto de 2004.

cinegrafista em seu começo de carreira. Era dotado de um extremo perfeccionismo que se refletia em sua técnica de filmar e posteriormente editar o filme.

Nasceu em 18 de dezembro de 1904 em Oakland, Califórnia, e desde o começo ele esteve envolvido com o meio artístico, notadamente com o Cinema. Seu pai era Landers Stevens e sua mãe Georgie Cooper, atores conhecidos no período do cinema mudo americano. Ele também era neto da atriz Georgia Woodthorpe, e seu irmão Jack Stevens era cameraman. Fez a sua estréia profissional aos cinco anos de idade na companhia de seus pais. Por divertimento acabou desenvolvendo um grande interesse por fotografia, o que mais tarde teria pleno desenvolvimento em seus filmes, tendo em vista o cuidado com a composição e o enquandramento. Aos dezessete anos se tornou assistente do irmão, posteriormente, entre os anos 1927 e 1930, ele passou a ser o principal cameraman da Hall Roach Studios, rodando alguns clássicos de dois-rolos como *Two Tars* (1928) de Laurel e Hardy e *Below Zero* (1930), bem como fez um punhado de outros filmes, incluindo Westerns como *No Man's Law*, de 1927.

Stevens foi promovido a diretor em 1930 para a série "*Boy Friends*" da Roach. No entanto, devido à Grande Crise econômica ele foi demitido da Roach em 1931, foi para a Universal e depois para a RKO dirigir comédias curtas (mais tarde confessou odiar as comédias de dois rolos, mas gostava da companhia dos comediantes com quem ele trabalhou, especialmente Laurel e Hardy). A RKO promoveu-o por seu trabalho em 1934, envolvendo-o numa série de projetos de orçamento médio; bem sucedido, foi contratado para um filme do escalão "A", *Alice Adams* (1935) sob protestos da estrela do filme, Katharine Hepburn.

Quando *Alice Adams* provou ser um sucesso, Hepburn mudou completamente sua atitude com Stevens, e insistiu para que ele a dirigisse em seu filme veículo *Quality Street* (1936). Outro triunfo de Stevens neste período foi a realização de *Swing Time* (1936) com Fred Astaire e Ginger Rogers, no qual o pai do diretor, Landers Stevens, fez um importante papel coadjuvante. Produzindo tão bem quanto dirigindo em *Vivacious Lady* de 1938, daí por diante, Stevens rodou uma serie de sucessos tanto de crítica quanto de bilheteria: *Gunga Din* (1939) para a RKO, *Woman of the Year* (1942) para a MGM, e *Penny Serenade* (1941), *Talk of the Town* (1942) e *The More the Merrier* (1943), todos para a Columbia.

Transitando com facilidade por todos os gêneros: comédias, dramas, westerns, musicais, entre outros, sempre reconhecido por seu perfeccionismo e qualidade técnica.

O estilo de direção de Stevens mostra um senso acurado de dinâmica visual que o tinha distinguido em seus primeiros trabalhos como cameraman. O diretor refinou e aperfeiçoou o seu estilo através de muito suor e persistência. Uma vez que Stevens alcançou o time "A", tornou-se um dos mais meticulosos e esmerados diretores do negócio, Começava a produção somente depois de extensa pesquisa, filmando take por take até a perfeição ser alcançada, e então ele gastava muito mais tempo ainda para editar e finalizar o produto. Durante a Segunda Guerra, Stevens foi nomeado oficial na Signal Corps, filmando em vívidas tomadas, fatos históricos marcantes como as manobras do Dia-D e a liberação dos campos de concentração; muitas dessas tomadas foram incorporadas num documentário de 1984 *George Stevens: A Filmaker's Journey*, reunido por George Stevens Jr. Depois da guerra, Stevens produziu e dirigiu seu último contrato com a RKO, *I Remember Mama* (1948), então foi para a Paramount, onde rodou aquele que muitos consideram a sua principal realização *A Place in the Sun* (1951), uma brilhante filmagem da novela de Theodore Dreiser *An American Tragedy*. Enquanto muitos filmes seus ficaram datados, neste Stevens foi muito bem sucedido ao transferir um volumoso e verborrágico livro para a tela puramente em termos visuais; por este trabalho ele também recebeu seu primeiro Oscar, em 1951.

Quinze anos mais tarde ele entrou com uma ação legal contra a NBC que desejava reeditar uma porção do material deste filme, acabou sendo apoiado pelo Californiam Legislature para manter o filme inteiro. A maior parte do tempo e esforço de Stevens foram gastos em seus projetos individuais, e ele produziu cada vez menos. Sua produção entre os anos de 1953 e 1959 consistiu em *Shane* (1953), um clássico dos westerns; *Giant* (1956) no qual ele tomou a desajeitada tela do Cinemascope e deu-lhe um soberbo uso artístico, ganhando seu segundo Oscar neste processo; e finalmente rodou *The Diary of Anne Frank* (1959).

De 1960 a 1965, Stevens trabalhou na gigantesca filmagem da vida de Cristo, *The Greatest Story Ever Told* (1965). O filme fracassou por várias razões, na lista das quais estava a curiosa insistência de Stevens em usar grandes estrelas em vários papéis. Neste filme Stevens acabou perdendo a sua autonomia ganhada duramente, pois devido ao

fracasso nas bilheterias ele passou por várias reedições. Em seu último filme, *The Only Game in Town* (1970), ele foi pouco mais do que um contratado famoso nas mãos das estrelas Elizabeth Taylor e Warren Beaty.

Enquanto a reputação de Stevens perdia o seu brilho devido aos desapontamentos de seus últimos anos, críticos e fãs assumiram a posição "perdoar e esquecer" desde a sua morte em 1975, preferindo citar os seus acertos manifestos do que seus erros fatais.

Ao rodar *The Greatest Story Ever Told*, George Stevens não só era famoso e reconhecido como diretor e produtor, como também já era um dos mais experimentados homens do cinema americano. Já trazia na bagagem algumas dezenas de filmes, de todos os gêneros, vários sucessos, sendo que alguns deles, como vimos, tornaram-se clássicos. Ao se decidir pela produção da vida de Cristo, foi o conjunto de todas essas coisas que prevaleceu: o diretor tarimbado, o produtor que sabia angariar recursos, o técnico perfeccionista, o cameraman que conhecia os recursos artísticos da fotografia, utilizando fortemente a composição visual e o enquadramento, esforçando-se para retirar do Cinemascope todo o proveito possível. A produção tomaria mais de dois anos de investimentos constantes.

A Produção

O filme de George Stevens, diferentemente do de Nicholas Ray, ficou pronto em tempo de beneficiar-se de alterações fundamentais nos órgãos controladores da produção americana, como o Código Hays e a Legion of Decency, organização católica anteriormente citada. As mudanças já se faziam prever, quando em 1952, a Suprema Corte dos Estados Unidos, em decisão que envolvia o diretor italiano Roberto Rosselini, quanto à exibição do filme *O Milagre*, estendeu o Primeiro Parágrafo da Constituição, dando liberdade de expressão para as produções cinematográficas. Desta forma os filmes europeus, que já possuíam códigos de produção mais "frouxos" no que se referia a assuntos de teor adulto, passaram a poder entrar nos Estados Unidos sem necessitarem preencher os quesitos do Código Hays, que, no entanto, continuava em pleno vigor para os americanos. Isto causava uma certa desvantagem para estes em seu próprio território, uma vez que,

p.ex., não poderiam mostrar cenas de nudez em seus filmes, isto sem falar em "mortes realísticas".[110]

Buscando adaptarem-se a essa óbvia desvantagem, em 1957, Eric Johnston o presidente da MPAA, e por sua vez, sucessor de Will Hays, anunciou revisões no Código que passou assim a permitir um tratamento mais variado do assunto de materiais adultos. Evidentemente que aquelas decisões não se tratavam de pura disputa dentro da indústria do filme. O Código Hays já possuía em torno de três décadas de vigor nesta época e o mundo já havia passado pela Segunda Guerra Mundial, pelo holocausto dos Judeus, estava decisivamente na Guerra Fria, e encontrava-se mergulhado em meio ao questionamento dos valores tradicionais. A mentalidade das pessoas aos poucos se transformara, saira do otimismo americano anterior à Guerra, para o pessimismo existencialista do pós-guerra. As produções européias traziam estas transformações muito mais marcadas em seus filmes do que as americanas, tratando-se de uma opção mais séria e interessante para o público.

Um outro sinal destas transformações foi que mesmo a conservadora Legion of Decency, redefiniu seu leque de classificação de filmes em 1957, além de A-I para incluir: A-II, moralmente não objetáveis para adolescentes e adultos; e A-III, moralmente não objetáveis para adultos. Mais tarde em 1963 ainda uma outra categoria seria adicionada: A-IV, adultos com reservas. Ainda refletindo este espírito de transformação social, em 1965 a Legion of Decency transformou-se na National Catholic Office for Motion Pictures (NCOMP). Esta mudança refletia a reforma ocorrida na Igreja Católica como resultado do Concílio Vaticano II, e que afetou a sua ação em termos mundiais. Esta mudança também pode ser vista como um sinal de que a Igreja Católica nos Estados Unidos continuava a se ajustar para acompanhar os desenvolvimentos da indústria o filme.

E, enfim, em 1968, a MPAA reorganizou o Código de Produção com um sistema também de acordo com a classificação por idade e nível de sensibilidade, mas sem julgamento moral; R: pessoas com menos de 16 anos são restritas a acompanhamento por pais ou responsáveis (no ano seguinte a idade subiu para 17 anos); e X, ninguém abaixo de 17 é admitido.[111]

---

[110] Tatum, p. 97.
[111] Tatum, p. 98.

Essas mudanças todas não chegaram de fato a beneficiar *The Greatest Story Ever Told*, o foram na medida que não se estabeleceu da mesma forma que havia sido feito para *King of Kings*, uma Classificação Especial que reduziu necessariamente o seu público. No entanto, George Stevens tinha uma percepção muito mais tradicional da Vida de Jesus, e filmou com bastante "dignidade" episódios que poderiam vir recheados de sensualidade, como a Dança de Salomé, por exemplo. A forma como pretendia tratar os textos evangélicos não sofreria nenhuma objeção importante mesmo que não houvessem ocorrido mudanças nos órgãos controladores da produção. Esta falta de ousadia em relação à adaptação não significou que ele não tenha contribuído.

Tudo começou com um grande sucesso das livrarias, o livro *The Greatest Story Ever Told*, do escritor Fulton Oustler, lançado em 1949, o *best-seller* vinha das mãos de um escritor experiente que já havia adaptado com sucesso a Bíblia para o rádio, juntamente com Henry Denker. Desejando realizar o filme a 20th Century Fox pagou cem mil dólares pelos direitos do livro e passou o trabalho de roteirização para Philip Dunne, experiente roteirista da Fox, que havia escrito alguns roteiros de sucesso daquele período, como *The Robe*, *David and Bathsheba* e *Demétrius and the Gladiators*, ele, no entanto, recusou o contrato. O projeto foi então levado para George Stevens na United Artists, que aceitou prontamente o trabalho recebendo um salário nada desprezível de um milhão de dólares para dirigir e co-escrever o roteiro com James Lee Barret[112].

Em busca das locações adequadas George Stevens chegou a viajar até a Terra Santa, da mesma forma que havia feito Pier Paolo Pasolini e chegando a conclusões mais ou menos idênticas: A Palestina não possuía mais características de identificação "bíblica". Da mesma forma que o cineasta italiano que optou por rodar seu filme na Itália, George Stevens optou por rodar o seu em seu país. As locações destes filmes, querendo ou não, possuíam claras conotações nacionais. Em ambas, as "paisagens" eram adredemente conhecidas pelo público. No entanto, Pasolini é elogiado por tê-las escolhido por razões "sociais" e George Stevens é criticado pois a sua escolha recaiu sobre as paisagens típicas dos filmes *westerns* americanos, podendo haver aí uma relação entre Jesus e o mito do oeste. Assistindo o filme essa relação não é evidente.

---

[112] Kinnard e Davis, p. 111.

As locações escolhidas foram Utah e Colorado, onde Stevens já havia rodado *Shane*, *"onde"* segundo o diretor *"montanhas e canyons são épicos em escala,"*[113] com as Rocky Mountains cobertas de neve, o vasto Grand Canyon e o agitado rio Colorado. No filme o conjunto foi amplificado por magníficos nasceres e pores de sol e pelo excepcionalmente azul do céu com brancas e fofas nuvens, todas fotografadas em *wide screen technicolor*; algumas cenas de interiores, como a Santa Ceia, foram realizadas em estúdio em Hollywood.

O que podemos observar desde o primeiro momento é a busca do diretor por uma escala épica da paisagem. Em Stevens encontramos aquela mesma qualidade de Cecil B. DeMille, quando se preocupou com os cenários de *The King of Kings*, de 1927, de nada serviria a sua "historicidade"[114] se eles não fossem "atraentes cinematograficamente", como já vimos em capítulo anterior. Tanto para Pasolini quanto para Stevens a paisagem das locações da vida de Cristo precisava ceder necessariamente às suas razões poéticas, no caso significando qualidade cinemática.

Contando com o maior orçamento da historia do cinema para um filme de Cristo, vinte milhões de dólares, George Stevens construiu gigantescos sets de filmagem em pleno deserto. Chegou até mesmo a preencher um campo desértico plantando milhares de lírios coloridos para que Jesus simplesmente dissesse *"Olhai os lírios do campo"*. Construiu uma verdadeira cidade para técnicos, atores e extras habitarem, pois a produção se desenrolou ao longo de dois anos.

Esta preocupação de construir locais adequados para os atores e técnicos justificava-se, pois apesar de todos os contra-tempos que isto significava para a produção Stevens insistia na idéia de que seu filme deveria ter um elenco estelar. Esta escolha lhe custou muitas críticas posteriormente. Para o papel de Jesus Cristo contratou Max Von Sydow, ator sueco que trabalhou em diversos filmes do conhecido diretor Ingmar Bergman. Stevens viu sua atuação e achou-o adequado para o papel; Sydow era completamente desconhecido nos Estados Unidos, ao menos para o grande público; uma grande vantagem, pois ele era um grande ator e não possuía a sua imagem vinculada a filmes comerciais, como ocorreu com Jeffrey Hunter. Os papéis de discípulos de Jesus também foram dados para atores

---

[113] Citado por Baugh, p.27.
[114] Vide cap. 04.

desconhecidos até então. Além da reconhecida intenção de que o filme fosse um sucesso de bilheteria, e por esta razão, ele deveria estar recheado de astros e estrelas, pode-se pensar numa outra razão mais simbólica para um diretor devoto como Stevens, Jesus é o grande astro e todas as estrelas hollywoodianas são apenas personagens secundárias diante dele.

Entre os inúmeros contratados estava o poeta Carl Sandburg – com oitenta anos na época – e que ficou um ano e meio ao lado de Stevens para ajudar a "clarear" sua visão do filme; ele desejava um *"Espírito Santo Cinemático"*[115]. Esta perspectiva de Stevens, aliada à percepção do poeta, é bastante importante pois o papel do Espírito Santo na Santíssima Trindade é o de intermediar a presença de Deus entre os homens, fazê-la manifesta, até mesmo as *"conversões"* se realizam por intermédio do Espírito Santo. A intenção do diretor então é suficientemente clara: um filme que inspire os espectadores, que faça sentir entre os homens a presença do divino, do sagrado.

No período pouco anterior ao início das filmagens em dezembro de 1962, comentando como desejava fazer o filme, George Stevens não se furtou a uma comparação com a produção de Nicholas Ray: *"Nós estamos fazendo simplesmente a estória de Jesus, sem interrupções para embromações teatrais. Nosso contato é mais com idéias do que com o espetáculo"*[116]. Deixava claro assim a distância que iria marcar as duas produções, a de Bronston, como vimos, marcada pelo fictício e pela ação, mas em outro quesito as duas produções eram bastante parecidas: *"Nosso tema – compaixão e humanidade do homem para o homem – é desejável para homens de todas as fés."*. Vimos que *King of Kings* também se pautou por temas como o Amor, a Tolerância e a Compaixão.

Posteriormente, em fevereiro de 1965, quando o filme era preparado para estrear em Nova York, Stevens reiterou sua compreensão do tema em palavras similares: *"O tema básico da estória é um que, infelizmente, não tem sido sempre associado com ela no passado. Ela se relaciona com a universalidade dos homens e como eles deveriam vivê-la sempre."*[117] O universalismo se tornou ainda mais claro do que era no início da produção *"desejável para homens de todas as fés"* . É sob esta ótica, a do "universalismo" que George Stevens organizará seus temas dentro do filme. É também sob esta ótica que ele vai perceber um Jesus aceitável para o maior número de pessoas possível.

---

[115] Tatum, 87.
[116] Tatum, p. 89.
[117] Tatum, p. 89.

Outro detalhe sobre a produção: Stevens contou com a colaboração de dois diretores David Lean e Jean Negulesco, tendo em vista a longa duração das filmagens. David Lean rodou a cenas onde aparecem o ator Claude Rains, no papel de Herodes, o Grande. Infelizmente não obtive outras informações sobre as cenas que ficaram a cargo de Negulesco.

Ocorreu também um certo desejo de "reabilitação cinematográfica" o ator Joseph Schildkraut, que fez o papel de Nicodemos, chegando até mesmo a sair em defesa de Jesus perante o Sinédrio, trata-se aqui do veterano ator que havia feito o papel de Judas Iscariotes no clássico filme de Cecil B. DeMille, *The King of Kings*, de 1927.

Ficha Técnica

Produtores[118]: Frank I. Davis (executivo), George Stevens Jr. (associado), George Stevens, Antonio Vellani (associado).

Direção: George Stevens, David Lean (não creditada), Jean Negulesco (não creditada).

Roteiro: George Stevens, James Lee Barret (baseado na Bíblia, no livro de Fulton Oustler, e no roteiro para rádio de Henry Denker);

Fotografia (Ultra-panavision 70, Cinerama, Technicolor): William C. Mellor, Loyal Griggs;

Música Original: Hugo Friedhofer, Alfred Newman, Fred Steiner.

Edição: Harold F. Kress, Argyle Nelson Jr., Frank O'Neill;

Direção de Arte e Cenários: William J. Creber, Richard Day, David S. Hall, Fred M. MacLean, Ray Moyer, Norman Rockett

Efeitos Especiais: J. McMillan Johnson, Clarence Slifer, A. Arnold Gillespie, Robert Hoag;

Figurinos: Vittorio Nino Novarese, Marjorie Best.

Duração original de lançamento: 260 minutos; após reedição: 191 minutos.

Elenco:

Max Von Sydow faz Jesus num elenco que incluiu: Dorothy McGuire (Virgem Maria); Robert loggia (José); Claude Rains (Herodes o Grande); José Ferrer (Herodes

[118] A presente ficha técnica foi elaborada com o auxílio de informações retiradas a Barnes Tatum, Kinnard e Davis, com alguma complementação do site Turner Classic Movies e também do próprio filme.

Antipas); Marian Seldes (Herodias); John Abbott (Aben); Rodolfo Acosta (Capitão dos Lanceiros); Philip Coolidge (Chuza); Michael Ansara (Comandante de Herodes); Dal Jenkins (Filipe); Joe Perry (Arquelaus); Charlton heston (João Batista); Donald Pleasence (Eremita das Trevas); David McCallum (Judas Iscariotes); Roddy McDowall (Mateus); Michael Anderson jr. (Tiago Menor); David Scheiner (Tiago maior); Gary Raymond (Pedro); Robert Blake (Simão o Zelota); Burt Brinckerhoff (André); John Cosidine (João); Jamie Farr (Judas Tadeus); David Hedison (Filipe); Peter Mann (Natanael); Tom Reese (Tomé); Telly Savalas (Poncio Pilatos); Angela Landsbury (Cláudia); Johnny seven (auxiliar de Pilatos); Paul Stewart (Questor); Harold J. Stone (General Varrus); Cyril Delavanti (Melchior); Mark Leonard (Balthazar); Frank Silvera (Gaspar); Joanna Dunham (Maria madalena); Janet Margolin (Maria de Betânia); Ina Balin (Marta de Betânia); Michael Tolan (Lázaro); Carrol Baker (Verônica); Pat Boone (Homem da Tumba); Sal Mineo (Urias); Van Heflin (Bar Armand); Ed Wynn (O Velho Aram); Shelley Winters (Mulher hemorroíssa); Chet Stratton (Teófilo); Ron Whelan (Anás); John Lupton (pregador de Cafarnaum); Russel Johnson (Escribas); Abraham Sofaer (José de Arimatéia); Martin Landau (Caifás); Nehemiah Persoff (Shemiah); Joseph Schildkraut (Nicodemos); Victor Buono (Sorak); Robert busch (Emissário); John Crawford (Alexandre); John Wayne (Capitão Romano); Sidney Poitier (Simão de Cirene); Richard Conte (Barrabás); Frank De Kova (carrasco); Joseph Sirola (Dumah); John Pickard (segundo acusador de Pedro); Célia Lovsky (Mulher ajoelhada na rua); Mickey Simpson (Incentivador da Ralé); Richard Bakalyan (bom ladrão); Marc Clavel (Mau ladrão); Renata Vanni (Mulher chorando).

O Filme: Um Evento

O filme[119] tem suas intenções colocadas previamente num Programa, se constitui, sobretudo, numa peça programática. À maneira como se forneciam um libreto de ópera ou um programa de teatro.O que isto quer dizer? Que o espectador saiu de casa para algo especial, que exige algum "sacrifício" algum esforço da inteligência ou da vontade, para se divertir ou para pensar. Isto empresta um outro tipo de importância para o filme que sai da categoria de puro entretenimento para assumir uma função de "evento". Este "evento"

[119] O filme aqui analisado trata-se da cópia *A Maior História de Todos os Tempos (The Greatest Story Ever Told)*, distribuída pela Twentieth Century Fox Home Entertainment, Inc., com 199 minutos de duração, lançada em 2002, em DVD, obedecendo ao formato widescreen.

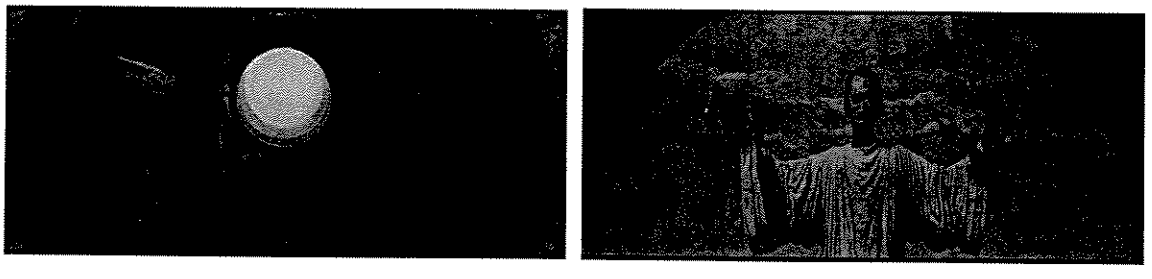
possuía originalmente cerca de quatro horas e vinte minutos de duração com um intervalo entre as partes, isto já vinha previsto no programa.

Na abertura do filme surge a palavra Programa, seguida do conteúdo previsto:

Programa:
Abertura: meditações: Jesus de Nazaré.
Primeiro Ato
A Profecia
Uma Voz no Deserto
Venha a Mim
A Grande Jornada
Tempo de Maravilhas

Intervalo
Segundo Ato
Um Novo Mandamento
A hora chegou
A Vitória do Espírito.

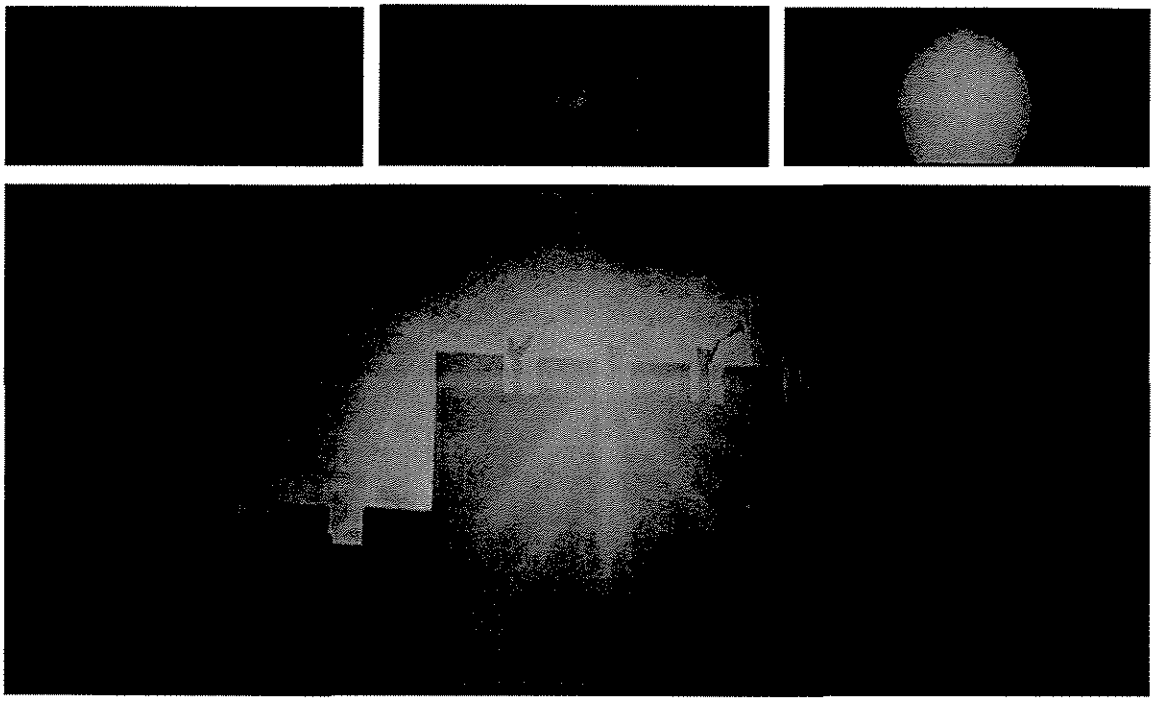
A meditação proposta, na Abertura, é um conjunto de imagens, inicia-se com a cena de uma espécie de Igreja com afrescos pintados, a câmera enquandra o teto mostrando uma abertura circular para o céu, imitação da abertura no teto do Panteão de Roma e não de alguma catedral, vai fazendo um lento travelling para baixo, passa pela cena de Jesus carregando a cruz e termina na imagem de Jesus, em pé, de braços abertos, vestido de branco. O que pareceria um afresco tradicional, surpreende, pois a pintura tem o rosto de Max Von Sydow.



Abertura

A pintura na parede parece desgastada, foi feita para parecer antiga, no entanto, provavelmente a imagem de Sydow foi ali introduzida para já acostumar o espectador com sua face incomum e mesmo sugerir que aquela face já era "conhecida" ou estava instituída por meio da pintura. O diretor assim a justifica e sacraliza. A meditação sugerida é na verdade o prólogo do Evangelho de João.

Stevens desde o início faz um forte contraste entre a luz e as trevas. A cena sugerida é a da fusão de uma estrela que brilha no céu com a chama de uma vela, que está nas mãos de uma mulher encapuzada que caminha até uma criança, da qual se vê apenas a mão, surge uma auréola dourada de metal em torno desta, e ela subitamente preenche-se de luz e a mão com ela se funde, imagem esta que por sua vez se funde com o sol. Um sol brilha fortemente, e esmaece fundindo-se com a imagem de um outro sol que brilha por trás de uma muralha onde quatro trombeteiros tocam anunciando o começo do filme.



Última seqüência da Abertura

O próximo plano é uma grande angular dos muros de Jerusalém, que se dissolve para um grupo de três homens enfileirados vindo sobre camelos. O filme enfim começa. No entanto, este "começar" foi cercado de várias evidências que o tornam algo especial. A primeira coisa que se vê em *The Greatest Story* não é o Prólogo do Evangelho de João, na verdade a primeira coisa é um fundo preto, que se mantem na tela por quase dois minutos, enquanto se ouve a música tema do filme. A música, composta por Alfred Newman, um dos mais importantes compositores de música para cinema, é calma e tranqüila podemos dizer que ela é "meditativa". A sua música foi feita numa relação praticamente inversa ao filme de Bronston, que era "estrondosa", épica no melhor sentido da grandiloqüência.

Devemos nos perguntar sobre qual o efeito desejado e produzido sobre o espectador. Possivelmente o de tranqüilizamento, de preparação.

E, esta preparação pode ser pensada ao menos de duas formas, uma que deseja acalmar o "estado de espírito" a agitação, buscando colocar as pessoas num estado receptivo, mas não passivo, e a outra forma é pensar que funciona como uma "preparação" para entrar em contato com coisas relativas ao sagrado. Seja de que forma for, esta música posta antes do filme remete-nos aos usos e costumes relativos às primeiras filmagens de Peças da Paixão, onde havia música ambiente recepcionando e aguardando os espectadores, incenso, palestras religiosas, etc. Uma postura de "reverência" completamente de acordo com o tema tratado, um filme "reverente" foi a melhor crítica que *The Greatest Story* recebeu no período posterior ao seu lançamento.

Outra percepção que ocorre é o fato que o escuro significa também a ausência de imagens, então ele serve também para apagar as imagens do cotidiano e propor outras. Por um outro lado, podemos nos lembrar do que foi feito em *The King of Kings*, com a utilização que foi dada ao aparato cinematográfico, onde até a luz projetada na tela poderia significar a "*Luz de Deus*". Essa escuridão inicial permite que valoremos a luz e as imagens por ela projetadas como podendo possuir um significado. Podemos atribuir-lhe um significado que pode, no entanto, ter passado bem ao largo das reais intenções do diretor.

Nem mesmo neste início há sobressaltos ou cortes secos e bruscos, pois a primeira imagem projetada é o fundo aparentemente de textura e cor de "papel envelhecido", mas esta imagem surge em *fade out*, fica um tempo sem conteúdo, exceto a sua cor, e depois começam lentamente a subir os créditos, que informam o conteúdo programático em primeiro lugar. Após a primeira parte do filme, um cartão de textura semelhante a este surge com a palavra "intervalo" inscrita, a imagem surgiu em *fade out* e depois ela dissolveu-se no fundo negro e volta a se ouvir a música tema do filme por vários minutos. Quando se inicia a Segunda parte, um outro cartão avisa disto, também dissolvendo-se, e surgem novamente os quatro trombeteiros sobre os muros de Jerusalém, chamando atenção para o fato de que o filme iria começar. Ao final do filme a última imagem de Jesus Ressurrecto funde-se com a sua primeira imagem na parede da igreja, e esta dissolve-se no fundo cor de papel e assim termina o filme!? Não, novamente aparece o fundo preto com a música tema, tocando calmamente, sem os créditos.

Um dos maiores indícios para a análise deste filme que pode passar despercebido, principalmente se for visto em vídeo, é a sua proposta, é o seu programa. É significativo que o primeiro título deste programa seja "*Abertura: Meditações – Jesus de Nazaré*" para só então iniciar-se o Primeiro Ato. O texto usado nesta abertura é o Prólogo do Evangelho de João. No entanto, este prólogo pode se tratar de uma "meditação" e não de "meditações". Assistindo o filme pode-se perceber que ele está realmente propondo "meditações". São temas, idéias que são expostas de forma clara, suscinta, com um mínimo de informação, para que o espectador não se perca em divagações, mas pense exatamente sobre aquilo que está sendo proposto. Poucas informações racionais (texto) e muita informação imagética.

Devido à idéia das meditações é que o filme pretende ser longo. Este fato não se deve, como ironicamente comentam os pesquisadores, que ele deveria ser "A Maior estória de Todos os Tempos" em todos os sentidos, pelo número de astros famosos recorde ou pela duração recorde, ou ainda pelo custo fantástico da produção, além do tempo gasto para ser rodado. Não, para alguém pensar, meditar sobre algo, há a necessidade de tempo. E, o diretor empenhou-se em fornecer os temas e o tempo necessários para o espectador meditar. E, que medite tranqüilamente, absorvendo a mensagem do filme.

E, a preocupação de que esta mensagem seja perfeitamente compreendida e alcance de fato o espectador fez com que também o diretor, pela primeira vez na história do cinema, deixasse de lado a empolada linguagem bíblica e fizesse os textos serem habitados por certa coloquialidade. Saem os "tus" e os "Vós" e entram o "Você" e os "Vocês". A linguagem bíblica ou o fato de outros filmes deixarem as frases de Jesus completamente textuais, se por um lado desejavam relembrar o "sagrado" ao espectador, por outro também demarcavam a distância entre este e o assunto. Esta adaptação da linguagem teve por finalidade uma aproximação maior com o espectador. Neste quesito está um dos grande méritos da produção de Stevens, ele pela primeira vez na história dos filmes de Cristo, sem colocar palavras exatas de texto de ficção nos lábios de Jesus, colocou palavras adaptadas realmente. Importante era a "idéia". A idéia desejada passar pelos textos bíblicos estava completa o que diferia era a forma. Apesar dos críticos terem percebido este coloquialismo, ninguém recriminou-lhe imperfeições teológicas decorrentes deste fato ou de qualquer outra coisa relativa ao filme.

Ao se assisti-lo, não só por se tratar de um filme lento, tem-se a impressão de que há um verdadeiro vazio "dramático" na estória de Jesus Cristo. E, se se desejar ver um bom drama, este filme não é recomendado, pois ele não se pretende e nem se coloca como uma narrativa "dramática" ou de "ação", como foram por sua vez *King of Kings* e *Il Vangelo Secondo Matteo*, a estória de Jesus aqui está a serviço das idéias que se deseja passar. Isto é diferente do que se desejou até então. Sempre se procurava os textos evangélicos suficientemente para contarem uma estória de Jesus e que nesta estória a sua mensagem fosse percebida ou contivesse em si a mensagem. Em *Greatest Story* a mensagem veio antes. A estória e as imagens elaboradas servem para organizar a mensagem ou apresentá-la, talvez por isso assistindo-se o filme tenha-se a impressão de que se trata de uma "estória banal" sobre Jesus, e, de fato, trata-se de uma estória banal se nos ativermos apenas ao aspecto do desenvolvimento da narrativa.

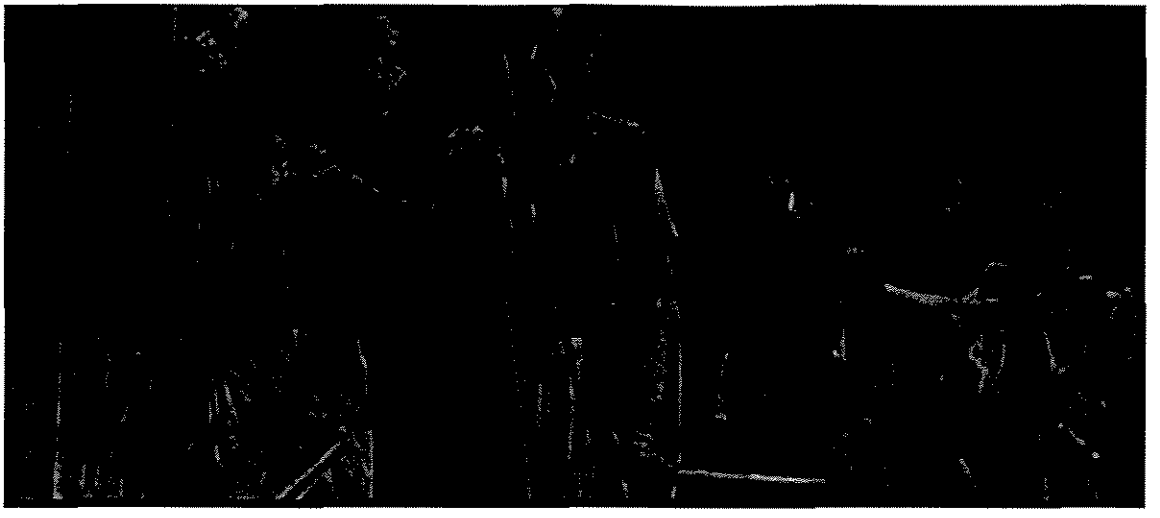
A Questão Narrativa

Numa coisa todos os pesquisadores estão concordes *Greatest Story* tem suas bases solidamente fincadas no Evangelho de João. E, com certeza é de João que vem a maior parte do seu material. Quando falamos sobre Pier Paolo Pasolini, sobre o Evangelho de João aquele diretor declarou "*é místico demais*". Parece que esta qualidade mística era o que mais interessava ao diretor George Stevens. E, isto é importante, pois não interessa tanto a estória contada quanto a sua qualidade de "sagrada".

Fossem escolhidos outros fatos, talvez até mesmo outro evangelista, ainda assim, o filme iria passar esta "aura" de qualidade mística. Pois essa sua qualidade encontra-se vinculada a algumas escolhas técnicas, como o tempo de duração das tomadas, a utilização constante de Grandes Angulares tomando a paisagem, a busca constante de passagens entre os planos que não causassem "choque" ou excesso de movimentação, e, por fim os enquadramentos fechados, fornecendo composições estáticas e extremamente equilibradas, além de uma extensa utilização de *Salmos* em voz off, ou não, sendo recitados coletivamente, criando um clima de misticismo.

Algumas dessas imagens, parecendo apenas "ilustrativas" feitas para o filme ser mais longo às vezes também possuem uma mensagem, neste quesito é importante lembrar o trabalho de composição que o diretor faz com as "filas". Vários e vários planos são preenchidos com pessoas que caminham em fila, com animais caminhando enfileirados, no

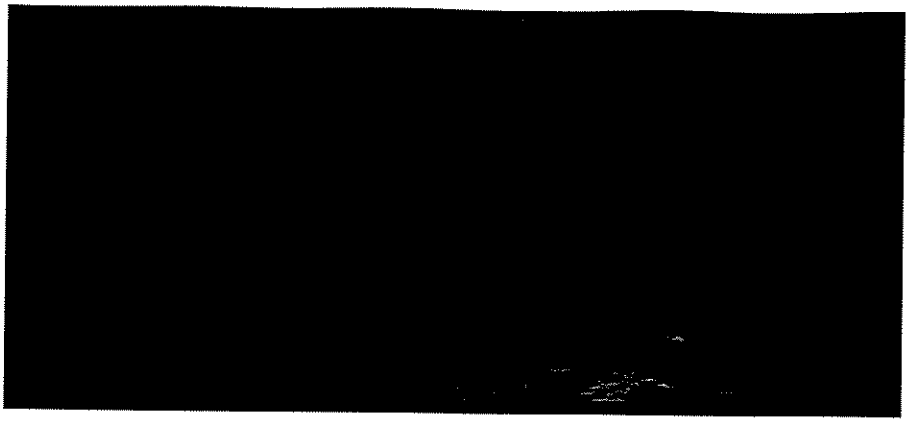
entanto, uma das mais cômicas e significativas é uma fila de cegos, que não servem apenas para definir a qualidade do enquadramento ou o equilíbrio da composição, mas ilustram a conhecida máxima evangélica: *Se um cego guia a outro ambos caem no abismo*. Ou ainda a conhecida admoestação de Jesus aos Fariseus: *Cegos guias de cegos*. E, é isto que esta fila representa, uma fila de cegos guiada por um cego.



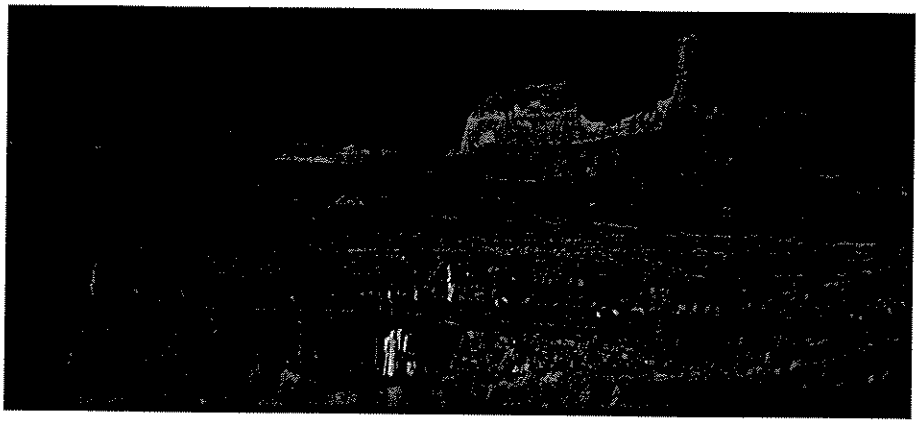
Cego Guia de cegos

George Stevens lida bastante com a repetição se eu tivesse condições de ver o filme original de quatro horas e vinte minutos de duração, teria mais do que comprovada esta idéia, pois se na cópia que analisei, com 199 minutos de duração, pude perceber várias repetições, imagine-se a original com cinqüenta minutos a mais. Estas repetições ocorrem propositadamente, com o uso das "filas", dos enquadramentos estáticos, das composições equilibradas ao excesso. São todas absolutamente propositais e pensadas. Deseja-se que o espectador observe a "repetição" a mensagem que está sendo repetida, colocada novamente para a sua percepção.

Estas imagens de "filas" que cruzam de forma extremamente ordenada o centro da tela, unindo-a de uma ponta à outra, são utilizadas à maneira de "molduras", quando elas aparecem na tela podemos ter certeza de que alguma mensagem mais significativa, ou algum evento mais importante irá ser mostrado. Tratam-se de imagens de ligação entre um episódio e outro, no entanto, não aparecem entre todos os episódios e nem sempre fazendo apenas "ligação", são, como afirmei antes, espécies de molduras elaboradas para chamar atenção para um aspecto em especial, talvez uma "meditação".



Fila 1



Fila 2

Contribuições para a Narrativa da Vida de Jesus

Não obstante a questão da narrativa da estória não ser a mais importante do filme, ele ainda assim faz as suas contribuições, seja pelo que efetivamente mantém, ajudando a consolidar a narrativa cinematográfica da vida de Jesus, seja pela forma como ele dá tratamento a materiais novos e empresta a materiais antigos novas funções. Devemos nos lembrar que este filme encontra-se já em meados da década de sessenta e teve como seus predecessores uma série de outros filmes. E, que estes lidaram com diversas questões relativas à adaptação dos textos evangélicos e ao serem levados para a tela se depararam com uma infinidade de problemas que não podiam ser imaginados antes do surgimento do veículo cinema.

Muito da questão da adaptação da imagem de Jesus sofreu diretamente com o diálogo intenso promovido pela sociedade e por grupos religiosos. Vimos que, muitas décadas antes do Concílio Vaticano II, no cinema a desculpabilização dos Judeus, na morte de Jesus Cristo, já era um assunto discutido em 1916, com Griffith, em *Intolerance*[120]. O Cinema, tendo em vista suas relações com o valor da sua produção e a sua necessidade efetiva de ser lucrativo mostrou-se muito mais sensível ao diálogo com a sociedade, pois esta efetivamente pagava-lhe para ver o que preferia. Transformando-se desta forma num "espelho" eficiente da sociedade e da época na qual foi produzido.

Em meados da década de sessenta muita coisa a respeito da estória de Jesus já estava consolidada ou firmada em termos mais ou menos concretos. Vimos a importância que adquiriu a estória de João Batista ao longo dos anos, a relevância de se tratar com cuidado a questão dos judeus, o Marianismo embutido em alguns filmes, o Primado de Pedro colocando a posição de superioridade da Igreja Católica, a escolha de fatos relativos à vida de Jesus em superioridade à escolha de mostrar-se a sua mensagem, exceção feita ao *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini. Além disso, percebemos o estabelecimento de personagens "híbridas" como Maria Madalena, e mais do que isso, a sobrevivência de aspectos relativos à tradição. A esse respeito também *Greatest Story* tem a contribuir.

O **Marianismo**, está ausente do filme de Stevens. A Virgem Maria não está passando por qualquer elaboração importante. O que não significa que ele não estava de qualquer forma preocupado com ela, ele possuía outros objetivos em mente. A sua imagem é importante, no entanto ele não ousou colocá-la em episódios onde ela evidentemente não se encontrava nos textos evangélicos. A cena na qual Maria mais se expressa é a do Nascimento de Jesus.

Os pastores espiam pela janela do estábulo, Maria e José estão lá dentro numa espécie de segundo piso. Maria aparece num close, e ela não fala, mas sua voz aparece *in off*, sinal de que estava pensando: *"Ele será grande e será chamado filho do altíssimo. O Senhor Deus lhe dará o trono de Davi, seu antepassado. E seu reinado não terá fim"*. Aparece um close de José, aí entram os magos. Maria apenas pergunta: *quem são vocês?* Eles respondem que vieram ver Jesus, perguntam o nome do menino e ela responde: *Jesus*. A Virgem Maria não tem mais nenhuma fala ao longo do filme inteiro, e também pouco

[120] Vide Cap. 04.

voltará a aparecer. O Marianismo está assim ausente. Ainda podendo ser notado para tanto a ausência das cenas evangélicas do Anúncio, do Magnificat, da visita a Isabel, entre outras.



Presépio com Reis Magos

O mesmo ocorre com a personagem de Maria Madalena, ela existe no filme, e é associada à personagem da "Mulher Adultera", aparece em outros momentos além desse, ouvindo as pregações ou em meio ao povo, ou surgindo no momento da ressurreição, mas a sua presença não é de forma alguma valorizada. Ela é tão somente uma imagem que está por aí, não possui "relações" com Jesus e não é de forma alguma mais íntima, mais querida, ou mesmo vista de forma especial pelos discípulos, nem mesmo no momento da ressurreição. Se ela não possui no filme nenhum valor especial, ainda assim Stevens mantêm a tradição de somar a Maria Madalena (a mulher adúltera) outras personagens que não se lhe referem nos textos evangélicos, como bem vimos no capítulo referente a *The King of Kings*, de 1927. Este "hibridismo" de Maria Madalena é importante, pois ela é uma personagem que dá versatilidade às idéias de quaisquer que forem os diretores ou produtores. Além disso, através do papel da "Mulher Adúltera" verificamos mais um episódio se mantendo constante na estória de Jesus.

A personagem de João Batista firmou-se de vez com esta produção. Todos os três mais importantes filmes do período colocam João Batista numa posição especial em relação a Jesus. Pudemos perceber, que não obstante o seu valor religioso natural, ele recebeu através das narrativas cinematográficas uma valorização bastante especial, ainda mais se pudermos comparar com o que era feito no Primeiro Cinema, onde ele era apenas a imagem de um homem que batizava Jesus. Além de todas as contribuições de nossa história cultural para que este desenvolvimento se desse, principalmente no quesito "Salomé" para a qual

foram escritos livros, peças de teatro e filmes em particular, esta "escolha" cinematográfica (de desenvolver a personagem de João Batista) pode se dever ao fato de que ele é o único, dentro dos textos evangélicos, fora Jesus, a possuir uma "estória" que corre em paralelo a deste. Isto permite variedade e mobilidade à estória. Talvez, de todas as razões esta seja a mais plausível, João fornece suporte narrativo.

Em Stevens, João Batista, representado por Charlton Heston possui uma dimensão maior do que nos outros dois filmes citados. A escolha do ator já denota isso, Heston havia acabado de sair de dois sucessos fenomenais, *Ben-Hur* e *Os Dez Mandamentos*, isto sem lembrar o épico *El Cid*, realizado por Bronston na Espanha. O ator empresta características de extrema força para a personagem. Força física inclusive, além de agressividade que chega à violência quando o prendem, ele é descrito a Herodes Antipas pelos seus soldados como "*o homem é um animal*".

O João Batista de Heston é um petulante e arrogante pregador, que não titubeia em mandar Herodes ajoelhar diante de si para que demonstrasse arrependimento de seus pecados. Mais que "autoridade" o João Batista de Heston mostra "autoritarismo". Esta diferença mostra um pouco mais da contribuição de Stevens, pois João Batista não surge em seu filme como um apêndice de Jesus Cristo, que no momento certo é cirurgicamente removido. João é agressivo, violento, arrogante, bem diferente da imagem que se deseja mostrar de Jesus, e diferente da imagem que vinha se firmando, surgida na série de TV *The Living Christ*, e nos filmes, de um João Batista "bonzinho".

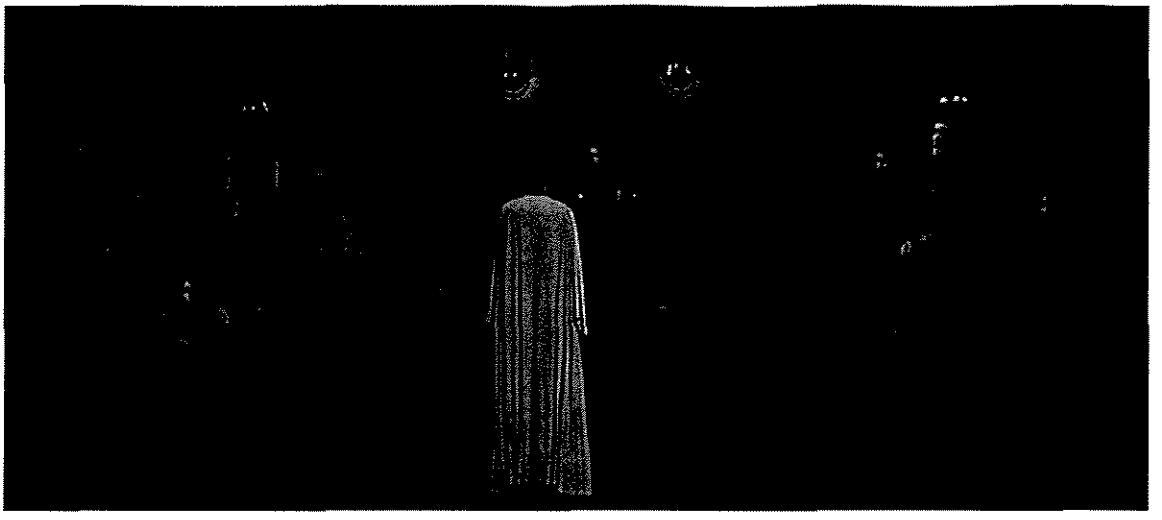


Charlton Heston como João Batista

Este fato pode ser notado principalmente quando após as Tentações, Jesus, em seu caminho de volta, encontra-se com João às margens do rio Jordão, e ele resolve indicar a alguns discípulos seus que o seguissem. Jesus prontamente recusa-se, dizendo que voltaria para a Galiléia e que aqueles que fossem "seus" o reconheceriam e seguiriam. Sobre a personagem vivida por Heston, Barnes Tatum deu uma definição bastante boa, ele parece estar lá, acima de tudo, por ser um *"beefcake"*. De fato, a impressão que se tem é que o físico de Heston que jamais esteve tão musculoso quanto neste filme foi fundamental para que ele caracterizasse tão bem a força da personagem.

Outras personagens sobre as quais não havia nenhuma notícia no começo da história do cinema, como José de Arimatéia e Nicodemos, cujos primeiros sinais verificamos nas séries de TV, *The Living Christ*, de 1952 e *Os Quinze Mistérios do Rosário*, de 1958, sendo que nesta última José de Arimatéia ganhou um papel importante, recitando durante a crucificação um grande trecho do Salmo que Jesus havia começado a declamar na cruz: *"Pai, por que me abandonastes..."* e, na outra série, vimos que Nicodemos apareceu pela primeira vez a fazer o conhecido diálogo encontrado no Evangelho de João, sobre a necessidade de *"renascer na carne e no espírito"*. Em Stevens as duas personagens evangélicas, um tanto quanto esquecidas até então, são chamadas para auxiliarem na questão da "desculpabilização dos judeus". É fato dito e sabido que os dois personagens eram figuras da elite judaica e por sua vez faziam parte do Sinédrio, o grande Conselho, parte ativa da condenação de Jesus.

Se em *Os Mistérios do Rosário*, José de Arimatéia era questionado pelo centurião Romano, durante a crucificação, dizendo *"os amigos dele teriam ajudado mais se tivessem chegado mais cedo..."* Stevens em seu filme colocou Nicodemos e José de Arimatéia, juntamente a uma personagem completamente fictícia, Sorak, indo "vigiar" os atos e palavras de Jesus. Desta forma, no momento do julgamento ambos estavam bem informados sobre as suas atividades. Stevens coloca Nicodemos questionando Caifás e a legalidade do julgamento.



Nicodemos (em pé) questiona Caifás

Durante o julgamento do Sinédrio, um judeu toma a defesa de Jesus. Da seguinte forma: ele nota a ausência de Nicodemos (o que é meio confuso, uma vez que é o próprio Nicodemos quem está falando), mas a presença de Sorak, morador de Emaús e Annas que mora mais longe e que Nicodemos que mora mais próximo não pôde ser avisado e pergunta se Arimatéia está presente. Caifás alega a ausência de muitos, e o homem argumenta: *"Sim, nobre Caifás, muitos que pensam igual a mim estão ausentes, só aqueles que pensam igual a você estão presentes."* Ao que ele responde *"Estamos julgando este homem por blasfêmia, nobre Nicodemos, por favor, sente-se."* Com indignação o outro continua: *"Eu não vou me sentar. Nós, todos os romanos, agora, desprezamos a decência e a justiça. E realizamos julgamentos secretos e julgamos homens inocentes na calada da noite? O que estão fazendo é ilegal, nobre Caifás!"*. Sua intervenção é cortada para a continuidade do Julgamento, Caifás afirma: *"Este homem é um blasfemo!"* E, em seguida comprova levando Jesus a afirmar que ele era filho de Deus, ao que Nicodemos não pode responder e nem fazer mais nada.

Esta participação efetiva de Nicodemos mostrando uma cisão dentro do próprio Sinédrio ajuda a estabelecer a idéia de que nem "todos os judeus" concordaram ou aceitaram que Jesus fosse sacrificado. Também foi removido do julgamento público a frase fatídica do anti-semitismo: *"que seu sangue recaia sobre nós e nossos filhos"*. Nicodemos e José de Arimatéia também estão presentes no momento da crucificação e no sepultamento do corpo de Jesus. A expansão destas personagens permitiu manter praticamente ilesas

todas as partes do julgamento e ao mesmo tempo dirimir a culpabilidade dos judeus. Mas esta não foi a única maneira encontrada por Stevens de desfazer esta espécie de injustiça histórica. O Diabo visto de forma ligeiramente diferente no filme, é o verdadeiro responsável pela morte de Jesus. É ele quem manipula as situações e as pessoas envolvidas. E até mesmo Jesus está ciente deste fato.

Essa nova versão do "diabo" ou "Satanás" é proposta durante as Tentações. A sua primeira diferença já está no contexto e local como elas se deram. Textualmente as Tentações ocorrem no deserto, após o batismo de Jesus, em Stevens ele sobe uma alta montanha, enquanto ouve claramente a voz de João Batista fazendo as suas pregações. Chega até uma gruta, localizada pouco antes do pico da montanha, e lá ele encontra um homem idoso, sentado ao fundo da gruta, em meio às trevas.



Jesus e o Eremita das Trevas

O velho não tem nada de especial e mantém com Jesus o conhecido diálogo das Tentações, mas adaptado, no entanto. Ele não é a figura "clássica" do diabo, é apenas "*the Hermit Dark*" como aparece nos créditos a referência ao ator que fez a personagem. Bem, se trata tão somente de uma outra forma de nomear o "mal". Os evangelhos não costumam colocar o diabo em outras situações, exceto o de Marcos no qual "Satanás" tomou Judas Iscariotes.



O Eremita incita o apedrejamento da mulher Adúltera

No filme o Eremita das Trevas irá surgir em alguns momentos decisivos. É ele quem está por trás do quase apedrejamento da mulher adúltera. E sua presença é bastante forte e constante nos últimos dias de vida de Jesus. Ele está presente no momento em que Judas pretende trair Jesus e é perceptível, pelo depoimento emocionado de Judas, que terminou afirmando entre lágrimas que amava Jesus, que ele é levado por uma força maior à traição.

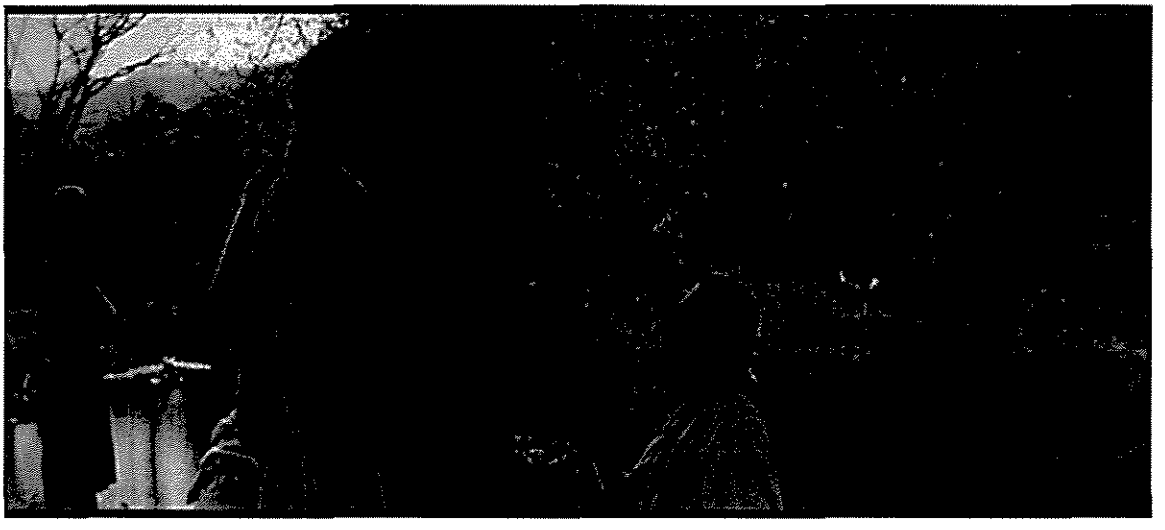


O Eremita influindo no julgamento de Jesus

O Eremita das Trevas também está associado ao julgamento público, onde incita parte da multidão a pedir a liberdade de Barrabás. Enfim, o eremita surge em uma série de cenas, basta que se olhe atentamente para percebê-lo. Desta forma, os judeus não são mais os responsáveis pela morte de Jesus, eles foram apenas manipulados pelo diabo para o condenarem. São responsáveis por não terem sido "vigilantes" no entanto, isto é bem menos do que deicídio. Graças a esta escolha, de alguma forma teologicamente correta, expandindo a personagem do diabo, Stevens conseguiu estabelecer de forma muito mais harmônica do que qualquer outro diretor a "desculpabilização" dos judeus. Digo "melhor" pois ele não precisou valorizar em demasiado as personagens romanas – nada simpáticas

em seu filme -, evitando incorrer em alguns equívocos históricos já aqui sobejamente conhecidos. Esta simples decisão livrou-o de se ver em "maus lençóis" como Nicholas Ray que elaborou seu julgamento de Jesus a partir da premissa da desculpabilização, como já vimos anteriormente.

Stevens irá também manter todos os episódios relativos ao Primado de Pedro. O mais notável é o momento em que Pedro confessa que "tu és o Messias, o Filho do Deus Vivo", notável porque o diretor colocou Jesus em suas falas seguintes ajoelhado diante de Pedro, uma forma de ainda mais ampliar a sua autoridade. Depois se seguiram as Negações de Pedro, sem, no entanto, haverem ao final a confirmação de Cristo "*Tu me amas?*", o que não chega a ser relevante pois Stevens também cortou a passagem, mantida por Pasolini: *"Arreda-te de mim, Satanás, pois és para mim pedra de escândalo."*



Jesus ajoelhado diante de Pedro

A última e mais importante contribuição de Stevens para a narrativa da estória de Jesus é a valorização extrema que deu para a amizade entre Jesus e Lázaro (e a sua família). As relações entre eles só existem no Evangelho de João, como já foi dito outras vezes. Vimos essa família surgir pela primeira vez na série *The Living Christ*, lá como uma espécie de narração episódica, aqui ela surge com uma intensidade e significados extremamente aumentados. É a relação de carinho e amizade entre eles que empresta significado maior para posterior Ressurreição de Lázaro. A utilização dessa família na estória teve outros fins também, a ela voltaremos posteriormente.

Apesar da importância das suas contribuições para a narrativa cinematográfica da vida de Jesus, o filme caracteriza-se por outros elementos que lhe emprestam uma importância especial.

As Meditações que Conduzem o Filme

Não é uma tarefa das mais simples localizar adequadamente as meditações propostas ao longo do filme. Principalmente se tivermos em mente que ele passou por várias reedições e que com isso pode ter perdido mais do que simples "repetições" de imagens panorâmicas, pude localizar algumas. Elas podem ser divididas em: principais, pois são textos maiores ilustrados por um acontecimento; e secundárias, textos curtos falados em som off sobre imagens de paisagem. Sem dúvida nenhuma as Meditações Principais são as que orientam de maneira geral a estrutura do filme. Não seria de todo equivocado se pensássemos que elas são os próprios sub-títulos do conteúdo programático:

Abertura: meditações: Jesus de Nazaré.
Primeiro Ato
A Profecia
Uma Voz no Deserto
Venha a Mim
A Grande Jornada
Tempo de Maravilhas

Segundo Ato
Um Novo Mandamento
A hora chegou
A Vitória do Espírito.

Mas, como se pode ver por uma rápida leitura estes sub-títulos são mais indicativos do conteúdo e não chegam a realmente propor "meditações", no entanto dão boas pistas do que podemos encontrar em cada um deles no que a elas se refere.

Primeira meditação – O Verbo de Deus Encarnado = Luz x Trevas

A abertura *"Meditações – Jesus de Nazaré"* é a mais simples de se relacionar com uma meditação. A meditação proposta além da encarnação do Verbo, do texto de João, é na verdade a relação Luz x Trevas. Essa relação orienta todo o filme. Já verificamos até mesmo como o papel do Eremita das Trevas é importante na condução da narrativa. Este momento do filme já foi analisado anteriormente, portanto, passemos para a próxima meditação.

Segunda meditação – O Prometido

Nesta parte do filme ocorre uma grande utilização de textos do Antigo Testamento, eles vêm de vários profetas, como Miquéias, Oséias e Isaías. O cumprimento das profecias são o mote para o nascimento de Jesus. Não há necessidade de anjo nenhum anunciando o nascimento, Jesus já havia sido anunciado pelos profetas. Até mesmo a Matança dos Inocentes, é iniciada por Herodes, o Grande, citando textualmente a profecia: *"Uma voz foi ouvida em Rama, Belém. Lá havia choro e grande pranto. Era Raquel, chorando por seus filhos, por que eles não mais existiam."* E ordena *"Que seja esta a profecia cumprida."*

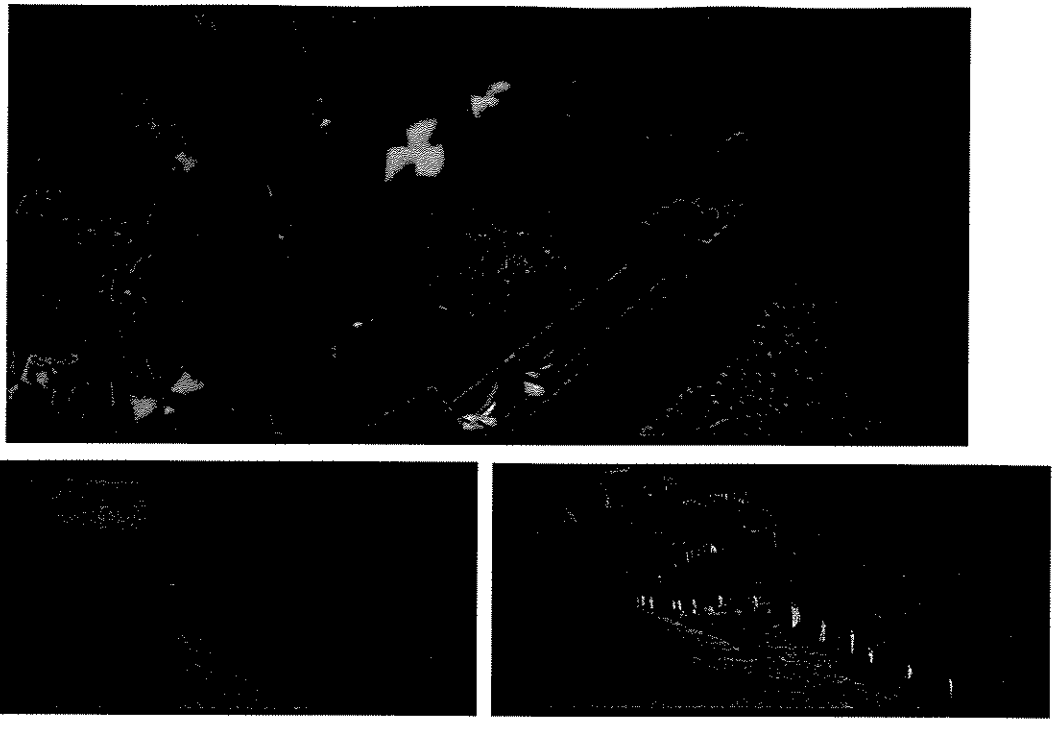
Uma meditação menor é introduzida ao final do episódio, quando estão Maria e José no Egito. A câmera é fixa, tem um enquadramento fixo e pega-os em plano geral e José tem um pergaminho em sua mão e lê: *"Pois um menino nos nasceu e um filho se nos deu e seu nome será chamado maravilhoso. Pai da Eternidade e Príncipe da Paz".*



José lê profecia

Terceira meditação - Arrependei-vos!

A Terceira Grande meditação surge no contexto do bloco "*Uma Voz no Deserto*" e ela está de acordo com o tradicional papel de João Batista, o anunciador do Messias e o que convoca a todos para o arrependimento de seus pecados. Ele começa citando a conhecida profecia de Isaías: *"Arrependei-vos! Eu desejo Amor inabalável e não sacrifícios, o conhecimento de deus e não oferendas queimadas..."* A continuação dessa frase é dita com o pano de fundo de uma tomada aérea do Templo de Jerusalém, depois o conjunto de grandes planos vão se dissolvendo uns nos outros, através de *travellings* aéreos até encontrarem João Batista no rio Jordão.



Travellings aéreos

A mensagem de arrependimento, ao mesmo tempo que é de caráter individual é para "todas as nações":

"Arrependei-vos! Arrependei-vos! Aproximem-se e ouçam a voz do que clama do deserto! Todo vale se encherá e toda montanha e colina se aplanarão e os caminhos escarpados se aplanarão e toda a carne verá a salvação de Deus!

Preparai o caminho do Senhor e endireitai as veredas para o Nosso Deus! Eis que envio meu mensageiro para preparar o caminho, que a terra o escute, e tudo o que nela há, e todas as coisas que dela vem. Arrependei-vos! Aproximem-se e ouçam a voz do que clama no deserto. Arrependei-vos ! A ira de Deus do Senhor está sobre todas as nações. Arrependei-vos!"

Após o batismo de Jesus que acontece em seguida a essas falas, ouve-se a voz in off, de João enquanto Jesus sobe numa montanha:

"Erguei suas cabeças! Abri os portões e o Rei da Glória entrará! Suba para o alto da montanha e erga sua voz bem alto! Erga sua voz! Que todas as nações e reinos se reúnam! Digam a elas ouçam o seu Deus! O Senhor Deus virá com mão forte! O Braço de Jesus reinará por ele. Peça um sinal ao Senhor teu Deus, procure-o nas profundezas ou nos lugares altos."

Quando Jesus chega ao alto da montanha encontra o Eremita das Trevas, que vai nos informar quais são as tentações e de quais erros devemos nos arrepender conseqüentemente:

"Uma subida longa e dura, não foi? Entre, se quiser. Há os que pensam que a vida deveria ser difícil assim. A vida fácil é uma vida pecaminosa. É o que eles pensam, mas não é assim. A vida deve ser tão fácil quanto o homem puder torná-la e ela pode ser fácil se o homem conhecer o caminho do poder e da glória neste mundo."

Depois de resistir às tentações, Jesus ouve a voz in off da pregação de João Batista, e obedece à sua ordem de "Levantem-se!":

"Dentro de pouco tempo a terra será transformada num campo frutífero. Os olhos do cego verão nas trevas. O humilde se alegrará no Senhor. E os homens pobres se regozijarão. Os necessitados não serão esquecidos para sempre, pois eles serão os saciados para sempre. Levantem-se! Alegrem-se! Pois a luz chegou! A glória do Senhor ergueu-se sobre ti!"

Jesus põe-se em pé ao ouvir *"Levantem-se"* e termina de subir a montanha, isto é tempo suficiente para as pessoas meditarem. Jesus diz in off. *"Todas as tribos da Terra verão o filho do homem vindo entre as nuvens do céu, com poder e grande glória"*.

Na meditação do "Arrependei-vos!" foram colocadas algumas questões para a meditação do espectador, como o arrependimento das exterioridades do culto e o perigo das "facilidades do mundo". Mas, acima de tudo, a informação mais interessante é que Jesus veio para todas as nações.

Quarta meditação - Os Bens Materiais

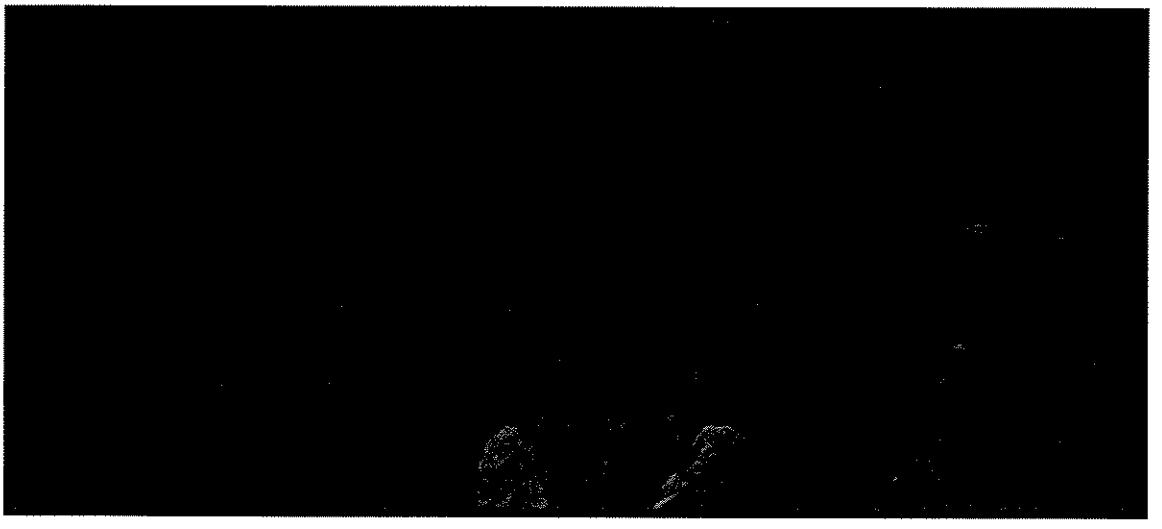
No Episódio "Venha a mim" a imagem Cristológica que domina o filme é apresentada, e sobre ela não há dúvida alguma. Não obstante Jesus ser chamado de o "Ungido" que tem um significado bem específico no Antigo Testamento, pois tratava-se da escolha de um Rei, feita por um profeta, sendo que Samuel iniciou a tradição, ungindo o primeiro rei, Saul, e depois ungindo Davi.

Para João Batista não há dúvidas e para Jesus também não parecem existir. Ao retornar das Tentações Jesus está ao lado deste que diz para dois homens próximos: *"Este é o nosso pastor, o ungido..."* Mas, é interrompido por Jesus que afirma *"Aqueles que são meus me conhecem, se eles me seguirem eu os conhecerei, vou voltar para a Galiléia"*. Imediatamente dois homens começam a segui-lo, tratam-se de Simão e André, um terceiro aborda-o nestes termos: *"Pastor! O meu nome é Judas Iscariotes!"* e Jesus apresenta-se: *"Jesus de Nazaré"*. Depois se apresentam João, Pedro e André. E Jesus diz: *"Farei de vocês pescadores de homens"*.

A figura de Jesus aqui é muito bem estabelecida. Ele não é "Jesus o Bom Pastor" pura e simplesmente, é na verdade um Pastor, no sentido que o termo é usado nas

denominações protestantes, como o termo padre é usado na Igreja Católica. É o líder de uma comunidade que a guia espiritualmente. Bem, evidentemente este termo "pastor" gastou alguns séculos para chegar à essa elaboração que hoje conhecemos, não poderia, tecnicamente falando, ser aplicada a Jesus na antiga Palestina, no entanto, aqui no filme o termo é utilizado sem a menor cerimônia e significa exatamente isto.

George Stevens não irá apenas afirmar "textualmente" que Jesus é o Pastor, irá sempre que possível introduzir imagens de pastores, imagens de gente sendo guiadas por outras pessoas, imagens dos discípulos sendo guiados por Jesus, etc. Jesus chega até mesmo a ter um cajado, símbolo máximo do pastor e o carrega durante a maior parte do filme. O ponto climático de semelhança entre este Pastor e o Pastor moderno ocorre exatamente no momento em que Jesus prega no Templo de Jerusalém, onde suas frases são entrecortadas pelas aclamações do povo que dizem "Aleluia", como é costumeiro em algumas assembléias protestantes.



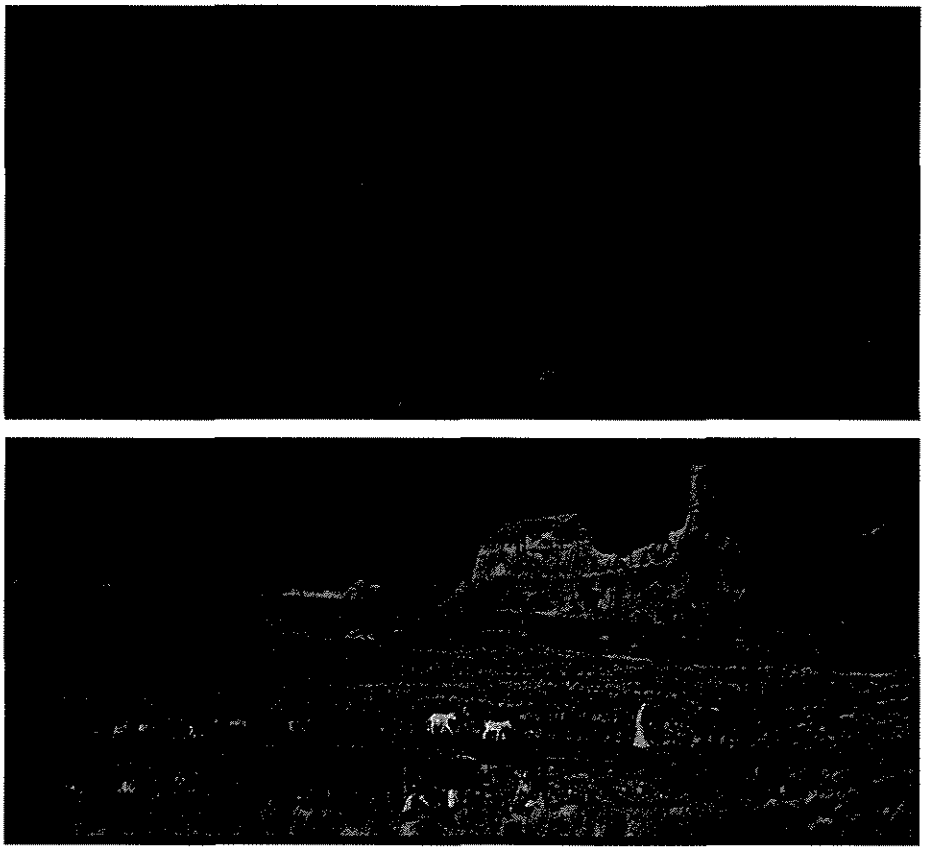
Ponte inútil com finalidade estética

Neste mesmo episódio várias meditações são propostas, as duas mais importantes tratam da questão da riqueza, a primeira trata da conhecida questão da "solicitude pela vida", um dos temas mais importantes do filme *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, como já vimos anteriormente. Esta meditação é dada num contexto completamente fictício, Jesus e seus discípulos encontram-se conversando embaixo de uma ponte. Essa ponte liga nada a lugar nenhum, não há sob ela um rio, e à sua volta não existe nenhuma ribanceira,

ela parece ter sido feita apenas por uma questão estética, pois divide a grande tela em duas partes.

Jesus diz para seus discípulos:

"Não trabalhem pela comida que perece, mas por aquilo que é duradouro, a comida da vida eterna. Pois o pão de Deus é aquele que vem do céu e dá vida ao mundo. Todos os que comem deste pão viverão para sempre. Portanto, deixem de lado todas as ansiedades quanto a comida que os mantém vivos. E as roupas que cobrem seus corpos. A vida é mais do que o alimento e o corpo mais que as vestimentas. Olhem as aves do céu, não plantam não semeiam, nem cegam, não possuem armazéns nem celeiros, todavia Deus as alimenta. Ele fará mais pr vocês que valem mais do que os pássaros. Existem alguém de vocês que através da sua preocupação conseguem acrescentar um côvado à sua vida? Se não podem fazer uma coisa tão pequena, por que se preocupar com outras necessidades? - Ah homens de pouca fé!"



A noite os soldados, de dia o Pastor

A cena é estática e lenta, Jesus continua: *"Não se preocupe com o que beber ou comer estas coisas que as outras pessoas no mundo correm atrás. Vocês têm um pai que sabe do que precisam, portanto, pensem mais no reino de Deus e tudo isso será acrescentado, sem que peça."*

Um discípulo pergunta: *"Diz-nos: quando virá o Reino de Deus?"*

"O Reino de Deus está aqui. Dentro de vocês". Responde Jesus, encerrando a apresentação do texto da meditação. Stevens deseja mostrar ainda mais e coloca passando sobre a ponte uma fila de soldados, a cena se passa à noite. De manhã, com o sol, o que passa pela ponte é uma fila de ovelhas sendo guiadas por um pastor e Jesus acrescenta aos seus ensinos: *"Olhai os lírios do campo..."* o deserto está florido. Esta parte é mais rápida e não parece uma meditação, mas um complemento.

Essa parte é encerrada, por planos dos discípulos se organizando em filas, seguindo o seu "pastor" seguem para a Galiléia e mantêm algum diálogo no caminho. Enquanto lá não chegam, avistam Jerusalém de longe e passam pela casa de um homem rico, Lázaro, que os convida para entrar. Inicia-se a segunda parte da meditação sobre os Bens Materiais, agora trata-seda riqueza. Servir a Deus ou as Riquezas?



Jesus e a família de Lázaro

Episódio todo montado através de belíssimas cenas estáticas, com enquadramento fixo. O diálogo é interessante:

Lázaro: Qual é o maior dos mandamentos?

Jesus: Ouça Israel, o Senhor nosso Deus é um só Deus. Tu amarás o teu Deus de todos teu coração, de toda a tua alma, com todo teu entendimento e com toda a tua fora. E segundo, amarás ao próximo como a ti mesmo, não existem mandamentos maiores do que estes.

Lázaro: Disse bem, disse a verdade. Amar o próximo como a si mesmo é mais do que todas as oferendas queimadas. Gostaria que outros entendessem a sabedoria do que disse.

Pedro: entenderão, não é Mestre?

Jesus: Você não está longe do reino de Deus, Lázaro.

Lázaro: diga-me seria possível eu ir com o senhor?

Jesus: Você é rico...

Lázaro: é eu sou rico...considera a riqueza um crime?

Jesus: claro que não...mas pode se tornar um empecilho, pois de que adianta a um homem ganhar o mundo todo e perder a sua alma.

Lázaro: está dizendo que um homem não pode ter dinheiro e sua alma?

Jesus: estou dizendo que é mais fácil um camelo passar por um buraco de agulha do que um rico entrar no reino dos céus...

Ao perceber que Lázaro não daria o dinheiro Judas foi o primeiro a levantar-se, Lázaro os convida para voltar. E Jesus diz: *"Lázaro eu não me esquecerei de você".*

Até mesmo pesquisadores como Baugh e Tatum notaram a dificuldade exposta por essa meditação. Jesus não consegue repreender verdadeiramente um rico. O que seria impossível se este fosse o Cristo de Pasolini. Ele repreende-o, mas no fim diz que não esquecerá Lázaro. E, de fato, durante o filme inteiro, Lázaro é seu melhor amigo. O resultado desta meditação é um tanto quanto dúbio. Para os que nada possuem, Deus provê, para os ricos...Deus mantém. A associação fictícia entre Lázaro e o jovem rico, que não é nomeado no Evangelho, criou uma outra situação aflitiva, em termos teológicos, é justamente um rico assumido e bem resolvido que irá ser ressuscitado por Jesus Cristo.

Quinta meditação - Venha a mim!

Ainda no mesmo episódio chegamos à meditação que lhe dá o nome "Venha a mim". Após chegar à Galiléia, especificamente na cidade de Cafarnaum, Jesus convoca Mateus para segui-lo, e entra numa Sinagoga, onde após dar o tema da meditação cura um paralítico. Jesus interrompe o Rabino que falava contra pecadores: *"Está nas escrituras, Misericórdia eu quero e não sacrifícios, e eu lhes digo ame este seu irmão que pecar, mas se ele se arrepender, perdoe."*

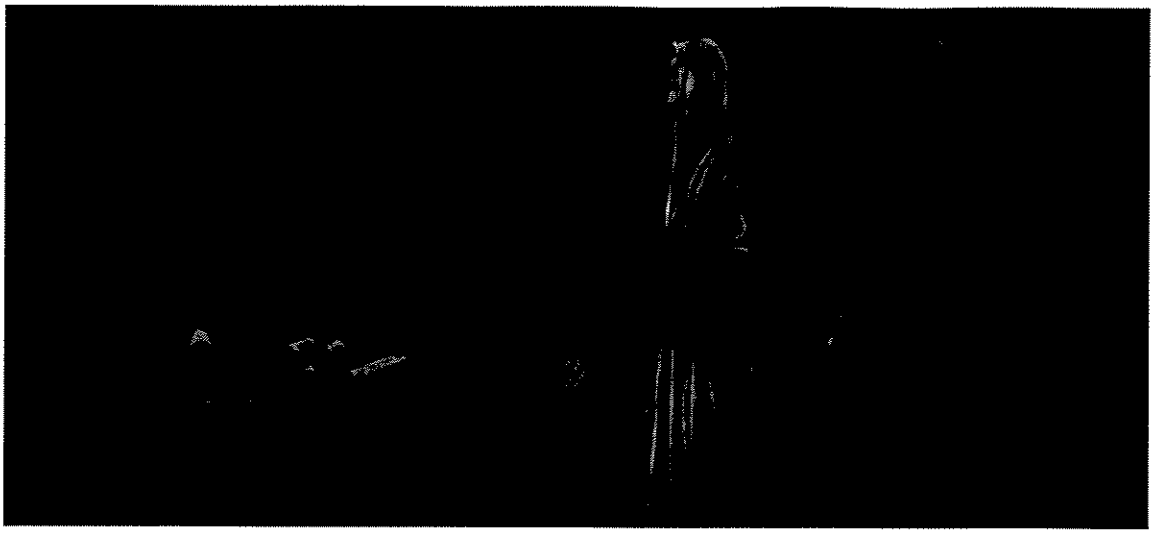
O Rabino questiona-o: *"O que você está dizendo a essa boa gente?"*

E, Jesus responde com o texto a ser meditado:

Estou dizendo que façam aos outros o que gostariam que os outros lhes fizessem. Nosso Deus é um Deus de Salvação, não de vingança. Somente através da fé existe salvação. Somente através do Amor existe esperança. Batam que as portas se abrirão. Peçam e vão receber. Tenham fé e serão curados. Creiam e viverão para sempre. Andem com a glória de Deus no coração.

Aparece o paralítico que o questiona. – e é curado. Há um jogo de planos contra planos de luz e trevas. O paralítico nas trevas, Jesus na luz e ele caminha das trevas para a luz. Em seguida mostra-se uma pregação de Jesus à beira do lago de Genesaré, onde novamente insiste-se no tema: *"Venham a mim todos os que estão cansados e oprimidos e eu lhes darei descanso. Tomem sobre vocês o meu jugo. E aprendam comigo. Pois sou*

manso e humilde de coração e encontrarei descanso para suas almas. Pois o meu jugo é suave e meu fardo é leve."



Jesus cura o paralítico

Novos discípulos se acrescentam, Simão, o Cananeu, Tomé e Judas Tadeu. Apenas pedem para segui-lo depois de informarem seus nomes. O Episódio encerra-se com uma pequena meditação, com som in off: *"Eu sou o pão da vida, aquele que vem a mim não terá fome e aquele que crê em mim nunca terá sede."*

A Grande Jornada

No episódio "A Grande Jornada" Jesus inicia a sua caminhada que deveria terminar por levá-lo ao conflito final com as autoridades de Jerusalém, e é todo feito através de narrativa paralela entre os feitos de Jesus e as informações que as autoridades recebem. Logo no começo do episódio surge uma voz in off sobre cenas do deserto, com ovelhas e pastores, que são uma referência no filme, dando uma pequena meditação: *"Eu sou o Bom Pastor e conheço os meus e os meus me conhecem. Eles ouvirão a minha voz e aí haverá um só rebanho e um só Pastor."* Confirmando novamente a imagem Cristológica estabelecida no filme.

Quando Herodes possui informações suficientes para mandar homens prenderem Jesus, é o exato momento em que ele inicia o Sermão da Montanha. Aqui, as imagens necessitam falar muito mais fortemente do que em outras passagens. Poderemos perceber

que apesar de toda a duração do filme, os textos são bastante curtos, se comparados com outros que já verificamos:

"Bem aventurados os que são perseguidos por amor a justiça, pois deles é o reino dos céus. Bem aventurados são vocês quando os homens vos injuriarem e os perseguirem e disserem toda sorte de calúnias e mentiras contra vocês por minha causa. Bem aventurados os pobres de espírito pois deles é o Reino dos céus. Bem aventurados os que choram pois eles serão consolados, bem aventurados os mansos, pois eles herdarão a terra, bem aventurados os que tem fome e sede de justiça pois eles serão saciados, bem aventurados os misericordiosos pois eles obterão misericórdia, bem aventurados os puros de coração, pois verão a Deus, bem aventurados os pacificadores pois serão chamados filhos de Deus. Vocês são o sal da Terra, são a luz do mundo. Façam essa luz brilhar diante dos homens para que eles vejam suas boas obras e glorifiquem seu pai que está no céu. Agora, oremos deste modo: Pai nosso que estais no céu..."



O Sermão da Montanha

A próxima grande meditação dentro deste mesmo episódio é a afirmação Cristológica por natureza, é o Primado de Pedro, obedecendo a mesma estaticidade comum às outras meditações o diálogo se estabelece entre os discípulos que descansam numa clareira:

Jesus: *"quem dizem os homens que eu sou?"*

Judas diz que Jesus é um grande líder. Outro diz *"maior de todos os professores"* e Tomé *"Jesus de Nazaré"*. Pedro levanta-se e fala: *"É o Cristo, o Filho do Deus Vivo."*

Esta cena é interessante, pois Jesus ajoelha-se diante de Pedro, para falar-lhe da chave com a qual abrirá e fechará as portas do céu. Aqui, a afirmação de Pedro não é contestada posteriormente com o famoso *"arreda-te de mim Satanás...pois és pedra de escândalo"*.

Sexta e sétima meditações - A morte e a ressurreição

O episódio "Tempo de Maravilha" encerra as duas mais belas meditações, belas tanto pelo seu conteúdo humanístico quanto pelo seu conteúdo imagético. Elas não se encerram em si mesmas e uma complementa a outra.Uma é a meditação à cerca da Morte, a cerca do sentido da vida humana, a outra, sobre a Ressurreição.

O contexto é o da morte de João Batista e logo a seguir da rejeição que Jesus sofre em sua cidade, Nazaré. Jesus e seus discípulos caminham pelo deserto, quando Natanael, um dos seus discípulos vem avisá-lo de que Lázaro está doente e que está à morte e Jesus diz que vai depois, informando: *Esta doença não veio para a morte de Lázaro mas, para a glória de Deus*

Continuam caminhando, a cena dissolve-se para um enquadramento estático onde todos estão à beira do rio Jordão, onde João Batista pregava, um discípulo pergunta: *"Mestre, os homens são como os círculos na água? Eles saem flutuando e depois desaparecem? Tinha um circulo bem ali, onde João Batista ficava. Quando João Batista pregava eu me sentia bem.."*

A Resposta de Jesus foi um curto silêncio e iniciou a oração: *"Ó Pai nosso que estais no céu..."* Os discípulos cobrem as suas cabeças (e repetem as suas palavras), depois Jesus se ajoelha e continua a oração dominical até o fim. A cena é bela, a câmera é fixa, o enquadramento também, a única coisa que se move é a àgua do rio. Depois que terminam a oração, chegam notícias de que Lázaro morreu. Natanael cobra Jesus, diz que curou muitas pessoas mas não o seu amigo. Os discípulos questionam sobre a necessidade de ir a Betânia. E Jesus diz: *"A obra de meu pai está lá"*.

Talvez o mais belo nesta meditação seja, não somente as imagens, mas a ausência de respostas para o mistério da morte e da condição humanas. É algo que deve ser apenas meditado, não respondido.

A seqüência seguinte é A da Ressurreição de Lázaro, Jesus parte para Betânia e lá encontra todos chorosos por causa do morto. Jesus mesmo emociona-se. O episódio é todo realizado por Grandes Angulares, cenas de uma montanha e composições estáticas. Até mesmo ocorre uma fila de soldados passando por ali.

Uma das irmãs (Marta) questiona Jesus amargamente, sobre a sua demora, ou sobre porque ele está ali. Faz-se um pp de Jesus fortíssimo onde ele afirma: *"Eu sou a*

ressurreição e a Vida, e todo aquele que crê em mim ainda que esteja morto, ainda assim viverá. E todo aquele que vive e crê em mim, jamais morrerá. Você crê nisso, Marta? Você crê nisso Maria?"

Maria diz: *"Se você estivesse aqui eu creio que Lázaro não teria morrido".*

Jesus encaminha-se para o topo da montanha onde se encontra o túmulo de Lázaro, fica diante da porta e ora: *"Quem é igual a ti, ó Pai celeste, majestoso em santidade, terrível em feitos gloriosos e maravilhas. Não há ninguém que possa escapar de tuas mãos. Tu feres e curas, tu matas e fazes viver... Vem dos quatros ventos, ó sopro, e sopra dentro deste homem para que ele viva".*

Depois da oração ele chama: *"Lázaro, Lázaro! Vem para fora".*



"Quem é igual a ti, ó Pai Celeste... "

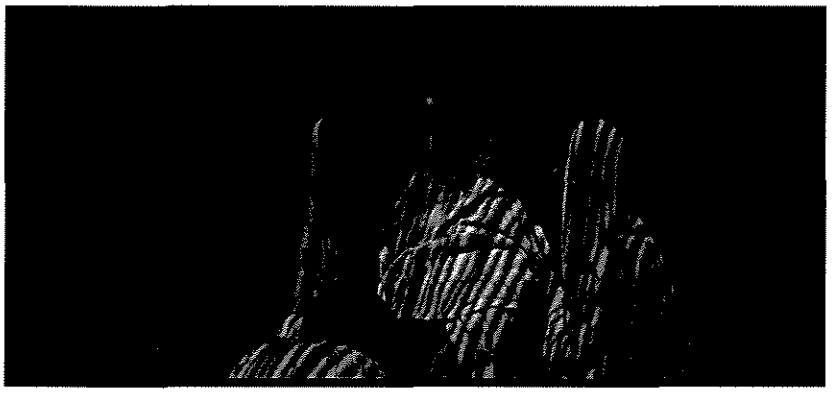
Faz-se um eco, antes havia um grande silêncio, começa um coro suave e depois vai crescendo até se vislumbrar a *Haleluia* de Handel, do conhecido oratório "*O Messias*". A câmera procura na multidão os vários discípulos. Lázaro ressuscita e em seguida intensifica-se o coro de "*Haleluia*".

Este é o momento mais forte de todo o filme. A segunda parte, depois do intervalo, que ocorre a partir deste momento tem uma função "meditativa" bem menor, no entanto, bastante importante, pois tem a pregação no templo, bastante significativa. Neste momento é importante se notar que tanto George Stevens, quanto Pasolini, desejaram colocar em seus filmes dois momentos bastante semelhantes, o Sermão da Montanha e a Pregação no Templo de Jerusalém. Mas as coincidências param aí.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

Oitava meditação - Jesus ungido – mistério do seu sacrifício

Após o intervalo o filme reinicia-se com a mesma preparação do início, o fundo negro com o tema do filme tocando suavemente. As imagens reabrem com as mesmas trombetas do início do filme, tocando, conclamando, chamando pra assistir. A primeira cena mostrada é uma conversa no Sinédrio. Caifás é informado da ressurreição de Lázaro. A cena seguinte trata-se de uma grande meditação, e ela é de alguma forma uma ponte entre o Batismo de Jesus por João, que não deixa de ser uma "unção" e a sua indicação como o "Prometido". A cena em questão é fictícia, adaptada da cena evangélica onde uma mulher, em Betânia, na casa de Simão o leproso, perfuma os pés e os cabelos de Jesus. No entanto, aqui a cena é realizada por Marta, irmã de Lázaro, e ao final os três irmãos estão em torno de Jesus, todos ungido-o. Nada mais natural para o roteiro, pois Lázaro havia sido ressuscitado e esta parece ser uma forma carinhosa de agradecimento.



Jesus ungido pela família de Lázaro

A cena é bem sombria, apenas Jesus encontra-se razoavelmente iluminado, enquanto ele é ungido os seus discípulos oram um Salmo *"Rendei graças ao Senhor, pois a sua misericórdia dura para sempre..."* o som é místico, como o de uma oração que pode levar os fiéis ao êxtase. Judas faz com Jesus o conhecido diálogo sobre o valor do perfume e que poderia ser vendido e doado aos pobres. No entanto, aqui diferentemente de outros filmes este não é o motivo da dissensão entre Judas e Jesus, neste filme Judas é influenciado pelo Eremita das Trevas. A cena é estática, lenta e dolorosa. Anunciando realmente a morte de Jesus.

Nona meditação - Misericórdia e não sacrifícios

A cena seguinte é da Expulsão dos Mercadores do Templo, e Jesus cita a mesma frase que iniciou toda a evolução do seu drama, que estava no início do filme nos lábios de João Batista: *"Está escrito nas escrituras: eu desejo misericórdia e não sacrifícios. Prefiro o conhecimento de Deus e não oferendas queimadas. Eu não me alegro com o sangue de novilhos, cordeiros e cabritos..."*.

Esta frase está sendo dita pela quarta vez no percurso da narrativa fílmica. E, a sua meditação é bastante clara: Misericórdia, não sacrifícios. E, se nos lembrarmos que Judas, no filme, atira-se ao Altar de Sacrifícios ao invés de enforcar-se teremos a idéia concreta de que ele fala de "sacrifícios" humanos, claro que em linguagem metafórica. É interessante como um filme tão longo não tenha dificuldade em "repetir" frases ou assuntos, quando pareceria natural que incluíssem outras citações e temas, mas, o desejo de George Stevens é fixar o ensinamento, então: lentidão e repetição.



Expulsão dos Mercadores

Décima meditação - Jesus veio para todas as nações

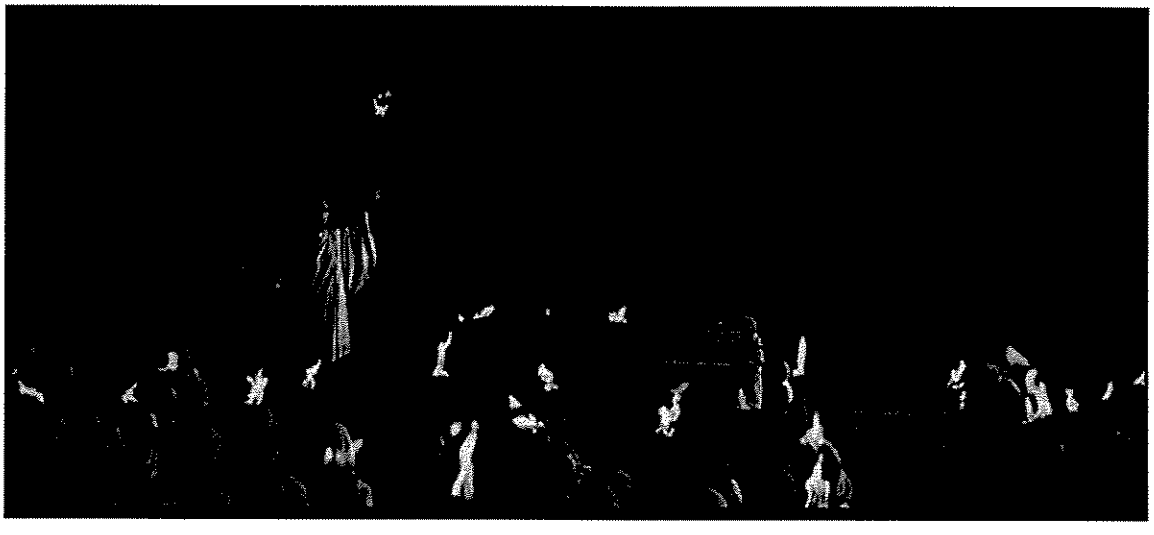
A última Grande Meditação ocorre no contexto da pregação de Jesus no Templo, e é dividida em duas partes, uma durante o dia e outra durante a noite. Na primeira parte ele afirma:

"Não pensem que vim destruir a Lei ou os profetas. Eu não vim destruir eu vim cumprir. Estes escribas e estes fariseus, todas as coisas que disserem a vocês façam. Mas não tomem a obra deles como exemplo, pois eles não praticam o que pregam, tudo o que fazem eles fazem para serem vistos. E, como desculpa fazem longas orações. Eles gostam de serem chamados de pai, Mestre... pois eu lhes digo que só existe um Mestre e um Pai, e é o seu pai que está nos céus."

Como podemos observar trata-se de uma adaptação do Sermão das admoestações de Mateus, o Ai de Vós[121].

As autoridades são informadas de que o Messias, o Ungido, chegou e está no Templo pregando. Herodes tenta ignorar o assunto e Poncio Pilatos toma as atitudes de autoridade local, manda tirar a multidão das ruas, fechar os portões da idade e prender Jesus. Na cena seguinte o exército prepara a carnificina contra um povo desarmado que só reza. Enquanto Jesus prega com uma tocha na mão, que se repete por várias mãos entre os ouvintes, seu sermão é entrecortado por: *"Hosana! Aleluia!"* À maneira de algumas pregações de confissão protestante.

"(povo: Aleluia!) 'Eu vim pra trazer salvação ao mundo! (povo: Aleluia!)Eu sou a luz do mundo! (povo: Aleluia!) Aquele que crer em mim não andará em trevas, mas terá a luz da vida. (povo: Aleluia!) Aquele que der ouvido às minhas palavras, mas não guardá-las eu não serei o seu juiz. Eu não vim para julgar ninguém, mas para a salvação do mundo. (povo: Aleluia!) Enquanto tiverem a luz, andem na luz. Enquanto tiverem a luz coloquem a fé na luz, para que se tornem filhos da luz. (povo: Aleluia!) Fé, Esperança e Amor, tenham estes três, mas o maior deles é o Amor. (povo: Aleluia!) E, lembrem-se, onde dois ou três se reunirem em meu nome, aí eu estarei.' (povo: Aleluia!)"



Pregação de Jesus entrecortada por "Aleluia!".

Alguém na multidão começa a recitar o Salmo 23: *"O Senhor é meu pastor, nada me faltará..."* (o povo repete em seguida as frases curtas) E Jesus vai se retirando, enquanto as pessoas vão se ajoelhando e orando. O exército chega quando o primeiro Salmo termina. Começam outro Salmo *"Aquele que tem mãos limpas e coração puro que não levou a sua alma para a vaidade..."*

[121] Vide cap. 8, onde as Admoestações são bastante exploradas, na análise relativa ao filme *Il Vangelo Secondo Matteo* de Pier Paolo Pasolini.

Enfrentamento pacífico das pessoas com o exército. Parece que vai haver um massacre, mas são mostradas posteriormente apenas as portas de Jerusalém sendo fechadas depois de uma grande multidão sair por elas.

A moral do ensino é bastante clara. Jesus é o Senhor Universal, ele veio para todas as nações. Isto vai ser novamente reafirmado no encerramento do filme, nas frases finais de Jesus, após a Ressurreição:

> "Agora vão e ensinem todas as nações, o principal mandamento: que se amem uns aos outros. E que busquem o reino de Deus e todas as outras coisas serão dadas sem que peçam. Não tenham medo do amanhã. Deixem que o amanhã cuide das suas necessidades. Pois hoje, os problemas de hoje, já bastam. E saibam que estarei com vocês para sempre, até o fim do mundo."

"Agora vão e ensinem a todas as nações" Esta é a idéia de George Stevens. Ele está no centro cinematográfico do mundo, ele pode agir e atingir o "universo" com sua mensagem, e ele está se utilizando do veículo cinema "universal" para falar do "Jesus de todas as Nações".

As Trevas x A Luz

O grande elo unificador de George Stevens vem anunciado desde o início, nas *"Meditações – Jesus de Nazaré"*, onde ele coloca o prólogo de João e faz uma relação poética entre diversas imagens onde afirmará que Jesus é a Luz. E, se Jesus era a luz poderia haver um representante das Trevas, e este foi elaborado com a personagem do Eremita das Trevas, ou o diabo. A expansão do seu papel teve o principal efeito de permitir uma desculpabilização dos judeus, criar uma motivação para Judas e ainda permitir que Jesus assumisse plenamente o seu papel de agente da luz. Mesmo isto sendo bastante claro nas imagens utilizadas no filme que possuem um constante jogo de claro escuro, inclusive com significados metafóricos embutidos, o diretor não chegou a fazer nenhuma menção especial à fala de Jesus, também do Evangelho de João "eu sou a Luz do Mundo", no entanto, esta frase está representada no próprio contexto das imagens.

O pesquisador Stern, comenta que o filme é "monocromático"[122], e sim, ele poderia dar essa impressão. Mas na realidade é a escolha pelo escurecimento contínuo em jogo com a luz quem dá essa impressão. Stevens tem bastante bem delineado nos figurinos quem é quem no filme. Por exemplo, Jesus e seus discípulos estão sempre de branco e as pessoas a ele associadas também ou estão de branco ou de cores diferentes da multidão, em tons

[122] Stern, p. 147.

pastéis. O branco é reconhecidamente, de acordo com a tradição, a cor da pureza, também foi utilizado com o mesmo fim na série televisiva *The Living Christ,* e nos filmes *I Beheld His Glory* e *Day of Tiunph*, realizados na década de cinqüenta pela Cathedral Films.



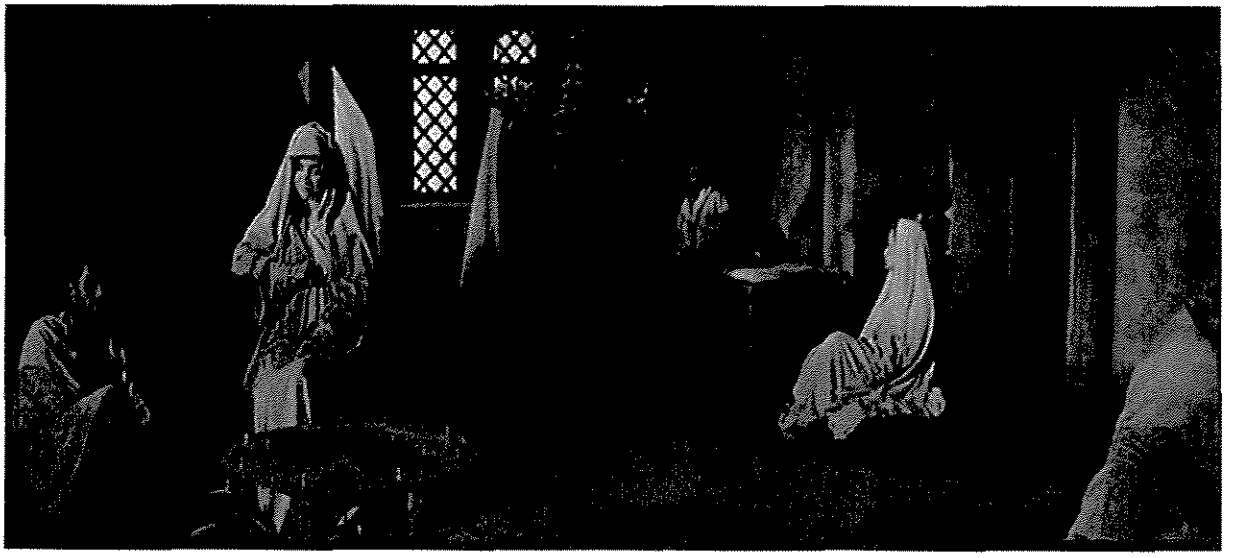
A cor dos figurinos simboliza a posição moral das personagens

A multidão está quase sempre vestida de tons de marrom que variam do marrom escuro ao claro. Desta forma pode-se dizer que a multidão, é de alguma forma "neutra", e também é

bom lembrar que "marrom" por excelência é a cor da terra, do chão, e porque não dizer, do mundo. O que é próprio das coisas profanas, das coisas comuns.

George Stevens reservou uma cor especial para as mulheres da corte de Herodes, todas, absolutamente todas se vestem de verde-escuro, que combinam bastante bem com os lugares escuros que vivem e habitam. Os homens que representam o "mal" estão ordinariamente vestidos de preto ou de tons muito escuros como o cinza chumbo. O preto é associado à cor das trevas. O vermelho em tom mais claro é a cor dos que "vivem em pecado" assim são mostrados Mateus, antes da sua conversão, pois era um coletor de impostos e um mulherengo assumido e Maria Madalena, aqui representada no papel da mulher Adultera. O vermelho escuro surge como uma insígnia do poder, os romanos às vezes estão vestidos com esta cor e às vezes até mesmo Herodes está vestido de vermelho escuro. É indicial, que após a morte de Herodes, o Grande, esteja jogado sobre o seu trono um manto vermelho escuro representando-o.

A importância da cor no filme é tal que, na seqüência relativa à Ressurreição, após o fato, a tela recebe um faixa azul mais ou menos triangular, como se fosse uma marca de tinta cobre a película. O Azul torna-se então, não apenas a cor do céu, mas o símbolo de Jesus Ressuscitado. O fato de ele aparecer "pintado" em todas as cenas desta seqüência demonstra que "Jesus está presente". É importante lembrar que Azul também é a cor usada pela Virgem Maria ao longo do filme, apenas com a diferença que a tonalidade é clara.



A faixa azul relativa à Ressurreição

Desta forma, além do fator iluminação, bastante forte ao longo do filme, nós temos reforçando-o as cores do figurino, que nos informam imageticamente quem são os bons e os maus. Neste quesito, o filme de George Stevens foi o mais Maniqueísta visto até agora, talvez o primeiro realmente a poder ser desta forma classificado. O Maniqueísmo é uma doutrina antiga, considerada herética, e que se originou entre os cristãos da Pérsia. Eles acreditavam que existiam dois deuses, um da luz e outros das trevas, e que Jesus era o representante da Luz e "final dos Tempos" haveria uma grande batalha entre os filhos da Luz e os Filhos das Trevas. É interessante notar este vestígio de Maniqueísmo num filme em pleno século XX.

A relação Trevas x Luz, reforçada, quer seja pelo roteiro, com o prólogo de João, ou com as afirmações de que Jesus é "o Filho de Deus" encarnado, ampliada pela questão da luz e das cores dos figurinos, conduzem fatalmente à percepção do Maniqueísmo. Talvez esta não tenha sido a real intenção do diretor George Stevens, explorar o maniqueísmo, ele poderia estar apenas refletindo este aspecto bastante conhecido da cultura americana, e por sua vez, colaborando por mantê-lo.

A Recepção do Filme

The Greatest Story Ever Told estreou em Nova York em 15 de fevereiro de 1965, próximo de fazer dois anos desde o início das filmagens, de alguma forma, para o público e para a crítica, Hollywood errara novamente. Com certeza não tinha feito os mesmo erros de *King of Kings*, de 1961, que pecou pelo excesso de material de ficção, de acordo com as antigas críticas. Ao ser lançado, o filme possuía quatro horas e vinte minutos de duração, aturdido e chocado pela reação extremamente negativa dos expectadores, Stevens foi levado a fazer uma série de cortes, mais de sete "edições" foram estabelecidas, uma das quais tinha menos da metade da duração do filme original[123].

Embora a Legion of Decency tenha dado para *King of Kings* uma "classificação especial", *Greatest Story* recebeu uma classificação A-I, moralmente não objetável para todas as idades. Como comentamos anteriormente, o sistema de classificação havia passado por sensíveis mudanças entre um lançamento e outro, mas isto também não significou que se lhe pudesse aplicar em outra época a "classificação especial", pois o filme mantinha-se bastante fiel aos materiais retirados dos Evangelhos fazendo bom uso deles no seu

[123] Baugh, p. 26.

conjunto, sem adicionar sub-tramas ou cenas fictícias em excesso; não havia razão aparente para que ele recebesse outra classificação senão esta.

Uma das grandes críticas feitas ao filme foi quanto às locações, os críticos mostraram-se bastante sensíveis à qualidade da fotografia e das imagens no entanto a acidez dos comentários não desejam enganar ninguém, um deles, citado por Lloyd Baugh, chegou a falar sarcasticamente de *"locações pelo Hallmark, panorama pelos cartões postais do Grand Canyon, Inc."* Outro argumentou que *"as locações são marcantes, marcantes demais... A oração do Senhor ficou perdida no cenário."*[124] Outras pessoas que assistiram a estréia notavam a sua semelhança com "cartões postais"[125].

Brendan Gill, escrevendo sua crítica para *The New Yorker*, em 20 de fevereiro, resumiu sua opinião numa palavra: *"Um desastre"*[126]. Pode-se ter uma boa idéia do impacto negativo do filme que estava havia quase dois anos sendo esperado pelo público. A expectativa era tanto maior se tivermos em mente o fracasso anterior de *King of Kings*, esperava-se mais de George Stevens, no fracasso do primeiro ele tornara-se herdeiro das expectativas que fariam com que se buscasse em seu filme comparações com *The King of Kings* de DeMille, de 1927, e, se lembrarmo-nos de que ele deu a Joseph Schildkraut o papel de Nicodemos e que o fizera em função deste ator ter feito no filme de DeMille o papel de Judas Iscariotes, teremos bem a idéia de que mesmo no horizonte do diretor era aquele filme que se tomara a "pedra de toque" da sua produção.

Os repórteres não identificados de *News Week*, em 20 de fevereiro de 1965, e *Time*, em 26 de fevereiro de 1965, e os repórteres Hollis Alpért de *Saturday Review,* em 27 de fevereiro de 1965, e Robert Hatch em *The Nation*, Já em primeiro de março não foram muito mais generosos do que Brendan Gil. Entre os julgamentos negativos: a extrema lentidão, a distração causada pelos atores conhecidos fazendo personagens evangélicas; a transformação dos diálogos da tradicional versão em prosa da Bíblia *King James* para um falar americanizado, e a biblicamente infundada representação de Lázaro como o jovem rico e o diabo como o "Eremita das Trevas"[127]. O repórter da Time acrescentaria a tudo

[124] Baugh, p.27.
[125] Tatum, p. 98.
[126] Tatum, p. 98.
[127] Tatum, p. 98.

isso: *"Stevens superou a si mesmo produzindo um austero épico cristão que oferece pouca excitação de qualquer tipo"*[128].

Bosley Crowter – do *The New York Times*, em 16 de fevereiro, já havia expressado reservas similares em relação ao filme, ele concluiu seu artigo com a certeza de que o filme possuía várias qualidades, entre as quais a "Reverência"[129] de Stevens que deveria cativar os espectadores religiosos e devotos. Esta idéia de "reverência' que parece um parco consolo para aqueles que fizeram tão grandes investimentos num filme, havia sido por muito s anos a crítica mais desejada para filmes deste gênero. Agora, o filme era "reverente", mas por alguma razão isto já não era mais tão importante. Talvez porque segundo o mesmo crítico: *"O que mais causa distração é a freqüente aparição de rostos familiares em muitos papéis secundários, estragando a ilusão do momento com a diversão da mente ao negócio do descobrimento"*[130].

Na imprensa Católica a recepção foi positiva, Moira Walsh, em *América,* em 27 de fevereiro, disse ter sido confrontada com alguns momentos de *"graça" "maravilha"* e *"mistério"*, apesar de não saber bem o que Stevens queria dizer, pensava que ele havia feito uma leitura compreensiva da estória de Jesus e depois a tentou comunicar da melhor forma possível para o seu espectador[131].

Philip T. Hartung, em *Commonweal*, em 12 de março de 1965, colocou o filme entre a *"obra-prima"* e o *"desastre"*. Ainda assim ele disse que o filme era *"reverente"* e que de longe representou o melhor esforço para levar a estória de Jesus para a tela. Também observou o bom esforço para não culpar os judeus. Creio que a opinião de Hartung é a mais característica de expectativa frustrada, pois ele percebeu bastante adequadamente que aquele, de fato, era o melhor esforço feito até então para se passar uma imagem razoável de Jesus no cinema, e, que era "respeitosa", mas, que evidentemente lhe falta ou sobra algo que pode levar à classificação do desastre.

Edward H. Peters, em *The Catholic World*, em abril do mesmo ano, fez observações similares às de Hartung, considerando que foi dado ênfase nos milagres e palavras de Jesus que o tornavam mais universal, naquilo que o tornavam ainda mais universal.

---

[128] Kinnard e Davis, p.112.
[129] Tatum, p. 98.
[130] Kinnard e Davis, p.112.
[131] Tatum, p. 99.

Fred Myers, na crítica para o protestante *The Christian Century*, 21 de abril de 1965, expressou o habitual desdém para as produções bíblicas. Myers notou que o filme em nada contribuiria para um melhor "entendimento" dos evangelhos pelos protestantes. A sua opinião estava embasada na percepção mais social dos Evangelhos como declarada em 1908 em "*The Church and Social Problens*" e adotada pela Methodist Episcopal Church.[132]

De todos os pesquisadores citados neste trabalho, apenas Kinnard e Davis ousaram colocar uma crítica francamente positiva, a da importante revista *Variety*: *"A soma de seus méritos é impressionante. O resíduo de seus defeitos não é importante"*[133].

Praticamente todos os críticos foram unânimes em reconhecer a grande atuação de Max Von Sydow no papel de Jesus Cristo, o que não é pouco se se considerar, como a crítica da época, que ele teve que competir com as grandes estrelas de Hollywood e com a belíssima fotografia das locações.

Talvez, em realidade, o maior problema do filme fosse o seu contexto histórico. Antiquado e retrógrado em sua proposta, se visto em termos de inovação e narrativa cinematográficas, e localizado no àpice decadente dos filmes épicos produzidos exaustivamente por Hollywood por mais de uma década.

O filme estreou no auge do movimento pelos direitos civis – um mês antes da marcha de Selma para Montgomery, Alabama, na primavera de 1965. Aquele também era o período de grande oposição ao envolvimento dos E.U.A., na Guerra do Vietnam e representava um consolo bastante vazio para a ausência de Kennedy, recém assassinado, o país encontrava-se num vazio de heróis e voltando-se para o filme de Stevens lá também não os encontrou. Neste quesito o filme era tradicional demais e estava vinculado a necessidades mais antigas, de obediência, castidade e conformismo. Diferentes das situações sociais vividas pelos americanos e pelo resto do mundo no momento de seu lançamento.

A opinião dos Pesquisadores Recentes

Em relação a *Greatest Story* há entre os críticos e os pesquisadores, mesmo os atuais, uma unanimidade: o filme foi um fracasso. Embora todos façam uma análise mais ou menos apurada do conteúdo, tendem a ficar próximos da crítica do período do

---

[132] Tatum, p. 99.
[133] Kinnard e Davis, p. 112.

lançamento do filme. Quando se aproximam dele para fazerem suas análises o que normalmente têm em mente é tentar colocar em cheque aquelas críticas ou verificar se elas eram cabíveis.

A partir da ótica do fracasso, com a qual ele concorda, Lloyd Baugh, em seu livro *Imaging the Divine*, observa as diferenças e semelhanças entre este filme e *King of Kings*, que para ele se tratam das "*versões hollywoodianas do evangelho*". O fracasso do filme é tão claro que ele inicia assim a sua argumentação: "*Se o filme de Stevens era, como o seu imediato predecessor, King of Kings, um colossal fracasso, isto claramente não ocorreu porque Stevens tenha feito os mesmos erros de Nicholas Ray: de muitas maneiras os dois filmes eram diferentes (...)*[134]".

A partir da ótica do fracasso descreveu as diferenças, e, mesmo sem deixar isto explícito fica claro que algumas diferenças eram óbvias vantagens em relação ao que ele achava à respeito da produção anterior:

"Talvez a maior diferença entre eles é que o Jesus de Stevens é mostrado claramente como divino, o Verbo encarnado, desde o começo do filme. Sua identidade como Filho de Deus é clara para ele e é clara para nós. Stevens havia feito ele falar repetidamente de Deus como "Meu Pai", e quando ele é proclamado por Pedro e outros como o Messias, o Filho de Deus, ele afirma sua identidade. Além disso, este filme, em contraste com o de Ray é essencialmente fiel aos evangelhos, com uma tendência em favor da versão de João. Quase todo o material de Jesus vem diretamente dos textos do Evangelho. O material que se refere especificamente à conspiração contra Jesus, não é precisamente evangélico, mas reflete o espírito daquelas passagens dos evangelho."[135]

Como se pode perceber pelo texto acima, havia pontos positivos para ele. *King of Kings*, havia falhado por não ter se preocupado, ou por não ter conseguido, expressar algo sobre a divindade de Jesus, e aqui ele expressa claramente que Stevens consegue fazê-lo. Chega inclusive a perceber bastante bem que mesmo o material oriundo de ficção "*reflete o espírito daquelas passagens*" dos Evangelhos. Aparentemente prevalecem critérios diferentes para julgar os dois filmes. Outro critério importante para Baugh era o fato das produções americanas esforçarem-se muito pela "*desculpabilização dos judeus*" com a qual ele não concorda, pois a "culpa" dos judeus está claramente expressa nos textos evangélicos. Neste quesito novamente o Jesus de Stevens teria pontos positivos a ganhar com ele, que efetivamente não os dá:

"Além disso, diferentemente de Ray, Stevens não evitou totalmente a delicada e complexa responsabilidade pela crucificação de Jesus. Responsáveis, juntamente com Herodes e Pilatos, são Caifás e o

[134] Baugh, p.25.
[135] Baugh, p.25.

Sinédrio. Ainda claramente e não realmente em contradição com os evangelhos, 'Stevens divide o Sinédrio', opõe Caifás e companhia a Nicodemos e José de Arimatéia que simpatizam com Jesus e questionam sua condenação. Ele divide a multidão de observadores durante o julgamento de Jesus; durante os gritos de "crucifica-o" são ouvidos lamentos de "liberta-o".[136]

O que está na perspectiva de Lloyd Baugh não é exatamente a comparação entre *King of Kings* e *Greatest Story*, como já vimos no capítulo anterior o seu filme predileto é *Il Vangelo Secondo Matteo*, por isso o que realmente orienta a sua análise é a percepção mais clara de que os dois têm alguns defeitos em comum e delimita o motivo pelo fracasso do filme:

"(...) alguns dos inevitáveis elementos daquele gênero: locações gigantescas, música poderosa sobreposta, elaborada coreografia de massas e exagerada lentidão; sendo que a versão básica tinha mais de três horas de duração. Mas estes espetaculares elementos não são os responsáveis pelo fracasso do filme. A falha fatal de A Maior História de Todos os Tempos está em outro lugar, no controle total que Stevens teve do projeto. George Stevens foi não somente o diretor do filme: ele foi também seu produtor e co-escritor do roteiro, que com efeito, deu-lhe ilimitada autoridade sobre a produção inteira."[137]

Ora, o fato de George Stevens ter possuído ilimitada autoridade no caso deste filme não pode ser considerado mais negativo ou menos do que a autoridade que Pasolini[138] também gozou para produzir o seu. Pasolini só não foi o produtor, apenas isto, mas manteve a sua versão como planejou desde o início. Talvez o que realmente incomode Baugh seja o fato de que se trate de uma produção hollywoodiana e que ela seja em escala épica. Mas esse pesquisador vai além, declarando que a questão mais delicada em *Greatest Story*, é uma grande falha e esta pode ser percebida até mesmo pela manutenção do título do romance de Oustler no filme, *The Greatest Story Ever Told*:

"Na mente de Stevens, o imponente evento do sacrifício de Jesus Cristo, a narrativa da universal redenção humana através da extraordinária intervenção do Filho de Deus Encarnado, era claramente A Maior História de Todos os Tempos, e uma estória na qual ele como um devoto cristão, sinceramente acreditava, requeria uma vasta, cósmica, universal, lentidão na tela."[139]

Baugh na realidade, não conhecia as "intenções" de Stevens, até onde pude pesquisar e perceber. Stevens (como citado entre os vários pesquisadores) não mencionou a questão da temporalidade, da duração do filme como sendo um quesito importante. Talvez fosse, como verificamos antes, um fator necessário se se desejasse que os espectadores

[136] Baugh, p. 25.
[137] Baugh, p.26
[138] Vide cap. 8.
[139] Baugh, p.26

fizessem uma "reflexão" durante o filme. Outra crítica sem embasamento de Baugh é que ele é completamente contrário à cena inicial onde Jesus aparece pintado num afresco de Igreja, o afresco não o incomoda, mas o fato da face de Cristo ser a de Max Von Sydow, fez com que ele afirmasse: *"(...) uma das pragas do filme, pois não era o Cristo Pantocrátor e sim Max Von Sydow. A familiaridade do rosto do ator destruiu a ilusão de uma genuína imagem de Cristo."*[140]

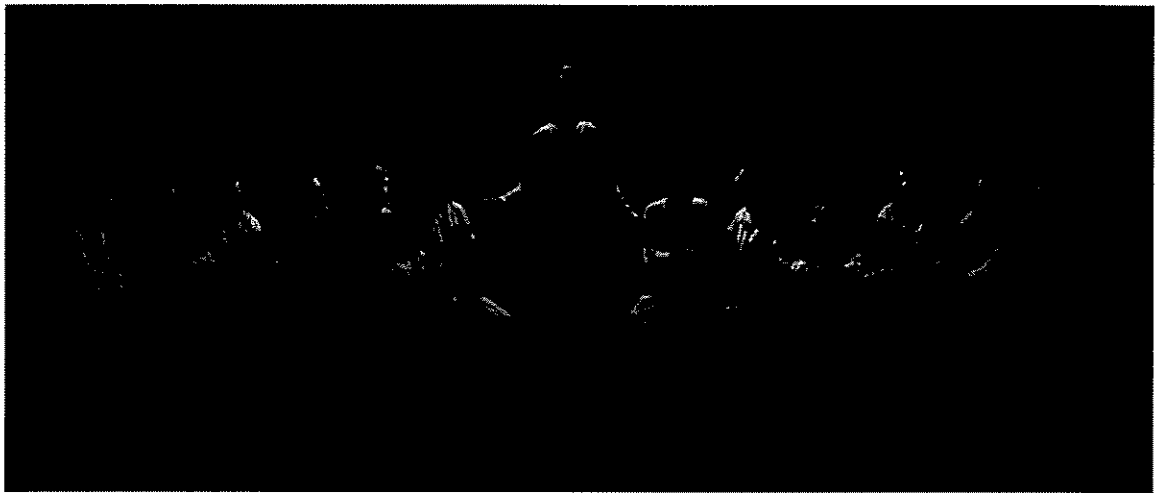
O pesquisador demonstra desconhecer o fato de que o ator sueco era completamente desconhecido nos Estados Unidos no período do lançamento do filme. Não há "familiaridade" da face. Stevens procurou, ao fazer este afresco, exatamente elaborar um "passado" para a característica face de Sydow. E, se nos lembrarmos bem "familiaridade" não foi uma crítica que fizeram a Jeffrey Hunter, quando fez *King of Kings*, disseram que era para "*teenagers*", mas a familiaridade da face nada tinha à ver com isso. Outra dificuldade de Baugh com o filme é que ele sente a duração como sendo problemática e tamanha duração só se justificaria se houvesse uma quantidade maior de conteúdo evangélico: *"(...) o filme é como um enorme e volumoso dinossauro, que como ele, possui um cérebro pequeno e absorve lentamente as informações; assim o filme santifica uma pequena quantidade de assunto e conteúdo evangélico".*[141]

Bem, aí temos mais algumas críticas de Baugh às quais podemos juntar: lentidão, escala épica e pouco conteúdo. Citando a recepção da época o pesquisador fez das ressonâncias do período as suas próprias críticas. Ele verificou como Stevens falhou ao escolher fazer o seu filme no Oeste Americano e que desta forma as imagens de seu filme ficaram bastante "próximas" aos westerns. Chega até mesmo a lembrar que Stevens também dirigira este gênero: *"Jesus o Cristo anacronicamente e contra-culturalmente inserido dentro do mito do Oeste americano simplesmente não funciona"*[142]. Citou os críticos que chamavam o filme de "*conjunto de cartões postais*", mas percebamos como de alguma maneira Baugh quase chega à conclusão relativamente às meditações, mas não as percebe por que seu parâmetro de comparação não é o que o filme tinha a dizer, mas o filme de Pasolini:

---

[140] Baugh, p.26.
[141] Baugh, p. 26.
[142] Baugh, p.27.

"Além disso Stevens não percebeu que a espetacular beleza das paisagens naturais do filme eram um extremo contraste para as locações obviamente artificiais criadas em estúdio, para cenas tais como a Última Ceia, clara imitação do afresco de Leonardo da Vinci, e a iluminação extremamente artificial, em perfeito estilo de cartão postal devocional, na cena da crucificação. Stevens tinha esperado que a beleza extraordinária de suas paisagens seriam experienciadas como *"um equivalente visual para as idéias,"* que elas deveriam inspirar aos espectadores, refletir sobre a beleza e poder das idéias de Jesus que seu filme estava representando. Ele estava errado. No fim, as locações espetaculares amplificadas, *"magnificadas e santificadas em Cinerama e Ultra panavision 70,"* simplesmente distraíram o espectador para o mais sublime e sutil significado espiritual do evento-Cristo."[143]



A Santa Ceia

É interessante como ele critica Stevens, percebe que ele estava errado em *"acreditar na experiência das imagens"* para inspirar o espectador a refletir sobre a beleza e o poder das idéias de Jesus, no entanto, Baugh não chega a perceber a estruturação e a proposta do filme: idéias, imagens, duração, reflexão, inspiração. Chega até mesmo a criticar a mesa da Santa Ceia, ele já havia criticado a mesa em Y de *King of Kings*, se a questão era ser tradicional, Stevens foi. Então, é difícil perceber onde Lloyd Baugh deseja chegar, a não ser que nos lembremos que ele tinha *Il Vangelo* como a "obra-prima". Todo filme que não for o de Pasolini está aquém da qualidade desejada por este pesquisador. Infelizmente, para ele não parece bastar a qualidade intrínseca de cada filme realizado. Em outras palavras, devemos analisar um filme pelo o que ele contém, pelo o que pode ser percebido pela análise de seu conteúdo, e diante destas relações perceber se ele foi bem sucedido ou não, ou seja, se ele obedeceu sua proposta.

Nestes quesitos parece-me que *Greatest Story* cumpriu o que se propôs e com sucesso. E, isto dá pra perceber mesmo pela crítica de Baugh. Como vimos ele notou tudo,

[143] Baugh, p. 27.

a duração, os cartões postais devocionais, a filiação divina de Jesus, a proposta do diretor em organizar o filme por "idéias", e, se ele não avançou efetivamente para verificar alguma qualidade do filme foi por que tinha como pressuposto o filme de Pasolini, e, assim, o autor esbarra na parcialidade de julgamento. O que, em si mesmo não é problemático, difícil é não deixar clara esta escolha para seus leitores.

Baugh e Tatum repetem parte do material encontrado em Kinnard e Davis, então ambos são unânimes em repetirem a crítica daqueles pesquisadores, de que a maior falha do filme foi a escolha de um super elenco[144] e que este fato distraía os espectadores da proposta.

Barnes Tatum, em seu livro *Jesus at the Movies*, cita dados e fontes parecidos com os de Lloyd Baugh, mas este estudioso tem uma atitude muito mais cuidadosa. Ele é sempre bastante imparcial e mesmo que se quisesse não seria possível observar uma mudança de critérios de uma análise para a outra. Tatum não tem uma opinião formada sobre os defeitos ou qualidades do filme, no entanto, também não transcreveu das suas fontes nenhuma crítica completamente positiva do filme. Talvez a informação mais interessante que ele passou foi a da participação do poeta Carl Sandburg na produção, cuja ajuda Stevens pediu para deixar mais calara a sua visão à respeito do que gostaria de passar. É deste poeta a idéia de fazer do filme um *"Espírito Santo cinemático"*[145].

Uma das coisas que mais faz transparecer a postura de Tatum é o fato dele ter percebido certa competição de Stevens para com Bronston, tendo em vista a proximidade das duas produções, uma de 1961 e a outra de 1965. A escala épica desejada por Stevens deveria ser em tudo superior à de Bonston. Por isso a escolha das locações e a sua extrema valorização, por esta razão também foi colocada uma constelação de astros dentro do filme, e por esta razão também deveria ter uma duração muito maior. Stevens também desejava fazer algo diferente em relação a *King of Kings*, aquele havia sido um filme de "ação" o seu ele desejava que fosse uma "aproximação com idéias"[146]. E quais são essas idéias? A principal é a da universalidade de Jesus, como ele demonstrou citando Stevens: *"O tema básico da estória é um que, infelizmente, não tem sido sempre associado com ela no*

[144] Baugh, p.27.
[145] Tatum, p.87.
[146] Tatum, p.89.

passado. Ela se relaciona com a universalidade dos homens e como eles deveriam vivê-la sempre."[147]

A ironia era que a forma como Stevens falava sobre o seu tema básico era mais apropriada para *King of Kings* de Bronston, pois este focou principalmente sobre o amor, a paz, e a fraternidade, mas em meio a um conflito armado, o que lhe dava um sentido mais adequado. *"O filme de Stevens antes oferece ao espectador mais e menos, mais pois pensa num leque muito maior de questões, menos ação frenética."*[148]

Tatum descreve bastante detalhadamente o filme, de certa forma, buscando o que dizer sobre ele. Neste percurso, assim como outros pesquisadores percebe a filiação deste filme ao Evangelho de João, através do misticismo e da elaboração expandida da personagem de Lázaro. Ele achou interessante a saída criada por Stevens para a "desculpabilização dos judeus", expandido o papel do diabo através da figura do Eremita das Trevas. A abertura ele relaciona com o final. Nota também a repetição contínua das palavras "luz" e "vida", e o prólogo de João[149]. Define a cena de abertura, com o afresco de Jesus, e que também é a cena de encerramento, como uma espécie de moldura onde toda a estória está contida, e que isto define a imagem mais ortodoxa de Jesus Cristo. Neste material todo Tatum acha problemática a extrema valorização de Lázaro, pois ele foi apresentado como sendo também o "jovem rico", com a sua ressurreição encerrando o primeiro Ato, antes do Intervalo, ele fica bastante valorizado.

Após argumentar à respeito da imagem Cristológica presente, que para ele é a do Messias Prometido, haja vista a utilização dos textos do Antigo Testamento, ele completa, dando sua opinião:

> "O filme – como expressado mais diretamente nos desenvolvimentos entre Jesus e o Eremita, como também entre Jesus e Lázaro – reflete uma crítica do materialismo e consumismo – Pós-Depressão e Pós Segunda Grande Guerra na América. Este filme do início dos anos 60 não apela para a generosa mudança de valores e de estilo de vida que surge com a contra-cultura mais tarde nos anos 60. Jesus está acomodado à idéia de que o dinheiro e divindade podem co-existir."[150]

E, é realmente isto que o filme significa para ele, uma produção que não veio de encontro às transformações sociais que ocorriam na época de seu lançamento. Provavelmente essa tenha sido a causa principal do seu fracasso. Mas, aqui novamente

---

[147] Tatum, p. 89.
[148] Tatum, p. 89.
[149] Tatum, p.90.
[150] Tatum, p.97.

temos outro pesquisador que analisa o filme a partir da idéias originadas da crítica daquele período. A principal busca de Tatum é a imagem Cristológica que desejava ser representada no filme. Ele acredita muito rapidamente, como Baugh, que a imagem que ali está presente é a do Messias ou do Verbo Encarnado, pois são palavras e informações "textuais" dadas dentro do filme. O que realmente constitui a imagem Cristológica num filme é o conjunto de aspectos invocados dentro do mesmo e que termina por elaborar uma imagem, mesmo que seja discordante das tradicionais imagens Cristológicas da Teologia Bíblica. Então, o conteúdo das imagens, das "falas", da estrutura do filme são todos importantes e relevantes, não basta saber se o diretor mandou dizer "messias" mas saber se ele realmente conseguiu representar aquela imagem em sua plenitude.

Em busca de uma boa identificação da imagem Tatum notou o uso de diversos textos no filme com Herodes e João Batista, etc, e depois os Salmos, mas todos referem-se primeiro ao Messias e em seguida à Deus; no caso referindo-se a Jesus. Então ele é divino (Salmos 24:8-9) (Salmo 23), implicando que Jesus é o pastor e o Senhor. O pesquisador nota ser importante também, para a identificação de Jesus com o Evangelho de João, de que este tem auto-consciência messiânica: *"Este filme retrata Jesus como o Messias que veio em cumprimento das promessas das Escrituras. O filme enfatiza seus feitos milagrosos como tendo atraído multidões levando a seu enfrentamento com as autoridades."*[151]

Tatum também percebe as palavras de Paulo na boca de Jesus: Fé, Esperança e Amor (I Cor 13), mas não nota Jesus dizendo várias vezes que sem a fé não há salvação, característica básica da Teologia Protestante, e, se ele chega a notar que Jesus é o Bom Pastor, não percebe que Stevens não sabe a diferença entre a imagem Cristológica do Bom Pastor e a imagem contemporânea de "um pastor".

Várias críticas de Kinnard e Davis foram incorporadas por estes pesquisadores, mas aquela na qual eles efetivamente contribuíram não foi bem exposta, razão pela qual transcrevo-a:

"Um diretor sólido e metódico, Stevens tinha uma falha básica que prejudicou muitos de seus filmes: uma obsessão com a perfeição. Isto é aparente, em grau variável, mesmo em seus primeiros trabalhos, e seu constante, bem intencionado mas algumas vezes mal guiado esforço pelo que via como qualidade ou o levou a incluir cenas que não funcionavam (como nos finais forçados de 'Alice Adams' e 'Swing Time') ou a fotografar cenas até tirar delas toda a vida e espontaneidade (como em 'Shane'). Esta tendência infeliz chegou ao máximo em 'The Greatest Story Ever Told', mas mesmo apesar da direção ser enervante, e o ritmo do

[151] Tatum, p. 94.

filme sofrer com isso, ainda há muito para se admirar visualmente, especialmente as composições precisamente enquadradas das vistas fotografadas em locações no Arizona e em Utah."[152]

Bem, ao menos se não podemos concordar de todo com a crítica ao menos podemos dizer que ela era originada de uma análise. Kinnard e Davis têm razão quanto ao perfeccionismo de Stevens, talvez, ele tenha exagerado um pouco, no entanto, não a ponto de por a perder o filme no qual ele mais levou aos extremos o seu perfeccionismo com a fotografia, a composição e o enquadramento. E, num quesito Kinnard e Davis têm razão, *"ainda há muito que se admirar visualmente"*, o filme de Stevens é o mais visual de todos os analisados até agora. Esta característica marcante, unida ao tempo entre as tomadas, etc, que serviria para dar tempo para os espectadores fazer sua reflexão, é de fato o que estabelece a característica principal do filme. Ele pode ser feito em cima das meditações, como antes argumentado, no entanto, estas encontram-se conjugadas com as imagens e delas dependem necessariamente, ou seu tempo e a sua beleza evocam o estado meditativo; era nelas que se deseja estabelecer o *"Espírito Santo Cinemático"*.

Stern, em seu livro *Savior on the Silver Screen*, vê pela primeira vez uma evolução para o tratamento das questões relativas ao Velho Testamento, conhecendo e citando o trabalho de Tatum, diferencia-se deste por ter não apenas localizado as citações mas principalmente por ter percebido que Stevens teve um cuidadoso esforço para fornecer uma percepção dos textos que poderiam ter influenciado Jesus (a personalidade histórica) na visão que ele possuía de sua própria missão. Ele avança também fazendo uma relação importante, percebida também por Lloyd Baugh mas não desenvolvida, o uso do Evangelho de Marcos, principalmente no que se refere ao papel do diabo na condenação de Jesus Cristo, mas, tanto quanto os outros pesquisadores, prefere manter o prevalecimento do texto de João.

Entre todos os pesquisadores citados Stern é o único a se preocupar com as questões mais relativas à técnica de filmagem. Sabe que as câmeras e a fotografia são muito mais refinadas que as de *King of Kings*. Percebe ainda o cuidado com as câmeras e com os seus ângulos; nota sobretudo que a figura de Jesus torna-se mais valorizada com isso[153].

Nota que as passagens entre os planos contribuem para dar a impressão de lentidão no filme, citando como exemplo a sequência dos Reis Magos onde as imagens dissolvem-

[152] Kinnard e Davis, p. 111.
[153] Stern, pp. 140, 146 e 147.

se umas nas outras dando a entender a passagem do tempo. Ele acha que as imagens são inacreditavelmente literárias, tornando as cenas mais poderosas, mais evidentes e mais comunicativas.

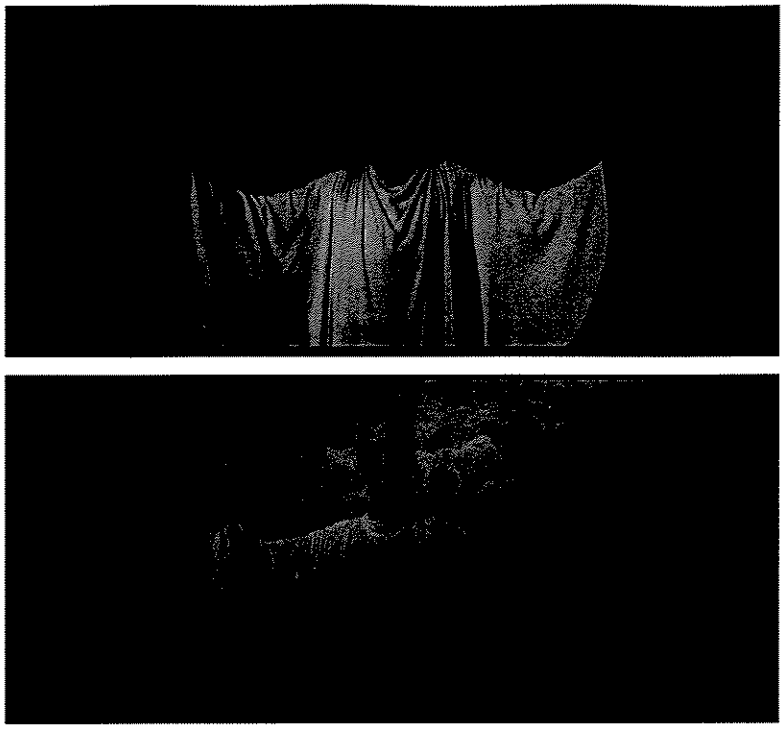
Relativamente à técnica utilizada ele percebe a iluminação como sendo um dos fatores mais importantes do filme:

"A iluminação é uma poderosa ferramenta de comunicação neste filme. (...) Sobretudo, a iluminação encontra-se submetida pelas sombras, especialmente em comparação com *King of Kings*, e é bem menos desagradável e dramática que a de *O Evangelho Segundo São Mateus*. Há muitas, muitas cenas nas quais a iluminação é submetida e muitas outras nas quais as pessoas estão nas sombras. Por exemplo, quando Jesus vai à sinagoga a sala é escura, exceto para Jesus, que está de alguma maneira preenchido pela luz."[154].

Stern observa que os romanos também estão envoltos em sombra, e que o diabo, nas tentações também está, ele nota uma relação metafórica com a luz, no entanto, espantosamente não desenvolve a simples noção da Luz x Trevas, deixa-se ficar apenas na percepção do fato, sem comentá-lo de qualquer forma. Ele ainda irá notar a questão das cores no filme. Acha o filme monocromático, que os interiores são em tons de cinza; os exteriores em marrom; chega mesmo a estabelecer o vermelho como a cor do poder ou daqueles que estão sob a influência do "Eremita das Trevas". No entanto, também não consegue estabelecer uma relação mais evidente e explicativa sobre elas. Não percebe que da mesma forma que a iluminação elas servem para demarcar a relação entre luz e trevas que existem entre as próprias personagens do filme. E, termina por concluir:

"Caracterização, iluminação, edição, e os outros elementos do vocabulário visual ajudaram a criar este tom (de submissão). Eles dizem algo sobre a imagem de Jesus que o diretor desejou retratar, mas eles também revelam algo sobre o diretor e o tempo no qual o filme foi feito."[155]

[154] Stern, p. 147.
[155] Stern,p. 148.



Transposição de imagens de Jesus à maneira dos quadros-vivos

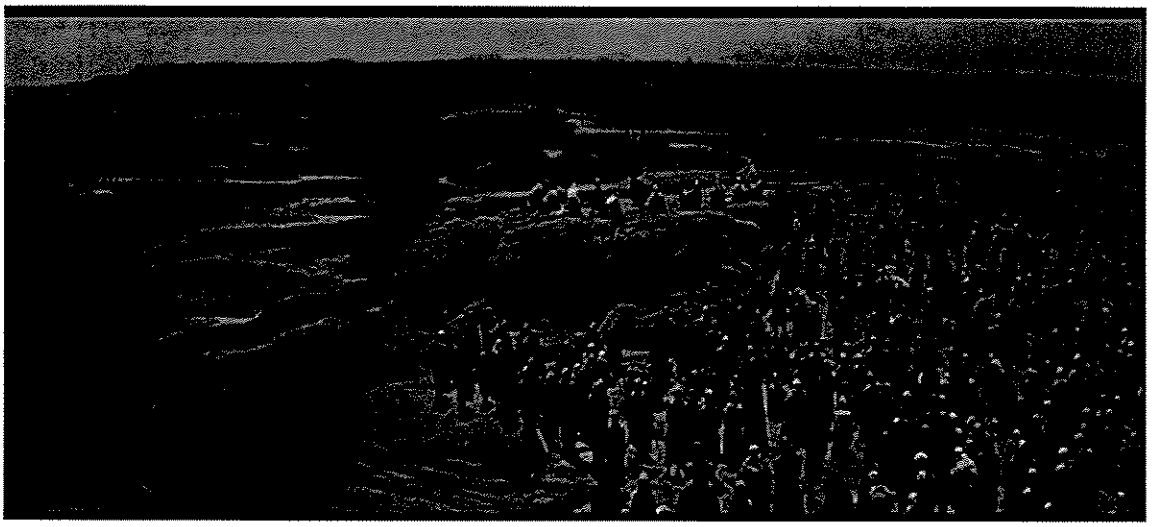
Este "algo" revelado da época do diretor também não foi explicitado e nem desenvolvido. Stern, da mesma forma que Tatum não viu problema na imagem do afresco na "catedral" no começo e no fim do filme, para ele é uma reafirmação de que se trata de uma imagem ortodoxa de Jesus[156]. Todavia, se desejarmos avançar um pouco em nossa análise, precisaremos somar os esforços de todos os pesquisadores, para pensar que na forte relação da Luz x Trevas, das cores bem pensadas, dos enquadramentos bem organizados, das composições extremamente elaboradas, do estático das imagens (cartões postais) ou cartões devocionais, para podermos redefinir o significado desta imagem de afresco que abre o filme. Creio, que se trata sobretudo de uma mensagem do diretor, que serve, não somente para apresentar a face de Sydow, mas também para jogar seu espectador num mundo de "imagens pintadas", é essa uma das principais características do filme de George Stevens, ele é um conjunto de grandes "pinturas" visuais, e, elas também são apresentadas de forma lenta para poderem ser apreciadas (além do aspecto meditativo). Neste quesito,

[156] Stern, p.143.

Stevens, é bem tradicional, pois aproxima-se dos "quadros vivos" do primeiro cinema, onde com poucos gestos os atores apenas ilustravam quadros vivos da vida de Jesus.

Devido ao fato de George Stevens ter feito filmes de western Stern irá fazer uma relação entre o filme e o mito americano da fronteira, no entanto, essa relação não fica bem provada através das imagens de *Greatest Story*, ela está mais próxima da análise feita por mim do filme de Pasolini, quando fiz a comparação entre Sagrado x Profano, Campo x Cidade. Stern chega a estabelecer uma lista[157] de oposições:

Deserto	**Jerusalém**
Liberdade	Confinamento
Pequeno grupo de aprendizes	Burocracia institucional
Conhecimento místico interno	Fórmulas externas
Apolítico	Política
Pureza	Contaminação
Sem dinheiro	Dinheiro.



Paisagem típica de westerns no Sermão da Montanha

[157] Stern, p. 157.

A comparação é imaginativa, e coloque-se imaginativo nisto, pois assistindo-se o filme se percebe muito rapidamente que ela não existe e que, apesar de bem intencionada, não passou disto. A relação do filme de Stevens com os filmes de Western não é de qualquer maneira produtiva.

Como pudemos observar, como anunciei desde o início deste capítulo, a sensação que se tem dos pesquisadores é que percebiam "algo" no filme, mas que por muitas razões não desenvolveram a idéia das "meditações", apesar de nelas terem tocado, e nem a sua apresentação à maneira de "pinturas", e, como pudemos verificar, eram nestes itens que este filme tinha efetivamente a colaborar para a construção da imagem de Jesus Cristo no Cinema.

Conclusão

Ao finalizar este capítulo também se encerram as análises das produções da década de 60. Algumas transformações sócio-culturais que se vislumbravam em *King of Kings*, que ficaram mais claras com *Il Vangelo Secondo Matteo*, e que por fim, terminaram por se refletir no fracasso histórico de bilheteria de *The Greatest Story Ever Told*, já serão na década de setenta fatos consolidados.

O filme de Stevens, aliados aos outros dois, fecha um formato narrativo, já se tem em meados da década de sessenta a consolidação clara dos fatos que são considerados importantes na vida de Jesus, fatos, pensados e escolhidos pelo cinema para o cinema. É com esta elaboração consolidada que outros filmes dialogarão nas décadas seguintes, em maior ou menor grau. Até o momento vínhamos sugerindo influências desta ou daquela produção, a partir da década de setenta estes três filmes é que serão os exemplos modelares de crítica ou de execução dos futuros filmes, serão o modelo do que se deve ou não deve fazer numa produção de Filme de Cristo.

Ao encerrar este capítulo percebemos que, aos poucos, a "chave" do mistério sugerido no início girou, e podemos, com a ajuda do trabalho de outros pesquisadores pensarmos as qualidades e méritos de *The Greatest Story*. E foi, de alguma forma, surpreendente observar um exemplo único, um filme que foi moldado para dar vazão às idéias de universalidade dos ensinos de Jesus, sob a forma de "meditações" pensadas em termos imagéticos, propostas em termos de duração temporal. Um filme proposto não tanto quanto um filme, mas como uma peça de conteúdo programático, elaborada para a reflexão,

meditação e se o "Espírito Santo Cinemático" permitisse, inspiração e conversão dos espectadores. Neste sentido, verificamos como, curiosamente, algumas "meditações imagéticas" assemelhavam-se a "Quadros Vivos" referência fundamental para as primeiras formulações dos Filmes de Cristo do final do século XIX e início do XX.

Se pudemos dizer que *King of Kings* trazia o "fictício" à respeito de Jesus a um ponto máximo até então, sobre *Greatest Story* pode-se dizer que conseguiu a melhor adaptação da mensagem à forma, a melhor adaptação das palavras de Jesus, das situações e cenas, sem que perdessem "o espírito evangélico". E, podemos enfim aclarar a percepção de que no filme a imagem realmente passada de Jesus, afora o Verbo Encarnado e Jesus o Bom Pastor, foi a de Jesus o "Pastor", no sentido mais estrito da palavra em nossa contemporaneidade. E esta percepção Cristológica tende a beneficiar e propiciar uma versão mais próxima de um Jesus Cristo do protestantismo americano.

Ao final deste capítulo desejo ter conseguido recolocar em questão não as deficiências, mas as qualidades deste filme, uma vez que ele as possui em abundância.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Volume III

CAMPINAS - 2005

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRC

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Doutorado em Multimeios

A IMAGEM DO ÍCONE - CRISTOLOGIA ATRAVÉS DO CINEMA
Um Estudo sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo

LUIZ ANTONIO VADICO

Volume III

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. Luis Antonio Vadico e aprovado pela Comissão Julgadora em 17/06/2005.

Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
-orientador-

Defesa apresentada ao Curso de Doutorado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Multimeios sob a orientação do Prof. Dr. Marcius César Soares Freire.

CAMPINAS – 2005

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T UNICAMP
V EX
TOMBO BC/ 65303
PROC 16-86-05
C D
PREÇO 11,00
DATA 10-8-05
Nº CPD
Bib. ID 361574

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

V143i

Vadico, Luiz Antonio.
A imagem do Ícone – Cristologia através do cinema. Um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Cristo. / Luiz Antonio Vadico. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Marcius César Soares Freire.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Cristologia. 3. Adaptação. 4. História. 5. Teologia. I. Freire, Marcius César Soares. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "The image of the Icon – Cristology throughout the cinema. A study about movie adaptation of the Christ's life"
Palavras-chave em inglês (Keywords): Cinema – Cristology – Adaptation – History - Teology
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Doutorado em Multimeios
Banca examinadora:
Prof. Dr. Marcius César Soares Freire
Profa. Dra. Maria Bernadette Cunha de Lyra
Prof. Dr. Miguel Serpa Pereira
Prof. Dr. Miltom José de Almeida
Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Profa. Dra. Maria Dora Mourão
Prof. Dr. Fernando Passos
Data da defesa: 17 de Junho de 2005

Índice

CAP. 10 - JESUS CHRIST SUPERSTAR E GODSPELL: O ANTI-CRISTO E O ESPÍRITO SANTO. 11

INTRODUÇÃO 11
JESUS CHRIST SUPERSTAR 14
ANDREW LLOYD WEBBER 16
O DIRETOR 17
FICHA TÉCNICA 17
A QUESTÃO DA REPRESENTAÇÃO 18
ANÁLISE DA ABERTURA 19
A CONVIVÊNCIA DOS OBJETOS DE ÉPOCAS DIFERENTES: PASSADO E PRESENTE 25
O TEMPLO 27
CORTE PARA PINTURAS DE CRISTO CRUCIFICADO. 28
COLAGEM? BUSCA DA REPRESENTAÇÃO? 28
OS TRÊS PROTAGONISTAS: JUDAS, JESUS E MARIA MADALENA. 30
A QUESTÃO DAS CORES 37
OS CORPOS 39
JUDAS E SEU NOVO PAPEL 40
O PROBLEMÁTICO JESUS SUPERSTAR 44
A PERSONALIDADE DE JESUS 44
OUTROS SÍMBOLOS 51
A CORTE HOMOERÓTICA DE HERODES ANTIPAS 52
ÚLTIMOS COMENTÁRIOS 55
GODSPELL 57
A PRODUÇÃO 57
O DIRETOR – DAVID GREENE 59
FICHA TÉCNICA 60
O FILME 60
AS AUSÊNCIAS 61
PRÓLOGO E EPÍLOGO 63
A ESTRUTURA: ENSINAMENTOS, PARÁBOLAS E CANÇÕES DE FÉ INTERNALIZADA 72
OS ENSINAMENTOS 74
CANÇÕES DE INTERNALIZAÇÃO DA FÉ 77
ÚLTIMOS COMENTÁRIOS 81
A RECEPÇÃO 83
OS PESQUISADORES 87
CONCLUSÃO 93

CAP. 11 - JESUS OF NAZARETH - JESUS, O JUDEU – FRANCO ZEFFIRELLI, 1977. 97

INTRODUÇÃO 97
O DIRETOR 99
A PRODUÇÃO 101
FICHA TÉCNICA 112
O FILME 112
A FORMAÇÃO DE JESUS, O JUDEU 114
JOÃO BATISTA 126

SEXO, EROTISMO E VIOLÊNCIA 128
A DESCULPABILIZAÇÃO DE JUDAS 131
O PROCESSO DE DESCULPABILIZAÇÃO DOS JUDEUS 133
O COMENTÁRIO DOS CRÍTICOS 142
A IMAGEM CRISTOLÓGICA 148
A RECEPÇÃO 152
CONCLUSÃO 155

CAP. 12 - THE LAST TEMPTATION OF CHRIST - A TENTAÇÃO DO APÓCRIFO – MARTIN SCORSESE, 1988. 159

INTRODUÇÃO 159
BREVE PANORAMA 162
O DIRETOR 165
A PRODUÇÃO 167
FICHA TÉCNICA 174
O FILME 175
OS ENXUGAMENTOS NARRATIVOS 177
IMAGENS APÓCRIFAS 186
O CASO PAULO 195
A IMAGEM CRISTOLÓGICA 200
A RECEPÇÃO 203
CONCLUSÃO 212

CAP. 13 - THE PASSION OF THE CHRIST - O JESUS NEO-MEDIEVAL - MEL GIBSON, 2004. 215

INTRODUÇÃO 215
O DIRETOR 217
O ROTEIRISTA 220
PRODUÇÃO 221
FICHA TÉCNICA 230
O FILME 230
SINOPSE 230
O PRÓLOGO DE ISAÍAS 231
A ESTRUTURA NARRATIVA – A QUESTÃO DA LÍNGUA – O MEDIEVAL 234
A VIA CRUCIS E SUAS COMPONENTES 236
OS FLASH-BACKS DE JESUS 238
AS CONTRIBUIÇÕES 242
A INOVAÇÃO NA NARRATIVA – O HIPERTEXTO 242
O MARIANISMO – A GRANDE MÃE 245
A MALHAÇÃO DE JUDAS 246
A DESCULPABILIZAÇÃO DOS ROMANOS, DUVIVIER PRESENTE. 248
O ANTI-SEMITISMO 251
A PARTICIPAÇÃO DO DIABO E SEU SIGNIFICADO - A QUESTÃO HOMOSSEXUAL 254
A RECEPÇÃO 257
CONCLUSÃO 261

CAP. 14 - OS FILMES DE CRISTO NO BRASIL – JESUS. UM HOMEM CORDIAL – PE. MARCELO ROSSI. 2004. 263

A RECEPÇÃO DOS PRIMEIROS FILMES DE CRISTO 263
NOSSA ÚNICA VIDA DE CRISTO 277
E MUSSUM FOI JESUS... 278
PE. MARCELO ROSSI 279
A PRODUÇÃO 282
FICHA TÉCNICA 283
MARIA, MÃE DO FILHO DE DEUS 283
JESUS, UM BRASILEIRO 290
CONCLUSÃO 292

CONCLUSÃO 295

BIBLIOGRAFIA 313

FILMOGRAFIA 321

WEBLIOGRAFIA 324

Índice de Imagens

Chegada dos atores às locações 20
O ator que fará o papel de Judas *Atores descarregam a Cruz* 21
Seqüência da relação de Cristo com o Sol 22
Segunda seqüência da Abertura 23
Fim da encenação - Madalena e Judas voltam para o ônibus 24
Cruz contra o sol, logomarca. 24
Atores usam roupas típicas do início dos anos setenta 25
Objetos fora de "lugar" os tempos se cruzam 26
O Templo, grande espelho do mundo. 27
Algumas das imagens pictóricas utilizadas 28
Judas angustiado e só 31
O triângulo que domina o filme: Jesus, Madalena e Judas 32
Maria Madalena ama devotadamente Jesus 34
As cores representando a moralidade das personagens 38
Jesus e seu manto escuro, significaria passagem do comando? 39
Santa Ceia em forma de Pique-nique 41
A Glória de Judas após o suicídio 43
Um Jesus que se nega a ensinar 45
Jesus não cura os doentes 47
Jesus em agonia no Getsêmani 50
Associação de Jesus com o Sol 52
A corte homoerótica de Herodes reage à divindade de Jesus 53
O Lago da Galiléia passa despercebido 55
Judeus associados a corvos 55
Victor Gaber como Jesus 57
"Faz de conta..." na Santa Ceia e na Crucificação 62
Boneco representa os judeus 62
Imagens de fundo para a voz off de Deus 64
Abertura 65
Nova York, cenas da metrópole 66
Apresentação das personagens 66
Chamamento das personagens 67
Os discípulos chamados pelo Arauto 68
Jesus batizado 69
Nova York vazia, sem trânsito e sem pessoas 70
Ao final a vida volta ao normal 71
"Day by Day ..." 77
"Volte atrás, ó homem!" 78
"Ele não repreenderá ..." 79
O milagre das bengalas e o centro financeiro como cenário 80
Ana espia a Anunciação 117
Maria visita Isabel 118
A circuncisão de Jesus 120
A tradição do Rei mago negro 121
A fixação nos olhos azuis de Jesus 122
Bar Mitizvah de Jesus 123
Jesus oferece um cordeiro no Templo 123
Maria é personagem subalterna 124
A morte de José 125
Olívia Hussey superando-se no papel de Maria 126
João Batista de Zeffirelli 127
João Batista num canyon 128
Herodiades e Herodes 129
A Dança de Salomé 129

Amós e Judas, assistem pregação do Batista ____ 131
Sepultamento de João Batista ____ 132
Laurence Olivier como Nicodemos ____ 134
Ernest Bornigne como Caifás ____ 136
"Foi por esta Páscoa que vim ao mundo..." ____ 139
Santa Ceia sem mesa ____ 140
Powell, europeu de olhos azuis ____ 142
Seqüência do açoitamento ____ 143
Jesus anuncia na Sinagoga sua messianidade ____ 149
Jesus casando-se com Madalena ____ 160
Julgamento, via crucis e crucificação esquemáticos e rápidos ____ 179
Jesus arrependido ____ 180
Frivolidade nas Bodas de Caná ____ 181
Maria Madalena salva do apedrejamento ____ 182
Primeira pregação de Jesus ____ 182
Caifás, um homem de bom-senso ____ 184
Ressurreição de Lázaro Lázaro após o evento ____ 185
Pedro bebe e constata a transformação do vinho em sangue ____ 187
Jesus semeia e brota uma macieira ____ 188
Discípulos de João Batista João Batista ____ 189
Círculo de proteção na Tentação ____ 189
Seqüência das Tentações de Cristo ____ 190
O Sagrado Coração ____ 191
As curas de Jesus ____ 192
A estigmatização ____ 192
Palavras de Paulo em Greatest Story ____ 196
Seqüência do encontro de Paulo com Jesus ____ 198
Maria, Madalena, Judas e Satanás os apoios de Jesus ____ 201
O Flagrum sobre a mesa ____ 228
Jesus não dialoga com o diabo ____ 232
Extrema violência ao longo do filme ____ 233
Sangue demais ____ 234
Jesus encontra-se com Verônica durante a Via-Crucis ____ 237
O lava-pés - Terceiro Flash-Back de Jesus ____ 239
O compromisso e o descompromisso, Quarto Flash-Back de Jesus ____ 240
Sermão da Montanha - Quinto Flash Back de Jesus ____ 241
Jesus, o Carpinteiro - Primeiro Flash Back ____ 243
Maria recolhe o sangue de Jesus do chão ____ 245
Maria ausculta a respiração de Jesus através do chão que os separa ____ 246
Crianças endemoninhadas - Malhação de Judas ____ 247
O mais ousado dos corvos arranca o olho do mau ladrão ____ 248
O Casal Pilatos ____ 248
Pilatos no julgamento, manda açoitar Jesus recomendando que não o matem ____ 250
Cláudia entrega toalhas para a Virgem para que recolha o sangue de Cristo ____ 250
Julgamento perante Caifás ____ 251
No açoitamento o Diabo está por trás de Caifás ____ 252
O Diabo efeminado ____ 254
A presença do Diabo amplia o suplício de Jesus ____ 256
Pe. Marcelo deve tomar conta de uma menina ____ 284
Evidente pobreza cenográfica ____ 285
"Mãezinha do céu..." ____ 286
Gentileza, proximidade física e cordialide ____ 287
As Tentações no Deserto, o Diabo toca Jesus ____ 288
Efeitos especiais infelizes ____ 289
Pouco sangue, nenhuma violência ____ 289
Ana e Joaquim, pais de Maria O menino Jesus ressuscita uma pomba ____ 290

D. Fernando faz uma ponta no filme ____ 291
A Virgem Maria sempre é mandada prá casa ____ 291
Jesus e as Criancinhas em 1916, 1927 e 1954 ____ 297
Salomé, emprestando erotismo aos filmes ____ 298
Judas da ignomínia à glória ____ 299
Jesus sempre caminhando ____ 302
Jesus, o Cordeiro de Deus ____ 303
Jesus, o médico, o professor e o peregrino ____ 304
Jesus, um Americano ____ 305
Jesus, um Pastor ____ 305
Jesus, o Verbo — *Jesus, o Palhaço* ____ 306
Jesus, o Anti-Cristo — *Jesus, o Judeu* ____ 308
Jesus, psicótico ou apócrifo? — *Jesus, o Medieval* ____ 309
Jesus, um homem cordial ____ 310
Jesus ressuscitando Lázaro, The Greatest Story ____ 311

Cap. 10 - Jesus Christ Superstar e Godspell: O Anti-Cristo e o Espírito Santo.

Introdução

No início da década de 70 surgiram dois filmes que marcaram indelevelmente o gênero Filmes de Cristo, *Jesus Christ Superstar* e *Godspell*. Alguns teóricos gostam de pensar que ambos tratavam-se na verdade de uma "atualização" da estória de Jesus (Tatum, Baugh, Telford). Uma busca sincera e honesta de fazer com que a mensagem de Jesus Cristo alcançasse as pessoas de uma forma mais eficiente do que fizera então o Cinema. O primeiro filme desejando-se uma ópera rock e o segundo apenas um musical, alcançaram um público bastante razoável, principalmente *Jesus Christ Superstar*, que custou pouco mais de três milhões de dólares e arrecadou mais de doze milhões.

No quesito que todos nós gostamos de classificá-los, filmes da Contra-cultura, ambos apareceram bastante tarde em relação ao movimento jovem, movimento Hippie, etc, já encontrávamo-nos no momento do esvaziamento do Poder das Flores, se bem que isso não era de todo visível em 1973. É neste contexto de movimentos organizados pelos jovens do mundo inteiro, e mais explicitamente os jovens americanos, que estes filmes vêm se localizar. A década de sessenta caracterizou-se por ser uma época de grandes lutas para os americanos, luta contra a discriminação racial, luta pelos direitos civis, luta contra o governo, por causa da Guerra do Vietnã, e acima de tudo a luta entre as gerações, que foi a grande marca do período. Estes movimentos de jovens, estudantes ou não, preparavam-se já desde a década de 50 e explodiram com toda força ao longo dos anos 60. Seu maior anseio era liberdade. A liberdade de ir contra o "Sistema", de propor comportamentos novos, idéias novas para as pessoas como um todo. Estas propostas de "vida Alternativa" mais do que pregadores possuía aqueles que buscavam vivenciarem-na na prática. E, talvez por isso conseguiu arrebanhar um grande número de seguidores, formando a grande geração Hippie.

Na outra mão das suas idéias de liberdade também encontrava ressonância as experiências com drogas, principalmente LSD, que havia sido recém-descoberto tendo até mesmo um professor universitário como seu acólito Timothy Learry. Recheando este

ideário havia um forte retorno às culturas orientais. Uma busca do conhecimento hindu, chinês, o que viesse lá do oriente era bem vindo, desde que não trouxesse junto a idéia de repressão, até mesmo as formas musicais orientais foram apropriadas fortemente, se nos lembrarmos do importante papel do músico indiano Ravi Shankar no cenário musical americano.

No conjunto de movimentos jovens havia até mesmo os agrupamentos que se desejavam cristãos, como "não drogados para Jesus" ou "drogados para Jesus" como poderíamos defini-los grosso modo. A experiência com as drogas ou a sua ausência mediava diversas relações, e isto não seria diferente mesmo entre os que se diziam cristãos. Barnes Tatum, gosta de dizer de maneira indireta que "havia público" para estes filmes serem lançados, deixando um certo indício de que para ele estes filmes são "vazios"[1] de mensagem, não têm nada com que contribuir de verdade para a imagem de Cristo, foram apenas exploração comercial de um momento social rico. Lloyd Baugh não parece sentir a coisa de forma muito diferente.

Mas, pensemos, não seria paradoxal que dois filmes sobre a Vida de Jesus, lançados no mesmo ano, fossem não só relacionados à música, mas que nenhum deles pensou em fazer, p.ex., a Ressurreição de Cristo ao final? Ou, talvez diversamente, não se pensou mais a fundo nos motivos pelo qual ambos se propõe como peças dentro de uma peça? Ou seja, óbvia representação? Não deixa de ser curioso que após décadas sem nenhuma filmagem da vida de Jesus na Palestina, provavelmente a última tenha sido a do italiano Luigi Toppi, em 1915, exatamente um filme que não tem compromisso com o real irá busca locações na Palestina para realizar as suas filmagens?

Certamente devemos buscar as raízes destes filmes no fato de ambos terem sido pensados como peças musicais e de terem estreado e tido uma carreira teatral antes de chegarem aos cinemas, no entanto, isto não pode jamais afetar nosso julgamento, pois sempre teremos em nosso horizonte de análise apenas o filme. É necessário percebê-lo em sua inteireza, mas sempre a partir dele pra sociedade e não o inverso, por que se não sempre que chegarmos até o filme ele já estará "vazio".

Há muitas questões para serem pensadas sobre estes filmes musicais. Provavelmente a que costuma ser abordada com mais insistência, o formato, será a mais simples. Interessa-

[1] Tatum, p. 117.

nos particularmente perceber que imagem está sendo formulada naquele momento. Ela é puramente cristã? Não estaria sendo preenchida de sentidos e significados repletos do orientalismo aceito à época? E, se não estava repleta do orientalismo, como essa imagem se propunha? Era realmente algo novo que estava sendo colocado à frente dos espectadores ou era simplesmente uma roupagem nova para idéias velhas? Era uma reatualização da imagem de Cristo ou era apenas uma maquiagem?

Certamente o baixo custo destas produções não seria ao acaso, pois já seguia desde o primeiro momento a própria ideologia destes movimentos, não ao consumismo, não ao materialismo. Então, não haveria, mesmo que alguma grande produtora desejasse investir, grandes somas de dinheiro neles, pois então estes filmes não seriam aceitos. E, quando foram aceitos, o foram por quê? Em que medida eles realmente cooperam com a imagem de Jesus Cristo? Havia uma mensagem que "colou", foi aceita, entendida, ou apenas a música era boa e aí a letra ficou?

Apesar da aparência de inusitado, e destes serem os primeiros e os últimos filmes do sub-gênero Musical de Cristo, a idéia de relacionar Jesus e Música não é nada nova. A música está para a religião como Deus está para esta. É uma importante forma de louvor e devoção, em todas as culturas. No ocidente, durante a Idade Média, existiram momentos em que a única música que poderia existir era a sacra. Logo, não pode haver nada de estranho na idéia de se vincular Jesus e a música. Johan Sebastian Bach, já o fizera com sua *Paixão Segundo São Mateus*, e com a *Paixão Segundo São João*, Handel não fizera menos com o oratório *O Messias*, pode-se contar as peças de boa qualidade sobre o tema às centenas. Será que elas teriam de alguma forma contribuído para o surgimento dos filmes musicais? Quando Andrew Lloyd Webber estava procurando uma estrutura narrativa para sua ópera rock foi buscar onde? Nos textos evangélicos ou na formatação já existente de um Bach ou de um Handell, muito mais fácil de ser reelaborada, uma vez que já havia enfrentado os diversos problemas técnicos como: protagonistas, árias principais, momentos climáticos, etc. Não é nosso intuito descobrir se a estrutura estabelecida pela música clássica foi utilizada ou não, mas é importante perceber como este músicos reorganizaram a narrativa e em função de quê.

O fato de que ambos os filmes tenham se tornado bastante datados no decorrer dos anos ainda não significa que tenham perdido o seu significado. Eles ainda existem e

atingem uma multidão, talvez ainda mais do que anteriormente. Suas canções ainda são utilizadas nos Estados Unidos em igrejas evangélicas, e *Godspell* é amplamente usado na catequese infantil.

Jesus Christ Superstar

Apesar de ter chegado aos Estados Unidos, e possivelmente graças ao cinema, parecer vinculado à idéia de que se trata de um musical americano, *Jesus Christ Superstar* surgiu através do trabalho de dois jovens compositores ingleses Tim Rice e Andrew Lloyd Webber. A idéia surgiu timidamente, primeiramente *Jesus Christ Superstar* iniciou como uma única canção de mesmo nome. Como os compositores não encontraram quem se dispusesse a investir dinheiro para levar a idéia original da peça ao palco, eles gravaram um álbum duplo com as músicas, que constou de talentos promissores, desconhecidos à época, que ganhariam certo renome num futuro próximo. Entre eles estavam Ian Gillan[2], vocalista do conhecido conjunto *Deep Purple* (interpretou as canções de Jesus), e Yvonne Elliman (Maria Madalena) que além de aparecer em vários discos de Eric Clapton, teria ainda um sucesso seu na era da discoteca (*If I Can't Have You*). Nesta primeira gravação incluem-se os músicos Steve Ray Vaughan, Chris Spedding e Henry McCulloch, e cantores bastante conhecidos daquela época, como Madeline Bell, Terry Saunders, P.P. Arnold, Kay Garner e Tony Ashton.

O sucesso do disco, principalmente nos Estados Unidos, levou à realização de uma turnê pelo país, além disso, grupos de estrada representaram-no também respeitando o seu formato de ópera rock. No final do ano de 1971, a sua boa aceitação levou, enfim, a peça a estrear primeiro na Broadway já com outro elenco, diferente do disco, embora nomes como o de Yvonne Elliman e Barry Dennen permanecessem. A ópera rock foi elaborada e produzida para ser representada no teatro Mark Hellinger em Nova Iorque sob a direção de Tom O'Horgan, que tinha primeiro dirigido o musical *Hair*. A produção novaiorquina de Jesus Cristo Superstar teve o tratamento de sua estória coberto pela revista *Time* (25 de outubro de 1971). Nesta mesma época aconteceu a cobertura do aniversário de 21 anos da

[2] Algumas informações relativas à produção foram retiradas do site Whiplash, especializado em musicais e traduções das letras do mais famosos. Raul Branco e Fernando Silva são os responsáveis por algumas informações nele encontradas. O site foi acessado em 23/09/2004.
http://whiplash.net/forceframe.html?/traducoeslist.mv?registro=108

estrela Jeff Fenholt – hoje um evangélico da televisão – vestido com um manto cujo custo foi anunciado como sendo de 20.000 dólares, o que para os religiosos significou uma exibição de arrogância, vaidade e petulância. Os protestos não tardaram a chegar. Mas isso não interferiu de todo no sucesso que o musical obteve, o que acabou por levar a peça a ser encenada em diversos países, tendo, até hoje, versões em pelo menos vinte e duas línguas diferentes, inclusive português, húngaro e até japonês.

O cineasta Norman Jewison interessou-se em levar *Jesus Christ Superstar* para a tela enquanto ainda estava na Iugoslávia filmando outra estória judia – o musical *Fiddler on the Roof* (1971). Jewison envolveu-se na produção em diversos níveis, co-produziu o filme com Robert Stigwood para a Universal Pictures Studios, escreveu o roteiro em associação com Melvyn Bragg, e também o dirigiu[3].

O filme foi rodado no verão e final de 1972, em Israel, a um custo de três milhões e meio de dólares. Antigos sítios arqueológicos foram utilizados como locações, a intersecção entre o passado e o presente tornam-se evidentes no filme em alguns momentos, de diversas maneiras: um tanque de guerra aqui, um barulhento caça ali, roupas modernas e capacetes contemporâneos aparecem ocasionalmente, e um templo marcado com sinais em árabe e inglês com os dizeres "*Money Changer*" (troca-se dinheiro – câmbio). Para o filme, Ian Gillan[4] foi novamente procurado para retomar seu papel de Jesus; o cantor, porém, preferiu se dedicar a sua banda *Deep Purple* e recusou o convite. Jesus seria interpretado, então, pelo americano Ted Neeley. Curiosamente, Yvonne Elliman e Barry Dennen repetiram seus papéis, sendo assim os únicos a participarem dos três projetos: disco, peça e filme. O papel de Judas, talvez o papel principal, coube a Carl Anderson. Os outros componentes do elenco, entre homens e mulheres, já haviam participado em montagens teatrais de Los Angeles e Nova York[5].

Há variações mínimas entre as letras da peça e do filme, sendo que as músicas *Then We Are Decided* e *Could We Start Again Please* foram compostas especialmente para esta versão. Anos mais tarde – em 1987 – já tendo se estabelecido como compositor de sucessos da Brodway, como *Evita* e *Cats*, Andrew Lloyd Webber retomou a questão básica que servia de pano de fundo para *Jesus Cristo Superstar*: "*Judas Iscariotes tinha Deus ao seu*

[3] Tatum, p. 118.
[4] Vide Whiplash.
[5] Tatum, p. 118.

lado? (...) Quantas coisas haviam ficado intactas, e no final, um acidente ou o que era necessário para os políticos da época?"[6].

Andrew Lloyd Webber

O compositor Andrew Lloyd Webber[7] nasceu na Inglaterra, em 1948. Ele é originário de uma família de músicos. Seu pai, compositor e maestro, chegou a ser diretor do Royal College, parece, curiosamente, nunca ter incentivado a carreira musical do filho, pois em nada se opôs quando o filho desejou abandonar o conservatório antes de se formar. Webber possui um talento bastante precoce, escreveu sua primeira canção aos 9 anos de idade, aos vinte já elaborara seu primeiro musical *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat*, escrito em 1968.

A este seguiu-se *Jesus Christ Superstar* (1971). Impulsionado por uma carreira que prometia-lhe sucesso dedicou-se com bastante afinco às suas produções, surgindo *Gumshoe* (1971), *Jeeves* (1974), *The Odessa File* (1973), *Evita* (1976), *Variations* (1978), *Tell Me on A Sunday* (1979) - estes dois posteriormente reunidos em um musical com o título de *Song and Dance* - *Cats* (1981), *Starlight Express* (1984), *The Phantom of The Ópera* (1986), seu maior sucesso, *Aspects of Love* (1991) e *Sunset Boulevard* (1993).

Em 1985 fez uma incursão no terreno da música erudita, escrevendo um Requiem em memória de seu pai. O sucesso de Webber pode ser medido pelos vários prêmios Tony - o equivalente teatral ao Oscar -, que recebeu, e diversas outras premiações. Em 1985 ele ganhou o *Best Classical Score* por seu *Requiem*. Em 1992, ganhava cerca de US$ 150 mil por semana de direitos autorais. Seus musicais são representados em várias cidades ao mesmo tempo, além de companhias intinerantes que percorrem os EUA. A sua fortuna, calculada em 550 milhões de libras esterlinas. É um dado interessante perceber como cooptar Jesus, como um produto, pode ajudar a indústria do entretenimento a crescer e a se desenvolver.

---

[6] Tatum, p. 118.

[7] Há vários sites na Internet que dão informações dispersas e fragmentárias sobre Andrew Lloyd Webber, as referências biográficas, relativas a pessoas ainda vivas, são difíceis de serem verificadas. Na maior parte das vezes compõem-se de pequenas informações sem nenhum detalhamento, ou, inversamente, detalham algum aspecto específico á exaustão.Optei aqui por uma informação rápida á respeito do compositor, grande parte destas informações pertencem a um site especializado: http://www.geocities.com/Broadway/Stage/6255/alw.htm, acessado em 23/09/2004.

O Diretor

O Diretor Norman Jewison, canadense de Toronto, nascido em 21 de julho de 1921, possui já uma longa carreira, da qual despontam ocasionalmente alguns sucessos. Estudou no Malvern Collegiate Institute, Victoria College e na University of Toronto, também estudou piano e teoria musical no Royal Conservatory. Na década de quarenta fez uma breve carreira na marinha, em seguida, por falta de oportunidades no Canadá ele seguiu para a Inglaterra onde trabalhou como ator e roteirista, lá chegou a trabalhar na BBC de Londres. Com esta experiência na bagagem retornou ao seu país onde entre os anos de 1953 e 1958 foi um dos principais diretores da Canadian Broadcasting Corporation, o serviço de televisão do Canadá. Foi contratado posteriormente pela CBS, em New York, pela qual ganhou três prêmios Emmy entre 1958 e 1961.

Seu primeiro filme foi *40 Pounds of Trouble* (1962), que lhe permitiu um longo contrato com a Universal Pictures. Seu primeiro sucesso de público e crítica só aconteceria em 1965, com Cincinnati Kid. Depois ele chegou a ser indicado para o Oscar e o Globo de Ouro por sua direção em *In the Heat of the Night* (1967), apesar de ter continuado sendo um respeitável produtor e diretor, nem todas as suas produções posteriores foram bem tratadas pela imprensa. Um dos seus maiores sucessos foi a sua filmagem do musical da Brodway: *Fiddler on the Roof* (1971), ou *Um Violinista no Telhado*, graças a este trabalho ele foi reconhecido como um homem que respeitava a etnicidade, colocando no espetáculo pessoas de todas as "cores", tendo em vista essa veia mais humanística chegou até mesmo a ser apelidado pela imprensa de Norman "Christianson". Após a produção e direção de Jesus Christ Superstar continuou a sua carreira produzindo vários outros sucessos de público, como *The Hurricane*, de 1999.

FICHA TÉCNICA

O filme foi dirigido por Norman Jewison, que também foi o produtor juntamente com Robert Stigwood e Patrick Palmer como produtor associado. O roteiro foi escrito pelo mesmo Jewison em parceria Melvyn Bragg baseados na Opera Rock Jesus Christ Superstar, e no livro homônimo de Tim Rice. A música é do hoje conhecido compositor de musicais Andrew lloyd Webber, na época ainda um iniciante, as letras foram compostas por Tim Rice. No filme a música foi conduzida pelo conhecido maestro André Previn. A supervisão da Produção foi feita por Larry de Waay e a edição foi de Antony Gibbs. A direção de

Fotografia foi de Douglas Slocombe B.S.C.. A coreografia ficou a cargo de Rob Iscove, o desenho da produção por Richard Macdonald e os figurinos foram de Yvonne Blake. David Land foi o Assistente dos Produtores e a pós-produção ficou com Richard Carruth. *Jesus Christ Superstar* foi filmado em TODD-AO 35, e feito em Technicolor. É conveniente lembrar que a orquestração foi do próprio Andrew Lloyd Webber.

Os papéis principais ficaram a cargo de Ted Neeley (Jesus Cristo); Carl Anderson (Judas Iscariotes); Yvonne Elliman (Maria Madalena) e Barry Dennen (Poncio Pilatos). Nos papéis mais secundários ficaram Bob Bingham (Caifás); Larry T. Marshall (Simão o Zelota); Joshua Mostel (Herodes Antipas); Kurt Yaghjianas (Anás); Philip Toubus (Pedro).

Os outros apóstolos foram feitos por: Pi Douglas; Robert Lupone; Jonathan Wynne; Thommie Walsh; Richard Moliare; David Devir; Jeffrey Hyslop; Richard Orbach; Shooki Wagner. E, as mulheres que aparecem no filme, misturada ao coro dos apóstolos são: Darcel Wynne; Marcia Mc Broom; Sally Neal; Leeyan Granger; etc.

A questão da representação

Talvez a questão mais delicada relativamente JCS seja a da representação, apesar de nenhum dos pesquisadores fazer uma análise sobre ela, isto é sempre o que primeiro apontam, tanto JCS quanto *Godspell* se definem como "peças dento de uma peça". Ou seja, nas cenas iniciais de JCS nós perceberemos a chegada dos atores num ônibus, neste contexto eles já estão participando da primeira "peça" que é o filme, em seguida montam a peça JCS e ao final retomam para o ponto inicial voltando para o ônibus e partindo. No entanto, essa "moldura" que envolve o filme não é a única garantia de que não estamos vendo algo que deseja ser "verdadeiro" mas uma representação, há uma série de outros elementos espalhados ao longo do filme que têm a função específica de nos relembrar que aquilo não é real, que "daquela forma não pode ter sido". Vamos verificar essas estratégias dentro desta produção.

Análise da abertura

A garantia de que este filme[8] se trata de uma representação, já está sendo estabelecida na abertura. Ora, todo e qualquer filme se trata sobretudo de representação, mesmo que ele deseje comportar todos os aspectos mais importantes relativos à realidade, ainda assim será uma representação do real, e não o real em si. Até o momento verificamos filmes sobre a vida de Jesus que possuíam, na maioria das vezes um compromisso com a verossimilhança, com a realidade, e algumas vezes com a realidade histórica da Palestina do século I. Notamos, desde o início deste trabalho, o didatismo nestes filmes, onde sempre apareciam mapas, ou narradores, esclarecendo a situação e o contexto históricos. Verificamos que nesta busca por fazer o mais real possível os cenógrafos esmeraram-se e os diretores se descabelaram em busca do que fosse o "mais cinemático". Os religiosos em geral, buscaram nestes filmes coerência doutrinária e teológica, entretanto, estes quesitos estão ausentes de JCS e Godspesll.

Pela primeira vez Jesus não está sendo proposto num contexto histórico específico, ele deseja se colocar numa fusão entre passado e presente, além do mais não se trata "Dele" e sim de um ator que faz o seu papel e isto também nos foi desvelado. Então, se pode pensar que estes filmes são "proposições" que podem ou não serem aceitas. Eles estão dizendo desde o começo: isto é um filme, um filme de uma peça, a representação da representação, logo, não é a realidade, não é a vida de Jesus, mas como eu afirmo que ela foi; e o meu "dizer" só pode ser contemporâneo a mim mesmo. Evidentemente que o mesmo a priori seria válido para qualquer filme de Cristo, a diferença é que estes, a maneira do teatro comunista de Bertold Brecht, desvelam-se, buscando quebrar com a "alienação" do espectador, liberá-lo da crença ou descrença, deixá-lo tranqüilo para fluir o espetáculo.

Neste ponto existe algo ainda mais complexo, pois o espectador pode não acreditar em JCS, mas pode gostar das músicas e das suas letras e ir para casa cantando-as, e aí, representação da representação ou não, a mensagem atingiu plenamente o seu objetivo. Por isso, diferentemente dos pesquisadores Barnes Tatum e Lloyd Baugh, acredito ser necessário se gastar um pouco mais de tempo para uma análise mais detida em cada um deles.

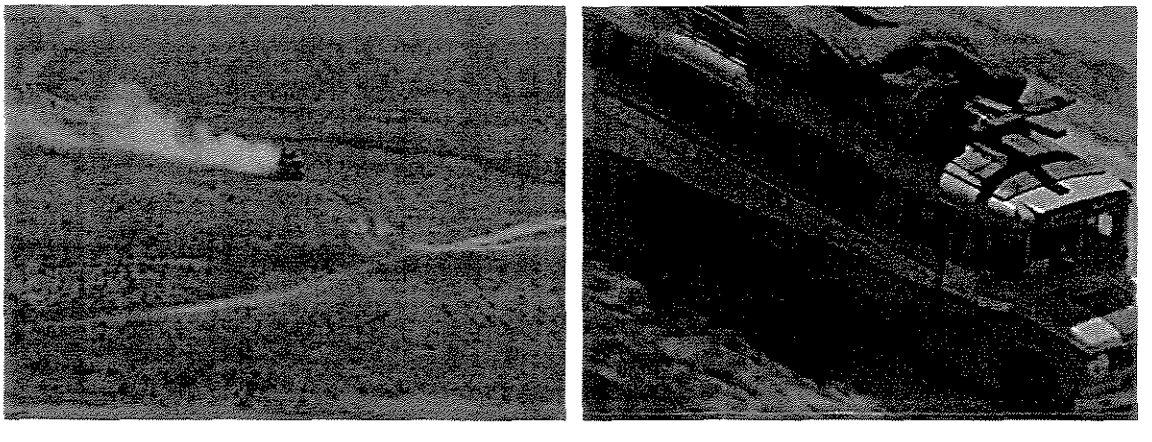
---

[8] O filme analisado trata-se da cópia *Jesus Cristo Superstar (Jesus Christ Superstar)*, distribuído pela CIC Vídeo, com 106 minutos de duração, no formato VHS.

Não é o caso, p.ex., de se fazer uma comparação entre os Primeiros Filmes de Cristo e essas duas produções do começo dos anos setenta, pois aqueles não se propunham de forma dupla, a representação da representação. O outro fator que poderia nos levar a compará-los é que tanto uns como outros definiram como o tempo da narrativa os dias finais da vida de Jesus, ou seja, a Paixão propriamente dita. Para os Primeiros Filmes de Cristo, a Peça da Paixão se propõe como uma representação do sagrado e vimos anteriormente que as pessoas se comportavam em relação a elas como uma espécie de manifestação do sagrado. Não é o caso de JCS, que não se pretende e não deixa que se conclua que se trate de uma manifestação do sagrado, ele é uma "idéia" sobre aquilo.

No caso de outros filmes analisados aqui às vezes a abertura tem se mostrado de grande utilidade, este também é o caso de JCS, ela é composta por duas seqüências: a chegada dos atores e estes assumindo os seus papéis. Ao todo são cinco minutos e vinte e três segundos de preâmbulo, um tempo nada desprezível. Verifiquemos o que esta abertura deseja nos comunicar.

A abertura se inicia com um travelling panorâmico da esquerda para a direita do Deserto da Judéia, até encontrar algumas ruínas cercadas por andaimes – (música) a câmera mostra as ruínas ao som de uma guitarra – não há ninguém. Já de imediato, nesta rápida apresentação do cenário verificamos o antigo com presença de andaimes, o que significaria que as ruínas estão sendo restauradas. Não há, no entanto, sinal de "obras" apenas os andaimes, logo, um requisito do cenário do filme. Em seguida a câmera sai em busca de um carro que vem no horizonte.



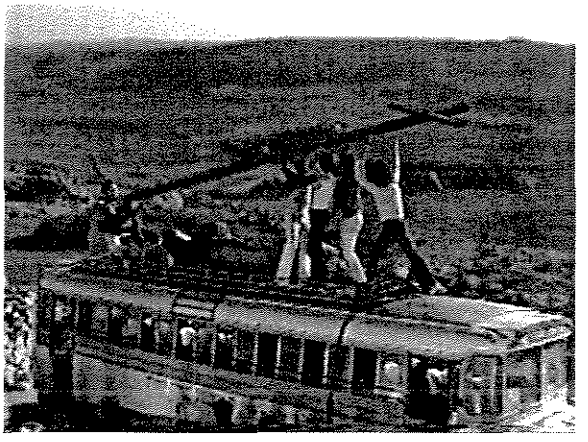
Chegada dos atores às locações

Define-se o veículo: um ônibus, visto de diversos ângulos. Tem vários volumes em cima, entre eles uma cruz enorme é visível. A música calma no início vai tornando-se neurótica e frenética, ela acompanha a troupe de atores que descem e começam a descarregá-lo. Neste quesito já possuímos uma forte presença do simbólico: pessoas chegam às ruínas do passado carregadas com o que possuem, a sua consciência histórica, a sua vivência (objetos do maleiro).

Enquanto o ônibus é descarregado vão sendo mostrados os objetos a serem utilizados, espadas, metralhadoras, roupas, etc. Enquanto isso outros atores são mostrados maquiando-se e buscando uma performance do seu papel. O ator negro que fará Judas é o último a sair do ônibus – não estava trabalhando – olha tudo com estranheza. (simbolicamente, os homens chegam às ruínas, mas vêm carregados de objetos e seus significados, e agora irão se revestir de alguma coisa que não são).



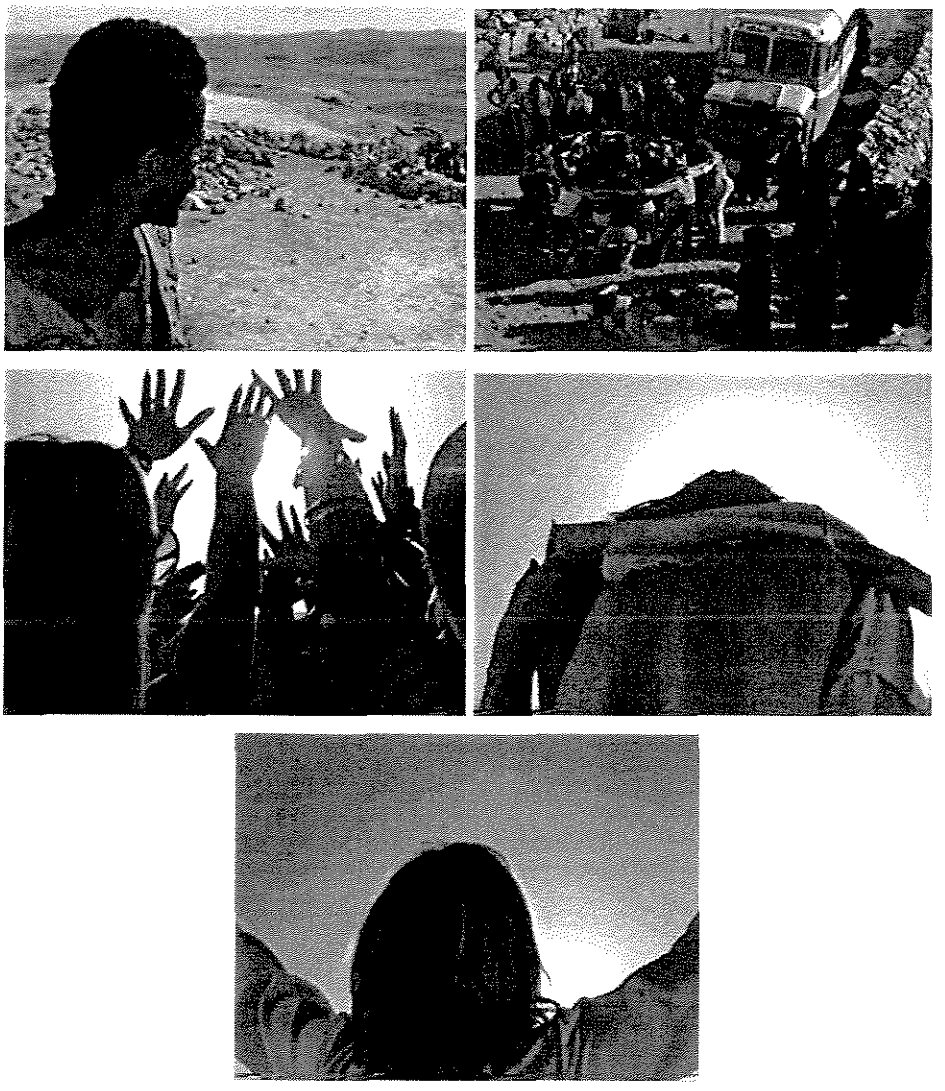
O ator que fará o papel de Judas



Atores descarregam a Cruz

Quatro homens começam a tirar a cruz do alto do ônibus de forma "plástica", ou seja não é apenas um "retirar" esta cruz reveste-se de alguma importância e quando tocam-na o tema musical *Jesus Christ Superstar* se faz ouvir. No ato de descarregar, a cruz é recebida, vem do alto para os que estão embaixo – e é aceita com calma.O personagem de Judas sai de entre as pessoas, com jeito de quem não gosta daquilo. Faz-se uma câmera subjetiva de Judas. Ele vê em plano geral as pessoas dançando e festejando, fazendo três círculos, um dentro do outro, no meio deles está o ator que fará Jesus – atores homens vestidos de preto ficam do lado direito da tela esperando, sem participar efetivamente da festividade.

Os círculos, que normalmente são símbolo do perfeito e do eterno são compostos pelos atores, tomados por uma câmera que faz um PP, e que localiza-se por trás do primeiro círculo interno, eles então levantam e abaixam as mãos, que são mostradas com destaque parecem estar evocando o sol, cujo brilho aparece estourado na tela. Essa é a primeira referência solar importante no filme. O ator que fará Jesus levanta-se entrando em quadro, está com as costas nuas, acabando de vestir-se e sendo ajudado a fazê-lo. Ele termina de vestir-se – seu rosto está de frente para o sol e ele o saúda; está em PP e de costas para a câmera (música tema o anuncia).



Seqüência da relação de Cristo com o Sol

Em seguida – um travelling – *zoon in* o toma de frente – aproximando-se – até que o rosto domine toda a tela. Há aqui uma forte associação de Cristo com o sol, não apenas com

a luz, mas com o sol, que é uma bem conhecida divindade pagã, que recebeu vários nomes, ele foi adorado desde os Egípcios que o chamavam de Rhá, até os Gregos que vinculavam-no a Apolo, e mesmo Jesus lhe foi associado quando o culto de Mitra (O Sol Invencível) foi absorvido em seus diversos rituais e símbolos quando a Igreja Católica se constituía.

Na segunda seqüência dentro da abertura os atores começam a assumir seus lugares no cenário da ruína. Os de preto sobem nos andaimes, e de alguma forma assemelham-se a aves no puleiro, talvez corvos; Jesus por sua vez está novamente no centro de um círculo onde as pessoas estão voltadas para ele, depois elas viram-se e abaixam-se, como que apresentando Jesus e surge o título do filme "*Jesus Christ Superstar*" coroado com o tema musical.



Segunda seqüência da Abertura

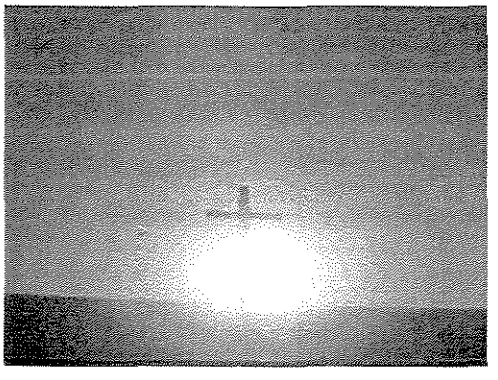
Várias informações, como percebemos acima, nos permitem perceber que se verá uma "representação", talvez uma performance, uma vez que se encontram em um conjunto arquitetônico de ruínas antigas. O simbólico parece estar presente em praticamente todos os gestos e bailados que ocorrem na abertura. O ônibus "carregado" com objetos que

trouxeram de outro local e que não pertencem àquelas ruínas serão a elas associados. Os atores vestem-se com as roupas de suas personagens em frente ao público. E, mesmo entre eles, os grupos dividem-se entre os que seguem Jesus, os que são contra, e os romanos. A cruz vem no ônibus como o objeto maior e mais carregado de significados, em diversos planos se deu ênfase a este objeto. Ela vem como algo "estrangeiro" transportado para aquelas ruínas. As associações são claras e simples, como requer uma peça musical, mas estão todas lá. Jesus, como mostrado inicialmente está vinculado ao culto solar.

Em se tratando de uma "moldura" é importante verificar também como ela se fecha. A parte final é com certeza extremamente mais rápida do que o prólogo inicial, não chega a durar mais de dois minutos. Seus significados são menos intensos e carregados, eles foram explícitos no início.



Fim da encenação - Madalena e Judas voltam para o ônibus



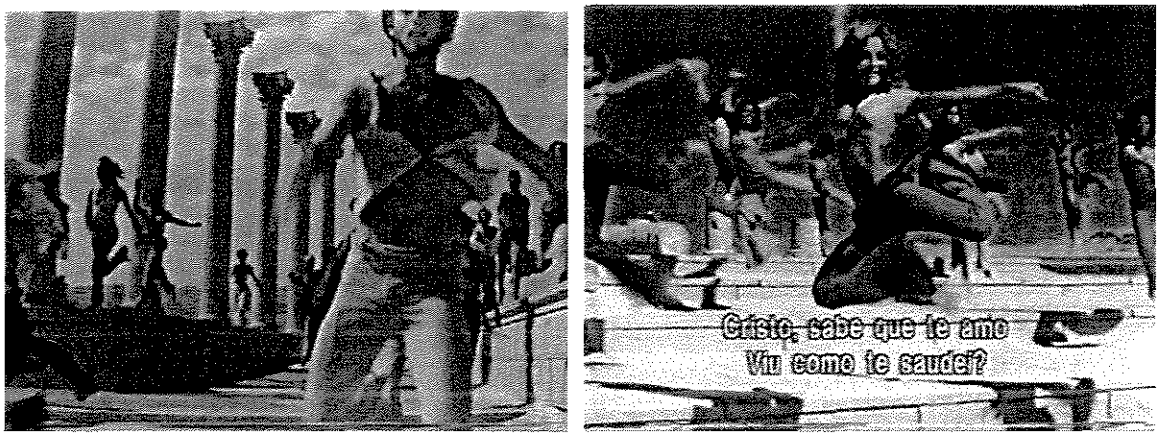
Cruz contra o sol, logomarca.

Ao final da seqüência da crucificação (não há o episódio da Ressurreição) faz-se um Plano em Profundidade, pegando os atores, caminhando num grupo como se estivessem em fila, com suas roupas normais (calças jeans, camisetas, camisas estampadas e floridas, etc.), já não são mais as personagens, eles estão voltando para o ônibus, voltam tristes e cabisbaixos. No fundo da cena podemos avistar a atriz que fez Maria Madalena e ainda

mais atrás o ator que fez Judas, eles são os últimos a entrarem. Maria Madalena sobe o primeiro degrau e pára, como quem olhasse para as locações e refletisse sobretudo aquilo, ela entra, em seguida vem Judas e faz exatamente o mesmo, e o ônibus arranca, interrompendo a sua reflexão. O ônibus sai do primeiro plano e passa para o plano geral, indo embora para o fundo do quadro.

A cena seguinte é um plano geral de uma cruz fincada no solo, com um sol por detrás dela, um sol crepuscular, e a câmera vai fazendo um zoon in até que ela esteja muito distante e tudo se desvanece em trevas. Tudo isso é acompanhado por música melancólica e triste. Devemos notar ainda que a cruz trazida ficou lá plantada, e o ator que fez a personagem de Jesus não voltou para o ônibus.

A convivência dos objetos de épocas diferentes: Passado e presente

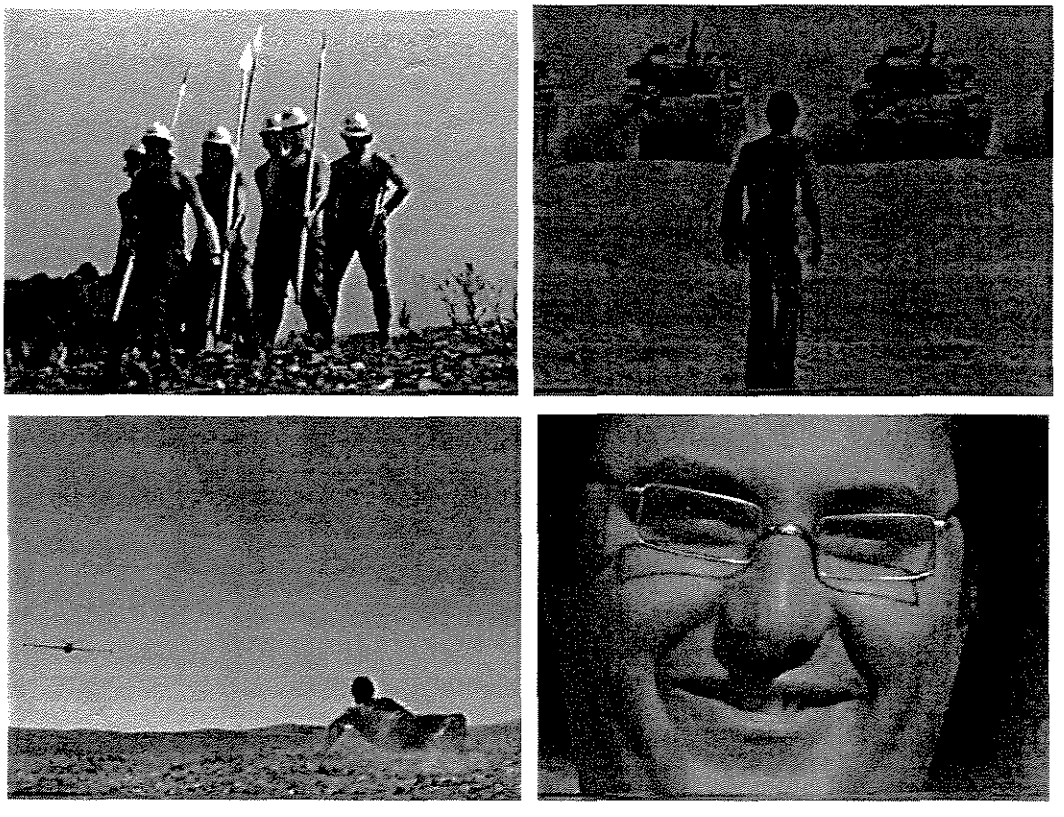


Atores usam roupas típicas do início dos anos setenta

Outros dados importantes da representação são os objetos, e os figurinos. Os atores iniciam o filme com suas roupas – aparentemente – cotidianas, camisetas, jeans, roupas leves com motivos indianos, típicas do início dos anos setenta e que são a própria distinção daqueles que viviam com mais intensidade o momento Hippie. Mesmo as roupas que são vestidas para a incorporação das personagens não são exatamente distintivas da Palestina do século I d.c., elas desejam representá-las, mas são altamente estilizadas, ainda trazendo o traço distintivo dos anos setenta. Alguns atores nem chegam a se caracterizar com roupas diferentes, em geral, todos usam calças, apenas Jesus está vestido com uma túnica branca encardida, com uma pequena corda à cintura à guisa de cinto. Os outros chegam a ter inclusive calças "boca-de-sino". Pesquisadores como Tatum e Baugh, afirmam a

convivência entre passado e presente, prefiro ver a coisa toda como representação do passado e presente. Não há realmente "passado" ali.

Outros dados deste desvelamento do momento presente estão mais claros e óbvios, como as armas (metralhadoras) que são descarregadas do ônibus. Tanques de guerra que aparecem numa cena com Judas Iscariotes antes dele decidir trair Jesus, e aviões, do tipo caça, que fazem um vôo rasante sobre este depois que ele efetivamente o trai. A indumentária dos soldados romanos, além de um pouco "kitsch" são ainda mais reveladoras da representação, pois estão todos vestidos com camisetas regatas num tom lilás escuro, calças militares verde-oliva, capacetes prateados, parecidos com os dos alemães da Segunda Guerra Mundial, carregam lanças de pontas prateadas, e às vezes metralhadoras. Um dos dados mais atraentes é a apresentação de Herodes Antipas usando, não apenas indumentária não característica, mas um óculos de lentes amarelas.



Objetos fora de "lugar" os tempos se cruzam

O templo

No episódio da Expulsão dos Mercadores do Templo, o mercado do Templo é apresentado com cores muito mais vivas do que havia sido feito até então. O Templo não é apenas um lugar sagrado que se deixou corromper por um comércio cotidiano, não, ele é mais do que isso, ele é a representação do mundo como um todo, de tudo o que poderia ser pensado como "não bom" do mundo moderno. Teremos uma câmera que passeia por entre as pessoas mostrando os seus produtos, quando elas não são o seu próprio produto.

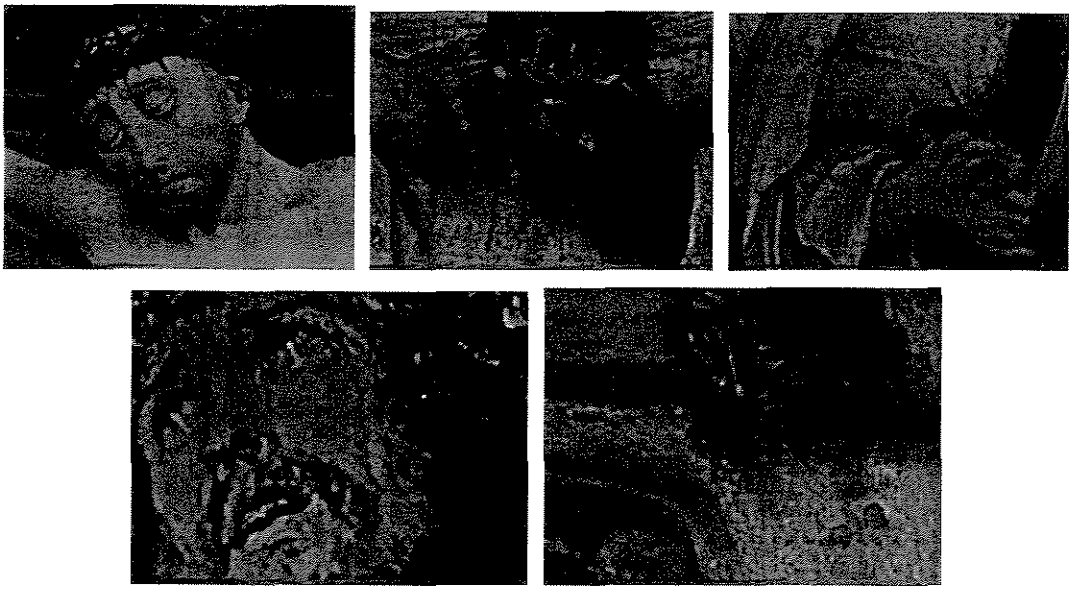


O Templo, grande espelho do mundo.

Poderemos ver imagens "chocantes" de prostitutas lânguidas mostrando o traseiro rebolando para a câmera, como se estivessem num show de boite. Também podem ser vistos traficantes de drogas, um pacote de maconha e outro de cocaína, sendo vendidos de forma corriqueira. Não foram esquecidos os souvenires de viagem, gôndolas com óculos escuros, cartões postais, etc. A câmera faz um plano de detalhe de uma vitrine com papel moeda de diversos países, afinal ali era uma casa de "câmbio". Nesta cena do mercado não há nada que seja da Palestina do século I d.c.

Corte para pinturas de Cristo Crucificado.

A seqüência que mais revela a representação ficou à cargo do episódio no qual Jesus ora no horto, depois que ele diz *"Então me veja morrer!"* o filme corta para mostrar uma série de imagens pictóricas de Jesus crucificado, às vezes mostrando Jesus, às vezes a dor de Maria, às vezes alguma outra personagem, imagens que são rapidamente sobrepostas, enquanto ocorre apenas música instrumental ao fundo, preparando o retorno da linha da canção, até que retornem para o ator representando Jesus.



Algumas das imagens pictóricas utilizadas

Diferentemente dos outros objetos citados até agora, estas pinturas, que são representação por natureza e por excelência, também alteram a natureza do veículo, pois não possuem realidade intrínseca à imagem, são imagens chapadas, sem profundidade e claramente não pertencem ao mundo da cinematografia, uma vez que carecem de mobilidade. Além disso mostra como a morte de Jesus foi representada, e, pelas mãos de diversos pintores em diversos períodos, iniciando por Ieronimus Bosch. A sua mensagem é simples: minha morte é uma construção cultural.

Colagem? Busca da representação?

Gostaria de pensar em JCS como uma colagem, não apenas como um musical. Um musical poderia ter optado por ser realizado em cenários realistas, com fotografia esmerada e iluminação altamente inspiradora, no entanto, não é o caso e nem o desejo do diretor deste

filme. Diversos fragmentos do mundo contemporâneo – à década de setenta – são jogados sobre ruínas milenares. Elas são o passado, não apenas o representam, elas vieram de lá e elas se mantiveram de alguma forma. É sobre este pano de fundo, à guisa de uma grande tela, que serão jogados os vários elementos do mundo moderno. Seus diversos fragmentos são como que recortados de uma realidade e colados sobre as ruínas do passado. No entanto, "os fragmentos do passado" também estão no presente, pois já se encontram em ruínas, isto não pode ser esquecido. Elas servem então apenas como uma base para incitar uma grande colagem.

Esta colagem verifica-se em todos os níveis do filme: figurinos, objetos cênicos, o fato de ser um musical, da música ser o rock. Pelo fato de ser precisamente uma colagem o filme também não tem um compromisso exato com uma homogeneidade narrativa. Os fatos que aparecem nele da vida de Jesus são "recortados" do Evangelho, mas como estão fora de contexto e como também para eles não são produzidos novos contextos, eles ficam deslocados, completamente fora de lugar. Isto às vezes pode levar a algumas distorções pura e simples das palavras de Jesus, como verificaremos mais tarde. Poderíamos aqui entrar na questão do pós-moderno, ela é pertinente, no entanto, seria apenas o caso de classificar o filme numa vertente de comportamento sócio-histórica.

A representação é buscada, montada parte por parte, pensada, ela não parece de forma alguma estar ali ao acaso. Qual a utilidade deste tratamento num Filme de Cristo? Em primeiro lugar informar de que se trata de uma representação faz com que as críticas de todos os setores envolvidos seja dirimida, pois eles estão sendo informados de alguma maneira: isto é apenas um musical, não é uma coisa séria. Evidentemente que esta informação só contenta o público médio e não especializado, pois afinal um musical também é uma coisa séria enquanto um musical. Possui seu público e suas regras próprias, mas ainda assim é uma coisa séria no mundo do entretenimento. E, a imagem que ele proporciona de Jesus é tão importante quanto a de qualquer outro filme.

Devemos pensar que este "jogo", este desvelar do representado, de alguma forma funcionou, pois nenhum dos pesquisadores por mim diuturnamente consultados o analisou mais a fundo, e a principal justificativa é de que se trata de um musical e que ele obedece regras distintas. Se o comentam o fazem como se fosse algo "leve e divertido" mas, sem grandes conseqüências, um filme datado e cada vez menos visto. A idéia deu certo, o filme

continua circulando, propaga sua idéias e a mensagem através da sua música e não recebe críticas importantes. Ele continua por aí como uma proposta. Verificaremos que essa proposta era bem mais ousada, ou quem sabe equivocada, do que se poderia imaginar à primeira vista.

Os três protagonistas: Judas, Jesus e Maria Madalena.

JCS se caracteriza por possuir três personagens bastante importantes. É evidente que Jesus deveria ser o maior protagonista, mas existe um equilíbrio bastante grande na participação de Judas e de Maria Madalena. Cada um deles percebe as situações e a "figura Jesus" de um jeito diverso. Na elaboração destas três personagens o fictício prevaleceu de forma praticamente completa. Os textos, por se tratarem de canções, com todas as adaptações necessárias, também são totalmente fictícios. Não houve um esforço real de se adaptar passagens evangélicas, elaboraram-se passagens completamente novas distantemente inspiradas pelas evangélicas.

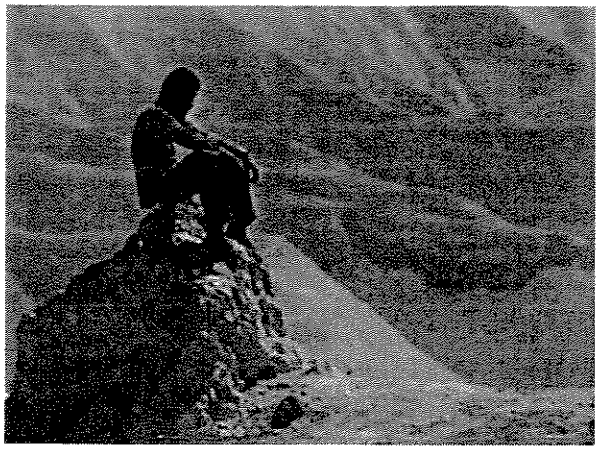
Há um tema musical específico para cada um deles, além disso, notadamente a primeira canção de cada um define as qualidades da personagem, como ela é e como irá se comportar ao longo do filme. Os seus temas deixam assim claras as suas motivações.

Quais as motivações e temas das personagens?

O tema de Judas é o primeiro a aparecer no filme, é pela sua ótica, de acordo com Andrew Lloyd Weber, que a estória será contada. É através do seu ponto de vista que os vários episódios se desenrolam. Sempre chama a atenção o fato de que a personagem de Judas fosse feita por um ator negro. Isto parecia dar uma conotação negativa, algo bastante difícil de explicar tendo em vista toda a força do movimento negro na década de 60 e no início dos anos setenta. No entanto, este fato explica-se pela força dramática que esta personagem tem ao longo do filme. Judas é reabilitado. Além disso, o ator (Anderson) tem uma presença física e vocal muito mais forte do que a de Jesus (Neeley).

Isto já chegou a ser criticado por Lloyd Baugh, pois afinal, Judas parece mais interessante que Jesus. Então, a escolha além de ser proposital não trata de simples racismo, mas de recuperação da imagem. Outro detalhe é que se trata de um elenco multi-racial, então Judas também não é o único negro, vários atores negros estão ali presentes. Sendo

que um deles faz um importante número musical, trata-se de Simão, o Zelota, discípulo de Jesus, ligado aos Zelotes e que deseja convencê-lo a tomar o poder em Jerusalém. Novamente, um negro em um papel chave. Mas, não nos enganemos com esta citação aos "zelotes" é apenas isso, uma citação, ela não se justificava no desenvolvimento anterior da estória e também não teve nenhum conseqüência posterior, talvez seja um pouco da influência de *King of Kings*, de Nicholas Ray.



Judas angustiado e só

Logo na primeira seqüência do filme, após a abertura, Judas nos conta de si e de suas dúvidas e mostra-nos suas angústias. A câmera faz panorâmicas e travellings pelo deserto, focando e voltando a focar um homem sentado sobre um monte, sozinho, é Judas – ele começa a cantar:

(a música é cantada em tom de desafio, é um amigo indignado com os erros do outro)

"Agora que vejo claramente. Finalmente, vejo bem
Onde vamos acabar. Quando separarmos o mito do homem.
Veremos onde iremos parar.
Jesus acredita no que falam de você, você realmente acredita
Que essa conversa de Deus é verdade.
Toda a sua bondade logo acabará.
Você significa mais do que as coisas que diz.
(...)
Lembro-me de quando tudo isto começou.
Não era Deus, era apenas um homem.
Pode acreditar que ainda te admiro.
Mas tudo o que diz hoje acaba sendo deturpado.
Vão te condenar se acharem que mentiu.
(...)

Enquanto isso as pessoas festejam Jesus, em meio aos círculos, em meio ao povo, etc.

"Ouça o meu aviso Jesus,
Precisamos continuar vivendo
Mas é triste ver a nossa situação piorando.
Teus discípulos ficaram cegos.
O céu subiu-lhes a cabeça!
Isso foi lindo, agora azedou!
(...)

Câmera panorâmica faz um *zoon out* de Judas, isolando-o no alto de um pico, completamente solitário, em oposição a Jesus, rodeado de pessoas que o seguem. Demonstram a solidão e angústia de Judas. Judas prevalece nesta seqüência inteira. Aqui estão suas intenções e opiniões. No entanto, não há nenhum retrospecto de quem seja Jesus ou do que ele tenha feito. Aparentemente Judas teme por seu amigo que de tanto ser festejado acabou acreditando que era Deus. O seu desejo é de que ele pare com tudo e possa voltar a ser como era antes. Então, de agora por diante a sua postura em relação a Jesus é a de crítica, ele sempre estará observando tudo com olhos de mal humorado, ou às vezes, tomado de franca indignação.



O triângulo que domina o filme: Jesus, Madalena e Judas

O Tema de Jesus aparece já na segunda seqüência do filme, logo após o de Judas. Não chega a ser uma coisa otimista o que vemos ele fazendo e cantando. O número musical divide-se em três partes, inicia-se com um diálogo com os discípulos, representados pelo coro, depois ocorre um breve diálogo com Maria Madalena em conseqüência do qual há uma intervenção de Judas, e termina com Jesus novamente dialogando com o coro. Interessa-nos aqui seu diálogo com o coro:

Coro: Qual é o problema, o que vai acontecer? – Bis.
Jesus: Por que querem saber? Não se preocupem com o futuro. Não adianta se preocupar. Deixem o amanhã para o amanhã, pensem somente no agora.
Coro: ...bis.
Jesus: Eu poderia citar alguns fatos, planos e previsões, e até dizer para onde vou.
Coro: Quando vamos para Jerusalém?
Jesus: Por que querem saber? Por que essa mania de brigar? Não se pode vencer o destino e o tempo. Se soubessem para onde vamos, entenderiam menos do que eu.

Coro: Qual é o problema...bis.
Maria Madalena: Deixe-me refrescar seu rosto. Bis.
Jesus: Maria, isso me conforta.
Enquanto vocês se perguntam
Onde? E Quando? Quem? E Como?
Só ela tentou me dar o que eu preciso agora.
Coro: .... bis.
(...)
Coro: Jesus, explique, queremos entender...
Jesus: **É incrível como vocês são ignorantes e lentos. Nenhum de vocês se preocupa comigo**.
Coro: está enganado, muito enganado, como pode dizer isso? – bis.
Jesus: **Nenhum, nenhum de vocês!**

Esta é a primeira aparição de Jesus e suas idéias e ele parece apenas um tolo agressivo. A sua agressividade aqui fica prejudicada pelo meu corte no texto relativo à parte de Judas, mas isto verificaremos adiante. Jesus não parece saber a respeito da verdade mais que nenhum de seus discípulos, apenas Maria Madalena o satisfaz. Chega a dizer com todas as letras *"só ela tentou me dar o que eu preciso agora..."* e, termina por agredir os discípulos irritado *"como vocês são ignorantes e lentos"*. Estas frases são inspiradas em passagens evangélicas (A mulher que unge Jesus com ungüento) e diversos momentos onde Jesus lamenta a incompreensão dos discípulos. A grande diferença entre este Jesus e qualquer outro é que não há um passado representado na estória, então este comportamento e estas palavras surgem agressivas, típicas de alguém que tem o ego bastante nutrido. Jesus irá fazer coisas assim ao longo do filme inteiro, "ninguém se preocupa comigo", "ninguém me compreende", "e como estou cansado", são seus únicos temas até felizmente morrer na cruz.

Maria Madalena surgirá à maneira de uma devota hindu que honra constantemente o seu Deus. Informam-nos que ela não é uma mulher "certinha" no entanto, não há elementos suficientes para se concluir que ela havia sido uma prostituta, como alega a tradição. Aqui, Madalena é a companheira de Cristo, se não no sentido sexual do termo ao menos no sentido emocional. Não há duvida possível na relação afetiva que os dois mantêm. Em JCS a participação de Maria Madalena é a maior e a mais longa registrada até então na história do cinema. Ela não é mostrada como uma mulher "liberada" lutando pela sua condição feminina, mas sim como uma mulher extremamente feminina que se devota inteiramente ao seu homem, e que sofre por não saber como servi-lo melhor ainda.



Maria Madalena ama devotadamente Jesus

O seu tema surge de forma tíbia na segunda seqüência, a mesma citada acima. No entanto, não é apenas o tema que a define, uma pequena altercação entre Jesus e Judas mostra bem o seu papel:

Maria Madalena: Deixe-me refrescar seu rosto. Bis.
Jesus: Maria, isso me conforta.
Enquanto vocês se perguntam
Onde? E Quando? Quem? E Como?
Só ela tentou me dar o que eu preciso agora.

Judas observa toda a movimentação alegre com desagrado, à distância, como que recriminando todos. Muda a música e começa uma nova canção:

Judas: Acho muito estranho este tipo de coisa.
Um homem como você perder tempo com **uma mulher dessa laia**.
Entendo que ela agrada a você,
Mas deixá-la te beijar e alisar os teus cabelos, não é do teu feitio.
Não que eu me oponha ao que ela faz
Mas ela não condiz com o que você prega.
Não precisamos da tua incoerência.
Basta um pretexto para eles nos destruirem.

A resposta de Jesus é dada de forma agressiva:

Jesus: Quem é você para criticá-la e desprezá-la?
Deixe-a em paz, **ela agora está comigo**.
Se está puro pode apedrejá-la.
Caso contrário, deixe-a em paz!"

A música se interrompe, os dois estão se encarando, quase brigando, o coro rompe o silêncio com o seu tema: "*Jesus, explique, queremos entender...*"

Porém, o tema de Maria Madalena surge inteiramente apenas na quarta seqüência onde ela tem direito a um número musical inteiro, aí escapamos de certa forma da tradição e ela se explicita melhor. Canta para que Jesus relaxe, passa-lhe "ungüento". Judas então canta corrigindo-a. O principal tema da seqüência é o dela:

MM: "Tente não se preocupar, não pense nos problemas que te aborrecem. Saiba que está tudo bem. Tudo vai bem. Queremos que durma bem esta noite. Que o mundo gire sem você esta noite. Nós nos arranjaremos, não se preocupe conosco.

Coro feminino: Tudo vai bem, tudo vai bem.bis.

MM: Durma, e eu te confortarei. Te acalmarei e te ungirei. Mirra para a tua testa.Verá que está tudo bem. Sim, tudo vai bem. O suave ungüento te confortará. Refrescará a tua cabeça e teus pés. Feche os olhos e descanse. Não pense em mais nada.

Coro feminino: Está tudo bem, Sim está tudo bem.

As personagens de Judas e Maria Madalena se opõe. Enquanto o primeiro chama Jesus para a realidade, para a "luta", ela busca sempre confortá-lo e deseja que ele se esqueça de seus problemas. Ela parece a "esposa" que deseja confortar o marido que chega cansado do trabalho. A dificuldade é que isso é uma constante. A canção acima está baseada na passagem evangélica na qual Jesus é ungido por uma mulher. Aqui a fusão de personalidades femininas evangélicas numa única, a de Madalena, mantém-se. Ela é ao mesmo tempo a Mulher Adultera (atire a primeira pedra), a Mulher que unge Jesus e a própria Maria Madalena, uma mulher de "má vida".

Ela possuirá ao menos mais duas canções, ou números, ao longo do filme, e sempre estará ao lado de Jesus em todos os momentos. Além disso, não há a presença da Virgem Maria. Aqui se define de forma implícita a importante mudança de papel de Maria Madalena, ela deixa de ser um contraponto à Virgem e passa a ser uma mulher, talvez com defeitos, mas uma mulher, e que se encontra apaixonada.

Na décima primeira seqüência, após uma tentativa de Jesus curar doentes, ela aparece novamente para confortá-lo, mas agora, depois de fazê-lo adormecer pode nos segredar seus medos e dúvidas. O episódio inicia com **sol** entre nuvens. Ela coloca Jesus para dormir com sua canção tema: *Feche seus olhos, durma e não pense em nós.* Aqui ela declara o seu amor por ele:

MM: Não sei como amá-lo. Nem o que fazer para comovê-lo. Estou mudada, sim como mudei. Nestes últimos dias andei me observando, pareço outra pessoa. Não se como enfrentar isso. Não se por que ele me comove. Ele é um homem, apenas um homem. E já tive tantos, tantos homens antes e de todos os tipos. Ele é apenas mais um. Devo seduzi-lo? Devo gritar? Devo falar de amor? Liberar meus sentimentos? Nunca pensei que fosse ficar assim. O que é que há comigo? Você não acha que é engraçado? Eu me ver nessa situação? Logo eu, que sempre fui tão calma, tão fria, jamais escrava do amor. Sempre dona do meu nariz. Ele me assusta tanto. Nunca pensei que fosse ficar assim. O que é que há comigo? Contudo se ele me dissesse que me ama, eu me sentiria perdida e assustada, não saberia o que fazer, não saberia. Daria as costas e me afastaria. Não procuraria saber. Ele me assusta tanto. Eu o quero tanto."

Enquanto isso Jesus está deitado por debaixo de um véu, como se fosse um bebê protegido das moscas. Será que não poderemos dizer que Jesus a aceitava como companheira uma vez que afirmou para Judas na canção anteriormente citada "*ela agora está comigo*"? Este amplo desenvolvimento do papel de Maria Madalena ocasiona algumas "distorções". Já vimos anteriormente que Maria Madalena praticamente não tem papel nos Evangelhos. Talvez o mais importante seja no momento da Ressurreição, pois é ela quem descobre o fato. Em JCS ela é a companheira de Cristo e está constantemente presente. A personagem de Pedro, p.ex., que sempre possui um papel qualquer nos outros filmes, aqui foi engolida pela importância destas outras personagens e a custo o reconhecemos em meio ao coro de discípulos, ele surge apenas no momento das Negações, pois neste filme elas são mantidas, no entanto não há confissão Messiânica, e nem entrega das chaves do céu e muito menos a sua confirmação por Jesus após a Ressurreição.

É importante percebermos que Pedro está acompanhado, no filme, de João e Maria Madalena, quando ele nega Jesus. É ela que o questiona a este respeito, e ele se mostra aborrecido com o fato. Posteriormente, depois que Jesus é preso, João, Maria Madalena e Pedro farão um número, onde a mensagem principal é a de que aguardarão um tempo para depois reiniciarem o seu trabalho. Maria Madalena foi alçada à condição não somente de discípula, mas também de Apóstola. É muita mudança em sua personagem de uma vez só. Parece-me que isto só é possível por que os autores de fato não tiveram preocupação com os textos evangélicos.

A Maria Madalena que aparece aqui representada é muito próxima daquela que aparece no evangelho apócrifo de Filipe, mas, muito mais próxima ainda da Maria Madalena que escreveu o seu próprio Evangelho[9], pois ouviu em segredo instruções de

[9] Vide cap. 4.

Jesus que os outros não ouviram. Essa relação íntima mostrada no filme permite-nos pensar no conhecimento destes textos pelos autores. No entanto, se desejassem apenas colocar Maria Madalena como companheira de Cristo, "quebrando tabus" conseguiriam o mesmo efeito, sou a favor desta última tese. Eles não parecem estar preocupados com historicidade ou religião em seus fundamentos mais claros. A preocupação principal são as canções, e, uma canção de amor, de uma mulher apaixonada deveria fazer mais sucesso do que uma canção de "mãe" falando bem de seu filho, p.ex., que poderia ser, provavelmente, uma canção da Virgem.

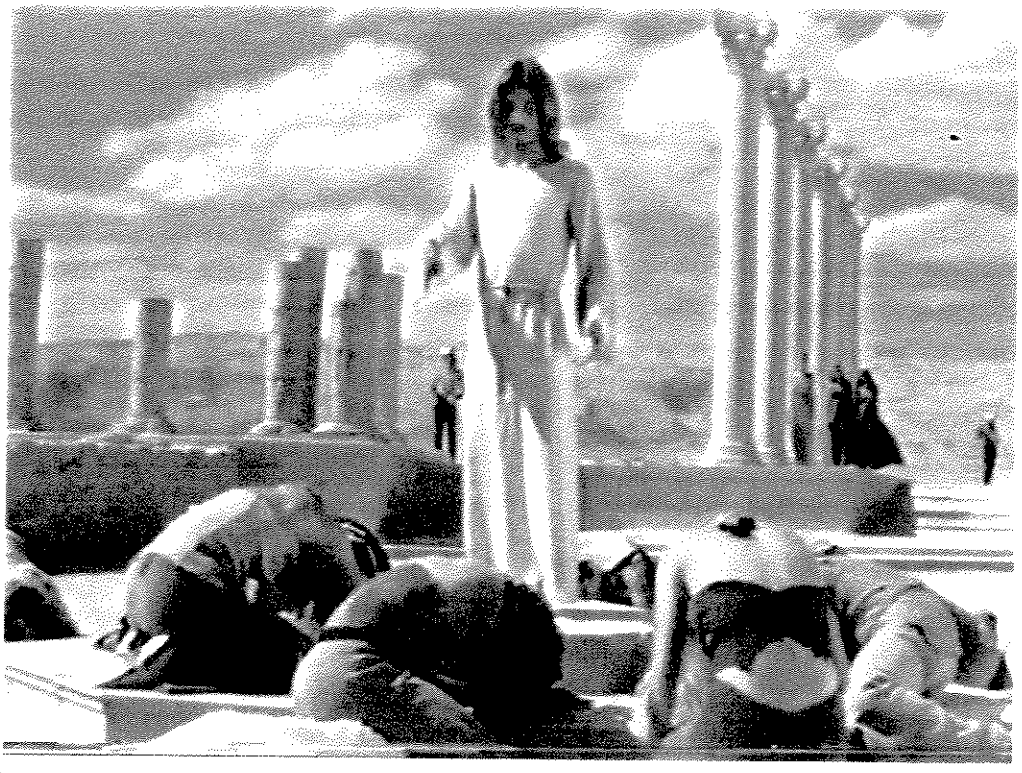
Essa transformação do papel de Madalena tem a longo prazo um efeito mais comprometedor em *The Last Temptation*, de Scorsese, onde ela é mostrada imageticamente como uma prostituta e que se tornou uma devido à rejeição de Jesus. E, ela será mostrada como causa da sua tentação, a de ser um homem comum. Em JCS, se podem sugerir que ela foi uma prostituta, ao menos isto não fica claro, ela só diz que teve muitos homens... Se pensarmos que no início da década de setenta respiravam-se os ares da liberação sexual, isso pode ter um significado mais ambíguo, ela deixa de ser uma "prostituta" para ser uma "namoradeira" e que agora parecia estar encontrando o homem de sua vida.

A conformação de Judas, Jesus e Maria Madalena como protagonistas desta estória obrigou ao silenciamento das demais personagens. Os outros discípulos aparecem na maior parte das vezes como um coro, apenas Pedro se destaca e Simão, o Zelota. E, estranhamente, Pedro não tem nenhum número musical. E, o de Simão, apesar de ser um bom número ficou completamente deslocado e estranho no contexto geral. Principalmente por que sua personagem não havia aparecido até então e não volta aparecer posteriormente. Além disso, os discípulos sempre estão fazendo papel de tolos. Enfim, novamente os apóstolos de Jesus não ganham um desenvolvimento adequado e eles continuam, como vinha acontecendo até então em outros filmes, à margem da estória.

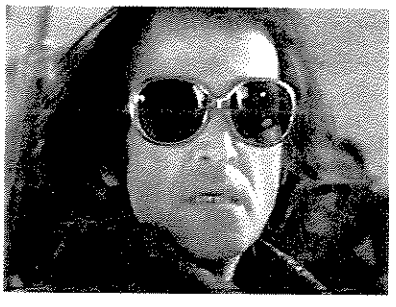
A questão das cores

Em JCS verificaremos que a idéia de George Stevens em seu filme *The Greatest Story Ever Told*, levou aos seus primeiros frutos. Os figurinos das personagens principais recebem a mesma coloração que o filme de Stevens, ou seja, branco para os bons, vermelho para os que se envolvem com o mundo, e preto ou tons escuros para os maus. A única

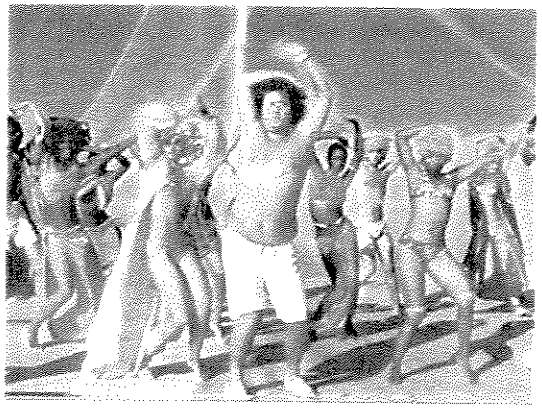
diferença é que as "massas" utilizam cores suaves e em geral são figurinos corriqueiros dos anos setenta.

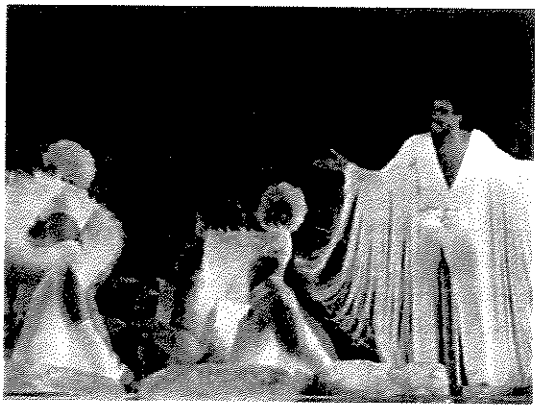






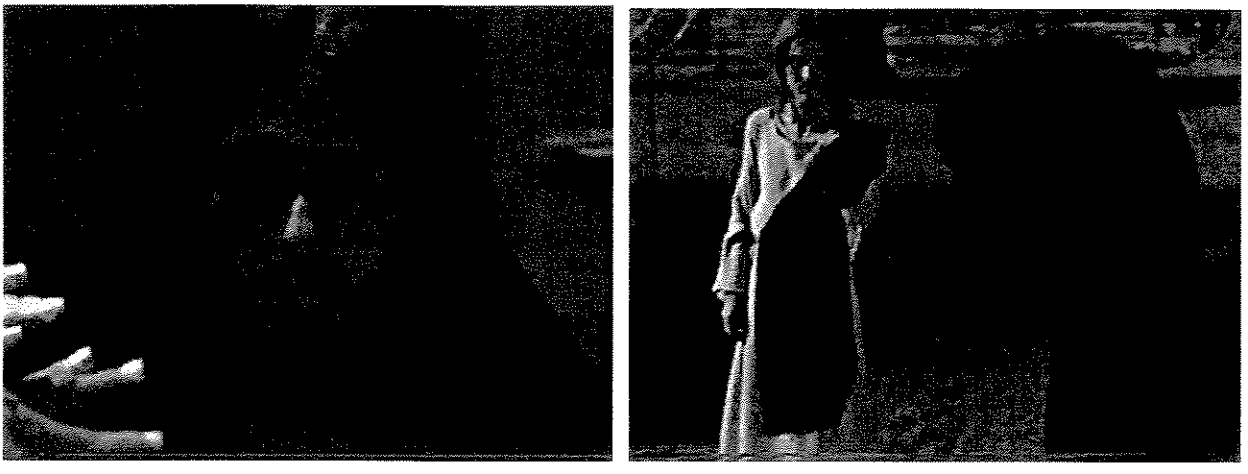






As cores representando a moralidade das personagens

A relação fica assim: Maria Madalena: laranja avermelhado; Judas vermelho esmaecido; Jesus: branco encardido; Caifás, Anás, Escribas e Fariseus, preto. Pilatos, púrpura. Herodes e sua corte: colorido berrante. A cor já informa a situação espiritual e pessoal da personagem. Judas em seu número musical antes da morte de Jesus, e logo após o seu suicídio, aparece todo de branco, ele conseguiu chegar ao céu. Em alguns momentos Jesus usa um manto escuro (verde escuro ou negro?). Seria o mesmo manto que ele oferece a Judas na Santa ceia.



Jesus e seu manto escuro, significaria passagem do comando?

Os corpos

Outra relação nas imagens de JCS que é bastante nova e merece ser destacada é a forma como os corpos dos atores e dos bailarinos são explorados. Não há problemas com a exposição dos corpos dos atores e atrizes, todos os atores aparecem, principalmente os coadjuvantes e figurantes, de peito nu a maior parte do tempo, vestem-se, mas a frente da roupa fica aberta. Todos são musculosos e vigorosos, com exceção de Herodes, é gordo, mas seu corpo também é mostrado. As bailarinas usam apenas um *bustiê* pequeno, e não têm problemas em mostrar o umbigo, que antes era primazia de Salomé.

O elenco é multirracial, e o que prevalece nas roupas é a diversidade dos modelos e das cores utilizadas, se bem que nem sempre em tons vivos. A diversidade é buscada e montada. O corpo passa também pelo aspecto da representação. Vimos as prostitutas do Templo, e depois comentaremos sobre os homossexuais que envolvem Herodes Antipas. Se não podemos verificar algo em especial em relação aos corpos dos atores ou alguma função bem definida dentro do filme, ao menos devemos ter em mente que essa exploração

é também de alguma forma nova, não obstante ser sem significado, mas ousou-se mais neste quesito do que todos os outros filmes anteriores.

Judas e seu novo papel

A longa evolução da personagem de Judas acompanha-nos pela história do Cinema. Vimos em outros capítulos que o que mais chamava atenção dos cineastas eram as possíveis motivações que levaram-no a trair Jesus. Em torno das motivações vimos as maiores peripécias. Cecil B. DeMille, em *The King of Kings*, de 1927, chegou até a pensar num triângulo amoroso entre Judas, Jesus e Maria Madalena, o que não se realizou devido ao tempo de duração do filme. Ele acabou optando por fazer Judas um desiludido com o Cristo que não desejava o poder.

Em *King of Kings*, de 1961, observamos uma grande mudança para Judas, ele foi mostrado como um Sicário convicto, lutava pela causa da Libertação da Palestina do domínio romano, poderia até ser um pouco equivocado quanto a Jesus, mas era sincero. Em *The Greatest Story*, de Stevens, vimos que Judas foi levado a trair pelo próprio "diabo" e por essa razão ele acaba cometendo suicídio depois, imolando-se numa pira de sacrifícios, ao invés de enforcar-se, ele é desta forma inocentado.

Em JCS a estória não só é contada pelo ponto de vista de Judas como também ele é mostrado como o melhor amigo de Jesus, e aquele que tem o pior "destino" a cumprir. Ele percebe ao longo do filme que terá de trair Jesus e este fez com que ele chegasse a isso, e sua morte deveria ser uma necessidade. No entanto, Judas perderia sua alma? Este é o drama de Judas em JCS. Por essa razão ele está questionando Jesus desde o início do filme. Até então a personagem tinha sido explorada como um equivocado, em JCS o equivocado é Jesus. Judas necessita traí-lo por que Deus deseja que ele assim o faça, este é o seu papel na estória divina. Isto fica completamente claro no momento da Santa Ceia.

Ela é feita no Getsêmani, sob a sombra de uma oliveira, num gramado, como dizem os comentaristas, realmente, se parece com um piquenique, mas é um piquenique que imita a Santa ceia de Da Vinci, a mesma disposição, todos são mostrados em frontalidade. Veremos um pouco mais da personalidade de Jesus, novamente um pouco egocêntrico e preocupado consigo mesmo:

Jesus: "O fim, é um pouco mais cruel **quando é causado por amigos**. Caso se interessem este vinho pode ser o meu sangue. Caso se interessem, este pão pode ser meu corpo, o fim, o que bebem é meu sangue, o que comem é meu corpo, se lembrarem de mim quando comerem ou beberem."



Santa Ceia em forma de Pique-nique

Depois, mudando para um tom bastante agressivo:

"Devo estar louco se espero ser lembrado, Devo estar fora de mim. Vejo em vossos rostos que se esquecerão do meu nome dez minutos depois de morrer. Um me negará, outro me trairá. Pedro me negará daqui a poucas horas. Vai me negar três vezes e não é só isso que vejo. Um de vocês vai sair daqui para me trair."

Ele está pensando em si novamente, é interrompido por Judas, que o encara:

Judas: **Não seja dramático**, sabe quem será.
Jesus: Por que não vai?
Judas: Quer que eu vá?
Jesus: Vai, estão te esperando.
Judas: **Se soubesses porque**.
Jesus: **Não me interessa** (agressivo)
Judas: Eu que te admirava, agora te desprezo.
Jesus: Seu mentiroso (agressivo).
Judas: Querias que eu fizesse isso. E se eu ficasse aqui e arruinasse teu plano?
Jesus: **Apressa-te, tolo! Vai! Poupe-me de teus discursos. Não quero saber, vai! Vai!** (quase histérico).

Judas sai correndo, pára à distância, depois Jesus vai até ele levando um manto escuro que ele próprio usava, como que passando-lhe o papel mais importante. Assim os dois ficam a sós, Judas diz:

Judas: **Sua patética figura**! Viu onde fomos parar? **Nossos ideais morrem por sua culpa.** Porém, **o mais triste é que alguém tem de te entregar**, como um criminoso comum, como um animal ferido. Um mandarim cansado, um mandarim cansado, desbotado, cansado!

Jesus: Vai! Estão te esperando! Fora! (histérico) Estão te esperando!

Judas: quanto mais te olho menos compreendo. Como perdeu o controle de tudo o que fez. Teria feito melhor se tivesse planejado".

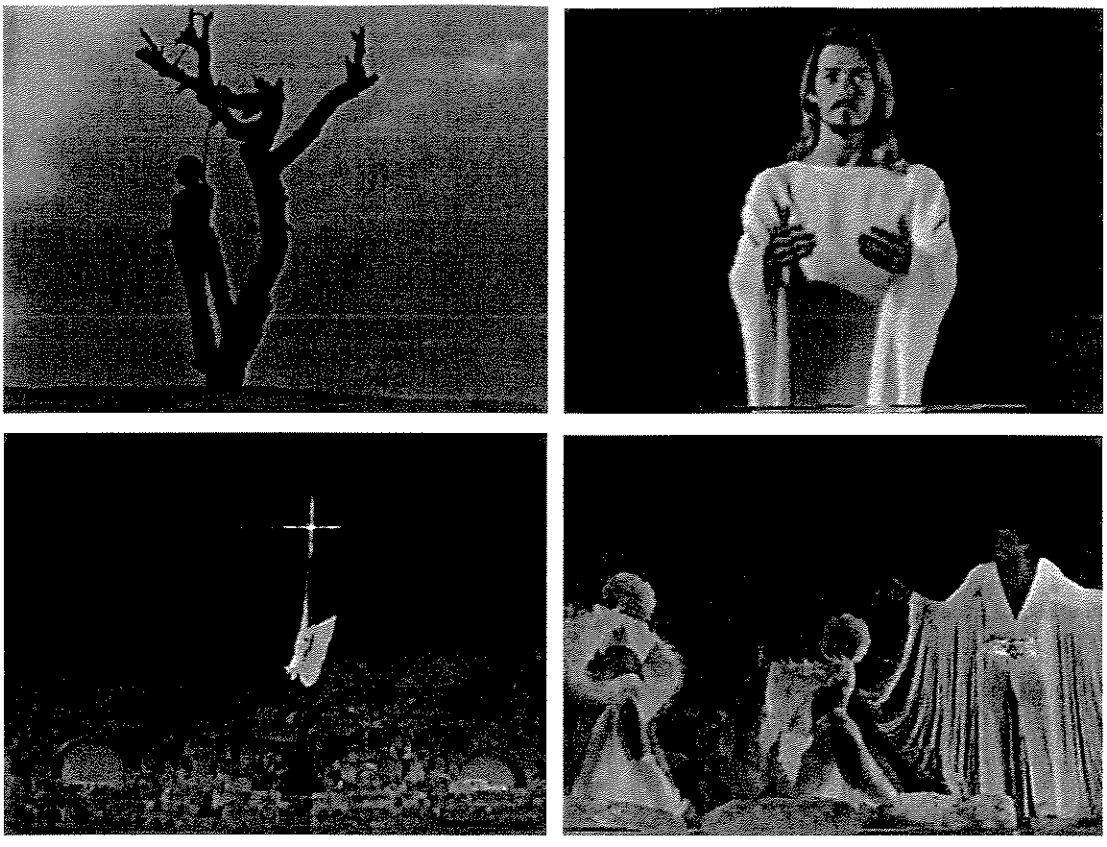
Judas sai correndo para traí-lo e um rebanho de ovelhas sai correndo atrás dele seguindo-o. Creio que a frase "*Sua patética figura!...Nossos ideais morrem por sua culpa*" possui eloqüência suficiente para que se compreenda o tamanho do desafio que esta personagem propõe em termos teológicos. Jesus como o traidor de sua própria mensagem. Mas, que isto não nos preocupe demais, pois até o momento da morte Jesus não havia passado mensagem nenhuma, exceto a de que se deve preocupar apenas com o "agora".

No entanto, Judas ao transformar-se neste melhor amigo de Jesus que acabará por ajudá-lo a cumprir sua missão, meio a contra-gosto, torna-se também uma personagem que o questiona o tempo todo. Se Jesus quer ficar com Madalena, é Judas quem o alerta para a vida não muito correta da mulher. Se Jesus pensa que é Deus, Judas tem certeza de que não é e que o amigo foi dominado pela vaidade negativa que o levará à morte. Este inclusive é o seu tema inicial no filme. Outro dado importante é que Judas é elevado aqui à condição de braço direito de Jesus, de traidor ele vira o melhor discípulo, o mais exemplar.

Este Judas realiza-se plenamente quando, após o seu suicídio, é inserido no filme um número musical bem no momento da via crucis. Neste, Jesus aparece como o Cristo Glorificado, ele acabava de ser condenado e sofreria pela via crucis e na cruz, no entanto, se faz esta interrupção para que Judas o questione pela última vez. Jesus abre os braços e a câmera faz um travelling, um zoon out, abrindo para uma grande angular Inicia-se o show de Judas, ele vem descendo pendurado em algo, como se fosse uma estrela, todo vestido de branco, abandonou as vestes vermelhas, obviamente alcançou a anjelitude. A canção é uma provocação:

Judas: Quanto mais te vejo menos compreendo, como perdeu o controle de tudo o que fez? Teria controlado tudo se tivesse planejado. **Por que escolheu esta época atrasada**, este lugar? Se fosse hoje alcançaria uma nação inteira. **Israel, em 4 a.c. não tinha comunicação em massa**. Não me leve a mal, só quero saber."

O coro diz santamente: *Jesus Cristo, Quem é você? O que sacrificou? Jesus Cristo, Superstar, Você acredita ser aquilo que dizem?* (bis)



A Glória de Judas após o suicídio

Entra Judas no bailado e pergunta:

"Diga-me o que acha dos amigos aí de cima? Depois de você, **quem é o maior? Buda está no mesmo nível que você? Maomé moveu a montanha ou era publicidade?** Você quis morrer assim ou foi um engano? **Ou sabia que assim seria mais celebrado?** Não me leve a mal, só quero saber...."

Coro: Jesus Cristo, Quem é você? O que sacrificou?Jesus Cristo, Superstar, Você acredita ser aquilo que dizem?

Depois disso as imagens finais do bailado são entrecortadas com uma via crucis bastante leve e de pouco significado, ela é simplificada, pois o sacrifício de Jesus parece ter perdido o seu significado.

Pelo questionamento de Judas, Jesus era Deus, pois ele poderia ter escolhido qualquer época para ter nascido, mas escolheu Israel do ano 4 a.c., possível ano do seu nascimento, e Judas alerta não havia comunicação de massa, só faltou dizer: "como você foi tão estúpido?"

O questionamento seguinte é a respeito do valor de Jesus Cristo em relação às outras grandes personagens de outras religiões, Buda e Maomé, quem é o maior? Para Judas tudo se trata da mesma coisa: propaganda, se de Jesus ou Maomé, é indiferente. Jesus morreu pra fazer propaganda de si mesmo. É importante notar que Judas aparece em "Glória" depois da sua morte, mas que Jesus, no entanto, não tem direito à sua Ressurreição posterior. A inversão é teologicamente bastante grave, devemos nos lembrar do que diz Jesus nos Evangelhos: *"ninguém tem maior amor do que aquele que sacrifica sua vida por um amigo"* Ora, no filme quem se sacrifica é Judas, pois Jesus morre pra fazer propaganda.

Deixemos Judas e enfim entremos na questão mais delicada deste texto, que Jesus é este?

O Problemático Jesus Superstar

Causa-me alguma espécie o silêncio sobre a personalidade do Jesus deste filme, sobre sua mensagem, sobre o seu significado. Não que haja em mim algum interesse de que ela seja desta ou daquela forma, no entanto, depois de um longo percurso onde os Filmes de Cristo enfrentaram grandes dificuldades com a censura, com os movimentos sociais de índole religiosa, com o desejo das igrejas em manterem a sua imagem sob um certo controle, de repente este passa ileso...

Percebamos as várias facetas deste Jesus, e desta forma se compreenderá facilmente por que chamei este item de *O Problemático Jesus Superstar*.

A personalidade de Jesus

A maior dificuldade relativa ao filme é que não houve preocupação em se mostrar absolutamente nada da vida, obra e mensagem de Jesus anteriormente de se fazer afirmações sobre ele ou a sua personalidade. Então, temos diante de nós um Jesus que nada fez e que nada pregou, ensinou ou viveu, possuímos somente a sua personagem anacrônica diante de nós. Pode ser verdadeiro que os produtores esperassem que os espectadores já tivessem construído para si mesmos as suas próprias imagens de Jesus e que a do filme dialogasse com elas. No entanto, parto tão somente do filme e do seu conteúdo, como é a proposta deste trabalho.

Desde a primeira fala de Jesus ele é diverso do Cristo conhecido até então, primeiramente se mostra como um detentor de um conhecimento que não deseja passar para os outros:

> Coro: Qual é o problema, o que vai acontecer? – Bis.
> Jesus: Por que querem saber? Não se preocupem com o futuro.
> Não adianta se preocupar. Deixem o amanhã para o amanhã, pensem somente no agora.
> Coro: ...bis.
> Jesus: Eu poderia citar alguns fatos, planos e previsões, e até dizer para onde vou.
> Coro: Quando vamos para Jerusalém?
> Jesus: Por que querem saber? Por que essa mania de brigar? Não se pode vencer o destino e o tempo.
> **Se soubessem para onde vamos, entenderiam menos do que eu.**
> Coro: Qual é o problema...bis.



Um Jesus que se nega a ensinar

E qual é a grande dificuldade de Jesus dizer as coisas para seus discípulos, simples:

> Coro: Jesus, explique, queremos entender...
> Jesus: É incrível como **vocês são ignorantes e lentos**. Nenhum de vocês se preocupa comigo.

De imediato, em sua primeira aparição ele não ensina, apenas agride os discípulos, é um homem impaciente e por sua vez sente-se incompreendido. No mesmo episódio se desentendeu com Judas por causa de Maria Madalena, e quase chega às vias de fato com este. Ambos encaram-se num momento de silêncio num filme musical, há grande tensão no ar. Não se trata de um Jesus indignado com o preconceito de Judas, trata-se de um homem defendendo a sua namorada. E, porque ele a defende tanto? Isso já vimos: *"Só ela **tentou me dar o que eu preciso** agora"*.

Ele está preocupado consigo mesmo, podemos pensar num outro resultado prático desta frase que está de acordo com a sua única mensagem dada ao longo do filme e que se encontra também neste episódio: *Não se preocupem com o futuro. Não adianta se preocupar. Deixem o amanhã para o amanhã, pensem somente no agora.*

Esta idéia tem bases evangélicas e refere-se a uma conhecida parte do Sermão da Montanha, sobre a solicitude da vida, onde Jesus recomenda aos discípulos e ao seu público que não se preocupem demais com a vida cotidiana, com o que se irá comer ou vestir: "*Olhai os lírios do campo...*" No contexto evangélico e no de outros filmes estas frases, esta pregação, têm seu sentido pleno e preservado. Pode-se até dizer que em alguns momentos ela funcionou como um apelo contra o consumismo.

Mas, em JCS esta frase aparece tão deslocada que reverte-se num cultivo do imediatismo, relação inversa com o que Jesus pregava, uma vez que a sua mensagem era para toda vida e pela eternidade, etc. Aqui ele aparece pregando para se viver o presente, no entanto, não preenche esta recomendação com qualquer outra coisa, como por exemplo: "O Reino do Céus já está presente". Ela pode ser "lida" como o espectador bem desejar. "O que importa o amanhã? Vamos viver o hoje" Isto pode querer dizer por que não usar drogas? Fazem mal para a saúde? Mas hoje estou saudável e isto é o que importa. Por que não fazer sexo agora? Amanhã ele pode não estar disponível. Em outras palavras, passamos dos interesses do Reino dos Céus para os interesses imediatistas da existência. Existir no mundo é mais importante. A mensagem foi invertida.

Outros episódios que nos deixam ainda mais clara a personalidade de Jesus, além do primeiro, onde fica óbvio que ele não veio para servir, mas para ser servido, é o episódio onde Maria Madalena canta o seu tema e Jesus deixa-se ser convenientemente "ungido" não como um Messias, mas como um freqüentador de casa de massagem, Maria Madalena é circundada por várias "discípulas" que também o tocam e o alisam. O diretor deseja vincular este episódio com o da Mulher que ungiu Jesus, que é evangélico, mas aqui Jesus aparece entre seus discípulos e não na casa de Simão o Leproso, e não há nenhum ensinamento depois do gesto da mulher. Jesus não diz que ela o unge para a sua morte, e nem diz que ela deve ser lembrada pelo seu gesto, e nem que os seus pecados estavam perdoados pois muito amou. Enfim, apenas um recorte e uma colagem de uma situação evangélica, mas fora de lugar, fora de contexto, alterando completamente o seu significado.

Numa seqüência antes de iniciar as suas "dores", e a seguinte à Expulsão dos Mercadores do Templo, Jesus encontra-se sozinho numa ravina, parece ter saído para orar. E se organiza uma cena bastante patética.



Jesus não cura os doentes

Uma ave de rapina, talvez um falcão aparece em meio à tela, fundindo-se com o sol, a câmera desce focalizando a ravina, e lá encontramos Jesus caminhando solitário com pena de si mesmo, outra característica constante:

"Minha hora está chegando, pouco resta a fazer. **Depois de tudo que tentei nestes três anos, parece que foram 30...**"

Sua auto-comiseração é interrompida, por uma mulher que sai de entre as pedras, depois vão saindo outros até se tornaram uma multidão de doentes pedindo socorro:

Doente1: Veja meus olhos, mal consigo ver.
Doente2: Veja-me de pé, mal consigo andar.
Doente 3: Creio que pode me curar
Doente4: Veja minha língua, mal posso falar.
Dente5: Veja a minha pele vivo a sangrar.
Doente6: Mal posso ficar de pé.
Doente3: Creio que pode me curar.
Dente7: Veja como sou pobre.
Coro: Toque-me, trate de mim, Cristo, Toque-me, cure-me, Cristo, beije-me, cure-me Cristo, socorra-me Cristo. Bis.

Os doentes vão se arrastando até ele, com as mãos esticadas implorando, ele se assusta com o grande número. Até os toca, encosta as mãos sobre eles, no entanto, nenhuma cura é representada. Nenhum deles se levanta e diz "*estou curado*" vão apenas aumentando os pedidos e a pressão, e cercando-o cada vez mais até que Jesus diz: "*Vocês são muitos, não me empurrem. Sou apenas um.* (grita desesperado) ***Não me sufoquem! Deixem-me em paz!*** (grita enquanto os doentes recobrem-no totalmente).

A cena lembra muito a que fez Scorsese para representar as curas de Jesus, mas ao menos o dele curava. Nenhuma cura de Jesus foi mostrada anteriormente e nem depois. Então se ele curava alguém ou se desejasse curar, deveria ter sido neste momento, e ele não o faz, apenas está com medo, sentindo-se acuado e sem nenhum espírito de auto-sacrifício. É dantesco como este Jesus é egoísta, e como ele é apenas um "pobre" perseguido pelos demais. A cena seguinte a esta da "pseudo-cura" é o episódio no qual ele é devotamente colocado para dormir por Maria Madalena e onde ela canta seu amor por ele. Ou seja, depois de ter fugido dos doentes é tratado como Deus e assim ele se sente bem.

No número no qual Simão o Zelota procura convencê-lo a tomar o poder, temos mais uma amostra de presunção, Jesus canta – dizendo que eles desconhecem o poder verdadeiro. Maria Madalena está a seus pés:

"Nem você, Simão, nem os 50 mil. Nem os romanos, nem os judeus. **Nem Judas nem os 12**, nem os sacerdotes ou o escribas. Nem a própria Jerusalém condenada, entendem o que é o poder, entendem o que é a glória, entendem de tudo. (Maria madalena está súplice a seus pés segurando em sua mão) Se soubessem o que sei, minha pobre Jerusalém, veria a verdade. Mas vocês fecham os olhos. Enquanto viverem teus problemas serão muitos. Pobre Jerusalém, para conquistar a morte, basta apenas morrer, basta apenas morrer."

É interessante que nem os seus discípulos sabem qualquer coisa, ou compreendem qualquer coisa, bem, ele já está chegando ao final de sua vida...ou realmente seus discípulos eram ignorantes mesmo ou ele era um péssimo professor, ou mais provavelmente não

ensinava coisa alguma. E, sua fala, assim deslocada de qualquer contexto, parece apenas presunção. Ele diz: *apenas eu sei das coisas, vocês não sabem nada.* Presunção pura e simples uma vez que não há nenhuma demonstração deste "saber".

Outro episódio onde Jesus ficou beirando ao dantesco é o da Expulsão dos Mercadores do Templo, já descrito, mas as suas falas são dramáticas, pois ele não se parece com um Jesus indignado pela perversão do uso do Templo e sim um adolescente mimado e raivoso. Primeiramente ele começa a derrubar e a destruir tudo, depois diz: "**Meu templo** deveria ser uma casa de oração. Mas vocês o transformaram num covil de ladrões."

Ele é violento com os objetos, bastante violento e depois grita como um adolescente que teve seu quarto invadido por alguém da família, está transtornado e histérico: *"Fora daqui!" "Fora daqui!* Judas o observa estupefato. E deveria mesmo, pois a frase predileta de Jesus no filme é "*Fora daqui!*" a mesma que ele usa muito mais de uma vez para com Judas, inclusive na Santa Ceia. Percebamos que ele disse "*meu templo*", ele se considera Deus, apesar de que assistindo o filme nós não temos nenhum motivo em considerá-lo assim.

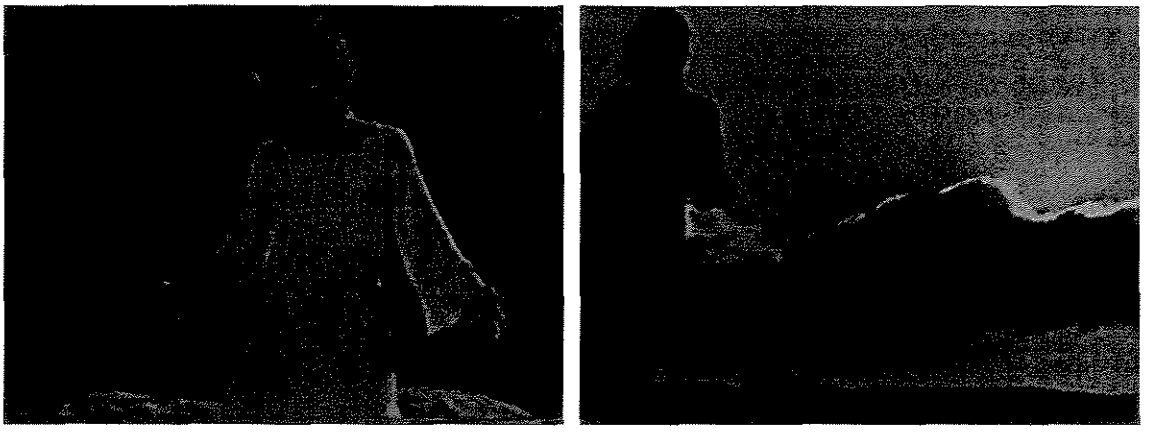
Tudo ainda poderia ser ajeitado não fosse o momento do episódio no qual teoricamente Jesus ora no Horto da Oliveiras, pedindo ajuda a Deus para enfrentar os momentos decisivos que o aguardavam. O episódio é bastante conhecido, nele Jesus pede para Pedro, João e Tiago que vigiem com ele, ou seja, que orem, enquanto ele afasta-se para orar mais à distância e depois os surpreende dormindo. No filme já estão todos dormindo e Jesus tem o seu mote predileto anunciado, a auto-comiseração: *"Ninguém vai ficar acordado comigo? Pedro? João? Tiago? Quem vai esperar comigo? Pedro? João? Tiago?"*

A canção continua em outro lugar, mas não é desesperada, é revoltada. Ele deseja saber por que tem de morrer, e quer que Deus lhe demonstre esta necessidade, ele está preocupado demais se a sua morte vai valer a pena:

"Só quero dizer, que se for possível, afaste de mim este cálice. Pois não quero provar o veneno, sinto que me queima, estou mudado. Não estou tão seguro como quando comecei antes estava inspirado, **agora estou triste e cansado. Ouça! Superei as expectativas, meus três anos de ação parecem trinta. Poderá exigir isso de outro homem?** Mas se eu morrer, faça que se cumpra o que exige de mim. Que me odeiem e me açoitem, e me preguem numa árvore. Quero saber, meu Deus. Quero ver, meu Deus. Por que tenho de morrer? **Ficarei mais conhecido do que até então?** O que eu disse e fiz ainda terá valor? Tenho de ver, meu Senhor, Tenho de Saber, meu Senhor. Se eu morrer, qual será a recompensa? Por que tenho de morrer? (histérico) **Mostre-me agora que não vou morrer em vão. Mostre-me um pouco da tua inteligência**

onipresente. Mostre-me a razão por que queres que eu morra. Diz como e onde mas não o porquê. Está certo eu morrerei, então me veja morrer! Vai morrer como vou morrer? Então me veja morrer."

Nesta parte da canção temos quatro quesitos reunidos num parágrafo só: auto-comiseração, vaidade, presunção e egoísmo. "Ouça, superei as expectativas" não é digno de comentários, se dizem que Jesus nasceu num estábulo apenas para demonstrar sua humildade, se dizem que lavou os pés dos apóstolos, etc. Como este Jesus afirma de forma vaidosa e orgulhosa: "*superei as expectativas*"? Além disso, não há nenhum espírito de auto-sacrifício. Ele irá se sacrificar, mas isto é negociado.



Jesus em agonia no Getsêmani

E, pasmem, Jesus incorre numa tentação, uma daquelas presentes nas Tentações, consagradas pelos filmes e pelos evangelhos, surpreendentemente ele ignora "*Não tentarás o Senhor teu Deus*", ou seja, não se faz teste com a vontade de Deus, não se lhe pede provas. Este Jesus não tem a menor dúvida, sua canção é para "testar Deus". O pior de tudo é que ele passou "trinta anos" pregando e não sabe por que deve morrer, não conhece Isaías e nem suas próprias palavras. O mais grave, ele percebe que deve morrer para tornar-se ainda mais conhecido. Foi para isso que Jesus veio: para fazer propaganda de si mesmo. Depois da alegação, "então me veja morrer". Ocorre uma sucessão de quadros de crucificação, ícones e outras pinturas. Então ele continua sua canção:

"Antes eu estava tão inspirado, agora estou triste e cansado. **Depois de lutar durante três anos, parecem noventa.** Por que tenho medo de terminar o que comecei? **O que você começou! Eu não comecei nada!** Deus, tua vontade é forte, mas esconde a verdade, vou beber teu cálice de veneno! Crucifique-me! Quebre-me! Sangre-me!Bata-me! Mate-me! Mas leve-me agora, antes que eu mude de idéia"

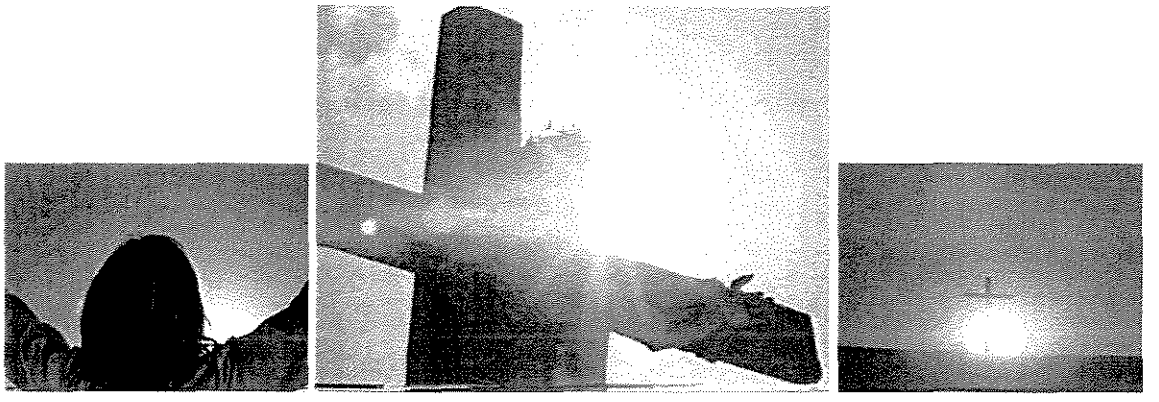
Novamente ele está cansado, parecem *noventa anos de pregação*...Depois percebe que na verdade não começou nada, foi Deus. Então Deus passa a ser um tirano despótico que obriga as pessoas a fazerem o que não querem e que Jesus não tinha nada a ver com isso; ele foi apenas obrigado a morrer. Claro que aqui há um óbvio anacronismo, pois até a pouco ele era Deus, agora Deus é um "outro".

Egocêntrico, incapaz de misericórdia, senhor da verdade (verdade nunca dita), presunçoso, indolente, vítima, incompreendido, irascível, etc. Bem qualquer um que tenha em casa um adolescente difícil já o deve ter reconhecido. Se a isto tudo ainda verificarmos que Maria, a mãe, e o Pai, José, não foram nem citados e nem apareceram em quaisquer dos episódios (Maria nem na Crucificação) perceberemos mais uma atitude típica dos adolescentes do final do século XX, não apresentar os pais para os amigos e nem deixar que eles participem da sua vida de qualquer forma.

Se concluirmos que a imagem cristológica deste filme é Jesus, o Adolescente, vamos estar sendo apenas generosos, pois sem muita dúvida, tendo em vista as complexas inversões de valores evangélicos e as atitudes anacrônicas deste Jesus, temos na verdade um "Anti-Cristo".

Outros Símbolos

O diretor desejou fazer alguma relação entre Jesus e o sol, isto está claro. Do começo ao fim do filme em todos os momentos possíveis Jesus é posto sobre um fundo solar. Essa associação é bastante antiga. Poderíamos até aventar a hipótese de que se trata da atualização de um mito, mas, infelizmente parece que alguém apenas se lembrou em fazer a relação, não parece ter maiores significados. O que pude notar é que o filme inicia-se com a manhã, não necessariamente a Alvorada, mas bem cedo. Logo no preâmbulo pode-se notá-lo pelas sombras feitas pelas colunas das ruínas e pelas sombras dos atores que dançando fazem uma saudação ao sol e a Jesus, associando-os, e depois Jesus mesmo saúda o sol e inicia-se o filme. E, se o filme pretende-se como começando na parte da manhã não é nada paradoxal que ele termine com o sol em seu ocaso. Mas não se pode dizer que o filme se passa no espaço de um dia, pois há ao menos duas noites representadas em seu percurso. Outro detalhe é a oração de Jesus no horto, que é feita durante o dia com ele dirigindo-se ao sol enquanto faz sua oração para Deus, diferentemente dos Evangelhos.



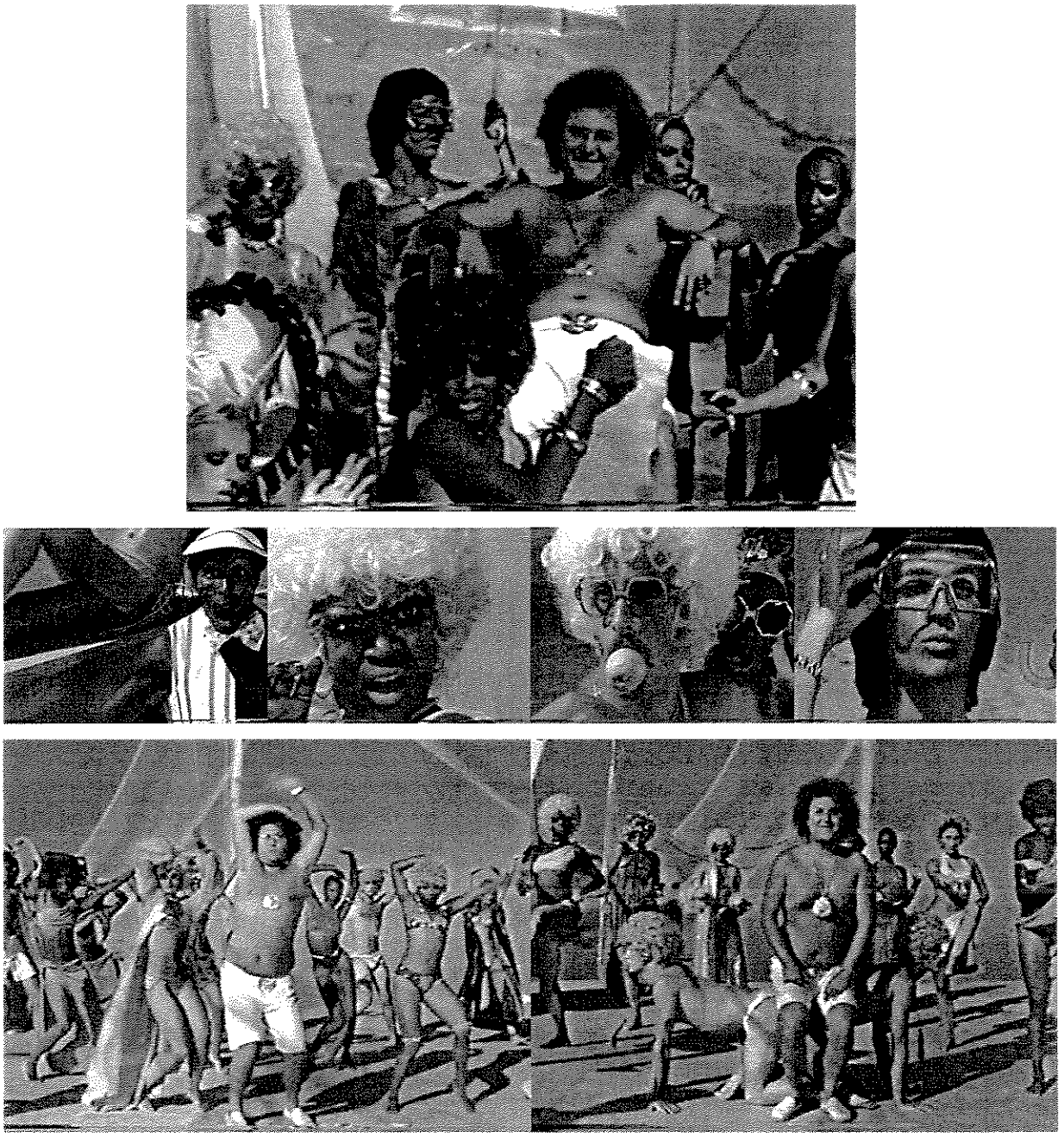
Associação de Jesus com o Sol

E, já que estamos falando em sol, este aparece como o pano de fundo, ou melhor, como a "auréola" de luz que envolve a cruz no último plano do filme. A cruz aparece sozinha em meio ao sol, enquanto os atores partem no mesmo ônibus que os trouxe. O sol com a cruz no meio fica ali, como um sinal, como um símbolo. Se lembrarmos do fato de que Judas e Jesus estavam preocupados com a comunicação de massa e com a função da morte de Jesus como propaganda, é natural que não se tenha produzido um episódio relativo à Ressurreição, pois o que era mais importante para eles ficou registrado, a cruz. Ela é a própria logo-marca do Cristianismo. E, ao final, lá está ela, símbolo máximo da propaganda cristã eternizando-se.

A Corte Homoerótica de Herodes Antipas

Entre as diversas novidades deste filme uma destaca-se de forma importante: o julgamento de Jesus por Herodes Antipas. Quando Jesus é apresentado diante de Antipas e sua corte, uma situação tradicional dos Evangelhos e dos filmes de Cristo, uma coisa nada tradicional acontece, de imediato se faz um close-up de Herodes que aparece usando um óculos de lentes amarelas. Ele surge representando a futilidade dos poderosos, o que não é exatamente novo, pois *King of Kings*, já havia feito isto também. Mas o incômodo é que, de imediato, não dá pra saber exatamente a sexualidade do rei gordinho, seria homossexual?

As suas falas para Jesus são encorajadoras, mostra-se como um fã. Este tipo de cena, corte frívola, etc, já foi visto desde *Golgotha* de Julien Duvivier, no entanto, é a primeira vez que pessoas caracterizando homossexuais aparecem num filme de Cristo. Não se pode dizer que tenham sido caracterizados de forma positiva uma vez que estão relacionados à frivolidade e à vaidade do poder, e provavelmente à sua perversão.



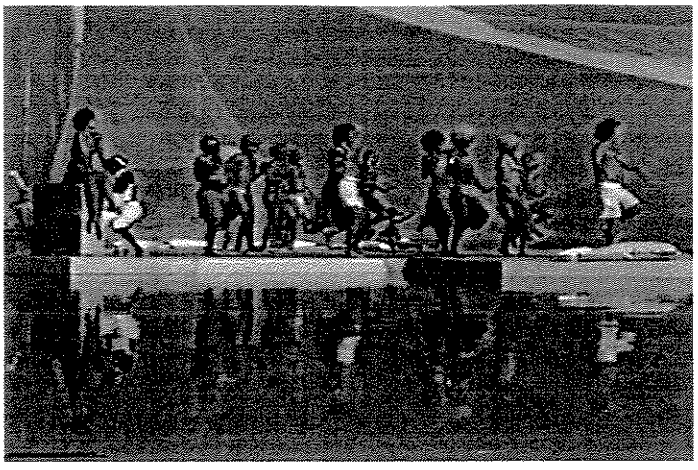
A corte homoerótica de Herodes reage à divindade de Jesus

Parece que se o diretor cuidou bem do negro Judas esqueceu-se de cuidar bem da sexualidade alternativa. Eles estão vestidos com roupas coloridas, alegres, frívolos e alguns efeminados. Mas, poderia ser bem pior, ao menos eles não foram mostrados prostituindo-se no Templo. Em se tratando da primeira vez que isto acontece até que a tentativa não foi de todo ruim. Herodes está envolto por mulheres e homens efeminados.

Quando Herodes diz "ouvi dizer que é Deus" as mulheres, mas principalmente os homens efeminados mostram-se extremamente afetados fazendo caras e bocas inesquecíveis. Depois de seu breve julgamento onde Herodes pede para Jesus fazer alguns milagres, onde tenta fazer com que ele fale alguma coisa. Como, se de alguma forma Herodes estivesse representando a homossexualidade perguntando e desejando saber o que Jesus pensa do assunto, ou melhor, desejando saber o que Jesus tinha a dizer realmente que valesse à pena escutar, o Rei conclui que Jesus é um nada e diz de forma bastante categórica, como quem já houvesse sido perturbado pelo assunto religião/sexualidade, interessante registrar suas últimas falas:

Há algo errado?
Porque está demorando?
Vamos, Rei dos Judeus?!
Hei! Não está com medo de mim, Cristo?
Senhor Cristo Maravilhoso você é uma piada!
Você não é Deus! Você é um impostor!
Levem-no daqui, ele não tem nada a dizer!
Fora daqui, Rei dos ...
Fora daqui, Rei dos...
Fora daqui, Rei dos Judeus!
Fora daqui! Fora daqui!
Saia da minha vida!

Esta cena se passa no Lago da Galiléia, locações no lago da Galiléia, mas, quem é que nota isso? Estava-se diante de um show de boite no Julgamento de Jesus por Herodes, era difícil notar a locação. No entanto, esta simples aparição de homens efeminados, afetados mesmo, é muito nova relacionada a Jesus Cristo, e, de certa forma algo positivo. Por que se os homossexuais não foram representados como pessoas "sérias" em relação a Jesus Cristo, o que poderia dar uma má impressão a seu respeito à primeira vista, ao menos, em seguida eles negam a necessidade de Cristo e preferem-se a si mesmos, e aí a mensagem torna-se outra. Jesus não tinha nada a dizer-lhes, então mandam-no embora.

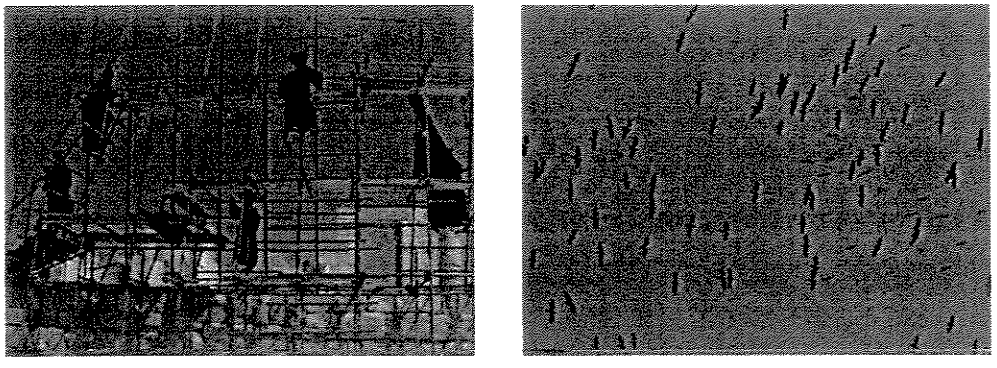


O Lago da Galiléia passa despercebido

Últimos Comentários

É um pouco inútil buscar evidências de comparação com outros filmes, mesmo por que elas seriam mais indicativas de episódios do que de proximidade de conteúdo. No entanto, algumas coisas como a "Desculpabilização dos Judeus", devem ser notadas. JCS não desculpabiliza-os de forma alguma, Caifás e Anás aparecem como duas personagens perversas e suas motivações são as mais simples possíveis: matar Jesus, antes que os romanos destruam a cidade por sua causa.

O julgamento de Jesus perante Caifás está presente mas é breve e completamente desimportante. Os atores que representam a elite judaica estão o tempo todo vestido de negro, e não podemos nos esquecer que esta é a cor o luto.



Judeus associados a corvos

Estes atores também empuleiram-se á maneira de corvos nos andaimes em torno da ruína. Seria alguma crítica ao Estado moderno de Israel? Provavelmente. Quando Judas

decidiu trair Jesus aparecem tanques de Guerra que o perseguem, quando ele finalmente o trai dois caças fazem um vôo rasante sobre este. Numa primeira observação poderíamos pensar que eles representam o poderio militar dos romanos no filme, no entanto, nenhum deles tem identificação. Se lembrarmo-nos ainda que havia pouco tempo Israel, em 1967, tinha feito guerra a seus vizinhos, não é estranha a presença destas armas naquele cenário. E, num momento daqueles os judeus, ou israelenses, não parecem inocentes de nada.

Mas, como se trata de um musical, essa "culpa" dos judeus consegue, de alguma forma, não ser uma coisa grave e que incomode, ela não parece séria como tudo o mais no filme, no entanto, ela está lá representada.

Em *Jesus Christ Superstar* tudo é representação da representação. Como vimos, as personagens, tanto quanto as falas e situações foram recortadas de outros lugares e textos e coladas num outro "lugar" e contaram uma outra estória diferente da conhecida, e, de certa forma, pode ser visto como um ataque frontal à imagem de Jesus. No entanto, não sinto que tenha sido assim. JCS parece mais fruto de ignorância sobre assuntos religiosos do que qualquer outra má ou boa intenção representada. O que não "desculpa" o filme, pois a imagem de Jesus está ali representada, é um documento de uma época e isto não há como deixar de ser, nem que se compreenda a ausência de intenções teológicas mais bem elaboradas de seus realizadores. Talvez só desejassem dialogar com Cristo, talvez desejassem atacá-lo, mas será que gostariam de fazê-lo com a profundidade de uma "blasfêmia" estabelecendo-o como um Anti-Cristo? Acredito que não, por isso a imagem de *Jesus Christ Superstar*, só pode ser: Jesus, o Adolescente.

Godspell



Victor Gaber como Jesus

A Produção

Godspell foi desenvolvido como uma tese de mestrado, em teatro, por John-Michael Tebelak, defendida no Carneggie Tech, agora Carneggie Mellon University, em Pittsburgh. Anos mais tarde Tebelak recordou posteriormente como a peça original resultou de uma experiência na igreja enquanto trabalhava em sua tese:

> "Eu fui para Easter Vigil a serviço da Anglican Cathedral em Pittsburg. Estava nevando, e eu estava preparado e no local apropriado para uma tremenda experiência religiosa. Mas as pessoas na igreja pareciam aborrecidas, e os clérigos olhavam-me apressando-me para terminar logo com aquilo. Eu estava com a sensação de que antes que a pedra rolasse para a tumba, eles se amontoariam sobre ela. Eu fui pra casa, peguei meu manuscrito e trabalhei nele até concluir num não-pare frenético."[10]

Com uma trilha sonora composta por um amigo estudante a peça estreou em dezembro de 1970. Onde, provavelmente obteve algum sucesso, pois em seguida Tebelak levou seu projeto para o Ellen Stewart's La Mama Experimental Theater Club, em Nova York, onde foi apresentado como uma "*obra em andamento*". Ali a peça foi descoberta pelo produtor, e ganhador do prêmio *Pullitzer*, Edgar Lansbury (*The Subject Was Roses*,

[10] Tatum, p. 118.

1962), e graças à sua influência aquela peça que parecia promissora recebeu uma trilha sonora mais adequada encomendada a Stephen Scwartz. Desta forma *Godspell* fez realmente a sua grande estréia, off-Brodway, como peça acabada, em 17 de maio de 1971 no teatro Cherry Lane.

Como peça musical ele foi elogiado pela crítica por sua inteligente mistura de pantomima, circo, teatro de variedades e show de menestréis, a peça logo se tornou um sucesso internacional, com produções montadas em Londres, Paris, Toronto, Washington, Los Angeles, São Francisco e Melbourne.

A Columbia Pictures não tardou em comprar os direitos cinematográficos do novo sucesso. Para a direção foi contratado o diretor David Grenee, vencedor do prêmio *Emmy* (*The People Next Door*, 1969), cujos créditos em cinema incluem *The Shattered Room* e *Sebastian*. Além disso, David Greene também escreveria o roteiro em colaboração com Tebelak, este ficou em Nova York durante todo o tempo das filmagens que começaram com uma prece em frente do Empire Diner na 10ª. Avenida e na 22nd Street, em agosto de 1972[11]. Como toda adaptação ocorreram algumas mudanças houve a inclusão de um prólogo onde os discípulos são reunidos entre a ralé e os excluídos de "*We Beseech Thee*", a canção original foi substituída por "*Beautiful City*", uma nova canção escrita por Schwartz exclusivamente para o filme. De acordo com o produtor Edgar Lansbury: *"We Beseech Thee" foi o primeiro ato da versão para o teatro e foi substituída porque a dinâmica do filme não necessitava do clímax requerido para o final do primeiro ato.*

Para estrelar o filme, os produtores montaram um elenco reunido da peça original de Nova York e de várias companhias teatrais: Victor Gaber, David Haskell, Jerry Sroka, Lynne Thigpen, Katie Hanley, Robin Lamont, Gilmer McCormick, Joanne Jonas, Merrell Jacson e Jeffrey Millet. Victor Garber, o ator escolhido para fazer o papel de Jesus, era canadense de Londres, em Ontário, nascido em 16 de março de 1949, portanto com 23 anos no momento da produção do filme, um dos atores mais jovens a fazer Jesus, na vida adulta.

Teve vivência com o teatro de improvisação no Canadá, apareceu depois disso em várias revistas musicais. Era músico também, e chegou como um participante do *Sugar Shoppe Rock Group* a se apresentar no conhecido programa *The Ed Sullivan Show*. Desde que fez sua estréia no cinema em *Godspell* (1973), Garber tem aparecido em vários filmes

[11] Tatum, p. 118.

para TV, séries e filmes para cinema, entre os quais: *Liberace: Behind the Music* (1988); *Ligth Sleeper* (1991); e outros mais durante a década de noventa, sendo a sua última participação conhecida no filme *Titanic* (1997).

Outros dois destaques da produção David Haskell e Kate Hanley, estudaram no Carnegie-Mellon University, o mesmo local de onde se originou o mestrado de Tebelak. Kate fez partedo elenco original, e Haskell do elenco da peça em sua montagem novaiorquina, posteriormente ele continuou trabalhando em séries para TV, como *All That Glitters* (1977) e *Santa Bárbara* (1985-86).

Godspell foi filmado inteiramente em Nova York, as suas locações incluíram a Ponte do Brooklin, World Trade Center (recém-inaugurado à época), o edifício da Pan-American, Times Square, Central Park, a loja de brinquedos F.A.O. Schwartz, Coney Island, Lincoln Center, The Cloisters, Sheeps Meadow, Grand's Tomb e a Estátua da Liberdade, *Godspell* estreou em 26 de maio de 1973.

O Diretor – David Greene

O diretor se não chega a ser um dos "grandes nomes" conhecidos e aplaudidos com unanimidade pela crítica internacional, também não era um diretor inexperiente e nem descategorizado, muito pelo contrário, possuía vasta experiência em produções para a TV. David Greene nasceu em 22 de fevereiro de 1921, em Manchester, Inglaterra; foi para os Estados unidos nos anos 50 seguindo como ator uma companhia de teatro Shakesperiano, encabeçada por Laurence Olivier e quando esta voltou para a Inglaterra Greene foi para o Canadá, onde foi contratado como diretor de televisão, na *Canadian Broadcasting Corporation*, mesma instituição na qual também trabalhou Norman Jewison. Assim como Jewison depois de uma curta temporada no Canadá, Greene teve um intenso trabalho na TV dos Estados Unidos, dirigindo filmes, séries e mini-séries.

Começou com o seriado *Shirley Temple's Storybook* (1958), depois rodou um ou outro episódio de série, entre os quais destaca-se *A Piano In The House*, do conhecido seriado *The Twilight Zone*, de 1959. Com reconhecida experiência neste campo televisivo ganhou mais responsabilidades na década de 60 onde dedicou-se com afinco a esse tipo de produção, tendo realizado várias delas: *Sir Francis Drake* (1962), *The Nurses* (1962), *Man of the World* (1962) e *Coronet Blue* (1967). Aos poucos seus méritos como diretor

televisivo garantiram-lhe possibilidade de também trabalhar para o cinema e anteriormente a *Godspell* rodou alguns filmes, como: *Sebastian* (1968), *The Strange Affair* (1968), *I Start Counting* (1969), *The People Next Door* (1970), *Madame Sin* (1972) e enfim *Godspell* (1973).

Seus trabalhos posteriores, tanto para a TV quanto para Cinema contam-se às dezenas nas décadas de 70, 80 e 90. David Greene viria a morrer em 7 de abril de 2003, em Ojai, Califórnia, em conseqüência de um câncer no Pâncreas. O diretor era, portanto, no momento da realização do filme aqui analisado, um profissional bastante experiente, inclusive na direção de musicais, bem como também havia sido produtor e roteirista e co-roteirista de varias séries de TV e filmes.

Ficha Técnica

A direção como já visto anteriormente ficou a cargo de David Greene, que co-escreveu o roteiro com o autor original do musical John-Michael Tebelak. Os produtores foram Edgar Lansbury e Kenneth Utt. A música original é de Stephen Schwartz e Peggy Gordon (canção *By My Side*). A cinematografia foi de Richard G. Heimann e a edição de Alan Heim. O desenho da produção foi de Brian Eatwell e a direção de Arte de Ben Kasazkow. Os cenários, os poucos que existiram, de John Godfrey e os figurinos ficaram a cargo de Sherrie Sucher e Susan Tsu. Maquiagem e penteados ficaram sob os cuidados de Philip Goldblat e de Phyllis Sagnelli. Paul Ganapoler foi o auxiliar de produção e Ron Walsh, assistente de direção. Som e Mixagem de som: Les Lazarowitz e Emil Neroda. E a coreografia ficou nas mãos de Sammy Bayes.

O Filme

Assim como JCS o filme *Godspell*[12] caracteriza-se por ser uma peça dentro de uma peça, representação da representação. Mas há evidentemente algo de muito diferente entre estes dois filmes. *Godspell* está muito distante de JCS, não fosse o fato de serem musicais nem poderiam sofrer comparação de qualquer forma. A primeira coisa que todos notam nele é o fato de Jesus e seus seguidores estarem vestidos de palhaços. Causa estranheza que

[12] O filme aqui analisado é a cópia *Godspell - A Esperança*, distribuído pela Columbia TriStar Home Vídeo, em 2000, com duração de 103 minutos, em DVD, obedecendo ao formato widescreen. Anteriormente a este lançamento não existiam cópias disponíveis no Brasil deste filme, e, segundo nos informa Tatum, até 1993 também não existiam cópias em VHS nos Estados Unidos.

ele surja diante de nós sem suas características mais conhecidas, cabelos lisos e compridos, barba e bigode, túnica e manto, etc. Mas, se visto pela ótica da estranheza *Godspell* seria uma vida de Jesus muito, muito estranha, pois guarda da estória características mínimas. Seu cenário é a cidade de Nova Iorque e seus cartões postais mais conhecidos, estão no filme o World Trade Center, a Ponte do Brooklin, Times Square, o Central Park, etc. De imediato temos pontos de estranhamento demais, Jesus vestido de palhaço dançando e cantando em Nova Iorque.

A partir desta perspectiva nem podemos pensar muito sobre o que *Godspell* estabelece pela primeira vez na história dos Filmes de Cristo, ele próprio se estabelece como um referencial de diferença, ainda assim possui uma contribuição relativamente à narrativa da estória de Jesus. Em *Godspell*, as parábolas evangélicas contadas são pela primeira vez abundantemente usadas, são até mesmo representadas através de pequenos sketches. Elas se constituem na maior parte do material narratológico contido no filme. São a "desculpa" para vários números musicais e, por isso, possuem importância capital, são o cerne do filme, são a mensagem. Nesta produção a mensagem se sobrepõe à estória e ela está diretamente relacionada à música.

As ausências

Godspell rompe definitivamente com qualquer tradição. Praticamente todo e qualquer episódio tradicional está ausente. Vimos até agora a longa elaboração da sub-trama de João Batista, neste filme ele é apenas "representado" não é realmente nenhum ator num papel concreto dentro do filme, o ator que o faz no início do filme é o mesmo que desempenha o papel de Judas ao final. Ele "incorpora" as personagens da mesma forma que as "desincorpora" sem aviso prévio.

Também não ocorrem curas, o único milagre registrado no filme, é um truque de mágico, quando Jesus faz aparecer em sua mão uma bengala e JB/Judas tenta fazer o mesmo sem sucesso e aí Jesus faz aparecer outra bengala para ele. Isto é o mais miraculoso que acontece no filme, claro com exceção do poder do arauto (?) de estar em vários lugares ao mesmo tempo, quando começa a convocar as pessoas que seguiriam Jesus. Ainda podemos listar um último milagre, o de limpar as ruas de Nova Iorque de trânsito e pessoas, no entanto, isto está lá como um cenário e não como um milagre espontâneo e desejado. Ao

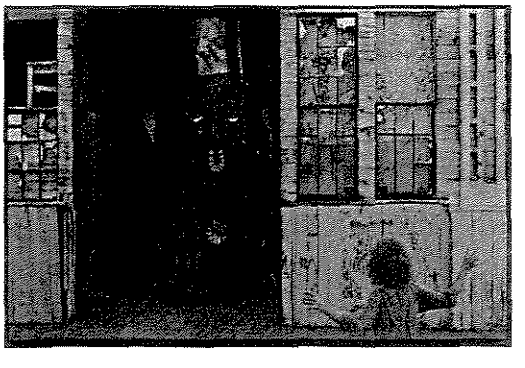
final vemos que isto faz parte do "processo" mas não, não se trata de um milagre de Jesus. Este Jesus, como o JCS, também não cura, mas ao menos aqui não há doentes.

O Marianismo está completamente ausente. Maria não aparece e nem é citada em nenhum momento no filme. O Primado de Pedro também não aparece, nem ele aparece. Apenas durante a Santa Ceia o coro canta o que seriam as falas de Pedro, de que "nunca te negarei". Logo, também não há confissão messiânica, nem as chaves do céu e da Terra. Incrivelmente também não ocorre uma via-crucis, e, nem cruz o filme tem, pois Jesus é amarrado de braços abertos numa tela de proteção, e é eletrocutado. O que não chega a espantar, pois não se trata de Jesus, mas de uma representação, então "faz de conta", como as crianças fazem. E, um detalhe importante estes novos "discípulos" de Jesus não o abandonam no momento da crucificação.




***"Faz de conta..."* na Santa Ceia e na Crucificação**

Depois de tanto desenvolvimento relativo aos romanos, se foram bons, se foram maus, de repente neste filme eles jamais existiram, nunca fizeram parte da estória de Jesus. Isto poderia causar algum problema relativo à desculpabilização dos judeus, mas isto não ocorre, pois eles também não são mostrados, são representados por um boneco monstruoso montado por objetos cênicos.

Boneco representa os judeus

Bem, se os romanos estão ausentes, Maria Madalena, a Mulher Adultera, Marta e Maria, A Ressurreição de Lázaro, etc. estão todos ausentes também. Isto sem falar nos episódios que definem o próprio Evangelho Segundo Mateus, como O Anúncio, A Natividade, A Fuga para o Egito, etc. Chama atenção o fato de terem mantido As Tentações, no entanto, as colocaram no episódio posterior à Santa Ceia, onde Jesus tem dúvidas sobre o que vai acontecer. Mas, como tudo o que ocorreu depois do enfrentamento com os Escribas e Fariseus (boneco monstruoso) não parece fazer muito sentido, apenas o fato de que alguém se lembrou de fazê-lo e que talvez ficasse bom.

Em resumo, o que há de fato da narrativa evangélica em *Godspell*? Muito pouco para providenciar uma narrativa digna deste nome: O Batismo, O Enfrentamento com Fariseus e Escribas, A Santa Ceia, Jesus no Horto, A Traição de Judas, A Crucificação. É apenas isso, e ainda tudo resumido a informações mínimas bastante adaptadas.

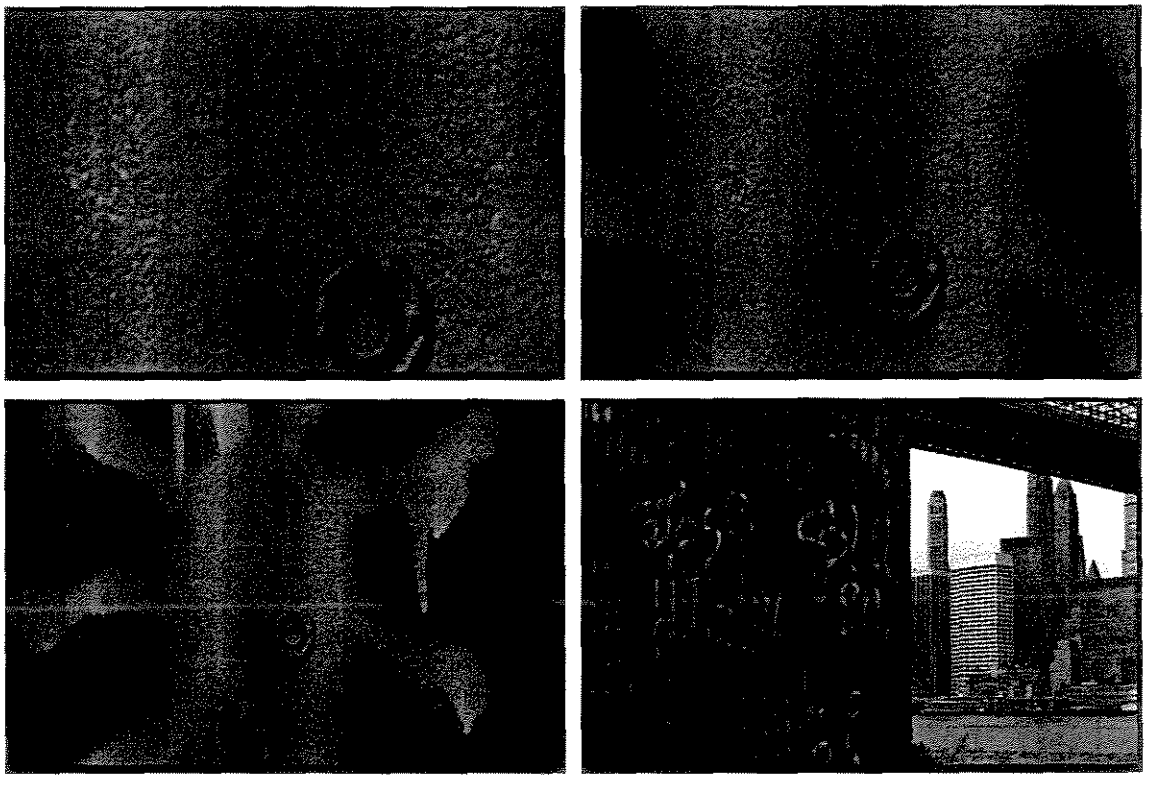
Prólogo e Epílogo

Godspell possui um prólogo de abertura, e se ele não nos diz muita coisa ao menos já explicita de certa forma que tipo de mensagem iremos assistir. O primeiro filme importante a se utilizar do recurso de um prólogo e um epílogo foi *The Greatest Story Ever Told* de George Stevens, veremos este recurso aqui utilizado e também o encontramos em JCS. Podemos até nos questionarmos se esta não é uma característica de filmes que desejam passar uma "mensagem" fechada, pois o filme de Stevens organizou-se à maneira de um conjunto de meditações. Não fosse a forma como *Godspell* se propõe, tendo em vista o riso freqüente, e o bom humor exagerado, poderíamos também pensar que ele utiliza o recurso de propor "meditações" ou "reflexões" no entanto, não parece realmente fazê-lo, pois estas exigem um "tempo" uma duração maior para que ocorram, em *Godspell* o caso parece fixação.

A primeira imagem do prólogo aparenta ser a de um umbigo, mas é um close-up de um tampão de um latão, depois a câmera faz um zoon out e percebe-se o desenho de um sol, feito com spray, o zoon out continua e percebemos que este foi pintado entre diversas outras coisas, na realidade é uma barreira protetora de uma ponte de Nova Iorque. No início surge uma voz off, não é um narrador é o próprio Deus, e esta voz não irá voltar a ser ouvida durante filme:

Deus: (imagem desenhada do sol ao fundo) "Meu nome é conhecido: Deus e Rei. Senhor das majestades, não tenho nem começo nem fim. Sou onipotente, sempre tenho sido. Eu fiz as estrelas e os planetas. Fiz a lua para decorar a noite. E o sol para iluminar o dia. Fiz a terra de onde surgem as árvores e a grama. Fiz todos os animais, grandes e pequenos, todos têm o meu apreço. Do nada, fiz tudo, para o sustento do homem. E, deste jardim onde só plantei coisas boas ele será o jardineiro e nele se fartará."

As falas de Deus são cheias de bondade, é o Deus da fartura, o que provêm a vida. A idéia vem, com certeza do Velho Testamento. No entanto, quando ele afirma ser Rei dos Reis, por tabela já está dizendo também que é Jesus Cristo, ou seja, é o Deus trino. Essa abertura é um pouco estranha relativamente ao resto do filme, no entanto, é significativo que Deus, diga: *"deste jardim onde só plantei coisas boas ele será o jardineiro."*



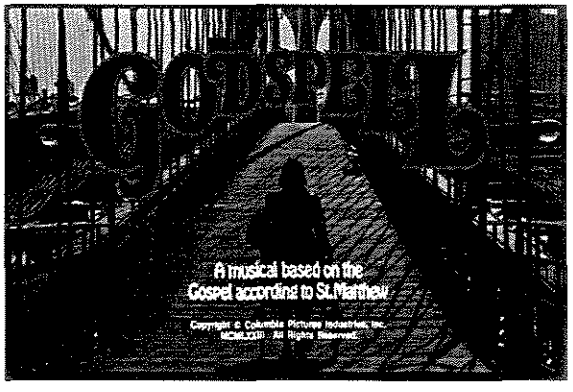
Imagens de fundo para a voz off de Deus

O mundo é visto com o um "jardim" como uma coisa boa e agradável e que o homem é quem deve cuidar dele e nele se fartar. A terra como fonte de coisas boas. Um aspecto que não pode passar sem ser percebido é que este Deus apresenta-se como generoso e bondoso, um Deus providencial que fez tudo para o homem, bastando que o homem cuide para conseguir tudo de que precisa. Outro aspecto importante é que também se trata de um Deus sem exigências. Ele não está pedindo nada neste prólogo, nem ameaçando, nem castigando, nada. É de alguma forma um Deus confortador. Devemos lembrar que se

associarmos adequadamente a primeira imagem, a do umbigo, teremos uma idéia fundamental para a História das Religiões, o "umbigo" é associado ao centro do corpo, ao centro do "mundo", ou seja, da criação. Nova York torna-se assim o centro.

A segunda seqüência da abertura se inicia com um homem puxando um carrinho de madeira através da Ponte do Brooklin. Ele está estranhamente vestido, um casaco colorido, como o dos apresentadores de circo, um lenço no pescoço, possui barba e cabelos longos. No figurino extravagante ele traz sinais de ser cristão, a câmera mostra um peixe de tecido aplicado nas costas do casaco, imageticamente o peixe é o primeiro símbolo do cristianismo. Ele também traz uma corneta feita de chifre de carneiro, a Shofar dos judeus, enquanto isso o nome do filme vem crescendo do fundo da tela até ficar sobre o homem "*Godspell*", em seguida aparece a frase *"Um musical baseado no Evangelho Segundo São Mateus"* e como que para garantir os direitos autorais logo de imediato aparece o copyright da Columbia Pictures. Importante notar a escolha da ponte. As pontes sempre são elos de ligação. Aqui ela passará a simbolizar a ligação entre o sagrado e o profano. Este homem (David Haskell) terá a função de um arauto nas primeiras seqüências do filme.





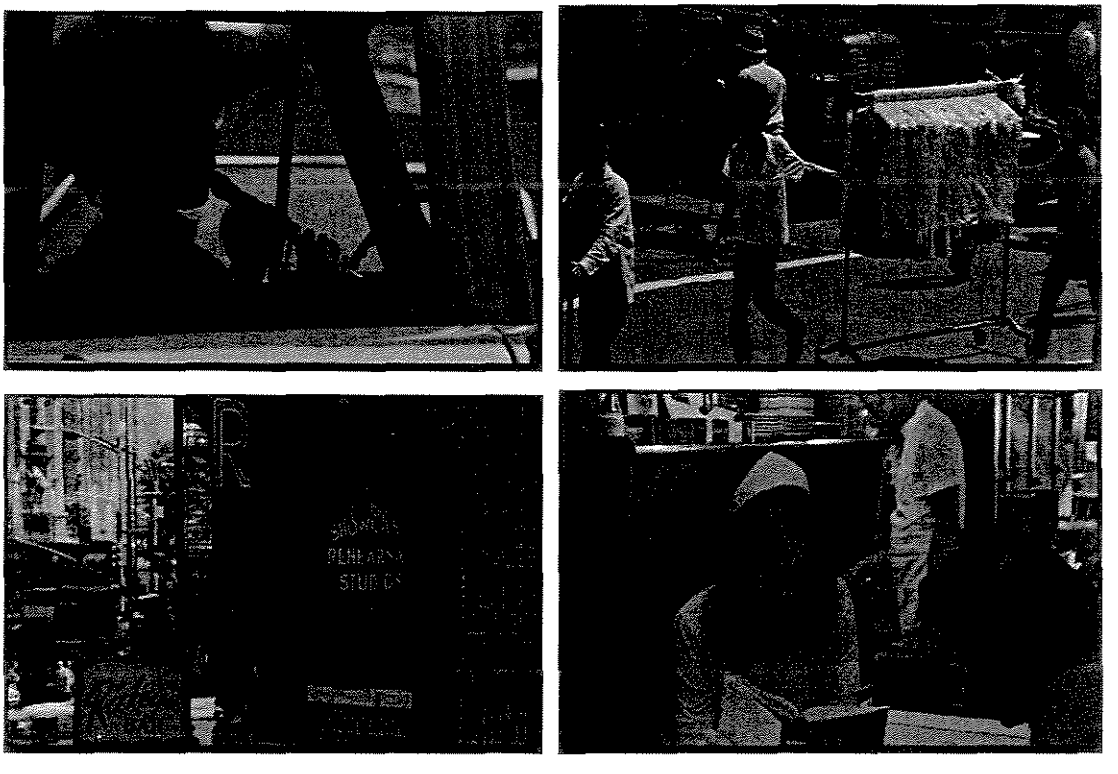
Abertura

Algo que parece um tanto quanto sem significado para os críticos é bastante importante para a nossa compreensão desta produção. A primeira seqüência propriamente dita nos localiza em Nova Iorque. Somos informados do grande volume de pessoas através de tomadas feitas com lentes de grande angular. Vemos pessoas apressadas, um trânsito caótico, barulho de descontentamento. Ruídos de uma grande metrópole.



Nova York, cenas da metrópole

Aos poucos as personagens do filme nos serão apresentadas. São pessoas comuns que estão em meio à multidão. Em meio à confusão do trânsito um homem gordinho (Jerry Sroka), fora do seu carro é vítima de agressões verbais dos outros motoristas, no entanto ele não reage. Na cena seguinte um taxista jovem pára (Jeffrey Mylett), e pra não ficar neurótico com a briga começa a tocar uma flauta doce. Na cena seguinte um jovem rapaz negro (Merrel Jackson) é mostrado ouvindo seu radinho com fone de ouvido e puxando uma arara cheia de roupas pela rua, tem um rosto de quem está alheio a tudo aquilo. Corta para mostrar uma moça que é aparentemente loura e usa uma touca sobre os cabelos soltos (Gilmer McCormick), em seguida a câmera mostra uma bailarina (Joanne Jonas) fazendo seu ensaio numa academia.



Apresentação das personagens

A câmera segue pra outra locação, uma biblioteca onde três estudantes negros esforçam-se pra ler um livro, um deles é uma moça (Lynne Thigpen). A cena seguinte mostra uma jovem ruiva (Katie Hanley) servindo num bar. Ela esforça-se para ler *Ulysses* de James Joyce, o romance sobre um dia na vida de um homem. Seria uma pista de como o filme é pensado? Há um plano de detalhe do livro. Corta para uma outra loura (Robin Lamont) descendo de um ônibus, ela passa em frente a uma vitrine e fica sensibilizada diante dos bonecos infantis que a decoram.



Chamamento das personagens

Aos poucos estas pessoas definem-se como diversas daquelas outras da cidade. Elas são colocadas em situações estressantes. A moça negra é posta sob o olhar preconceituoso e vigilante de uma moça branca na fila do xerox, a loura de toca é vítima da pressa de alguém, ao chegar numa entrevista de emprego há umas dez garotas idênticas a ela esperando a vez. Ela desiste, pois não faz diferença. Corta para a moça negra, assim que ela consegue usar a máquina de xerox põe o próprio rosto pra fazer uma cópia. Ela sai ofuscada da sua experiência aí ela vê o arauto, que aparece num simples truque *à la Méliès*. No elevador a loura de touca vê o arauto também. Ele então aparece na rua e toca o Shofar, em

seguida aparece na vitrine dos brinquedos que a outra loura admirava e, ao som do chifre, vai convocando todas as outras personagens citadas. O taxista é também convocado com o toque, desta vez o arauto é mostrado no reflexo de um para brisas, o motorista gordinho do início está vindo atrás dele, também compelido pelo chamado. A bailarina desce do alto de um passo nos braços do arauto. O rapaz negro que puxava arara também ouve o chamado e sai em sua direção, alguém grita para ele, *"Hei, Merrell, onde vai?!"* Ele sorri, o curioso é que Merrell é o nome do ator realmente. E aí, mais um detalhe, ninguém tem nome algum ao longo do filme.





Os discípulos chamados pelo Arauto

Todos escutam o toque do chifre, e então o arauto começa a cantar: *"Preparem o Caminho do Senhor"*. Esta é toda a letra da música, alegre e repetitiva, este estribilho é repetido em coro pelas pessoas citadas anteriormente umas dez vezes no mínimo.

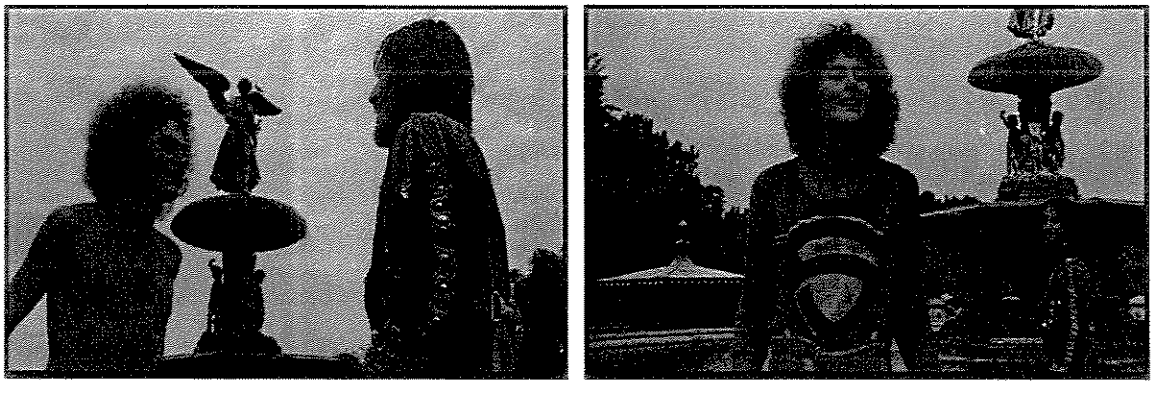
Inicia-se a segunda seqüência do filme. Corta para o Central Park onde o arauto segura na mão de um grande anjo de uma fonte. É a imagem mais bonita do filme. As pessoas que ele chamou chegam correndo, e vão se jogar na fonte se despojando de parte das roupas às vezes. Dançam livremente dentro da fonte numa demonstração eufórica de alegria, se despojam simbolicamente do seu cotidiano, do tempo comum. Nesta cena o arauto passa a ser João Batista, o que nos informa isso são as suas falas:

Arauto/JB: Eu os batizo com água para que se arrependam. Aquele que vem depois de mim é mais poderoso. Não sou digno de tirar os seus sapatos. Ele batizará todos com o Espírito Santo e com fogo."

De repente aparece um rapaz sem camisa, distante, que não havia sido chamado, ficaremos sabendo que se trata de Jesus. As outras personagens já saíram da fonte e sobem dançando e correndo uma escadaria. Percebamos que ele surgiu do nada, não estava com ninguém e não foi mostrado antes, primeiro vieram as pessoas de boa vontade, depois ele:

Jesus: Hei!!
JB: Você veio a mim?
Jesus: Quero ser purificado.
JB: prefiro ser batizado por você.
Jesus: Não, devemos seguir os preceitos de Deus.

Quando a água cai sobre sua cabeça ele começa a cantar e sai do batismo com uma calça de arco-íris e com uma camiseta de super-homem.

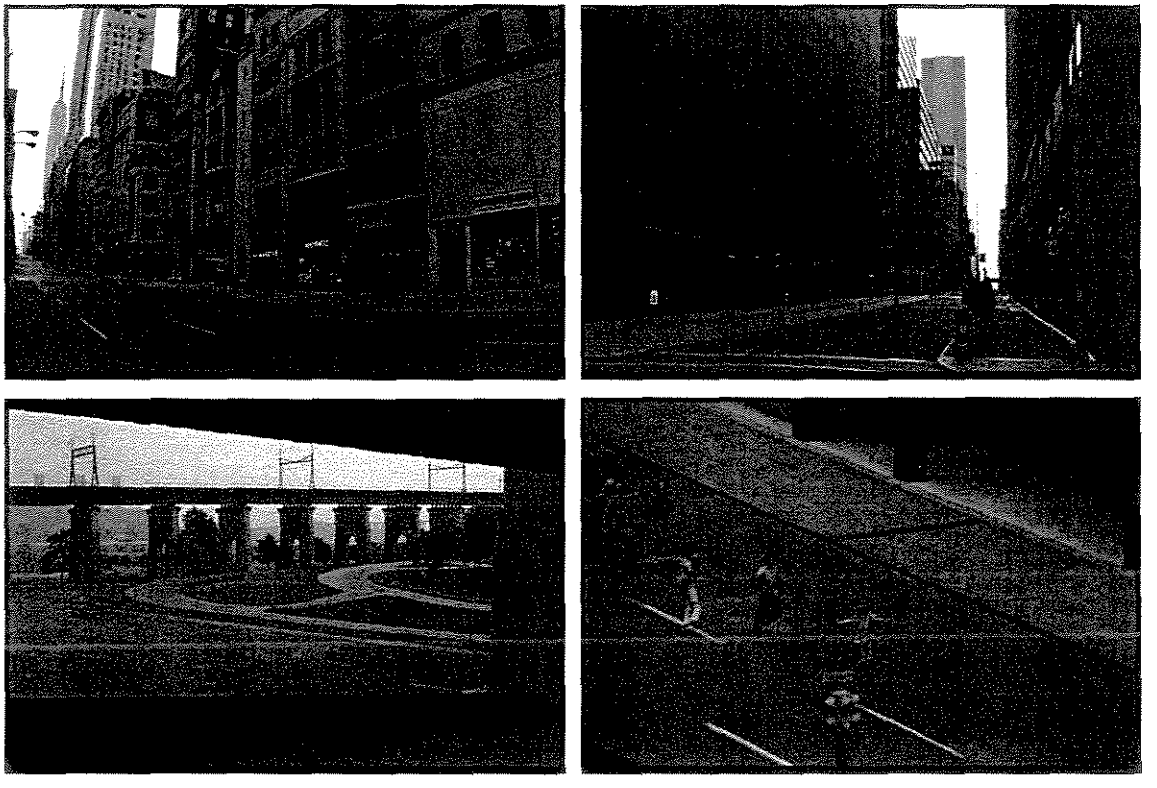


Jesus batizado

O arco-íris é símbolo da aliança de Deus com os homens:

Jesus: "Quando salvará o povo. Ò Deus misericordioso O povo, Senhor, o povo? Não os tronos mas os homens. Eles são as flores do Seu coração. Ó Deus, que eles não morram feito ervas daninhas, herdando um dia sem sol. Deus salve o povo. O crime sempre trará o crime, fortalecendo o mais forte? É tua vontade, senhor, que o homem sofra no pecado? "Não!" dizem as montanhas. "Não" dizem os céus. O sol haverá de brilhar para o homem. E ele ouvirá canções em vez de choro. Deus salve o povo."

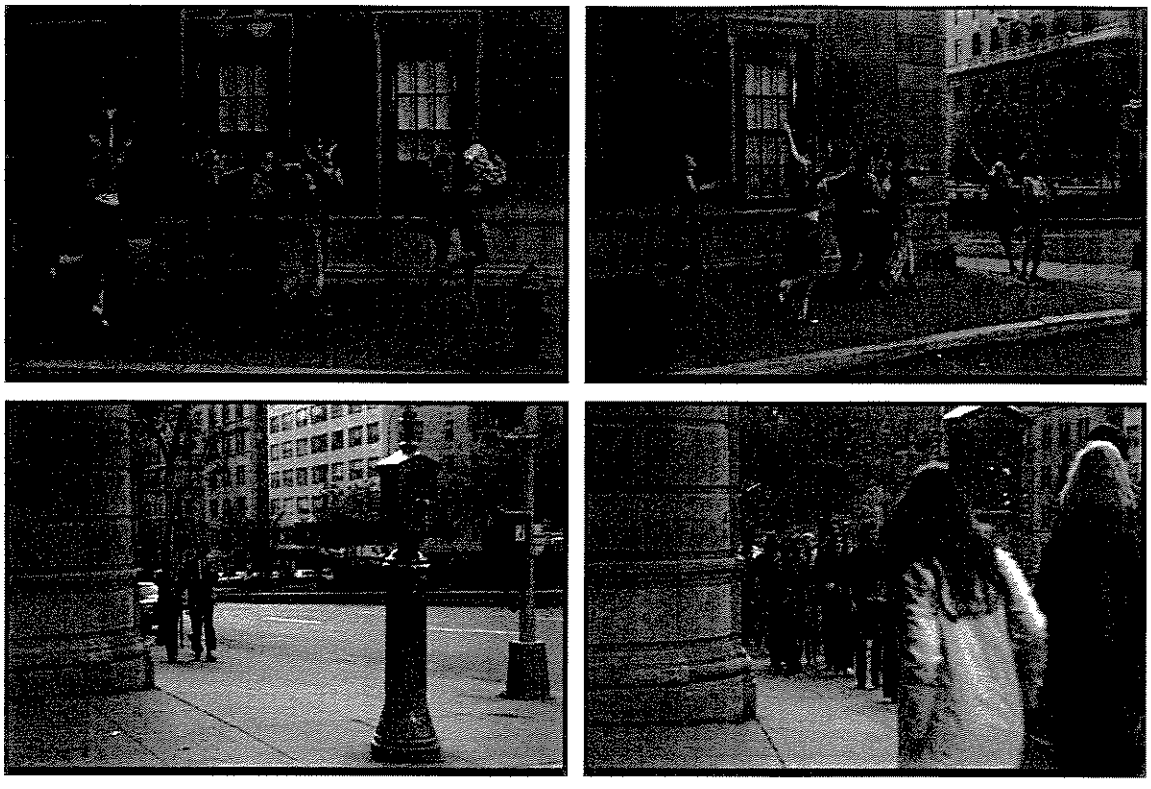
Neste momento, aliada à primeira frase de Deus no prólogo se define de vez o tema do filme a Misericórdia Divina. Jesus segue os outros e depois todos são mostrados caminhando por uma avenida da cidade. Agora tudo está deserto, nem carros nem pessoas, nem sons urbanos. A canção que Jesus iniciou é repetida em coro pelos outros. Todos estão experienciando um tempo diferente. Eles estão em Nova Iorque, mas apenas eles estão lá, mais ninguém. A primeira questão que nos ocorre é se seria uma "Hierofania" em meio à cidade? Uma irrupção do sagrado no profano.



Nova York vazia, sem trânsito e sem pessoas

Assim como JCS que é uma peça dentro de uma peça, *Godspell* se propõe a algo mais ou menos semelhante, ao final do filme, depois da crucificação de Jesus, que ocorre numa grade de proteção, aqueles que foram seus seguidores fazem o "descimento" e carregam seu corpo, que encontra-se de braços abertos, tal qual uma cruz, e cantam "Vida longa a Deus", a cena assemelha-se de alguma forma a uma procissão, a do Senhor Morto. Eles passam pelos caminhos que fizeram até chegar ao parque, chegando a uma esquina numa avenida da cidade a câmera os segue um pouco mais atrás, e quando todos contornam-na enfim a câmera ao virar a esquina encontra Nova Iorque viva e cheia de

gente, com trânsito, barulho, passantes, tudo o mais. Aquele "tempo diferente" enfim acabou. A vida volta ao normal á rotina, talvez diferente para aqueles que tenham participado daquele evento.



Ao final a vida volta ao normal

Desta forma *Godspell*, como JCS, tem o principal da sua estória desenvolvido dentro de uma moldura. Esta moldura, mais uma vez define e dá significado àquele conteúdo que foi desenvolvido. No prólogo e no epílogo o tempo se define como o do cotidiano, o espaço é o da cidade de Nova Iorque, profano, concreto, vivo e caótico. A estória desenvolve-se numa outra temporalidade, nela só os seguidores de Jesus participam. Apenas eles vivenciam a experiência do sagrado e apenas eles recolhem de imediato os seus benefícios. Nesta moldura temos evidenciada uma questão bastante cara para os protestantes históricos (o Calvinismo notadamente), a da "eleição" aqueles que são escolhidos por Deus, os que são chamados. Vimos que as personagens quando foram apresentadas definiam-se de alguma forma como ligeiramente diferentes da multidão. Elas já eram diferentes antes mesmo do arauto aparecer, é para elas que vem o chamado. Já são os escolhidos de Deus.

Outro detalhe é a ambigüidade das personagens. Elas são elas mesmas no início do filme, mas assim que participam de um "tempo diferente", elas passam a representar vários sketchs contando as parábolas de Jesus, então, elas mostram ser várias personagens em uma. O caso mais característico é o da personagem do arauto, que é arauto, que é João Batista e que depois é Judas Iscariotes. Tudo absolutamente sem aviso. Estas pessoas não se tratam dos doze discípulos de Jesus, mesmo por que são em número de nove, e há um equilíbrio na quantidade de homens e mulheres, logo, elas estão maleáveis para a representação do sagrado, ele as habita de forma a alterar a noção de pessoa. Estes atores não são os discípulos de Jesus, são as pessoas que foram chamadas nas ruas para entrarem em contato com uma experiência do sagrado. Agora a pergunta é: e Jesus é ele mesmo? Esta questão reveste-se de alguma gravidade, pois se ele não for ele, esta não é uma estória da vida de Jesus.

Mas, antes de respondermos esta questão, o que nos ajudará sobremaneira nesta tarefa é perceber como se estrutura e organiza o filme. Assim, teremos bastante claro o que ele se propõe e não aquilo que as pessoas esperavam dele.

A Estrutura: Ensinamentos, Parábolas e Canções de fé internalizada

Após o Prólogo e antes do Epílogo *Godspell* possui uma estrutura didática simples e eficiente. Tudo nesta produção parece ter sido pensado para atingir o público de uma forma didática e compreensiva. Espera-se que o espectador se lembre dos ensinos de Jesus e os aplique ao seu cotidiano. Nesta forma didática de ver o conteúdo incrivelmente o diretor não pensou em usar as canções para fixação dos ensinos, elas são usadas de uma forma mais eficaz, as canções buscam a internalização da fé. Elas buscam atingir o cotidiano daqueles que no dia-a-dia oram para Deus e possuem com ele uma relação pessoal. Elas servem à maneira dos Salmos bíblicos como referencial de consolo, de louvor, de alegria, etc. Ao todo são dez canções de internalização da fé, os números musicais sempre se desdobram após um "dito" de Jesus ou um conjunto de dois ou três "Ensinamentos".

As canções de internalização da fé não possuem qualquer conteúdo que venha direta ou indiretamente dos Evangelhos, isso as difere das outras canções, principalmente as que são realizadas para a representação das parábolas de Jesus. Uma outra característica sua é o exíguo conteúdo textual das suas letras. Elas são muito curtas, isto facilita a rememoração a

qualquer tempo. Nisto *Godspell* difere tremendamente de JCS, cujas letras imensas não podem ser aprendidas sem certa dificuldade. Ter em mente este dado facilita compreender por que esta produção foi tão bem aceita nas catequeses nos Estados Unidos, tanto católicas quanto protestantes, pois dirige-se de forma clara a um público que tem dificuldade com letras longas e complicadas elaborações musicais, o público infantil. Elas visam desde o início inspirar, sustentar e manter a fé. Neste ponto volto a dizer que *Godspell* não está, nem nunca esteve se dirigindo a um público descrente. O seu alvo são os devotos praticantes.

As canções elaboradas para as parábolas possuem a maior parte do seu material retirado dos textos evangélicos. Possuem um conteúdo de texto muito maior. Nelas realizam-se duetos entre dois cantores, ou até trios, e tem ainda a participação do coro, além das performances que as envolvem serem bastante criativas e atraentes. Ao fim de cada sketch é Jesus quem conclui o ensinamento com uma frase curta.

O desenvolvimento do filme assim se compõe: Ensinamento, parábola (sketchs), canção de internalização da fé. Em geral a ordem é esta, mas o diretor usa também de criatividade para alterar esta organização, esta é apenas a estrutura básica. Outra coisa básica no filme é o sorriso. Todos estão sempre sorrindo o tempo todo, a alegria não chega nem a ser infantil, pois até mesmo a infantil tem limite. Essa fixação na mensagem positiva do sorriso acabou por ajudar a elaborar um filme um tanto quanto cansativo.

Diferentemente de JCS em *Godspell* não se identifica qualquer esforço dramático para contar a estória, mas que estória? A estória do filme é a de um grupo de pessoas que são convocadas para um encontro com Jesus (ou Deus) e depois que este momento religioso termina elas voltam para o seu cotidiano; isto não chega a constituir um enredo dramático, principalmente por que o desenvolvimento disto são canções e danças alegres. A ausência de motivação bem construída para a morte de Jesus, a completa ausência de inimigos concretos, etc. faz com que se perca completamente o sentido mesmo da crucificação, logo, nada de drama. E, mesmo se nos lembrarmos de que o importante num musical são as canções, verificaremos que a maior parte delas ou são de "internalização" ou são relativas às parábolas, nelas não há preocupação com a vida de Jesus.

Quanto a estrutura é interessante notar ainda quais são as parábolas que este filme contêm, e quais os "ditos" ou ensinamentos de Jesus, bem como quais as canções que o

compõe, muitas delas tornaram-se populares. Comecemos pelas canções e seus títulos: *Save the People*, *Day by Day*, *Turn Back O Man*, *Bless the Lord*, *All for the Best*, *All Good Gifts* e *Ligth of the World*.

Apesar do filme desejar-se já na abertura como sendo baseado apenas no Evangelho Segundo Mateus, isto não é exatamente verdade, primeiro por que despreza a estrutura narrativa daquele evangelho, segundo por que ele contêm parábolas dos evangelhos de Marcos e Lucas, sem similares em Mateus. As parábolas incluem o Fariseu e o Coletor de Impostos (Lc 18), o Servo Perdoado (Mt 18); o Bom Samaritano (Lc 15), o Homem Rico e Lázaro (Lc 16), O Semeador (sinópticos), O Filho Pródigo (Lc 10). A estrutura deixa de lado a narrativa de infância (Mt 1 e 2) e as cinco grandes coleções de ensinos de Jesus (cap 5-7, 10, 13, 18, 24-25). *Godspell* vai do Batismo para a Crucificação, e neste quesito, ele pode ser dividido em duas partes claramente delineadas, da convocação do Arauto/JB, recheado pelas canções sobre a bondade e misericórdia de Deus, até a seqüência de transição, onde num pier em Nova Iorque, Jesus enfrenta o boneco monstruoso, que por inferência representa as autoridades judaicas, daí por diante tudo é relativo à crucificação. E o final é o seu corpo morto sendo carregado pelas ruas da cidade.

Os Ensinamentos

O que chamei aqui de os "Ensinamentos" ou os "ditos de Jesus" são as palavras de Jesus mais claramente vindas dos textos evangélicos, neste caso com referência principal a Mateus. Estes ensinamentos estão sempre nos lábios de Victor Gaber, algumas vezes com a interferência de outro ator, mas sempre é ele quem os inicia e quem os termina. O que faz lembrar também o esquema das Parábolas, onde ele sempre diz a frase final conclusiva. Em última instância a "palavra de autoridade" é dele. É também em relação à sua autoridade para dizer e fazer o que diz e faz que Jesus seria questionado dentro do filme pelo "boneco monstruoso", representando as autoridades judaicas. Percebemos, portanto que há uma relação entre a sua "personagem", Jesus, e a "autoridade" das palavras ditas especificamente por ele. Elas devem ter mais peso do que todo o resto. Mas, o que este Jesus está ensinando?

São doze momentos de ensinamento ao todo. O primeiro refere-se à perenidade dos ensinos de Jesus:

Jesus: "Não pensem que vim abolir a Lei e os profetas. Não vim abolir, vim completar. (pausa) Ouçam o que digo: Enquanto durarem o céu e a terra, nem uma letra, nem um ponto desaparecerão da lei, até que tudo que está previsto aconteça. Portanto, quem desprezar o menor dos mandamentos terá o mais ínfimo lugar no Reino do Céu. Mas aquele que observar e ensinar os mandamentos terá o lugar de maior glória no Reino do Céu. Quem não agir melhor do que fariseus e escribas e doutores da lei, jamais entrará no Reino do céu."

O segundo refere-se à justiça, que serve tanto para o mundo profano quanto para o sagrado:

Jesus: "Se um irmão te cobrar acerte as contas com ele. Senão ele te levará ao tribunal (culpado!) que te levará à polícia e você acabará preso. E saiba, você só sairá de lá quando tiver pagado tudo". Mt 5:23-26.

O terceiro ensinamento é complemento do segundo e se refere a uma justiça maior:

Jesus: Sabem o que está escrito: olho por olho, dente por dente. Mas ouçam: Nunca se vinguem daquele que lhe fez mal. Se lhe baterem na face direita, virem-se e ofereçam a esquerda...

No quarto ensinamento ele ainda esta se referindo à justiça, desta vez de Deus e tece os parâmetros com os quais os homens serão julgados:

Jesus: Quando o Enviado vier em toda a sua Glória, com todos os seus anjos. Ele se sentará em Seu trono, com todas as nações na Sua frente. E ele separará os homens em dois grupos, feito o pastor que separa as ovelhas dos bodes. As ovelhas ficarão á direita e os bodes, à esquerda... Aí ele falará com os da direita: Ovelhas! Têm a benção de meu Pai.

Coro: maravilhoso!

Jesus: Venham para o reino que está pronto desde o início. Tive fome, e me deram alimento. Tive sede e me deram de beber. Eu não tinha para onde ir e me levaram para casa. Fiquei doente e preso, e vocês me ampararam. (...).

O quinto refere-se à pureza da alma, e os ensinamentos que lhe seguem são relativos à conquista desta pureza:

Jesus: O Espelho do corpo são os olhos e se seus olhos forem puros, todo o seu corpo estará cheio de luz. Mas se seus olhos forem impuros, todo o seu corpo ficará nas trevas. Se a única luz que houver for a escuridão a escuridão será dobrada.

Sexto Ensinamento:

Jesus: ninguém pode servir a dois senhores. Ele amará um deles e desprezará o outro, ou se dedicará ao segundo e odiará o primeiro. O homem não pode servir a Deus e ao dinheiro."

O sétimo conclui os dois últimos e prepara as Bem-Aventuranças:

Jesus conclui: Não, não quando fizerem a caridade não anunciem a todos (que a direita não saiba o que faz a esquerda)

Judas brinca dizendo que há anjinhos que faziam taquigrafia e anotam tudo, fala ara o espectador, como num teatro infantil, Jesus ouve e diz:

Jesus: Não, não, o pai Celeste vê o que é feito em segredo, e então?

Coro: Recompensará você.

O oitavo Ensinamento é um jogral, recitado pelos vários componentes de forma alternada com Jesus, um diz uma frase e ele diz a outra, e ao final é dele a frase de conclusão. Penso que As Bem-Aventuranças já foram bastante citadas neste trabalho para que necessitem ser novamente transcritas, segue apenas a conclusão de Jesus:

Jesus: Exultem, por que é grande a alegria no Reino de Deus.

Os outros dois ensinos são relativos à correção do irmão que está em erro, sendo que o primeiro foi dado em meio à canção de Jesus e Judas/JB, citada anteriormente:

Jesus: Como tirar um cisco do olho de seu irmão se seus olhos estão totalmente encobertos?
Judas: Sei lá, Como tirar um cisco do olho de seu irmão se seus olhos estão totalmente encobertos?
Jesus: Hipócrita! Primeiro tire o que te encobre os olhos para poder tirar o cisco do olho do irmão.
Judas: mas isso não é resposta!
Jesus: Eu prometi alguma resposta?

Numa encenação de uma briga entre os seguidores, Jesus diz:

Jesus: Alô! Ame os seus inimigos. Ore por quem te persegue.

Os últimos dois ensinamentos tratam da solicitude pela vida e da força da oração e da fé, em relação à esta mesma solicitude:

Jesus: Vejam os lírios do campo. Não trabalham nem tecem e nem Salomão em toda a sua glória chegou a seus pés Se é assim que Deus provê as plantas que amanhã serão lançadas ao fogo assim também não proverá a todos?

Ao chegarem a um pier Jesus comenta:

Jesus: Alguém aqui daria uma pedra a um filho em vez de pão? (coro repete suas palavras) Uma cobra em vez de peixe? Se desse seria maldade. Saiba dar aos filhos o que é bom para eles. Assim também o pai celeste dará coisas boas àquele que pedir. Trate os outros como quer ser tratado, dizem a Lei e os Profetas.

Coro: A lei e os Profetas.

Como eu já havia comentado anteriormente, há muita didática em *Godspell*, e também muita correção teológica, o conjunto dos ensinos de Jesus é bem pensado e bem

organizado, as mensagens são claras: perenidade da palavra de Deus, a justiça em sua inteireza, o necessário para chegar ao Reino de Deus (pureza e caridade), o Amor aos Inimigos e a tolerância, e por fim, a fé. O conteúdo destes ensinamentos, como pudemos ver acima, sempre é reiterado mais de uma vez. Então, se não temos exatamente o tempo necessário para uma "meditação" propriamente dito, temos a repetição da mensagem, a sua confirmação com um exemplo ligeiramente distinto se seguindo.

Canções de internalização da fé

Por uma questão de praticidade comentarei abaixo apenas algumas das canções, uns poucos exemplos.

Uma das canções mais significativas do filme é *Day By Day*, é a primeira a ser executada no quesito "internalização" e também é a última a ser repetida ao final. Ela surge após o primeiro conjunto de ensinos, duas Parábolas e um Ensinamento. Nesta canção compreendemos toda a extensão do termo internalização da fé:

Moça loura com coroa de flores (Robin Lamont): Mestre! "Todos os dias, todos os dias, ó Senhor, peço três coisas: que eu te reconheça mais, que eu tenha mais amor por ti, que eu te siga mais de perto, todos os dias".

Bis, pela cantora e depois pelo coro.



"Day by Day ..."

Apesar da letra ser bastante reduzida, como comentado anteriormente, verificamos a repetição da palavra "Eu" e a atitude ativa que ela exige de si mesma para com Deus. Esta canção tornou-se um estrondoso sucesso. A exigüidade de informações na letra fazem com que ela cresça dentro da música através da repetição, ora pela cantora, ora pelo coro que a

acompanha, a canção cresce de forma sutil até a alegre explosão final. Facilmente se percebe que não há nesta letra citações evangélicas quaisquer. Devemos notar que durante a execução da canção, as personagens exemplificam o que ela significa. Naquele momento eles estão todos numa espécie de ferro velho, que é de alguma forma o seu quartel general, e eles todos vão limpando e pintando o lugar, reformando as coisas e tornando-as mais alegres, e depois de colorirem tudo, saem de lá e dirigem-se para outro lugar.

A próxima canção é executada num cenário, que pode ser do *Cherry Lane Theater*, assemelha-se a uma mansão antiga, com escadarias de madeira, detalhes de decoração, etc. A cantora está caracterizada como uma "melindrosa", o que deveria fazê-la de alguma forma mais provocante, sensualmente falando. Visualmente pode-se pensar num bordel antigo, no entanto, a encenação, a música, etc, não permitem esta conotação:

Mulher vestida de melindrosa (Joanne Jonas): "Volte atrás, ó homem, e **corrija seus atos tolos**. A terra é velha ninguém sabe a idade dela.Você porém, que é filho dela e que usa uma coroa de fogo, não quer ouvir a palavra do Deus interior. Volte atrás, ó homem. (bis) Corrija seus atos tolos."



"Volte atrás, ó homem!"

É uma canção que claramente chama as pessoas ao arrependimento, ela, diferentemente da anterior não se dirige ao "Eu" do indivíduo que canta, mas também se trata da internalização, pois o indivíduo que expressa esta canção, de alguma forma se crê um pouco mais salvo do que os outros, pois aconselha o arrependimento. Isto também serve para fortalecer a sua própria posição pessoal em relação à crença. E, temos assim mais um caso de internalização da fé. Ou seja, auto-convencimento, manutenção dos propósitos, aliar à crença os atos.

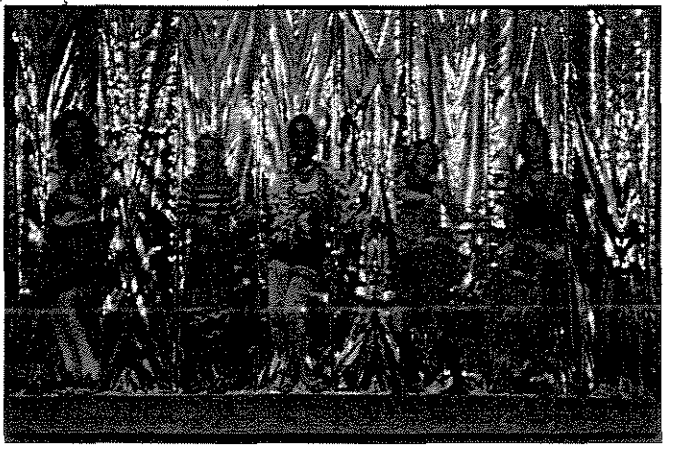
Relativamente a estes exemplos apenas a canção *Bless The Lord* é bastante mais extensa do que as outras, mas a sua mensagem ainda assim é de inequívoca internalização da fé, sua execução ficou a cargo da cantora Lynne Tigpen e o grupo de discípulos. Chama atenção esta canção no contexto geral do filme porque para a sua execução foi montado ao ar livre uma espécie de palco com pano de fundo prateado:

Moça negra de toca cor-de-rosa (Lynne Tigpen): "Senhor, abençoe minha alma, que ela proclame sua graça. E com todo o meu ser, louve seu santo nome. Senhor, **abençoe minha alma, que me lembre de sua misericórdia**, nunca me esqueça de suas dádivas. O Senhor é amável!

Coro: **Ele não repreenderá**, esperará com paciência, sua ira não é imediata e pronta para se abater. Pronta para se abater (bis)

Cantora: Ele perdoa os pecados. Prolonga tua vida breve. Ele cura tuas enfermidades. E te resgata da morte.

Coro: Senhor, abençoe minha alma. Ele te cobre com Seu amor. Te sustenta com Sua verdade. E feito a águia ele renova o vigor da tua juventude.
Coro: louve o seu santo nome, cuja graça te fez inteiro. Cuja amabilidade coroa teus dias.
Coro masculino: Senhor, abençoa minha alma.
Coro feminino: Senhor, abençoa minha alma.



"Ele não repreenderá ..."

Esta canção sucede a parábola sobre *O Homem Rico e Lázaro*, feita num sketch mais demorado e precede *As Bem-Aventuranças*, que são feitas numa espécie de jogral entre os discípulos e Jesus. Nela verificamos vários aspectos, a busca pela fé, na benção de Deus, o louvor a Deus e, ao mesmo tempo, o prêmio dos que lhes são fiéis. Como comentado anteriormente, esta canção, e talvez as outras acima também possam assim ser listadas, são canções que exigem em primeiro lugar a adesão à crença daquele que as canta. Não estou dizendo que um "descrente" não possa cantá-las, mas sim, que é mais agradável e mais verdadeiro encontrar alguém cantando algo que acredite ou que goste.

A única canção de internalização, reconhecível como tal, interpretada por Victor Garber, no papel de Jesus, é *All For The Best* e é realizada em dueto com David Haskell. Esta canção é também o palco do único milagre de Jesus no filme, "a multiplicação das bengalas". Trata-se de um típico número de Vaudeville. Seu cenário é o World Trade Center e Times Square, do filme é um dos números mais conhecidos.



O milagre das bengalas e o centro financeiro como cenário

Usando como pano de fundo a manifestação do grande poder econômico, a mensagem se dirige àqueles que nada possuem:

Jesus: Quando você está triste ou foi amaldiçoado. Sua vida está ruim e as perspectivas ainda piores. Sua esposa está suspirando, chorando e sua oliveira está morrendo. Está ficando grisalho, os dentes apodrecendo, os credores querem dinheiro. E seu astral e suas roupas estão ambos ruins. Comparado a você Jó era feliz. Lembre-se de que ao chegar ao céu você será abençoado.Sim, com a melhor das intenções."

Judas/JB: Alguns nasceram pra viver numa boa, serem muito ricos, nunca sentem frio, nunca envelhecem, parece que tiram ouro do ar, são melhores em tudo, conseguem ganhar fortunas, só que nenhum

centavo levarão desta vida. Mas, eles nem se importam, comem do bom e do melhor, moram nas melhores casas. Verão junto ao mar, inverno, quente e livre. Eles desfrutam tudo isso e nós ficamos com os restos. Mas pra quem é a terra o sol e a areia? Isso mesmo, com a melhor das intenções.

Jesus: Quando estiver triste, ou amaldiçoado, sua vida não está boa, e as perspectivas ainda piores...

Jesus, nesta parte da canção estava no prédio ao lado do de Judas/JB (Torres gêmeas), ele faz aparecer uma bengala, Judas junta-se a ele, tenta fazer o mesmo e não consegue, Jesus então faz aparecer uma outra bengala para este. Continuam o seu show repetindo as falas anteriores pelo centro financeiro de Nova Iorque. Esta canção é longa, mas é repetida duas vezes, ajudando de alguma forma a fixar a sua mensagem. A intenção é bastante clara, consolar os pobres e os desgraçados, talvez seja algo um pouco inútil se o consolo for como sugerido acima *"Mas pra quem é a terra o sol e a areia? Isso mesmo, com a melhor das intenções"*. Não desejo ser pessimista, mas não chega a ser um consolo, pois a natureza também beneficia os muito ricos, como também aos muito pobres, mas guardemos o espírito *"com a melhor das intenções"*.

São ao todo dez canções de internalização da fé, num filme que contém 13 canções, parece um número bem razoável para podermos pensar que uma das funções deste filme é realmente buscar internalizar, manter e nutrir a fé dos que já crêem. E, provavelmente, o Cristianismo dificilmente faria novos adeptos com um visionamento de *Godspell*. Ele é animado, ele é feliz, as músicas são boas, mas não é convincente. Talvez seja por essa razão que Barnes Tatum diga que ele "não é sincero".

Últimos Comentários

Godspell é ligeiramente mais antigo do que JCS, já que o precedeu em dois ou três meses em seu lançamento. As novidades extremas relativas à forma de se contar a estória da vida de Jesus nos faz pensar se realmente se trata de uma "vida de Jesus" e, não apenas ao tocante à questão da representação da representação, mas principalmente pelo conjunto formado pelas várias partes que estruturam o filme. A presença do Prólogo e do Epílogo (moldura), a carência de uma estrutura dramática bem organizada além da ausência de diversos fatos importantes relativos à vida de Jesus, bem como o fato de aqueles incluídos terem sido bastante modificados. O detalhe pouco insignificante de que os "nove" seguidores de Jesus, além de não serem doze, não possuem nomes, são apenas atores/cantores que vez por outra "incorporam" situações e personagens – exceção feita à

personagem de Jesus -, a questão dos "tempos" o profano, o sagrado e novamente o profano; o fato de que a traição de Judas e a Crucificação de Jesus são contados como uma rememoração daqueles acontecimentos; tudo leva à crer que estamos diante da representação não da vida de Jesus mas de uma hierofania.

Para entendermos um pouco melhor a questão da hierofania, é conveniente socorrermo-nos dos conceitos longa e amplamente elaborados pelo conhecido historiador das religiões Mircea Eliade, em seu livro, *O Sagrado e o Profano*, ele nos dá uma primeira definição:

> "O homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como qualquer coisa de absolutamente diferente do profano. A fim de indicarmos o acto da manifestação do sagrado propusemos o termo hierofania. Este termo é cômodo, porque não implica qualquer precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos mostra (1). Poderia dizer-se que a história das religiões — desde as mais primitivas às mais elaboradas — é constituída por um número considerável de hierofanias, pelas manifestações das realidades sagradas. A partir da mais elementar hierofania — por exemplo, a manifestação do sagrado num objecto qualquer, uma pedra ou uma árvore — e até à hierofania suprema que é, para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo acto misterioso: a manifestação de algo «de ordem diferente» — de uma realidade que não pertence ao nosso mundo — em objectos que fazem parte integrante do nosso mundo «natural», «profano»"[13].

Trata-se pois de uma irrupção do sagrado, do mundo transcendente, no profano, o mundo fenomênico. Como pudemos notar a forma simplificada da sua idéia é o que mais nos toca: a manifestação de "algo diferente". Ainda é uma característica desta manifestação:

> "Nunca será de mais insistir no paradoxo que toda a hierofania constitui, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objecto qualquer torna-se outra coisa, e contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do seu meio cósmico envolvente. Uma pedra sagrada nem por isso é menos uma pedra; aparentemente (com maior exactidão: de um ponto de vista profano) nada a distingue de todas as demais pedras. Para aqueles a cujos olhos uma pedra se revela sagrada, a sua realidade imediata transmuda-se numa realidade sobrenatural. Por outros termos, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é susceptível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos na sua totalidade pode tornar-se uma hierofania"[14].

Neste caso, não há muita dúvida sobre o que vemos em *Godspell*, a manifestação de "algo diferente" e a manutenção da "qualidade essencial" do objeto atingido pelo sagrado. Não é muito difícil percebermos a perfeita relação entre estes conceitos e a forma como Nova Iorque foi posta de "pano de fundo" para o "evento". Nova Iorque continua sendo

[13] Eliade, p. 26.
[14] Eliade, p. 26.

Nova Iorque, no entanto, ela está diferente, foi esvaziada das pessoas e dos carros, do movimento, etc. No início do filme ela foi mostrada como "ela é" depois o sagrado irrompe e ela se transforma em outra coisa, até que a experiência do sagrado, vivida por aquelas pessoas "escolhidas" chegue ao fim.

Devido a tudo o que foi exposto se pode afirmar que não há Jesus verdadeiramente neste filme (exceto se considerarmos a Santíssima Trindade), o que há é uma manifestação do Espírito Santo, ou quem sabe até mesmo do Consolador Prometido?!

Esta é a função do Espírito Santo: inspirar os homens, comunicar-lhes a vontade de Deus, encaminhá-los para ele, consolá-los quando sofrem e, por fim, relembrá-los dos ensinos e sacrifício de Jesus. Tendo em vista a exposição de todos os ensinos, parábolas e canções de internalização, se desejarmos uma imagem de Cristo neste filme, ela fatalmente será: Jesus, o Misericordioso. No entanto, vimos, desde o início do filme, com o pronunciamento de Deus, que as imagens relativas a Jesus já se consubstanciaram na Santíssima Trindade, Deus é O Senhor das Majestades, logo o Rei dos Reis, título messiânico de Jesus, e por conseqüência, aquele Deus lá do início também contêm o Cristo. A forma escolhida para a representação com a manifestação de uma temporalidade diferente, com a despersonalização das personagens, quando não recebem nomes, e nem funções mais bem definidas, só podemos estar diante de uma manifestação do Sagrado, função do Espírito Santo. Se nos Evangelhos temos um Jesus, que não tem certeza sempre se ele é o Messias, o Filho de Deus, ou do Homem, etc, em *Godspell* todas estas instâncias já foram superadas, no filme Jesus já "está" com a Trindade, e de certa forma podemos dizer que é ela toda que se manifesta, com primazia para o Espírito Santo.

Então, podemos nos contentar com a imagem Jesus o Misericordioso, mas o que parece mais claro depois desta análise é que em *Godspell* não há a estória da Vida de Jesus propriamente dita, mas manifestação, inspiração e rememoração organizados pelo Espírito Santo de Deus. Em *Godspell* não ocorre a "atualização" de um mito, mas se fez um filme sobre uma hierofania. O filme mesmo não é a hierofania, ele a representa.

A RECEPÇÃO

Diversamente de outros filmes que parecem ter sofrido uma forte influência do que a crítica especializada escreveu, *Godspell* e *Jesus Christ Superstar*, fizeram grande sucesso, cada um com seu público, o primeiro entre as igrejas protestantes e o outro entre a grande

maioria dos jovens. Talvez este público "novo" da década de setenta não estivesse tão interessado nas críticas de jornal ou no que as igrejas tivessem a dizer contra este ou aquele filme.

O filme JCS deu mais de 12 milhões de dólares de retorno, o filme *Godspell* menos de um milhão. A despeito desta diferença de receptividade, ambos - em suas variadas elaborações como filmes, peças, álbuns, gravação solo – representam enorme sucesso comercial para os muitos níveis que formam a indústria do entretenimento. *Godspell* continua a ser representado como um musical pelos Estados Unidos, por igrejas, por escolas e grupos da comunidade teatral. JCS recentemente foi montado para um revival em Nova York e fez uma turnê pelo país para comemorar o seu vigésimo aniversário com Ted Neeley e Carl Anderson fazendo seus papéis[15].

Vários críticos viram em *Godspell* uma experiência engajada, mas um filme com pouca relação com o Jesus dos Evangelhos. Vincent Canby, repórter do New York Times (20 de março de 1973) disse que o filme era *"menos uma celebração da vida e ensinos de Jesus do que... uma celebração do teatro, música, espírito de juventude, locações em Nova Iorque, e lentes de zoon."* Kinnard e Davis citam um trecho ainda menos condescendente:

"Não é sobre religião ou filosofia mas show-business, e seu enquadramento – a vida e a morte de Jesus encenada no ambiente contemporâneo de Manhattan – é nada mais que um truque para permitir aos autores do show, usarem o material original, que não é protegido por direitos autorais."[16]

Similarmente, Penélope Gilliatt, em *The New Yorker* (7 de abril de 1973), afirmava que a versão cinematográfica do musical da Brodway era *"uma versão dos evangelhos para ser lida como literatura do show-biz pela geração de Woodstock."*[17]

E Stanley Kauffmann, em *The New Republic* (12 de maio de 1973) repetiu esta sensação ao declarar:

"Em nada remotamente lembrando algo que se chamaria um senso do religioso, "*Godspell*" é um zero. Ele é o Amor da Era de Aquário, comida infantil passada pelo funil de um quase-evangelho, com uma pequena luz e toques sobrenaturais."[18]

---

[15] Tatum, p. 127.
[16] Kinnard e Davis, p. 138.
[17] Tatum, p.128.
[18] Tatum, p. 128.

Esta forma de pensar *Godspell*, como referência à geração de 60 e não ao Evangelho não ficou restrita à imprensa secular. No periódico jesuíta América (14 e 21 de abril de 1973) Richard A. Blake e Moira Walsh expressaram reservas similares. Blake, disse:

> "Para alguns crentes, a exuberante alegria de um Cristo jovem e cult e seus doces discípulos podem ainda providenciar uma experiência quase religiosa. Mas, a expressão quase religiosa obriga a um segundo olhar mais estreito. Um segundo e frio olhar exegético sobre *Godspell* revela que o que é proclamado neste evangelho musical não é Cristo, mas uma nostálgica fuga para a infância perdida quando, de acordo com a maioria dos adultos, a grama era mais verde e todos os dias eram sábado."[19]

Moira Walsh que sempre havia destruído os épicos dos anos 60, tinha uma opinião parecida com a de Blake, mas ao final de sua matéria foi extremamente condescendente com o filme, dizendo que sempre se poderia começar a amar pelo seu vizinho do teatro.

Arthur Knight, escrevendo para *Saturday Review* (28 de abril de 1973) afirmou que o filme *"...com nenhum adorno religioso de qualquer espécie não provêm uma experiência religiosa de extraordinária intensidade."*[20]

A conhecida revista *Variety* não foi mais generosa com *Godspell: "Uma aproximação implacavelmente simplista do Novo Testamento interpretada com caretas exageradas no estilo do teatro infantil... O estilo geral de interpretação chega a um excesso saturante"*[21].

Poucos meses depois a crítica especializada necessitou novamente afiar as palavras para definir JCS. Kinnard e Davis informam a impressão do articulista do *New York Times*: *"A Broadway e Israel se encontram, e desastrosamente, na versão em filme de uma ópera rock."*[22]

James M. Wall escrevendo sobre JCS para o jornal protestante de tendência mais liberal, The Christian Century, de 27 de junho de 1973, para a sua própria surpresa, tinha comentários positivos sobre o filme. Confessou não gostar de filmes épicos de qualquer tipo, mas que tinha de confessar: *"que eu vi algo que até não tinha visto até então, alguém retratar o Jesus do século I com a sensibilidade do século XX"*, e resumiu: *"É um cinema soberbo, a sua teologia é estimulante, e não é de nenhuma forma anti-semita."*[23]

---

[19] Tatum, p. 128.
[20] Tatum, p. 129.
[21] Kinnard e Davis, p. 138.
[22] Kinnard e Davis, p. 139.
[23] Tatum, p. 129.

Para Cheryl Forbes, que havia falado bem de *Godspell*, JCS *"através de um desastre teológico se tornou um triunfo ecumênico."*[24] Ela ainda o desaprova pois *"o Jesus feito por Ted Neeley, parece e age como incompetente, inseguro e petulante."* É importante notar que ela disse que o filme era um triunfo ecumênico por que ele conseguira receber críticas das diversas denominações religiosas ao mesmo tempo.

Moira Walsh, do jornal Jesuíta *América*, enfim parecia estar amolecendo com o passar dos anos. Ela que havia desancado toda e qualquer produção de filme de Cristo e outras produções religiosas, já havia sido condescendente com *Godspell*, mas com JCS ela se supera. Em *América*, de 01 de setembro de 1973, ela reconheceu que os judeus tinham alguma razão para reclamar, as, acima de tudo ela reconheceu que a maioria negra foi ofendida pela escolha do ator negro Carl Anderson para o papel de Judas, e que os fundamentalistas deviam estar escandalizados com aquela aproximação não muito ortodoxa dos ensinos da vida de Jesus. Todavia apreciou a maneira como Jewison capturou a "*essência*" do trabalho original para a tela. O trabalho de dois jovens compositores "*agnósticos*" que em seu musical expressaram a sua admiração e respeito por Jesus, nos termos em que estas coisas eram compreendidas por eles [25].

Talvez a beleza que possamos entrever no comentário de Moira Walsh, não seja apenas o seu "amadurecimento", mas o fato de que ela, enfim, conseguira em sua fala localizar-se no novo contexto social dos anos setenta. Ao em vez de desancar o filme, os produtores, os roteiristas, etc, ela muito política e polidamente, elogia os dois jovens compositores "agnósticos" ou seja, sem crença definida, e vê, de certa forma, com bons olhos que eles tenham tentado expressar a imagem de Jesus como conseguiram compreendê-la. É evidente por estas falas que ela não concorda com a imagem passada. Mas aceita o fato de que eles não se pretendem cristãos, católicos ou protestantes, e parece até positivo que pessoas despreocupadas de religião tenham algo a dizer sobre isso.

O outro lado da maturidade de Moira Walsh deixa claro que, mesmo aos poucos, alguns críticos da área religiosa, perceberam que a realidade da indústria do entretenimento agora era muito maior do que eles. Espernear exageradamente era contraproducente, e não traria nenhum resultado efetivo quanto ao filme, ou filmes, que ainda assim seriam

[24] Tatum, p. 129.
[25] Tatum, p. 130.

veiculados. Mas, como eu disse acima, este é o caso de Moira Walsh, crítica que nos acompanha desde os anos sessenta com suas análises.

Os Pesquisadores

De todos os pesquisadores consultados Lloyd Baugh foi o único a pensar um pouco mais detidamente no fato de que estes filmes se tratam de musicais. Barnes Tatum, apesar de não especificar exatamente o que pensa sobre a estrutura e a mensagem dos musicais, tem em seu horizonte teórico as mesmas idéias de Baugh inscritas. Ele foi buscar pensar a natureza e o significado dos musicais e como isso poderia de alguma forma afetar ou ser afetado por uma produção que narrasse a vida de Jesus. Para ele os musicais apresentam tantos problemas quanto os filmes épicos, talvez até maiores ainda[26]. Trata-se de um gênero teatral que é bastante distinto das peças sérias. Para um musical o elemento chave não é o enredo, ou a realidade, mas as suas canções, a música e os números de dança que os acompanham, segundo Baugh:

> "O desenvolvimento da narrativa é secundário: a estória contada é principalmente um veículo para as canções. As ações, as palavras ditas estão em função das canções e da música. O desenvolvimento forte das personagens e a motivação precisa delas tornam-se muito secundários. A mais tênue motivação para cantar uma canção é suficiente. No drama musical, o espaço narrativo deve ser criado tendo em vista a maior produção de números, nos quais os principais elementos do elenco e do coro podem cantar e dançar por vários minutos. A despeito do desenho do palco do musical, o realismo não é o elemento crucial. As locações devem sobretudo dar apoio ao espírito da música e canção e o tom de uma dada cena ou o maior número.[27]"

Podemos perceber que a idéia de Baugh é bastante adequada, pois de fato estes filmes apresentam uma diferença de estrutura narrativa bastante grande em relação aos seus antecessores. No entanto, este pesquisador, em sua análise não irá levar em consideração a estrutura narrativa, que a meu ver, deveria ser deixada apenas em segundo plano e não descartada. Barnes Tatum, diferentemente de Baugh, não descartou a verificação das estruturas narrativas, mas, como sempre o seu interesse é verificar o que há de evangélico no filme ou não, o quanto as escolhas de uma determinada estrutura narrativa afetam a imagem gerada pelo filme não chegam a passar pelo seu horizonte de análise. Ainda que os musicais estabeleçam uma forma narrativa diferente e que esta prescinda de realismo, ou que por se tratar deste gênero o espectador já espere ver números e canções, ainda assim, no caso dos filmes analisados, trata-se da manipulação da imagem de Jesus Cristo. E, no

[26] Baugh, p. 33.
[27] Baugh, p. 33.

trabalho de verificar que imagem é esta devemos perceber todos os níveis que a afetam, quando afetam.

O que mais atrai o interesse de Baugh é a questão da crença ou descrença, ele busca num filme, uma imagem de Jesus convincente, e, que seja útil, em outras palavras, que toque o espectador, que o motive para tornar-se e ou manter-se cristão. Um filme motivador para a sua fé. Por isso ele irá falar da questão da "suspensão de descrença" que para ele, evidentemente é muito menor quando se trata de um filme musical:

> "No drama musical, o grau de suspensão de descrença é bastante diferente do que se requer do drama, dito por Shakespeare ou Arthur Miller. Em um bom musical, o espectador prontamente aceita entusiasticamente o não realístico irrompimento da canção e da dança, a presença de coros e dançarinos, a correspondência entre eles em tom e registro e então, depois da produção do número, o retorno á relativa normalidade até a produção do próximo número[28]."

Como resultado de tudo isso, a identificação e participação do espectador na experiência do protagonista – contendas, tensão, tragédia, triunfo, alegria – é diferente, certamente mais limitada do que no caso de um drama sério. O protagonista é percebido primeira e fortemente como um cantor – dançarino, e somente secundariamente como pessoa real com uma séria experiência humana[29].

Portanto quando, um drama musical é adaptado para um gênero do cinema, a realidade torna-se ainda mais complexa. Alguns dos papéis e efeitos do musical se mantêm, mas há algumas diferenças importantes. Na versão do filme, através do perito trabalho de câmera, o espectador entra em mais íntimo contato com as personagens. O ponto de vista não é mais distante do que o de uma pessoa sentada na orquestra do teatro. As locações da ação podem ser reais ou realísticas, como uma apresentação do Hamlet de Shakespeare quando é filmado em locações num castelo medieval. Claro, como em um filme, a passagem de uma época para a outra é instantânea.

Lloyd Baugh acredita que a "suspensão de descrença" num espectador que tem de assistir um filme de Cristo onde ele canta, dança e seus discípulos o acompanham é também menor. Afinal ele ainda se encontra na tela, cantando músicas contemporâneas em Dolby Stéreo. Mas, como comentado anteriormente, Lloyd Baugh está buscando coisas relativamente diferentes do nosso trabalho:

---

[28] Baugh, p. 33.
[29] Baugh, p. 33.

"Qual é a conexão entre o Jesus encontrado na bíblia ou o Jesus encontrado na experiência pessoal da prece, e o Jesus Cristo, cantor-superstar? O que apresentar da mensagem da Boa Nova, a mensagem de salvação da vida, da morte e da ressurreição de Jesus Cristo, quando ela é mediada através de um filme musical?[30]"

Nosso desejo é pensar se estes filmes estabelecem ou não uma imagem Cristológica, e se o fazem, como o fazem. Baugh está interessado no realismo, na qualidade da narrativa, na identificação do "espectador" com o "sofrimento" de Cristo, uma catarse religiosa que permita-lhe um encontro com a transcendência do Cristo. É notável como Baugh utiliza seus conceitos teóricos para minimizar os filmes musicais e seus possíveis efeitos. Tatum, concorda com Baugh à respeito da importância das canções nestes filmes, no entanto, não analisa nenhuma. Ambos preferem se refugiar na idéia bastante confortável de que os filmes se trataram sobretudo de eventos comerciais que deram razoável lucro. Sem possuírem, no entanto, conseqüências maiores para a imagem de Jesus, e que desta forma, não contribuíram de qualquer maneira para a narrativa da vida de Jesus no cinema, excetuando-se o evidente formato escolhido.

Não se trata aqui de descartar o conteúdo crítico do que fez Baugh, muito pelo contrário, concordo com a maior parte das suas idéias referentes aos musicais. O que não pode ser aceito é o restante do desenvolvimento, que não verifica o conteúdo das canções e que também não pensa na função que estas mesmas possuem. Em outras palavras, não nos deixemos enganar pelo formato do filme, se o genro é musical ou não, o importante é que ele elabora uma imagem de Cristo, e esta pode ser detectada e analisada. O que parece bastante claro depois de tê-los analisado é que, ao menos no que diz respeito a *Jesus Christ Superstar*, estes pesquisadores parecem ter chegado a conclusões bastante próximas às minhas, não quiseram desenvolvê-las mais longamente. Por que? Porque isto significaria de alguma forma coonestar o seu conteúdo, valorizá-lo de qualquer forma, e a perspectiva destes dois pesquisadores é claramente desacreditá-los da pior maneira possível, não analisando-os, apesar de citá-los e falar deles, não levando ás últimas conseqüências suas conclusões como fizeram com outros filmes, pois isto significa mantê-los ainda em evidência. E, de fato, no que toca a *Jesus Christ Superstar*, é bastante difícil aceitar a evidência de sua mensagem.

---

[30] Baugh, p. 35.

Barnes Tatum, relativamente a *Godspell* faz alguns aprofundamentos de pesquisa, descobrindo um curta metragem realizado anteriormente, onde Jesus já surgia como um palhaço. O seu aprofundamento justifica-se, pois ele também deseja estabelecer uma imagem de Jesus. E, a imagem óbvia de *Godspell* seria "Jesus o Palhaço"? De acordo com Tatum este retrato cinemático de Jesus não era sem precedentes. No New York World's Fair no início dos anos 60, no Protestant-Orthodox Pavilion, patrocinado pelo Protestant Council of New York, foi projetado o curta metragem de 22 minutos de duração de Rolf Forsberg, *Parable* (1964). O filme mostra uma face pintada de branco, a face de um palhaço movendo-se escondido no "grande circo da vida" como "um homem que atrevia-se a ser diferente"; de acordo com as palavras do prólogo. O filme não possuía diálogos e mais do que parábola se tratava de uma alegoria[31].

Parable provocou alguma controvérsia em Nova York. Dois membros do Pavilion externaram a sua opinião para o Comitê dizendo que retratar Jesus como um palhaço era uma blasfêmia. Alguns acharam a ofensa mais grave tendo em vista que Rolf Forsberg era budista. Outros notaram ainda que o filme terminava sem a Ressurreição. O Council Protestant aceitou o filme, foi exibido e se tornou uma atração bastante popular durante aquele encontro. Depois espalhou-se pelo círculo das igrejas ao longo de vários anos: *"A popularidade de Parable ajudou a preparar o público para uma aparição de Jesus como palhaço em Godspell"* [32].

O que escapou à percepção de Tatum é que se *Parable* pode ter ajudado a preparar o público americano, a crítica, o clero local, mas e o que dizer dos outros países? Sim, por que certamente, o que se tornou um sucesso nas igrejas americanas não chegou até aqui, principalmente por que naquela época ainda não vivíamos o fenômeno do vídeo-cassete. *Godspell* chegou antes de *Parable* aos diversos países, e foi sem preparação que o público o recebeu. Ao menos Tatum contribui, sempre com sua percepção e análise evangélica com o fato de ter notado que de muitas maneiras *Godspell* apresenta um Jesus próximo dos evangelhos sinóticos. A forma como Jesus fala de si e o fato do Reino de Deus ser a sua principal pregação, e por ele falar em parábolas, e por Deus ser o centro de sua pregação e não ele mesmo. A forma como as parábolas foram dramatizadas por Jesus/palhaço e seus

[31] Tatum, p. 125.
[32] Tatum, p. 126.

seguidores fizeram com que elas se tornassem uma agradável mensagem para a sociedade da época. E Jesus retratado desta forma, pelo musical, era um Jesus "Hippie"[33] numa sociedade que eventualmente matou-o.

O mais surpreendente é que Tatum verifica também que se Jesus e seus seguidores não estão na Palestina, também não estão convivendo com as pessoas em Nova Iorque, que lá não se encontram pois as ruas estão vazias. No entanto, este fato para ele parece ser só uma constatação, e para mim é uma das coisas que faz toda a diferença. Tatum e eu concordamos que *Godspell* se sai bem na questão da desculpabilização dos judeus e que o único a fazer o seu papel é Judas; mas que da forma como tudo foi conduzido Jesus morre no final por que o fim da estória é esse[34].

O que não surpreende, mas é importante em Tatum, que para ele tanto *Godspell* quanto *Jesus Christ Superstar* estão consistentes com a proposta do conhecido teólogo Rudolf Bultmann que gerou muita discussão nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60, - através de sua primeira proposta, publicada em 1941 "*The New Testament and Mitology*". Bultmann entendia que a Ressurreição não foi uma ocorrência que aconteceu após a morte de Jesus, mas um acontecimento na vida das pessoas de todas as gerações como um ato de fé em resposta à proclamação da igreja sobre Jesus[35]. Tatum faz disso apenas uma citação e parece não desenvolvê-la exatamente por que ela realmente não cabe. Bultmann é um dos elaboradores e divulgadores, religiosos, da idéia de que grande parte da vida de Jesus se trata de um mito, incluindo aí a Ressurreição. No entanto, aqui devemos discordar de Tatum pois o problemático é que nem *Jesus Christ Superstar* e nem *Godspell* se organizam como uma narrativa mítica.

Se pudermos pensar que as idéias de Bultmann já eram bastante vulgarizadas na década de 60 nos Estados Unidos e no resto do mundo, temos candidatos muito melhores para a elaboração de um "mito", como *The Greatest Story Ever Told*, que inclusive inicia-se com um narrador e uma imagem de Jesus numa igreja, o filme, poderia, de certa forma, estar atualizando o mito, contando-o. *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, também contribui para a elaboração mais típica da figura mitológica do herói, no entanto Tatum não citou e não pensou na utilização das idéias de Bultmann para nenhum destes dois filmes.

---

[33] Tatum, p. 126.
[34] Tatum, p. 126.
[35] Tatum, p.122.

Não basta constatar que estes filmes não têm ressurreição e por isso dizer que eles filiaram-se às idéias de Bultmann, se naquilo que eles deveriam estar mais próximos a elas eles falham, a estrutura narrativa.

Novamente socorro-me aqui da definição de Mircea Eliade para o que seja mito[36]:

"O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada em perspectivas múltiplas e complementares....o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos começos...o mito conta graças aos feitos dos seres sobrenaturais, uma realidade que passou a existir, quer seja uma realidade tetal, o Cosmos, quer apenas um fragmento, uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, é sempre portanto uma narração de uma criação, descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir..."[37]

Já de imediato, por *Godspell* não contar a "estória" a narrativa daquilo que aconteceu num outro tempo, também um "tempo primordial", mas, por tratar-se de uma manifestação no presente, sem os detalhes claros da vida de Jesus que permitam-no reconhecer como fundador ou organizador de algo no mundo, ele não pode se tratar nem de um mito e nem de sua representação. Como comentei anteriormente, numa perspectiva redutora e simplista praticamente todos os filmes de Cristo anteriores poderiam ser assim categorizados, no entanto, seria apenas uma classificação.

No caso de *Godspell* penso que a relação com o sagrado é ligeiramente diferente da perspectiva apontada por Tatum; no caso de *Jesus Christ Superstar*, as dificuldades em colocá-lo dentro de uma estrutura narrativa mítica são tão grandes que apenas o fato deste filme não pretender ser conivente com as idéias de Cristo ou com sua imagem tradicional são suficientes para descartar esta possibilidade.

Mas as dificuldades da crítica para classificar adequadamente os dois filmes não param por aí. Tentando explicar por que estes filmes, apesar de tudo, fizeram sucesso, Tatum declara que este sucesso se deveu sobretudo ao formato escolhido, com o que podemos concordar. Ele acredita que estes filmes são fruto da divulgação das idéias Marshal MacLulhan em seu livro "*Understanding Media*". De fato sua teoria da comunicação tornou-se popular identificada com seu slogan: "*o meio é a mensagem*"[38]. Ele divisa que no início dos anos setenta a questão não era mais se Jesus era feito de forma "reverente" mas se foi feito de uma forma nova que o aproximasse da juventude. Pode-se

[36] Não ignoro as diferentes conceituações existentes sobre "mito", as de Marcel Mauss, as de Levy Strauss, etc, no entanto, sem entrar na prolongada discussão à este respeito, aqui prefiro adotar o conceito de Eliade, por achá-lo extremamente adequado.
[37] Eliade, p. 12.
[38] Tatum, p. 127.

aceitar a reputada influência de MacLulhan, pois ao menos Tebelak saiu do meio universitário e deve tê-lo conhecido. No entanto, isto também não explica Jesus/Palhaço e também não explica a mensagem enviada pelo meio. E, novamente Tatum apenas cita, e não faz maiores desdobramentos do significado desta citação.

A dificuldade deste pesquisador em elaborar uma imagem de Jesus, ou imagens, do Jesus dos musicais fica patente quando ele declara ao final a que imagem cristológica chegou, e o faz com uma brincadeira, retirada de uma nota cínica de um jornalista, ele assumiu a classificação dos retratos feitos pelos dois filmes respectivamente de *Jesus Christ Superstar* e *Godspell* como o primeiro sendo "*Ai, Ai, Jesus*" e o segundo "*Ho, Ho, Jesus*". Este é um bom jeito de fugir á discussão[39].

Stern não colabora com nenhuma perspectiva renovada, muito pelo contrário cita os outros e desenvolve alguns itens, mas, sem se tornar de qualquer forma relevante. Kinnard e Davis, sobre *Godspell*, informam muito pouco, mas também deixam claro que não gostaram muito do filme:

> "Não há nada de errado com uma adaptação moderna e livre dos Evangelhos, interpretar Jesus em termos contemporâneos não é um conceito novo (Artistas da Idade Média freqüentemente pintaram cenas bíblicas com as figuras vestidas com roupas então em moda). O elemento mais importante é a sinceridade, e isto é, infelizmente, o que mais falta em "*Godspell*"."[40]

Sobre *Jesus Christ Superstar* eles são ainda mais sarcásticos:

> "Oferecendo bonita fotografia e locações em Israel, "*Jesus Christ Superstar*" foi o mais bem sucedido financeiramente dentro da vida bizarra e curta do sub-gênero de filmes religiosos musicais (...).A maior parte da música é agradável, porém leva-nos a concluir que "Jesus Christ, Superstar" tem maior significado como disco do que como filme."[41]

Jon Solomon informa muito pouco sobre os dois filmes, pois, de forma evidente eles não contribuem com sua perspectiva a respeito do Mundo Antigo no cinema, uma vez que aqui se trata basicamente de percepções modernas. Ele limita-se apenas a comentar a existência deles.

Conclusão

Chegados ao início dos anos setenta, *Godspell* e *Jesus Christ Superstar* trouxeram uma grande inovação aos Filmes de Cristo, o formato, tratavam-se de musicais. Essa perspectiva foi incorporada imediatamente por toda a crítica, como pudemos ver acima.

---

[39] Tatum, p. 122.
[40] Kinnard e Davis, p. 137-138.
[41] Kinnard e Davis, p. 138-139.

Ela, no entanto, não pode ser unívoca. A escolha do novo formato trazia com ela a possibilidade de desdobrar estes filmes em diversos produtos do entretenimento: discos, souvenires, camisetas, shows, etc. Talvez esta seja um dos horizontes mais importantes relativos à postura da indústria cultural que aparentemente estava se alterando. Jesus vinha agora num formato no qual poderia agradar crentes e não crentes, virara, mais do que nunca um produto. É até mesmo irônico que tenha se associado estes filmes à cultura Hippie ou a Contra-Cultura, pois enfim, agora Jesus também poderia ser consumido em seus mais diversos "aspectos".

Mas, estes dois filmes foram tentativas praticamente isoladas, e tendo em vista a distância em anos, pode-se dizer que eles foram o início e o fim do sub-gênero musicais de Cristo. Isto não quer dizer também que a sua contribuição para a narrativa da vida de Jesus tenha significado tão somente um formato novo. Como vimos, em *Godspell*, a mudança do formato, a escolha das locações, etc, chegou mesmo a possibilitar o levantamento da hipótese de que não se trata de uma vida de Jesus, mas sim da representação de uma hierofania. Em *Jesus Christ Superstar*, o que marcou não foi o formato, mas a mensagem dada através dele. E, não é suficiente dizer que canções apenas não são o bastante para transmitir a mensagem de Jesus, muito pelo contrário, pois vimos também que *Godspell* faz isso com muita "pureza" teológica.

O fato de se tratarem dos dois únicos musicais de Cristo importantes, fez com que a crítica em geral os analisassem juntos, normalmente de forma comparativa. Vimos ao longo deste capítulo que muito tem-se a ganhar dedicando-se um tempo mais demorado à estrutura narrativa de cada um deles. E, devemos ser menos condescendentes do que a crítica, que parece ter se inspirado na conhecida Moira Walsh, *"valeu a intenção"*. Uma percepção pouco adequada, pois verificamos que a imagem Cristológica gerada por estes filmes também são novas e contribuem para a formação de imagens futuras também. Como é o caso, p.ex. da personagem de Judas Iscariotes em JCS, que verificaremos bastante mais tarde, foi, de alguma forma reelaborada em *The Last Temptation of Christ*.

Ao término deste capítulo chegamos às imagens Cristológicas estabelecidas em ambas as produções, e mais uma prova da inadequação da crítica neste sentido, as imagens diferem radicalmente uma da outra. A de *Godspell* nem pode ser dita propriamente uma imagem de Cristo, pois se trata de uma hierofania, talvez do Espírito Santo... Em JCS as

dificuldades de interpretação relativas à estória, mensagem e possível personalidade de Jesus, geraram algo que pudemos apenas chamar de Jesus: o Adolescente; ou, mais relativamente à pessoa de Jesus: o Anti-Cristo. Nenhuma destas imagens foram mapeadas anteriormente, haja vista que Tatum, o único que se preocupa com elas saiu-se com o "Ai, Ai, Jesus e o Ho, Ho, Jesus". Estamos bem distantes disto, pois o conteúdo, a estrutura, as idéias que envolvem estes filmes produziram imagens Cristológicas e imagens que realmente merecem um pouco mais de ponderação ao serem verificadas. Em JCS o nível de desagregação da imagem tradicional de Jesus é de tal monta e feito de forma tão "sutil" se não pudermos dizer que foi feita de forma equivocada mesma, que nem *The Life of Brian*, de 1979, conseguiu estabelecer um conjunto tão completo de material "ofensivo".

Cap. 11 - Jesus of Nazareth - Jesus, o Judeu – Franco Zeffirelli, 1977.

Introdução

A análise da produção de 1977, *Jesus of Nazareth*, do diretor Franco Zefirelli, necessariamente inicia-se com uma referência elogiosa: definitivo. O conjunto de qualidades desta série feita para TV, no entanto, com pretensões cinematográficas, permite que se fale dela como sendo o mais elaborado e interessante trabalho sobre a vida de Jesus. Mas, deve-se ter em mente que a sua comparação com outras produções, de períodos anteriores à década de sessenta só pode ser imprópria, pois sem elas ela não seria possível. Barnes Tatum elogia o filme como sendo a mais adequada e perfeita "harmonização" dos textos evangélicos já realizada, a mais correta teológica e historicamente falando. A opinião de Tatum está correta até onde pudemos verificar, no entanto, o conjunto de soluções para as questões aqui extensamente narradas, sobre o que abordar e como abordar num filme de Cristo, ou seja, como fazer a sua estória funcionar no cinema, ou no caso também para a TV, encontraram na produção de Zeffirelli a sua mais perfeita resposta.

Mas não nos enganemos com minhas referências elogiosas. Ele só pode gozar desta posição privilegiada por que de maneira sutilmente diferente de Tatum penso ter verificado que este filme se trata não exatamente de "harmonização" dos textos evangélicos, mas de "harmonização" dos diversos filmes de Cristo elaborados até então no decorrer da história do cinema. Para cada um dos problemas clássicos encontrados a respeito da narrativa da vida de Jesus, para cada questão teológica mais ou menos difícil de resolver, Zeffirelli possuía uma resposta surpreendentemente correta para o veículo escolhido. Seria Zefirelli um gênio ímpar? Provavelmente não. Talvez a sua genialidade tenha estado explicitamente no fato de repousar na ausência do desejo de passar uma mensagem particular à respeito do "Messias". Como podemos perceber quando, em sua autobiografia, ele comenta sobre a preferência dos produtores italianos pelo nome do cineasta Ingmar Bergman:

"Como de costume, não chegaram a um acordo sobre o nome italiano; o candidato favorito deles era Ingmar Bergman, a quem pagaram uma quantia respeitável para que apresentasse uma sinopse. Entregue a

sinopse, verificou-se que continha uma sensacional "meta pessoal" – Jesus e Maria Madalena eram quase amantes. Derrota da facção italiana!"[42]

Para ele era muito claro que esta produção tratava-se, sobretudo, de uma "encomenda" que necessariamente deveria ser realizada em moldes mais tradicionais como propostos pelos seus produtores, ou seja, desde o início ele a encarou de forma técnica. O seu único desejo relativamente a este trabalho era dar ênfase no fato de que Jesus fôra um judeu; coisa que não era mais problemática para a Igreja Católica em meados da década de 70, pois o Concílio Vaticano II fizera a necessária desculpabilização do povo judeu pela crucificação de Jesus Cristo.

Já havia se passado mais de dez anos da publicação do documento "*Nostra Aetate*" (documento referente ao mesmo Concílio), e a idéia de que Jesus fôra um judeu, e na história desse povo se encontrava emerso, se firmara. Então, aqui a novidade é que irá se passar para o âmbito das imagens uma mudança que ocorreu longamente dentro da sociedade, no entanto, ela já é aceita. A escolha do diretor não significava "distorções" históricas ou teológicas, e, mesmo ao longo do filme, a sua ênfase na judeidade de Cristo, não o tornou distante dos cristãos. Tratava-se de um filme sob "encomenda" e não de uma reflexão altamente pessoal sobre Jesus Cristo, como Ingmar Bergman estava propondo e como, posteriormente, Martin Scorsese fez em *The Last Temptation of Christ.*

É por isso que Lloyd Baugh consegue afirmar que este filme não trazia novidades narrativas, exceto as tradicionais, a respeito da Vida de Cristo: *"O Jesus de Zeffirelli é 'soft', banal porque a estória que ele apresenta em Jesus of Nazareth já havia sido longamente banalizada (...)"*[43].

No entanto, é neste quesito mesmo que se encontra o seu mérito. Poucas novidades, exceto a tradição bem filmada, a "tradição" cinematográfica e religiosa. O conjunto de soluções que ele incorporou ao seu filme, e que em verdade, vieram da experiência acumulada por outros filmes é espantoso. Evidentemente, não é o caso para se falar em plágio, pois até então ninguém havia pensado em incorporar num filme, em particular, soluções encontradas em outros filmes, e ainda assim, fazer do seu uma obra única.

---

[42] Zeffirelli, Franco. Zeffirelli – A autobiografia de Franco Zeffirelli. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. p. 286.
[43] Baugh, op.cit. p. 74

Outro dado bastante surpreendente é que se assistindo a este filme se perceberá que ele não se encontra datado, realizado em 1977, ainda possui todo frescor de uma produção recente, mais do que isso, é convincente. Em todos os pesquisadores citados até aqui não ocorrem críticas realmente sérias ao filme. Ainda assim as comentaremos. Não se trata de estabelecer um filme, uma obra como uma coisa modelar, mas de compreender que nele se encerra uma longa evolução que se iniciou dentro do cinema e terminou na televisão. *Jesus of Nazareth*, parece, assim, surgir como um espetacular resumo de tudo o que se fez no Cinema sobre Jesus Cristo, adotando apenas o aspecto positivo de várias produções. O que resultou surpreendentemente num filme amplamente aceito por todas as confissões religiosas envolvidas.

Porém, não é suficiente fazer afirmações sobre a qualidade da sua "harmonização fílmica", é necessário demonstrá-la e se eu me furtasse a fazê-lo o leitor mesmo desta tese terminaria por questionar por que não o fiz, pois as "coincidências" com passagens de outros filmes aqui analisadas de forma detalhada é tamanha que não podem ser deixadas de lado sem serem plenamente relacionadas.

O Diretor

Gianfranco Corsi, nasceu em Florença, na Itália, em 12 de fevereiro de 1923, mais tarde viria a adotar o nome artístico de Franco Zeffirelli[44]. O nome Zeffirelli surgiu já na sua infância, pois as crianças cujo nome do pai aparecia N.N. (néscio nome) no registro de nascimento recebiam um nome iniciado com uma letra diferente do alfabeto a cada dia, em rodízio, de A a Z. No dia em que ele nasceu a letra era Z. Ele iria receber o nome de Zefiretti, *"as brisas leves"*, por causa da ópera *Cosi Fan Tutte*, de Mozart. No entanto ao registrar o sobrenome, o tabelião errou a grafia e criou: Zeffirelli.

Franco Zeffireli era filho ilegítimo de Alaíde Garosi e Ottorino Corsi. Tendo em vista todos os preconceitos vigentes à época e a condição social de seus pais, ele foi criado distante da família; primeiro por uma camponesa, recebendo semanalmente a visita da mãe, e depois por uma tia, a "tia Lide". Sua mãe morreu cedo, quando ele tinha apenas doze anos. Cresceu marcado pelo fato de ser filho ilegítimo, algo bastante delicado naquela

[44] Este ligeiro esboço biográfico foi elaborado com dados retirados à Autobiografia de Franco Zeffirelli, editada pela Editora Guanabara, em 1986, e por outros dados mais atualizados dos sites: http://www.cinemaemcena.com.br/crit_cinefilo_filme.asp?cod=2921&codvozcinefalo=3656 ; http://www.cinemanet.com.br/cineastas/zeffirelli.htm; acessados em 23/08/2004.

época. O agravante para o seu caso era o fato da sua mãe ser uma "modista" conhecida em Florença e as suas relações extra-conjugais causaram um grande escândalo.

Na adolescência, desenvolveu seu talento artístico, estudando desenho e pintura no Liceu de sua cidade. Estudou numa escola Dominicana onde pela primeira vez tomou contato e gosto pela pintura, conheceu nas paredes da escola os pintores renascentistas: Fra Angélico e Fra Bartolomeu. Seus pendores artísticos foram incentivados pela sua Tia Lide que lhe possibilitou uma forte formação nos valores humanísticos como pintura e música. Posteriormente, ele entrou para a Universidade de Florença, onde cursou Arquitetura e alternava sua dedicação ao curso participando ativamente de um grupo de teatro universitário, essa atividade iria influênciá-lo em sua escolha profissional posterior.

No entanto, os seus estudos foram interrompidos pela ocupação da Itália pelos alemães. Espontaneamente, Franco tornou-se integrante da Resistência Italiana. Após o fim do conflito, passou a trabalhar como diretor, figurinista e desenhista de cenários para as óperas do Teatro della Pergola, em Florença. Desejando seguir a careira de ator, radicou-se em Roma, lá conheceria o famoso diretor italiano Luchino Visconti que se tornaria seu mentor intelectual, exercendo enorme influência na sua obra. Assim, em 1946, ele entrou para a companhia de Visconti, com quem trabalhou como ator e Assistente de Direção.

Em pouco tempo, desenvolveu intensa atividade como cenógrafo nas revolucionárias óperas e montagens teatrais dirigidas por Visconti, incluindo os mais célebres espetáculos da cantora lírica Maria Callas, no Teatro Alla Scala de Milão. Impressionado com o talento de Zeffirelli, Visconti o convidou para ser seu assistente de direção em A Terra Treme (1948), Belíssima (1951) e Sedução da Carne (1954).

Nos anos 60, Zeffirelli dirigiu óperas em Nova York e Londres que obtiveram grande sucesso. Nesta época, fez amizade com o ator Richard Burton, que assistindo a montagem de suas óperas, tornou-se um seu admirador. Em 1966, o cineasta convidou Burton para narrar o documentário *Per Firenze*. No ano seguinte, foi a vez do astro retribuir o convite, convencendo os produtores de Hollywood a contratar Zeffirelli para dirigir uma superprodução baseada numa peça de Shakespeare - *A Megera Domada*, estrelada pelo próprio Burton e por Elizabeth Taylor. O sucesso de bilheteria e crítica da produção permitiu que o diretor fizesse o inovador Romeu e Julieta (1968), a primeira versão da peça com adolescentes interpretando os papéis centrais. O longa-metragem fez enorme sucesso

no mundo inteiro, consolidando a fama internacional de Zeffirelli, indicado ao Oscar e ao Globo de Ouro de melhor diretor pela obra.

No início dos anos 70, além de dirigir óperas e peças de teatrais, Frano Zeffirelli continuou se dedicando ao cinema. Em 1972, realizou *Brother Sun, Sister Moon* (1973; Irmão Sol, irmã Lua) cinebiografia de São Francisco de Assis que dialogava diretamente com o espírito jovem da época, sobretudo com o movimento hippie, no entanto, este filme não fez tanto sucesso exatamente por manter um diálogo entre épocas. Coisa que mais tarde influenciaria Zeffirelli em sua decisão de não fazer qualquer adequação moderna para o filme de Cristo aqui analisado.

Em 1977, ele voltou à temática religiosa, com a mini-série televisiva *Jesus of Nazareth*, cujo sucesso, surpreendente, até mesmo para o diretor, fez com que este se mantivesse como o filme de maior fôlego, no que tange às transmissões televisivas, ao longo de décadas. Nos anos seguintes, Franco Zeffirelli dirigiu duas produções hollywoodianas: os melodramas *The Champ* (1979, O campeão) e *Endless Love* (1981, Amor sem fim). Apesar do sucesso destes filmes, ele passou a se dedicar mais às encenações de óperas pelos palcos do mundo, filmando inclusive muitas delas. Em 1990, voltou a transpor Shakespeare para o cinema no elogiado *Hamlet*, com Mel Gibson.

Com uma certa tendência a fazer seus trabalhos em co-produção internacional, como fez diversas entre Estados Unidos e Itália, mas principalmente com a Inglaterra, não importando se fossem óperas, peças de teatro ou filmes, Zefirelli acabou tornando-se um diretor de renome internacional. Nos últimos anos dirigiu um grande elenco composto por Cher, Judi Dench, Maggie Smith e Lily Tomlin, em *Chá com Mussolini* (1999) e, recentemente, pela segunda vez, trazendo à tona estória da cantora de ópera, Maria Callas, escreveu e dirigiu *Callas Forever* (2002).

A Produção

A iniciativa para a produção havia se originado com a RAI, a organização estatal de televisão italiana; e a produção tornou-se uma empreitada comum entre RAI e ATV, uma televisão comercial britânica. Lew Grade da ATV assumiu toda responsabilidade sobre o

projeto com Vicenzo Labella como produtor[45]. E, em se tratando de uma grande produção de âmbito internacional vários contratos foram fechados previamente.

Nos Estados Unidos, o anúncio de que a NBC havia comprado antecipadamente os direitos de transmissão do filme que ainda seria produzido por Franco Zeffirelli, apareceu nos jornais já em 1°. de agosto de 1974, três anos antes de ir ao ar. A General Motors Corporation já havia se comprometido com o seu patrocínio, e o filme, quando levado ao ar, não poderia ser interrompido por comerciais. O que, evidentemente aumentava em muito o valor do patrocínio e o valor público do patrocinador para os espectadores.

No entanto, mais tarde, devido a afirmações de Zeffirelli, antecipando as suas intenções relativamente ao filme, acabou por atrair o interesse e a fúria dos líderes religiosos fundamentalistas americanos. O diretor havia enfatizado numa entrevista que Jesus deveria ser retratado como um *'homem comum – gentil, frágil, simples'*[46]. Bob Jones III, presidente da Bob Jones University, em Greenville, na Carolina do Sul, imediatamente atacou o filme sob a presunção de que ele devia de alguma forma comprometer a divindade de Jesus. Sem entrar em contato com a produção ou com Zeffirelli, ele convocou uma campanha de cartas de protesto que produziu algo em torno de 18.000 cartas, que foram enviadas para a General Motors. Apesar desta empresa já ter investido alguns milhões de dólares como patrocinadora, temendo a ameaça de perda de seus eventuais futuros consumidores, cancelou o patrocínio. Este, então, foi assumido por Procter & Gamble.

Novamente parecia que iria surgir uma grande polêmica sobre a Vida de Jesus, no entanto, Franco Zeffirelli apenas não fora muito feliz em suas declarações. O resto da produção seguiu de forma normal, com apenas poucos incidentes. Mas, fica bastante claro que desde o início, e a forma como se deu a contratação do diretor italiano, ele não teria grande liberdade para fazer o que bem entendesse. Isso fica melhor explicitado se pudermos verificar o percurso da produção como comentado pelo diretor em sua Autobiografia, que também é a mesma fonte utilizada por outros pesquisadores. Nela ele conta detalhes da produção do filme começando com suas primeiras notícias sobre esta:

"Enquanto ensaiávamos (Sábado, Domingo e Segunda), meu produtor (De Filippo) voltou a se referir à possibilidade de um filme sobre a vida de Cristo. Buscando um acordo de co-produção, procuraram Lew Grade, da ATV, que já produzira *Moisés*, com Burt Lancaster. Pressentindo um sucesso Grade assumira

[45] Tatum, p. 136.
[46] Tatum, p. 143.

imediatamente o projeto como seu e embarca às pressas para Roma, onde conseguiu uma audiência com o Papa Paulo VI, que lhe concedeu uma espécie de *imprimatur* católico oficial para a idéia."[47]

A busca e obtenção do apoio do Papa deram a Lew Grade, inesperadamente, o aval e a liderança do projeto, ficando os produtores italianos apenas com a possibilidade de escolha do nome do diretor. Eles primeiro desejaram contratar Ingmar Bergman, todavia o nome de Franco Zeffirelli já estava entre as possíveis escolhas, e estava, além da sua reconhecida competência, por influência de Lew Grade, seu amigo pessoal. Na época Zeffirelli estava envolvido com inúmeros projetos e não possuía tempo para se dedicar a uma produção deste quilate[48]. Por isto demorava em decidir a aceitá-la, gastou mais de seis meses pensando no assunto. Ele descreve como Lew Grade o convenceu, após a apresentação da sua peça que estava em cartaz em Londres:

"Por um lado, ele foi franco até o ponto de falar em demissão: 'Se você não o fizer, outra pessoa o fará. – Uma coisa óbvia, mas que sempre recebe atenção. Por outro lado, era de uma solicitude tocante com relação ao que precisava ser feito. Devido à duração do filme (seriam ao todo, seis horas na televisão), ali estava uma ocasião ímpar para contar a vida de Nosso Senhor sem recorrer aos clichês e à teatralidade que haviam transformado as tentativas de Hollywood nos épicos grosseiros com que todos nós, infelizmente, estávamos familiarizados. Não foi preciso que ele usasse o argumento mais convincente: ali estava um judeu a falar, persuasivamente, da necessidade de reafirmar os valores cristãos tradicionais numa época de permissividade moral. Lembrei-me de como ficara comovido em 1965, quando o Papa Paulo VI fizera a Declaração *Nostra Aetate* (*Nossos Tempos*), que finalmente pôs fim à idéia de que os judeus eram responsáveis pela morte de Cristo."

"(...) Alguns dias antes do Natal de 1973 telegrafei dizendo que aceitava; é possível que esta tenha sido a mais importante decisão da minha vida profissional."[49]

Nesta rápida citação podemos perceber claramente as intenções do diretor. Ele já conhecia os épicos hollywodianos e de alguma forma não gostava deles. Refere-se à declaração *Nostra Aetate*, de 1965, como uma coisa marcante para ele, no entanto, e não sendo judeu é de se estranhar que tenha até mesmo se lembrado dela. Quando ele finalmente aceitou foi por que, de fato, as suas múltiplas atividades já não existiam mais, uma boa parte dos projetos que havia planejado não puderam ser desenvolvidos, e no início de dezembro ele estava livre para aceitar a proposta, coisa que antes não estava.

Aos poucos a idéia do que ele gostaria de fazer amadurecia, uma vez que não teria abertura para ficcionar claramente num filme sobre a Vida de Cristo, pois a experiência de Bergman assim o alertara, e também havia o seu "quase fracasso" precedente que foi *Irmão*

[47] Zeffirelli, op. Cit., p.286.
[48] Tatum, p. 136.
[49] Zeffirelli, p. 287.

Sol, Irmã Lua (1973), que tinha lhe mostrado as dificuldades de se introduzir características contemporâneas numa estória antiga; por isso necessitava encontrar alguma coisa que fizesse este "Jesus" de alguma forma seu:

> "O que eu mais desejava destacar era o fato de Cristo ser um judeu, um profeta gerado pelo passado cultural, social e histórico de Israel do seu tempo, com suas fazendas e lugarejos, cada qual com uma pequena sinagoga; um Israel ocupado pelo inimigo arrogante e sempre à beira de um conflito civil. Mais que isso, as palavras de Cristo teriam que ser vistas como a continuação e o cumprimento de séculos de ensinamento religioso judaico. A idéia de que Cristo agia, pensava e falava como um judeu da sua época nada tem de original, mas muito amiúde é esquecida."[50]

Para Zeffirelli, incrivelmente, o filme que lhe parecia exemplar relativamente à aproximação com os judeus e a Vida de Cristo era *Golgotha* de Julien Duvivier, de 1935: *"De todas as tentativas para capturar a vida de Cristo, a mais bem sucedida, na minha opinião, foi o despojado e belo filme do diretor francês Julien Duvivier, realizado na Provence nos anos 30. Era nele que eu haveria de buscar inspiração."*[51]

Ainda bem que Zeffirelli nem sempre se leva a sério. O máximo de Duvivier que tem em seu filme é o fortíssimo jogo de claro escuro, propiciado pela iluminação bastante elaborada. De maneira geral a distância entre um filme e outro é tão grande que não há grau de comparação possível. Numa o Cristo é "mudo" na outra "não para de falar", numa os judeus são mal vistos, na outra Jesus é judeu, em uma se trata dos dias finais de Cristo, na outra se trata da vida inteira em detalhes, numa os textos são retirados diretamente dos Evangelhos, na outra os textos são absolutamente adaptados. Para a sorte da história do cinema e da elaboração de imagens de Cristo, Zeffirelli não estava tão entusiasmado assim pela produção de Duvivier. As produções holllwoodianas que ele aparentemente parecia desprezar teriam uma influência muito maior sobre o seu trabalho.

Agora ele estava diante da difícil tarefa de pensar sobre que texto usar, ou quais textos evangélicos usar. Não teve muita dúvida sobre o que fazer, explicou a idéia para o escritor inglês Anthony Burgess. E, para provar que este assunto não costuma tirar tanto o sono dos cineastas como gostaríamos de afirmar ao longo da tese, em suas próprias palavras ele admite a sua tranqüilidade com a questão:

---

[50] Zeffirelli, p. 289.
[51] Zeffirelli, p. 289.

"Para o roteiro procuramos Anthony Burgess, que aceitou a tarefa com prazer. Simplesmente tomou nota da nossa idéia de um ambiente judeu e desapareceu para escrever o texto. **Aliviado**, afastei da mente este problema e saí em busca do Israel de Cristo, uma jornada que ocuparia todo o ano de 1974 e grande parte do seguinte."[52] (o negrito é meu)

Como podemos observar por este "aliviado" Zeffirelli é sobretudo, um profissional que conhece muito bem a divisão de funções nos diversos momentos da produção. Não estabeleceu um íntimo contato com Burgess e não ficou orientando-o o tempo todo sobre o que desejava. Simplesmente no momento da produção do filme reelaborou junto com Suso Cecchi D'Amico o texto de Burgess como bem entendeu, ou seja, de forma a adequá-lo às suas necessidades cinematográficas. O livro que Burgess escreveu, "O Homem de Nazaré", serviu como um guia bastante amarrado para que o diretor pudesse organizar numa narrativa homogênea a estória de Jesus. Há, se não uma grande distância entre o livro e o filme ao menos uma distância razoável. É do livro de Burgess que surge a personagem fictícia do sacerdote Zerah, uma das poucas coisas criticadas pelos pesquisadores ao filme.

As locações eram naturalmente o maior problema para o diretor, que sempre se vinculou a uma grande qualidade cenográfica, fotográfica e histórica de suas locações. Como se pode ver no festejado *Romeu e Julieta*, onde recriou com bastante perfeição a cidade de Verona, em finais do período medieval. Julgava tarefa sua a busca destas locações como pudemos notar. A sua importância deve ser percebida uma vez que ele gastou a maior parte do tempo da produção buscando as locações. Assim como George Stevens e Pasolini, ele não achou Israel em nada adequado para o filme: "*Em certo sentido foi uma viagem inútil, mas ao menos pôs em ordem minhas idéias e demonstrou que não haveria uma solução tão fácil, uma única locação.*"[53]

Ele buscou por locações na Síria, Jordânia e Turquia, mas mesmo quando encontrava algum lugar, a logística necessária para filmar na àrea, ou a situação política local, invibializava-o. Atravessou todo o Oriente Médio e terminou por dirigir-se ao Egito. Tinha em mente que as cenas mais espetaculares seriam rodadas no cenário do Templo de Jerusalém, e era este Templo que ele buscava "*minha primeira tarefa era encontrar um edifício comparável que pudesse ser ajustado para o período*"[54]. O diretor diz ter notado

[52] Zeffirelli, p.289.
[53] Zeffirelli, p. 289.
[54] Zeffirelli, p. 290.

que, curiosamente, a primitiva arquitetura islâmica estava mais próxima à judaica antiga do que à grega ou romana. Algumas das mesquitas mais antigas assemelhavam-se a réplica do Templo de Jerusalém, com seu salões, colunatas e pátios externos e fontes para abluções rituais. Aos poucos a idéia de que diversos locais iriam servir de cenário para o filme amadureceu, ele encontrou no Egito diversas possibilidades, mas a política local não o ajudou novamente, o mesmo aconteceu na Tunísia. Foi no interior deste último país que encontrou possibilidades de locações. A parte interna do Forte em Monastir tornaria-se o quartel romano em Jerusalém, aproveitando-se, inclusive, a sua torre de vigia, característica da antiga Fortaleza Antonia. O monte diante do *Ribat*, o Forte perto de Sousse, transformaria-se no Calvário (Gólgota), e ele fez construir de encontro às antigas muralhas a fachada do Templo que ele não conseguiu encontrar[55].

Em seguida, encantado com o Mahgreb ele foi ao Marrocos onde encontrou várias locações para a realização das externas do filme, para ele a paisagem lembrava a Galiléia. À beira do deserto apropriou-se da antiga Fortaleza de Ouarzazate, fazendo dela o palácio de Herodes na Judéia. Até mesmo o povo daquela região se lhe afigurava como perfeito para formar as massas que ouviriam as pregações de Cristo. Apenas numa região próxima às ruínas romanas de Volubilis, ele encontraria um vilarejo que pudesse, de alguma forma assemelhar-se ao que pensava ser Nazaré, era uma povoação berbere perto do povoado de Moulay Idriss.

Mas, com certeza, um dos seus trunfos definitivos foi a escolha da ilha de Djerba, no extremo oriental da costa da Tunísia para as cenas relativas à sinagoga (de Nazaré). Existe ali uma antiga comunidade judaica, talvez a mais antiga de todo o mundo, uma vez que ela é formada por descendentes de antigos refugiados da invasão babilônica de Israel, ou seja, em muito anterior ao próprio Jesus. O que mais interessava ao diretor eram as suas sinagogas que mantêm os mais arcaicos e autênticos cerimoniais judaicos. Além disso, ele afirmava: *"Os patriarcas daquela comunidade milenar, com suas esvoaçantes barbas brancas, não poderiam ter sido inventados por nenhum departamento de cenografia"*[56].

[55] Zeffirelli, p. 290.
[56] Zeffirelli, p. 291.

Apenas então voltou à questão do roteiro, recebendo em mãos o material de Anthony Burgess, um conjunto mais ou menos bruto de informações, muitas vezes imprecisas, uniu-se a Suso Cecchi D'Amico e Emílio Gennarini para dar-lhe forma:

> "Anthony nos dera um arcabouço básico, caberia a nós preenchê-lo. Na verdade, muitas vezes dávamos forma ao diálogo enquanto filmávamos, oferecendo aos atores um conjunto de paráfrases dos textos dos Evangelhos, entre os quais podiam escolher afim de encontrar as palavras que **soassem** melhor.
> (...) Suso ajudou-me muitíssimo na produção de Jesus de Nazaré, nome que dávamos agora ao filme, para acentuar suas raízes judaicas."[57]

É interessante perceber o papel do improviso (um improviso profissional e de qualidade). A questão mais premente para os pesquisadores em geral, deste tipo de produção, é a do texto. Zeffirelli afirma que muitas vezes os diálogos eram alterados durante a filmagem, e havia paráfrases para que os atores escolhessem o que "soasse" melhor. Este "soasse" é bastante importante, pois tanto ou mais do que a qualidade de "autêntico" do material textual estava em questão a qualidade "interpretativa" daquilo que seria ouvido, coisa que ele deixou bastante em aberto para os próprios atores escolherem.

Entre outras escolhas que o diretor deveria fazer estava a dos atores, sobre isto Zeffirelli argumentava saber que não deveria colocar atores muito marcados por determinados papéis, como p.ex., uma atriz que acabara de fazer uma prostituta fazer em seguida o papel de Virgem Maria, não funcionaria. Também sabia que nas Peças da Paixão, Jesus é feito por um homem de conduta ilibada da vila, e Maria da mesma forma. Mas relativamente ao argumento moral, ele pensava da seguinte maneira:

> "No entanto, rejeitamos esse argumento, e não porque quiséssemos rechear nosso filme de estrelas; nós o fizemos porque víamos nossa obra como uma oferenda, tal como os pintores renascentistas encaravam seu trabalho, e por isso só era aceitável o que havia de melhor na arte cênica. Eu queria que cada personagem fosse representado por um mestre do teatro e do cinema (...)."[58]

Desta maneira ele não estava muito distante do que pensava e fizera George Stevens em *The Greatest Story Ever Told*, ao rechear o seu filme com astros e estrelas. Zefirelli conhecia a experiência de Stevens e não incorreu nos mesmos erros de direção. Ao invés de utilizar os grandes astros em papéis secundários ao extremo, ele os colocou no primeiro time de personagens, assumindo que eles estavam lá. Ninguém precisou ficar "brincando" de descobrir onde estavam os astros. Esta é uma das primeiras coisas que Zeffirelli irá

[57] Zeffirelli, p. 292.
[58] Zeffirelli, p. 293.

incorporar a seu filme do resto da história do cinema, a experiência de Stevens, todavia já criticada.

Quem solucionou a questão financeira relativamente à presença das grandes estrelas foi um acaso. Laurence Olivier, amigo de Zeffirelli desejava muito participar da produção, pois acima de tudo também era um homem de fé. Ele mesmo abriu mão de um grande salário, só lhe bastava participar. A imensa fama de Olivier e seu prestígio no meio artístico levou muitos outros astros a desejarem a se integrar ao projeto sob os mesmos argumentos. O que foi conseguido estabelecendo-se um salário de 30 mil dólares semanal igual para todos[59]. A questão dos "egos" artísticos não foi tão simples. Principalmente, quando por razões de produção, se necessitou cortar frases inteiras dos diálogos, o que diminuía ainda mais a participação de alguns deles. Novamente Olivier foi o primeiro a dar o exemplo sugerindo espontaneamente ao diretor o corte de algumas falas suas, todos os outros o seguiram, menos Ernest Bornigne (Caifás), que insistia não haver nada a ser cortado em seu texto, e quando ele finalmente aceitou fazer cortes, as suas frases duravam ainda o mesmo tempo de antes. Como dizia o exemplo de Zefirelli, ele cortou "o Senhor Deus" para "Deus", mas pronunciava "Deuuuuuuussssss". Foi um caso perdido.

Se os grandes astros fariam papéis mais ou menos secundários, quem deveria fazer o papel de Cristo? Franco Zeffirelli possuía realmente um problema, pois se tivermos em mente que pensou em Dustin Hoffman para o papel e também em Al Pacino, podemos sentir que distância ele percorreu para chegar em Robert Powell. O primeiro era desejado devido a sua face "comum" o rosto torto, o outro possuía uma face tipicamente bizantina, enfeitada por grossas sobrancelhas. No entanto, ao testar Robert Powell para o papel de Judas, ao vê-lo Zeffirelli, exclamou: *"Se Judas tem estes olhos, que olhos terá que ter Jesus?"* Depois de se perguntar mandou com que ele fosse trajado adequadamente. Ele entrou vestido e enquanto Zeffirelli olhava pela câmera, buscando enquadrar a cena, uma costureira foi arrumar um fio que se puxou da túnica e ao vê-lo ela persignou-se. Estava escolhido, pois o desejo do diretor era que a imagem que fosse estabelecida atingisse as pessoas mais simples, que são em regra o público da TV[60].

[59] Zeffirelli, p. 293.
[60] Zeffireli, p. 296.

Durante as filmagens, que foram, em determinado sentido, cinematográficas, Franco Zeffirelli gozou de grande liberdade, tendo, no entanto que enviar os copiões freqüentemente à Roma, para a equipe da RAI, onde sempre encontrava opiniões discordantes. Alguns preferiam uma imagem ainda mais solene de Jesus Cristo. Visitado nos sets por Lew Grade, Zeffirelli acabou tendo que justificar-se. O produtor, assustado por encontrar metade da população tunisiana vestida com roupas de época, fez um grande retângulo com as mãos e depois um pequeno e falou para Zefirelli: *televisão e não cinema. Quantas pessoas você pretende que caibam numa telinha?* No entanto, a maior parte do material já havia sido filmado. Ele perguntou que cena seria filmada no dia seguinte, e Zeffirelli informou que seria o Getsêmani, apenas Jesus e os doze apóstolos, ao que Lew Grade retrucou: *doze apóstolos? Não pode ser um pouco menos?!*

Ainda assim Lew Grade foi o responsável pela verificação dos copiões dali por diante, impedindo que eles fossem para Roma. O que possibilitou a manutenção do filme como se encontrava. Quanto mais filmava mais Zeffirelli pensava em cinema, devido a qualidade técnica e beleza das tomadas. Ficou excitado com a idéia de fazer uma versão compacta para o Cinema, mas contou com a negativa de Lew Grade, que fez com que ele percebesse que a estória deveria ser contada inteira, sem cortes e que a televisão seria o único veículo apropriado. Zeffirelli, provavelmente a contragosto, comentou posteriormente que ele tinha razão. Em tudo este filme foi feito e pensado para o Cinema, mesmo que tenha sido produzido para a TV. No entanto, Lew Grade, tanto quanto o que eu havia comentado sobre as séries para TV da década de 50, mostrava uma clara percepção do quanto a narrativa a respeito da estória de Jesus tinha a ganhar com o aumento do tempo para a sua adequada exploração. Apesar das críticas que os pesquisadores fizeram posteriormente ao problema do filme ser "picotado" em diversas partes por se tratar de uma mini-série, em sua estréia, e na versão original, como foi planejado, foi exibido em duas partes, e elas tinham que ser contínuas, sem interrupção de comerciais, uma exigência de contrato, imposta pelo próprio Lew Grade.

Dois outros incidentes marcaram as filmagens, um com Olívia Hussey, a mesma atriz que havia feito o papel de Julieta, no conhecido filme do mesmo diretor, e outro com Robert Powell. Foram incidentes culturais, envolvendo os atores e os extras marroquinos e tunisianos. Normalmente ignora-se que os muçulmanos aceitam como verdade a virgindade

de Maria, a mãe do profeta a quem chamam Issa. Depois de um mês de filmagens na pequena aldeia marroquina, houve escândalo quando um dia Olívia apareceu vestida de maneira nada excepcional, com uma calça Jeans justa e camiseta. Um ancião da aldeia foi procurar o diretor, suplicando que lhe pedisse para se vestir com recato, por causa da reverência que sentiam por ela[61]. Imagine-se o que ele pediria se soubesse que a atriz também era divorciada.

Já, na cena da Via Sacra, Robert Powell insistiu em carregar uma pesada cruz de madeira, e não uma cruz falsa visando à verossimilhança. O esforço o deixou nitidamente extenuado, e a seguir ele devia ser amarrado à cruz sob uma chuva fria, e ficar com os braços imobilizados. Havia nele sofrimento real e, ao constatar isso, alguns dos mais empedernidos integrantes da equipe técnica não puderam evitar uma explosão de choro. No momento em que Cristo foi pregado na cruz uma palpável sensação de tristeza e medo atingiu o elenco e toda a equipe. Isto, aparentemente foi o estopim para que se criasse na mente dos extras tunisianos uma confusão. As centenas de extras começaram a reagir de um modo perturbador, como informa o diretor:

> "No início houve muitos resmungos preocupados e movimentos de cabeça, mas logo cederam lugar a um ostensivo sentimento de raiva e angústia. A seguir, rompeu entre eles uma histeria tão violenta que pensei que corríamos perigo. Bruscamente lembrei que aquela gente não tinha idéia do que estávamos fazendo. Conheciam a história de Cristo de maneira muito fragmentária e sabiam menos ainda do cinema. Até onde podiam entender, nós, seres monstruosos, havíamos agarrado um simpático e jovem estrangeiro, surrando-o tanto que ele estava banhado em sangue, e para cúmulo dos cúmulos o pregáramos a dois pedaços de madeira. Não era de admirar que parecêssemos agora tão envergonhados.
>
> O sofrimento daqueles extras tornou-se tão tangível que tive de pedir à nossa equipe de produção tunisiana que explicasse o que estava realmente acontecendo. Por fim, tudo se esclareceu quando Robert Powell, que já estava enregelando, nos pediu para continuarmos a filmagem – acrescentando ao pedido um palavrão um tanto incompatível com o seu pungente papel."[62]

Depois destas peripécias a produção seguiu de forma normal, apenas uma coisa era de se estranhar. Para um filme de mais de seis horas de duração, e mesmo se levando em consideração que foi feita posteriormente uma versão de oito horas, o diretor gastou para realizá-lo apenas três meses de filmagem. É um dado que chama bastante a atenção, pois foram gastos mais de um ano para encontrar as locações, quase seis meses para aceitar o contrato e o filme ele o realiza em três meses. Ainda se deve levar em conta o estado bruto do texto que recebeu e que necessitou alterar, como vimos acima, várias vezes durante a produção. Uma das maneiras de se justificar essa "facilidade" em filmar a estória é

[61] Zeffirelli, p. 296.
[62] Zeffirelli, p. 296.

perceber como o diretor se apropriou de outros filmes no seu. Pois, estes três meses não se constituem em "tempo" viável de uma elaboração da estória e das personagens tão perfeitamente amadurecida, como ele conseguiu realizar.

Uma informação que não foi fornecida por Zeffirelli em seu livro, pois gosta de guardar para si todos os méritos, é o fato dele ter utilizado consultores religiosos, os mais diversos para a produção. Mantendo a tradição que se iniciara com Cecil B. DeMille, em The King of Kings, de 1927. Ele contou com consultores representantes de organizações religiosas cristãs, judaicas e muçulmanas. Eles incluíam: Monsignor Petro Rossano da Pontifical Comission for the Reations with Non-christian Religions e a Comission for the Study of the Bible; Padre Agnellus Andrew, O.F.M., da National Catholic Radio and Television Centre, da Inglaterra.; Rabbi Marc H. Tanenbaum, do American Jewish Committee; Rabbi Albert Friendlander, do Leo Baeck Rabbinical College de Londres; Augusto Segre, do European Jewish Commitee; e Mohammed Ben Bouroue do Koranic School em Meknes, Marrocos. Um destes consultores, Rabbi Marc H. Tanenbaum, freqüentemente recomendou o filme em seu país por ele evitar o anti-semitismo, por corresponder simpaticamente ao judaísmo do primeiro século[63].

Um último detalhe relativo ao momento da produção do filme fica por conta de um acontecimento do final do ano de 1975, quando parte da equipe envolvida estava em férias e Zeffirelli foi convidado para dirigir as festividades relativas ao Ano Santo, no Vaticano, e nesta função foi recebido pelo Papa Paulo VI, que segredou ao diretor suas preocupações relativamente ao filme:

> "Sua Santidade, naturalmente, estava interessado no filme e numa audiência falou-me da eficácia das modernas técnicas de comunicação na obra missionária. Terminou dizendo: - Toda nova criação que Deus permite ao homem conquistar pode com a mesma facilidade, tornar-se instrumento do mal. Queira Deus você não seja seduzido por essas técnicas, sucumbindo à tentação."[64]

Neste percurso à respeito da produção, mesmo que ele tenha sido em parte retirado da Autobiografia de Zeffirelli, pudemos verificar algumas inconsistências nas afirmações escritas pelo diretor com aquilo que ele efetivamente realizou. O trabalho para o qual foi contratado era um trabalho efetivamente encomendado para um técnico que produzisse uma imagem "respeitável" de Jesus, onde não se estava desejando ver a opinião subjetiva de um diretor sobre a estória, ou sobre a teologia por ela exarada, ou ainda as suas pretensões

[63] Tatum, p. 143.
[64] Zeffirelli, p. 292.

enquanto um "autor". Zeffirelli revestiu-se desta qualidade profissional e encarou o filme como um trabalho técnico que deveria ter soluções técnicas para as suas dificuldades. Portanto, não é despropositado dizer que ele conhecia os filmes anteriores, não apenas isso, analisou-os, verificou seus problemas, suas soluções narrativas, e adotou-os.

Ficha Técnica

O Filme

Uma das vantagens do surgimento do formato DVD[65] é que os filmes costumam vir, para quem assim o deseja, dividido em seqüências, partes ou capítulos, como se fosse um livro imagético, em nosso caso isso facilitou verificar que partes compõe o filme *Jesus of Nazareth*, já deixando mais evidente o seu conteúdo.

1. Créditos Iniciais – Abertura; 2. Maria Recebe aviso; 3. José se casa com Maria; 4. José e Maria vão para Belém; 5. nasce o Salvador; 6. Os três reis Magos; 7. Jesus cresce em Nazaré; 8. João Batista; 9. O Batizado de Jesus; 10. Cumprem-se as escrituras; 11. Os Milagres começam; 12. Entre as Prostitutas ladrões e agiotas; 13. Os herdeiros do Reino de Deus; 14. A Morte de João Batista; 15. Judas; 16 O Milagre da Multiplicação; 17. Na sinagoga; 18. Pedro a Pedra. 19. A Caminho de Jerusalém 20. No Templo; 21. A parábola – A Adultera; 22. O Centurião, o cego, a rebelião; 23. A decisão de denunciá-lo; 24. A Santa Ceia; 25. Jesus é levado a Caifás; 26. Pilatos; 27. O Julgamento; 28. A Crucificação; 29. A ressurreição; 30. Créditos Finais;

1. Créditos Iniciais – Abertura

A Abertura é feita com uma câmera panorâmica que fixa o céu e lentamente vai fazendo um travelling da esquerda para a direita. No céu surgem fortes e coloridos os retratos dos principais atores da série. Este detalhe é interessante, pois são apresentados da mesma forma como ocorreu num determinado período do cinema mudo. A foto com o

[65] O filme analisado trata-se da cópia Jesus de Nazaré (Jesus of Nazareth), distribuído pela Top Tape Entretenimento, em DVD, com duração de 299 minutos. Esta versão é anunciada como sendo sem cortes e digitalizada. Entretanto, a versão anterior para VHS, da própria Top Tape e que possuía 279 minutos trazia para o momento da flagelação de Jesus o pênis doator Robert Powell balançando para fora da roupa após seraçoitado, na versão em DVD o membro de Cristo foi removido.

nome do ator e o nome da personagem que ele fará, elas aparecem em fade in e desaparecem em fade out. Uma abertura despretensiosa. A música é épica, no entanto, tem uma tonalidade "digna" ela é solene sem ser religiosa.

O Primeiro letreiro informa o título "Jesus of Nazareth"
Foto1: "Starring Robert Powell as Jesus"
Foto2: Anne Bancroft as mary Magdalene
Foto3: Ernest Borgnine as The Centurion
Foto4: Cláudia Cardinale as The Adulteress
Foto5: Valentina Cortese as Herodias
Foto6: James Farentino as Simon Peter
Foto7: James Earl Jones as Balthazar
Foto8: Stacy Keach as Barabbas
Foto9: Tony Lo Bianco as Quintilius
Foto10: James mason as Joseph of Arimathea
Foto11: Ian Mcshane as Judas
Foto12: Laurence Olivier as Nicodemos
Foto13: Donald Pleasence as melchior
Foto14: Christopher Plummer as herod Antipas
Foto15: Anthony Quinn as Caiaphas
Foto16: Fernando Rey as Gaspar
Foto17: Ralph Richardson as Simeon
Foto18: Rod Steiger as Pontius Pilate
Foto19: Peter Ustinov asHerod the Great
Foto20: Michael York as John the Baptist
Foto21: and Olivia Hussey as mary
Foto22: also starring Cyril Cusack as Yehuda
Foto23: Ian Holm as Zerah
Foto24: Yorgo Voyagis as Joseph

Depois apenas letreiros sem fotos, com paisagem de cidade ao fundo:
And
Ian Bannen - Amos
Marina Berti - Elizabeth
Regina Bianchi – Anne
Maria Carta – Martha
Lee Montague – Habbukuk
Renato Rascel – The Blind man
Oliver Tobias – Joel

Written by
Anthony Burgess
Suso Cecchi D'Amico
Franco Zefirelli

Produced by
Vicenzo labella

Directed by
Franco Zefirelli

A câmera vai lentamente aproximando-se da paisagem da cidade e aí corta bruscamente para uma imagem mais próxima e inicia-se o filme.

A abertura pode ser pensada como uma primeira referência cinematográfica. A forma de apresentação é bastante próxima à que ocorria no Primeiro Cinema, no início do século XX. Ela também pode ser verificada como uma forma de se contrapor ao equívoco cometido por George Stevens em *The Greatest Story*, que desejou colocar grandes nomes de Hollywod em sua produção, mas deixando-os como personagens secundaríssimas da trama, de certa forma, incógnitos. Aqui Zeffirelli faz exatamente o oposto. Ao mesmo tempo em que não os coloca em primeiro plano não os desvaloriza, ao contrário, utiliza o seu atraente chamariz para que os espectadores percebam e apreciem a sua atuação. Os astros e estrelas vêm então na abertura, são apresentados, inclusive para aqueles que acaso ainda não os conheçam por qualquer razão, agora terão um motivo para saber quem são, quais papéis fazem. A sua presença surge um pouco como o cineasta mesmo desejava, pois queria que seu filme fosse visto à maneira de uma "oferenda para Deus", como os pintores renascentistas viam o seu próprio trabalho. Estes atores só possuem o seu talento de atuar para "ofertar" então, eles aparecem em destaque. É o que eles oferecem, sua imagem, sua atuação. Pode-se dizer que ofertam até mesmo a sua popularidade para atrair espectadores para o filme, tendo em vista que em termos cinematográficos trabalharam por muito pouco dinheiro.

São rostos extremamente conhecidos, não haveria exatamente um porquê nesta insistência visual se não pudéssemos aliar a esta apresentação a idéia de que o formato foi retirado e pensado a partir do que se fazia no Primeiro Cinema, que também produzia os primeiro filmes de Cristo e que a abertura também faz parte de como se elaborou o filme.

A formação de Jesus, o Judeu

2. Maria Recebe aviso

As partes iniciais do filme são as que mais emprestam o caráter de "judeidade e historicidade" às personagens, por isso fixaremos nelas boa parte de nossa atenção, pois definem o tema básico: Jesus, um judeu.

De imediato, da segunda até a sétima parte, podemos verificar a manutenção de alguns episódios bastante antigos no filme: A Anunciação, A Visita a Isabel, o Nascimento de Jesus, Os Reis Magos, A Fuga para o Egito e a Matança dos Inocentes. Além destes

observamos facilmente os que dão abertura para material novo, como a parte 3, "José se Casa com Maria" e a sétima "Jesus cresce em Nazaré", que se não é novo enquanto título, sempre pode ser enriquecido com material de ficção. Devemos também recordar que esta ordem também segue a Oração do Rosário.

Fora a representação mais evidente dos episódios conhecidos, e a forma como eles são mostrados, a personagem que conduz a maior parte deste percurso inicial não é Maria, apesar dela ter uma participação efetiva, mas sim José. Apenas nas séries *The Living Christ*, de 1952, e *Os Milagres do Rosário*, de 1958, José possuiu uma participação tão efetiva. Se lembrarmo-nos bem a personagem evangélica não possui papel nenhum depois da apresentação de Jesus no Templo (Lc). Mas enquanto possibilidade dramática José é uma das personagens mais ricas do início da estória, pois dentre todos é o que tem o maior drama possível: uma noiva grávida do Espírito Santo. O que ele irá fazer com isso numa sociedade machista como a da Antigüidade? A resposta todos conhecem, então, uma boa idéia foi representar o seu drama pessoal para verificar como chegou à sua decisão histórica de assumir Maria e o bebê que ela esperava.

A primeira coisa feita – pela primeira vez – foi uma personalidade para José, pois nos Evangelhos ele é tão secundário que de lá não havia nada para ser tirado. Devemos fazer uma exceção evidente para o "pensativo" José de *From the Manger to the Cross*, de 1912, comentado anteriormente. Então, assim como Maria, José deveria ter méritos evidentes "diante de Deus" para assumir a guarda do seu filho. É a partir desta idéia que toda a primeira parte da estória se desenvolve. José é mostrado como um homem vivendo os seus tormentos de homem e no entanto, é – mesmo antes do casamento – um homem generoso e gentil com as crianças, e sempre está preocupado em ensiná-las e tratá-las bem.

Isto tudo pode ser percebido desde a primeira cena do filme que se passa numa Sinagoga, em meio a um culto ancestral judaico, provavelmente o mais antigo de que se tem notícia, realizado na ilha de Djerba. José é a primeira personagem evangélica a aparecer, e aparece usando o chale tradicional e com os cabelos desfiados, um cacho em cada lateral do rosto, como os judeus ortodoxos. Ele é chamado pelo Rabino, nós não ficamos sabendo imediatamente, mas este está contratando o casamento de Maria. Ana, a mãe de Maria (apócrifos e tradição católica), busca um noivo para sua filha. As relações pessoais entre Ana e José foram percebidas em imagens modernas pela primeira vez na

série de *The Living christ*, onde Ana aparece como uma mãe atenciosa e que faz um papel de atenuar as dúvidas e questionamentos do genro a respeito da "honra" de sua filha. Em *Jesus of Nazareth*, este papel de Ana será bastante ampliado.

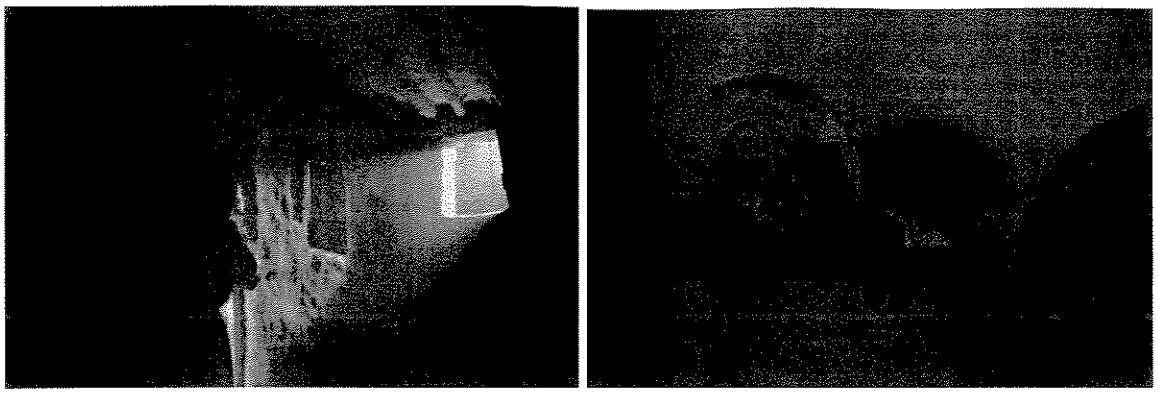
Depois do culto José trabalha na carpintaria ensinando também crianças, é um homem generoso, compreensivo e até mesmo poético, *"Tratem a madeira com gentileza"* pede para os meninos. Ele sai então para atender Ana, eles conversam e ela fala da morte de seu esposo, sem nomeá-lo. José aceita casar-se e usa um termo que soa como sendo da cultura judaica: contrato; e Ana deseja marcar o casamento para uma época carregada de um "calendário natural" que se refere à lua, uma clara intenção de lembrar o calendário lunar judaico. Ana confessa estar vigilante noite e dia para que ninguém toque sua filha.

Ana: "Vamos assinar o contrato no 1°. Dia de lua cheia. Após um ano de noivado celebraremos o casamento na época da colheita quando os campos dão frutos e os corações se rejubilam, com sorte, viverei para vê-lo."

A cena seguinte é a primeira na qual aparecerá Maria, mostra as suas mãos em close-up, usando o tear, depois a câmera procura o seu rosto e ela surge da mesma forma que "Julieta", do filme do mesmo diretor, cara de espanto e jeito de menina. Ela corre para o seu noivado. O noivado parece um ritual judaico legítimo. Tudo é feito com um ar de coisa cotidiana. As pessoas são mostradas com normalidade.

A cena seguinte é a anunciação propriamente dita. Lembra um pouco *From the Manger to the Cross*, o diretor irá usar uma luz forte, no caso a luz da Lua cheia entrando pela janela. Maria conversa com alguém, e Ana, sempre vigilante, ouve tudo, escondida, só que apenas se ouve a voz de Maria. A presença de Ana é fundamental, ela é a garantia da virgindade, com ela como testemunha não há dúvidas. Isto é muito interessante, pois é extra-evangélico, e arranca ao homem comum as suspeitas banais. Não há anjo verdadeiramente, apenas a sugestão.

Como sempre fica uma "dúvida" entre os não crentes se Maria disse toda a verdade, uma vez que nos Evangelhos apenas ela é testemunha da Anunciação, aqui Zeffirelli faz um importante papel de "modernização" da crença, ele coloca Ana, uma mãe extremamente vigilante da "honra" da filha, espiando-a enquanto ela conversa com o "vazio", que foi como o Espírito Santo foi representado.



Ana espia a Anunciação

Para o espectador comum, que raramente lê os textos originais esta percepção passa a ser uma "verdade". Maria não pode ter mentido ou inventado a estória, a mãe dela estava lá olhando. E, isto só não é texto "evangélico" por que a mesma Maria não percebeu que a mãe a observava durante todo o processo da "Anunciação", logo, esta parte da estória ela não poderia ter contado, por isso não está registrada. Uma interpretação bastante interessante da estória pois "soluciona" uma dificuldade para o homem contemporâneo que não tem facilidade de crer por crer. Maria não está mais sob suspeita e isto, religiosamente falando, toma-se um avanço, mesmo que seja ficção; é verossimilhante.

3. José se casa com Maria

A terceira parte inicia-se com outro grande esforço adaptativo do diretor. Os filmes que mostraram Herodes, o Grande, sempre o colocaram dialogando sobre o "Messias" com os reis Magos, aqui isto é feito de forma diferente, mas ainda é Herodes quem apresenta o tema. Numa festa nababesca ele conversa com dois romanos, que evidentemente desconhecem os costumes e "lendas" locais, ele lhes fala de profetas, de Messias, etc. Isto serve como uma apresentação didática do assunto. Não usam, no entanto, citações antigas, o que se por um lado poderia "reafirmar" a sacralidade do que é dito no filme, por outro faria recordar de que se trata de "mais um filme de Cristo".

A introdução do tema serve para mostrar o agravamento da situação de Maria. Ela vai visitar sua prima Isabel que está grávida, que se tornará mãe de João Batista. Zefirelli faz uma cena verdadeiramente renascentista, colocando Isabel ajoelhada frente a Maria enquanto ela recita o *Magnificat*. E, como o Evangelho de Lucas informa que Maria ficou lá até o nascimento do bebê, o diretor aproveitou para mostrar a "circuncisão" de João. O

oficiante do ritual mostra até mesmo as lâminas com as quais fará o gesto, o Rabino pergunta ao pai o nome da criança, mas é Isabel quem responde à distância, e não se vê a cena evangélica de Zacarias voltar a falar (Lucas).



Maria visita Isabel

A cena seguinte mostra Maria e José discutindo, pois ele não acredita na sua estória, no entanto, Ana está próxima, como uma testemunha muda do que havia presenciado. De forma idêntica à série *Os Mistérios do Rosário* (1958), José vai pedir conselhos ao Rabino, as cenas, as frases são muito parecidas. Pode ser uma "coincidência", no entanto, o filme do Pe. Patrick Peyton devia ser conhecido na Itália, uma vez que é a sua organização quem irá encomendar o filme *Il Messiah*, do diretor Rosselini, feito três anos antes de *Jesus of Nazareth*, e que guarda algumas afinidades estilísticas com a série de TV da década de 50[66].

Depois, José vai pra casa onde tem pesadelos com Maria sendo apedrejada, quando acorda, ouve a voz de um anjo que diz *"José, José filho de David, não tema tomar Maria como esposa. Ela concebeu por obra do Espírito Santo. Ela dará a luz um filho e você lhe dará o nome de Jesus, o salvador"* (Jesus não é o nome sugerido pelo anjo evangélico, o que aqui significa mais uma adaptação).

Em seguida se encena o casamento da forma mais judaica que poderiam imaginar, Maria chega até mesmo a ser levada num pequeno trono. O casamento é feito inteiramente, não há problema com o tempo que isso gaste, o Rabino fala todas as frases necessárias da ritualística, sem nada poupar. Há um desejo de que tudo seja muito convincente, não

[66] Baugh, p. 48.

importa quanto tédio poderia haver nisso, mas não há. José não tem uma cara exatamente feliz no casamento, Maria, muito menos, e a do Rabino é de tirar o fôlego. Há muita tensão no ar, no entanto, José já assumiu o seu papel de "guarda" do Filho de Deus.

4. José e Maria vão para Belém

Esta parte inicia-se com Herodes em seu palácio, ele é informado que Roma deseja fazer o recenseamento da população. Zefirelli novamente irá se esforçar para dar justificativas "culturais e históricas", para um fato tão inexplicável quanto o famoso censo que leva José até Belém. Herodes, o Grande, no filme é um homem razoável, ele argumenta que o censo levará populações inteiras a abandonar seus serviços, comércios, etc., e resiste em fazê-lo, então, os romanos visitantes, representando o Imperador Augusto, o ameaçam. Este é o motivo, para Zeffirelli, do inusitado Censo que levou populações inteiras a se locomoverem, para ele não parece haver a opção dos evangelistas terem contado este fato apenas para relacionarem Jesus com a Casa de Davi.

A cena seguinte mostra José e Maria, com Ana moribunda na cama. José diz que tem de ir a Belém e levar Maria, desta vez ele está bem informado *"a profecia"*, termina afirmando de forma mais ou menos mística *"Tudo será feito como Deus ordenou"*. Corta para uma imagem do sol longínquo no céu (é a estrela). O sol e o céu são uma referência importante no filme. São os reis Magos a caminho em seus camelos, eles vinham de direções diferentes, não se conheciam e se encontraram. Fazem um longo diálogo didático sobre cálculos astrológicos, suas culturas, e para onde se dirigem: *"Belém Efrata"*.

Corta para uma animada festa nas ruas de Belém e Maria já sentindo as dores do parto, estão chegando à cidade. Depois de pedirem ajuda na estalagem, uma mulher chamada Abigail (parteira por sinal), oferece-lhes o estábulo. As tradições apócrifas fundem-se.

5. Nasce o Salvador

José ajuda Maria no parto, como um parto moderno assistido pelo pai. Abigail chega depois, e em seguida os pastores dizendo que um homem lhes surgiu do nada e os avisou: *"nascera-lhes um Salvador"* e que este viera para os pobres, pois Israel estava sem Pastor e ele seria este. José os recebeu e eles adoraram o menino. Interessante que os

pastores informam sobre o "homem", mas não há imagens relativas a anjos ou outros fenômenos sobrenaturais, com exceção evidente da estrela. A imagem do "presépio" está basicamente completa, inclusive com a presença bem mostrada do burro e da vaca.

6. Os três reis Magos

Inicia-se com cena no Palácio, Herodes tem notícias dos "Reis" e pede para que seus homens os vigiem, está informado de que o Messias nasceria em Belém, mas este termo até agora não foi usado. E pede para que seus homens anotem os nomes de todos os recém nascidos. A cena seguinte mostra o ritual da circuncisão de Jesus. Que é naturalmente apresentado na Sinagoga e não no templo de Jerusalém, ocorre a cena com o velho Simeão (que reconhece Jesus como o Messias), como na série de TV *Os Milagres do Rosário*[67], sem, no entanto, a longa expansão que lhe deram.



A circuncisão de Jesus

Em seguida o diretor mostra uma cena do recenseamento onde também pedem os nomes dos recém-nascidos. Ao percebê-lo José e Maria afastam-se dali, chegando em seguida à sua casa, onde uma multidão observava curiosa os Reis Magos que os esperavam. A tradição pictórica se mantém mostrando um dos magos, Balthasar, como um negro. Os magos instruem-nos a fugirem, pois imaginam o que Herodes pode fazer. Eles, no entanto, diferentemente do que havia sido feito até então, não entraram em contato com Herodes em

[67] Vide cap. 06.

nenhum momento, fato bastante diverso da narrativa evangélica. Os Magos, da mesma forma que ocorreu em *The Greatest Story* percebem a vigilância do Rei, é essa vigilância, e não um anjo, que lhes deixa claro a necessidade da fuga. Temos aqui mais uma apropriação relativa a outro filme e que serve, sobretudo para diminuir os efeitos do "maravilhoso e do sobrenatural" que não é usado sem necessidade.



A tradição do Rei mago negro

Na cena seguinte Herodes ordena a Matança dos Inocentes. Durante o massacre um velho sai de uma casa e diz a profecia antiga *"Em Rama foi ouvido um grande pranto..."*

7. Jesus cresce em Nazaré

Esta parte inicia-se com o retorno de José e Maria do Egito. O diretor busca criar uma certa familiaridade com a infância de Jesus. Chega a colocar a "Sagrada Família" fazendo na àrea de sua casa uma oração em comum. Retornamos à personalidade de José, que novamente é mostrado ensinando o trabalho na carpintaria para as crianças, entre elas está o pequeno Jesus, que possui grandes olhos azuis, os quais a câmera não se furta em mostrar. Numa clara reincidência, ou "referência" à fixação de Nicholas Ray pelos olhos azuis de Jeffrey Hunter em *King of Kings*, de 1961. Aqui não é o fato de que o Jesus dos dois filmes tenham olhos azuis que importa, o que chama a atenção é que isto é importante para o diretor, para a fotografia do filme, valoriza-se este "olhar azul".



A fixação nos olhos azuis de Jesus

Na carpintaria José fica até mesmo espirituoso e fala das "coisas de Deus", como uma escada que pode levar até o céu. O pequeno Jesus, sem que ele perceba sobe na escada para olhar tudo à sua volta. O pai observa de longe e assusta-se, no entanto, percebe o momento "poético" do filho e não o interrompe e nem o chama.

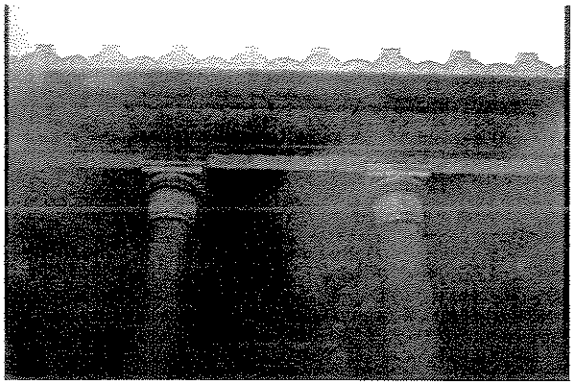
Na cena seguinte Jesus está mais velho e é acolhido na sinagoga, para o ritual de aceitação do menino no povo de Israel, o Bar Mitizvah, lendo uma parte da Torá. São as primeiras falas de Jesus no filme, ele diz: *"Bendito seja Deus que nos deu a Torá. O Senhor Deus virá diante de ti. Sede forte e tende coragem. Não temei, nem tenhas medo pois o Senhor teu Deus estará contigo. Ele não te faltará ou ele te abandonará."*

Em seguida ele é apresentado a todos pelo Rabino, a câmera fixa e valoriza várias vezes os imensos olhos azuis do menino. Maria está aguardando na área reservada para as mulheres na sinagoga. Eles começam a fazer uma roda em torno de Jesus e enquanto festejam chegam os soldado romanos, atrapalhando a sua iniciação. Depois de bagunçarem um pouco vão embora, enquanto um homem clama: *"Por quanto tempo teremos de esperar, ó Deus?!"* Jesus menino está olhando e a câmera valoriza novamente seus olhos azuis.




Bar Mitizvah de Jesus

Na cena seguinte ele vai fazer seu primeiro sacrifício no Templo em Jerusalém. E, o que nos aguarda é a velha estória de Jesus perdido no Templo. Zeffirelli não nos poupa nenhum detalhe, chega a mostrar as colunas e a beleza do Templo, esfumaçado, afetando o menino com o senso do maravilhoso. Simbolicamente coloca José dando-lhe um "cordeiro sem máculas" para o sacrifício, o "cordeiro de Deus". Depois os seus pais se dão conta de que o haviam perdido e retornam a Jerusalém, onde encontram-no diante dos sacerdotes e doutores da lei.




Jesus oferece um cordeiro no Templo

Zefirelli foi tão cuidadoso que chegou até mesmo a criar um pequeno sermão para Jesus recitar. Faz-se o conhecido diálogo de Maria com Jesus, ele responde o texto evangélico: *"Por que me procuravam? Não sabiam que eu cuidava dos negócios de meu pai?"*. Novamente o diretor faz uma extrema valorização dos olhos azuis, fundindo-os com o céu azul, determinando assim o fim deste período da vida de Jesus.

Neste momento é importante que notemos as intenções do diretor. Ele incluiu todos os episódios possíveis da juventude de Jesus (exceção para a Sacerdotisa Ana), e os

manteve praticamente dentro do estritamente previsto pela tradição pictórica e cinematográfica. Buscou fazer, até mesmo, uma cena poética com Jesus no alto da escada. A poética para este momento da vida de Jesus já começara sendo bem estabelecida com *From the Manger to the Cross*, de 1912[68], quando Sidney Olcott faz uma cruz com a sombra projetada pelo menino levando um pedaço de madeira. Jesus aparece, desde criança, como um predestinado ou alguém que se identifica desde o primeiro momento com as coisas do "céu".



Maria é personagem subalterna

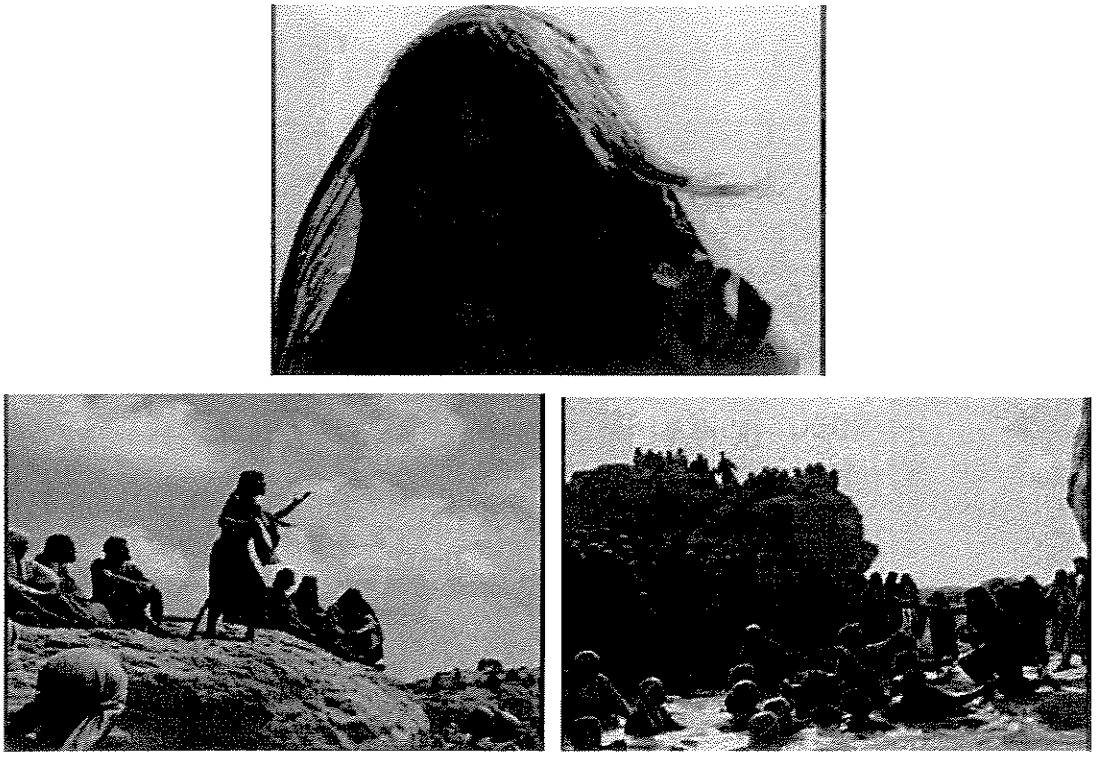
Mas, o que mais ele queria que nós víssemos era a história, a tradição e os rituais judaicos pelos quais Jesus provavelmente teria passado nas diversas fases de sua vida. Zeffirelli iniciou o filme estabelecendo um pai perfeitamente judeu para Jesus. E, da mesma forma que no judaísmo, a ascendência do pai sobre o menino foi bastante forte. Maria está presente, no entanto, ela é a mãe, personagem subalterna nas relações entre pai e filho. Até nesta ênfase em José, Zeffirelli deseja dar um aspecto cultural mais adequado para a estória.

Este Jesus é agora, a todos os olhos, um judeu. Ele foi circuncidado, faz as orações em família, passou pelo Bar Mitzvah, e enfim foi apresentado no Templo. Na série, daqui por diante ele pode aparecer com características judaicas ou em ambientes judaicos, mas Zeffirelli já conseguiu estabelecer até aqui, desde a escolha do corte de cabelos de José, até o último olhar de Jesus para o céu a sua "judeidade".

---

[68] Vide cap. 03.

meio termo, ele é claramente diferente de Jesus, como já havia mostrado Stevens – no que não concordava Pasolini - , é mais ríspido e rigoroso, mas não tem um caráter belicoso.



João Batista de Zeffirelli

Em *Jesus of Nazareth* temos um João Batista bastante parecido com o de George Stevens, no entanto, ele tem o físico do ator Michael York no papel, é magro, como convém a um asceta que tenha vivido no deserto. Ele pode gritar à vontade, apenas sua força moral pode meter medo, o corpo não. E Zeffirelli também teve o bom-senso de eliminar a parte evangélica onde Jesus comenta e dá testemunho à respeito de João para os seus discípulos que vieram questioná-lo se ele era o Messias. Em Zeffirelli João não tem dúvidas, como se pode ver na parte em que ele está na prisão, chega a firmar para Herodes que se fosse libertado seguiria Jesus.

Outras passagens relativamente a João Batista que tornam evidentes as referências de Zeffirelli são a segunda pregação de João no filme, a primeira que ele expõe o seu pensamento, então, ele repete falas que se assemelham às do João Batista de Stevens e que

não encontram similar nos textos evangélicos para esta personagem: *"não quero sacrifícios.."* Frase esta que foi praticamente um bordão em *The Greatest Story*[69].

Na cena seguinte o Sinédrio enviou sacerdotes para perguntarem quem era João Batista, a cena agora é uma clara refererência a *King of Kings* e a *Il Vangelo Secondo Matteo*, não ocorre diferenças reais entre elas. Mas, sobretudo, prevalece Stevens, pois até a paisagem de um canyon rochoso é mantida para esta personagem, como havia escolhido aquele diretor.



João Batista num canyon

A coisa mais nova que Zeffirelli faz é o sepultamento do corpo de João pelos seus discípulos. A cena é ótima, pois ele a utiliza como pano de fundo para que Judas Iscariotes, que ainda não se tomara discípulo de Jesus converse abertamente com Amós, chefe dos Zelotes, que lá estavam presentes. Ele tenta convencê-lo de que Jesus é a pessoa certa para a revolta. As falas, o tema, a argumentação de Judas são idênticas às que ocorre entre Judas e Barrabás em *King of Kings*, quando os dois conversam na fábrica clandestina de armas.

Sexo, Erotismo e Violência

As outras características personagens da estória relacionada a João, que são basicamente Herodes, Herodiades e Salomé, também se encontram estabilizadas neste filme. Ao longo da estória das imagens, firmou-se a personalidade de Herodes, como sendo um homem fraco e confuso e que possuía algum respeito por João Batista. Herodias em

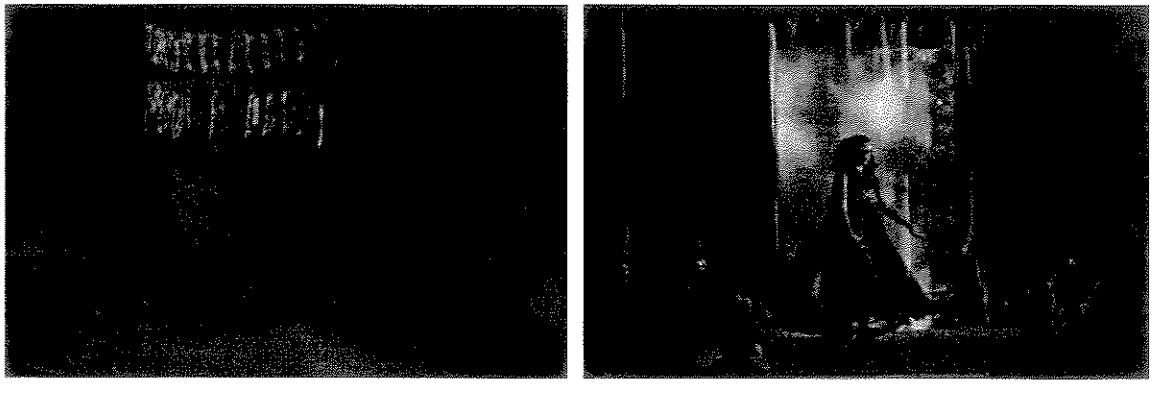
[69] Vide cap. 09.

Zeffirelli repete o papel que lhe foi dado em *The Living Christ*, é a mulher perversa que manipula habilmente para vingar-se das "injúrias" de João Batista.



Herodiades e Herodes

Mas, aqui ela tem motivos reais, as pessoas cospem nela pela ruas de Jerusalém, e ela é ameaçada pela histeria coletiva criada pela pregação de João. Herodias não surge apenas como uma mulher "perversa", por que a sua "natureza é corrompida" ela surge como uma mulher que tem "motivos reais" para atacar João Batista, em legítima defesa, mesmo que ainda pareça má e perversa. Zeffirelli deu-lhe uma elaboração um pouco mais comedida do que havia sido feito em *King of Kings*, mas menos comedida do que havia feito Stevens, que não desejando tocar demais em "maldade" fotografou tudo de uma distância segura, sem expandir demais estes papéis.



A Dança de Salomé

Salomé também está estável. A fascinante dançarina que inspirou quadros de pintores os mais diversos, e que já no Primeiro Cinema possuía seu espaço entre os "quadros móveis" das primeiras Peças da Paixão de Cristo, surgiu em *The Living Christ* como uma filha, imatura e tímida, enredada pela mãe, e que à maneira de uma "colegial" dança na festa do padrasto, para agradar seus amigos, sem nenhuma conotação erótica, e se estabiliza em Zeffirelli, com uma eroticidade mais amena, depois de ter passado pelo extremo erotismo que lhe foi dado por Nicholas Ray em seu filme. Ela passou até mesmo, de forma parecida com a série citada, pela completa falta de erotismo em *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini. Enfim, de alguma forma pode se dizer que em Salomé se chegou a um equilíbrio.

Nestas personagens os roteiristas colocavam sua esperança de conseguirem um pouco de "sexo e violência" os habituais chamarizes de Hollywood ou de qualquer outro cinema. No entanto, o explícito desejo do padrasto pela enteada, como apareceu em *King of Kings*, era demasiado até mesmo para os padrões hollywoodianos, o que George Stevens percebeu, e organizou uma Dança de Salomé muito mais comedida e artística do ponto de vista da iluminação do que do erotismo. Mas, também não era justo arrancar o erotismo como fizera Pasolini e, então temos em Zeffirelli um bom equilíbrio, entre o desejo do padrasto por uma cena "picante" e a dança com um erotismo menos contido.

O desenvolvimento de Herodes jamais encontrou melhor roteiro do que o de Hormann em *The Living Christ*, lá ele era um ser humano. Preocupava-se com os detalhes de seu banquete, impunha-se a Herodiades com alguma facilidade, possuía uma fé judaica autêntica, e por isso respeitava João Batista. E, quando teme que Jesus seja João ressuscitado não teme a "João", teme ter cometido um erro. Também, nem em sonho parece ser um padrasto "babão", quando prometeu tudo para Salomé, parece apenas ter falado demais, inspirado pela bebida, e é só.

A expansão que ele sofreria nas mãos de Nicholas Ray iria dar-lhe todas estas características inversas, um caráter fraco, um homem covarde, manipulado por suas fraquezas, e, um tipo asqueroso que não esconde o "desejo" por sua enteada. Novamente, foi Stevens quem refreou essa tendência de se elaborar "estereótipos do mal" fez um Herodes mais comedido, apesar de lá estar todas as características citadas, no entanto, elas se revestem não de covardia ou fraqueza, mas da idéia de que se trata de um homem que

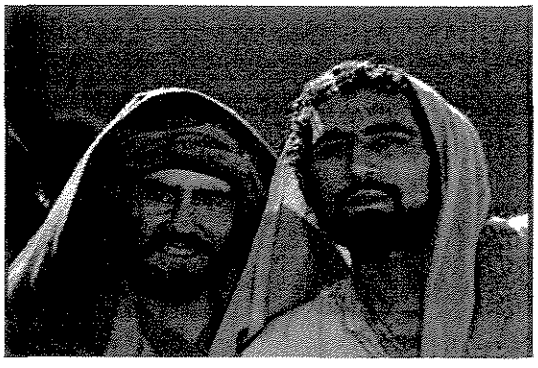
tem costumes diferentes e mais refinados do que os do seu povo. Em Zeffirelli este equilíbrio entre crença em Deus e respeito por João Batista, sadia confrontação com Herodias, interesse não exagerado por Salomé, criaram uma boa interpretação para o papel, que chega até mesmo a lembrar o da série *The Living Christ*.

Mas, não nos enganemos, todas as produções posteriores a *King of Kings* dialogam com ela. Foi Nicholas Ray quem tirou do conjunto destas personagens o máximo de perversidade e erotismo dentro de um filme de Cristo, aos outros coube somente descobrir um ponto de equilíbrio que fosse menos chocante, mas, ainda assim, mantendo este grupo como o responsável pelas cenas de "sexo e violência".

Em *Jesus of Nazareth* ocorreu o equilíbrio bastante bom, entre o Herodes, Herodiades e Salomé de Nicholas Ray, com o João Batista de George Stevens. Apenas o melhor de cada filme... A única coisa que Zeffirelli fez foi "abrandar" os papéis, retirou deles o exagero que poderia comprometê-los. A sua dança de Salomé, neste "abrandamento" faz lembrar a de Stevens, um distanciamento seguro do objeto fotografado, para que nada ficasse exagerado.

A Desculpabilização de Judas

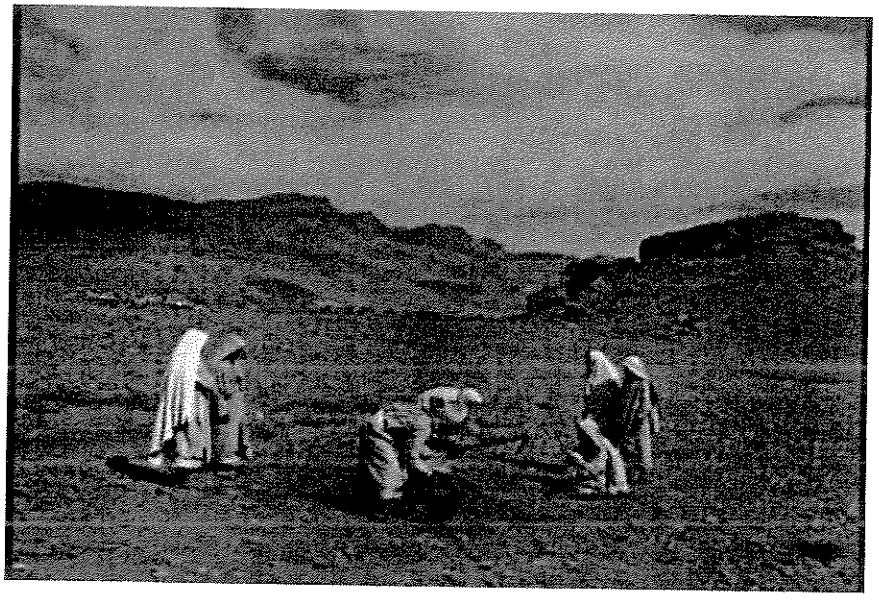
Judas em *Jesus of Nazareth* possui seu tradicional papel bastante alterado. Ele não é mais o traidor, ele é apenas um homem que foi ludibriado em sua boa fé. É bastante interessante esta tendência que ocorreu de se buscar as motivações de Judas para trair Jesus e aos poucos as "motivações" foram fazendo com que ele deixasse de ser pura e simplesmente o "traidor" cheio de motivos espúreos. Poderíamos até pensar que essa desculpabilização de Judas também corre lado-a-lado com a desculpabilização dos judeus.



Amós e Judas, assistem pregação do Batista

Judas aparece pela primeira vez no filme ao lado de Amós, chefe dos Zelotas, os dois observam João Batista que fustiga as faltas morais de Herodes em frente ao seu palácio. De imediato nos lembramos de Nicholas Ray, não há outra possibilidade. Judas é uma personagem ligada à tomada do poder político em Israel e vem aliado aos Zelotes, a única diferença aqui é que o chefe chama-se Amós. Coisa que, no entanto, muda antes do final do filme, pois Amós é capturado e morto e Barrabás toma o seu lugar.

Como comentei anteriormente, após a morte de João Batista, em seu enterro Judas busca convencer Amós a aproximar-se de Jesus. É o mesmo tema, a mesma situação criada pra *King of Kings*, quando Judas e Barrabás encontram-se conversando na fábrica e armas. Sobre isso não há o que ser dito, é praticamente um plágio.



Sepultamento de João Batista

Após uma pregação de Jesus, que se assemelha ao Sermão da Montanha de Nicholas Ray, mas a diferença que é feita numa planície, Judas decide conversar com Jesus à noite, e, surpreendentemente ele não foi chamado para seguí-lo é Judas quem se oferece, nestes termos, informa que é um erudito, que fala grego latim e outros idiomas, sabe ler e escrever e diz que seu pai é um próspero construtor, Jesus o ignora até o fim, e depois olha pra ele como que sofrendo por saber do futuro, e diz para ele o seguir, pois se conhece a árvore pelos frutos.

Judas está convencido, depois de seguir Jesus de que ele é o Messias, ele é o Rei, e que se ele pudesse falar ao Sinédrio convenceria a todos e eles desta forma conversariam

com os romanos e Jesus assumiria o poder da Judéia. Mas, para tanto seria necessário levar Jesus até o Sinédrio. Tendo em vista essa idéia esdrúxula procura ajuda de um influente sacerdote de nome Zerah, personagem fictícia que passará a dar as cartas sobre a vida de Jesus.

Depois das cenas tradicionais relativas à entrega de Jesus para os guardas do Templo Judas justifica-se para Pedro em meio à balbúrdia que envolvia a todos no Getsêmane: *O Mestre só será salvo falando no sinédrio*. Em seguida parece perceber seu erro e corre atrás tolamente tentando desfazê-lo, ao pedir para falar com Zerah na casa de Caifás ele recebe desta personagem uma bolsa cheia de moedas e o informa que Jesus será julgado. Depois disto corre para enforcar-se.

Judas já havia possuído uma série de motivações ao longo da história dos Filmes de Cristo, desde o simples desejo de poder, ao desejo por dinheiro, até mesmo a discordância com as atitudes de Jesus, levaram-no à fatal traição. Aqui, Judas agindo de boa fé foi enganado por Zerah, ele não é mais o traidor mas um coitado que foi usado.

O Processo de Desculpabilização dos Judeus

Em *Jesus of Nazareth* o processo de desculpabilização dos judeus da morte de Jesus é complexo. O diretor aliou várias experiências anteriores de outros filmes, inclusive experiências racistas e anti-semitas, como a de Duvivier, em 1935. Desde os primeiros momentos da produção Franco Zeffirelli já havia anunciado o seu desejo de fazer uma "reparação moral" chegou até mesmo a consultar a declaração *Nostra Aetate* do Concílio Vaticano II com este intuito. Decidiu fazer um filme onde Jesus fosse claramente um judeu de seu tempo. Mas esta simples decisão não bastava para a desculpabilização.

Em outros filmes, como *The King of Kings*, de 1927, bastou cortar a cena do julgamento do Sinédrio. Em *Intolerance*, de 1916, Griffith necessitou cortar parte do material, onde colocava os próprios sacerdotes pregando Jesus na cruz. Em *King of Kings*, Nicholas Ray chegou ao extremo de cortar a participação das massas que pediam a condenação e fez um julgamento privado onde Jesus teve até mesmo direito a um defensor público. George Stevens tinha conseguido a melhor forma de desculpabilização, expandiu os papéis de José de Arimatéia e Nicodemos, importantes personalidades judaicas à época – de acordo com os Evangelhos – e fez com que houvesse uma divisão de opiniões dentro do Sinédrio diante da condenação de Jesus.

Em *The Living Christ*, de 1952, chegamos a observar uma discussão entre Poncio Pilatos e Caifás por questões relativas a poder e dinheiro, e este decide sacrificar Jesus para que o Procurador não pensasse em colocá-lo em seu lugar como Sumo-Sacerdote do Templo.

Novamente é em George Stevens que Zeffirelli irá buscar inspiração. Ele expande ainda mais os papéis de José de Arimatéia e Nicodemos. Mas, para não ficar evidente a referência, faz com que Nicodemos (representado por Laurence Olivier) tenha o papel de intercessor de Jesus perante o Sinédrio, papel este dado a José de Arimatéia por Stevens. Em Os Mistérios do Rosário, também era José de Arimatéia quem falava um salmo no momento da crucificação de Jesus, e aqui é Nicodemos quem faz novamente uma cena semelhante.



Laurence Olivier como Nicodemos

Visando colocar uma sub-trama de tomada do poder que enredaria Jesus, Zeffirelli busca inspiração em Nicholas Ray para colocar os zelotes, Barrabás e Judas, todos elementos vinculados à desculpabilização. No entanto, não podemos nos esquecer que Zeffirelli disse que iria buscar inspiração em *Golgotha* de Julien Duvivier, em 1935, e ele efetivamente o faz.

Da mesma forma que o diretor francês ele elaborou a cena onde se decidiu a condenação de Jesus, bem antes de este ser capturado. A cena se passa na sala do Sinédrio que bem à propósito fica no Templo, como no filme francês. E, o momento da decisão sobre a vida de Jesus está vinculado ao fato del ter expulsado dali os mercadores do Templo, e não contente, fez ali mesmo o sermão das Admoestações (o *Ai de Vós*), causando

um verdadeiro tumulto. A situação de todo semelhante ao filme de Duvivier[70]. No entanto, o francês não estava em nada interessado em desculpabilizar os judeus, e Zeffirelli estava. Desta forma, o diretor italiano ainda criou uma personagem fictícia, já citada aqui antes, o sacerdote Zerah, que era quem detinha influência bastante para condenar Jesus. É este conjunto de influências e atitudes elaboradas pela ficção que vão fazer a desculpabilização dos judeus. No entanto, o seu momento mais importante é o da reunião do Sinédrio.

Percebamos a elaboração de seus diálogos:

Habacuc: As multidões enlouqueceram e nós nada fizemos. Expulsou vendedores de animais para sacrifício da frente do Templo e nós não interviemos.
Sacerdote 1: Mas quantas vezes protestamos contra a presença deles no templo?
Caifás: Mas permitimos que ele pregasse no templo.
Habacuc: Ele não reconheceu sua autoridade Caifás, não nos mostrou submissão.
Sacerdote 2: Em nome do povo de Israel...
Sacerdote 3: Vamos denunciá-lo!
Nicodemos: Não sei se temos tal direito. Será que representamos as aspirações e Israel?
Sacerdote D: O que está dizendo?
Nicodemos: Será que,como anciãos, não estamos afastados deles? Como guiá-los se não sabemos o que sentem?
Sacerdote 4: Sem nossa orientação estariam perdidos.
Sacerdote 5: O povo vai atrás de tudo que é novo! Seguem esse Jesus por causa de seus truques e promessas.
Nicodemos: Eu ouvi a sua pregação. As suas palavras atingem os homens, as nossas não. Não fazem parte dos velhos rituais mas de uma nova visão que responde aos seus anseios. É uma mensagem de consolo, bondade e pureza. E da virtude da humildade.
Sacerdote 6: Ouvimos isso de João Batista e de muitos outros.
Sacerdote 7: E por que não? Essa é a riqueza de nossa religião manter-se viva através de novas idéias.
Alguém: este pensamento encoraja falsos profetas!
Sacedote 7: Que povo incrível somos nós! Sedentos por conhecimento mais hipócritas temerosos! Dizemos querer novas idéias para cada geração, mas quando aparece um profeta repleto de fé e revelações nós o reprimimos. Seremos o povo que destrói seus profetas?
Sacedote 8: Irmãos, por favor, não é ora para discussões filosofias. Temos problemas mais urgentes.
Sacerdote 4: Ele se deixa ser louvado como o Messias!
Coro: É um blasfemo! – Um impostor!
José de Arimatéia: Com respeito aos mais letrados que eu, há uma possibilidade que ninguém parece disposto a levar em consideração.
Sacerdote 1: Qual?
José de Arimatéia: A possibilidade de Jesus de Nazaré possa ser o Messias esperado por nosso povo (Caifás olha-o terrivelmente)
Alguém sussurra: Um carpinteiro da Galiléia!
Sacerdote 3: Ele estudou as profecias e astutamente não perde uma chance de se identificar com elas
Sacerdote 3: Exato!
Nicodemos: Eu só sei que como José eu o ouvi pregar. Fiquei emocionado. Senti-me enlevado e parece que tudo passou a ter uma nova luz ofuscante. Fiquei ciente dos milagres e sinais de que Deus possa estar com ele. E através dele conosco.
Caifás: Por que defende este homem, que divide nosso povo? Até mesmo essa nobre assembléia, ele dividiu. Jesus de Nazaré deve ser um homem excepcional. Mas vocês não entendem a real importância da questão? Não são as palavras ou os "milagres" do Galileu. Mesmo o fato de multidões o louvarem não importa. Mestre Nicodemos, em toda a sua fé e sabedoria, e você, José, o mais honesto dos homens, podem vocês nos dizer do fundo do coração que acreditam ser ele O Filho de Deus? Que seja igual a Deus? Os romanos não esperarão

[70] Vide cap. 05.

atéencontrarmos a resposta. Nossa lei diz que: um profeta que afirmar coisas em nome de Deusas quais Deus não ordenou esse profeta deve morrer. Se esse Jesus for um falso profeta e um blasfemo, não é melhor um homem morrer do que uma nação perecer?
Zerah: entretanto, sob a ocupação romana, Caifás, o povo pode sacrificar cabras, mas não um homem.
Caifás: Obrigado Zerah, por lembrar nossas realidades.
Sacerdote D: Então ele deve ser julgado e condenado pelos romanos.
Nicodemos: mas não o condenamos. A lei não condena ninguém sem ser julgado pelos anciãos de Israel.
Sacerdote 8: Por maior que seja o crime não podemos entregá-lo.
Nicodemos: Zerah, não se esqueça que Jesus de Nazaré é um dos nossos irmãos.

Notemos a última frase de Nicodemos, reafirmando a judeidade de Jesus. A defesa dos que são favoráveis a Jesus chega a ter certo brilhantismo. Zeffirelli havia feito mesmo Nicodemos e José de Arimatéia terem contato com Jesus durante as suas pregações, o que ainda mais justifica a sua defesa. É em meio a uma entrevista entre Jesus e estes dois homens que surgiu Maria Madalena, lavando os seus pés com lágrimas e depois ungindo-o com perfume.

Quando Jesus é finalmente preso e passa pelo julgamento, a influência de Stevens chega ao auge, pois a cena chega a ser parecida. Quando ele era ardentemente defendido por seus amigos, e continuava calado tudo ia bem, no entanto, Caifás cansa-se daquilo tudo e pergunta se ele é o Filho do Deus Vivo, e quando Jesus responde "Eu sou". A defesa emudece, da mesma forma que havia feito Stevens, um claro sinal de que mais nada poderia ser feito.



Ernest Bornigne como Caifás

Quem irá tomar todas as providências do processo de condenação não é Caifás e nem Anás que nem aparece no filme, é o tal do Zerah, o mesmo que enganou Judas. Será ele também quem influenciará Pilatos para condená-lo e também pedirá uma guarda para o sepulcro após a morte de Jesus, desejando vigiar para que o corpo não fosse roubado.

Além disso, Zeffirelli não poupou a presença das massas no julgamento, mas implementou com elas uma grande balbúrdia, uma parte gritava "liberta-o" e a outra "crucifica-o" ele chegou até mesmo a colocar Maria Madalena gritando em meio ao povo e sendo espancada para que se calasse. O mesmo que havia feito Cecil B. DeMille em 1927.

A Santa Ceia – Ponto Climático

Zeffirelli extrapola em qualidade técnica e textual toda e qualquer Santa Ceia que foi feita anteriormente. A onisciência de Jesus, coisa que o torna divino, sobre o que irá acontecer em seguida, reflete-se em seu caráter completamente humano, pois ele sofre durante toda a Ceia, sofre por seus amigos, sofre pelo traidor, sofre por si mesmo, não contém suas lágrimas. Para não banalizar o seu sofrimento, Zeffirelli encurta bastante a cena do horto onde Jesus será preso, não fazendo todo o seu longo padecimento que era tradicional até então (isto é novo e poderoso).

Apesar de ser mais ou menos óbvia a importância da Santa Ceia num filme sobre Jesus, isto não quer dizer que ela tenha necessariamente importância dramática. Normalmente ela vem sendo representada como um episódio de importância sacral, e de tal maneira que chega a ser tediosa, como em *The Greatest Story Ever Told*, em *King of Kings*, etc., a importância da Eucaristia para a prática católica, e cuja instauração se remete a Santa Ceia, pode ter levado os diretores a deixarem-na mais ou menos intocada. Os diálogos costumam ser os textuais utilizados nos Evangelhos, ou escolhem um dos textos pra prevalecer. A "sacralidade" deste episódio é tão forte que em geral a única coisa que os diretores têm feito é elaborar o enquadramento da cena, caprichar na iluminação, e pensar que tipo de "mesa" irão usar; ou seja, se essa representação vai estar de alguma forma vinculada à prática pictórica.

Diferentemente de outros filmes, onde o ponto dramático recaía sobre situações de extrema tensão, fosse político-militar, ou de pregação, em *Jesus of Nazareth* o ponto dramático culminante é a Santa Ceia. Em *King of Kings*, o ponto climático foi o Sermão da

Montanha, em *Jesus of Nazareth*, não há Sermão da Montanha, talvez um arremedo deste um Sermão da Planície, mas sem um conteúdo de falas suficientes para serem relacionados à guisa de um "Sermão", ou seja, um texto construído com um propósito específico, com uma introdução, desenvolvimento, exemplos, e um sentido como conclusão. Vimos anteriormente que o filme de Pasolini possuía dois momentos climáticos e ambos eram o Sermão da Montanha e o Sermão das Admoestações, cada um num momento bem diferente do filme. Não há neste filme um "Sermão" inteiro, com exceção do Sermão das "Admoestações", que é bastante bom, não é o ponto climático do filme, mas seu "pré-clímax". Esta ausência de momentos fortes até chegar à Santa Ceia impõem-lhe um valor maior. *Jesus of Nazareth* está mais envolto em "atmosfera" do que em pontos dramáticos fortes.

Zeffirelli valoriza o momento da Ceia ao longo de todo o filme, pois ele faz algo que não tinha sido feito exatamente daquela forma. Apresenta um a um os doze discípulos, para a vocação de cada um deles há uma pequena estória ou uma situação valorizada e longa, fazendo com que os espectadores se acostumem com as personagens, saibam de quem se tratam, e que conheçam a sua estória, ou seja, empresta-lhes também alguns valores emocionais. Ele cria laços afetivos entre todos eles. Além de todos os significados envolvidos na vida de Jesus. Ao esvaziar a importância dos sermões e valorizar as relações pessoais, Zeffirelli aumenta em muito o impacto da Santa Ceia. É importante a escolha do episódio pelo diretor. Pois também está relacionado ao fato de Jesus ser um Judeu.

A Pessach, ou Páscoa para nós, é um dos aspectos mais importantes da ritualística judaica, não é de se estranhar que do ponto de vista de um Cristo Judeu (e é um dos poucos momentos onde o diretor faz câmeras subjetivas de Jesus, que observa seus discípulos enquanto se divertem ou durante o episódio da consagração do pão e do vinho) este momento seja realmente o ponto culminante do drama. Pois para um judeu naquelas condições provavelmente a comemoração da Páscoa estaria carregada de significados. Ao valorizar desta forma o episódio o diretor emprestou-lhe uma qualidade de judaica sacralidade, diferente da qualidade "cristã" que sente na dita Ceia apenas a sua qualidade de instituição.

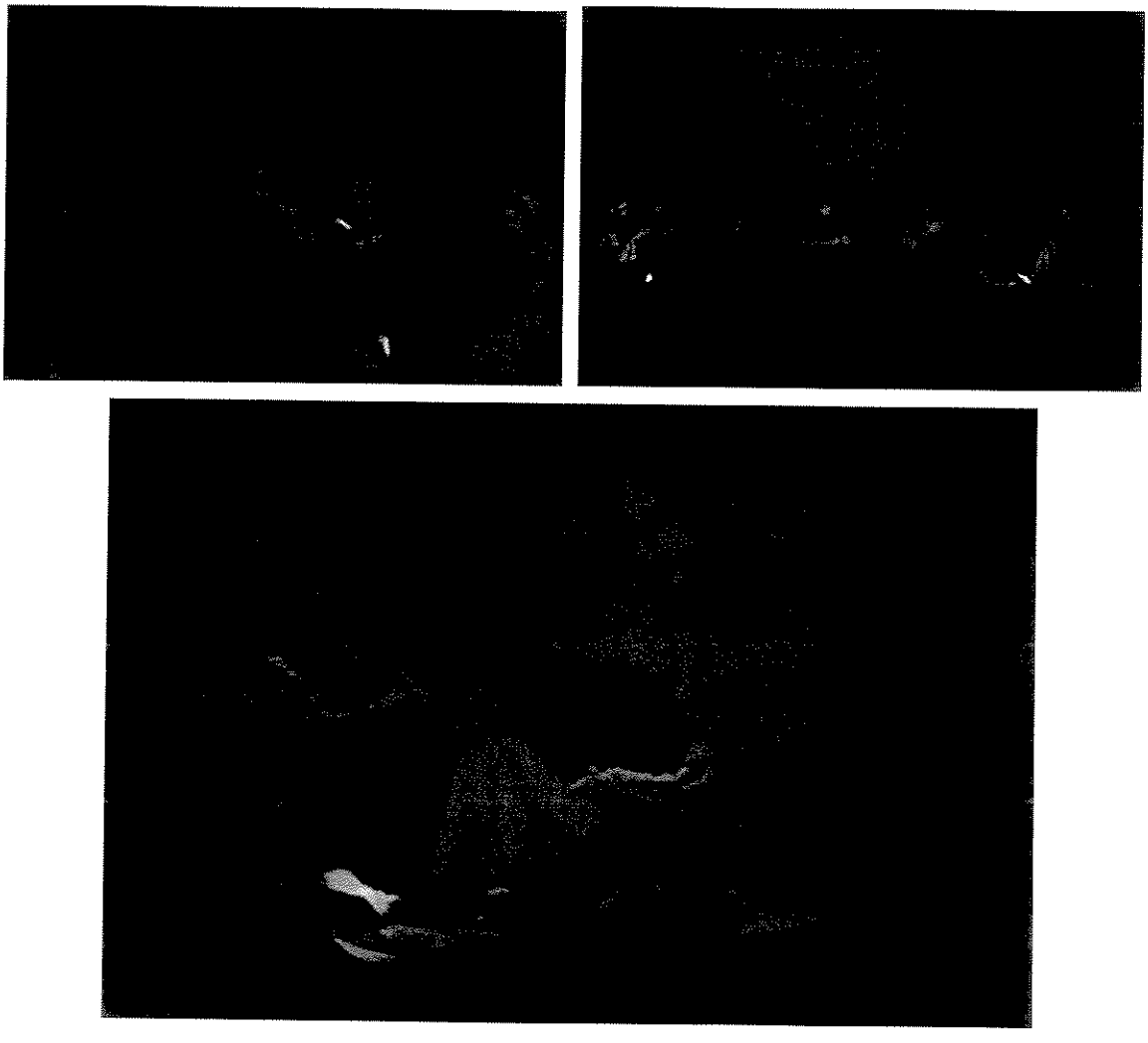


"Foi por esta Páscoa que vim ao mundo... "

A figura Cristológica que o diretor deseja representar define-se logo no início da Ceia, após uma comemoração festiva onde todos dançam, menos Jesus, Pedro lhe diz: *Estamos felizes por passar a Páscoa com você*". E Jesus lhe responde *"Desejei muito compartilhá-la com vocês. Foi por esta Páscoa que vim ao mundo"*. As pausas entre as frases conhecidas são muito bem pensadas, os silêncios têm peso doloroso. Robert Powell atua como quem sofre verdadeiramente. A iluminação é feita com lâmpadas de azeite, fazendo lembrar Rembrandt e Caravaggio. Jesus anuncia que Pedro o negará, mas que orou por ele, para que Deus o fortaleça e depois levante os seus irmãos. A cena é feita de tal forma que dispensa a posterior confirmação de Pedro. O discurso da Santa Ceia não encontra um similar exato entre os textos do Evangelho. Apenas João possui um longo discurso atribuído a Jesus durante a Ceia, no entanto, em nada se parece com o que é dito por Jesus. Por essa razão, transcrevo-o.

Pedro: Estamos felizes por passar a Páscoa com você. E Jesus lhe responde "Desejei muito compartilhá-la com vocês. Foi por esta Páscoa que vim ao mundo." (pausa – Jesus bebe vinho) câmera subjetiva de Jesus passando rapidamente pela face dos discípulos "Não ficarei muito tempo com vocês. (pausa) Procurarão por mim, mas para onde vou não podem ir. (pausa)
Pedro: (pegando no braço de Jesus) Mestre, eu o seguirei aonde for. Daria minha vida por você. (pausa)
Jesus: Pedro, ainda hoje, antesque o galo cante duas vezes três vezes você negará que me conhece.
Pedro: Nunca, Senhor! (pausa, Jesus balança negativamente a cabeça, Pedro aproxima-se mais) "Nunca, jamais o negaria.
Jesus: Todos vocês perderão a fé (câmera subjetiva mostrando os discípulos) O pastor será ferido,as ovelhas se dispersarão.
Pedro: Mas eu jamais...
Jesus: Pedro... Pedro... orei por você. E quando se recuperar, deve, por sua vez, dar força a seus irmãos.(pausa, Jesus olha pra Judas que bebe distraído) "em verdade vos digo um de vós irá me trair. (câmera

subjetiva passando para os discípulos, corte para a surpresa de Judas, João levanta-se, e vai até onde Jesus está).
João: Mestre estou amargurado. Quem o trairá? Serei eu?
Jesus : Aquele que mergulhar o pão na tigela comigo é o que me trairá. (as mãos de Jesus e Judas sucedem-se na tigela)
Jesus: (falando para Judas) Aquilo que irá fazer, faça logo.
Um discípulo pergunta para o outro: Para onde ele vai? – o outro responde: Não sei.



Santa Ceia sem mesa

Não há mesa na Santa Ceia, ela não se parece em nada com a de Da Vinci, Jesus senta-se à cabeceira do lado direito e os discípulos em torno da comida que deve estar numa mesa baixa ou no chão, todos estão sentados no chão, não estão de cócoras, sinal que não há mesa.

Jesus: Bendito seja Deus, nosso Senhor, que nos abençoou com Vossas leis e fez o pão brotar da terra. De agora em diante não será mais o pão da passagem da escravidão para a liberdade. Esta Páscoa é para vocês,

hoje, a passagem da escravidão da morte para a liberdade da vida. (pausa, partindo um pão árabe) Este é o pão da vida. Quem comer deste pão terá vida eterna (a pausa é bela, o rosto dos discípulos é fascinante, pois o pão parece ser detentor do poder de dar a vida eterna, torna-se imediatamente sagrado) Comei (pausa) pois este é meu corpo. Fazei isso para celebrar a minha memória. **De agora em diante esta taça não será apenas a memória do sacramento feito por nossos antepassados no monte Sinai. Este é o meu sangue, o sangue da nova aliança, que é derramado por vós.**(pausa) Eu não beberei do fruto da videira até que o beba convosco no reino de meu pai. (pausa) Agora vos dou um novo mandamento. Amai-vos uns aos outros, como eu vos amei.Ninguém ama mais seu irmão do que aquele que dá a vida por ele. E se amardes uns aos outros todos os homens saberão que são meus discípulos.(pausa) Pai é chegada a hora. Glorificai Vosso filho, pois ele pode Vos glorificar. Deixai em Vosso nome aqueles que trouxestes a mim. Não rogo apenas por estes. Mas também por aqueles que crêem em mim através das palavras deles.(Jesus chora) "Eu sou o caminho (pausa) a verdade (pausa) e a vida (o homem demonstra um sofrimento que dói). O episódio dura dez minutos completos.

Na passagem destacada em negrito Jesus não só inicia a instauração da Eucarística como também já a está explicando para seus discípulos. Aquilo que só pode ser sugerido no texto evangélico no filme é dito explicitamente. Outro dado interessante nos diálogos deste episódio é o fato de Jesus ter dito que orou por Pedro, esta frase evangélica também não costumava aparecer em outros filmes. O que é mais do que sinal da preferência de Jesus por Pedro em relação aos seus outros discípulos.

O refinamento extremo da fotografia também foi notado e Baugh, um dos pesquisadores aqui citados, alegou para tanto que Zeffirelli já era encenador de ópera e teatro. Chegou até mesmo a falar de composições renascentistas e que a Santa Ceia é claramente Rembrandt. No entanto, não há elogios para a cena em nenhum dos pesquisadores. Se fazem a mesa em Y como Nicholas Ray, eles reclamam, se se faz a mesa frontal a *La Da Vinci*, percebem imediatamente e criticam, se se faz um banquete romano, com triclínios em U com uma mesa pequena no centro, dizem que Jesus era judeu. E, quando enfim, um diretor, buscando a judeidade de Cristo faz uma Santa Ceia, com todos sentados no chão, pão típico, ervas e danças, e se não me falha memória, até carneiro assado, o máximo de comentários que ela recebeu foi esse: parece Rembrandt.

Ora, deveria haver alguma coisa mais a ser dita, pois na série a Santa Ceia é o ponto climático, em outros filmes este clímax ficou reservado para os sermões ou para a confrontação de Jesus com os sacerdotes e fariseus, ou algum milagre em especial. Em Zeffirelli, e essa talvez seja a qualidade mais exclusiva de seu filme a Santa Ceia é o ponto climático do drama, e não é apenas "bonitinha" e parece-se com "Rembrandt". Zeffirelli concentrou na Ceia o padecimento de Jesus no horto. Ele não irá mostrar posteriormente Jesus sofrendo, dizendo *"Pai afasta de mim este cálice!"* e nem suando sangue, ele

mostrou na Ceia Jesus sofrendo verdadeiramente diante de seus amigos e com seus amigos. Para o seu Cristo é a ceia que interessa, e não chorar no meio da mata escura, é ali que ele instaura a mais importante prática litúrgica, a eucaristia, também ponto climático de todo ritual católico.

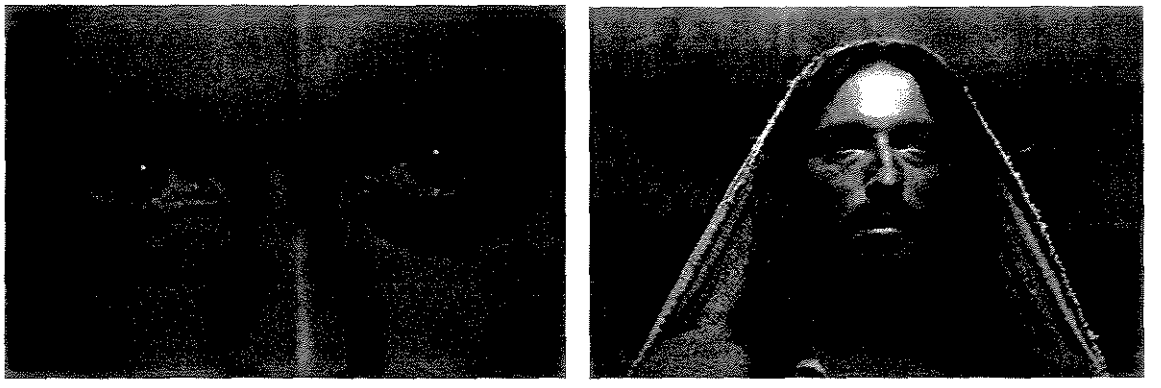
Assim, Zeffirelli consegue aliar a tradicional sacralidade cristã da instituição da Eucaristia, mas emprestando-lhe um valor fortemente afetivo, quer seja pela iluminação escolhida, fazendo um fortíssimo jogo de claro/escuro, quer seja pela emoção de Jesus, não compreendida pelos discípulos que estavam à sua volta.

O Comentário dos Críticos

De forma geral os críticos diuturnamente citados elogiam o filme de Franco Zeffirelli, entre eles Kinnard e Davis são os únicos a dedicarem algumas linhas a mais para elogiar a atuação de Powell no papel de Jesus Cristo:

> "Como Cristo, o ator inglês Robert Powell (não muito famoso e visado), traz uma poderosa sensibilidade ao papel, delineando eficientemente as variadas facetas da personalidade de Jesus. O Jesus de Powell é surpreendentemente forte quando ele ferozmente denuncia os hipócritas religiosos da época."[71]

Devemos concordar com o elogio destes pesquisadores. A excelência da atuação de Robert Powell marca o filme por inteiro em suas mais diversas etapas. É de se admirar que não tenha havido críticas ao tipo físico do ator. Nenhum dos pesquisadores consultados incomodou-se com o fato dele ter olhos azuis imensos, e que possuía uma imagem bastante européia para um filme que o desejava "judeu".

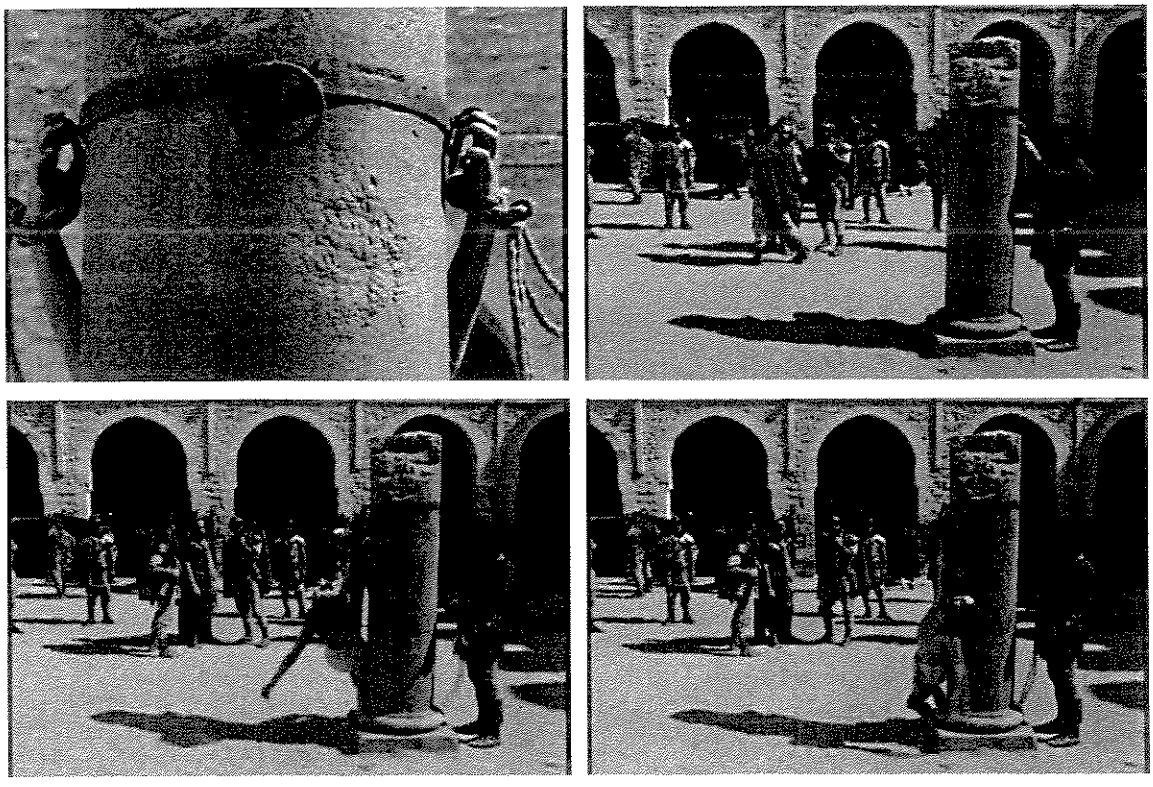


Powell, europeu de olhos azuis

[71] Kinnard e Davis, p. 141.

Talvez, o fato de Robert Powell ser menos atraente fisicamente do que Jeffrey Hunter, e não ser um ídolo de adolescentes tenha lhe poupado esse tipo de crítica. No entanto, Franco Zeffirelli foi muito mais ousado do que qualquer outro diretor até então; fez uma opção pelo Cristo "Belo", como comentamos anteriormente para o caso do filme de Nicholas Ray, no entanto, ele foi além, explorou o corpo de Cristo com mais ousadia do que *The Last Temptation of Christ*. Ele não fez grande exploração do relacionamento de Jesus com as mulheres, no entanto, incorporou ao seu Jesus Cristo o principal atributo da masculinidade, o pênis.

O que me chamou atenção não foi o fato do órgão sexual aparecer ou não, mas sim o fato de que este filme foi feito para cumprir uma promessa que o produtor Lew Grade havia feito para o Papa Paulo VI, de fazer uma imagem o mais reverente e fiel possível de Jesus Cristo. Este é um filme que foi bem aceito pela Igreja Católica e pelas denominações protestantes em geral. Se teologicamente ele pode ser considerado coerente e interessante pelas igrejas, pergunto-me se não viram o "sagrado membro" exposto, ou por que isto não significou um problema.



Seqüência do açoitamento

A cena é a da seqüência do açoitamento[72]. A câmera está fixa num plano Geral, uma coluna ocupa a tela em toda a sua altura, dois soldados romanos açoitam Jesus cujas mãos estão presas para cima. Ele encontra-se escondido da visão do espectador pois está atrás da referida coluna. Ou seja, cria-se uma expectativa de se vê-lo. Ao terminar o açoitamento um dos soldados solta a mão esquerda de Jesus. Robert Powell então tomba para a sua direita, contorcendo-se sob o braço que ficou preso. Seu corpo surge abruptamente em cena, ele está de tanga, mas nesta virada brusca o seu órgão sexual escapa e dependura-se para fora por alguns instantes, a cena é cortada pouco depois. Achei interessante como esse detalhe passou despercebido para muita gente, inclusive para mim que o vi várias vezes, mas ao estudá-lo me dei conta de que ele foi planejado para ser visto.

Franco Zefirelli é um diretor muito meticuloso, criou a cena de expectativa, mostrou o que desejava que víssemos, mas o fez de uma forma que não emprestássemos valor sensual, sexual, ou erótico à cena, se chegássemos a vê-la, pois nem todos estamos preparados para este tipo de visão.

A inclusão desta citação aqui não é despropositada, pois ainda em outro quesito do gênero masculino, a virilidade, o ator Robert Powell, com sua presença corporal firme, e de alguma forma impositiva, apesar do rosto de "Cristo de Igreja" foi um dos atores de presença mais viril dos filmes de Cristo.

A questão da exposição do pênis parece ter passado ao largo em todos os pesquisadores, ou nenhum deles viu, ou quis deixar o assunto onde estava. E, já que falamos do ator Robert Powell, Kinnard e Davis têm também uma opinião sobre os outros astros, que para eles poderiam ser a única falha do filme:

> "Se há uma falha na produção de Zeffirelli, é sua infeliz decisão de usar atores famosos nos papéis de apoio – Sir Lawrence Olivier, Anthony Quinn, Rod Steiger, Anne Bancroft, James Mason e Ernest Borgnine. Mesmo assim, isso não faz grande mal ao filme e o fato dessa profusão de "especialmente convidados" nunca se tornar o problema que era no filme "The Greatest Story Ever Told" é uma final testemunha à habilidade de Zeffirelli como diretor."[73]

---

[72] A versão anterior para VHS, da Top Tape e que possuía 279 minutos trazia para o momento da flagelação de Jesus o pênis do ator Robert Powell balançando para fora da roupa após ser açoitado, na versão em DVD o membro de Cristo foi removido por computação, as imagens acima são do DVD, alteradas portanto. Mas me decidi a adicionar as imagens da seqüência, principalmente por que não contêm atualmente o dito órgão, pois as originais poderiam incorrer numa certa deselegância da minha parte.

[73] Kinnard e Davis, p. 141.

Chega a ser de alguma forma incompreensível a contradição propiciada pela "fala" destes pesquisadores, se os grandes astros eram a maior fraqueza do filme, como isto não se constituiu em um problema e ainda se transformou num elogio a Zeffirelli? O que está por trás desta contradição é o emblemático fracasso do filme de Stevens, que deixou a indelével marca no gênero. A partir dele "todos" deveriam saber que não se usa uma grande quantidade de estrelas num Filme de Cristo. É este raciocínio simples, mas perverso, que está por trás das idéias de alguns pesquisadores. Eles apropriam-se de algumas questões relativas aos filmes e depois desejam que as novas produções obedeçam aos seus critérios, o que prejudica um olhar crítico mais parcimonioso.

A este respeito Lloyd Baugh concorda e repete a opinião de Kinnard e Davis. Acha que a decisão de usar grandes estrelas do cinema no filme é a sua maior fraqueza e que isto claramente prejudicou o papel de Jesus Cristo, no entanto, não faz críticas positivas para a diferença como as estrelas foram tratadas por Zeffirelli em relação a Stevens. Como já vimos anteriormente na análise do filme, essa sutil diferença na utilização das estrelas levou o filme a ser bem sucedido onde o outro fracassou. No entanto, mesmo Baugh, que não gosta do filme, não consegue fazer-lhe críticas destrutivas e parece um pouco contrafeito em seu trabalho quando admite: *"Impacto e credibilidade, certamente existem, mas sua qualidade é relativa à ficção, e não a fatos bíblicos."*[74]

Barnes Tatum comentou o filme de forma bastante positiva e observou que a despeito das muitas palavras escritas na imprensa sobre *Jesus of Nazareth* pelos críticos representando a imprensa secular e religiosa, eles não identificaram precisamente como Zeffirelli criou uma coerente caracterização de Jesus fora da diversidade dos quatro evangelhos. Isto é "como" Zeffirelli harmonizou o Jesus "*abertamente o Messias*" de João com o Jesus "*o Messias em segredo*" dos sinópticos: ele colocou o "*Eu Sou*" palavras que João pôs nos lábios de Jesus, somente após a confissão de Pedro. Desta maneira, na Galiléia, Jesus mantém uma certa reticência sobre sua identidade, mas em Jerusalém, ele revela completamente quem ele é. E Tatum termina num extenso elogio:

> "Com esta habilidosa harmonização dos quatro evangelhos, Zeffirelli deu à trajetória de harmonização nos Filmes de Cristo a sua mais bela expressão *Jesus of Nazareth*, tem voltado costumeiramente à televisão no período da Páscoa Cristã, é usualmente apresentado em segmentos à maneira de mini-série. Possivelmente o maior testemunho favorável a este filme vem do reconhecimento de que

[74] Baugh, p. 78.

nenhum filme desejando dar um tratamento de harmonização à estória de Jesus apareceu desde a sua primeira exibição."[75]

Como já havíamos comentado antes, a questão da "harmonização" entre os textos evangélicos é a principal referência de Tatum, e a sua análise sobre como Zeffirelli fez isto é irretocável. No entanto, no quesito "harmonização" notei que Lloyd Baugh foi um pouco mais longe, pois ele parece ter pensado em todos os elementos para concluir por uma "harmonização fílmica" e que, no entanto, não o fez. Baugh diz que Zeffirelli, com o desejo de fazer um filme que fosse didático para o público da televisão fez um filme que fica a meio caminho da adaptação e dos textos evangélicos. Ou seja, o material evangélico foi tão adaptado que se tornou praticamente ficção, e sendo assim, percebeu: *"Ele certamente viu os filmes de Cristo de Hollywood, para reagir contra eles. Ele também conhecia O Evangelho Segundo São Mateus e rejeitou totalmente aproximar-se dele."*[76]

Este pesquisador notando a inclinação de Zeffirelli contrária à de Pasolini comentou que este achou equivocada a apropriação marxista de Jesus para a sua causa social, desejava um Jesus conciliador e consolador, não um evangelho radical. Isto acabou revelando para Baugh que: *"O Jesus de Zeffirelli é 'soft', banal porque a estória que ele apresenta em Jesus of Nazareth já havia sido longamente banalizada (...)"*[77].

É importante notar aqui que Baugh percebeu que Zeffirelli viu os filmes, notou que a estória era "banal" por que fora longamente "banalizada", ou seja, não havia grande coisa nova e repetia muita coisa já vista. E, ele conclui seus raciocínios com uma frase que vimos anteriormente, que é importante repetir agora: *"Impacto e credibilidade, certamente existem, mas sua qualidade é relativa à ficção, e não a fatos bíblicos."*[78]

Ou seja, ele notou a qualidade da ficção, pensou até que o diretor elaborou uma resposta para os filmes anteriores, mas não chegou a pensar que tudo o que estava sendo visto novamente fosse apenas uma roupa nova, melhor adaptada, destes mesmos filmes. Uma "harmonização fílmica" portanto, evidentemente ainda sem perder do horizonte a "harmonização" dos textos de que Tatum deu mostras, esta "harmonização" também encontra-se como substrato dos filmes anteriores, então não é problemático que ela seja também notada.

---

[75] Tatum, p.145.
[76] Baugh, p. 73.
[77] Baugh, p. 74.
[78] Baugh, p. 78.

Jon Solomon, que sempre comenta bastante brevemente os filmes, sem se aprofundar em demasiado mostrou uma aqüidade admirável em relação a *Jesus of Nazareth*:

> Jesus of Nazareth de Franco Zeffirelli reutiliza vários motivos empregados nas versões anteriores da Vida de Cristo. Na montagem feita deste filme para a TV de 1977, que ao custo de 18 milhões de dólares foi de longe o mais caro filme produzido para a TV até aquela época, Zeffirelli incluiu uma conversa entre os três Reis magos (à la Ben-Hur [1959]), um canyon rochoso no qual João deveria fazer seu batismo (à la The Greatest StoryEver Told) um Simão Pedro que quase levantava o telhado com seu comportamento turbulento (à la The Big Fisherman), e uma extraordinária ênfase no clima político anti-romano do primeiro século na Palestina (à la King of Kings e Barrabas) (...)". [79]

Solomon não foi além destas citações, como o que sempre lhe interessa é a busca da historicidade nos filmes que tratam da Antigüidade ele foi buscar os quesitos que confirmavam os aspectos históricos e não verificou contradições mais sérias. Apenas lamentou o fato de que quando Jesus diz *"Não penseis que vim trazer paz a Terra, mas a Espada..."*[80] ele estava sentado à sombra de uma àrvore comendo calmamente uma romã. Acrescentou a isto uma estranheza, a de que Zeffirelli associasse o discípulo Mateus com um banquete entre publicanos, agiotas, prostitutas e para complicar colocasse naquele contexto a parábola do Filho Pródigo.

Mas, isto não chega a ser uma dificuldade verdadeira se soubermos que para Solomon, o que está em seu horizonte é a idéia de que *"parábolas e questões políticas"* em Filmes de Cristo são coisas que não se misturam, ele achava que isto Zeffirelli deveria ter aprendido de seus predecessores. Nem precisamos nos esforçar para saber que o que ele tem em mente é *Il Vangelo Secondo Matteo* de Pasolini, que não utilizou parábolas, mas apenas as pregações mais "políticas" de Jesus. Num último momento Solomon lembra-se de comentar que Zeffirelli colocou uma passagem evangélica na qual Jesus liberta um endemoninhado, e, que este jogava-se no chão, babava, tinha os olhos esbugalhados, e o pesquisador pergunta-se se aquilo não seria uma referência ao filme "The Exorcist" lançado anos antes e que fizera grande sucesso. Até mesmo Solomon sabe quando está exagerando.

É importante notarmos que este pesquisador não está vinculado a nenhuma organização religiosa, diferentemente dos outros. Então, ele não está buscando nos filmes de Cristo apenas citações evangélicas e questões teológicas. É realmente admirável como à

[79] Solomon, p. 192.
[80] Solomon, p. 192.

primeira vista ele conseguiu verificar algumas referências fílmicas dentro da produção de Zeffirelli. Apesar da sua citação do filme *The Big Fisherman*, feito nos estúdios Disney, para o aspecto turbulento de Simão Pedro, é importante notar que este aspecto também pode ser visto nos próprios textos evangélicos, onde Simão Pedro e seu irmão André são chamados de "Boanerges" apelido que Jesus lhes deu e que significa "filhos do trovão", dá para se ter uma boa idéia do temperamento intempestivo dos dois irmãos.

Retomando os comentários de Lloyd Baugh, poderemos perceber que o incomoda o fato de ter sido criado no filme uma personagem fictícia um homem chamado Zerah. Ele aparece como um dos principais sacerdotes do Templo, e é como se fosse a "eminência parda" por trás de tudo o que acontece a Jesus Cristo. Baugh sabe que isso foi feito para desculpabilizar os judeus pela morte de Jesus, mas sente que houve certo exagero, pois essa personagem possibilitou até mesmo a desculpabilização de Caifás, Anás e Judas Iscariotes. Para Baugh é evidente[81]: sem Zerah Jesus não teria morrido na cruz; o que beira ao absurdo. E, nisto devemos concordar de alguma forma com este pesquisador. A elaboração desta personagem exatamente fictícia extrapola inclusive o papel que George Stevens deu ao "Eremita das Trevas", que, no entanto, possuía algum embasamento nos Evangelhos, pois tratava-se do próprio diabo manipulando as pessoas. Este não é o caso de Zerah, que assume em todas as circunstâncias o papel que deveria ter sido desenvolvido pelo próprio Caifás. Possivelmente aqui resida verdadeiramente a única "falha" do filme se é que podemos nos expressar desta forma.

Entre os pesquisadores Baugh também é o único a comentar negativamente o fato de que o filme se trata de uma mini-série. Entende que a segmentação quebra a organicidadedo filme, pois este possui um *corpus* interessante. Ele parece querer ignorar que o filme originalmente estreou para ser transmitido em apenas duas partes sem interrupções comerciais. Ao longo do tempo isso foi mudado, no entanto, o filme já está disponível com cortes e sem cortes em vídeo e DVD, o que possibilita a qualquer um fluir de sua organicidade sem maiores problemas.

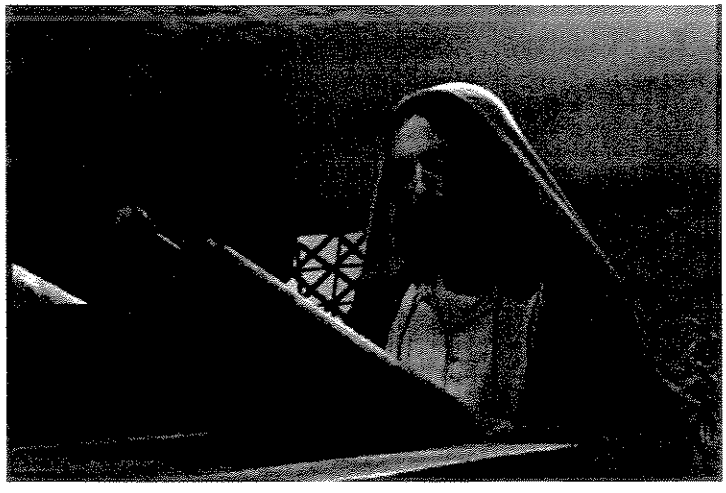
A Imagem Cristológica

Algumas imagens Cristológicas poderiam ser pensadas para o filme de Zeffirelli. Elas seriam mais sugeridas do que intencionais. Temos um Jesus que cura o tempo todo, e

[81] Baugh, p. 71

novamente teríamos o "Médico", o que seria uma espécie de reincidência do tema da série *The Living Christ*. Notamos também o prevalecimento de várias situações cotidianas e festivas, seguindo novamente o antigo padrão das séries televisivas, a cotidianalidade estava presente, mas as festas, as danças, Jesus bebendo vinho com naturalidade (sem notas de roda-pé como aconteceu em *Intolerance* de Griffith, de 1916), poderiam até fazer perceber um "Jesus da Alegria", no entanto, assim não o é, estes detalhes emprestam-lhe ainda mais características de humanidade, e, desta forma poderíamos estar diante de "Jesus o Filho do Homem" o que aconteceria pela primeira vez na história das imagens de Cristo. Mas, para Barnes Tatum, o que prevaleceu foi a imagem de Jesus o "Messias Servo Sofredor". É importante verificarmos o percurso deste pesquisador, pois poucas vezes ele se sentiu a vontade para demonstrar de fato o que significava uma imagem Cristológica num filme.

Tatum argumenta que Zeffirelli coloca Jesus como um judeu emergindo da história e do Israel do seu tempo. Mais propriamente, o filme é aberto com o texto da expectativa messiânica. Seguindo a cena de abertura há numerosas cenas onde se afirma a divina concepção de Maria. O filme não diz de imediato que Jesus divulga sua "Messianidade" mas que ele é um judeu praticante. Ele anuncia o fato depois que é batizado por João e volta do deserto para Nazaré, e na sinagoga é rejeitado, após ler Isaías (Is:61) e quase ser apedrejado[82].



Jesus anuncia na Sinagoga sua messianidade

[82] Tatum, p. 140.

Depois a sua auto-consciência messiânica é confirmada pela confissão de Pedro. Somente após isso ele começa a falar que o Filho do Homem precisa morrer em Jerusalém. Tatum diz que apenas depois dessa declaração encontrada nos Evangelhos sinópticos o filme assume o Evangelho de João. Através da utilização das palavras "Eu sou", que são características do texto de João: "Eu sou...a luz do mundo.." "Eu sou... a ressurreição e a vida.." E respondendo "Eu sou" para Pilatos ele acabou por ser condenado como traidor na cruz. Ele argumenta que o importante em *Jesus of Nazareth*, não é o que Jesus fez e nem o que ele disse, mas o que ele disse ser, isso o levou à morte.

No filme, como que para confirmar o aspecto messiânico de Jesus, Nicodemos recita ao pé da cruz o texto de Isaías (Is:53; o "servo-sofredor") que o identifica como o Messias. Concluindo com as conhecidas palavras: "...ele foi carregado pelas nossas transgressões, ele foi abusado por nossas iniqüidades..." Além disso Tatum alega:

> "A identificação de Jesus com o Servo-sofredor Messias que vicariamente sofreu e morreu em favor dos outros, foi antecipado no filme por Jesus mesmo. Primeiro Jesus disse de si no templo: '...o Filho do Homem não veio para ser servido, mas para servir, e dar a sua vida em razão de muitos..."[83]

Ele acredita que o papel atribuído a Nicodemos acabou por eliminar o do Centurião, que dizia: *"Em verdade este era o Filho de Deus"* (Mc 15:39); e, que já havia se tornado uma personagem mais que reincidente e conhecida nos Filmes de Cristo. Particularmente prefiro pensar numa outra possibilidade para a inexistência do Centurião no momento da crucificação, o motivo talvez tenha sido o fiasco do seu precedente. Depois do mundo inteiro cair na risada ao escutar John Wayne falar a conhecida frase no papel do Centurião, com sua fala lenta e carregada com seu conhecido "sotaque" de Western, mais do que naturalmente a atenção dos espectadores poderia recair na expectativa de verificar como Zeffirelli se sairia com seu Centurião, justamente depois de haver recheado o seu filme de super-estrelas. E, ele se sai muito bem, retira dali a incômoda personagem, mas incorre numa referência à série *Os Milagres do Rosário*, de 1958, que além do Centurião coloca José de Arimatéia, recitando um salmo aos pés da cruz, e não seria absurdo dizer que a idéia pode ter vindo mesmo de lá.

A ênfase que Jesus dá intencionalmente à sua messianidade, naquelas passagens, o "servo-sofredor", também coincidiu com a opinião dos pesquisadores do período da

[83] Tatum, p. 141.

produção do filme, particularmente os britânicos. Como por exemplo, a monografia de T. W. Mansom *The Servant-Messiah*, de 1953. Outros pesquisadores da segunda vaga de pesquisa sobre Jesus, também têm o seu foco sobre Jesus como o Servo-Sofredor: A. M. Hunter, *The Work and Words of Jesus* (1950); Vincent Taylor, *The Life and Ministry of Jesus* (1955); C. H. dodd *The Founder of Christianity* (1970). Pesquisadores britânicos mais recentes, do terceiro momento, também enfatizaram a intencionalidade de Jesus em morrer na cruz. Todavia, eles são menos concordes que Jesus foi para a sua morte preenchido pela consciência de Isaías 53: J. D. G. Dunn e N. T. Wright.[84]

Não há contra-argumentação possível para a percepção de Tatum para a imagem Cristológica que domina o filme, O Servo Sofredor. E a falta de argumentos tem por quesito principal a minha concordância com Barnes Tatum em sua idéia. Mas, ainda podemos seguir um pouco mais adiante. Pois estudamos ao longo da história do Cinema as imagens geradas por este novo meio, e aqui também pela televisão, para a estória de Jesus e que possam por si mesmas se constituírem em imagens Cristológicas. A meu ver a imagem mais consistente, e que nem necessita de grande demonstração, está baseada não na questão teológica propriamente dita das intenções e dos textos evangélicos encontrados no interior do filme, e nem como o mesmo Jesus nele se apresenta.

A intenção organizadora da imagem de Jesus foi estabelecida pelo diretor desde o primeiro momento da produção. Franco Zeffirelli desejava que o seu Jesus emergisse da história e cultura de Israel daquele tempo, que ele fosse, em resposta a todas as produções anteriores, sem exceção, um Jesus judeu. E, exatamente tendo em vista esta percepção do diretor, e a de que esta imagem de Jesus dialoga intrinsecamente com todas as outras geradas anteriormente, podemos afirmar tranqüilamente, que, sim, a imagem cristológica textual e tradicional é a de Jesus O Servo Sofredor, mas que a imagem mais importante relativamente à pergunta: *Quem dizem os Homens que sou?* É: Jesus é um Judeu.

Foi assim que o diretor pensou fazê-lo e ao término todos foram concordes de que ele havia conseguido estabelecer a imagem de judeidade de Cristo, então não há dificuldade nenhuma em estabelecer aqui uma imagem Cristológica moderna construída no mundo imagético ao qual pertence o Cinema, Jesus um Judeu. Não é indiferente que ele seja O Servo Sofredor, mas é importante que ele seja O Judeu, pois foi no cinema que essa questão

[84] Tatum,p. 141.

surgiu forte desde os primórdios e que buscou ser resolvida mesmo anteriormente ao Concílio Vaticano II. E, que talvez, além do holocausto da Segunda Guerra, os filmes tenham também insuflado uma mudança religiosa importante.

A Recepção

Jesus of Nazareth foi transmitido pela primeira vez nos Estados Unidos na rede NBC em duas apresentações de três horas cada, no Domingo de Ramos e no de Páscoa, em 3 e 10 de abril de 1977. Talvez fosse melhor mesmo se falar em estréia mundial, uma vez que o filme também foi mostrado no período da Páscoa na Grã-Bretanha e na Itália, bem como em outros países. Pouco antes da sua estréia na televisão o filme de Zeffirelli havia recebido a aprovação do Papa Paulo VI. Que como vimos, no momento anterior e em meio à produção, ele já havia demonstrado interesse pessoal pelo seu progresso. Assim, numa declaração do Papa sem precedentes na história da produção de imagens, seja para o Cinema ou para a Televisão, filmado em primeiro plano em sua cadeira pontifical, imagem que precedia a exibição do filme, o Papa Paulo VI, declarou: *"Esta noite vocês vão ver um bom exemplo do uso que pode ser feito dos novos meios de comunicação que Deus está oferecendo aos homens..."*[85].

Barnes Tatum pensa que talvez esta recomendação tenha repousado em parte no reconhecimento de que o filme incluiu a chamada investidura de Pedro – as palavras de Jesus utilizadas ao longo dos séculos para dar suporte para a autoridade do papa como sucessor de Pedro (Mt 1617-19). No entanto, praticamente todos os filmes gerados por Hollywood, ou não, mantêm a investidura de Pedro em maior ou menor proporção; aqui se tratou, muito plausivelmente, de um reflexo mais forte da política do Vaticano para com a produção imagética do século XX, que como vimos anteriormente já vinha sendo estabelecida ao longo de várias Encíclicas, publicadas a partir dos anos trinta. Essa recomendação pode ter ajudado a aumentar a audiência do filme, que na Itália, país de esmagadora maioria Católica, chegou a significar de 80 a 83% da população[86].

Nos Estados Unidos a audiência não foi menos expressiva. Lá o filme atingiria a marca dos 50 pontos de audiência em sua estréia, tanto no Domingo de Ramos quanto no

[85] Atualmente esta imagem de apresentação não se encontra nem na versão VHS e nem na de DVD, no entanto, não somente por ser citada por Tatum, mas, peço licença para citar minha experiência pessoal, pois eu mesmo a vi quando da primeira exibição da série na televisão brasileira, pela rede Globo.
[86] Tatum, p. 141.

Domingo de Páscoa, atraindo uma audiência estimada em 90 milhões de espectadores. Naquele país a excepcional qualidade do filme foi reconhecida quando lhe entregaram o Prêmio *Emmy*, em sua edição de 1977-1978[87]. Não havia nem sinal da controvérsia inicial gerada pela infeliz declaração de Zeffirelli, anos antes de produzir o filme. O que havia levado à avalanche de cartas contra o patrocínio da General Motors, que agora ficava publicamente desmoralizada diante da excepcional qualidade do filme, pois havia retirado o patrocínio. Tornou-se assim alvo de gozação de toda imprensa norte-americana.

A recepção da imprensa leiga foi entusiástica, como jamais havia sido antes para nenhum filme, fosse americano ou estrangeiro, sobre a Vida de Cristo. Como podemos notar nestas declarações, primeiramente pelo repórter não identificado da *Newsweek*: *"Raramente a humanidade e a divindade de Cristo foram evocadas com tanta paixão, sensibilidade e reverência como Zeffirelli fez em seu filme"*[88].

A importante revista *Variety*, que conseguiu tecer comentários desde as primeiras paixões de Cristo do início do século XX, pois é uma das mais antigas revistas americanas, comentou:

> "Apesar de ter um ritmo lento e **ser um pouco reverente demais**, a obra é visual e dramaticamente interessante. Sem causar violência ao novo Testamento, os escritores Anthony Burgess, Suso Cecchi D'Amico e Franco Zeffirelli conseguiram gerar e manter tensão dramática. Os $18 milhões que Lew Grade – cuja ITC coproduziu com a RAI Italiana – investiu estavam aparentes nas roupas e locações e especialmente no elenco. Robert Powell ganhou autoridade dentro do papel principal conforme construiu seu personagem, apesar de representar uma divindade, ser impossível, para um mero humano. Nenhum humor, nem mesmo uma ironia, podem ser permitidos."[89] (o negrito é meu)

Novamente, vemos que da mesma forma que fizeram com o filme de Stevens, os críticos, que haviam passado décadas pedindo um Cristo que fosse "reverente" quando o têm finalmente, falam disto como se fosse uma coisa praticamente negativa. Claro e evidente reflexo dos "tempos", pois já nos encontrávamos em 1977, onde a sociedade desejava mais ousadia.

A repercussão na imprensa religiosa não foi de todo diferente. Repórteres e representantes de muitas publicações evangélicas falaram bem do filme, uma delas foi a *Christianity Today*, um periódico semanal fundado em 1956 como uma alternativa ao mais

---

[87] Tatum,p. 142-143.
[88] Kinnard e Davis, p.142.
[89] Kinnard e Davis, p. 142.

liberal *The Christian Century*, seu editorial afirmava, em 15 de abril de 1977: *"O filme de Zeffirelli segue os acontecimentos evangélicos ao pé da letra"*[90].

O editorial ainda trazia uma importante contraposição às críticas anteriores feitas de forma impensada por Bob Jones III, eram os evangélicos Billy Graham e Bill Bright, este último chefe da organização evangélica Campus Crusade for Christ, que como líderes religiosos aprovavam o filme e saíram em sua defesa. Lamentaram o fato de Bob Jones III tê-lo criticado sem ao menos tê-lo visto. Cherryl Forbes, também em *Christianity Today* na edição de 20 de maio de 1977, aprovou-o e julgou identificar o elemento que o colocaria à parte dos outros filmes: *"sua naturalidade, sua simplicidade"*. Os autores citados apreciaram o fato de Zeffirelli ter incluído e realizado uma expansão do episódio da Ressurreição, coisa que os dois filmes anteriores não haviam feito. Tratavam-se de *Jesus Christ-Superstar* e *Godspell*, ambos de 1973, que terminavam com a morte de Jesus.

Mas, nem tudo foram "louros". Articulistas da imprensa notadamente mais liberal, tanto Católica quanto Protestante, foram bem menos entusiásticos em seus comentários. Como pode ser percebido na matéria de Charles P. Henderson Jr., em *The Christian Century*, de 20 de abril de 1977, reconhecendo o esforço artístico do filme, terminou por identificar suas falhas literárias, históricas e teológicas. Para ele as fraquezas histórica e literária básicas do filme foram a aceitação literal do Evangelho de João, e a recusa da longa distinção estabelecida entre o Jesus da história e o Cristo da fé. Percebia também que o filme não atentava para a necessidade de fazer separação entre as afirmações da igreja primitiva e os fatos da biografia de Jesus. Além disso, e esta era percebida como a fraqueza teológica, o Jesus que aparece no filme evita engajamento social com o mundo a sua volta:

> "Ficando entre o poder de Roma e o cruel temor dos Zelotes, Jesus e seu pequeno bando de discípulos opera num enclave de espiritualidade.... Este filme segue a convencional e popular noção de que a salvação envolve um ato de separação do mundo e da sua política" [91].

Neste quesito é interessante perceber que Barnes Tatum observa na reação da imprensa protestante, de certa forma contraditória, que ela traduz muito mais as diferenças entre as confissões protestantes do que propriamente um problema com o filme. Questão na qual, este pesquisador, em sua condição de contemporâneo, religioso e americano, está

[90] Tatum, p. 143.
[91] Tatum, p. 144.

muito à vontade para explicar. Segundo ele estes representantes do cristianismo desejam ver um Cristo mais vinculado ao aspecto de um "salvador pessoal". Os escritores mais liberais não conseguem aceitar a idéia de que esta salvação "teologicamente" possa ser percebida sem uma vinculação com o social[92].

Já Richard A. Blake, no periódico católico *América* – o mesmo no qual escrevia a famosa Moira Walsh – em 9 de abril de 1977, sem ter intenção, acabou ficando numa posição intermediária entre a de Forbes e Henderson. Blake reconheceu que o roteiro desviou-se dos evangelhos numa série de formas e questões, mas estes desvios não o preocuparam. Por outro lado, achou a produção *"insuportavelmente lenta e tediosa"*, ou como argumentou, *"não é forte como O Evangelho Segundo São Mateus e nem é tão penoso quanto O Manto Sagrado."*[93]

Como pudemos perceber através de todos os comentários acima, *Jesus of Nazareth*, foi, e ainda é, um fenômeno de aceitação crítica e social. O que evidentemente não significa que não mereça críticas ou comparações. Mas essas notícias de época, antecipadas também pelo comentário de todos os pesquisadores, fazem perceber claramente o lugar que a produção de Franco Zeffirelli veio a ocupar na história dos Filmes de Cristo. Essa produção resume em si todas as virtudes dos filmes anteriores, sem recair de qualquer maneira em seus erros antigos, e surpreendentemente, poupando-se de novos. Em Zeffirelli a narrativa em imagens da vida de Jesus está finalmente completa e acabada. Ela dialogou com todas as produções anteriores e solucionou seus problemas, por isso, Tatum, bem percebeu que nenhum diretor se atreveu a realizar um outro filme sobre Cristo que tivesse, mesmo de longe, a idéia de fazer uma "harmonização" entre os textos evangélicos. *Jesus of Nazareth*, ocupa hoje a mesma posição que no início do século XX foi ocupada por *The King of Kings*, de Cecil B. DeMille: unanimidade. Tornou-se um modelo com o qual as produções futuras deveriam dialogar em maior ou menor grau.

Conclusão

Ao final deste capítulo é importante iniciar com a conclusão de Tatum: nenhum filme de "harmonização" das narrativas evangélicas foi feito depois de *Jesus of Nazareth*. Ao longo de toda esta tese verificamos as escolhas dos episódios pelos diversos diretores.

[92] Tatum, p. 145.
[93] Tatum, p. 145.

Observamos os episódios, as personagens, os textos que foram valorizados e estendidos, sua presença em mais de uma produção ou sua ausência. O que não quer dizer que estes não fossem intercambiáveis como "os quadros vivos" do Primeiro Cinema, apenas que alguns deles parecem possuir uma "natureza" cinemática maior do que alguns outros. Aos poucos esta seleção acabou definindo uma espécie de padronização do que é a Vida de Jesus para o cinema ou para a TV. A ênfase em aspectos cristológicos distintos acabou prevalecendo, ao mesmo tempo em que pudemos realmente observar que a exploração da imagem de Jesus Cristo nos diversos momentos da história cinematográfica resultou em cristologia. Não por que este fosse o pressuposto de trabalho, mas porque pudemos demonstrar cabalmente que diferentemente de pura e simples confissão "textual" sobre quem é Jesus, a construção narrativa e imagética dos filmes faziam uma confissão de caráter cinemático, às vezes diversa da "fala" às vezes concordes entre "fala" e imagem.

Em *Jesus of Nazareth* pudemos observar um passo adiante em termos de formação narrativa. Os textos evangélicos continuam ali presentes, no entanto, a maior fonte de inspiração e por que não dizer "apropriação" foi o próprio cinema. Buscar referências fílmicas anteriores à produção, verificar quais funcionaram ou por que não funcionaram reorganiza-las, dar-lhes um aspecto novo, recombiná-las num único filme e que o fizesse sem se transformar numa colcha de retalhos produziu uma obra sobre a qual Baugh pôde afirmar tranqüilamente o seu caráter de "qualidade de ficção".

Esta série de TV, na forma como se encontra só pôde ter existido tendo em vista o passo fundamental de *King of Kings*, que se esmerou em pensar o fictício para a Vida de Jesus no cinema, e, ao mesmo tempo que se esmerou, extrapolou esta mesma qualidade. Foi, no entanto, um filme extremamente criativo. A sua "abertura" para emprestar qualidade criativa a uma estória bimilenar, libertou, de certa forma, George Stevens, para também adaptar ainda mais os textos dos Evangelhos, criando uma ficção melhor amarrada e teologicamente mais adequada.

As soluções imagéticas pensadas por Zeffirelli que reorganizavam a estória em uma forma teológica mais "tranqüila" como pudemos observar relativamente à Virgindade de Maria – agora com o testemunho de Ana -; os "irmãos de Jesus"; "desculpabilização dos judeus" com expansão dos papéis de José de Arimatéia e Nicodemos; o amadurecimento das motivações de Judas; um papel menos "carregado" para Maria Madalena; enfim, um

amontoado de qualidades dramáticas que pudemos observar ao longo do filme, vieram a emprestar a qualidade de "clássico" a este filme. Que tanto ou mais do que o de Cecil B. DeMille, de 1927, deixou após si um vazio de produções da mesma qualidade ou que alcançassem minimamente a sua eficiência cinemática. E, talvez o dado mais atraente foi perceber que Franco Zeffirelli fez isto a partir da sua idéia de que Jesus era um judeu e que desta forma ele deveria ser mostrado. Isto lhe permitiu passar uma imagem forte e homogênea do seu Cristo. Zeffirelli foi sobretudo um diretor que soube fazer funcionar a seu favor aquilo no qual outros falharam.

Provavelmente, sua única falha, no sentido teológico do termos mesmo, e não em seu sentido melhor que seria o de criatividade dentro da ficção para Cinema, foi a elaboração da personagem Zerah, que como dissemos anteriormente, praticamente sozinha condenou Jesus Cristo. Dentro da própria narrativa elaborada por Zeffirelli e seus roteiristas, não parecia haver necessidade real para a criação desta personagem. Pois, ele não é desenvolvido o suficientemente para que se conheça suas motivações, nem para que se entenda o seu papel junto às autoridades do Templo de forma clara. Ele surge como uma espécie de "eminência parda" de si mesmo, talvez por isso realmente soe deslocado do contexto total da narrativa, onde praticamente tudo é muito bem articulado.

Cap. 12 - The Last Temptation of Christ - A Tentação do Apócrifo – Martin Scorsese, 1988.

Introdução

Falar de *The Last Temptation of Christ* de Martin Scorsese significa falar de polêmica. Todos os pesquisadores abrem seus capítulos anunciando em letras garrafais este filme e, todos os leitores abrem avidamente suas páginas em busca de maiores detalhes sobre: polêmica. Sem desejar apelar para a fraca argumentação de dizer que isso se tornou lugar comum, mas sem negar o fato, é necessário afirmar que realmente o filme de Scorsese foi recepcionado com a maior polêmica de toda a história dos Filmes de Cristo. Nenhum filme, antes ou depois dele, causou tal consternação mundial. E, talvez essa última palavra seja bastante mais significativa do que se possa imaginar, mundial. Ainda não exatamente na época da Internet, mas com as comunicações em torno do mundo muito mais sintonizadas do que eram antes, uma polêmica sobre um Filme de Cristo só poderia reverberar, como realmente reverberou, pelo planeta.

O motivo da polêmica era o mais banal possível, e havia sido de alguma forma anunciado pela história dos Filmes de Cristo, era fatal que alguém em algum momento se decidisse a mostrar aquilo que uma multidão de pessoas estava pronta para ver ou acreditar: Jesus teve um relacionamento homem/mulher com Maria Madalena? Quando digo que a polêmica parecia-me banal desejo relembrar a longa construção da personagem de Maria Madalena no cinema. Cecil B. DeMille, pensou num triângulo amoroso entre Judas, Jesus e Maria Madalena, em 1927; Nicholas Ray a fez uma mulher com um olhar suplicante em direção a Jesus, em 1961; Julien Duvivier a colocou sempre junto da Virgem, como se fosse a nora querida, em 1935; Norman Jewison colocou Madalena no papel de uma mulher interessadíssima em Jesus, no filme *Jesus Christ Superstar*, e só Deus sabe o que a câmera não mostrou, tendo em vista o que ficou evidente aos olhos de todos, Madalena era a companheira de Cristo. Zeffirelli, se não chegou a elaborar um relacionamento especial entre eles também não a cortou da trama. Enfim, o terreno do imaginário coletivo já estava abundantemente pronto para que alguém desse o passo final.



Jesus casando-se com Madalena

E, com a descoberta do *Apócrifo Evangelho de Filipe*, onde ele dizia literalmente que ela era a companheira do Cristo, tinha-se até mesmo fontes textuais, além de fictícias, para corroborar a história. Enfim, o mundo mobilizou-se como se alguém fosse dizer alguma "verdade" sobre Jesus, uma coisa que não poderia ser revelada ou dita, pois pensada e esperada já devia ser. Talvez, o que mais estava se firmando não fosse o "relacionamento" entre Jesus e Maria Madalena, mas a tradição de se estabelecer uma polêmica a cada lançamento de um Filme de Cristo.

Para o caso de Scorsese não significa dizer que ele tenha "criado" a polêmica como fez Sidney Ollcott, em 1912, com *From the Manger to the Cross*, mas, os religiosos já haviam se mobilizado em razão de *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, e depois preocuparam-se muito com *Jesus of Nazareth*, de Zeffirelli, de 1977. Dois anos depois tiveram que decididamente colocarem suas barbas de molho, pois fôra lançado *The Life of Brian*, pelo grupo de comediantes ingleses *Monthy Phytons*, que não tratava da Vida de Jesus, propriamente dita, mas da vida de Brian, que foi confundido com ele, uma espécie de narrativa paralela. O mais interessante é que este filme tratava na verdade dos Filmes de Cristo, e não de Jesus, isto não foi entendido imediatamente.

Não se trata, portanto, de afirmar que há uma escala na história dos Filmes de Cristo que prepara o escândalo, mas de pensar também por que este "escândalo" pareceu tão desmedido para aquilo que foi visto. Se a sociedade estava preparada na década de setenta para ver *Jesus Christ Superstar*, por que não estava ao final da década de oitenta para ver

The Last Temptation? Talvez a explicação seja muito mais simples do que gostaríamos, era o fim do século, o fim do milênio, um momento ardentemente aguardado por muitos religiosos fundamentalistas. Um momento que surpreendeu muitos estudiosos e pesquisadores, pois foi marcado pelo recrudescimento religioso, pelo radicalismo, pelo fundamentalismo em todas as confissões cristãs. Até mesmo o Vaticano, dez anos antes, viu ascender ao trono pontifício João Paulo II, um Papa reconhecidamente conservador. Acredito particularmente que mais do que qualquer outro motivo, muito mais do que o conteúdo do filme, esta tenha sido a verdadeira causa do escândalo, o fim do século, a passagem do milênio. O retorno a um conservadorismo religioso.

Em Scorsese, Jesus já foi libertado plenamente pelo cinema da personagem histórica e se transformou numa personagem de cinema. Um processo que se iniciou com *King of Kings*, de Nicholas Ray, passando pelos Musicais de Cristo, e que encontrou sua completude neste filme. Poucos notaram que os quesitos mais "graves" no filme de Scorsese estavam bem distantes da alegada "Tentação". O filme, dividido em duas partes, trazia na primeira uma imagem que se desejava mais "convencional" de Jesus. Todos esperavam tanto para ver a segunda parte, onde aconteceria o "ato" entre Jesus e Madalena, que fizeram vistas grossas para o conjunto de fatos novos e coisas estranhas agregados na primeira parte, esta sim, dialogando com a imagem de Cristo estabelecida de forma mais clara.

E, para esta primeira parte é difícil aceitar as alegações do cineasta de que não se trata da história de Jesus, mas de uma obra de ficção baseada num livro de Nikos Kazantzakis, pois nela vários episódios tradicionais são reconhecidos e reinterpretados, pelo diretor. Esqueçamos de que este filme estabeleceu uma grande polêmica, ou estabeleceram uma polêmica para ele, e vejamos o que tinha a dizer sobre a imagem de Cristo. E, neste quesito, imagem de Cristo, é interessante relembrar que de alguma forma diversos filmes tornaram-se "Evangelhos em imagens", isto não só por contarem a estória de Jesus, mas algumas vezes por ser esta sua pretensão mesmo, como *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, ou, também, como pôde ser visto nas séries televisivas da década de cinqüenta, além mesmo do filme de George Stevens, *The Greatest Story Ever Told*, que organizava-se como "meditações", como visto anteriormente, desejando despertar de alguma forma a fé. Poderia-se dizer até que quanto mais "fiéis" os cineastas conseguissem

ser à estória de Jesus (seja lá o que vier a significar esta "fidelidade"), mais próximos estariam de fazer um Evangelho em imagens. Pasolini foi bastante aprovado neste item, mas, se pensarmos em *The Last Temptation of Christ*, nestes termos, que tipo de "Evangelho visual" se formou?

Breve Panorama

Quando passamos da análise de *Jesus of Nazareth*, de Franco Zeffirelli, para *The Last Temptation of Christ*, de Martin Scorsese, a primeira produção datando de 1977 e a segunda de 1988, ficamos com a impressão de que nada mais houve neste espaço de onze anos. Na realidade a passagem entre os anos 70 e 80 foi bastante rica em produções religiosas, algumas mais interessantes outras menos, a flutuação de qualidade é a sua maior característica. Uns se atendo ao tradicional, somente colocando novos atores em papéis conhecidos, outros desejando até mesmo atualizar a estória sagrada para o mundo contemporâneo, colocando-lhe roupagens novas. Um rápido panorama por essa produção nos dará uma idéia do imaginário visual que antecedeu o lançamento do filme de Scorsese.

Em 1978 foi lançado um filme para TV chamado *The Nativity*, com direção de Bernard Kowalski, com Madeline Stowe fazendo o papel da Virgem Maria, o filme foi produzido para a Fox TV/ABC. Possuía preocupações com os cenários, buscando fazê-los adequados historicamente e escolheu também colocar tipos físicos étnicos na figuração. Uma evidência mais forte e clara da influência do filme de Zeffirelli. O filme também mostrou jovens "revolucionários" lutando contra os Romanos e o domínio do rei Herodes, o Grande, feito por Leo McKern.

Mary and Joseph: A Story of Faith, de 1979, direção de Eric Till, esta produção canadense, feita pela Lorimar, conseguiu ser o mais longo filme sobre este tema, três horas de duração. Os astros principais Blanche Baker e Jeff East, respectivamente nos papéis de Maria e José, foram criticados por não estarem bem, além de serem etnicamente "incorretos", ou seja, eram bonitos demais e muito próximos ao americano médio. O filme significava praticamente um retorno aos anos 50. Apesar de ter sido filmado em Israel e ter buscado grande autenticidade nas locações e nas vestimentas, nada conseguiu fazer com que o filme fosse ao menos razoável. A revista *Variety* assim se expressou: *"(...) a*

escritora Carmen Culver e o diretor Eric Till conseguiram transformar uma das maiores histórias da humanidade em tédio..." [94]

Ainda em 1979, para contrastar terrivelmente com o que vinha sendo produzido, eis que surge *Monty Python's Life of Brian*, produzido pela Warner Bros, realizado na Grã Bretanha. Realizado pela conhecida troupe de comediantes ingleses os *Monty Python*, o filme apresentava a estória de um estranho e relutante Messias (Graham Chapman) cuja vida corre paralela a de Jesus Cristo (Ken Colley), que pouco aparece no filme. Apesar deles terem sido criticados por estarem fazendo uma vida de Jesus, na verdade, o grupo inglês estava preocupado em fazer uma sátira não a Jesus Cristo mas aos filmes de Cristo. Eles terminam por elaborar cenas bastante saborosas como um Sermão da Montanha, no qual as pessoas muito distantes de Jesus confundem as suas palavras, pois não conseguem ouvir bem, então as Bem-Aventuranças soam como: "Bem-aventurados os queijeiros..." No entanto, a estória de Jesus realmente não está em questão no filme, a crítica do grupo fica muito mais explícita quando eles tratam das divisões entre os diversos grupos judaicos que desejavam tomar o poder na Judéia. Dirigem-se preferencialmente à hipocrisia religiosa e aos seus interesses políticos.

Numa de suas cenas mais conhecidas, Chapman, crucificado com diversos outros mártires da causa judaica, canta "*Always look on the Bright Side of Life*" (Sempre Olhe o Lado Bom da Vida) enquanto as vítimas balançam e assoviam ao ritmo da música. Mas, as semelhanças entre as vidas de Jesus e A Vida de Brian terminam por aí, pois Brian ao nascer foi confundido com Jesus pelos Reis magos, que encontraram sua mãe (um homem vestido de mulher), que não imaginava quem era o pai da criança, pois era prostituta e saía apenas com romanos, e essa figura cômica ficou muito feliz tentando arrancar o ouro dos Reis magos. É claro que aqui se trata de uma ironia, pois era exatamente isso que os judeus dos séculos II e III falavam sobre o nascimento de Jesus. Diziam que ele era filho ilegítimo de um soldado romano de nome Pentera e que sua mãe não era uma mulher muito digna. O filme fez um grande sucesso e chegou até mesmo a influenciar Martin Scorsese quando ele pensava na sua produção.

Neste mesmo prolífico ano de 1979, mais uma produção seria realizada. Um grupo de religiosos, cansados das diversas versões de Jesus Cristo no cinema, como nenhuma os

[94] Kinnard e Davis, p. 144.

agradava se decidiram a produzir um filme que fosse completamente "fidedigno" à estória de Jesus. Elaboraram então o pseudo-documentário, ou docudrama, *Jesus*. Buscaram fazer uma fiel adaptação do Evangelho de Lucas, a obra foi filmada pelo Projeto Gênesis, uma companhia de produção religiosa, dirigida por John Heyman, também produtor de cinema. Apesar da boa performance de Brian Deacon, como Jesus, faltou dramaticidade ao filme, não sobrando espaço para profundidade emocional e nuances de direção; e o motivo disso foi a evasiva e excessiva voz do narrador, o que reduziu as imagens a comentários. A narração foi de Alexander Scourby, o mesmo que gravou *The Living Bible*. A *Variety* fez o seguinte comentário, sobre o filme: *"Jesus, claramente feito pelo devoto, e principalmente para os já convertidos, é ma versão de 'quadrinhos clássicos' da tradicional lenda"*[95].

Os anos 80 abriram com *The Day Christ Died*, produzido pela a 20th Century Fox TV para a CBS. O filme desejava estabelecer uma visão revisionista da estória de Jesus, colocando Jesus como um mero joguete nas mãos do governo romano e dos religiosos de Jerusalém, intencionalmente tirando a ênfase da divindade de Jesus. O filme foi adaptado do best-seller homônimo de Jim Bishop, mas os diretores e produtores não pareciam saber bem onde desejavam chegar, e o filme padeceu de uma grande fraqueza: o roteiro. As falas eram demasiadamente fracas. A CBS inicialmente temia que houvesse controvérsias e polêmicas quando da transmissão, no entanto, o texto de Eward Anhalt e James Lee Barret era tão medíocre e ao mesmo tempo confuso, que o filme passou despercebido. Chris Sarandon fez o papel de Jesus.

O próximo filme é o bastante conhecido e também polêmico *Je Vous Salue, Marie*, do conhecido diretor Jean-Luc Godard, de 1985. A modernização da estória da Anunciação provocou uma grande polêmica. Maria (Myriem Roussel) é mostrada como uma frentista de posto de gasolina e José (Thierry Rode) como um chofer de táxi.O filme demora-se sobre o conflito que se desenrola entre o casal que se esforça por aceitar a Imaculada Conceição e o nascimento do filho de Maria (Malachi Jara Kohan). Mais uma vez, sem assistirem o filme, fundamentalistas religiosos fizeram grande barulho, estreado o filme, viu-se que ele era até bastante respeitoso na forma de abordar a sua proposta. No entanto, a polêmica que ele gerou pouco antes de seu lançamento deixou um infeliz terreno preparado para o filme de Martin Scorsese.

---

[95] Kinnard e Davis, p. 145.

O Diretor

Scorsese é um dos mais importantes diretores da chamada "Nova Geração do Cinema Americano", essa geração caracteriza-se por ter se sentado nos bancos universitários, por ter cursado "Cinema", e não ter se formado na prática e aos "experimentos" como ocorria nos anos heróicos da indústria cinematográfica. Essa nova formação deu-lhes possibilidade de ver e assistir criticamente vários grandes filmes da indústria do cinema e de terem formada uma opinião á respeito do fazer cinematográfico. Os anos de formação de Scorsese na Universidade de Nova Iorque, são os anos da Nouvelle Vague, os anos dos últimos estertores do Neo-Realismo italiano, mas principalmente, os anos em que Hollywod buscou adaptar-se ás novas realidades do mercado, muitas vezes com filmes mais baratos, fugindo das grandes produções que caracterizaram todos os anos 50 e parte dos anos 60. Este rico momento de metamorfose da indústria hollywoodiana iria permitir o surgimento e a manutenção do talentoso diretor.

Martin Scorsese nasceu em 17 de novembro de 1942 em Flushing, Long island, segundo filho de Charles e Catherine Scorsese. Os seus pais eram filhos de imigrantes sicilianos que tinham se estabelecido em Nova Iorque por volta de 1910. Charles começou como vendedor de roupas masculinas, além disso, nos dias *sabbath* acendia fogões a gás para os judeus; naquela época Elizabeth Street era de maioria judaica, apenas com umas poucas famílias irlandesas e italianas. Charles e Catherine casaram-se na velha Cathedral de St. Patrick em 10 de junho de 1934. Ele trabalhou como prensador e ela como costureira. Ambos têm aparecido freqüentemente nos filmes do filho.[96]

O centralismo da família na cultura italiana imigrante, com a sua tônica na luta pelo sucesso, os seus laços estreitos com a Igreja Católica Romana e a proximidade cotidiana com o crime organizado, vieram a dominar os anos de formação de Martin Scorsese. Para o futuro diretor as possibilidades profissionais e de ascensão não eram muito boas, pois poderia ter sido facilmente absorvido pela Máfia, ou ter se tornado padre, pois estas pareciam as únicas formas de ascensão social para jovens ítalo-americanos naquela época. Não é de se estranhar, que embora gostando muito de cinema, chegando mesmo a fazer tiras de papel desenhadas com alguns "filminhos" que Martin tenha escolhido aos catorze

[96] Thompson & Christie, p. 27.

anos entrar para o seminário, o Cathedral College. No entanto, foi expulso em menos de um ano, por não se aplicar às disciplinas e por ter se apaixonado por uma garota.

A vida nas ruas de Litle Italy, o bairro de Nova Iorque no qual cresceu, veio a modelar o estilo, tal como o conteúdo da narrativa dos seus filmes. Histórias de bairro, misturadas com experiências da vida real, vieram a tornar-se as principais fontes das suas longa metragens autobiográficas. O seu filme *Os Cavaleiros do Asfalto* abre com o Festival de San Gennaro, um acontecimento anual, barulhento, que envolve toda a comunidade ítalo-americana, e o filme cria força a partir do conflito e da amizade entre as personagens essencialmente diferentes, baseadas em pessoas conhecidas de Scorsese[97].

Aos 22 anos ingressou na Universidade de Nova Iorque, onde fez o curso de Cinema, durante o qual ainda tinha a intenção de voltar para o seminário, mas logo mudou de idéia e mergulhou no mundo do cinema. Seus primeiros filmes foram curta-metragens e obtiveram algum destaque: *What's a Nice Girl Like You Doing In a Place Like This* (1963), *It's Not Just Murray* (1964), *The Big Shave* (1967), *Who's That Knoking At My Door* (1968), *Street Scenes* (1970). Este destaque positivo levou-o a ser convidado pelo conhecido cineasta Roger Cormann para dirigir *Sexy e Marginal* (*Boxcar Bertha*), em 1972.

Ao longo da década de 70, Scorsese se estabeleceu como um dos mais importantes diretores de cinema dos Estados Unidos, graças a seus filmes de grande profundidade nos temas, histórias interessantes sobre a violência urbana, e suas personagens de bastante complexidade e perturbações diversas. Pouco depois de seu primeiro filme vieram outros que estabeleceram de vez Scorsese como uma espécie de "autor" que deixava uma marca através da escolha dos seus temas e da forma como conduzia as personagens de seus filmes, são exemplos disso: *Caminhos Perigosos* (Mean Streets, 1973), *Alice Não Mora Mais Aqui* (Alice doesn't live here anymore, 1974), *Taxi Drivei* (Taxi Driver, 1976), *American Boy* (1977), *New York, New York* (New York, New York, 1977), *O Último Concerto de Rock* (The Last Waltz, 1978), *Touro Indomável* (Raging Bull, 1980), *O Rei da Comédia* (The king of comedy, 1983), *Depois de Horas* (After hours, 1985), *A Cor do Dinheiro* (The color of money, 1986). Alguns deste filmes tornaram-se clássicos, como *Taxi Driver*, alçando Martin Scorsese à condição de um dos mais importantes diretores americanos de sua geração, ao lado de Steven Spielberg.

---

[97] Thompson & Christie, p. 35

Foi o seu renome, a sua carreira praticamente meteórica que lhe deram condições, mesmo sofrendo grandes adversidades para levar à tela um de seus mais ambiciosos projetos: *A Última Tentação de Cristo* (The Last Temptation of Christ, 1988).

Além de diretor e roteirista ou co-roteirista de seus filmes Scorsese, antes e depois de ser conhecido atuou em diversas funções no cinema, uma curiosidade é que ele foi supervisor de montagem do filme *Woodstock* (1969) e ator em Quiz Show - A Verdade nos Bastidores (1994) e *A Musa* (1999). Ele também sempre foi muito fiel aos atores que melhor serviram a seus personagens, sendo que neste quesito Robert De Niro e Harvey Keitel são seus atores preferidos. Keitel atuou em 3 filmes dirigidos por Scorsese (Alice Não Mora Mais Aqui, Taxi Driver e A Última Tentação de Cristo), enquanto que De Niro atuou em 7 (Taxi Driver; New York, New York; Touro Indomável; O Rei da Comédia; Os Bons Companheiros; Cabo do Medo e Cassino).

A Produção

A história da produção de *The Last Temptation* é razoavelmente longa, segundo Scorsese ele passou cerca de quinze anos envolvido nela. Com certeza ele deve levar em consideração, para tanto, o seu primeiro contato com o livro que deu origem ao filme:

> "Embora eu tivesse ouvido falar do livro de Kazantzakis quando estudante na Universidade de Nova Iorque, foram Bárbara Hershey e David Carradine que mo deram quando acabei de filmar Boxcar Bertha, em 1972. Nessa altura havia um sentido incrível de espiritualidade nos EUA, e achávamos que fazer um filme sobre isso iria trazer alguma mudança. Levei alguns anos a lê-lo – gostei tanto que não queria acabar de o ler! – e finalmente cheguei ao fim quando visitava os estúdios de filmagens de The Meadow, um filme dos irmãos Taviani, em Florença, em 1979"[98].

No entanto, pode-se ir ainda muito mais longe no passado do diretor, buscando as raízes do seu desejo de filmar a vida de Jesus, que ele mesmo informa sobre a sua profunda impressão quando viu *The Robe*, conhecido no Brasil como *O Manto Sagrado*, o primeiro filme em Cinemascope, a grandiloqüência daquela produção, a sua música impressionante, em todo lembravam ao futuro diretor os rituais que ele via na Igreja Católica: *"Sempre quis*

[98] Thompson & Christie, p. 143-144.

fazer um filme sobre a vida de Cristo, a partir do momento em que o vi representado no ecrã, em The Robe quando tinha onze anos."[99]

Foi assim que nasceu o seu desejo de realizar uma vida de Jesus. No entanto, ele teria de ver, ao longo da década de sessenta o surgimento de vários filmes sobre este assunto que se tornaram clássicos, referências mesmo, como os de Nicholas Ray, de George Stevens, de Pasolini, de Norman Jewison e até o de David Greene. E, depois do filme de Zeffirelli, de 1977, o que restaria ainda para ser dito sobre Jesus? Como filmar uma vida sua sem recair nas óbvias dificuldades de seus antecessores? Tendo essas questões em mente, ele acolheu com muita satisfação o livro de Kazantzakis, pois:

"Achei que a interpretação de Cristo realçava o lado humano da sua natureza sem, contudo, negar que Ele é Deus, o que para mim era compreensível. O lado divino não compreende inteiramente o que o lado humano tem de fazer, que Ele tem de transformar a si próprio e finalmente chegar ao sacrifício na cruz – Cristo, o homem, apenas apreende isto aos poucos, gradualmente. Em toda a primeira parte do livro ele age somente de acordo com as suas emoções e psicologia humanas, e por isso, fica confuso e perturbado. Achei que este Jesus neurótico – mesmo psicótico – não era muito diferente das mudanças de humor e de psicologia de que se encontram indícios nos Evangelhos. Por exemplo, Cristo amaldiçoando a figueira, expulsando os fariseus do Templo e dizendo: "Eu não vim para trazer a paz mas para trazer uma espada, para por o pai contra o filho,a mãe contra a filha.", e assim por diante."[100]

O longo amadurecer da idéia fez com que ele buscasse desenvolver um roteiro. As dificuldades para isso eram bastante claras, pois o livro do escritor grego tinha mais de quinhentas páginas. Em 1983 Scorsese procurou ajuda de seu amigo e roteirista, colaborador em outros filmes seus, Paul Schrader:

"Sabendo que Paul Schrader e eu tínhamos grandes afinidades, achei que era interessante ver como seria uma abordagem calvinista do livro. É um livro muito extenso e eu queria um filme de duração normal, não uma mini-série de seis horas por isso pensei que Paul seria capaz de retirar todos os elementos desnecessários. Toda a relação de Maria Madalena e o Apóstolos e o modo como lutavam uns com os outros, tudo isso era fascinante, mas não podia ser abordado no filme. Pensei então que faria este filme como George Stevens fez The Greatest Soty Ever Told e Nicholas Ray King of Kings – ambos no fim de suas carreiras. Mas quando Paul me entregou, ao cabo de quatro meses um roteiro de noventa páginas, compreendi que poderíamos "atacar" agora."[101]

O roteirista Paul Schrader era de formação protestante, mais especificamente, Calvinista, chegou até mesmo a cursar o seminário. A primeira versão do argumento foi escrita enquanto Paul ainda se recuperava do trauma que foi a morte de sua mãe, por essa razão o primeiro roteiro ressente-se de um certo "excesso" de sinceridade dramática. Ele

[99] Thompson & Christie, p. 145.
[100] Thompson & Christie, p. 144.
[101] Thompson& Christie, p. 144-145.

achava que o sobrenatural deveria coexistir ao lado do natural, por isso acrescentou Jesus arrancando o seu coração, assim como uma versão literal da Última Ceia, na qual a carne e o sangue de Jesus eram consumidos. Diante disso Scorsese, disse: *"Paul, por favor!, mas ele respondeu que aquilo era entre nós, um calvinista a provocar um católico, e na sua segunda versão essa cena foi retirada e voltamos à inicial de kazantzakis"*.

A segunda versão de Shrader foi escrita com muita rapidez e foi passada em seguida para Irwin Winkler e Bob Chartoff. Ela foi enviada primeiramente para a United Artists, que a recusou, e então, por altura do lançamento de *The King of Comedy* (O Rei da Comédia), no princípio de 1983, a Paramount concordou em fazer o filme. Por essa altura Scorsese teve uma reunião com Barry Diller, na ocasião diretor da companhia, juntamente com Jeff Katzenberg e Michael Eisner, e quando lhe perguntaram porque queria fazer este filme, ele respondeu: *"Para poder conhecer melhor Jesus."*

A reação da Paramount foi bastante positiva, mas aquela não era a resposta que eles queriam ouvir, o que lhes interessava mais em primeiro lugar era o custo do filme. Martin Scorsese deixou claro que não desejava realizar uma grande produção no estilo dos épicos hollywodianos, desejava tomar uma outra vertente, fazer um estudo interior das personagens, o que, de certa forma significaria menos dinheiro na produção. A Paramount ficou satisfeita com essa idéia.

Com uma possível produção a vista o diretor tratou de retornar ao roteiro:

> "Ao longo de 1983 reescrevi o roteiro de Paul, tal como tinha feito com Touro Indomável, com a sua permissão, ficando acordado que não iria colher nenhum louro com isso. Falei no assunto a Jay Cocks, que disse que me ajudaria, embora soubesse que também não ia tirar nenhum benefício desse trabalho. Ao cabo de três longas sessões produzimos, penso eu, seis esboços. Para mim, algumas das melhores deixas são as do livro, que Paul incluiu na sua primeira versão tais como: " se eu fosse fogo teria ardido, se fosse lenhador teria arrancado o meu coração e os pulmões", e já para o fim, quando o anjo se vira para Cristo e diz: "está satisfeito?" E ele responde: "sinto-me envergonhado quando penso em todos os erros que cometi e em todos os caminhos errados que percorri à procura de Deus".[102]

Assim, como todos os outros diretores que se debruçaram sobre a Vida de Jesus, Scorsese iniciou as suas preocupações seguintes com a busca das locações mais adequadas. Ele gostava do fato de Stevens ter escolhido o Meio oeste americano para o seu filme e confessou admirar profundamente o Jesus de Pasolini, e também havia gostado da solução que ele encontrara, filmando tudo no sul da Itália. Chegou até mesmo apensar em fazer o

[102] Todas as citações acima foram retiradas de Thompson & Christie, respectivamente pp. 146, 147 e 149.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

mesmo, no entanto, acabou por optar em fazer o circuito mais ou menos tradicional de busca de locações para este tipo de filme: Israel, Marrocos, Tunísia:

"Em janeiro começamos a escolher os exteriores em Israel, procurando em zonas diferentes, e encontramos em Marrocos aldeias que pareciam ter 2000 anos, incluindo Oumnast, que viemos a usar mais tarde para as filmagens em 1987. Falamos em fazer as duas primeiras semanas e meia em Marrocos e acabar em Israel, onde recebemos um tratamento e cooperação fantásticos por parte do Chefe da Administração de Jerusalém, e até mesmo do presidente."[103]

No entanto, o fundamentalismo religioso iria cruzar cedo o seu caminho, não se sabe como a notícia sobre a produção "vazou" e começou a haver uma verdadeira chuva de cartas endereçadas a Gulf and Western, cujo diretor, Charlie Bluhdorn, havia falecido recentemente e tinha sido substituído por Martin Davis. E a pressão para que o filme não se realizasse começou a crescer.Por volta de setembro o filme estava todo planejado, o orçamento estava entre 12 e 16 milhões de dólares e a previsão de filmagens aumentou de noventa para cem dias. Mas, depois de uma reunião final, nesse mês, Irwin Winkler (cuja associação com Bob Chartoff tinha acabado – este iria ser o seu último filme juntos) achou que teria de deixar o filme. Foi este fato que tornou difícil ao estúdio continuar com o projeto, talvez, tivessem encontrado uma boa desculpa para mudarem de idéia. Scorsese assim narra o acontecimento:

"(...) na manhã do Dia de Ação de Graças, Barry Diller disse-me que não queria continuar o filme. Não me parece que a sua relação com a Gulf and Western fosse muito boa, porque passado pouco tempo ele mudou para a Twentieth Century-Fox, enquanto katzenberg e Eisner entraram para a Touchstone Pictures. Tentamos então reduzir o orçamento para a metade e percorremos todos os estúdios; contudo, fomos rejeitados na mesma. Mas o aspecto positivo de todo o trabalho desse ano é que nada se perdeu, porque ficamos a saber como é que o filme não devia ser feito."[104]

Por essa ocasião, o diretor começou a acreditar que iria ser difícil produzir o seu filme em Hollywoody, onde ele seria subsidiado por uma empresa em maior parte por uma empresa que teria a sua direção, mesmo maioritária, submetida à pressão de diversos sócios. Não chegou a ser uma grande surpresa quando Salah Hassanein, naquele momento diretor da rede de cinemas da United Artists da Costa Leste, a maior dos EUA, chamou Franco Mancuso, diretor de distribuição na Paramount, e disse-lhe que não exibiria o filme nos seus cinemas. E mais, não o exibiria nas suas estações de televisão – e ele possuía o

[103] Thompson & Christie, p. 148.
[104] Thompson & Christie, p. 148.

exclusivo da Home Box Office. Num encontro com Salah, Scorsese relata, a opinião a posição daquele empresário:

"Mas ele disse: 'vocês só tem de realizar filmes eu tenho de os exibir e de lidar cm o público quando rasga as cadeiras e provoca tumultos nas salas'. Então acrescentou 'não me falem em filmes religiosos' – Ele é egípcio e meio protestante – 'Nos anos 50 tive um filme sobre Martinho Lutero e os católicos criticaram-no impiedosamente. A seguir criticaram *The Greatest Story Ever Told* (A Maior História de Todos os Tempos) – e com *Messenger of God* (Mensageiro de Deus) houve bombas no cinema'."[105]

Para Scorsese ficou muito claro que o filme deveria ser o mais barato possível para poder fazer um lançamento modesto em poucas salas de cinema, até que as pessoas se acostumassem com a idéia. Surgiu uma outra possibilidade de financiamento, desta vez na França. A co-produção seria possível graças a subsídios estatais, já que Jack Lang, Ministro da cultura de Miterrand, tinha desenvolvido uma política de oferta de apoio (e asilo político no caso de realizadores perseguidos politicamente, como Yilmaz Guney e Andrez Wajda) a realizadores cinematográficos não-franceses com prestígio internacional.

No entanto, assim que Scorsese começou a ser mencionado como um possível candidato a este apoio um movimento católico equivalente ao dos fundamentalistas americanos realizou uma campanha contra o projeto. Infelizmente para Scorsese, os franceses católicos ainda tinham bem claro em suas mentes a controvérsia relativa a *Je Vous Salue Marie*, de Godard, que se prolongou durante 1985 e que incluiu uma denuncia papal. Isto tornou os religiosos franceses que então protestaram, ainda mais determinados a impedir a realização de outros filmes possivelmente "blasfemos". O Arcebispo de Paris, Cardeal Lustiger, entregou finalmente ao presidente Miterrand um aviso solene a cerca da aplicação incorreta de fundos públicos num projeto baseado na subversão das Escrituras.

Enfim, em 1987, o diretor obteria sucesso em encontrar uma produtora. Tudo começou com uma mudança de agente, por parte de Scorsese:

"(...) O meu próximo filme parecia ser *Wise Guy*, baseado no livro de Nick Pileggi. Mas, na altura em que fazia a promoção de *The Color of Money* (A Cor do Dinheiro) em Los Angeles, em outubro, comecei a falar com Mike Ovitz, da CAA que era agente de Paul Newman, e que se tinha empenhado bastante nesse filme. Decidi passar a minha representação de Harry Ufland meu agente de há vinte anos) para Mike Ovitz. Encontrei-me com Harry em novembro e estabelecemos que o início oficial de minha nova associação com a CAA teria lugar em 1°. De junho de 1987. Depois da rodagem do anúncio da Armani em Milão, e das conferências patrocinadas pelo *Guardian* em Inglaterra, voltei a Nova Iorque e, de repente, a Universal estaria interessada em conversar – o único estúdio em Hollywood que ainda não me tinha cortejado[106]".

[105] Thompson & Christie, p. 148.
[106] Thompson & Christie, p.150.

Em abril daquele mesmo ano, Scorsese voltou a sair em busca de locações para o filme voltando à Tunísia e ao Marrocos, e regressando por Roma, tendo decidido que o Marrocos era de fato o melhor local para as filmagens. Os meses seguintes passaram sob a tensa negociação entre a Paramount, que havia gasto cerca de cinco milhões de dólares no projeto em 1983, e a Universal. As majors tinham dificuldade em se entender, pois ainda estavam envolvidas na disputa de um outro filme. Quando tudo estava enfim resolvido, em agosto, foram escolhidos os locais definitivos para as locações e as filmagens iniciaram-se em 12 de outubro, e como deviam estar de volta antes do Natal, era necessário agilidade nas mesmas.

Na busca de exteriores foi escolhida uma aldeia perto de Maraquexe, chamada Oumnast, e que serviu para Nazaré e Mágdala. Inicialmente, tinha-se pensado na antiga Jerusalém para as filmagens, mas em Mekenes, os Estábulos Moulay-Ismael vieram a ser usados como o interior do Templo, os banhos da Páscoa e o palácio de Pôncio Pilatos. As cenas finais do filme, na seqüência da última tentação, que dura trinta e cinco minutos, foram filmadas nas montanhas Atlas e nos arredores das ruínas romanas de Volubilis. No fim, apenas um terço das cenas planejadas para os exteriores em Israel tiveram de ser alteradas para serem filmadas em Marrocos.

Scorsese não teve muita dificuldade na escolha do elenco, apenas necessitou esperar um pouco mais o início das filmagens porque aguardava uma resposta do ator Aidan Quinn, ele estava nas Seychelles, numa fase difícil do filme *Crusoé*, e dado que também iria se casar, achava que tudo isso seria uma empresa demasiado grande. Contudo, também tinha alguns problemas de ordem religiosa com a interpretação do papel. Erick Roberts ou Chris Walken também foram hipóteses consideradas em 1983, mas então apareceu Willen Dafoe que era já da CAA. Scorsese só o tinha visto em *To Live and Die in Los Angeles*, no papel de antagonista no filme, e tinha gostado dele.

Após a escolha do ator que faria Jesus, ele trouxe de volta todo o elenco inicial – Harvey Keitel, Bárbara Hershey e outros – com exceção de Sting, que deveria interpretar o papel de Pilatos. Ele estava ocupado numa das suas inúmeras incursões mundiais pela Anistia. Scorsese, por alguma razão não esclarecida, havia resolvido colocar um cantor no papel de Pilatos, pois sua próxima escolha recaiu sobre David Bowie. E este, acabou por se deslocar de avião ao Marrocos e fazer a sua cena num só dia.

No livro *Scorsese por Scorsese*, o diretor esclarece algumas questões relativas ao estilo no qual desejava fazer o filme. Algumas de suas preocupações e soluções formais aparecem em suas falas. Para ele, o Sermão da Montanha, que havia sido uma espécie de "pedra de toque" da qualidade dos outros filmes deveria ser alterado, e uma das razões para pensar sobre isso era que ele desejava retirar da imagem de Jesus aquele "estigma" de épico, precisava estar próximo das pessoas, do seu cotidiano, mas para ele o "cotidiano" era o mais ou menos marginal das ruas de Nova York, onde há uma forma muito bem estabelecida de comunicação, que deve ser cuidada, pois senão resulta em morte. Por isso ele resolveu retirar toda a "poética" do Sermão da Montanha e expressá-la de uma outra forma:

> "Estava a pensar em Nova Iorque, Manhattan, 8th Avenue e 48th Street, o quarteirão onde filmamos Táxi Driver á noite, uma zona muito perigosa onde proliferam traficantes de droga, chulos e prostitutas – é a minha visão do Inferno. Se tiverem de irem até lá, a esses de blocos de pedra desde a 42nd à 52nd Street, passando pela 8th Avenue e disserem: 'Bendito sejam os humildes porque esses ganharão o céu', serão certamente roubados ou espancados, ou mortos. Mas se forem lá, juntarem algumas pessoas e disserem: 'Ouçam, eu quero falar-lhes sobre Jesus; quero falar-lhes a cerca de uma coisa que ele disse' , então será um confronto. Tentei fazer isso com o Sermão da Montanha; tivemos de destruir a maravilhosa poesia que encerra e convertê-lo para dar quase a sugestão de que Jesus está a apanhar a idéia, pela primeira vez."[107]

Martin Scorsese cita *A Vida de Brian* como algo que ele achou maravilhoso no que concerne ao Sermão da Montanha. Como se juntariam três mil pessoas para ouvir Jesus? Como elas conseguiriam ouvi-lo? Ele achou ótimo que em *A Vida de Brian* as coisas ao longe saem como "*Abençoados os Queijeiros*" e ele tentou tirar esta falha de seu filme, reunindo apenas vinte ou trinta pessoas em torno de Jesus, pois "*se tivessem no norte da África se saberia que é muito difícil se reunir mais do que vinte ou vinte e cinco pessoas num esmo local.*"[108]

Para o diretor também tinha que existir vozes americanas pronuncia de Nova Iorque e de outros locais diferentes também: Harry Dean Stanton, no papel de Paulo, seria uma espécie de Baptista do Sul, talvez de Appalache; e Gary Basaraba, que é Canadense, entraria no papel de André. Quando chegou o momento de intervirem as forças de fora, os romanos e o mundo de Satanás, ele gostaria que tivessem sotaque diferente, dentro da mesma língua. A única solução encontrada por Scorsese foi copiar a idéia de William Wyler em Ben-Hur: *"fazê-los ser ingleses."*

---

[107] Thompson & Christie, p. 154-155.
[108] Thompson & Christie, p. 156.

Sobre a música do filme Scorsese não diz exatamente, mas deixa claro que foi uma escolha extremamente subjetiva e pessoal, pois ouvia muito na época música marroquina constantemente enquanto trabalhava no projeto do filme, por isso ficou extremamente feliz quando Peter Gabriel aceitou trabalhar na produção. Para tanto: *"Peter obteve muitos dos ritmos a partir da música da Turquia, Grécia, Armênia, Norte da África, e Senegal, misturando-as para que a música fosse tão primitiva quanto possível"*[109].

Tendo em vista a música e algumas outras escolhas do diretor, o filme seria criticado também por ser muito mais próximo do mundo árabe do que do judeu. O desejo do diretor de tentar desvincular Jesus do mundo ocidental, não produziria uma personagem mais bem elaborada como a de Franco Zefirelli em *Jesus of Nazareth*, de 1977.

Ficha Técnica

Direção: Martin Scorsese, que também co-escreveu o roteiro, através do argumento de Paul Scharader, baseado no romance de mesmo nome de Nikos kazantzakis. O produtor Executivo foi Harry Ufland; a produtora foi Bárbara de Fina; A cinematografia ficou a cargo de Michael Balhaus e a montagem foi de Thelma Schoonmaker, antiga colaboradora de Scorsese. O Desenho da produção é de John Beard. Os cenários ficaram as mãos de Giorgio Desideri, os figurinos foram de Jean-Pierre Delifer. A coreografia de Lachen Zinoune e os Efeitos Especiais de Dino Galliano e Iginio Fiorentini. E a música é do conhecido compositor Peter Gabriel.

O Elenco: Willen Dafoe (Jesus), Harvey Keitel (Judas), Paul Greco (Zelota), Steven Shill (Centurião), Verna Bloom (Maria, mãe de Jesus), Bárbara Hershey (Maria madalena), Roberts Blosson (Mestre idosos), Barry Miller (Jeroboan), Gary Basaraba (Apóstolo André), Irvin Kershner (Zebedeu), Victor Argo (Apóstolo Pedro), Michael Been (Apóstolo João), Paul Herman (Apóstolo Filipe), John Lurie (Apóstolo Tiago), Leo Burmeister (Apóstolo Nathanael), André Gregory (João Batista), Peggy Gormley (Marta, irmã de Lázaro), Ramdy Dansom (Maria, irmã de Lázaro), Thomas Arana (Lázaro), Alan Rosenberg (Apóstolo Tomé), Del Russel (Fariseu), Nehemiah Persoff (Rabino),Donald

[109] Thompson & Christie, p. 168.

Hodson (Saduceu), Harry Dean Stanton (Saulo/Paulo), Peter Berling (pedinte), David Bowie (Pôncio Pilatos) e Juliette Caton (anjo).

A duração original do filme é de 163 minutos.

O Filme

O filme *The Last Temptation of Chris*[110]*t* inicia-se com um pequeno prólogo que esclarece a natureza daquilo que o espectador vai ver, uma ficção. A informação é a de que o filme está baseado no romance do escritor Nikos kazantzakis, e o primeiro texto a ser mostrado é dele, onde ele fala sobre os seus questionamentos sobre a dualidade do divino e do humano, da carne e do espírito.

Nikos kazantzakis já era conhecido pelo público americano, graças à adaptação Hollywoodiana, de 1964, de seu romance Zorba o Grego, escrito em 1946. O escritor grego nasceu e morreu em Creta. De formação religiosa, marcada fortemente pela percepção mais mística da Igreja Ortodoxa Grega. Na juventude encontrou em contato com o Catolicismo Romano, em sua busca espiritual ele passou por diversos caminhos e países. Viveu na França, Alemanha, Áustria e União Soviética. Intelectualmente e espiritualmente a sua peregrinação levou-o para os filósofos Henri Bérgson e Friedrich Nietzsche e também para um aprofundamento nos fundadores de religiões, primeiramente voltou-se para Moisés, depois Buda, para o cristão são Francisco e para o teórico marxista Lênin.

Em seu romance *A Última Tentação de Cristo*, escrito ao final de sua vida, ele admitia de que se tratava de uma aproximação ficcional da vida de Jesus, mas também era uma autobiografia. Kazantzakis estava usando a estória de Jesus para continuar esmiuçando o próprio dilema que o acompanhara ao longo de sua vida a "luta entre a carne e o espírito" – uma luta que ele acabou considerando por ser a universal luta humana. De acordo com ele a última tentação experimentada por Jesus na cruz foi a tentação com a qual ele havia se confrontado durante sua vida inteira. Ele havia sido tentado para abraçar a vida doméstica – ou a carne – os prazeres de uma esposa e um lar, do sexo, e das crianças, e então abandonar

[110] O filme utilizado para esta análise é *A Última Tentação de Cristo (The Last Temptation of Christ)*, no formato DVD, lançado em 2003, distribuído no Brasil pela Universal Studios, com 162 minutos de duração, obedecendo o formato widescreen.

seu chamado espiritual para sacrificar-se na "cruz", ele morreu com o entendimento de que a carne havia sido transcendida pelo espírito.

Ao desejar basear seu filme no livro de kazantzakis Scorsese estava diante de uma grande empreitada. Apesar dele tentar "negociar" a aceitação do filme pelo público, jogando a responsabilidade daquela estória da vida de Jesus sobre kazantzakis e aludindo de que se tratava de uma ficção, no início do seu filme, Scorsese necessitou fazer tantas adaptações e mudanças que o seu filme é uma obra praticamente original, não conseguindo ser fiel nem a Kazantzakis e nem aos Evangelhos. Barnes Tatum observa que após o primeiro letreiro de abertura do filme, que põe um texto de kazantzakis como abertura, aparece um segundo do próprio Scorsese: *"Este filme não está baseado nos Evangelhos mas sobre a exploração ficcional do eterno conflito espiritual."*

Tatum, como Lloyd Baugh, não se deixa enganar pelo subterfúgio:

> "Estas últimas palavras, é claro, negam muito mais. Assim como o romance de kazantzakis, o filme está baseado de alguma forma na estória de Jesus como narrado nos evangelhos. Em ordem para o espectador compreender a relação entre o filme e a narrativa bíblica, deve ser levado a considerar a "estrutura o fio da narrativa" como englobado nas três partes.
>
> As partes Um e três, representam as altamente imaginativas do filme, dentro das quais Scorsese – seguindo kazantzakis - tinha colocado a mais reconhecível estória de Jesus baseado no evangelho[111]".

Em outras palavras, mesmo que o diretor tenha querido se refugiar atrás do "nome" ficção, ele evidentemente estava lidando com a vida de Jesus e fatalmente com fatos e cenas encontradas nos Evangelhos. Para Baugh, a reconhecida seriedade e audácia pessoais de Scorsese foram o que causaram maiores dificuldades ao filme; pois em nome desta audácia ele não se conteve diante do romance Kazantzakis e fez adaptações bastante suas, foi ele quem escolheu o que seria mostrado, o que seria modificado, o que seria feito de diferente[112]. Lloyd Baugh, por conta disso, critica-o por ter escolhido cortar o relacionamento de Jesus com seus discípulos, fazendo com que apenas Judas fosse um discípulo de fato. O dado problemático é que no romance de kazantzakis o relacionamento entre Jesus e seus discípulos era a parte mais longa e importante do livro.

Por essa razão, nenhum dos pesquisadores faz uma relação mais apertada entre o filme e o livro, pois poucas comparações bastaram para perceberem a inutilidade disso.

---

[111] Tatum, p. 165.
[112] Baugh, p. 53.

Mesmo antes de analisar *The Last Temptation*, venho afirmando desde o início deste trabalho que se dizer que um Filme de Cristo é adaptado de um romance significa muito pouco, pois fundamentalmente eles também são, em grande medida adaptados dos Evangelhos, e, ainda não apareceu o livro ou o filme que tenham abandonado toda e qualquer referência sobre a vida de Jesus para contar uma "outra" estória. Por isso seja *"A Maior História de Todos os Tempos"* de Fulton Oustler, seja *"Golgotha"* de Joseph Reymond, ou até mesmo o romance de Kazantzakis, todos são e foram – não completamente – subterfúgios para os diretores não esbarrarem em problemas religiosos de maior monta. Além do mais, adaptar um romance exige um tipo de trabalho diverso do de adaptar os Evangelhos, mais difíceis de serem manuseados por natureza.

Por isso passamos imediatamente à análise do filme.

Os Enxugamentos Narrativos

Devido às intenções do diretor que eram basicamente adaptar o romance de Kazantzakis e estabelecer o momento da última tentação, ele aparentemente necessitou fazer alguns enxugamentos narrativos, questão que já abordamos em outros capítulos[113]. Estes enxugamentos acabam levando o diretor a optar por alguns fatos dos Evangelhos, adaptá-los e deixar de lado outros. Eles se caracterizam por resumirem uma cena, uma situação, para que o diretor chegue logo aonde deseja. No caso de *The Last Temptation* os enxugamentos parecem às vezes um pouco inócuos, pois transcorrem pouco mais de duas horas de filme antes que o diretor chegue onde realmente deseja chegar. Em duas horas muita vida de Jesus pode ser contada, e contada melhor. Mas Scorsese não o faz. Vejamos algumas permanências e ausências importantes, que lhe dão uma face diferenciada em relação aos outros filmes aqui analisados.

Barnes Tatum, pesquisador aqui freqüentemente citado, fez um bom resumo de *The Last Temptation*, e ele nos será bastante útil, pois não é o caso para este filme de uma extensa análise dos textos utilizados, dominando a sua estrutura poderemos perfeitamente compreender os seus diversos momentos, fortes e fracos. Apesar de o filme ser dividido

[113] Vide cap. 07.

apenas em duas partes, antes da crucificação e o momento originado pela última tentação, Tatum percebeu a existência de três partes coordenadas, coisa com a qual concordamos. As partes Um e Três, representam as altamente imaginativas do filme, dentro das quais Scorsese – seguindo kazantzakis - tinha colocado a mais reconhecível estória de Jesus baseado no evangelho.[114]

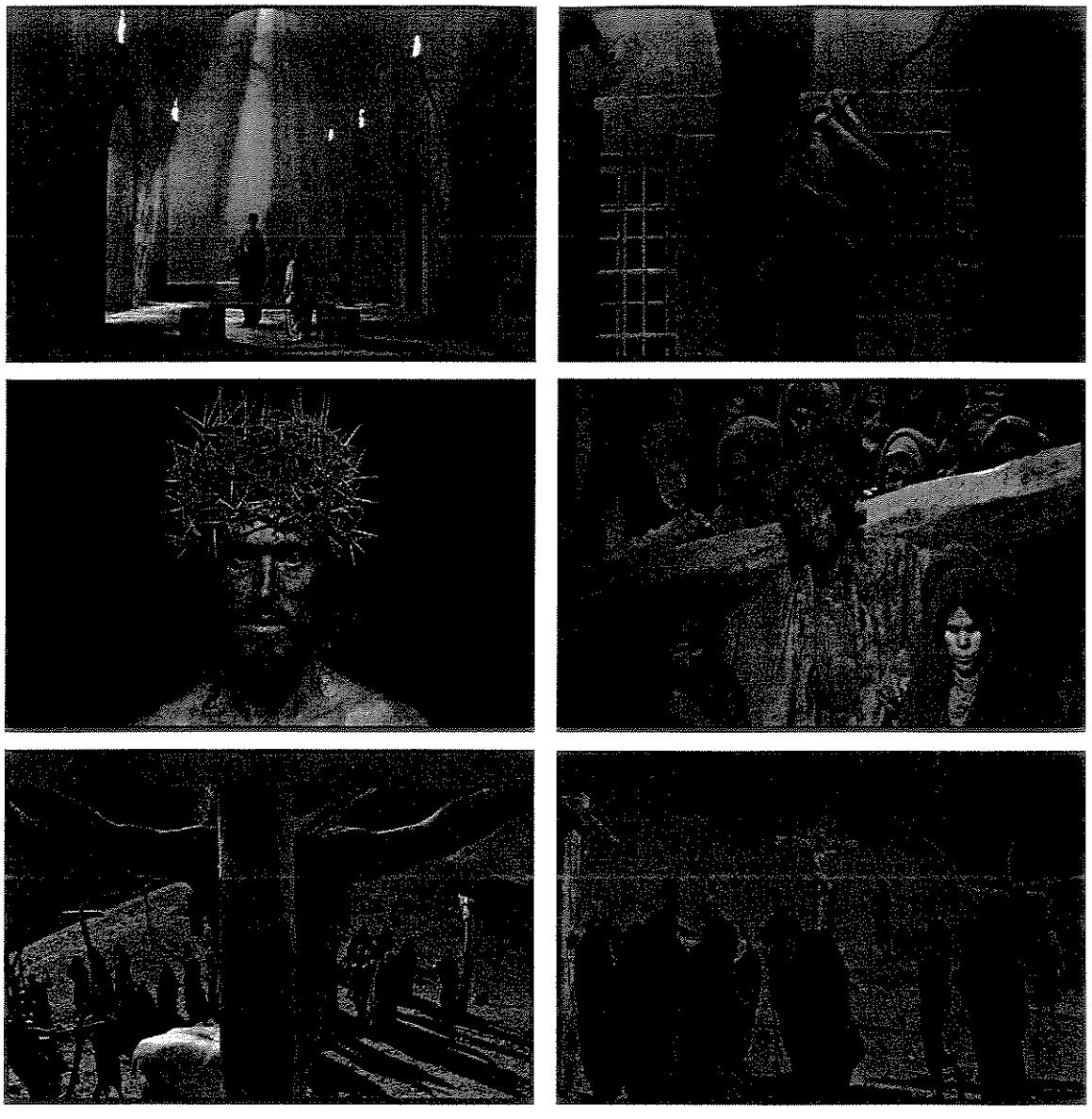
Parte Um – Jesus aparece trabalhando em sua carpintaria, como um fazedor de cruzes para os romanos. Seu amigo Judas, um participante do movimento dos zelotes, castiga-o por ser um colaborador dos romanos. As cenas seguintes mostram-no ajudando a crucificar um judeu, visitando uma antiga amiga de infância, Maria Madalena em seu local de prostituição, onde ele espera a sua vez, para conversar e não fazer sexo; sua retirada para o mosteiro no deserto em busca de um guia espiritual; e sua reconciliação com Judas, que junta-se a ele ao em vez de assassiná-lo.

Parte Dois – inclui estórias tomadas aos evangelhos, mas com um rearranjo dramático da sua seqüência e algumas encenações surreais. Jesus resgata a mulher pega em adultério (João), identificada com Maria Madalena a prostituta. Ele faz um modesto Sermão da Montanha (Mt) e chama discípulos (4 Evangelhos). Tudo isso ocorre antes do seu batismo por João (Sinópticos) e suas três tentações no deserto (Mt e Lc). Depois Jesus visita a casa de Maria e Marta (Lc), que são apresentadas como irmãs de Lázaro (João). Os episódios subseqüentes incluem exorcismos e curas (4 evangelhos); ele comparece numa festa de casamento onde transforma água em vinho (João), rejeição em sua cidade de Nazaré (Sinópticos), e a ressurreição de Lázaro (João).

Quando chega a Jerusalém ele limpa o Templo (4 Evangelhos). Tendo entrado na cidade, entra sentado sobre um asno e limpa o Templo uma segunda vez. Celebra a Última Ceia com os discípulos, incluindo as mulheres, e prepara-os então para a sua morte (com sas palavras sobre o pão e o vinho (Sinópticos). Tendo convencido Judas a traí-lo, Jesus é preso no Getsêmani e negado por Pedro (4 Evangelhos). Jesus aparece brevemente e ainda como que casualmente, com Pôncio Pilatos que manda açoitá-lo e é feita a crucificação por soldados romanos (4 Evangelhos). Jesus faz o seu caminho para o Gólgota – um local com três mil caveiras segundo Pilatos – levando sozinho a cruz, sem assistência (João). Ainda, sem Caifás, nem Barrabás, nem Simão de Cirene aparecem quando Jesus faz seu caminho

[114] Tatum, p. 165.

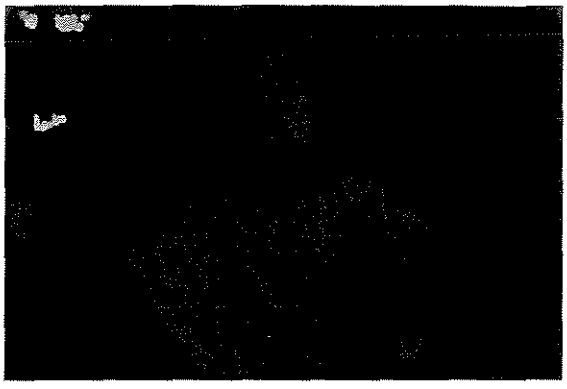
final fatal. Na cruz Jesus diz três das sete palavras *"Pai, perdoa-os..."* (Lc). *"Pai, por que me abandonastes?"* (Mc e Mt); e *"Esta consumado"* (João) .



Julgamento, via crucis e crucificação esquemáticos e rápidos

Parte três – A seqüência controversa da visão, entra entre a segunda e terceira últimas palavras de Jesus. Aqui Jesus experimenta sua "última tentação" para abandonar sua vocação na hora da morte e assumir uma vida doméstica com esposa e filhos. Jesus imagina que havia sido resgatado da cruz por intervenção de Deus através de seu anjo da guarda; e ele considera que havia agido bem em sua vida. Em sua mente ele se casa com Maria Madalena. Ela morre. Então ele se casa com Maria irmã de Lázaro, e passa a viver

com ela e sua irmã Marta e seus filhos. Ao longo do seu caminho Jesus confronta-se com Saulo – agora Paulo – que proclama Jesus, o Messias, o Ressurrecto, e, como Jerusalém queima, em seu leito de morte Jesus conversa com seus discípulos sobreviventes, incluindo Pedro e Judas. Mas, ao fim, o anjo da guarda de Jesus é revelado como tendo sido Satanás, e sua imaginação ter sido apenas imaginação. Ele se arrasta para a dura realidade da cruz e morre – fiel no final, com um sorriso em seus lábios e uma coroa de espinhos na cabeça.





Jesus arrependido

Depois desta rápida sinopse que nos coloca a par do conteúdo geral do filme, vamos verificar mais atentamente alguns itens. Sem questionar se existe ou não no livro de kazantzakis, toda a primeira parte da vida de Jesus foi descartada. Nada de Anúncio, Nascimento, nada de José, nem apresentação no Templo. Fatos estes que já foram dispensados por filmes que contavam apenas os últimos dias da vida de Cristo, como *The King of Kings*, de 1927 e *Golgotha*, de 1935. Este fato não é de somenos importância uma vez que o Nascimento de Jesus já deixa claro a sua ascendência divina.

O filme se inicia com um homem caído no chão, Jesus, sendo atormentado por algo, algo forte o bastante para perturbá-lo e jogá-lo ao chão. O diretor conta com o fato de que as pessoas conhecem a estória de Jesus, e que de uma forma ou de outra, vão perceber que "aquilo" que o persegue é Deus. Apesar da ausência de José, ele está presente no fato de que Jesus é mostrado como um carpinteiro, e, aparentemente essa era a profissão de José. Maria, sua mãe, apesar de não ter sua participação vinculada ao anúncio e ao nascimento, é uma mãe estóica que devota-se a um filho que parece mentalmente perturbado. É ela quem o ajuda no início do filme e é ela também que o deixa partir para o deserto sem maiores problemas.

Não se pode falar em Marianismo nesta produção, nem se levando em consideração o fato de que Maria – bem como outras mulheres – está presente na Santa Ceia. Ela não tem um papel de destaque real no filme, não aparece como "a intercessora", muito pelo contrário, tem uma face envelhecida e cansada, todo e qualquer papel que poderia ter de realce lhe é negado. Até mesmo no episódio das Bodas de Caná (João), onde evangelicamente é Maria quem pede para que Jesus providencie o vinho que havia acabado no casamento, ela é silenciada, nem aparece. Jesus é quem decide por si mesmo fazer o milagre, e o faz como quem tira um coelho da cartola, de uma forma mais ou mesmo frívola, como se fizesse a coisa mais sem importância do mundo.



Frivolidade nas Bodas de Caná

Na segunda parte do filme encontram-se as referências evangélicas mais importantes. A primeira cena onde Jesus atua como um pregador é mostrada, Maria Madalena aparece como a Mulher Adultera (ou a Mulher pega em flagrante adultério – Evangelho de João). A adaptação aqui ocorre sem grandes problemas, pois já havia se firmado ao longo da tradição que ela era uma prostituta. Estabelecer a culpa do seu quase apedrejamento como sendo a da prostituição, não chega a ser algo relevante ou problemático. Notemos que através da longa construção desta personagem, na história do cinema, em *The Last Temptation* ela firma-se de vez como uma meretriz. E, desta vez ela tem também motivação para sê-lo pois, de acordo com o filme, era amiga de infância de Jesus e, pelo jeito, estava prometida para se casar com ele. A culpa dela ter se tornado prostituta é obviamente dele. Se nos lembrarmos que a última tentação também está vinculada à esta personagem, que casa-se com Jesus, apesar de morrer antes de lhe dar um

filho, teremos também o aspecto da redenção de Maria Madalena. Ela deixa de ser a prostituta e torna-se a esposa de Cristo. Seria interessante lembrar que logo após a seqüência na qual Madalena está se prostituindo ela diz a respeito de Jesus que ele sempre se agarrara a mãe ou a ela, e que agora agarrara-se a Deus. Mas estava enganada, nesta estória Deus não aparece, na verdade quem carrega Jesus nas costas até o fim é Judas.



Maria Madalena salva do apedrejamento

Após salvar Maria Madalena dos apedrejadores, Jesus faz um curtíssimo Sermão da Montanha, nesta parte podemos sentir uma clara aproximação do filme de Nicholas Rays, *King of Kings*, onde ele colocou Jesus caminhando e conversando entre as pessoas, Scorsese mostra Jesus reunindo um pequeno grupo e falando-lhe de forma completamente coloquial, sem fazer uma pregação propriamente dita. A ausência de "discursos" bem organizados, de pregações verdadeiras, no sentido da palavra retira do Jesus desta estória uma das suas mais distintivas imagens, a de Rabi, Rabino, professor enfim. Algo que sempre fôra bastante característico, desde as séries televisivas.



Primeira pregação de Jesus

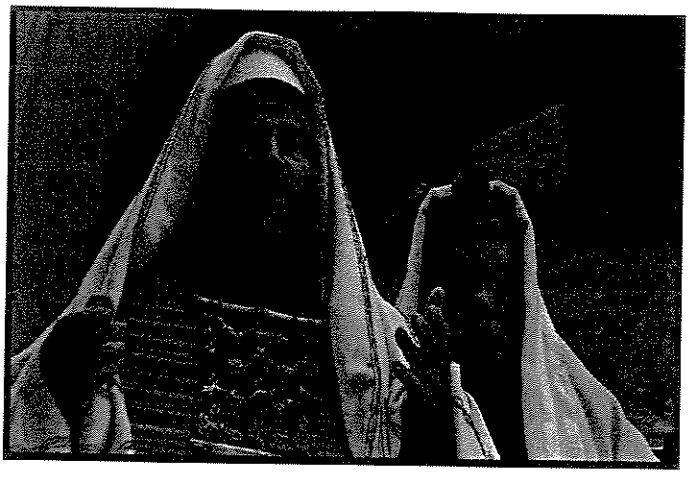
Aqui não se trata mais de um Jesus que tenha qualquer vinculação com a cultura judaica. Jesus não prega em nenhum momento em sinagogas, e nem no Templo, pois a representação do Templo de Jerusalém assemelha-se mais a um corredor do que ao pátio onde Jesus pregava. Jesus também praticamente não faz menção a parábolas, logo no início, em seu Sermão da Montanha, que é feito numa planície, ele narra a parábola do Semeador, no entanto, é algo que soa completamente fora de lugar e de propósito, ele nem havia começado a ensinar ainda e já estava falando de si como o semeador e esperava que as pessoas o entendessem.

O chamamento dos discípulos ocorre de forma discreta e não tem significado maior. Diferentemente de Franco Zefirelli, Scorsese não vinculou nenhum diálogo importante a qualquer dos apóstolos, com exceção de Judas; todos os demais não têm importância nenhuma no filme, apesar do levíssimo destaque do papel de Pedro. As Negações de Pedro são mantidas, mas a sua afirmação de que Jesus era o "*Messias, o Filho do Deus Vivo*" não aparece, e assim toda a cena da autoridade de Pedro sobre a Igreja é cortada, e evidentemente negada. Temos já dois itens que negam o caráter "Católico" do filme, a ausência do Marianismo e do Primado de Pedro. E este último nem Pasolini conseguiu deixar de lado, em *Il Vangelo Secondo Matteo*.

Na segunda parte também ocorre o Batismo de Jesus por João Batista (sinópticos), mas este está completamente fora de lugar, pois Jesus já havia pregado, feito discípulos e já até tinha uma mensagem a respeito do "Amor". Em seguida Scorsese faz Jesus ir para o Deserto onde será tentado. Em seu retorno ele não encontra mais o Batista, que foi preso e morto. É importante ressaltar aqui a ausência e Herodes Antipas, de Herodiades e Salomé. É a primeira vez que esta estória é cortada totalmente de um filme de Cristo. Em Scorsese nem o julgamento diante de Antipas é representado.

Todos os episódios relativos à expansão que o papel de João Batista tinha tido na estória de Jesus anteriormente são cortados pura e simplesmente. Isto significou um enxugamento bastante grande. Significou também esvaziar de vez qualquer significado político que Jesus ou João Batista pudessem ter, pois mesmo que andassem com zelotes e às vezes falassem na "guerra contra o pecado" o objeto de seus "assaltos" é inexistente, não há discussões sérias nem com fariseus e nem com doutores da lei, não há nenhum diálogo realmente importante com os sacerdotes do Templo. Diante de Caifás, quando Jesus

expulsa os mercadores, o sumo-sacerdote parece até um homem de bom senso conversando com um fanático, e esta é toda a sua participação.



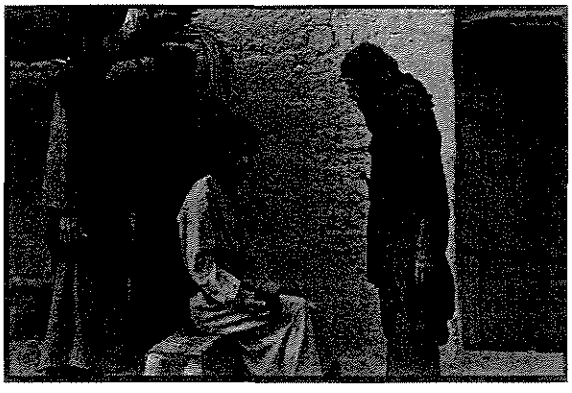
Caifás, um homem de bom-senso

Evidentemente que esta ausência de "conflito" com qualquer tipo de autoridade judaica visava dirimir todo e qualquer problema relativo ao anti-semitismo, no entanto, vimos anteriormente que outros diretores conseguiram ser bem mais imaginativos à este respeito. Até mesmo as séries televisivas da década de cinqüenta conseguiram estabelecer uma desculpabilização que comprometesse menos a estória como era contada.

O filme ainda inclui o episódio da Rejeição de Jesus em Nazaré (sinópticos), no que mantêm uma tendência iniciada por George Stevens, em *The Greatest Story Ever Told*, que apareceu primeiramente em *The Living Christ*, na década de 50, e também foi visto em *Jesus of Nazareth*, de Zefirelli, de 1977. Mas, Jesus aparece em Nazaré como um doidivanas, era natural naquele contexto que ele não fosse se quer ouvido, quanto mais aceito. E num filme voltado para o sobrenatural seria bastante adequado se esperar também a Ressurreição de Lázaro (João) que também ocorreu. Talvez tenha sido uma ressurreição um pouco "estranha", uma vez que Lázaro não volta simplesmente à vida, no momento em que ele é assassinado por Saulo e os Zelotes, Lázaro assemelha-se mais a um zumbi saído de um filme de terror. Importante neste caso é que Scorsese incorpora-lhe um certo "existencialismo", afinal, como agiria, como seria um homem que voltou da morte?



Ressurreição de Lázaro



Lázaro após o evento

Jesus entra triunfalmente em Jerusalém (4 Evangelhos). Ocorrem duas expulsões dos mercadores do Templo (João), mas, como foi dito anteriormente o confronto de Jesus com o alto sacerdócio é pífio. A Santa Ceia, tem de inusitado somente a participação das mulheres que seguiam Jesus, Maria Madalena, Maria, sua mãe, e Marta e Maria irmãs de Lázaro. Após isso ocorre a traição e Judas, convencido pelo próprio Jesus a fazê-lo ago que lembra muito, para não dizer demasiadamente, *Jesus Christ Superstar*[115].

O julgamento ocorre somente diante de Poncio Pilatos, e as suas falas não são as evangélicas, trata-se de um administrador romano que não está nada preocupado com questões judaicas ou com Jesus Cristo, no que se assemelha bastante ao Pilatos elaborado por Zefirelli. Jesus é açoitado, mas não há apresentação dele para o povo e nem há povo propriamente dito, exceto aqueles que o seguem pela via crucis. Esta também é bastante enxuta, Jesus não cai, não é ajudado por ninguém, não tem Verônica, não tem diálogo com as mulheres de Jerusalém e nem Maria e em Madalena aos pés da cruz. E nem também há qualquer personagem comentando suas últimas palavras.

Não há um conjunto de parábolas ou uma pregação inteira de Jesus ao longo do filme. Não vimos nem o Sermão da Montanha propriamente dito, pois dele só um pequeno fragmento é utilizado, nem as Admoestações. Apenas percebe-se ao longo do filme falas

[115] Vide cap. 10.

esparsas de Jesus sobre este ou aquele conceito. O mais claro deles é quando ele deseja pregar o "Amor", no entanto, a pregação evangélica de Jesus passa ao largo deste assunto, ele é apenas um detalhe, detalhe importante seja dito, daquilo que é importante para alcançar o Reino dos Céus, e não o cerne da sua mensagem.

Enfim, os inúmeros enxugamentos realizados por Scorsese não tinham como principal intenção contar melhor uma estória sobre a vida de Jesus, pois os fatos evangélicos que ele manteve, visando dar um certo balizamento para o espectador, foram todos em sua maioria bastante transformados ou pura e simplesmente representados de uma forma quase banal. Com exceção da parte relativa à última tentação, e a elaboração de algumas imagens mais surreais dentro do filme, não parece que Scorsese contribui decisivamente para qualquer aspecto relativo à narrativa cinematográfica da vida de Jesus.

Imagens Apócrifas

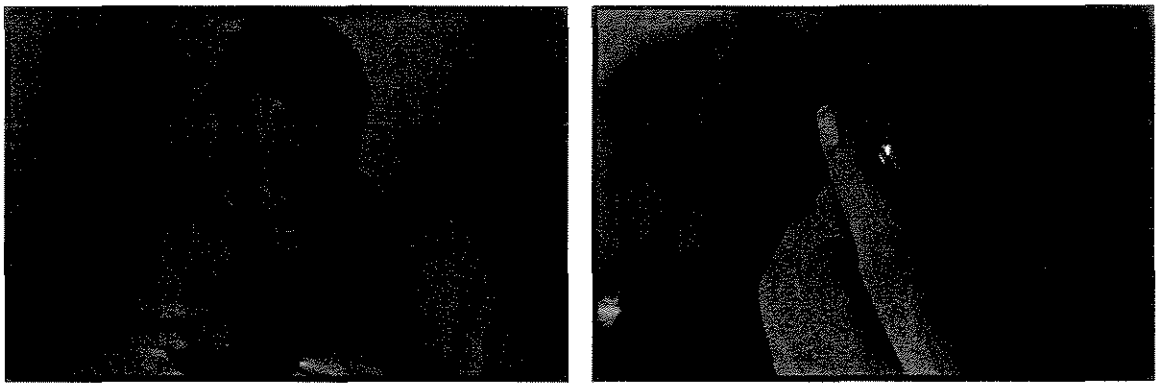
Como foi dito anteriormente, mais do que reconhecer o que se encontra textualmente nos evangelhos interesso-me aqui em verificar algumas imagens, geradas pelas idéias de Schrader e de Scorsese, que fizeram com que o filme ficasse "Católico demais" de acordo com algumas críticas. A primeira coisa que devemos nos perguntar é se essa crítica de excessivo catolicismo corresponde à realidade. Se houvesse catolicismo em excesso ou não, provavelmente o filme não teria tido problemas com os católicos, o que sabemos não foi o caso.

Creio que a questão principal é uma das afirmações que Scorsese fez no livro *Scorsese por Scorsese* a de que o natural e o sobrenatural deveriam conviver ao mesmo tempo no filme, e isso é também uma coisa diversa daquilo que aconteceu no livro de Kazantzakis, é uma escolha feita para o filme, feita, aparentemente pelo roteirista e aceita pelo diretor: *"Ele achava que o sobrenatural deveria coexistir ao lado do natural, por isso acrescentou Jesus arrancando o seu coração, assim como uma versão literal da Última Ceia, na qual a carne e o sangue de Jesus eram consumidos."*[116]

Além deste dado, Scorsese comenta que as religiões em geral passaram por um processo "civilizador", e de como ele sempre ficava impressionado pelo ritual Católico e pelo Cinema, e de como tudo aquilo era espetacular. Com estes subsídios em mãos, é fácil notar que Scorsese, em algumas das imagens do filme, gostaria de causar uma "impressão",

[116] Thompson & Christie, p. 146.

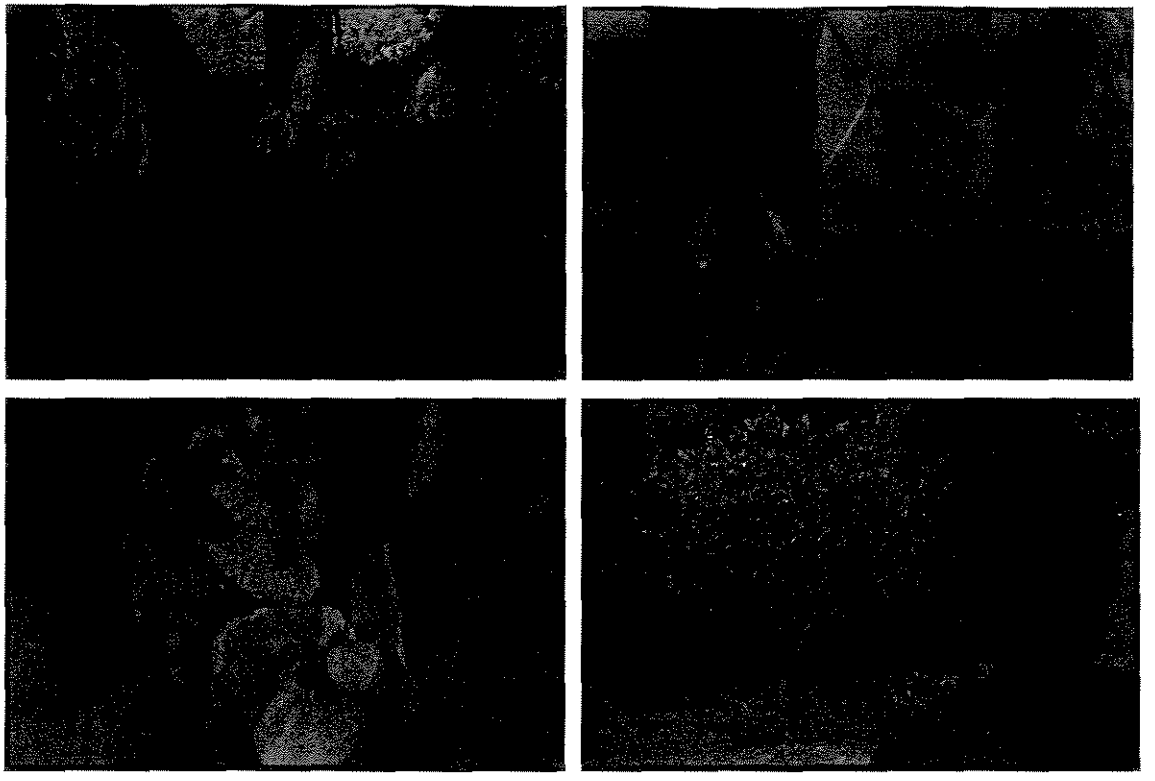
quem sabe até resgatar o caráter menos "civilizado" das religiões. Ainda que Scorsese tivesse dito *"Paul, por favor"* a cena da Santa Ceia, possui o sangue de Cristo nas taças, parece que ele apenas conseguiu modificar o fato de que ali também houvesse a carne de Cristo, o que realmente seria no mínimo bizarro.



Pedro bebe e constata a transformação do vinho em sangue

É essa intenção de "impressionar religiosamente" a imagem espetacular e marcante que desejo relacionar mais propriamente como sendo a contribuição de *The Last Temptation* aos Filmes de Cristo.

É na segunda parte, entre as três identificadas por Tatum, que se localiza o maior número das imagens que gostaríamos de comentar. No monastério ao qual Jesus se dirigiu, numa noite ele foi tentado, por sua "alma", eis que surge uma serpente que fala, com a voz de Maria Madalena. Jesus consegue expulsá-la. Nem é necessário irmos muito fundo nas questões relativas a pecado ou símbolos do pecado. A serpente e a mulher tentadora sempre estiveram relacionados, desde Adão e Eva. A mulher, tentada pela serpente faz com que o homem caia em pecado. Logo, a mulher e a serpente são facilmente associados como análogos, no que tange a uma tentação. E, no filme, nenhuma surpresa que a voz da serpente seja a da atriz Barbara Hershey, que faz o papel de Maria Madalena.



Jesus semeia e brota uma macieira

Depois de vencer essa primeira dificuldade Jesus sai do monastério, acompanhado por Judas, para pregar e falar do "Amor". Mas, confuso a respeito de sua missão, dialogando intimamente com aquele discípulo, ouve a recomendação de que ele vá conversar com João Batista. Numa cena bastante estranha, Jesus adormece no colo de Judas. Acorda em meio à noite, come uma maçã, arranca-lhe as sementes com os dedos, e atira-as sobre a terra, e, eis que prontamente nasce uma macieira recoberta de frutos maduros. A cena não parece ter nenhum outro sentido, exceto o que ela mesma contêm, ou seja, não vi nenhum vínculo com as seqüências que vieram antes ou depois. Também não nos esqueçamos que a maçã é a fruta do "pecado" original.

Quando Jesus encontra João Batista, que parece mais uma espécie de "possuído" do que um pregador do arrependimento dos pecados, envolto por uma turba de seguidores mais ou menos fanáticos, ocorre um silêncio em meio à algazarra providenciada pela música "exótica" de Peter Gabriel, tudo fica em silêncio à volta, o tempo parece existir apenas para Jesus e João Batista. E assim que Jesus é batizado todo o som do mundo volta ao normal. Estamos diante de uma típica representação de irrupção do sagrado no profano, no entanto, também sem grande significado no contexto geral do filme.



Discípulos de João Batista



João Batista

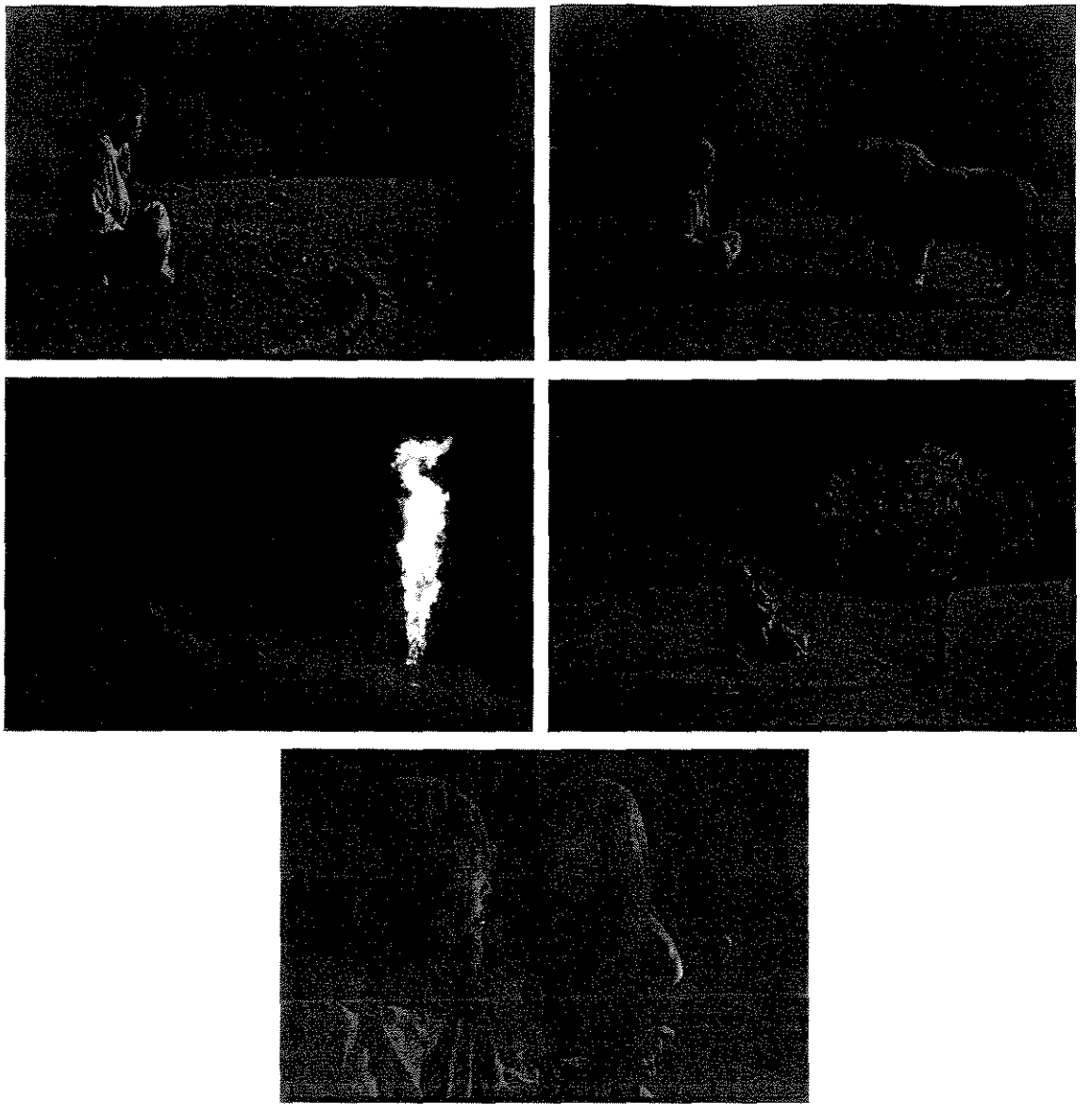
Dali Jesus, depois de discutir longamente com João Batista a respeito de qual era a mensagem a ser pregada, ele parte para o deserto. As tentações de Jesus podem dar vazão a vários tipos de imagens, uma vez que, p.ex., no Evangelho de Marcos elas não são explicitadas de forma mais clara, Jesus vai para o deserto, onde foi tentado e voltou, o que aconteceu lá não é contado. Lá, Scorsese exporia Jesus a toda sorte de bizarrices.





Círculo de proteção na Tentação

Primeiramente ele vê novamente uma cobra falante que vem "seduzi-lo", mas esta é fácil e Jesus a supera. Depois segue-se um saboroso diálogo entre Jesus e um leão, enfim, afastado o leão, Jesus vê uma macieira à sua frente, colhe um fruto, morde-o e sai sangue, ele o atira fora e aí aparece Satanás, na forma de uma labareda de fogo. Em seguida Jesus encontra um machado ao seu lado, vai até a macieira, saindo do seu círculo mágico, e corta a árvore do diabo, incitado por João Batista, que também aparece mais ou menos do nada.



Seqüência das Tentações de Cristo

Saindo do deserto, Jesus foi acolhido por Maria e Marta, irmãs de Lázaro, após este breve interregno, ele chega até seus discípulos que o avisam de que João Batista foi preso e morto por Herodes Antipas. Então, o mais inusitado do inusitado, Jesus tem claro para si o que é a sua missão, combater o diabo em todos os lugares em que ele estivesse. Mas, ele faz a sua auto-descoberta arrancando de dentro do seu peito o coração, exibe-o numa das mãos e na outra tem um machado. Agora Jesus fará a guerra. No entanto, o que significa aquele coração em sua mão? O chamado *"Sagrado Coração de Jesus"* da simbologia católica se refere á Misericórdia Divina, e não ao castigo, ou à guerra. Além disso, gotas do sangue de

seu coração caem sobre as águas puras e límpidas de um riacho, que ficam "impuras" e vermelhas com poucas gostas de sangue.



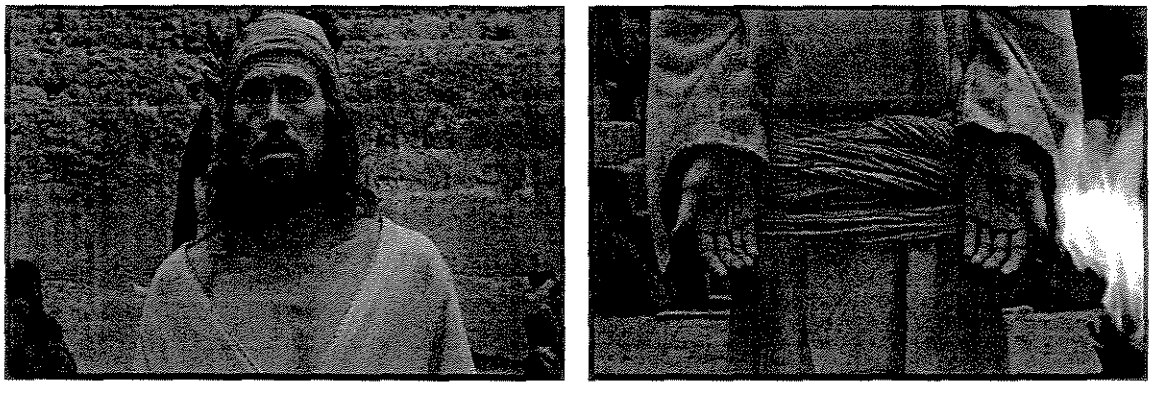
O Sagrado Coração

Daí por diante Jesus é Deus e está plenamente convicto deste fato. Ele cura os doentes. E a beleza do cinema está em ver uma cena muito parecida com aquela elaborada em *Jesus Christ Superstar*, na qual o Jesus daquele filme deveria curar doentes mais não cura. Diferentemente do Jesus de Ted Neeley, que se amedronta diante dos necessitados, o de Scorsese, vivido por Willen Dafoe, enfrenta os endemoninhados e os doentes praticamente com ira. Depois disto tudo, Judas está convencido de que Jesus é o Messias, ele deseja um exército para invadir Jerusalém e acabar com os sacerdotes e os romanos. Vão para lá, depois de Jesus expulsar uma vez os mercadores do Templo, volta até lá para expulsá-los uma segunda vez, no entanto, na hora de liderar uma revolta, Jesus parece não saber mais o que quer, e ele recebe os "estigmas", ou seja, as suas próprias futuras chagas feitas por ocasião da sua crucifixão.



As curas de Jesus

Isto nem seria um grande problema, mas é que não se tem nenhuma notícia de uma estigmatização na Antigüidade, o primeiro caso conhecido é o de São Francisco de Assis, no século XIV, apenas depois dele é que são registrados outros casos. Portanto, aquele de Scorsese está completamente deslocado e estranho. O símbolo ali é evidente, Jesus deveria sofrer na cruz e não lutar pelo poder temporal de Jerusalém, no entanto, pode-se dizer que era dispensável a estigmatização.



A estigmatização

Depois disso, até se iniciar a parte da "tentação" propriamente dita, em meio à crucificação, não acontecem mais cenas bizarras. Claro, excetuando-se o fato desta parte toda da tentação ser estranha.

Estas imagens, meio "deslocadas" fora de lugar, não são em nada diferentes daquelas que costumamos encontrar nos evangelhos apócrifos e em escritos antigos. Não

digo que se encontram neles qualquer uma das imagens formuladas por Scorsese, não, não se trata disso. Trata-se, sobretudo, de fazermos um paralelo entre o que significam as imagens do filme, com o que significa, e para o que serve as imagens dos apócrifos.

As narrativas dos Evangelhos tidos como apócrifos foram muitas vezes desenvolvidas para acrescentar detalhes à pouco conhecida estória da vida de Jesus, uma grande parcela foi escrita a partir do século II e alguns até mesmo muito posteriormente. Depois do estabelecimento do Cânone pelo Vaticano, sob a influência direta de São Jerônimo, os apócrifos não foram mais levados em consideração pela Igreja Católica, e passaram a desaparecer aos poucos, no entanto, sobreviveram na tradição popular que através dos séculos se incorporou a alguns ritos religiosos e até mesmo à estória da vida de Jesus. Mas, tudo isso já foi abordado no capítulo que se refere às fontes[117]. O que nos interessa mais é dar uma rápida amostragem do tipo de imagem de Jesus elaborada por alguns destes textos.

No Evangelho Pseudo-Tomé, datado em torno do século II, veremos a estória de Jesus ser narrada dos cinco aos doze anos, até o episódio da apresentação de Jesus no Templo. Por este dado, o período de tempo abarcado, desconhecido dos textos canônicos, imediatamente se percebe o desejo do autor de "completar" parte da estória de Jesus que era desconhecida. Neste texto encontram-se passagens realmente um pouco extravagantes, mas todas plausíveis, pois partia o escritor da lógica de que Jesus era Deus, então, mesmo quando ele era criança ele era Deus, um Deus peralta mais ainda Deus.

Logo em seu início o narrador nos conta que Jesus modelava passarinhos de barro, e ao ser surpreendido fazendo isso, num *sabath*, por um Fariseu, ele bateu palmas e fez com que os passarinhos saíssem voando[118]. No capítulo seguinte um rapaz esbarrou em Jesus e este mandou que ele morresse e o rapaz caiu morto. As pessoas vendo aquilo foram reclamar ao seu pai José, e este ralhando com Jesus, foi por ele desautorizado, e dizendo que José não era responsável por aquelas palavras deixou os cinco reclamantes cegos[119]. No capítulo 11, Jesus foi a uma fonte buscar água e seu jarro se quebrou, ele fez então um jarro com seu manto e o levou cheio de água para sua mãe. No Evangelho Árabe da Infância,

---

[117] Vide cap. 1.
[118] Tricca, Maria Helena de Oliveria. Apócrifos, os proscritos da Bíblia. São Paulo: Ed. Mercuryo,1989.
[119] Tricca, op. Cit. p.135.

Jesus faz com que um homem, que havia sido transformado numa mula, voltar ao normal[120].

Em outra passagem, José recebeu uma encomenda de Herodes para que ele fizesse um trono, a peça saiu um pouco menor do que o desejado, Jesus puxou-a de um dos lados e ela alcançou a medida adequada. Em outro momento Jesus transformou um grupo de crianças em carneiros, pois ele era o seu pastor. Em outro texto A Descida de Cristo aos Infernos, Jesus conversa intimamente com Satanás, e de lá liberta todas as almas. Poderia citar praticamente ao infinito os fatos grotescos, bizarros, surreais para se dizer o mínimo destas antigas narrativas, o que de forma nenhuma retira o seu valor, mas dá para se perceber bastante bem o que a lógica bastante simples de se afirmar que Jesus é Deus, e que foi Deus desde o principio, exige para que nela se creia, principalmente entre os mais simples. Jesus, carregado de todos os poderes de um Deus, faz as intervenções que deseja sobre o mundo natural, e tudo continua natural, uma vez que é ele quem pode fazê-lo.

Assim também são as diversas cenas de *The Last Temptation of Christ*. A partir da afirmação da divindade de Jesus e de que o roteirista e o co-roteirista desejavam que não houvesse um limite entre o natural e o sobre-natural uma série de imagens e fatos bizarros foram possíveis, inclusive que um grupo de judeus (Jesus, seus discípulos e as mulheres que o seguiam) tomassem sangue na Santa Ceia, sem o menor constrangimento. Nem é preciso dizer a dificuldade que esta relação provê: Judeu x sangue. Se apenas a idéia de "este vinho é o meu sangue" era suficiente para criar uma celeuma, imagine-se o fato concreto em si?

É essa junção, entre fatos "conhecidos" da vida de Jesus, retirados aos Evangelhos, com o desejo de mostrar ou demonstrar fatos que não foram relatados, inclusive aí a "tentação", é que levam a possibilitar que se pense em *The Last Temptation of Christ* como um Evangelho Apócrifo do Cinema. Até mesmo quando ele é amplamente recusado socialmente, é um fato que vem em socorro desta idéia. O filme de Scorsese está para o de Pasolini numa relação inversamente proporcional de erros e acertos. Se Pasolini foi fiel, na medida do possível, ao texto de Mateus, Scorsese não foi fiel nem a kazantzakis e nem aos textos evangélicos, transtornou-os todos em favor de uma "outra" percepção à respeito de

[120] Tricca, op. Cit. p. 157.

Jesus. Talvez tão válida quanto a dos apócrifos, serve como uma informação à respeito do imaginário de uma época.

O Caso Paulo

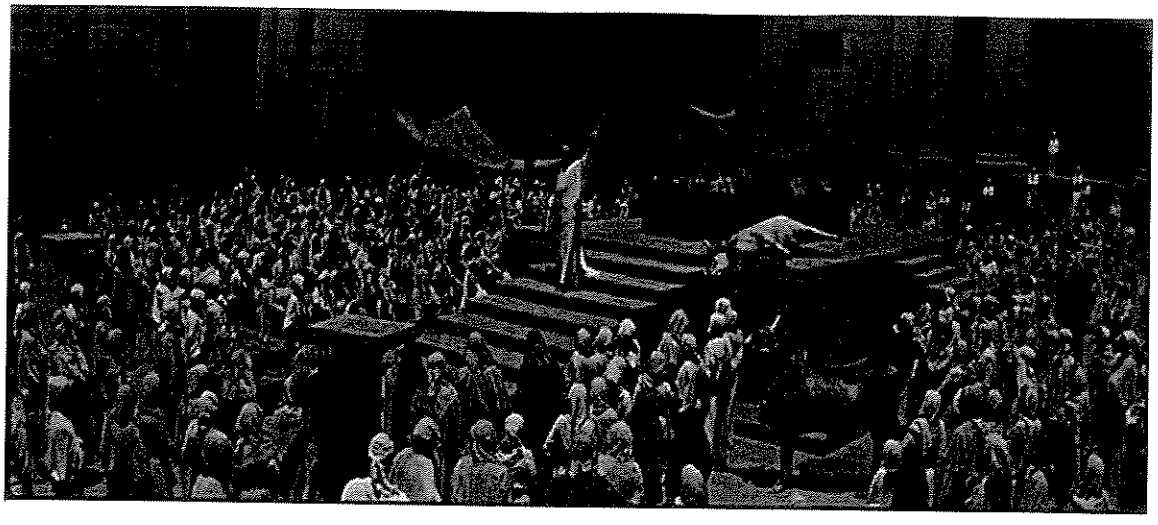
Na terceira e última parte do filme, a da "tentação", temos uma pequena diferença de opiniões entre Barnes Tatum e Lloyd Baugh. Para o primeiro esta última parte corresponde a uma "visão" ou a um "sonho" e não se consubstancia numa seqüência realista dentro do filme. Porém Lloyd Baugh argumenta, bastante bem por sinal, que em geral o que todos aceitam como sendo apenas uma "visão" não pode ser assim tratada dentro do contexto do filme, pois neste o natural e o sobre-natural coexistem, e essa parte não pode ser nem mais nem menos "sonho" do que todas as outras. Talvez aceitá-la como tal seria uma maneira do filme ser aceito mais facilmente pelo público e pelos religiosos em geral, no entanto, Baugh aposta em sua "concretude objetiva"[121], ainda que a parte da tentação seja revertida ao final do filme, ela realmente acontece.

Retomo essa diferença entre os dois pesquisadores por que Tatum observa o interessante aparecimento do apóstolo Paulo no filme, mas retira parte do seu valor intrínseco por ele estar ligado à "visão" e não a uma realidade. Desejo pensar um pouco o Caso Paulo, pois, a forma como ele foi tratado no filme possibilita com que o vejamos como uma percepção crítica do diretor com relação ao próprio Cristianismo. O que é algo bastante diverso das afirmações de Scorsese como sendo um devoto católico. A presença de Paulo neste filme é muito mais ousada do que a própria tentação de Jesus constituir uma família e viver uma vida comum.

Paulo já havia me chamado a atenção em *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, ele não aparece naquele filme, mas parte da sua Epístola aos Coríntios é posta na boca de Jesus quando ele faz uma pregação importante no Templo de Jerusalém. Isto é importante, pois naquele período não se costumava ainda se criar falas completamente fictícias para Jesus, adaptava-se algumas, mas elas eram basicamente textuais dos Evangelhos. Quando Stevens procurou algumas "palavras diferentes" para Jesus foi em Paulo que ele encontrou. Mas a distância de alguns anos que separam Jesus de Paulo não permitiam uma maior aproximação entre eles. O que chega a ser de certa forma um pouco injusto, historicamente falando, pois os textos mais antigos do Cristianismo – inclusive

[121] Baugh, p. 67.

mais antigos que o dos Evangelhos – são as Epístolas de Paulo. Uma injustiça remediada com certa mestria em *The Last Temptation*.



Palavras de Paulo em *Greatest Story*

O primeiro aspecto da ousadia está no fato de Scorsese ter feito um encontro impossível fora do cinema. A conhecida história de Paulo (Atos dos Apóstolos) nos conta que ele não conheceu pessoalmente Jesus, e que era um perseguidor de cristãos poucos anos depois da crucificação. Um dia foi enviado para a cidade de Damasco, com ordens de perseguir os seguidores de Cristo que lá se encontravam, no caminho ele vê uma grande luz que o faz cair do cavalo que montava, e em meio a ela uma voz que dizia: *Saulo, Saulo, por que me persegues?!* Diante da revelação de que se tratava de Jesus que lhe aparecia daquela forma Saulo, após ter sua visão recuperada por um devoto de nome Ananias, dedica-se a pregar a Boa Nova.

No entanto, Paulo, que tinha o nome de Saulo, e após sua conversão adotou a forma latinizada de seu nome, não conseguia convencer os apóstolos de Jerusalém que ele havia se convertido, em razão disso ficou um tempo afastado, pois as autoridades judaicas também o perseguiam agora. Quando anos mais tarde foi convidado a participar de algumas pregações, Paulo já possuía uma idéia ligeiramente diferente da dos antigos discípulos, ele queria pregar o "evangelho" para os estrangeiros, o chamados "gentios". Graças ao trabalho de Paulo, o incipiente Cristianismo deixou de ser um fenômeno típico da cultura judaica e universalizou-se. Ele insistiu em dois conceitos básicos: Salvação e Ressurreição. O seu papel foi de tal monta que aquele que é reconhecido como sendo o Primeiro Concílio, o de Jerusalém, foi feito por sua causa, pois ele desejava liberar os gentios conversos das regras

da Lei judaica, como o abster-se de animais sacrificados, e a circuncisão obrigatória para os homens, além do fato de que mesmo que os estrangeiros obedecessem a tudo isso jamais seriam judeus verdadeiros, seriam apenas "simpatizantes". Com o apoio de Pedro, Paulo conseguiu fazer a sua percepção da mensagem evangélica vencer no concílio, superando o chefe da Igreja nascente, o irmão de Jesus, Tiago, cognominado o Justo.

Evidentemente a história do Cristianismo poderia ter sido bem outra se não tivesse acontecido a destruição de Jerusalém pelos romanos no ano de 70 d.c., algo que nem os apóstolos e nem Paulo poderiam prever. Com a destruição da capital, e poucas décadas depois com a dispersão dos judeus pelo resto do império, os cristãos-judeus desapareceram, mantendo-se apenas as comunidades que surgiram inicialmente com a pregação paulina. Apenas com os modernos estudos bíblicos os pesquisadores chegaram a aventar a hipótese de que o verdadeiro fundador do "Cristianismo" tenha sido Paulo e não Jesus, principalmente por ter dado ênfase a aspectos como a Salvação e a Ressurreição, ao em vez de enfatizar a mensagem moral do Evangelho como princípio fundamental. Diferentemente dos outros apóstolos, Paulo entendeu que a mensagem em tomo de Jesus era algo de alcance "universal"; e, mesmo essa percepção de "universal' no mundo antigo era bastante nova.

Acredito que com este rápido percurso dê para se ter uma idéia da surpresa que significa encontrar Paulo e Jesus juntos em um filme, e os dois dialogando sobre a questão mais fundamental possível, quem originou o Cristianismo? Foi a idéia da Ressurreição? Foi Paulo? Qual o papel que o Jesus que viveu na Palestina do século I teve realmente?

No filme de Scorsese, Paulo aparecerá em três seqüências, em todas a sua personagem está ligada apenas à ficção, pois Paulo, se chegou a ser contemporâneo de Jesus, deveria ser uma criança á época. Na primeira seqüência ele parece ser um zelote, amigo de Judas e encontra-o no momento em que Jesus havia acabado de expulsar os mercadores do Templo, neste momento ele ainda é Saulo. Num segundo instante ele aparece junto com outros zelotes numa cena onde ele, ironicamente, se destina a matar Lázaro, que havia sido ressuscitado por Jesus. Seria uma forma de fazer desaparecer o maior milagre de Jesus e assim dar maior poder aos zelotes, pois não partilhavam da mesma opinião à respeito da luta contra o romanos. A terceira aparição da personagem é já na parte da "tentação".



Seqüência do encontro de Paulo com Jesus

Paulo aparece sobre algumas ruínas romanas, pregando para um pequeno público, enquanto Jesus, envelhecido e seguido por duas esposas e uma renca de crianças, aproxima-se para ouvi-lo pois percebera que aquele desconhecido falava dele. Paulo tem os gestos e a entonação da voz típica dos pregadores evangélicos americanos e Scorsese põe em sua boca tudo o que ele não colocou em seu filme: Maria era virgem, Jesus era o filho de Deus, veio salvar os homens do pecado, foi morto e ressuscitou. Jesus aproxima-se e diz que ele mente. Evidentemente, por que ele estava vivo. Paulo ouve a estória que Jesus conta e argumenta que as pessoas precisam do Cristo:

Paulo: "(...) elas só esperam a ressurreição de Jesus, não me importa se você é Jesus ou não. A ressurreição de Jesus salvará o mundo e é isso que importa.

Jesus: São mentiras, você não pode salvar o mundo mentindo.

Paulo: Eu criei a verdade a partir do que as pessoas precisam ou acreditam. Se tiver que te crucificar para salvar o mundo, te crucificarei. Se tiver que te ressuscitar, então, também o farei.

Jesus: Não vou deixar. Direi a verdade a todos.

Paulo: Vá em frente, vamos, diga, agora. Quem vai acreditar em você? Você começou tudo, agora não pode parar. Todos que acreditam em mim irão te matar.

Jesus: Não, isso não vai acontecer.

Paulo: Como você sabe? Veja, você não sabe o quanto as pessoas precisam de Deus. Você não sabe o quanto ele as pode fazer felizes. Felizes por nada. Ele pode fazê-las felizes por morrer e elas morrerão. Tudo por causa de Cristo. Jesus Cristo. Jesus de Nazaré. O Filho de Deus. O Messias. Não você. Não por sua causa. Sabe, estou feliz por ter encontrado você. Agora, posso esquecer tudo sobre você. Meu Jesus é muito mais importante, e muito mais poderoso. Obrigado, foi bom encontrar você".

Este é com certeza um dos melhores diálogos da estória dos Filmes de Cristo, não tanto pelo o que ele contem quanto pelo que significa. A idéia é bastante clara, não faz diferença se Jesus existiu ou não, se ele ressuscitou ou não, importante são as idéias de Salvação e de Ressurreição, são elas que balizam a vida do crente. Pode-se até negar o Jesus, pessoa histórica, como faz Paulo no filme, mas todo o resto se é passível de discussão não o é de negação; pois não pode ser provado, não pode ser demonstrado e se trata tão somente de fé, e a necessidade que as pessoas têm dela.

Outra percepção que deve ser verificada é que no filme não fica claro que Jesus tenha ressuscitado, mas, na assertiva de Baugh, é claro, que pela lógica do natural e do sobrenatural, Jesus viveu muitos anos depois da sua crucificação e encontrou Paulo. E, então é evidente que a mensagem só pode ser a de que Paulo fundou o Cristianismo independente de Jesus. Logo, talvez o filme que importe não seja um sobre Jesus.

Concluindo pela ausência de Ressurreição no filme, Tatum coloca-o ao lado de *Jesus Christ Superstar*, *Godspell* e de *From the Manger to the Cross*, de 1912. Mas ele esclarece que *The Last Temptation* vai muito além destes filmes, pois coloca a discussão da "fabricação da Ressurreição":

"A argumentação que crê que a representação da ressurreição de Jesus foi uma fraude é tão antiga quanto a do Jesus histórico. No século XVIII, H. S. Reimarus argumentou que os discípulos de Cristo não somente roubaram o corpo de Jesus do túmulo como inculcaram a crença de que ele havia sido ressuscitado por Deus. Em *The Last Temptation* a suspeita de fraude surge através do surpreendente e provocativo papel de Saulo na estória de Jesus, também chamado de Paulo"[122].

Depois de narrar como acontece o encontro entre os dois, Tatum retira um pouco a força da sua idéia, uma vez que havia aceitado a premissa da visão: *"Essa relação só é menos forte por que ela aconteceu no momento da 'visão' de Jesus, no entanto, esta é a*

[122] Tatum, p.166.

primeira vez e a mais bem explícita, que esta questão é colocada para o público; a relação entre o Jesus da fé pregada, e o Jesus histórico"[123].

O surgimento desta personagem num Filme de Cristo, colocada exatamente desta forma só pôde existir graças às pesquisas acadêmicas acerca do Jesus histórico e ás discussões levadas à cabo por gerações e mais gerações de teólogos que também ajudaram a esclarecer o papel de Paulo dentro do Cristianismo. De todas as contribuições possíveis para a narração da vida de Jesus no Cinema, feitas por Scorsese, esta com certeza é a mais significativa. E é significativa porque abre possibilidades para novos questionamentos e utilizações de Paulo e de suas epístolas em filmes futuros, diferentemente da idéia das relações entre Jesus e Maria Madalena, que a mim parecem agora um tanto quanto esgotadas, pois foram preparadas longamente pela história dos Filmes de Cristo, enfim aconteceram, e agora, se forem repetidas será como um dado pouco relevante.

A Imagem Cristológica

A imagem Cristológica que deriva do filme de Martin Scorsese é bastante difícil de ser aceita. Talvez até mais do que aquela que surgiu em meio à análise do filme *Jesus Christ Superstar*, o Anti-Cristo, isto por que aquele filme não tinha maiores pretensões do que fazer boa música. O de Scorsese pretende um pouco mais do que isso, deseja instaurar um momento de reflexão sobre a natureza dual de Cristo, o humano e o divino convivendo no mesmo homem. Como diria o próprio Scorsese, quando falava do motivo da sua escolha pelo romance de Kazantzakis:

> "Achei que a interpretação de Cristo realçava o lado humano da sua natureza sem, contudo, negar que Ele é Deus, o que para mim era compreensível. O lado divino não compreende inteiramente o que o lado humano tem de fazer, que Ele tem de transformar a si próprio e finalmente chegar ao sacrifício na cruz – Cristo, o homem, apenas apreende isto aos poucos, gradualmente. Em toda a primeira parte do livro ele age somente de acordo com as suas emoções e psicologia humanas, e por isso, fica confuso e perturbado. Achei que este Jesus neurótico – mesmo psicótico – não era muito diferente das mudanças de humor e de psicologia de que se encontram indícios nos Evangelhos. Por exemplo, Cristo amaldiçoando a figueira, expulsando os fariseus do Templo e dizendo: "Eu não vim para trazer a paz mas para trazer uma espada, para por o pai contra o filho, a mãe contra a filha.", e assim por diante."[124]

[123] Tatum, p. 167.
[124] Thompson & Christie, p. 144.

É difícil dizer se esta era realmente a intenção original do diretor, uma vez que o texto acima foi escrito posteriormente ao lançamento do filme. Não digo isso para a questão da "dualidade" mas a do fato dele ter realmente conseguido elaborar um Cristo com uma personalidade neurótica, psicótica mesmo. O pesquisador Lloyd Baugh chega até mesmo, exaltando-se, a ampliar a categorização do próprio Scorsese, depois de alinhavar várias características da personalidade deste Jesus, como as dificuldades de se relacionar com mulheres, as súbitas mudanças de idéia, a incapacidade de tomar decisões sozinho, as explosões de humor, etc, ele nota que se trata de um homem com psicose maníaco – depressiva[125].



Maria, Madalena, Judas e Satanás os apoios de Jesus

O filme todo põe à frente dos nossos olhos essas evidências, mas é bom lembrar que na cena em que Jesus busca o perdão de Maria Madalena no local onde ela se prostituía ela lhe diz que ele é um homem fraco, que se refugiou atrás da mãe a vida inteira, ou atrás dela e que naquele momento se escondia atrás de Deus. No entanto, pouco depois Jesus está se refugiando atrás de Judas, e finalmente, na terceira parte do filme esconde-se atrás do Anjo

[125] Baugh, p. 71.

(Satanás). Ou seja, característica de um homem frágil que nunca sabe o que quer e não consegue decidir claramente a respeito de nada. Para Baugh o filme poderia ser teologicamente aceito, uma vez que traz a idéia de que Jesus é Deus; no entanto, reconhece que também não é correto o fato de que Jesus não chegue a uma aceitação tranqüila deste fato. Dentro da percepção de que Deus o persegue, Jesus está mais para um psicótico-paranóico[126].

Talvez a cena que mais explicite estas dificuldades com a imagem de Jesus seja aquela que se passa logo após os zelotes matarem Lázaro. Jesus tenta convencer Judas a entregá-lo para as autoridades e este argumenta:

Judas: "Não entendo você, primeiro é o amor, depois a guerra, agora diz que tem de morrer? Eu não acredito em você!"

Tendo em vista que o diretor expressou o seu desejo de fazer uma personagem assim, e que além disso os pesquisadores, de forma geral, também o viram assim, só há uma imagem Cristológica possível, Jesus, o Psicótico. De alguma forma ela é inaceitável, por que Tatum, p.ex., a percebeu assim também, mas buscou tentar demonstrar que o desejo e a necessidade de Jesus morrer o vinculavam à imagem do Servo Sofredor, aparentando-o com o filme de Zeffirelli, mas qualquer um que viu um e outro filme sabe que a construção daquela imagem em Zeffirelli é muito mais adequada do que a sua suposta aparição em Scorsese. Tatum consegue até mesmo colocar como subtítulo de um de seus itens: Jesus como um Messias Relutante. No entanto, a construção, o conteúdo das imagens e dos diálogos do filme, deixam claro apenas a primeira idéia de Scorsese, Jesus é um psicótico. E, esta imagem, como comentei anteriormente é oriunda principalmente das duas primeiras partes do filme. Pois na terceira Jesus está um pouco mais decidido e conformado com a "vidinha do cotidiano" e só percebe seu erro quando os apóstolos aparecem em seu leito de morte para alertá-lo de que ele caiu na última tentação.

Sem dar razão aos excessos de alguns fundamentalistas, é evidente que uma imagem destas não chega a fazer jus ao diretor, ao filme, ou a Jesus Cristo. Talvez valha como um esforço artístico, mas aí, ficam alguns com a razão ao dizerem que o filme de Scorsese é

[126] Baugh, p. 71

estilísticamente, cinematograficamente e teologicamente fraco, pois o diretor não conseguiu abarcar em seu todo as conseqüências de suas escolhas dentro da obra de Kazantzakis.

Baugh fez várias observações interessantes em sua análise, como o excesso de sangue que aparece no filme[127], o que de alguma forma precede o filme *The Passion*, de Mel Gibson; mas, mesmo a isso Scorsese tinha uma resposta, a importância do sangue dentro do Cristianismo. E já que falava em sangue, além dos discípulos beberem-no na Santa Ceia, Baugh notou a música, completamente imprópria de Peter Gabriel, primeiro por ser de origem árabe e não hebraica, segundo por se tratar de um hino senegalês que é a "chamada para a oração", utilizado pelos muçulmanos para orarem a Allah, sem dizer que o texto dela afirma que ele é o único Deus[128]. O pesquisador notou que esta impropriedade "ofende" a cristãos e muçulmanos ao mesmo tempo. Em contrapartida ele conseguiu encontrar alguma virtude no filme, somente o filme de Scorsese produziria um Jesus subjetivo, pois é o ponto de vista de Jesus, repetidamente o que aparece, mesmo as suas dúvidas, mesmo várias câmeras que assumem o seu ponto de vista, dão uma boa amostra de que aquele é o processo "do pensamento de Jesus" é ele mesmo se fazendo no momento da ação. Todavia, esta também é uma forma de encontrar uma contribuição de Scorsese para os Filmes de Cristo. E, sim ele de fato contribui neste quesito.

A Recepção

Poucos meses antes do filme ficar pronto para a sua estréia a controvérsia voltou a se espalhar na imprensa a seu respeito. Isto levou a Universal Pictures, que co-produzia o filme com a Cineplex-Odeon, em janeiro de 1988, a contratar para consultor do filme Tim Penland, um cristão recém-convertido e diretor de uma empresa de marketing especializada em interesses fundamentalistas. Em junho ele demitiu-se, queixando-se que a Universal tinha faltado à sua promessa de exibir uma primeira versão do filme aos fundamentalistas. A Universal contrapôs que Scorsese estava simplesmente atrasado, e que eles próprios esperavam ver o filme em Julho[129].

Buscando fazer com que o filme não estreasse, em meados de julho os fundamentalistas passaram a atacar Lew Wasserman, presidente da MCA (empresa-matriz

[127] Baugh, p. 59.
[128] Baugh, p. 60.
[129] Thompson & Christie, p. 19.

da Universal), acusavam-no de desacreditar a fé judaica apoiando o filme. Enfim, algo realmente inusitado aconteceu, em 15 de julho, o evangelista Bill Bright se ofereceu para reembolsar o custo do filme, caso o estúdio entregasse seus negativos para serem destruídos. Schrader e Scorsese haviam se mantido em silêncio até aquela data, embora estivessem plenamente apoiados pela Universal, Scorsese fez então uma declaração:

> "O meu filme foi feito com um profundo sentido religioso. Há quinze anos que trabalho nele, é mais do que um projeto de filme. Entendo que é um filme religioso acerca do sofrimento e da luta para encontrar Deus. Foi feito com convicção e amor e, portanto, acredito que é uma afirmação de fé, e não uma negação. Mas, sinto que seguramente, em toda parte, as pessoas serão capazes de se identificar com o lado humano de Jesus, assim como com o seu lado divino."[130]

A universal emitiu uma declaração a favor do filme, salientando que *"A Universal Pictures e a Cineplex Odeon se apóiam no princípio da liberdade de expressão e esperam que o público americano dê ao filme e ao seu realizador uma real e justa oportunidade"*[131].

A estréia do filme estava marcada para acontecer em 23 de setembro, no Festival de Cinema de Nova Iorque, como programa de abertura, diante dos protestos se pensou em remanejá-lo para outro momento do Festival, pois se temiam reações como as que ocorreram com *Je Vous Salue Marie*, de Godard, em 1985.

Em 12 de julho, no mesmo dia em que era exibido numa primeira versão para líderes religiosos convidados, em Nova Yorque, Penland, o antigo consultor do filme, realizou na Costa Oeste uma conferência de imprensa com quatro fundamentalistas californianos, atacando o filme e rejeitando a necessidade dele ser visto individualmente por cada pessoa. Mas o filme não tinha só inimigos, contava, mesmo entre os fundamentalistas, com alguns simpatizantes e entre eles encontrava-se o Reverendo William Fore, do Conselho Nacional de Igrejas, ele afirmou na televisão que *"A Última Tentação de Cristo era apenas uma idéia que devia ser debatida abertamente"*[132].

Devido a exigir uma perspectiva muito especial do espectador, o filme provocaria reações contrastantes mesmo dentro da mesma Igreja, como foi o caso, p. ex., do Bispo de Nova Iorque Paul Moore, enquanto ele disse depois da exibição do filme não ter visto "nada de insultuoso nele", em Los Angeles o Arcebispo Roger M. Nahony comentou que do que compreendeu do filme provavelmente o qualificaria de "moralmente ofensivo" e

[130] Thompson, op. Cit. p. 20.
[131] Thompson, p. 20.
[132] Thompson, p. 21.

recomendaria que fosse evitado. Diante da polêmica aberta, nada mais restava a fazer do que Scorsese aparecer de público para defender o seu filme, e o fez pela televisão em 25 de julho, dizendo que não faria qualquer alteração em *The Last Temptation*, e reafirmou que se tratava de uma obra de ficção, e não de uma versão do Evangelho.

Mas isto não era suficiente para abafar ou resolver qualquer polêmica, pois dois dias mais tarde, numa discussão televisiva acerca do filme, a Madre Angélica, diretora da cadeia de televisão "Palavra Eterna", descreveu-o como *"o filme mais satânico jamais realizado"* e declarou que *"destruirá o cristianismo"*. Em resposta a isto, Jack Valenti, presidente da MPAA (comissão norte-americana para classificação de filmes) questionou como seria possível que um simples filme pudesse abalar a fé de alguém[133].

Quando Guglielmo Biraghi, diretor do *Festival de Veneza*, disse que iria exibir *The Last Temptation* fora de concurso, descrevendo-o como *"um filme muito católico"* a controvérsia enfim estendeu-se à Europa. Franco Zeffirelli, cujo novo filme *Young Toscanini* (Jovem Toscanini) também estava para ser mostrado no Festival, e que era também o conhecido diretor de *Jesus of Nazareth*, um clássico do gênero, aderiu à campanha de muitos católicos para impedir a exibição do filme. Chegou até mesmo a declarar que o filme continha alusões anti-semitas, o que veio a negar mais tarde numa carta (de página inteira) publicada na *Variety*. A atitude de Zeffirelli causa certa estranheza, uma vez que ele mesmo quase foi vítima da censura de grupos religiosos, talvez fosse algum medo da comparação entre o seu filme e o de Scorsese.

Na Grã-Bretanha, Mary Whitehouse, experiente empreendedora de campanhas, para não dizermos que ela possuía um excelente senso de oportunidade, expressou a sua preocupação à Comissão Britânica de Classificação de Filmes, ameaçando invocar o estatuto de blasfêmia se necessário. Ela poderia ser realmente uma ameaça mais séria, já que tinha levado a cabo, com êxito, uma campanha contra o *Gay News* em 1977, por ter publicado um poema que dava uma interpretação homossexual à crucificação. O Cardeal Basil Hume, sem ver o filme, baseado apenas em parecer de outros, recomendou que a comunidade católica não devia ver o filme porque algumas partes iriam chocar e ofender os crentes[134].

---

[133] Thompson, p. 21.
[134] Thompson, p. 21.

Diante deste quadro a Universal tomou a decisão súbita de estrear o filme a 12 de Agosto. Tom Pollock, presidente do grupo MCA, declarou que *"a melhor coisa que pode ser feita por A Última Tentação de Cristo é fazer que os americanos tenham acesso ao filme, e deixá-los tirar as suas próprias conclusões baseadas no que virem, e não em juízos tendenciosos"*. A Universal e a Cineplex disseram que ambas *"apoiaram o direito de Martin Scorsese expressar o seu ponto de vista pessoal, artístico e religioso, e o direito dos indivíduos escolherem o que querem ver e pensar"*.

A resposta dos fundamentalistas americanos foi imediata. O Reverendo R. L. Hymers ameaçou a Universal com violentas formas de protesto se o filme estreasse com a tão falada cena de sexo. Outros protestos vieram também dos evangelistas Bill Bright, Jerry Fallwell e Donald Wildman. Eles descobriram até mesmo uma forma *sui generis* para manifestar a sua contrariedade, votando contra os Democratas nas áreas em que o partido tinha ligações com a MCA. A Conferência Católica Norte-Americana declarou também que os seus quarenta milhões de adeptos não deviam ver o filme. Numa última tentativa para impedir a exibição do filme, em 11 de agosto, cerca de 25.000 pessoas protestaram junto da Universal Studios.

Com toda esta publicidade gratuita, *The Last Temptation of Christ* estreou em nove cinemas dos EUA em 12 de agosto, acompanhada por declarações de apoio por parte de realizadores cinematográficos, como Clint Eastwood, que afirmou: "A Liberdade de expressão é o nosso lema". Scorsese ganhou ainda um voto de solidariedade da Associação dos Realizadores Americanos. Em Nova Iorque, o filme foi exibido no Ziegfeld Theater da Cineplex Odeon (lotação para 1141 lugares) com segurança reforçada e 100 polícias de serviço. Do lado de fora do edifício, cerca de 1000 pessoas protestavam. A região foi fechada ao trânsito, e o público teve suas bolsas revistadas antes de adentrarem no cinema, pois havia a suspeita, por causa de ameaças, de que fizessem estragos, usando para isso *sprays* de tinta nas telas[135].

As mesmas cenas de protesto puderam ser vistas em cidades Los Angeles, San Francisco, Washington, Chicago, Seatle e Toronto, no entanto, foram acompanhadas por bilheterias completamente esgotadas. Em três dias o filme fez uma receita de 400 mil dólares. No entanto, isto não significou uma grande vitória da expressão artística, pois em

[135] Thompson, p. 22.

seguida quatro grandes circuitos norte-americanos, atingindo cerca de 2000 salas de cinema, asseguraram que não exibiriam o filme. Em 26 de agosto, uma tela foi rasgada e uma cópia do filme foi roubada do Cineplex Odeon Theater em Salt City e em Atlanta cerca de 1000 pessoas foram para as ruas em protesto contra a sua estréia.

Em Londres, o Conselho Nacional de Classificação de Filmes atribui a *The Last Temptation* um "18", isto é, só para adultos, baseando-se no fato de nenhum dos jurados ter achado o filme blasfemo. Mary Withehouse, claramente melindrada com esta decisão, disse que empreenderia uma campanha para que as câmaras municipais não autorizassem a sua exibição. Em Veneza, um júri local viu o filme, antes da sua exibição pública, em 7 de setembro, por haver uma oposição muito forte por parte dos democrata-cristãos. Dois dias mais tarde estreou em Londres, onde ocorreram protestos sem significado no exterior dos cinemas, havendo apenas um senão quanto à sua publicidade que não pôde ser feita nos transportes públicos de Londres.

Em 28 de setembro, o filme estreou em Paris, e os parisienses não se comportaram muito bem pois ao mesmo tempo em que ocorriam manifestações violentas nas ruas houve uma desordem na sala de exibição da UGC Odeon: foram atirados cocktails Molotov e deixaram feridos treze policias. Foi lançado gás lacrimogêneo contra uma sala de cinema e outros incidentes vieram a ocorrer ainda em Avignon, Besançon e Marselha. Em 22 de outubro, o cinema St. Michael foi consumido pelo fogo, ficando feridas treze pessoas. O Ministro da Cultura, Jack lang e o Arcebispo de Paris, condenaram publicamente estes atos de violência, mas na prática a distribuição do filme em França foi rapidamente cerceada[136].

No livro *Scorsese por Scorsese*, Thompson e Christie, informam ainda que:

> "O filme foi proibido em Israel, por ser considerado ofensivo aos cristãos. Estreou na Grécia, mas foi retirado um mês mais tarde. A estréia no Brasil provocou ainda maior violência. Por outro lado na República Federal Alemã foi-lhe dado a classificação "especialmente notável", e foi passado na Irlanda para "maiores de 18 anos", desde que não deixassem entrar ninguém nas salas de cinema depois de o filme já ter começado, para que não se perdesse a explicação de abertura, onde se referia que o filme se baseava num trabalho de ficção, e não no Evangelho"[137].

Apesar de toda a polêmica, ou possivelmente graças à mesma, no fim de outubro, a Universal já havia ganho cerca de oito milhões de dólares com o filme. Contudo, os fundamentalistas continuaram a proclamar a sua vitória sobre Scorsese e os seus defensores

[136] Thompson, p. 24.
[137] Thompson, p. 24.

embora o movimento de boicote às vendas de E.T. (vídeo da MCA) tenha claramente fracassado. Em maio de 1989, a MCA anunciou o lançamento em circuito restrito do vídeo de *A Última Tentação de Cristo*, o que provocou novas retaliações. Como pudemos observar, principalmente pela atitude dos fundamentalistas envolvidos (Bright, Penland, Mary Whitehouse, Madre Angélica) e seu acesso aos meios de comunicação, e até mesmo à incitação à violência, houve bastante oportunismo por parte de alguns representantes menos felizes das confissões religiosas envolvidas. Algumas vezes, quando analisamos a recepção de um filme ou alguns outros pesquisadores o fazem, nos esquecemos que também os representantes de grupos religiosos fazem política. Nem sempre a política corriqueira, mas, a política dentro de seus próprios círculos religiosos, no mais das vezes mais ávidos de reconhecimento público do que sinceramente desejosos de defender a sua fé de algum ataque. Possuem seus programas televisivos e radiofônicos, o que seria melhor do que uma polêmica (justa ou injusta) para lhes trazer mais audiência? Enfim, a polêmica é uma faca de dois gumes, sempre beneficia, de um lado faz propaganda para o filme e do outro para os grupos religiosos, que também já conhecem na década de oitenta este mecanismo secular de promoção.

A repercussão do filme na imprensa, após a sua estréia, não guardou tanto a polêmica, como havia acontecido no passado com outros filmes. A crítica na década de oitenta foi menos cáustica e destrutiva do que as das décadas anteriores. Se os fundamentalistas desejavam destruir o filme e impedir que os "fiéis" o vissem, também havia os religiosos que defendiam o direito das pessoas verem-no e analisarem-no por si. Enfim, ao final do século XX não existiam apenas religiosos fundamentalistas. A imprensa tratou o filme de forma desigual, os articulistas tendiam mais ou menos para a polêmica conforme suas convicções pessoais.

Quando Scorsese, via televisão, tentou reverter a polêmica, ele teve entre seus inúmeros entrevistadores Richard Corliss para *Film Coment* de setembro/outubro de 1988:

> *"Corliss: Este seu Jesus é Deus, ou é um homem que pensa ser Deus?*
> *Scorsese: Ele é Deus. Ele não está enganado. Eu acredito que kazantzakis pensava isso. Eu penso que o filme diz isso e eu sei que acredito nisso."*[138]

[138] Tatum, p. 171.

Nessa entrevista Scorsese identifica-se como um crente e defende o filme como uma expressão de fé, todavia fez um retrato nada convencional de Jesus. Não podemos deixar de notar que tanto o livro *Scorsese por Scorsese*, aqui bastante citado, como as entrevistas do diretor sobre o filme, foram sempre elaboradas ou no calor do debate ou bem posteriormente a ele. Ninguém deixa de se sentir mais ou menos como que diante das confissões de um "padre" ao ler todas as boas intenções do diretor. Confessou não ser um católico praticante, mas diante de toda a polêmica acabou passando por homem pio e cheio de boa vontade que deseja apenas fazer uma reflexão sincera sobre um tema espiritualista pungente. Bem, nem tanto ao céu em tanto à terra.

Corliss acabou sendo conquistado por Scorsese, o que pode ser visto numa breve matéria na revista *Time* (15 de agosto de 1988), ele concluiu que: *"aqueles que acompanhassem Scorsese em sua perigosa jornada através dos Evangelhos iriam crer que ele tinha criado sua obra-prima."*[139]

Fora Corliss poucos articulistas da imprensa acreditaram que Scorsese tinha criado o seu melhor filme, pode-se juntar-lhe apenas Janet Maslin, no *The New York Times* de 12 de agosto de 1988, falou sobre *"este belo filme"* e descreveu Scorsese como *"talvez o mais inatamente religioso dos grandes cineastas americanos."*Poucos outros tiveram a mesma percepção. Terrence Rafferty no *The New Yorker*, de 5 de setembro de 1988, reduz o filme ao nível de *"um honroso erro"*. John Simon da *National Review*, de 16 de setembro de 1988, classificou-o como *"um torturante filme de 156 minutos"*. Ambos, Simon e Rafferty deixaram claro em seus artigos que seus julgamentos negativos se deviam a questões cinematográficas e não religiosas. Entre as fraquezas do filme estavam os diálogos, a forma como foram escritos e a forma como foram pronunciados; inflexão e falas que poderiam ser encontradas pelas ruas de Nova Yorque. E, o intencional contraste do sotaque britânico para os romanos e Satanás[140].

Em geral a atuação de Willen Dafoe foi elogiada, mais existiram aqueles, como Rafferty e Simon que o desancaram, o primeiro afirmou que *"ele fez Jesus como qualquer outro não-lunático faria"* e o segundo chegou ao sarcasmo *"será que o filho de Deus não poderia ter dentes melhores?"* Mas sem dúvida nenhuma foi na imprensa religiosa que o

---

[139] Tatum, p. 171.
[140] Tatum, p. 171.

filme de Scorsese teve a recepção mais negativa. Não houve grande diferença se o órgão era de tendência mais liberal ou mais conservador.

David Neff em um editorial para a *Christianity Today*, de 7 de outubro de 1988, considerou que o filme tem um óbvio nível de desvio e distorção da imagem do Jesus dos Evangelhos. Ele fez diversas comparações entre o Cristo da fé e o Cristo histórico e terminou seu artigo comentando sobre as duas grandes falhas do filme. Se Scorsese queria passar a humanidade de Jesus, com o conflito dual, ele falhou, pois este Jesus é Deus. E o erro mais grave foi a própria dualidade carne/espírito, fazendo com que o segundo prevalecesse sobre o primeiro. Para ele um erro de kazantzakis e de Scorsese[141].

James M. Wall em um editorial do tradicional *Christian Century*, de 17-24 de agosto de 1988, condena o filme por usar o material dos Evangelhos de forma muito fundamentalista, como faria algum pregador de Oklahoma. Mas o pior de tudo para ele, não são os erros teológicos, mais a ausência de ponto de vista teológico. O filme é apenas uma miscelânea confusa de conceitos esparsos de amor, pecado, carne, espírito, e tudo juntado sem ligação, não chegando a lugar nenhum.

Os repórteres católicos também reconheceram no filme de Scorsese as fraquezas teológicas e cinematográficas. Mas, nenhum deles afirmou que o filme era de alguma forma blasfemo. Em *America*, em 27 de agosto de 1988, Richard A. Blake, comentou sobre como o filme era pretensioso e menor. E falou sobre suas deficiências teológicas a partir de dois pontos de vista Cristológicos: o de Jesus ter tido ou não desejos sexuais, e das suas incertezas sobre o que ele era e o que era a sua missão. Para a primeira questão Blake argumentou que não havia o menor problema que Jesus tivesse tido desejos sexuais, serviriam apenas para seu maior mérito; mas para o outro quesito argumentou que o Cristo de Schrader-Scorsese não era um homem heroicamente em busca do seu destino, mas um atormentado, neurótico perdido cujas circunstâncias ditavam o próximo passo a ser dado[142]. E, que acima de tudo o filme foi muito prejudicado por sua aproximação excessivamente fundamentalista.

Michael Morris, O. P., escreveu para *American Film*, em outubro de 1988. Ele identificou vários momentos e frases do filme como um *"vácuo teológico"*, e analisou-o

[141] Tatum, p. 172.
[142] Tatum, p. 173.

dentro da tradição dos Filmes de Cristo, concluindo:*"Mais do que qualquer outro filme deste tipo The Last Temptation de Scorsese mediu a magnitude do sacrifício de Jesus em termos de questões morais. Este é acima de tudo o valor do filme para alguém que pode tolerar suas deficiências teológicas."*[143]

Finalmente, o filme foi classificado pelo Departamento de Comunicações do United States Catholic Conference (USCC), como "O" (moralmente ofensivo). O USCC substituiu a função da antiga Legyon of Decency e do NCOMP; a sua função não era mais vigiar e dirigir os cineastas em sentido a um conteúdo mais cristão dos filmes, mas dar aos pais parâmetros sobre o que mostrar aos filhos. Nesse quesito a USCC possui cinco categorias de classificação:

"A-I – público em geral
A-II - adultos e adolescentes
A-III – adultos
A-IV – adultos, com reservas.
O – Moralmente ofensivo"[144].

Como pudemos observar, a recepção do filme pela sociedade americana e também pelo resto do mundo não foi exatamente fácil, no Brasil chegamos a ter também nosso pequeno episódio. Luiz Carlos Merten, no Caderno 2, do jornal *O Estado de São Paulo*, de 2 de fevereiro de 2001, ao comentar o lançamento do DVD, nos informa que:

> A estréia em São Paulo provocou a reação irada do então prefeito Jânio Quadros, que recorreu a um estratagema para substituir a nefanda censura que acabara com o regime militar. Para impedir a exibição do filme, ele simplesmente mandou fechar as salas em que a produção deveria estrear. Como fazê-lo? Por meio de uma vistoria radical, invocando falta de condições técnicas e quetais. Jânio teve de voltar atrás, mas criou um circo e transformou a estréia de A Última Tentação num escândalo.

A estréia, a recepção do filme, toda a polêmica em torno dele, parece ter tido muito mais, realmente, de oportunismo do que um senso de responsabilidade religiosa. Ao longo de todo o percurso de compreensão á respeito dos Filmes de Cristo, pudemos verificar a forma como se alterou essa recepção. Dizer que todas foram de alguma forma polêmicas é parte da verdade. Como foi dito anteriormente em nenhum momento da história dos Filmes de Cristo, as manifestações de religiosos conseguiram impedir a estréia de um filme, ou

[143] Tatum, p. 173.
[144] Tatum,p. 174.

conseguiram fazê-lo mudar em essência a sua mensagem. Às vezes se conseguiu um pequeno corte aqui e acolá, mas todos estrearam e foram vistos.

Em *The Last Temptation* conseguimos observar a tentativa mais ousada de alguns fundamentalistas religiosos de tentarem comprar o filme para destruí-lo. Bem, mas esta seria uma forma um pouco mais simplista e ingênua de se ver os interesses da indústria cinematográfica, e, obviamente não funcionou. Talvez a melhor atitude de recepção foi a de alguns religiosos mais sinceros, e realmente convictos de sua crença pessoal, que passaram a utilizar o filme em suas igrejas para refletir sobre questões mais esquecidas como o pecado e a tentação.

Conclusão

Nos anos 80 verificamos duas forças conflitantes a da produção cultural e a do fundamentalismo religioso crescente. Ao mesmo tempo em que a história dos diversos filmes de Cristo, ou apenas filmes de temas religiosos, haviam preparado maiores ousadias estéticas, uma parte da sociedade passou a ser paulatinamente mais conservadora. É neste ponto que localizamos *The Last Temptation of Christ*, possui produtores maduros que enfrentam a polêmica e sustentam o diretor contra todos os ataques, no entanto, ele sofreu os mais fortes ataques de toda a estória dos Filmes de Cristo. Até mesmo na política americana o conservadorismo da Era Reagan se instalou facilmente. No entanto, apesar de parte do terreno encontrado não ser nada favorável, assim mesmo pudemos ver o filme de Martin Scorsese, o que é, de certa forma, resultado do amadurecimento cultural da sociedade, que distingue bastante bem ousadias estéticas e cinematográficas de religião pura e simplesmente.

The Last Temptation of Christ ficou marcado pela polêmica que foi gerada em torno dele. Não é possível saber como este filme teria sido recebido pelo público sem que houvesse tanto barulho por parte dos fundamentalistas religiosos. Talvez, tendo em vista algumas fraquezas, ele nem sobrevivesse ao teste do tempo, talvez..., mas, aí ainda está. Polêmico ou não o filme gerou uma imagem de Jesus Cristo. Como comentado anteriormente, enquanto todos estavam preocupados com a "tentação" as duas primeiras partes do filme pareciam fazer alterações mais radicais na imagem de Jesus. Na busca de elaborar uma personagem que vivesse em si mesma o aspecto duplo da natureza humana e

divina convivendo, o que surgiu foi um Jesus obviamente fraco, confuso, e psicótico. No desejo de possibilitar a coexistência do natural com o sobrenatural percebemos que Scorsese esbarrou numa antiga forma de se pensar Jesus, a dos Evangelhos Apócrifos, gerando tanto quanto estes textos polêmica e algumas imagens "inaceitáveis".

A maior contribuição de *The Last Temptation* foi ele ter possibilitado que se elaborasse uma imagem de Jesus, que fosse ao mesmo tempo ele e que se descolasse daquela imagem tradicional, possibilitando uma reflexão mais inteligente a respeito de alguns mistérios da religião cristã.

Cap. 13 - The Passion of the Christ - O Jesus Neo-Medieval - Mel Gibson, 2004.

Introdução

No percurso final desta tese uma grata surpresa me aguardava, o lançamento do filme *The Passion of the Christ*, do diretor Mel Gibson. Desde 2001 já circulavam notícias via Internet a respeito das intenções do diretor: ele iria fazer um filme sobre as últimas doze horas da vida de Jesus e desejava que este fosse todo falado em latim e aramaico e não iria colocar legendas. Havia em mim uma certa expectativa que assim realmente fosse, pois depois de um século de produção de imagens de Jesus Cristo no cinema voltaríamos à sedução dos Filmes de Peça da Paixão. De alguma forma veríamos um filme como aqueles lá do início que não possuíam ainda intertítulos e as pessoas os assistiam tendo em mente apenas o seu conhecimento da estória evangélica. Algumas vezes as imagens eram acompanhadas por um narrador ou por um religioso que delas retirava alguns comentários. Mas, em geral, as pessoas deveriam contar apenas com o seu conhecimento sobre a estória[145].

A primeira questão que surgiu diante desta intenção do diretor era como ele iria contar a estória para que todos a entendessem prescindindo da compreensão da fala? Além disso, era bastante perceptível que ele pensava que Jesus, mesmo falando em aramaico, continuaria sendo acessível para todos. Havia um pouco de ingenuidade em minha expectativa, pois Gibson, além destes motivos por mim alegados, estava preocupado com o "sofrimento de Cristo" e este sofrimento – principalmente o demonstrado em seu filme – dispensava palavras.

Desde o primeiro momento o diretor já informava que seu filme seria o mais fiel possível aos textos evangélicos e buscaria mostrar como realmente haviam sido as últimas doze horas da vida de Jesus. Essa busca de se aproximar da imagem de Jesus com realismo, historicidade e contexto adequados, não é exatamente nova no cinema, vimos ao longo deste trabalho desde a "narração" que buscava contextualizar a estória para o espectador, aos cenários, que procuravam passar a idéia de "autenticidade". Lembramos o caso de Franco Zeffirelli que em *Jesus of Nazareth* chegou a filmar em uma antiqüíssima sinagoga,

[145] Vide Cap. 02.

além de registrar os antigos rituais judeus que eram ainda os mesmos desde a época de Cristo.

Após o cinema ter tomado para si a estória da vida de Jesus, paulatinamente conseguindo transformá-la e adequá-la às suas especificidades, expandindo papéis de personagens exíguas nos Evangelhos, contribuindo para valorizar mais esta ou aquela cena, escolhendo os fatos marcantes e "interessantes" da vida de Jesus, depois de narrar, mudar de formato (musicais), mudar de veículo (televisão), o cinema está pronto para realizar aproximações cada vez mais ousadas em direção a Jesus Cristo. Seja o Jesus da fé, seja o da história, seja um Jesus alternativo qualquer, o longo percurso de apropriação e adaptação da sua estória para o cinema permite agora que praticamente tudo seja possível. E há ousadia até mesmo numa aproximação conservadora como a de Mel Gibson.

Este "praticamente tudo" faz com que os religiosos em geral mantenham as suas barbas de molho. No entanto, *The Passion* não padeceu dos mesmos problemas dos outros filmes, pois de imediato ele admitia-se para lá de tradicional. E o diretor é um reconhecido católico praticante, diferente de Martin Scorsese que durante e após a polêmica do seu filme *The Last Temptation* parecia ter passado por uma reconversão bastante útil para abafar polêmicas. Então, com certeza veríamos um filme confessional e uma obra de tendência católica.

Pouco antes da estréia já circulavam notícias, também pela Internet, sobre os seus dois traços mais característicos: o anti-semitismo e a violência. Num instante a polêmica estava armada. No entanto, neste caso a polêmica foi buscada, desejada, pois era importante para a propaganda. Diferentemente do caso de Scorsese, Gibson desejava a polêmica, seu site oficial dava notícias sobre o filme antes e ao longo da produção, ele foi aguardado com certa expectativa. Novamente verificamos a velha idéia que estava por trás de tudo isso, como vender um Filme de Cristo? Todos conhecem a estória, todos sabem o final... O que fazer para as pessoas irem vê-lo? Estas questões levam sempre a aproximações mais ousadas da estória, no entanto, como já comentei anteriormente, este não é mais do que um silogismo, enquanto existirem cristãos e o filme for lançado na Semana da Páscoa, ou próximo ao Natal, as pessoas irão ver um Filme de Cristo, pelo simples fato de que é um Filme de Cristo e é a época em que se os vê.

No caso de *The Passion* tratava-se tão somente de uma forma de levar o máximo possível de público nas primeiras semanas de exibição para garantir, no mínimo, o retorno do investimento. Esta estratégia acompanhou as produções hollywoodianas de meados dos anos noventa em diante. Um investimento maciço em propaganda de todas as formas para atrair a curiosidade do maior número possível de espectadores. Se o filme é bom ou não, isto é de somenos importância, pois o que se deseja é o lucro das bilheterias ou que o filme se pague. Isto tem de ser conseguido logo, de imediato, no lançamento, pois a propaganda negativa daqueles que o virem primeiro não deve chegar a afastar o seu público potencial, ao menos não antes do retorno financeiro desejado.

Nesta relação fica claro que quanto mais polêmico, quanto mais barulho se faça em torno de um filme, melhor. É por essa razão, não por nenhum ato de fé, que Mel Gibson anunciou o filme em 2001, criou um site de divulgação e disseminou as informações necessárias e suficientes para que os holofotes se voltassem sobre ele. Além disso, a sede mercadológica do diretor ficou evidente pelo excesso de produtos gerados pelo filme e administrados pelo mesmo. Jesus sempre foi uma imagem para consumo (não discutindo o tipo de consumo) mas o de Gibson chega a ser uma aberração, só faltaram vender as chibatas utilizadas no açoitamento.

Apesar de todo barulho, quem o assistiu soube que se tratava de um filme menor. A única contribuição que ele realmente teria para a estória dos Filmes de Cristo foi-lhe retirada quando legendaram-no e, desta forma, se perdeu também o esforço do diretor de criar um filme inteligível sem compreensão da língua, passando o seu roteiro por fraco e sem imaginação. Uma análise justa deve levar necessariamente o pesquisador a ver o filme sem legendas, a forma como ele foi planejado.

O Diretor

Mel Columcille Gerard Gibson, ou simplesmente, Mel Gibson, nasceu em 3 de janeiro de 1956, em Peekskill, norte do estado de Nova York, é o sexto filho de sete irmãos de uma família católica. Aos doze anos de idade mudou-se com sua família para Sidney, Austrália. Naquele país viria a se interessar por arte dramática, cursando o National Institute of Dramatic Arts (NIDA), na Universidade de New South Wales, onde foi visto em uma de suas peças, *A Morte do Caixeiro Viajante* de Arthur Miller, pelo ex-médico,

agora diretor, George Miller, que o convidou para ser o protagonista do filme *Mad Max* (1979), um suspense sobre perseguições de carro com baixo orçamento que surpreendentemente tornou-se um sucesso. Ganhou o prêmio de melhor ator pelo Australian Film Institute devido à sua atuação no filme *Tim*, em seguida destacou-se em *Gallipoli* (1981) do diretor Peter Weir, o que significou a sua estréia internacional - que o levou a receber o segundo prêmio de melhor ator australiano. No mesmo ano também atuou em *Mad Max 2* (1981).

Novamente trabalhando com Weir, em 1983, no filme *O Ano em que Vivemos em Perigo*, foi indicado para o prêmio de *Melhor Ator Principal* pelo Australian Film Institute. No ano seguinte, em *O Rio do Desespero* fez sua estréia americana ao lado de Sissi Spacek; *Mrs. Soffel – Um Amor Proibido* (1984) foi seu filme seguinte, mas, sem dúvida alguma, foi a continuação da série Mad Max, *Mad Max – Além da Cúpula do Trovão* (1985), que na época trouxe a cantora recém redescoberta pelo público Tina Turner, e a série de ação *Máquina Mortífera*, de 1987, que lhe deram de vez o status de ator mundialmente conhecido.

Depois de estrelar outros filmes como: *Conspiração Tequila* (1988), *Máquina Mortífera 2* (1989), *Air America – Loucos pelo Perigo* (1990) e *Alta Tensão* (1990), Gibson formou a Icon Productions com Bruce Davey para produzir a adaptação de *Hamlet* (1990), o filme foi dirigido pelo conhecido diretor Franco Zeffirelli. Apesar das dirversascíticas que recebeu, antes e depois da produção, este papel lhe rendeu o *William Shakespeare Award* da Folger Library in Washington, DC. Gibson desde então tem estrelado vários projetos da Icon incluindo *Eternamente Jovem* de 1992, *Maverick* de 1994, *O Troco* de 1999 e *Do que as Mulheres Gostam* de 2000, enquanto continua a trabalhar em filmes produzidos por outras companhias, tal qual *O Preço de um Resgate* de 1996 - pelo qual foi indicado ao Globo de Ouro na categoria de Melhor Ator Dramático - e em *Teoria da Conspiração* (1997) do diretor Richard Donner. Uma das principais características da sua empresa é tentar dominar todo o processo produtivo do filme assim pode manter em suas mãos o máximo dos direitos de exploração comercial.

O ator se tornou um especialista de filmes de ação e violência, aos poucos, começou a alterar o rumo de sua carreira, escolhendo fazer alguns filmes com papéis mais calmos, assim foi sua estréia na direção em 93 com a produção da Icon em O *Homem sem Face*,

evidentemente ele não abandonou o rico filão dos filmes de ação. Em 1995 Gibson resolveu se dedicar ao épico histórico e criou *Coração Valente*, o qual dirigiu e co-produziu, um grande sucesso que recebeu dez indicações ao Oscar e ganhou cinco, incluindo Melhor Filme e Melhor Diretor. Ainda recebeu o *Globo de Ouro de Melhor Diretor, Realização Especial em Produção de Cinema* pela Nacional Board of Review, the National Association of Theater Owners, o Prêmio ShoWest como Diretor do Ano, e foi intitulado *Melhor Diretor* pela Broadcast Film Critic's Association. Em *Coração Valente* o diretor mostrava-se ainda mais inclinado a falar de patriotismo, ações corajosas e a exaltar os valores da família nuclear.

No filme *O Patriota*, de 2000, dirigido por Roland Emmerich, Gibson retratou o relutante herói Benjamin Martin, obrigado a lutar na Revolução Americana quando a guerra ameaça sua família, onde novamente temos as características acima citadas. Neste mesmo ano ele se tornou o primeiro ator a estrelar três filmes que faturaram 100 milhões de dólares em bilheteria. Num deles Gibson emprestou sua voz para dublar o galo super americano, Rocky, na animação da DreamWorks/SKG de comédia e aventura *A Fuga das Galinhas*. Ainda interpretou Nick Marshall, o chauvinista executivo de publicidade que se encontra com seu lado feminino no sucesso da Paramount Pictures/Icon Productions *Do que as Mulheres Gostam* de 2000. A comédia romântica dirigida por Nancy Meyers e co-estrelada por Helen Hunt atingiu a melhor bilheteria, no mês de dezembro, até hoje (33.6 milhões de dólares).

Em 2002, Gibson interpretou o herói da Guerra do Vietnã, General Harold Moore, no filme de Randall Wallace *Fomos Heróis*. - uma descrição dos 34 dias de batalha contra dificuldades incontornáveis que marcaram o início dos combates por terra na guerra, e como o Reverendo Graham Hess, confrontando uma invasão alienígena (e uma crise de fé) no filme de M. Night Shyamalan, *Sinais*. Este se tornou o filme de maior arrecadação mundial feito por Gibson. O filme beneficiou-se já de uma imensa campanha publicitária, o que lhe indicava o caminho: trazer o maior público possível nas primeiras semanas. Em *Sinais* Gibson já estava "pronto" para *The Passion*, ele não apenas é um defensor "patriota" do planeta terra, é um pastor, com crise de fé, e com uma família para cuidar. Um bom filme de suspense que sofreu com um defeito inexplicável, no momento de maior tensão do filme, quando toda a sua família está em perigo, completamente cercada por

alienígenas dentro de sua própria casa, o diretor pára tudo para fazer um longuíssimo e lento flash-back, sobre como o pastor não havia conseguido salvar sua esposa num acidente de carro. Isto não significou nem um anti-clímax, simplesmente destruiu qualquer tensão dramática que poderia ali existir. E, depois disso os alienígenas, compreensivelmente, foram embora.

Vimos ao longo da sua carreira Mel Gibson fechar-se em papéis cada vez mais conservadores e pessoalmente valorizá-los como sendo sua escolha. Assim, características como patriotismo, machismo, família patriarcal e religiosidade mal conduzida, passaram a ser características constantes de seus filmes. Às vezes estas características vêm todas juntas como foi o caso de "Sinais". Dentro desta vida extremamente ativa ainda sobrou tempo para o ator e diretor casar-se e ter filhos, sua esposa é Robyn Moore, com a qual teve seis filhos: Hannah, os gêmeos Edward e Christian, William, Louis e Milo.

Ao se dar uma rápida vislumbrada pela sua carreira não é de se estranhar a expectativa que foi criada pela imprensa em torno de filmes como *Hamlet* e *The Passion*, afinal, o que ele teria à dizer relativamente à dramaticidade? E o que poderia se esperar da sua direção de uma vida de Jesus? Fosse o que fosse sabia-se uma coisa à respeito do último filme, seria conservador.

O Roteirista

As informações oficiais da equipe de mel Gibson sobre o roteirista só nos deixam a cara impressão da importância relativa deste. Ele é anunciado como co-roteirista, uma vez que Gibson também ajudou a escrever o roteiro, no entanto, isto ainda não o desclassifica como escritor de roteiros. Ele trabalhou com Gibson por dois anos no roteiro de *The Passion*. Benedict Fitzgerald ganhou algum destaque por sua adaptação de *Wise Blood*, escrito por Flannery O'Connor, e que foi dirigido por John Huston, em 1979.

Sobre ele o melhor que se conseguiu dizer foi:

"Ele é filho do renomado poeta Robert Fitzgerald, cujas traduções de Homero, Virgilio Sófocles ainda são consideradas como definitivas, e de Sally Fitzgerald, cujas edições para as cartas de Flannery O'Connor (Habit of Being) são igualmente renomadas. A própria O'Connor, a mais apreciada escritora católica, foi amiga dos Fitzgerald."

Estas são as suas credenciais. Ele continuou a tentar se tomar um especialista em adaptações literárias, mas em seu currículo nenhum outro grande filme se alinhou depois do

de Ford. Nos anos 90 escreveu o espetáculo para televisão *Zelda- Escândalo do Século*, dirigido por Pat O´Connor, estrelando Natasha Richardson e Timothy Hutton; depois foi a vez de *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, dirigido por Nicholas Roeg em 1994, com John Malkovich e Tim Roth. Ainda ousou uma versão de *Moby Dick*, dirigido por Fran Roddam, com Patrick Stewart como o Capitão Ahab. Posteriormente roteirizou *A Sangue Frio*, dirigido por Jonathan Kaplan, de 1996, com Eric Roberts.

Sem desmerecer o trabalho de Benedictis Fitzferald, trata-se sobretudo de um roteirista de filmes B, ao menos é o que ele era até a estréia do filme de Mel Gibson, e talvez nem seja contado entre os melhores, tendo em vista a sua esparsa participação nos últimos vinte anos, não deve possuir mais do que cinco participações efetivas. Não se trata aqui de se retirar o valor do trabalho dos roteiristas de filme B, muito pelo contrário, já fiz elogios altissonantes para Arthur Horman, p. ex., que elaborou a série *The Living Christ*, do anos cinqüenta, mas é necessário fica claro que o filme *The Passion* é sobretudo um filme do seu diretor, seria completamente incompatível um grande roteirista a seu serviço, caso contrário teríamos aqueles velhos problemas que aconteceram entre Nicholas Ray e Philip Yordan no passado, em *King of Kings*, de 1961.

Produção

Mel Gibson[146] enamorara-se da idéia de produzir um filme sobre a vida de Jesus cerca de doze anos antes da produção. Após passar por uma crise espiritual ele começou a refletir mais sobre os aspectos da dor e da redenção, do sacrifício de Jesus para redimir os homens do pecado propriamente dito.

O diretor estava consciente da antiguidade da abordagem do tema da vida de Jesus no cinema, consciente das várias versões pessoais ou não. E acreditava que poderia contribuir apenas elaborando uma estória que fosse o mais real possível. Evidentemente que se trata aqui de "realismo cinematográfico", bastante distinto do Realismo Poético

[146] Todas as informações da Produção do filme foram retiradas do site oficial do filme. Essa não foi uma escolha ao acaso, uma vez que confrontadas as informações dos jornais publicados no Brasil, eles de lá retiravam suas informações e não as utilizavam de forma completa. Como o filme é bastante recente carecemos de outras fontes de pesquisa sobre como ele se desenvolveu e toda a gama de dificuldades que podem ter existido para a sua produção. Para verificação vide o site da Fox Filmes do Brasil, http://foxfilm.terra.com.br/filme.php?modo=texto&conteudo=extra&id_secao=254&id_filme=478 .

francês dos anos trinta ou do Neo-Realismo italiano dos anos 40 e 50. No site oficial do filme o diretor informa:

"Minha intenção com esse filme era criar uma obra de arte duradoura e estimular idéias e reflexões sérias entre platéias diversas e com formações diferentes. (...) Minha grande esperança é que a mensagem de tremenda coragem e sacrifício dessa história possa inspirar tolerância, amor e perdão. Nós estamos precisando mesmo dessas coisas no mundo de hoje".

Aproveitando a experiência adquirida com o seu filme *Coração Valente*, quando necessitou fazer uma ampla pesquisa histórica, o diretor começou a se dedicar à produção. Ele imaginava usar a força total da tecnologia de produção do cinema moderno – especialmente o realismo da fotografia, desenho de produção e o estilo de atuação desse cinema – para abordar o tema da Paixão.

Tendo em vista sua pesquisa ele co-escreveu o roteiro com Benedict Fitzgerald, dizendo basear-se fielmente nos relatos do Evangelho de Mateus, Marcos, Lucas e João como fontes principais para o roteiro. No entanto, Gibson já estava consciente das dificuldades de se elaborar um Filme de Cristo:

"Quando você aborda uma história que é tão conhecida e que tem tantas concepções diferentes a seu respeito, a única coisa que você pode fazer é permanecer tão fiel quanto possível a essa história e ao seu próprio modo de expressá-la criativamente. Foi o que eu tentei fazer".

Apesar da sempre reafirmada qualidade "textual" do filme, ou seja, o diretor desejou ser fiel aos textos dos Evangelhos Canônicos, podemos perceber por algumas das suas falas contidas no site oficial que não foi exatamente assim, p. ex., afirmar que usou os Evangelhos como fontes principais, logo, não foram as únicas, e ou, como visto acima *"permanecer fiel quanto possível"* e *"ao seu próprio modo expressá-la criativamente"*. Essas aberturas que parecem mínimas fazem toda a diferença num filme, pois usar todos os textos dos Evangelhos ainda não garante nem fidelidade e nem realismo, e o desejo de expressar a estória a seu *"próprio modo criativamente"*, já encerra toda a possível discussão sobre realismo que poderia haver neste filme. Trata-se sobretudo de um realismo cinematográfico hollywoodiano, não é nem mais nem menos real do que foram todos os outros. O que o diretor deseja é explorar as emoções das pessoas. Por isso a sua decisão de salientar o realismo físico, Gibson diz:

"Eu queria realmente expressar a enormidade do sacrifício, assim como seu horror. Mas eu também queria fazer um filme com momentos de lirismo e beleza real e uma convincente mensagem de amor, porque, em última instância é uma história de fé, esperança e amor. Essa, na minha opinião, é a maior história que podemos contar".

O que não se encontra expresso no site oficial é que além dos Evangelhos, a grande influência do roteiro do filme são as visões de uma mística alemã, Anne-Catherine Emmerich (1774-1824), encontradas em seu livro *A Dolorosa Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. A mulher em questão recebeu as chagas de Cristo, portanto, uma estigmatizada. Em seu livro a dor sobre o corpo de Jesus Cristo é especialmente enfatizada. Não há nenhuma "causa" em especial a ser defendida apenas o sofrimento do seu corpo para retirar os pecados do mundo. Trata-se de misticismo puro e simples.[147]

Uma das primeiras decisões de Mel Gibson em relação ao futuro da produção é que ele desejaria que ela fosse feita com a língua da época de Jesus, o amaraico e o latim. O aramaico, atualmente, é uma língua praticamente morta, sendo falada somente por alguns grupos localizados no oriente médio. O site oficial informa, com alguma propriedade que:

> "No século VIII A.C., o uso do aramaico era bastante difundido desde o Egito à Ásia Maior até o Paquistão e era a principal língua dos grandes impérios da Assíria, Babilônia e mais tarde do Império Caldeu e do Império Governamental da Mesopotâmia. A língua também se espalhou pela Palestina, suplantando o hebraico como língua principal entre 721 e 500 A.C. Uma boa parte das leis judaicas foi formada, debatida e transmitida em aramaico, e foi a língua que serviu de base para a formação do Talmud."

Neste quesito o site tem razão, pois o aramaico é a segunda língua sagrada para os judeus, depois do hebreu, no entanto, isso não quer dizer que esta fosse exatamente a língua falada por Jesus. A invasão de Alexandre, o Grande, naquela região em cerca de 300 a.c., e o posterior domínio Selêucida sobre a Palestina, garantiram que houvesse uma certa supremacia do grego vulgar na região, conhecido como Koiné. Isto principalmente para a região onde Jesus teria nascido, a Galiléia, que havia sofrido várias invasões, possuía uma população heterogênea, e estava bastante relacionada com inovações helênicas, pois naquela região foram construídas Séforis, Tiberíades e Cesaréia de Filipe, sem ainda mencionar que a Galiléia era vizinha da Decapolis, que como o próprio nome diz tratavam-se de dez cidades de origem grega. Inclusive, numa delas, Gerasa, Jesus faz com que um grupo de espíritos "entre" numa vara de porcos e faz em seguida com que eles se atirem no lago da Galiléia, ora, onde poderia haver uma criação de porcos entre judeus no tempo de Jesus? Na Decapolis. O aramaico era uma língua viva naquela época, no entanto era mais

[147] Artigo institucional do site francês Peplun, não vem assinado, chama-se De Saint-Sulpice aux saints supplices – The Passion of the Christ (Mel Gibson, 2004) – (PEPLVM - Images de l'Antiquité) o site é especializado em filmes cujo tema seja Antigüidade clássica.

oficial, era das elites religiosas. Com certeza o aramaico era utilizado no século V a.c. e foi amplamente utilizado para escrever alguns textos do Antigo Testamento, mas Jesus encontrava-se no séc. I.

O site oficial dá outras informações contrastantes:

"Jesus teria falado e escrito o que hoje é conhecido como aramaico ocidental, que era o dialeto dos judeus durante sua vida. Depois de sua morte, os primeiros cristãos escreveram parte das escrituras em aramaico, espalhando as histórias e a mensagem da vida de Jesus nessa língua por várias regiões".

Não há e nem nunca houve um texto de origem cristã escrito em aramaico. Até existem textos coptas, em siríaco, etc, mas do aramaico só há "vestígios" do que dele sobrou no grego vulgar que foi utilizado na confecção dos primeiros textos. Até o apóstolo Paulo escrevia em grego. Evidentemente aqui não cabe um longo prospecto de discussão lingüística e não me esforço para demonstrar que o diretor errou em sua escolha, pois ele pode não ter errado, Jesus poderia expressar-se em aramaico, por que não? Mas é necessário também se ter em mente que vindo de onde ele veio – a Galiléia – vivendo próximo a cidades de cultura e língua gregas, era mais natural que ele falasse a Koiné. Mas, aceitemos estes dados da produção.

Colocar uma língua praticamente morta num filme representava um grande desafio, Gibson procurou a ajuda do Padre William Fulco, chefe da cadeira de Estudos Mediterrâneos na Loyal Mariamount University e um dos mais importantes especialistas do aramaico e das culturas Semíticas clássicas. Fulco traduziu o roteiro de *The Passion of the Christ* inteiramente para o aramaico do Século I para os personagens judeus e para o "latim coloquial" para os personagens romanos. Depois de traduzir o roteiro, Fulco serviu como instrutor nos sets para os diálogos e permaneceu à disposição da produção, fornecendo traduções de última hora e sendo consultado. Para dar ainda mais autenticidade ao uso da língua, Gibson também consultou falantes nativos de dialetos do aramaico para conseguir um modelo de como a língua soa aos ouvidos.

Outra dificuldade relativa aos idiomas é um Procurador Romano falando latim na Judéia, os romanos não tinham o hábito de imporem a sua língua, e sabiam que o grego e seus dialetos imperavam no oriente próximo. Poncio Pilatos até poderia não saber grego, mas certamente teria alguém que traduzisse para essa língua o que ele desejasse comunicar para o povo judeu em geral. Quando Jesus, no filme, passa pelo julgamento com Pilatos, eles conversam em latim, ora, não é nada provável nem pelo "realismo cinematográfico"

que Jesus mantivesse um diálogo nesta língua, ele era provavelmente uma pessoa do povo, aramaico, vá lá, Koiné, talvez, mas latim, nunca.

Todo o elenco do filme acabou por aprender alguma palavras em aramaico, e isto foi feito de maneira fonética. Para o diretor isto trouxe alguns benefícios: *"Reunir um elenco formado por pessoas de várias partes do mundo e fazer com que aprendessem essa língua fez com que tivessem algo em comum, uma coisa que partilhavam e lhes deu laços que transcendem a linguagem"*. Isso também fez com que eles se aprofundassem no uso de recursos físicos e emocionais para muito além do uso das palavras. *"Falar Aramaico exigiu algo diferente dos atores"*, observa Gibson, *"porque eles tinham de compensar a ausência de uma clareza habitual existente no uso de sua própria língua. Fez com que as performances tivessem um outro nível. De certo modo, fez com que a experiência se transformasse em cinema dos velhos tempos porque nosso compromisso era contar essa história com a pureza de suas imagens e sua expressividade, tanto quanto qualquer outro recurso"*.

As locações foram procuradas nos diversos locais que pudessem duplicar o visual e a atmosfera da Jerusalém antiga, e os arredores áridos do deserto da Judéia na época de Cristo. Procuraram desde o Marrocos até a Tunísia e até o Novo México e Espanha, mas a logística de movimentação de um lugar ao outro tornava impossível várias escolhas. No final, Gibson acabou se vendo atraído por Roma, que lhe oferecia duas vantagens extraordinárias: 1) os estúdios Cinecitta, famosos por seus artesãos construtores de cenários; e 2) a proximidade com Matera, a idílica cidade de 2000 anos com belas paisagens rochosas e velhos blocos de pedra na região da Basilicata que foi escolhida por Pasolini como a locação principal para seu filme *Il Vangelo Secondo Matteo*.

Colaborando com Gibson estavam os desenhistas de produção italianos Francesco Frigeri (Malèna) e o cenografista Carlo Gervasi que receberam a tarefa de criar sets históricos de grandes dimensões como o Templo, o Pretório e o Palácio de Pilatos. Então, em apenas dez semanas, Frigeri criou os sets da cidade a partir do zero em 2 acres e meio dos estúdios em Cinecitta, com as colinas de Matera e seus arredores sendo usados mais tarde como fundo. Baseada em pesquisa, a versão compacta de Frigeri de Jerusalém reflete a mistura de influências na cidade, desde o Romano até o Herodesiano, um local de imponentes colunas, longos lances de escadarias de pedra e arcadas em estilo Romano,

assim como ensolaradas casas de calcário, bazares ao ar livre e ruas estreitas e sem pavimentação. Enquanto isso, em Matera, a equipe de produção recriava as muralhas que circundavam Jerusalém, as cenas da infância de Jesus e a crucificação no Golgota.

Também essencial para o estilo visual de *The Passion of the Christ* foi o trabalho do fotógrafo quatro vezes indicado ao Oscar Caleb Deschanel. Deschanel, que havia trabalhado anteriormente com Mel Gibson em *O Patriota*, passou longas horas conversando com o diretor sobre sua visão do filme, analisando as telas de Caravaggio em busca de inspiração. O rico jogo de luzes de Caravaggio, seu realismo palpável e seus temas variando entre a escuridão e a iluminação espiritual revolucionaram a pintura religiosa do século XVII, se distanciando da idealização da experiência religiosa. Gibson também queria se distanciar de um tratamento "suavizado" da Paixão. Ele viu no imediatismo do estilo de Caravaggio uma combinação com o estilo narrativo do filme. Gibson comenta o trabalho de Caravaggio: *"Eu acho que sua obra é linda. É violenta, é escura, espiritual e tem uma peculiar e fantasiosa estranheza"*. Deschanel venceu as dificuldades filmando quase metade do filme à noite ou em interiores escuros para obter o efeito da luz adentrando a escuridão.

O figurinista Maurizio Millenotti – que trabalhou com diretores como Fellini, Zeffirelli e Tornatore – também foi inspirado pelas pinturas de Caravaggio, usando vistosos e contrastantes tons de bege, marrom e preto. Ele também foi responsável por uma extensa pesquisa na diversidade dos trajes entre as diferentes culturas existentes na Jerusalém do século I – vestindo as multidões de Jerusalém com túnicas de fibras naturais, mantas com capuzes e sandálias, enquanto os soldados romanos usam os capacetes e as armaduras no peito típicas do período.

Adicionando ainda mais detalhes aos figurinos de Millenotti está o trabalho de maquiagem especial e dos cabeleireiros, liderados pela dupla Keith VanderLaan e o duas vezes vencedor do Oscar e seis vezes indicado, Greg Cannom (cujos trabalhos mais recentes incluem Uma Mente Brilhante e Piratas do Caribe). Gibson trouxe a dupla e sua equipe para a Itália porque ele sabia que iria precisar dos melhores técnicos de maquiagem do mundo para criar o realismo físico que buscava.

Jim Caviezel passava de 4 à 8 horas diárias na cadeira de maquiagem, enquanto era transformado por uma série de perucas especiais e o uso de prostéticos. Para as cenas de

tortura e crucificação de Cristo, o processo de maquiagem ficou ainda mais intenso à medida que o rosto e os membros de Caviezel eram agredidos e feridos gradualmente. Keith VanderLaan fez sua própria pesquisa sobre a anatomia das crucificações.

A equipe de efeitos de maquiagem criou métodos para mostrar de maneira explícita os cravos sendo pregados nas mãos de Cristo. Para criar cicatrizes autênticas, a equipe de maquiagem maquiava as costas de Jim Caviezel todos os dias até que ele ficasse coberto de vergões e cortes. Finalmente, VanderLaan também criou um substituto de borracha articulado de Caviezel que poderia ser suspenso na cruz para algumas tomadas à distância e poderiam dar ao ator um pouco de alívio.

A busca do ator que deveria fazer o papel de Jesus levou Gibson a encontrar James Caviezel, cujo filme anterior havia sido *O Conde de Monte Cristo*. Gibson havia ficado impressionado com uma foto de Caviezel que ele havia visto – especialmente com os olhos penetrantes do ator e as expressões transparentes, que Gibson sentiu possuírem a rara habilidade de transmitir a essência do amor e da compaixão em completo silêncio.

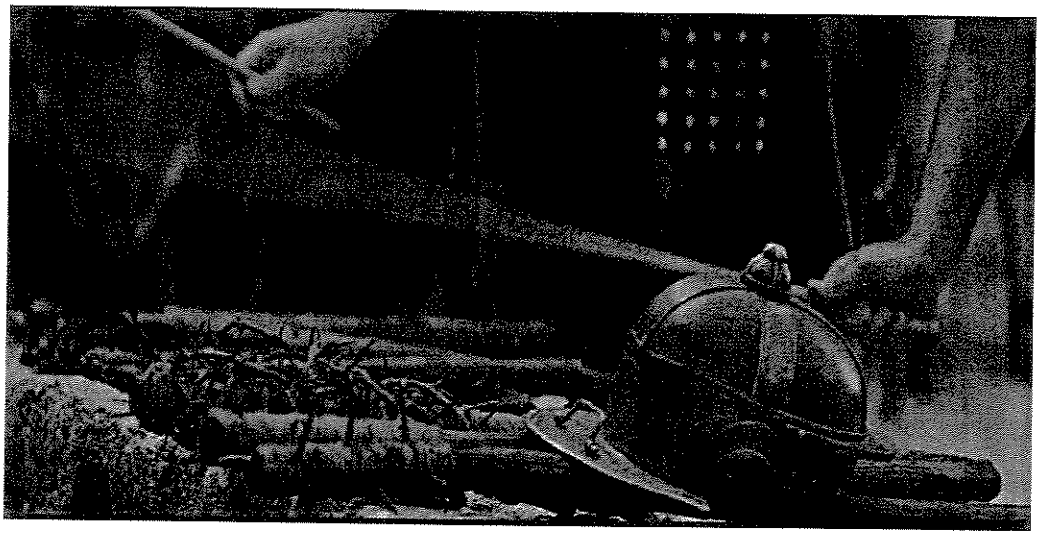
James Caviezel também é católico praticante, como o diretor, e ficou feliz em aceitar o papel, principalmente por estar chegando aos 33 anos de idade, a mesma idade com a qual, provavelmente, Jesus morreu. Posteriormente o ator também disse ter encontrado inspiração em suas crenças religiosas e sua devoção, usando a prece como um modo de explorar a personagem, as palavras e as tribulações de Jesus mais a fundo. Mas nada poderia tê-lo preparado para as filmagens, ele mesmo comentou:

"Dia após dia de filmagem, cuspiram em mim, me bateram, me flagelaram e me forçaram a carregar um pesada cruz nas minhas costas enquanto fazia muito frio. Foi uma experiência brutal, quase impossível de se descrever. Mas eu achei que tudo valeu a pena para interpretar esse papel".

Desde o início, Gibson deixou bastante claro para Caviezel que sua intenção era filmar o sofrimento de Jesus com tanta autenticidade quanto possível, e sem se distanciar do caos e da violência na qual Cristo se envolveu, de acordo com os relatos. Mesmo para Caviezel, os tormentos pelos quais Jesus passa durante o filme foram às vezes aterrorizantes, mas ele explica:

"Ninguém jamais mostrou Jesus dessa maneira antes, e eu acho que Mel está mostrando a verdade. Mel não usou a violência como um fim em si e ela nunca parece gratuita no filme. Eu acho mesmo que o realismo do filme irá chocar algumas pessoas, mas essa é a razão desse filme ser incrivelmente poderoso".

Durante uma produção com tais exigências, Caviezel teve de enfrentar sua própria vulnerabilidade física. Em uma das seqüências mais explícitas do filme, Cristo é açoitado – ou chicoteado – longamente, e então ferido ainda mais com um notório instrumento romano de tortura chamado *flagrum*, ou "gato de nove caudas", um chicote criado com vários fios nos quais ficavam presas pontas de arame farpado que rasgavam a pele e causavam perda considerável de sangue. Para exibir as feridas resultantes desse processo em Cristo, Caviezel tinha de se submeter a exaustivas sessões de maquiagem em seu corpo todo que duravam horas. Como resultado disso a maquiagem causava irritações em sua pele e gerava bolhas, que impediam que ele até mesmo conseguisse dormir.



O Flagrum sobre a mesa

Ele também passou mais de duas semanas filmando as cenas da crucificação, durante as quais teve de carregar, ou mais freqüentemente, arrastar com dificuldade, uma cruz de 75 quilos (mais ou menos a metade do peso de uma cruz verdadeira de crucificação) até o *Golgotha*, e depois ficar suspenso nela. Caviezel treinou para as difíceis posições nas quais deveria permanecer, fazendo agachamentos de dez minutos contra a parede e levantando pesos para fortalecer suas costas. Além disso, passou essas semanas vestindo somente uma tanga em meio ao inverno italiano, e assim sofreu vários ataques de hipotermia, muitas vezes passando tanto frio que nem conseguia falar. Em alguns momentos, a equipe tinha de colocar aquecedores próximos ao rosto de Caviezel para que seus lábios pudessem se mover.

Foi um misto de calor e frio para Caviezel, que acabou culminando num momento literalmente chocante no set de filmagens, quando tanto Caviezel como o diretor assistente Jan Michelini foram atingidos por um raio em meio a uma tempestade. O raio atingiu o guarda-chuva de Michelini e *"pulou"* para Caviezel também. Surpreendentemente, nenhum dos dois ficou ferido seriamente. O peso dessa tensão mental e física sobre Caviezel continuou crescendo durante a produção. O ator sofreu uma infecção nos pulmões e em outro momento um doloroso deslocamento de ombro, assim como diversos cortes e ferimentos. *"Mas se eu não tivesse passado por tudo isso, o sofrimento não teria sido autêntico", comenta Caviezel, "então isso tinha de ser assim".*

Para interpretar Maria, a mãe de Jesus, Gibson foi procurar ainda mais longe, escolhendo Maia Morgenstern, uma elogiada atriz romena de origem judaica. Gibson a havia visto num filme europeu de dez anos atrás e ao ver a ternura em seu rosto, imediatamente pensou nela para o papel. Morgenstern diz que aceitar o papel *"foi menos uma escolha do que uma chance real de fazer algo importante em minha vida, e ter uma experiência única"*. Para conseguir um maior entendimento sobre a figura de Maria, Morgenstern vasculhou pinturas, esculturas e a literatura à procura de retratos. *"Fui muito inspirada pela arte na minha preparação para o papel, diz,"porque ao ver Maria em diversos modos, eu me abri para ver quais emoções me vinham à alma"*. Ela também leu o roteiro mais de 200 vezes para fazer com que a história se tornasse uma parte integral de sua natureza – e descobriu um grande significado nas cenas que mostram o relacionamento alegre e afetuoso de Maria com Jesus antes daqueles acontecimentos.

Monica Bellucci interpreta Maria Madalena. Quando Bellucci soube que Mel Gibson estava fazendo um filme sobre a Paixão, ela ficou tão intrigada pela idéia que imediatamente o procurou. *"Eu achei que era um projeto forte e corajoso no qual participar"*, ela explica. *"Sabia que não seria um filme fácil, mas também é o tipo de filme sobre o qual as platéias ficarão pensando por um longo tempo depois. Foi isso que atraiu meu interesse".*

Também interpretando o papel de um ícone está a atriz italiana Rosalinda Celantano que interpreta o Satanás do filme, que é mostrado como uma figura andrógina que pode se metamorfosear em diversas formas, espalhando o medo e a dúvida. As sobrancelhas da atriz foram raspadas para criar um olhar ainda mais hipnótico e ela foi filmada em câmera

lenta para adicionar uma sensação ainda maior de algo não natural à sua representação. Mais tarde, sua voz foi dublada por um ator para aumentar ainda mais a aura de confusão que envolve. Mel Gibson explica: *"O Mal é sedutor, atraente. Parece algo bom, quase normal e ainda assim não é. Foi o que eu tentei fazer com o Demônio no filme. Isso é o que é o Mal: pegar uma coisa que é boa e deturpá-la um pouco"*.

Ficha Técnica

A direção é de Mel Gibson, que co-escreveu o roteiro com Benedict Fitzgerald. Gibson também é um dos produtores, através da sua empresa Icon Productions, juntamente com seus sócios Bruce Davey e Stephen McEveethy, a produção executiva ficou como italiano Enzo Sisti. Diretor de Fotografia Caleb Deschanel; desenho de produção de Francesco Frigeri; a montagem foi do experiente John Wright. A música é de John Debney, e lembra bastante a de Peter Gabriel para o filme de Martin Scorsese. Os figurinos são de Maurizio Millenotti, e os efeitos especiais de maquiagem de Keith Vanderlaan.

O elenco tem James Caviezel (Jesus), Maia Morgenstern (Maria, a mãe), Mônica Belucci (Maria Madalena), Rosalinda Celantano (Satanás).

O Filme

Sinopse

Desde o seu início *The Passion of the Christ* foi planejado para ser um filme sobre as últimas doze horas da vida de Jesus. A trama do filme começa com a agonia de Jesus no Horto das Oliveiras (Getsêmani). Ali Jesus resiste às tentações de Satanás, que não são as mesmas dos textos evangélicos. Traído por Judas Iscariotes, Jesus é preso e levado de volta para dentro dos muros da cidade de Jerusalém onde os líderes dos judeus o confrontam com acusações de blasfêmia e seu julgamento termina com uma condenação à morte. No entanto eles desejam fazer o julgamento em segredo, distante da intromissão dos romanos. Ali também ocorre as Negações de Pedro, além de Maria seguir todos os acontecimentos ao lado de Maria Madalena.

Enquanto isso Judas Iscariotes arrependeu-se do que havia feito e sofre a perseguição de crianças tomadas por Satanás, que o levam ao suicídio.

Aparecem Poncio Pilatos e sua esposa Cláudia, que ficam sabendo da estratégia dos lideres judeus para se livrarem de Jesus.

Em seguida Jesus é trazido diante de Pilatos, o Governador Romano da Palestina, que houve as acusações feitas contra ele pelos representantes dos judeus. Percebendo que enfrenta um conflito político, Pilatos transfere a responsabilidade da decisão para o Rei Herodes. Herodes devolve Jesus a Pilatos que propõe que a multidão escolha entre Jesus e o criminoso Barrabás. A multidão escolhe pela liberdade de Barrabás e condena Jesus.

Jesus é entregue aos soldados romanos e flagelado sob a assistência direta de Satanás. Cláudia, esposa de Pilatos entrega toalhas para Maria, a mãe de Jesus, limpar o sangue de seu filho do chão. Ele é trazido mais uma vez diante de Pilatos, que o mostra mais uma vez para multidão como se dissesse "isso não basta?" Não. Pilatos lava suas mãos do dilema por inteiro e ordena que seus homens façam o que a multidão pede.

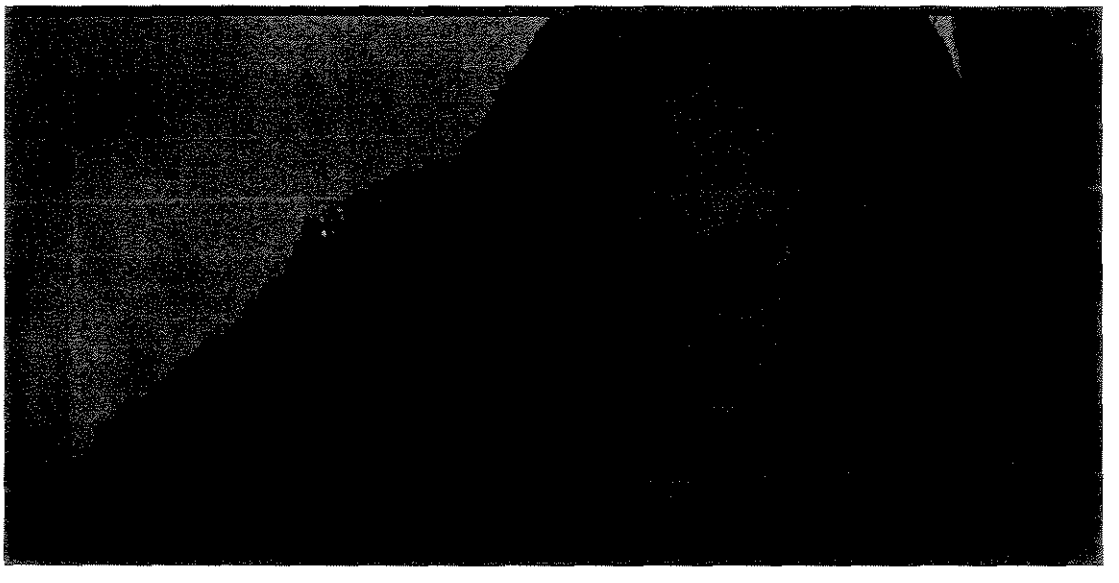
Apresentam Jesus à cruz e lhe ordenam que a carregue pelas ruas de Jerusalém até o alto do Golgota. Lá, Jesus é crucificado e passa por sua última tentação – o medo que ele tenha sido abandonado por seu Pai. Ele vence esse medo, olha para Maria, sua Mãe Sagrada, e faz um pronunciamento que somente ela pode entender por completo, *"está consumado"*. Ele então morre: *"em Tuas mãos entrego meu Espírito"*. No momento de sua morte, a natureza se revolta. Aparece uma cena onde Satanás grita agoniado, ele perdeu. Enfim, termina o filme com uma rápida Ressurreição.

O Prólogo de Isaías

The Passion inicia-se da mesma forma que *The Last Temptation of Christ*, a diferença é que a abertura do filme de Scorsese possuía um texto de Nikos Kazantzakis e um segundo do seu diretor. Gibson, como se tivesse visto algum dia a série *The Living Christ*, inicia seu filme com uma citação de Isaías. Ora, como sabemos, Isaías é o grande profeta do Messias judaico, então, não chega a ser uma novidade que um texto seu apareça. Até mesmo Pasolini, Em *Il Vangelo Secondo Matteo*, já havia recorrido aos textos daquele profeta. No entanto, Mel Gibson utiliza este texto de uma forma completamente diferente dos outros diretores. Todo o seu filme irá desdobrar-se ante uma perspectiva teológica interpretativa, em outras palavras, Gibson leu Isaías, interpretou-o mediante a estória de Jesus e a partir desta sua percepção – altamente pessoal – elaborou todo o desenvolvimento

do filme. É diferente da citação inicial feita por Scorsese, que visava tacitamente diminuir a polêmica que seu filme pudesse gerar, é diferente da série *The Living Christ*, que usava Isaías apenas para informar o espectador e sugerir que Jesus cumpria as profecias. Em Gibson o filme é a manifestação da sua interpretação de Isaías. A sua citação trata-se de um pequeno trecho:*"Ele sofreu por nossas transgressões, foi esmagado por nossas iniqüidades; através de suas chagas nós somos curados." Is. 53 – 700 a.c.*

Observemos a sua escolha. Gibson levou a sério os termos "esmagado" e curados por suas "chagas", ele desejou representar no corpo de Cristo, cada um dos pecados que este deveria redimir com seu sacrifício. E outro não é o sentido do diálogo que ele mantêm com o Diabo no Monte das Oliveiras. Quando a criatura infernal questiona Jesus sobre a impossibilidade de um homem conseguir sofrer tanto a ponto de redimir a humanidade. Claro que ele não obtêm resposta, não por que suas perguntas não fossem boas, e já ouvi várias pessoas dizendo que simpatizaram com o diabo, mas por que provavelmente o Jesus de Mel Gibson não conversa com gays, ou como prefere o diretor "quase normais", pois foi assim que ele definiu o diabo andrógino. Verificaremos mais tarde a questão da homossexualidade no filme.

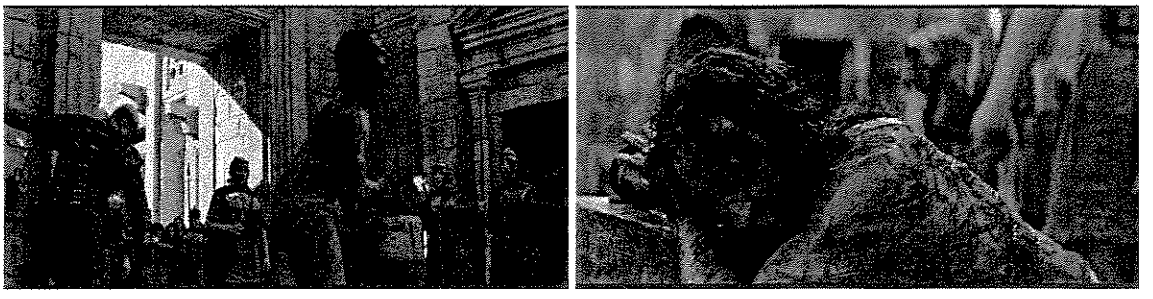


Jesus não dialoga com o diabo

Voltemos para outros aspectos interessantes. Só mesmo com a interpretação que Gibson fez de Isaías é que ele poderia ter feito o que fez, com todas as licenças poéticas. Melhor aqui dizer grotescas. Gibson bateu um recorde de violências. Até então, o filme

mais violento que eu já havia assistido e analisado foi *From The Manger to the Cross* (Da Manjedoura à Cruz), de 1912, do diretor irlandês-americano Sidney Olcott, um dos principais realizadores do início do século XX, cujo Jesus Cristo apanhava por qualquer coisa, contei naquele filme ao menos duas surras a mais do que havia nos evangelhos somados. Além disso, na via Crucis ele era acompanhado por quatro homens que o açoitavam constantemente.

O que deve sofrer pelos pecados dos homens é Jesus, melhor dizendo o corpo dele, pois essa também é a questão inicial do Diabo (Satanás), será que um homem pode sofrer tanto a ponto de redimir o mundo? Após essa questão do diabo Jesus passa a responder que sim, ele pode. E, o drama da libertação humana, passa a ser uma espécie de disputa muda entre Jesus e Satanás.



Extrema violência ao longo do filme

Estranho diante da percepção de Gibson do texto de Isaías não é que Jesus sofra na carne pelos pecados dos homens, o estranho é o excesso a que isso tudo é levado. Sem possuir alguma forma eficiente de prever o futuro, posso afirmar que será difícil que alguém consiga fazer um filme onde Jesus sofra mais violências que este, isto é, sem que saia de um restrito "bom senso". A violência do filme não pode ser comovente, ela é tão excessiva que dá náuseas. E, apesar das afirmações de James Caviezel de que a violência não era gratuita, pode se dizer que ela não era necessária em diversos momentos do filme. Um exemplo é o momento da crucificação, onde depois de Jesus ser pregado na cruz os soldados romanos viram-na de bruços, com Jesus e tudo, só para entortar os pregos na parte de trás da cruz. Evidentemente Gibson pensava que os romanos deveriam ser amadores neste tipo de trabalho.



Sangue demais

A quantidade de sangue arrancado de Jesus ao longo do filme, mas principalmente na seqüência do açoitamento é absurda, ultrapassa em muito os seis litros de sangue de um ser humano. Mas, devemos observar, pelo lado simbólico, que o sangue de Cristo tem uma grande importância para o cristianismo; coisa da qual Scorsese foi um digno precursor.

A este respeito, a outra imagem metafórica que podemos perceber neste filme é que na questão do sangue é que habita toda a diferença entre judeus e cristãos. Por isso que também pode ser entendida a profusão do sangue de Cristo nesta história, por que aquilo que para os judeus se constitui em "horror" em "tabu", para os cristãos é mistério e sinal de salvação. E aí, só para dar algum crédito para o já exarado anti-semitismo: sim, esta afirmação constante sobre o sangue, é mais do que prova da rejeição aos judeus. Este povo também não surge sob uma ótica muito favorável nas imagens, além do mais, Gibson escolheu a tradição, que é evangélica inclusive, de desculpabilizar os romanos.

A Estrutura narrativa – a questão da língua – O Medieval

Como foi comentado anteriormente, a questão das línguas escolhidas pelo diretor altera substancialmente as escolhas que deveria fazer nos textos evangélicos sobre o que e como contar. Sem entrar no mérito do porquê da escolha do diretor fazer o filme em

aramaico e latim, se seria por um purismo extremo ou por um desejo de realismo maior, ou ainda, pelo fato de serem línguas com significados sagrados bastante conhecidos, enfim, motivos para esta escolha do diretor não faltavam. Evidentemente que fazer um filme numa língua diversa do inglês, nos Estados Unidos, já esbarra num problema bastante sério, a falta de hábito do público de ver filmes em outros idiomas, com legendas ou sem. O que no Brasil não seria nenhum problema, pois aqui a dificuldade é convencer alguém que um filme sem legendas é um filme.

Ao partir do pressuposto que o filme não teria legendas e suas línguas não seriam obviamente entendidas pelo público, o diretor estava com um problema bastante razoável para resolver. Como escrever um roteiro que desse a possibilidade de compreensão da estória, sem o idioma? Com certeza foi nos filmes mudos que Gibson encontrou a resposta. Não no filme de Cecil B. DeMille, *The King of Kings*, de 1927, mas em Filmes de Peça da Paixão, do início do século XX, que prescindiam de legendas, pois estas ainda não haviam sido inventadas. Seriam bons exemplos a Paixão dos *Lumière*, a da *Pathé*, a da *Film D'Arte*, etc. Mas estas paixões são pouco acessíveis, talvez uma outra obra acessível em vídeo já há alguns anos *From The Manger To The Cross*, de Sidney Olcott, de 1912, possa ter dado um substrato bastante interessante. Apesar deste último filme possuir intertítulos eles são dispensáveis, pois as imagens são bastante informativas por si mesmas, seguindo a tradição das peças da Paixão que já vinham desde o final do século XIX. Ao menos na forma violenta de explorar a paixão de Jesus os filmes de Olcott e de Gibson são muito semelhantes. Não é demais lembrar que foi posteriormente à projeção deste filme na Inglaterra, que aquele país veio a proibir toda e qualquer representação visual de Jesus no Cinema. A violência contra o corpo de Cristo é uma constante tanto em um diretor quanto no outro, e ambos são diretores de origem católica, além disso da mesma forma que Gibson se dedicou a papéis violentos em sua carreira ou a filmes de ações, Olcott era um reconhecido diretor de filmes de Western.

No entanto, Mel Gibson também pode ter, tanto quanto aqueles antigos diretores, se apoiado no que chamamos de "Repertório de Imagens" que já demonstramos em capítulos anteriores. Isto teria propiciado uma ordem narrativo-cronológica para os eventos mais importantes da vida de Jesus. Apesar do diretor afirmar o seu desejo de utilizar as modernas técnicas do cinema para fazer o filme o mais realístico possível, ele busca na distante Idade

Média o conteúdo que irá rechear a estória do seu filme. Ao fazer as suas escolhas narrativas, Gibson dispensa o "estilo Caravagio" alegado, e assume o grotesco, e o medieval, que estão mais próximos de Ieronimus Bosch e das Peças da Paixão tradicionais. Além do mais, tendo em vista várias cenas que ele elaborou para o seu filme podemos dizer sem dúvida nenhuma que Gibson embebe-se na tradição católica para elaborar o seu filme, mais do que em qualquer fonte textual evangélica. É importante percebermos aqui a ambigüidade no estilo, pois no que diz respeito à imagem – fotografia – propriamente dita, ele escolheu a "luz e a composição" de Caravagio, no que tange à estória utilizou elementos puramente medievais. Além disso, o "conteúdo" das imagens discordam um pouco da sua escolha estilística, pois as personagens são mostradas com faces extravagantes e grotescas, o que é mais característico de Bosch, com sua pintura gótica, do que de Caravagio. Deve ficar claro que quando eu afirmo o "medieval" em Gibson o faço mais em razão de suas escolhas narrativas do que quanto à sua escolha da iluminação.

A via Crucis e suas componentes

Sem muita dúvida quem forneceu a estrutura básica para o filme foram os quadros da via-crucis católica. Herança do início da Idade Média, na qual a tradição fala mais forte do que qualquer texto evangélico. Vamos relembrar um pouco a este respeito. A Devoção à Via Crucis[148] surgiu no período medieval e firmou-se mais tarde por interferência direta dos Franciscanos. A Via Sacra trata-se de um conjunto de quadros que são colocados nas laterais internas das igrejas e que representam o caminho que Jesus teria percorrido até a sua Crucifixão. Característica deste exercício é a pessoa fixar a atenção e parar em certos momentos e fatos vividos por Cristo na sua Paixão. Nisso consistem as chamadas *estações*. A base de quase todos estes *passos* ou *estações,* encontram-se nos textos evangélicos. Contudo há também alguns passos provenientes de narrações populares ou de escritos apócrifos, como é o caso da Verônica que limpa o rosto de Jesus ou o número das quedas do Senhor sob o peso da cruz, etc. O número das *estações* foi variando, segundo as épocas, os países e as regiões.

[148] Os dados referentes à Devoção da Via Crucis ou Via Sacra são facilmente encontrados em sites Católicos na Internet, o texto que usei como base foi o do Bispo Pedro Romano Rocha da Agência Ecclesia de Portugal, encontrado no site Cristonet; outras informações detalhadas foram retiradas do site do Vaticano.



Jesus encontra-se com Verônica durante a Via-Crucis

Só no séc. XVIII ficou oficialmente estabelecido o número de 14 *estações,* isso por autoridade Pontifícia (Clemente XII e Bento XIV). Nos últimos tempos, tendo presente que o Mistério Pascal compreende a Paixão e a Ressurreição de Jesus, notou-se a necessidade de completar a Via-Sacra tradicional com alguma, ou algumas estações que sublinham a vitória de Cristo sobre a morte e celebrem claramente a sua Ressurreição. Assim, vemos em alguns casos a referência à *15ª estação*: *Jesus ressuscitou ao terceiro dia.*

Os 14 quadros representam: 1.Jesus em agonia no Horto das Oliveiras; 2.Jesus, atraiçoado por Judas, é preso; 3.Jesus é condenado pelo Sinédrio; 4.Jesus é renegado por Pedro; 5.Jesus é julgado por Pilatos; 6.Jesus é flagelado e coroado de espinhos; 7.Jesus recebe a Cruz aos ombros; 8. A Verônica enxuga a face de Cristo; 9.Jesus é ajudado por Simão de Cirene a levar a Cruz; 10.Jesus encontra as mulheres de Jerusalém; 11.Jesus é crucificado; 12.Jesus promete o seu Reino ao bom ladrão; 13.Jesus na Cruz, a Mãe e o Discípulo; 14.Jesus morre na Cruz. É importante notar que a ordem e a numeração encontram-se nos próprios quadros; eles possuem no alto os algarismos romanos.

Com exceção feita ao julgamento de Herodes, aí se encontram, uma por uma, todas as seqüências do filme de Mel Gibson. Uma vez que ele se propôs a narrar as últimas doze horas da vida de Cristo, praticamente, cada quadro representa uma hora, com exceção da ressurreição, que dura pouquíssimos minutos. As quedas durante a via crucis estão todas lá, em número de cinco, o diálogo com as mulheres de Jerusalém o diretor substituiu por um bate-papo tipo auto-ajuda do Cireneu com Jesus. O encontro de Maria com Jesus, durante a

via crucis, é com certeza a cena realizada para levar os espectadores à maior emoção possível.

A essa estrutura básica fornecida pela via-crucis Gibson interpolou alguns flash-backs que permitem vislumbrar outros aspectos da estória de Jesus que não correm nas última doze horas de sua vida, mas sem os quais, Jesus fica um pouco menor.

Os Flash-backs de Jesus

Ocorrem efetivamente nove flash-backs ao longo do filme, sete são relativos a Jesus, um de Maria Madalena e um de Maria, a mãe. Não é paradoxal e nem muito estranho que sete seja um numero cabalístico, o número pode ser mera coincidência. Essas seções de recordações são distribuídas de maneira bastante uniforme ao longo do filme e têm, como quase tudo no filme um intuito maior de causar emoção no espectador do que algum dado teológico mais relevante. Os Flashes são bastante rápidos dando um mínimo de informação apenas para que o espectador perceba a cena e depois retorne para a carga emotiva de onde este foi retirado.

O primeiro Flash-back de Jesus ocorre logo quando ele, já preso, chega ao local do Sinédrio. Ao avistar um homem trabalhando na madeira (cruz), recorda-se de um momento no qual ele mesmo trabalhava como carpinteiro fazendo uma mesa, junta-se a este fato o seu alegre convívio com sua mãe. Ao retornar do flash-back ele vê Maria, Maria Madalena e João, que chegaram ao local.

O segundo Flash-back de Jesus ocorre após o julgamento pelo Sinédrio, ele ainda se encontra no mesmo local e está sendo insultado, recebendo cusparadas e bordoadas. Enquanto isso Pedro, que ali se encontra, é cercado por diversas pessoas que o questionam e ele faz as conhecidas Negações, ao cruzar seu olhar com o de Jesus este tem um flash-back, do momento no qual Pedro dizia que jamais iria negá-lo. Ao retornar da lembrança Jesus é levado dali e Pedro pára diante de Maria para consolar-se de tê-lo negado.

O terceiro flash-back de Jesus ocorre durante o seu açoitamento, num determinado momento ele cai ao chão, e ao avistar o pé de um dos carrascos recorda-se do simbólico gesto do "Lava-pés", mas este não é efetivamente mostrado no filme, é apenas sugerido, Jesus é retirado de sua lembrança para continuar sendo surrado.



O lava-pés - Terceiro Flash-Back de Jesus

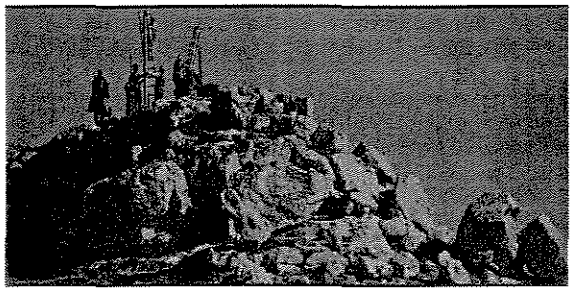
Após este o diretor faz um Flash-back de Maria Madalena, logo após o açoitamento de Jesus, ela ajuda a Virgem Maria a limpar o sangue do chão, neste momento ela vê uma pedra e se lembra de quando Jesus salvou-a de ser apedrejada. Nesta cena da lembrança Jesus faz o decidido gesto de escrever com o dedo no chão – no entanto, não chega realmente a traçar algo na areia -, esta cena foi vista muito bem elaborada no filme *The King of Kings*, de 1927, e já havia aparecido antes também em *Intolerance*, de Griffith, de 1916.



O compromisso e o descompromisso, Quarto Flash-Back de Jesus

Após a segunda aparição diante de Pilatos, Jesus tem o quarto flash-back, desta vez ele viu Pilatos lavando as mãos e ele passou a se recordar da Santa Ceia, a imagem mostrada sugere o início da Ceia, pois eles estão lavando as mãos. Esta associação entre a Ceia e Pilatos é atraente, pois possuem significados complementares pois o ato de Pilatos significa "descompromisso" e o de Jesus na Santa Ceia é o supremo compromisso. Descompromisso porque Pilatos não deseja assumir a responsabilidade pela morte de Jesus, no entanto é omisso. O compromisso da Ceia é bem conhecido, "fazei isso em memória de mim", é o momento mais importante da liturgia, onde o fiel compromete-se com seu culto e seu Deus, e só pode fazê-lo depois de o haver plenamente aceito.

O flash-back seguinte é da Virgem Maria. No percurso da via-crucis ela percebe Satanás e troca um olhar rapidamente com este, fica afoita para ajudar Jesus, pois não consegue alcançá-lo, e pede ajuda para João que a leva por uma desabalada correria onde conseguem adiantaram-se o cortejo, à frente da multidão ela vê Jesus cair, e então inicia-se o seu flash-back. Em sua memória ela vê Jesus menino, um pouco distante dela, caindo um tombo inofensivo, ela deixa tudo e sai em seu socorro. Essas imagens são feitas em fusão, causando grande impressão emotiva.lembro-me que ao ver o filme no Cinema várias pessoas caíam em pranto ostensivo nesta cena. Abraçado à ela Jesus lhe diz: "Mãe, eu renovo todas as coisas". Em seguida irá aparecer Verônica que enxuga o rosto de Jesus com uma toalha. Neste filme Verônica tem uma filha, como em *King of Kings*, de Nicholas Ray, de 1961.





Sermão da Montanha - Quinto Flash Back de Jesus

O Quinto Flash-Back de Jesus ocorre coincidentemente em sua quinta queda, quando ele se encontra fora de Jerusalém. Ao cair no chão ele vê o Golgota, então recorda-se do Sermão da Montanha, onde ele diz apenas: *"Vocês devem ter ouvido que devem amar os que estão próximos e odiar seus inimigos. Mas eu vos digo amem seus inimigos e rezem para os que vos perseguem. Pois se apenas amarem aqueles que vos ama, que recompensa terão?"* O Sermão da Montanha aqui aparece apenas como uma referência – da mesma forma que o Lava-pés – ele ajuda a confirmar que aquele homem que está carregando a cruz, irreconhecível, é Jesus Cristo. Enquanto isso Caifás e Anás, que montados em burros chegam primeiro no alto do monte são vistos por Jesus contra a luz do sol, e esta mesma luz leva-o a um outro flash-back.

Neste flash back, o sexto, Jesus volta a se referir a uma imagem Cristológica, nele, provavelmente no mesmo Sermão da Montanha, ele diz: "Eu sou o Bom Pastor. Eu dou a minha vida por meu rebanho. Ninguém pode me tirar a vida, mas eu a darei por que eu quero. Eu tenho poder para tirá-la e para tomá-la de volta. Assim ordena meu pai." Somente

após estas falas é que se inicia a crucificação propriamente dita, ou seja, pregam-no na cruz. Não há de forma alguma ao longo do filme qualquer coisa que vincule Jesus à imagem Cristológica do "Bom Pastor" trata-se tão somente de uma fala deslocada, o importante no que ele diz aí é o fato "dele" ter escolhido dar a sua vida. Mais um sinal do "poder" especial do Jesus de Gibson, pois é ele quem escolhe morrer deste jeito, se não escolhesse não teria acontecido.

Enquanto ele está sendo crucificado ele tem o sétimo flash-back e novamente refere-se à Santa Ceia – este é subdividido em três partes pelo menos e refere-se à consagração do Pão e do vinho. O diretor alterna as cenas entre o sofrimento da crucificação e a Ceia. Em seguida ocorre a provocação de um dos ladrões que avia sido crucificado. É atraente a forma como Mel Gibson pensou essa junção de narrativas paralelas, pois a "rememoração" do sacrifício de Jesus – a Santa Ceia – é celebrada no exato momento da Crucificação – o sacrifício – é um paralelo bastante agradável de se ver.

Como comentado anteriormente, entre os nove flash-backs, apenas dois têm algum conteúdo "teológico" mais evidente, todos os demais possuem a função de aliviar a tensão da trama principal, ou de levar ainda mais emoção para ela, como é o caso do flash-back da virgem. A outra função evidente deste recurso é "quebrar" a monotonia da estrutura narrativa escolhida pelo diretor, a via-crucis e o massacre ao corpo de Cristo, estes flash-backs servem também como uma espécie de "respiradouro" para os espectadores.

As contribuições

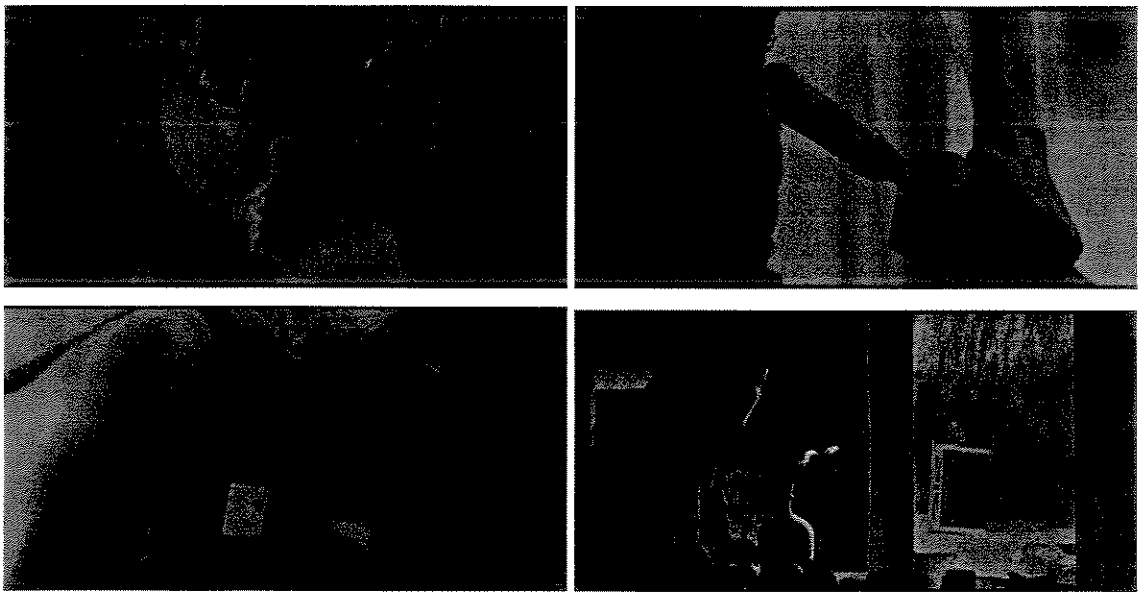
A Inovação na Narrativa – o hipertexto

Na história do Cinema só existiu um filme a colocar a cena do Lava-pés, famosa na liturgia Católica, e este filme foi o mesmo *From the Manger*, e também só existia um filme que fazia da Santa Ceia uma Comunhão Católica onde todos ajoelhavam-se e tomavam a hóstia das mãos de Jesus, fazendo uma relação direta entre o ritual católico e a sua reputada origem na Santa Ceia. Mel Gibson, nestes quesitos inova, ele coloca em cena novamente o lava-pés, sempre esquecido, e faz uma interessante leitura, ao final do filme, da Santa Ceia. Nos cultos católicos o clímax é a Comunhão, ou seja, a divisão do corpo e do sangue de Cristo entre os fiéis. Ao fim do filme Mel Gibson, faz montagem paralela entre a Santa Ceia e a consagração daquele ritual com o corpo de Cristo ensangüentado na cruz. É isso

que o Cristo dele está se lembrando naquele momento, ou seja, a rememoração do sacrifício enquanto o sacrifício mesmo se realiza. Temos que dar algum crédito ao diretor, esta relação, que beira a uma relação direta com o sagrado não é exatamente um lugar comum fácil de se imaginar. É necessário ter muita fé e uma boa compreensão de sua própria religião e isto ele fez muito bem.

Ainda assim, este filme pareceria um tanto quanto esvaziado de novidades, apesar de que "dizem" que ninguém espera novidades num filme de Cristo, e antes elas não ocorressem. Agora, falando de uma opção estética do diretor, ele conseguiu inovar quando faz a introdução aos flash-backs de Jesus ao longo do filme.

Na segunda seqüência, ou seja, o julgamento na casa de Caifás, ao chegar, Jesus tem sua atenção chamada para um homem que trabalhava a madeira, ou seja, um carpinteiro. Jesus olha para ele fixamente e isso o remete a uma outra imagem semelhante em outro lugar do tempo, só que é o próprio Jesus que está no papel do carpinteiro. Depois do flash-back, a imagem que iniciou tudo retoma o seu mesmo lugar.



Jesus, o Carpinteiro - Primeiro Flash Back

Ainda nesta mesma seqüência, ao final do julgamento por Caifás, quando Jesus leva uma surra de graça, ou seja, não prevista nos textos evangélicos, enquanto Pedro, o discípulo, é questionado sobre suas relações com Jesus, e ele faz as suas famosas "negações", Jesus olha para Pedro e fixa nele seu olhar...imediatamente inicia-se outro

flash-back, e Jesus vê a mesma face de Pedro garantindo-lhe que não o negaria; novamente a imagem volta pra o presente preservando a sua visão inicial.

Em outra seqüência, a do açoitamento, Jesus caído ao chão vê os pés de um soldado romano e fixa neles o seu olhar e isso o remeterá à imagem respectiva do flash-back ilustrativo do Lava-pés. Depois a imagem retoma à sua posição inicial. Apenas os flash-backs relativos a Jesus obedecem essa padronização. Jesus olha uma imagem, fixa-se nela como se estivesse ativando-a, e ela remete-o a uma nova situação temporal e de conteúdo, depois ele retorna ao mesmo conteúdo no qual se encontrava e pode ao longo do conteúdo que ele irá percorrer fazer novas escolhas deste tipo. Estamos falando em hipertexto.

Mel Gibson, intencionalmente, ou não, utilizou algumas imagens à maneira de ícones, bastante comuns na nova cultura visual. Principalmente daqueles acostumados a lidarem com a Internet. Ou seja, alguém vê um ícone, decide ativá-lo (no caso o olhar fixo de Jesus), e através deste gesto "navega" por outra página, por outro conteúdo. Esta com certeza é a principal inovação que este filme traz. Se ela pode ser questionável... ser de "bom gosto" seja lá o que isso for, é algo que podemos jogar para o plano subjetivo. No entanto, Gibson não barateia este recurso e não o transforma numa coisa facilmente perceptível, assim, temos o prazer de descobrir que ele faz um jogo bastante interessante entre o conteúdo visível na tela do cinema com o invisível da memória, que também é conteúdo num outro "lugar".

O mais importante nisto tudo, é que quem ativa o hipertexto é alguém que está nele inserido, é Jesus Cristo, o ícone de todos os ícones, o ícone principal. Este tratamento do flash-back, e da tela como hipertexto. A ousadia do diretor, não está em ter feito da tela um hipertexto, mas sim de ter conseguido de forma discreta fazer da tela de um filme que deseja retratar uma estória de dois mil anos um hipertexto. Em outras palavras, alocou um recurso para um tipo de imagem e tela no qual ele não caberia de forma evidente. Este recurso eliminou as velhas fusões e embaçamentos, *fade-ins* e *fade-outs* utilizados em outros filmes é sempre valioso e importante quando vemos uma utilização nova para uma idéia antiga.

Mas isto foi possível por que Mel Gibson também fez uma outra coisa bastante nova, ele elaborou diversas câmera subjetivas de Jesus.Lembremo-nos a chamada "câmera subjetiva" assume o ponto de vista da personagem. Neste caso o espectador teve o

privilegiado ponto de vista de Jesus sobre as diversas situações e circunstâncias, não somente nos flash-backs, mas ao longo de todo o filme. Este também foi o Jesus mais "subjetivo" visto na história dos Filmes de Cristo.

O Marianismo – A Grande Mãe



Maria recolhe o sangue de Jesus do chão

A participação da Virgem Maria em todo o filme é para além da tradição, coloca em cena o típico culto Mariano surgido há vários séculos na Igreja Católica, fortalecido no século XIX e praticado pelo atual papa, que tem na devoção à Virgem sua principal prática de oração. Gibson está em sintonia com o Marianismo e por isso cria em todos os momentos chances para que Maria tenha alguma presença, mesmo que essa presença seja inexistente, quer seja na tradição quer seja nos evangelhos.

Então, vemos Maria, no ato piedoso de recolher o sangue de Jesus, como foi dito anteriormente. Vemos Maria, após a prisão de Jesus na casa de Caifás, conseguir, com seus poderes, auscultar a respiração de seu amado filho, que estava acorrentado no subterrâneo da casa do Sumo-Sacerdote, parar exatamente sobre o local onde ele se encontrava, e carinhosamente colocar sua face no chão. Além do mais, a Virgem Maria não é apenas uma simples mulher, ao longo da via-crucis ela é a única fora Jesus Cristo a conseguir ver o diabo, e ele nem pensa em se aproximar, muito pelo contrário fica distante onde há uma troca de olhares, onde fazem, praticamente, um teste de forças.



Maria ausculta a respiração de Jesus através do chão que os separa

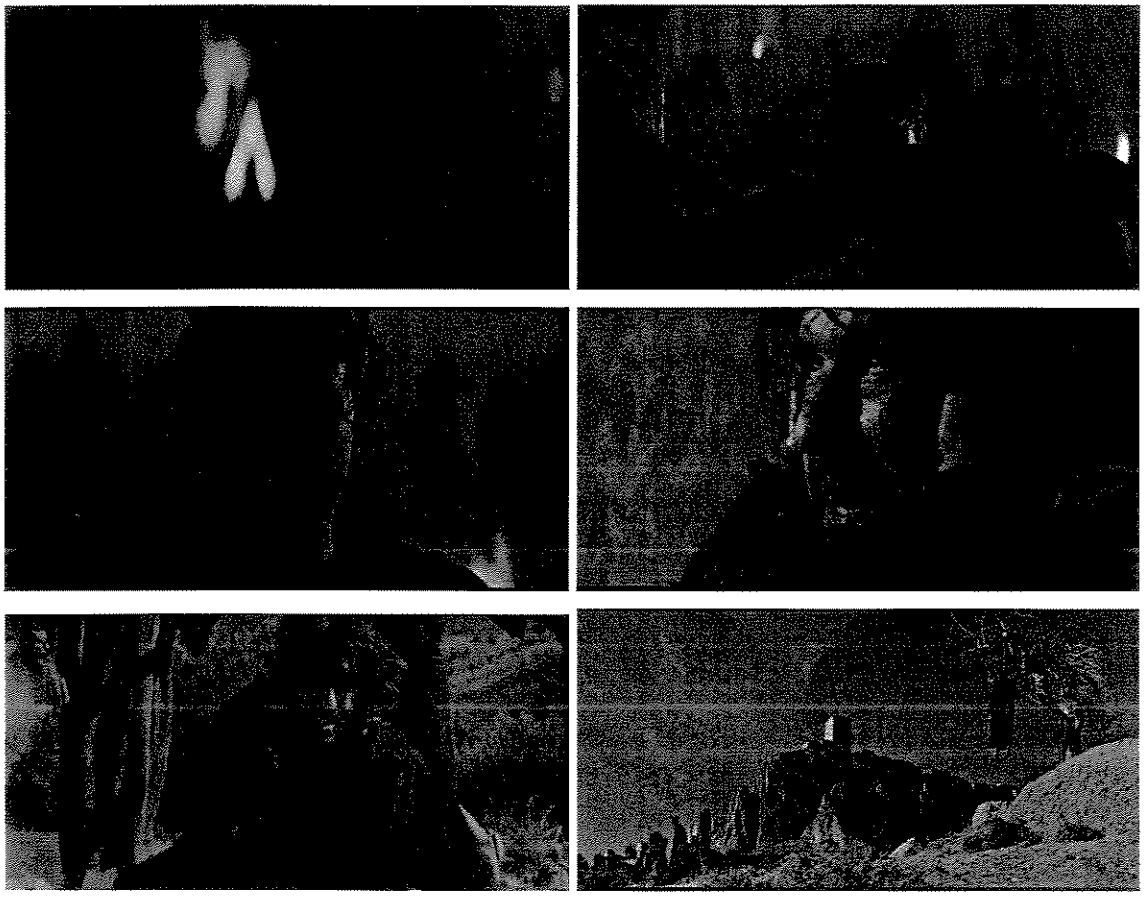
Gibson coloca também a Virgem beijando os pés ensangüentados de Cristo na cruz, e depois mostra-a com todo o rosto sujo de sangue. Será que ele se esqueceu que, para os judeus sejam eles Jesus, Maria, João ou Madalena, há e havia um tabu milenar à respeito do sangue?!

Este é o filme onde o Marianismo é mais forte em toda a história dos Filmes de Cristo, ele é aceito, incorporado e desenvolvido. Maria tem o papel de uma mulher compreensiva e dá até mesmo para se perceber sua função de intercessora quando Pedro, após negar Jesus, consola-se em seu colo chorando. É importante notar que até então, mesmo em filmes de Marianismo crasso como *King of Kings*, de Nicholas Ray, Maria não tinha demonstrado nenhum poder sobrenatural. Nesta produção Maria, se não tem "poderes" ostensivos, possui algo que a impele a saber onde seu filho se encontra preso, e permite também que ela veja Satanás, completamente invisível para outras pessoas. Ela é em todas as medidas uma pessoa privilegiada. Busca-se a todo momento demonstrar o seu grande amor de mãe, como p.ex, no flash-back que ocorre quando ela acode Jesus na via crucis, fazendo com que apareça uma cena de quando Jesus era criança. Maria é assim a Grande Mãe. Mais do que a intercessora é esta a imagem que fica ao término do filme.

A malhação de Judas

O mais medieval do medieval foi ver a "Malhação do Judas"; uma contribuição importante para a narrativa. Ao assistir o filme, tendo em vista suas claras características medievais, recusei-me a acreditar no que via quando as crianças começaram a questionar Judas no centro de Jerusalém e em seguida foram dominadas pelo "demônio, dando início à perseguição e a "malhação de Judas". Perseguição essa levada à efeito fora dos portões da cidade, onde foi agredido fisicamente pelas crianças. Eu confesso, que diante do que já havia visto, fiquei esperando a continuidade da cena, como era feita na Idade Média,

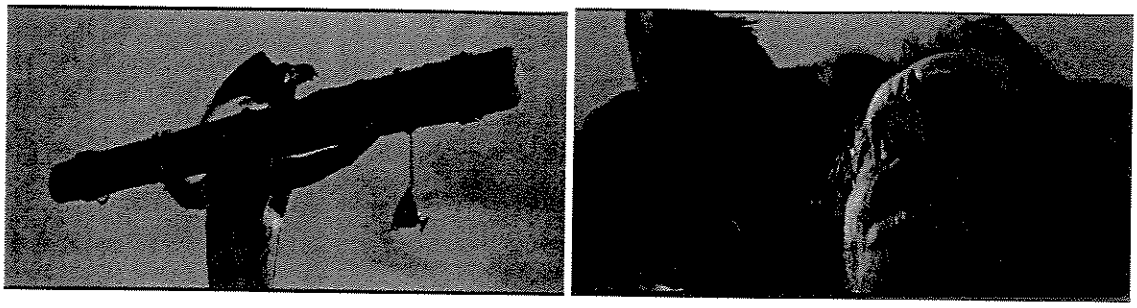
através das paixões da Igreja Católica. Nelas, Judas era enforcado pelo ventre e suas tripas derramavam-se por terra, no espetáculo, crianças vestidas de diabinhos comiam as tripas, que tratavam-se, na verdade, de salsichas. É natural, depois de tudo o que havia visto, que esperasse o máximo possível de degradação. Aguardei então com certa ansiedade, que as crianças lhe devorassem as tripas uma vez que já estavam dominadas pelo demônio. Diga-se a favor de Mel Gibson, que ele não fez esta cena.



Crianças endemoninhadas - Malhação de Judas

Outro dado do grotesco é a participação especial de um corvo. Após o mau ladrão ter destratado Jesus na cruz e este ter perdoado ao bom ladrão, eis que em castigo ao que o outro dissera surge um corvo no alto da sua cruz e lhe arranca os olhos. Este dado Mel Gibson tirou de coisas que realmente ocorriam aos crucificados de longo tempo. Acontecia muitas vezes que aves vinham e lhes vazavam os olhos... mas isto... quando não havia ninguém próximo. Agora Gibson conheceu o mais ousado dos corvos e contratou-o para o filme. Apesar da presença de toda a multidão ele vai lá dar sua bicadinha. E, ele faz isso por

que?! Por que é blasfêmia, pecado mortal, falar mal de Jesus Cristo. O ladrão bom ganhou o paraíso e o mau ladrão teve pronto castigo. Nada pode ser mais medieval do que essa percepção Gibsoniana.



O mais ousado dos corvos arranca o olho do mau ladrão

A desculpabilização dos Romanos, Duvivier presente.

No filme de Mel Gibson a desculpabilização dos romanos surge como um fator importante. Vimos ao longo da história do cinema a ambigüidade com que foram tratadas as personagens romanas, ora sendo valorizadas de forma positiva, ora fazendo papéis ambíguos, ora sendo francamente negativos relativamente a Jesus e seus seguidores. No filme de Gibson, com exceção dos carrascos romanos, que são obviamente influenciados por Satanás em suas maldades, os romanos aparecem em papéis extremamente positivos.



O Casal Pilatos

Depois do primeiro flash-back de Jesus, na Casa do Sumo-sacerdote, corta para uma cena de apresentação do casal romano Poncio Pilatos e Cláudia. Pilatos encontra-se em sua residência, espia Cláudia, sua esposa, enquanto esta dorme e em seguida mexe em alguns papéis em seu escritório. (Pilatos é calvo, como a personagem feita por Telles Savalas em *The Greatest Story Ever Told*, no qual Mel Gibson deve ter se baseado, pois a semelhança física e de atuação entre os atores é bastante grande). Chega um soldado para avisá-lo da

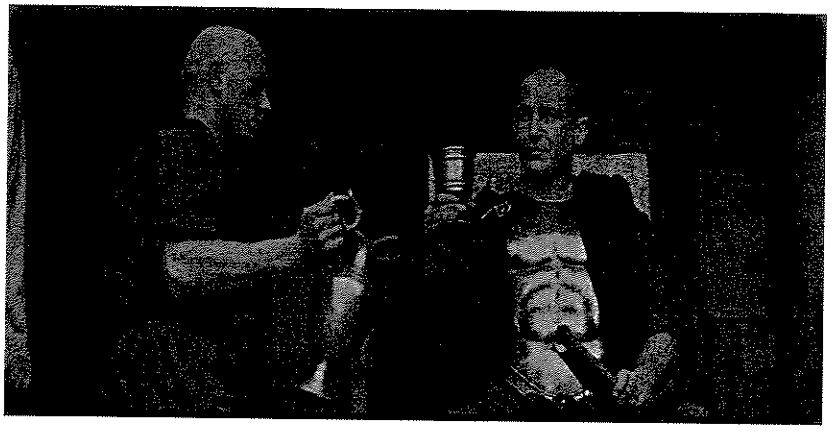
prisão de um "Galileu" e Cláudia acorda, intrometendo-se participando da conversa, perguntando: *"Galileu? De que Galileu está falando?"* E, de forma indireta todos ficamos sabendo que ela conhece Jesus. Ela e seu marido estarão o tempo todos juntos, ela participará de forma implícita do julgamento. A cena retorna para o Sinédrio. Depois que Jesus é condenado pelos sacerdotes e Judas comete o seu suicídio, a cena retoma para o casal romano, ela lhe pede para que não condene Jesus, *"Não condene esse Galileu. Ele é santo. Apenas trará problemas a você."* Pilatos responde: *"Quer saber o que são problemas para mim, Cláudia? Esse maldito posto avançado e aquela multidão imunda lá fora."*

Ele caminha para o Primeiro julgamento. Pilatos está no alto da tribuna e Anás e Caifás abaixo diante da multidão, num diálogo de cima pra baixo. Pilatos faz várias perguntas, mas Jesus responde a apenas uma. *"És rei?"* e ele responde em latim: *"Meu reino não é deste mundo. Se fosse aqui, acha que meus seguidores deixariam que me entregassem?"* Pilatos: *"Então você é um rei?"* Jesus: *"Este foi o propósito do meu nascimento. Prestar testemunho da verdade. Todo homem que escuta a verdade ouve a minha voz."* Pilatos: *A verdade! O que é a verdade?"* Cláudia espia do segundo andar e vê o grupo de amigos de Jesus com a virgem à frente. Ao saber que ele é da Galiléia de fato Pilatos o envia para Herodes.

Após o julgamento de Herodes surpreendemos o casal romano conversando intimamente na Fortaleza, e Pilatos está preocupado com a questão da verdade, pergunta para Cláudia se ela sabe reconhecer a Verdade quando a vê. Desabafa para a sua esposa que o imperador Tibérius já o havia ameaçado duas vezes se novas rebeliões ocorressem na Judéia, e aquele pareceria o caso de mais uma revolta. Neste momento chega Abenader, um dos comandantes dos soldados e avisa que Herodes enviou Jesus de volta e que uma rebelião inicia-se. É interessante esta parte do filme, pois aqui Pilatos está quase completamente desculpado, ele é visto pelos espectadores como um "bom homem", pois até se aconselha com sua esposa, e ele está acuado entre os judeus e o imperador.

Ao iniciar-se o segundo julgamento diante de Pilatos, este está completamente pendido a inocentar Jesus, Cláudia assiste a tudo a distância segura, pois não parece querer comprometer o marido com sua presença, o entanto também não se afasta, para que ele a veja. Nesta parte Pilatos fala em aramaico para a multidão, no entanto, quando entrevistou

Jesus pela primeira vez eles conversaram em latim – o que para mim parece uma incoerência de roteiro. Pilatos lhes oferece Barrabás ou Jesus, e Caifás e Anás lideram o coro em favor de Barrabás uma personagem que aparenta ter problemas mentais sérios. Depois Pilatos pergunta o que querem que se faça com Jesus, ao escutar "Crucifica-o" ele se assusta e olha para Cláudia, decide então mandar açoitá-lo e libertá-lo, ainda recomenda que não o "matem".



Pilatos no julgamento, manda açoitar Jesus recomendando que não o matem

Anás e Caifás também assistem ao açoitamento, juntamente com os amigos de Jesus (Maria Madalena, a Virgem Maria e João). Ocorrem planos-contra-planos entre Jesus e a Virgem. Ela fatiga-se da violência e sai andando por um corredor, Maria Madalena vem a seu encontro e chora, João está em pé olhando e Cláudia, a esposa de Pilatos, vem chegando com toalhas que são entregues timidamente à Maria.



Cláudia entrega toalhas para a Virgem para que recolha o sangue de Cristo

Posteriormente Jesus volta diante de Pilatos que faz a conhecida alocução *"Ecce Homo!"* (Eis o homem!). Caifás grita para crucificá-lo, a multidão o segue. Pilatos olha

para Jesus, como quem dissesse "não posso fazer mais nada" e ele lhe diz, liberando-o de sua culpa: *"Você não teria nenhum poder sobre mim se meu pai não quisesse, sendo assim quem me entregou a você tem maior pecado"*. Esta frase foi retirada do seu contexto original dos Evangelhos, pois ela surge na primeira entrevista com Pilatos. O Procurador romano lava as mãos. Mas, no filme fica completamente claro a valorização das duas personagens, de forma idêntica ao que ocorreu no filme *Golgotha*, de Duvivier, de 1935. Os dois romanos são construídos como personagens positivas, eles são os únicos do filme inteiro a possuírem diálogos mais longos e mais significativos. Vimos anteriormente que a valorização positiva dos romanos, resulta quase sempre em maior culpabilidade dos judeus e em razão disso maior anti-semitismo. Vimos até mesmo, no momento da prisão de Jesus, Maria Madalena "pedir socorro" a um soldado romano. Chega a ser interessante ver surgir novamente, setenta anos depois do filme francês, uma situação tão semelhante de desculpabilização dos "romanos". É importante notar que esta também foi a participação mais longa e significativa de Cláudia.

O Anti-Semitismo



Julgamento perante Caifás

A polêmica gerada pelo diretor em torno de seu filme fez com que a imprensa nacional e internacional se mobilizasse para informar o público sobre tudo o que aconteceu durante as filmagens, as opiniões do diretor, os sofrimentos dos atores, os raios que lhes caíram sobre as cabeças, os ombros deslocados, etc. Críticos improvisados saíram de todos os cantos, uns desejando informar, outros desejando participar da quentíssima discussão.

Talvez o tema que mais tenha atraído opiniões apaixonadas foi o do anti-semitismo explícito no filme.

Desde que os textos evangélicos foram escritos, nas décadas de 60 a 90 do primeiro século essa discussão surgiu de forma bastante forte, principalmente por que estes textos foram redigidos no contexto de uma importante rixa entre judeus e cristãos nas diversas comunidades da Ásia Menor, e do norte da África. Então, historicamente é "natural" que haja certo anti-semitismo nos textos canônicos dos evangelhos de Marcos, Mateus, Lucas e João. No entanto, isso já é coisa sabida pelos especialistas em geral. Obviamente se um diretor, qualquer que seja sua denominação religiosa anuncia que seu filme obedecerá estritamente os textos evangélicos, ele mais obviamente ainda fará um filme anti-semita. Não custa relembrar que o Papa atual chegou novamente a pedir desculpas formais pelo anti-semitismo cristão. Nunca é tarde para relembrar que saiu o termo "malditos judeus" da liturgia católica somente após o Concílio Vaticano II, realizado na década de 60, pelo muito saudoso João XXIII.



No açoitamento o Diabo está por trás de Caifás

Sempre que um filme de Cristo é lançado nos Estados Unidos, as organizações judaicas, lá bastante fortes, ficam à espreita para verificar se serão vítimas de discriminação. Habituaram-se a isso a partir de *Intolerance*, de 1916, do conhecido diretor David W.Griffith. De acordo com notícias da época, ele encontrou dificuldades com a censura quando o B'nai B'rith, órgão representativo da comunidade judaica, objetou as

cenas que ele filmara mostrando lideres judeus crucificando Jesus; o diretor concordou com a pressão e queimou o negativo já filmado, refilmando as cenas com soldados romanos.[149]Este foi o primeiro episódio no qual a comunidade judaica pôde interferir. Posteriormente, o mesmo se passou com *The King of Kings*, de 1927, de Cecil B. DeMille, que fez as alterações pedidas; o resultado foi que, em seu filme, o julgamento realizado pelo Sinédrio é apenas sugerido e ele faz a mudança de cena com uma cortina que se fecha, vedando das vistas de todos o que os judeus fizeram.

Ora, existe um filme que é muito mais anti-semita do que o de Mel Gibson, e é *Golgotha* já acima citado, e é do conhecido diretor francês Julien Duvivier, lançado em 1935, exportado para o mundo inteiro, inclusive para os Estados Unidos, onde recebeu apenas críticas favoráveis. Neste filme há uma conspiração judaica para matar Jesus, custe o que custar, ela é feita através de detalhado planejamento, e não como aparece no filme de Mel Gibson, para quem, provavelmente, perseguições políticas se improvisam.

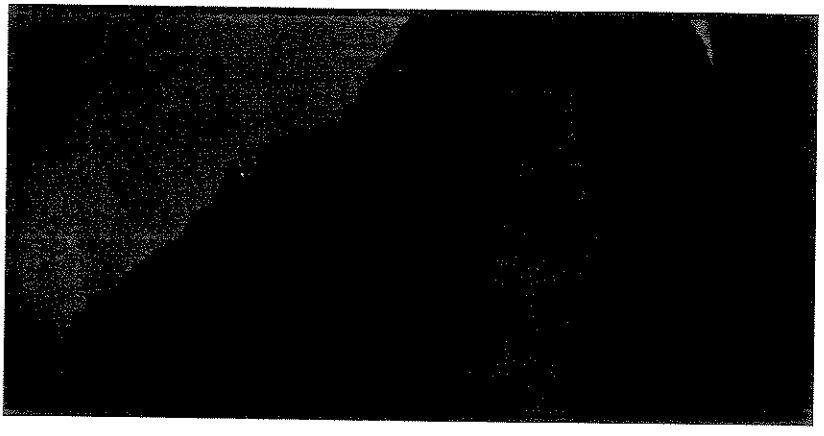
Gibson escolheu a tradição, que é evangélica inclusive, de desculpabilizar os romanos. Ele faz isso criando simpatia por Pôncio Pilatos e por sua esposa Cláudia. Este recurso foi usado pela primeira vez por Julien Duvivier. Gibson deve ter ficado um pouco tímido diante das críticas que sofreu e não legendou a parte onde a multidão de judeus gritam a frase que legitimou durante séculos a perseguição a este povo: *"Que seu sangue caia sobre nós e nossos filhos!"*. A frase é dita em aramaico e está no filme. O anti-semitismo existe ali, mas existe como uma porção de outras coisas grotescas. Não merece, nem mais nem menos, destaque do que qualquer outro detalhe absurdo. E, não podemos nos esquecer que o anti-semitismo era algo também bastante arraigado na Idade Média, onde os judeus sentiam todo o peso do "deicídio".

A este respeito, a outra imagem metafórica que podemos perceber é que na questão do sangue habita toda a diferença entre judeus e cristãos. Por isso também pode ser entendida a profusão do sangue de Cristo nesta história, pois aquilo que para os judeus se constitui em "horror" e "tabu", para os cristãos é mistério e sinal de salvação. E aí, só para dar algum crédito para o já exarado anti-semitismo: sim, esta afirmação constante sobre o sangue, é mais do que prova da rejeição aos judeus. Além disso, Anás e Caifás não possuem "diálogos" propriamente ditos no filme, eles são mostrados o tempo todo

[149] Iwersen, José Augusto. *Cristo no Cinema - Visões de amor, paz, dor e... espetáculo*. p.16

assistindo o suplício de Jesus até o fim e orquestrando-o. Sua motivação não é mostrada de forma clara, não são mais do que caricaturas. Evidentemente que, com exceção de Pilatos e Cláudia, ninguém mais neste filme tem desenvolvimentos "psicológicos" em seus papéis, talvez um pouco a Virgem Maria, mas muito pouco se comparado á riqueza do diálogo do casal romano.

A participação do Diabo e seu significado - A Questão Homossexual



O Diabo efeminado

Não há e nem nunca houve nos textos evangélicos canônicos, que Mel Gibson diz observar, a figura do diabo assistindo ou coordenando os eventos da paixão de Cristo (com exceção de Mc que cita que Judas havia sido possuído). A figura diabólica já havia surgido de maneira importante no filme *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, de 1965; naquele filme ele aparecia como o Eremita das Trevas, e da mesma forma que aconteceu no filme de Gibson ele estava espreitando em torno dos eventos mais importantes da vida de Jesus. Mas, em Stevens a elaboração da personagem do diabo tinha uma função bastante explícita que era a de corroborar na desculpabilização dos judeus na morte de Jesus, afinal o grande culpado era o diabo. Infelizmente em Gibson a função da figura infernal é bem outra.

O diabo é elaborado a partir da própria concepção de Gibson, como ele diz: *"O Mal é sedutor, atraente. Parece algo bom, quase normal e ainda assim não é. Foi o que eu tentei fazer com o Demônio no filme. Isso é o que é o Mal: pegar uma coisa que é boa e deturpá-la um pouco"*.

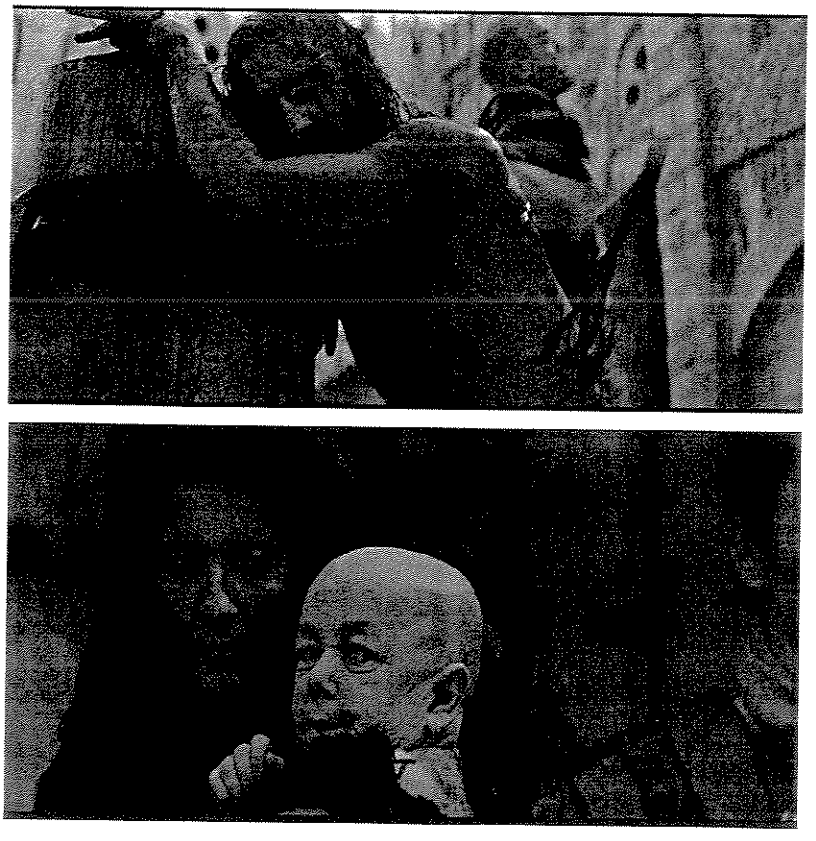
Assim, quando ele elaborou Satanás tinha em mente montá-lo com quesitos "quase normais" no entanto, uma normalidade deturpada. A dificuldade maior é saber que Gibson é um reconhecido machista e que possui aversão a qualquer coisa que não seja "normal". A figura infernal deve ter saído do inconsciente de Gibson e tem a forma daquilo que mais o assusta: um homem (mesmo que me digam que é uma atriz italiana chamada Rosalinda Celantano, que foi dublada por um homem) andrógino, cuja androginia tende ao efeminado, tendo em vista a sua confrontação visual com um exército de homens barbudos, musculosos e com cara de mal-cheirosos, abundantes em todo o filme. O diabo é mais feminino do que a virgem Maria, e se quisermos descrevê-lo para os amigos ele é extremamente parecido com um dos ícones pops dos anos 80, Boy George, apenas uns vinte anos envelhecido. Em outras palavras, ele é um resumo visual de uma pessoa que esteve emersa no estereótipo da cultura gay durante uns quarenta anos.

Em nenhum local dos textos evangélicos, no que diz respeito a Jesus Cristo (Paulo à parte), há referências a condição homossexual ou qualquer reprimenda para qualquer tipo de comportamento entre homens ou mulheres que definiram-se pela atração pelo mesmo sexo. Essa ausência, essa estranha falha de Jesus Cristo não poderia ser deixada de lado por Mel Gibson. Então chega a ser escandaloso que o maior inimigo de Jesus Cristo seja um diabo que tenha uma imagem claramente vinculada ao estereótipo homossexual. Isto é demonizar a condição sexual de milhões dos habitantes do planeta terra e isto ele fez por si mesmo, sem ajuda de evangelhos ou do coitado do Jesus Cristo.

A forma como ele conduz o filme, tendo o embate entre Jesus e o diabo como o principal fio condutor da trama torna ainda mais pérfida essa associação do diabo com a homossexualidade. A imagem do Jesus apresentado por Gibson é tão homofóbica que em nenhum momento ele faz qualquer abertura para dialogar com o diabo ou ouvi-lo. Neste aspecto este é um dos Jesuses mais "poderosos" da história cinematográfica, pois todos anteriormente colocaram Jesus dialogando com a entidade infernal, pois assim acontece nas tentações do deserto e não haveria por que não fazê-lo em outras circunstâncias: *The King of Kings*, de 1927; *King of Kings*, de Nicholas Ray, de 1961; *Il Vangelo Secondo Matteo*, de Pasolini, de 1964; *The Greatest Story Ever Told*, de George Stevens, de 1967, etc. E nenhum deles ousou colocar o diabo num momento em que ele não fosse citado pelos

textos canônicos. Este diálogo com o Diabo é importante para a própria humanização de Jesus, o Deus feito homem, é por isso que ele existiu desde sempre.

Um outro momento importante no qual Satanás aparece ocorre quando Jesus enviado para Poncio Pilatos, levou o açoitamento mais exemplar de toda a história romana. Após o primeiro flagelamento, os romanos acharam que ele ainda estava muito bem, principalmente por que Jesus ergueu-se de maneira desafiadora como quem dissesse "pode bater". Os romanos afiaram seus instrumentos de tortura, que estão historicamente corretos, e arrancaram-lhe o sangue e a carne dos ossos, literalmente. Tudo orquestrado pela presença nefasta do diabo que acariciava em seu colo uma criança monstruosa, provavelmente uma imitação de um dos soldados romanos para mostrar que quem o controlava era o demônio. Novamente, a questão da homossexualidade é gravíssima, quando muitos casais homossexuais desejam adotar filhos no mundo inteiro, vem Mel Gibson e coloca nas mãos deste diabo o único resultado que ele poderia ter em suas mãos, uma criança monstruosa. As mensagens de Gibson são realmente repugnantes.



A presença do Diabo amplia o suplício de Jesus

Essa ausência do diálogo pode ser vista como um reflexo do que Mel Gibson acredita, ele não apenas se cala mas se coloca frontalmente contra um diálogo com as minorias sexuais. Mas esta posição não é tão surpreendente, uma vez que mesmo a Igreja Católica assim também age. A outra leitura é mais simplista e também possível, trata-se apenas de maniqueísmo, bastante comum na cultura americana. Bastante comum em qualquer filme de ação ou aventura, trata-se do Bem contra o Mal, e neste caso no filme de Gibson ele está bastante bem corporificado, a grande vitória do bem com a Ressurreição de Jesus.

A Recepção

O filme estreou nos Estados Unidos dia 27 de fevereiro de 2004, já com a polêmica sobre anti-semitismo sendo debatida pelos jornais americanos e do resto do mundo. Das duas mil salas previstas inicialmente do filme se passou para quatro mil salas de cinema, além evidentemente da recomendação de Evangélicos e Católicos tradicionalistas de que seus fiéis fossem assisti-lo. A promoção do filme ficou a cargo de uma empresa especializada em marketing religioso, a *Outreach*.

Mel Gibson escolheu o tradicional período da Semana Santa para lançar o seu filme. Os diversos fatos "estranhos" que envolveram a produção, como o raio que caiu sobre Jim Caviezel, ajudaram a promover ainda mais o filme. Assim, aos poucos, os espectadores estavam prontos para recepcionar o novo Filme de Cristo, e eles não decepcionaram. Na estréia o fato mais marcante foi a morte de uma mulher que passou mal durante o filme, em Wichita, cidade do Kansas, desmaiou durante as cenas finais do filme. Peggy Law Scott foi levada para o hospital onde acabou morrendo. A sessão em Wichita foi cancelada.

O resultado de bilheteria do primeiro dia impressiona por se tratar de um filme com temática religiosa e falado em latim e aramaico, com legendas em inglês.O número de salas exibindo A Paixão de Cristo nos EUA chegou a mais de 3 mil, o que fazia prever que o resultado da produção iria ser acima das expectativas.

Num subúrbio de Dallas, no Texas, mesmo antes do amanhecer. Milhares de fiéis se levantaram ainda de madrugada para lotar as 20 salas de cinema de um complexo da cadeia Cinemark. Todos os ingressos haviam sido comprados e doados a fiéis batistas por Arch

Bonnema, um assessor financeiro, que gastou US$ 42 mil em seu presente. A primeira projeção começou às 6h20.

"Quando alguém vê o sacrifício feito por Jesus logo sente que tem que fazer algo de bom com sua vida", disse Bonnema, de 50 anos, que já assistiu o filme em uma exibição limitada, antes das estréia nacional[150].

O filme foi classificado com a letra "R", o que significa que menores de 17 anos de idade só poderiam assisti-lo acompanhados com um dos pais ou um representante adulto. *"O 'R' neste caso é de realismo"* brincou o reverendo Jack Graham, presidente da Convenção Batista do Sul.

A polêmica, que gerou o interesse levou milhares de pessoas aos cinemas nos Estados Unidos, e posteriormente no mundo todo. Não foi por acaso que o filme chegou a arrecadar US$ 300 milhões nos Estados Unidos em três semanas. Isto é muito para um filme que custou US$ 30 milhões e que ninguém quis produzir – o dinheiro saiu do bolso do próprio Gibson. Aliás, segundo previsões da época o diretor deveria embolsar cerca de US$ 100 milhões de lucro. Tudo por conta da polêmica.

Contra o filme estavam todos os judeus que são por ele atingidos, seus representantes se manifestaram, Abraham Foxman da Liga Anti-Difamação (ADL), mesmo que David Elcott, responsável pelas relações entre as religiões do comitê judeu-americano, tenha manifestado seu ceticismo quanto ao filme. Eles foram apoiados por cristãos americanos, incluindo entre eles o padre John Pawlikonski. Mas, nem todos os cidadãos americanos foram receptivos ao bom-senso, pelo contrário muitos deles rapidamente esmeraram-se em declarações favoráveis: o Cardeal de Chicago, Francis Georges, e Luís Giovano o porta-voz da Liga Católica; James Dobson e Jerry Falwell, líderes de importantes associações evangélicas; o pastor Billy Graham. Às suas vozes se juntaram a de personalidades judias como: o rabino Daniel Lapin, o conservador Michael Medved, crítico de cinema, e o escritor judeu ortodoxo David Klinghoffer.

No Vaticano, o porta-voz da imprensa, Joaquim Navarro-Valls, que pertence à ultra-fundamentalista Opus Dei, após haver dado a entender que o Papa havia visto o filme antecipadamente em 5 e 6 de dezembro de 2003 em seus aposentos privados, disse que ele

[150] Jornal correio popular, matéria traduzida vinda pela Agência Estado, publicada em 27 de fevereiro de 2004.

havia declarado: *"Foi como aconteceu!"* Fazendo ver que diversas personalidades do Vaticano, como: cardeal Castrillón-Hoyos, Monsenhor Foley, presidente do Conselho Pontifical para as Comunicações Sociais, e o americano Augustin de Noia, dominicano, membro da Comissão Teológica Internacional, concordavam com este parecer. O cardeal Walter Kasper, responsável notadamente pelo diálogo com o judaísmo, preferiu se abster de fazer comentários.

Todavia, em 20 de janeiro de 2004, o secretário pessoal do Papa, o arcebispo Stanislaw Dziwisz desmentiu a informação de que o Papa houvesse demonstrado satisfação com o filme. Cindy Wooden, correspondente da agência C.N.S. (Catholic News Service, órgão da Conferência Episcopal Americana), transmitiu à A.F.P. que este último lhe declarou pessoalmente que o Papa não havia jamais dado sua opinião pessoal, e se recusava a pronunciar um julgamento a título pessoal "sobre uma obra artística".

O fato do pai de Mel Gibson, Hutton Gibson, de 85 anos, ter feito declarações ao *New York Times*, onde minimizava o holocausto judeu da segunda guerra, criou alguns embaraços. Principalmente por que Hutton Gibson é um reconhecido anti-semita. Trata-se de um auto-didata que desejava seguir a carreira religiosa, mas acabou fundando na Califórnia uma seita católica fundamentalista e anticonciliar agrupando mais de 100.000 adeptos, chamada Fraternidade de São Pio X. Mel Gibson chegou a construir para ele uma capela de 2,8 milhões de dólares a "Sagrada Família". Em relação ao fato Mel Gibson declarou à jornalista da *ABC News*, Diane Sawyer:

"Eu não vou falta com o respeito ao meu pai. Ele não negou o Holocausto, ele disse que não tinha mais de seis milhões de judeus nos campos de concentração. (...) Eu creio efetivamente que os campos de concentração existiram, nos quais judeus inocentes e sem defesa foram mortos cruelmente sob o regime nazista."

E ao *Los Angeles Times*: *"Eu sou objeto de uma perseguição religiosa, uma perseguição como artista, uma perseguição como homem."*[151]

Mas não é somente a polêmica que gerou divisas para o filme. Como foi comentado anteriormente a produtora de Gibson a Icon costuma manter em suas mãos a maior parte dos direitos dos produtos ligados ao filme, pois ela costuma tentar dominar todo o processo

[151] Artigo institucional do site francês Peplun, não vem assinado, chama-se De Saint-Sulpice aux saints supplices – The Passion of the Christ (Mel Gibson, 2004) – (PEPLVM - Images de l'Antiquité) o site é especializado em filmes cujo tema seja Antigüidade clássica.

produtivo do filme, assim, pode se encontrar no site oficial do filme toda sorte de produtos que revertem seus lucros para a empresa de Gibson. Como informa o articulista do *Correio Popular*, João Nunes, em matéria de 19 de março de 1994, dia do lançamento do filme no Brasil:

> "Pois se o leitor estiver interessado, pode adquirir um lindo pingente em formato de prego (...) por módicos US$ 12,99, junto a uma joalheria americana especializada em peças de inspiração religiosa, a Bob Siemon Designs, que tem o direito do uso oficial da marca do filme de Gibson. Se usar o prego pode soar um tanto revoltante, que tal tomar o café da manhã com uma caneca onde aparece a cruz de Cristo por US$ 7,99? Ou usar uma camiseta com a familiar coroa de espinhos cravada no coração, a US$ 18?
>
> O livro de fotos do filme, com prefácio de Mel Gibson, custa US$ 17,95 – o CD está custando o mesmo preço. Mas se o interessado adquirir quatro paga US$ 99,80 e ganha um. Legal.O mesmo ocorre com o CD. A pessoa compra um para si, e outro par a namorada, para a mãe e para a tia e paga somente US$ 71,80, levando o quinto de graça – que pode ser dado de presente ao chefe do escritório.
>
> O crucifixo é um pouco mais caro. Sai pela bagatela de US$ 199,95, enquanto a medalha de prata com a inscrição INRI (em hebraico, Jesus de Nazaré, rei dos judeus) fica por US$ 69,95. Há também quadros, alguns com textos em aramaico, que podem ser adquiridos por preços que variam de US$ 44,95 a US$ 149,95.
>
> A Paixão de Cristo estreou dia 27 de fevereiro nos Estados Unidos e, no primeiro final de semana, pagou o custo e começou a ter lucro, mesmo levando em conta a censura de 17 anos. No Brasil a censura baixou para 14."

Este processo de comercialização de diversos produtos já tínhamos visto com *Jesus Christ Superstar* e com *Godspell*, no entanto, em *The Passion of the Christ* já não cabe mais nenhuma ingenuidade, o filme foi pensado como um produto. A polêmica foi especialmente preparada longamente para ajudar na venda deste produto. Souvenires de todos os tipos podem ser encontrados. Guardados, quem sabe?, como amuletos que propiciem a fé.

Diferentemente da polêmica ocorrida com o filme de Martin Scorsese, a de Gibson ajudou a atrair um grande público para o filme. Em Scorsese aventava-se que o próprio Cristianismo estava em perigo, aqui era apenas o Judaísmo. E, por mais que a Igreja Católica tenha feito um grande esforço em favor do Ecumenismo e ter tomado atitudes efetivas para dirimir o secular anti-semitismo, uma boa parte dos religiosos fundamentalistas, e dos conservadores, pensa ainda que os judeus foram os únicos culpados da morte de Jesus e que quanto a isso não há remédio.

É estranho que com tanta violência o filme *The Passion* tenha sido tão bem recebido nos Estados Unidos. Aqui não utilizo dados da recepção no Brasil, pois não é o caso, mas há muita diferença entre a recepção de um país e outro. Aqui não se achou o anti-semitismo tão importante e os que viram o filme no seu lançamento recomendaram aos amigos que não fossem, era violento demais. Uma violência *pastch*, desnecessária, incompreensível.

Conclusão

The Passion of the Christ é um filme importante, se não enquanto filme ao menos como registro documental do estado da religiosidade de nossa época. A primeira escolha do diretor, fazer o filme em idiomas antigos acabou por definir a estrutura e o conjunto de imagens que seriam utilizados. O que possibilitou uma aproximação com os Filmes de Peça da Paixão, típicos do Primeiro Cinema. Volto a reafirmar, que a sua grande contribuição para a narrativa cinematográfica foi abortada quando se decidiu na última hora legendar o filme. Com a legenda, a pobreza dos textos e do roteiro tornaram-se evidentes. No entanto, o mesmo não se diria se o diretor tivesse conseguido o seu intento, pois estes haveriam bem servido ao seu propósito inicial.

É apenas lamentável que a somatória de problemas supere tão obviamente alguma virtude que o filme pudesse ter. As escolhas narrativas, a maneira como a tradição medieval invade a tela, o estilo "Caravagio" escolhido para a iluminação, o grotesco das faces e das cenas, permitem falar de um estilo, ao menos sugeri-lo: o Neo-Medieval ou o Gótico. Podemos até dizer que voltamos neste filme à época de obscurantismo religioso de séculos atrás. O filme de Gibson contribui, infelizmente nem sempre com o melhor. Todo o esforço de décadas da indústria cinematográfica para elaborar a "desculpabilização" dos judeus foi jogada fora numa só tacada, sem mais nem menos.

É até mesmo difícil chegar ao final deste capítulo e estabelecer uma "imagem" para este Jesus. O que se diria dele? Jesus, o sangrento? Outros críticos tenderiam a colocá-lo na condição de *Jesus o Cordeiro de Deus* que retira os pecados do mundo. Podemos concordar que esta é bem a imagem. Ao final de um século de Filmes de Cristo chegamos onde começamos, o último filme a ser produzido voltou a reutilizar a imagem mais característica "*O Cordeiro de Deus*", mas, não há judaísmo suficiente no filme para que se aplique a idéia de que ele fosse "*O Servo Sofredor*". A fixação na flagelação de Jesus, que dura mais de vinte minutos, a ausência de detalhes mais pormenorizados sobre o seu papel messiânico ao longo da trama, não nos fornece conteúdo bastante para localizá-lo com pertinência no papel de Servo Sofredor. Ele "sofre" sim, mas sofre como o Jesus de Olcott, uma violência expressiva, uma violência que se deseja algo mais do que a simples violência. Ela é, de alguma forma, a mensagem.

Cap. 14 - Os Filmes de Cristo no Brasil – Jesus, um Homem Cordial – Pe. Marcelo Rossi, 2004.

A pesquisa a respeito de uma eventual produção da Vida de Cristo no Brasil não obteve nenhum resultado para o período do cinema mudo (1895-1929), nele incluso o período do Primeiro Cinema (1895 / 1916).

Isto que parecia ser um resultado desanimador, uma vez que eu trabalho com a representação da Imagem de Jesus Cristo no Cinema, tornou-se um fato de interesse. Seria fundamental observar como essa imagem foi tratada no Brasil, uma vez que aqui o Catolicismo era até mesmo a religião oficial do Estado e, na virada do século XIX para o XX, a ampla maioria dos brasileiros eram católicos ou confessavam-se católicos. Os ritos da Igreja e o calendário religioso eram extremamente respeitados. Nos dias santos, considerados feriados, nada no comércio, ou indústria, poderia abrir as suas portas. Nestes dias, também, não eram bem vistos os entretenimentos em geral, em outras palavras, o dia Santo era para ser consagrado à Religião. O que, claro, não impediu a igreja de organizar quermesses e reuniões festivas cujas rendas iam para suas obras de benemerência ou para a sua própria causa. Mas, até o presente momento nenhum filme foi encontrado.

Poderia-se até pensar que a Igreja Católica tenha tido alguma responsabilidade nesta estranha ausência, mas a realidade foi totalmente inversa. Desde o início do cinema a Igreja incentivava a produção de imagens religiosas, e já o fazia anteriormente no que tocava à Lanterna Mágica. Surge daí uma pergunta – sem resposta ? – porque não se produziu no Brasil um filme sobre a vida ou paixão de Cristo?

Diante deste silêncio das fontes, decidi verificar como essa população recebia os Filmes de Cristo que aqui aportavam, e, surpreendentemente os resultados foram muito mais variados do que se poderia esperar. E, essa recepção[152], conta muito mais pelos fatos pitorescos do que por atitudes governamentais ou oficiais.

A Recepção dos Primeiros Filmes de Cristo

A primeira coisa a ser pensada à respeito destes filmes é: quem eles beneficiavam?! A resposta está um pouco vinculada à mesma dada pela recepção dos filmes nos Estados

[152] A recepção dos brasileiros para estes filmes foi bem mais atraente, para a pesquisa, do que a dos americanos, finlandeses, ingleses ou suecos.

Unidos, pelo historiador Charles Musser[153]: os empresários de entretenimento. Aos poucos os empresários descobriram que filmes de temas religiosos eram uma ótima maneira de burlar "os dias santos", pois passaram a abrir as suas portas aos domingos, feriados, e dias santos em geral; constituindo-se, assim, numa verdadeira estratégia de mercado, pois enquanto a sua troupe de artistas descansava, lucrava-se através dos filmes.

O cinema chegou no Brasil bastante cedo, já em 1896 viam-se por aqui a primeiras "vistas móveis", no Rio de Janeiro. De imediato os filmes fizeram sucesso, por isto chama atenção o atraso com que chegaram os filmes de Cristo. Os primeiros a serem rodados foram duas filmagens de peças da paixão a "Paixão de Lear", dirigida por Kirschner também conhecido por Léar, e a outra, simplesmente conhecida por "La Passion", dos irmãos Lumières[154]. Esta Paixão era a filmagem de uma peça da paixão que ocorria todos os anos na cidade de Horitz, na Bohêmia. Esta última teve uma grande distribuição internacional, pois era fornecida pelos fabricantes do Cinematógrapho (o aparelho mais conhecido de filmagem e projeção de imagens).

Em 1898 ela já havia chegado aos Estados Unidos e Inglaterra, apesar de vários filmes dos Lumières terem chegado aqui bastante cedo, a Vida e Paixão de Cristo só aportaria, quando Pascoal Segreto, imigrante italiano empresário no Rio de Janeiro, estava no auge de seus sucesso público como homem do entretenimento, em 1900; ou seja, apenas três anos após os primeiros filmes serem rodados. Isto sem falar que pouco depois, em 1898 mesmo, já havia uma paixão nos Estados Unidos chamada de Paixão de Oberammergau, e meses depois uma outra feita por Sigmund Lubin, enquanto na França neste mesmo ano Alice Guy rodava a cena "Jesus diante de Pilatos", ou seja, já havia produção e ela era distribuída.

Estes primeiros filmes não podem ser chamados "filmes", pois não constituíam uma narrativa, como entendemos modernamente. Eles eram compostos de quadros de um só plano, filmados frontalmente à maneira das pinturas religiosas. Não possuíam encenação dramática e eram feitos à maneira dos "quadros vivos", muito apreciados á época. Cada momento da Vida de Cristo, cada cena, eram independentes entre si. Este fato devia-se ao

---

[153] Vide Charles Musser, *The Emergence of Cinema*, p.

[154] Há atualmente alguma controvérsia à respeito desta paixão, que também é denominada de Paixão de Horitz; o historiador Georges Sadoul, em A Histoira do Cinema Mundial, cita a produção como sendo francesa; Roy Kinnard & Davis, dizem que a produção é americana; Lloyd Baugh comenta o fato e cita que há suspeitas de que na realidade existiriam duas; uma feita na França mesmo e outra feita em Horitz.

tamanho dos rolos de filme[155] e ao tamanho da bobina do projetor, que eram bem menores do que os posteriormente aperfeiçoados; isso permitia projeções que durassem apenas pouquíssimos minutos[156].

O fato das cenas serem independentes entre si permitia ao exibidor comprar aquelas que mais lhe interessavam; ao longo do tempo ele ia adquirindo cenas novas e acrescentando às antigas, e estas nem precisavam ser do mesmo produtor. Havia alguma autonomia para o exibidor, pois conforme a sua necessidade ele poderia projetar um filme de menor ou maior duração, se precisasse de um filme mais longo ele poderia escolher: o bloco de cenas relativas ao Nascimento de Cristo; depois a Vida Pública de Jesus, engrossada por uma série de cenas de milagres e por fim as cenas relativas aos dias finais de Jesus, a Paixão e Morte. Se acaso necessitasse de uma projeção mais curta, ele poderia eliminar o bloco central de imagens, ou apenas algumas delas, sem prejuízo da concatenação da história.

Isso era possível por que as pessoas que iam assistir a filmes de Cristo já conheciam previamente a sua história; e o que se "anunciava" não era um "filme" mas sim "vistas", ou seja as várias cenas separadas, tinham-se mais cenas ou menos cenas, mas isto não tinha a ver com prejuízo ou não para a estória. O cinema, ainda nascente, não se preocupava tanto em contar a estória, quanto como em mostrá-la. Muitos desses filmes, principalmente nos Estados Unidos, eram apresentados por um conferencista que narrava o que acontecia nos quadros, fazendo o elo de ligação entre eles. Como se pode perceber a autonomia não era tão grande, pois de imediato nem todas as cenas estavam disponíveis, p.ex., a produtora Pathé, francesa, levou de 1903 a 1905 para fazer várias cenas que reunidas davam uma pequena Paixão de Cristo, cenas às quais ela uniria novas produzidas entre 1907 e 1914.

Outro dado importante é que cada quadro filmado constituía-se numa narrativa fechada em si mesma. Nele, havia todos os elementos necessários para que os espectadores compreendessem a mensagem. Essa característica foi herdada das pinturas medievais que possuíam finalidade catequética, e que se prendiam mais à mensagem do que ao realismo da pintura ou à representação física e ou emocional dos seus personagens. Foi um filme

---

[155] Verificar Sadoul

[156] Para se Ter uma idéia disso, "La Passion" dos Lumières durava em torno de 19 minutos, e é considerada o primeiro filme de longa-metragem do cinema.

com essas características que primeiro aportou no Brasil trazido da França pelo já citado Pascoal Segreto.

O local de exibição do filme seria o conhecido Salão Paris no Rio, um estabelecimento de entretenimento que havia sido inaugurado em 1897, pelo mesmo Segreto, que também possuía na cidade a Maison Moderne, onde ocorriam concertos musicais; o Parque Fluminense, que possuía uma grande variedade de divertimentos; além de um cinematógrapho, utilizado ao ar livre; e o Coliseu-Boliche, que além da designada atração (boliche) possuía imensos jardins.

De todos estes estabelecimentos – sem citar os outros existentes de proprietários diversos – o Salão Paris no Rio, era o que tinha feito a função de cinema por mais tempo, possuía o "Super-Animatógrapho" dos Irmãos Lumiéres e colocou a ênfase de sua atração na projeção de "vistas" móveis. É ao sucesso deste Salão que também estão ligadas as primeiras filmagens realizadas no país, em 1898, feitas por Afonso Segreto, irmão do empresário. Após um incêndio que deixou a firma por meses sem um endereço, ele foi reinaugurado na Rua do Ouvidor, a beleza de sua decoração e o requinte do lugar eram notados, ainda com o "cinematógrapho Lumière" como sua principal atração, o Salão Paris no Rio oferecia vários divertimentos para seus freqüentadores, como podemos perceber num artigo publicado na Gazeta de Notícias em 29 de junho de 1900:

"(...) tudo o que há de mais moderno no gênero de bonecos automáticos, de maquinismos distribuidores de brindes, de bibellots excêntricos, (...) Vê-se aí a galinha que distribui ovos com sorte, Toni, o distribuidor de doces e outros presentes, o negro yankee que por um níquel dá um bom charuto, etc, etc,. Além disso há no Salão mais de cem outros bonecos automáticos e figurinos que são uma verdadeira maravilha, cuja movimentação chama a maior concorrência ao salão."[157]

Como se pôde perceber, ainda não existia um local que poderíamos designar de cinema, propriamente dito. Os filmes eram projetados numa sala diferente das demais atrações, aparentada a um teatro, mas ainda entendia-se as vistas móveis como mais um divertimento entre vários outros. Além desses "centros de diversão" em algum tempo os projetores ganhavam as feiras das cidades interioranas, onde também eram utilizados nos

[157] Gazeta de Notícias, Rio de janeiro, 29-6-1900, p. 1. Citado por Vicente de Paula Araújo, *A Béla Época do Cinema Brasileiro*, p. 123.

salões paroquiais, em barracas de lona, e, se a noite estava escura, muitas vezes num simples lençol dependurado ao ar livre.

Por essa época, em 1900, Pascoal Segreto recebeu do povo e da imprensa local o título de Ministro das Diversões, o que dá mostras da grande popularidade dele e de suas casas, e chegou também pela primeira vez no Brasil as "vistas móveis da Vida de Cristo", como anuncia a Gazeta, em notícia de 13 de julho de 1900: "No salão Paris no Rio exibem-se hoje quadros de sensação, todos dos primeiros atos do Cristianismo, desenvolvendo-se todo o Nascimento e Paixão de Nosso Senhor. É uma noite cheia..."[158]

O anúncio do dia seguinte descreve a excitação causada pelas vistas:

"O proprietário do salão Paris no Rio, em vista das reclamações feitas na imprensa pedindo novas exibições dos quadros do Nascimento e da Paixão de Nosso Senhor, e atendendo a análogo pedidos feitos por famílias distintíssimas, resolveu dar hoje e sábado, em todas as sessões, de dia e de noite, as exibições desses esplêndidos quadros, (...)"

E, numa atitude que se tornaria bastante típica em todos os jornais brasileiros, descreveu os quadros que seriam vistos:

"que são os seguintes: O Nascimento do Menino Deus, Nosso Senhor no Deserto, No Templo de Salomão, Um Milagre, A Ceia dos Doze Apóstolos, A Traição de Judas, A Flagelação, A Coroa de Espinhos, A Crucificação; No Jardim das Oliveiras, Nosso Senhor na Cruz, A Ressurreição. (...)"

Nestas primeiras exibições ainda não havia nenhuma exata vinculação com um "respeito sagrado", e o mesmo anúncio informa a projeção de vistas de assuntos nada religiosos: "Na mesma sessão serão exibidos os seguintes quadros: O Namorado no Saco, Episódio da Batalha de Spion Kops, no Transvaal, Assassinado para Roubar, A Polícia no Tanque, Maxixe no Outro Mundo."[159]

Essa forma de anunciar-se um "filme" sobre a vida de Cristo é extremamente importante para a pesquisa histórica, pois dessa maneira pode-se "compor" visualmente o filme. Pode-se compreender até mesmo uma possível mensagem teológica nas escolhas das imagens a serem mostradas. É a escolha, a valorização, de algumas imagens em detrimento de outras que nos permite elaborar melhor questões relativas à construção da imagem de Jesus Cristo no cinema. Na ausência de catálogos da Pathé, dos Lumières, da Gaumont, ou da Casa Édison, os inúmeros jornais brasileiros, que circularam naquela época ajudam-nos inclusive a fixar o conteúdo de filmes que já não existem mais.

---

[158] Gazeta de Notícias, Rio, 13.7.1900. p.2

[159] Idem, 14.7.1900, p. 4, citado por Vicente de Paula Araújo, op. Cit, pag. 125

Pascoal Segreto era bastante hábil na arte de propagandear suas realizações. Ele fazia sessões especiais para os jornalistas e muitas vezes ia pessoalmente às redações levar os convites. Mas, nada havia de gentileza nisso, pois na verdade isso economizava anúncios nos jornais.[160]

Já em 16 de dezembro daquele mesmo ano de 1900 surgiam as vistas "em cores" recentemente chegadas de Paris. E, no novíssimo processo, que consistia em aplicar as cores, à mão, fotograma por fotograma, as cenas da Vida de Cristo vieram novamente como um dos carros chefes da invenção, como informa a Gazeta de Notícias:

"Foi este o programa do dia: O nascimento e Paixão de Nosso Senhor (em cores), criação de Patos na Itália, Pescadores Tirando Peixes nas àguas de Niterói (nacional), Banho de Cavalos, Dança no Fogo (em cores), Oficiais do Exército e da Guarda Nacional no Arsenal da marinha esperando o Presidente Prudente de Morais."[161]

Em fevereiro do ano seguinte Pascoal Segreto descobriu uma nova utilidade para A Vida de Cristo, ela servia para fazer benemerência e assim propagar a boa imagem do empresário, como se pode observar nesta notícia da Gazeta, de 8 de fevereiro de 1901:

"SALÃO PARIS NO RIO - O sr. Pascoal Segreto gentilmente concede um benefício ao Asilo Bom Pastor, hoje, 8 do corrente, permitindo às senhoras cooperadoras do mesmo Asilo passarem cartões às pessoas que desejarem ver os quadros vivos representando a Vida e Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais alguns, escolhidos expressamente para esse dia, que primam não só pelo bom gosto como pela moral irrepreensível. Acham-se cartões à venda, por favor, nas casas: Brasileira, no largo de São Francisco; Casa Sucena, dos srs. Marcelino & Teixeira, na rua da Quitanda; Bastidor de Bordar, de Barros & Araújo; Barbosa Freitas, na rua do Ouvidor, e Confeitaria do largo da Carioca."[162]

O "Asilo Bom Pastor" era mantido pelas obras católicas, podemos então concluir que a igreja beneficiava-se também do "novo invento", quer seja para uma missão catequética ou pia. Na Semana Santa daquele mesmo ano uma outra empresa, o Teatro São Pedro, fundada entre tantas outras naquele ano de 1901, que marcou o surgimento dos famosos "Cafés Concertos" no Rio de Janeiro anunciava uma longa Vida de Cristo projetada por um novo aparelho, o Cineographo e Stereopticon de Lubin: Nos primeiros espetáculos, serão exibidos 16 quadros na extensão total de 1758 pés e na 2 ª série de 5

[160] vide Vicente Araújo, op. Cit. Pag. 127.
[161] Gazeta de Notícias, 16-12-1900, p. 4 citado por Vicente Araújo, op. Cit., pag. 127
[162] Idem, 8-2-1901, p. 4, citado por Araújo, p. 130

espetáculos se exibirão os restantes 14 quadros na extensão de 1944 pés. Cada espetáculo equivaleria a um delicioso passatempo de mais de duas horas.[163]

E quase todos os cafés-concertos possuíam aparelhos cinematográficos, apenas como mais uma atração. Foram inauguradas várias casa de entretenimento, como: o Alcazar Fluminense, do maestro Atílio Capitani; Moulin Rouge, de Pascoal Segreto; o teatro Follies Bergère, na rua do Lavradio n. 49; o Jardim Concerto Guarda Velha, na rua Senador Dantas, 57; Cassino Nacional, na rua do Passeio n. 44, cujo regente de orquestra era o maestro Vittorio di Maio.

Como era muito comum, as exibições iniciais às vezes sofriam alguns contratempos, e então justificavam nos jornais a mudança da data de apresentação: *"Não podendo terminar-se a montagem dos aparelhos; a exibição anunciada para 15 fica transferida para 16 do corrente, dia santificado.*[164]" Graças a esta falha a empresa necessitou publicar maiores detalhes do programa:

"TEATRO SÃO PEDRO ALCÂNTARA - Quinta-feira, 16 de maio. Pela primeira vez duas grandes exibições da Vida de Cristo, desde o Nascimento até à Ascensão, por meio do Cineographo Stereopticon combinado de Lubin. Este aparelho é o mais moderno da atualidade (modelo de 1901). Esta coleção de 30 quadros movimentados e iluminados nunca foi vista no Rio. (...)Todas estas cenas foram compostas e preparadas pelo professor Alexis, de Oberammergau (Alemanha),com personagens vivos adrede escolhidos, vestindo rigorosamente segundo a tradição bíblica e com todos os característicos da época, sendo cada cena de per si uma obra-prima de fotografia. A coleção completa dos 30 quadros serão exibidas em dois espetáculos distintos, sendo os 16 primeiros às 2 horas da tarde, e os restantes 14 no 2 ° espetáculo, às 8 horas da noite.

NOTA - Os livrinhos explicando a movimentação dos quadros são oferecidos pelo proprietário da coleção à Liga Contra a Tuberculose e serão distribuídos no átrio do teatro, em troca do óbulo que cada pessoa der, revertendo o produto em favor da piedosa Liga.[165]"

Chama atenção aqui dois aspectos, a longa duração da fita e mais uma tentativa de "benemerência" vendendo-se programas para que as pessoas acompanhassem as imagens. Não tenho notícias de nenhum filme de Cristo de tamanha duração para aquela época, ao menos não das principais empresas, a Edison americana, os Lumiéres, ou a Gaumont, ou mesmo Lubin. A referência a um tal Alexis, de Oberammergau, faz pensar ou num filme documentário, à respeito da Peça da Paixão que ocorria uma vez a cada dez anos na

[163] Idem, 14-5-1901.p. 4
[164] Idem, 15-5-1901. p. 4
[165] Idem, 16-5-1901. p. 6

Bavaria, na pequena cidade de Oberammergau, ou numa utilização deste nome com o fito de atrair o público; tendo em vista que a última apresentação da Peça da paixão havia sido em 1900. Seja como for, a única forma dessa fita durar as longas horas anunciadas era através da interferência de algum conferencista, que prolongaria com a sua narrativa a utilização das imagens. Parece que esse recurso não foi muito bem sucedido pois ao final do mês de maio o Teatro São Pedro Alcântara anunciava o fechamento da empresa.

Em julho o Parque Fluminense exibia, sempre com grande êxito, outra vez Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo. O Parque Fluminense era um centro de diversões variadas, possuindo pista de patinação, cinematógrafo, tiro ao alvo, balões, bicicletas, montanha-russa, balanços, fio aéreo, fogos de artifício, etc. Vivia diariamente repleto de crianças. Vicente de Paula Araújo, em seu livro A Bela Época do Cinema Brasileiro, informa ano a ano os progressos do cinema no país, através de seu trabalho pude observar que aos poucos a Vida de Cristo deixa de ser exatamente uma atração principal, e também Pascoal Segreto a relega mais e mais vezes para o Parque Fluminense, de caráter ainda mais popular. Ele a utilizava para atrair o público feminino e as crianças. Quando não havia um bom programa para ser exibido, novamente a fita entrava em cartaz. Aos poucos os concorrentes também adquiriram suas próprias vistas sacras e já em 1902 elas se tornaram o grande programa da Semana Santa a exibição das vistas da Vida de Cristo que eram projetadas conjuntamente com outras vistas religiosas.

Em outro livro, Salões, Circos e Cinemas de São Paulo, Araújo verifica o aparecimento do cinema na cidade de São Paulo; ali ele dá a notícia de um primeiro filme de Cristo naquela cidade, em notícia retirada do jornal O Comércio de São Paulo, em 15 de março de 1902:

"Durante a Semana Santa, o salão Paulicéia Phantástica deu uma sessão dedicada às autoridades:

Estiveram presentes o Dr. Carlos Reis, representando o Sr. Presidente do Estado, o secretário da Fazenda, Dr. Francisco Malta e o Sr. Cônego Manuel Vicente, vigário-geral do bispado.

Os quadros d'A vida de Cristo foram muito apreciados e produziram belíssimo efeito, devido a serem coloridos e reproduzidos com muita nitidez.

À entrada e saída dos convidados, a banda de música que ali funciona xecutou o Hino Nacional.

Auguramos aos proprietários da Paulicéia Phantástica igual sucesso ao obtido com as vistas de Santos Dumont.[166]

[166] Jornal "O Comércio de São Paulo", 15.3.1902, p. 2, "Palcos e Salões"

Podemos notar que Vida de Cristo "em cores" chegou em São Paulo dois anos após Ter chegado ao Rio de Janeiro. O que chama atenção é a sobriedade da nota, que não faz os costumeiros elogios rasgados às vistas da Vida de Cristo, quando são projetadas pela primeira vez. A exibição para as "autoridades" estava vinculada à necessidade de publicidade e não a alguma forma de medo de uma possível censura da igreja, caso não concordasse com o filme. Pode-se perceber pelo tom da reportagem que se trata de um evento extremamente natural, e não fosse pelas "cores" seria até mesmo corriqueiro. Por isso posso concluir tranqüilamente que essa não foi a primeira apresentação de vistas da Vida de Cristo em São Paulo, o que vem confirmar essa idéia é a concorrência que aquela empresa sofreu; Cateysson, diretor de outro café concerto, o Polytheama, comprou poucas vistas sacras e voltou a colocar em funcionamento um velho aparelho Biograph Americano, e anunciou o acontecimento para a Quinta e Sexta-feira santas:

"Descanso de todos os artistas da nossa troupe e representação movimentada da V I D A D E C R I S T O tudo animado pelo movimento, tudo palpitante de vida e de verdade. No programa: P E R E G R I N A Ç Ã O A N O S S A S E N H O R A D E L O U R D E tal qual a descreve, com a sua profunda análise, o grande Zola. Durante estas exibições tocar-se-ão trechos de música sacra do Abade Perosi. Preço da entrada com direito a cadeira, 500 réis; camarotes ou frisas, sem entradas, 1$000."[167]

A Paulicéia Phantástica não deixou por menos e voltou à carga:

"Não confundam! Não se iludam! A Paulicéia Phantástica, Rua do Rosário, 5 , duas casas abaixo da igreja (não confundam) é a única casa em São Paulo que está exibindo A VI DA DE CRISTO com todos os quadros coloridos e onde todos os personagens estão vestidos com roupas de cor, tudo de acordo com a Bíblia. Nenhuma outra casa podera anunciar com verdade vistas coloridas e movimentadas como as da PAULICÉIA PHANTÁSTICA, `Rua do Rosário, 5 , duas casas abaixo da igreja (não confundam). É a única série completa do mundo! Não confundam! Não se iludam!."[168]

Essa disputa entre as empresas nos informa como era importante adquirir sempre mais e mais quadros da Vida de Cristo, assim, se teria, a fita mais completa, a maior, a mais colorida, etc. Outro dado é que também para São Paulo já estava se vinculando as projeções preferencialmente na Semana Santa. Aproveitando os feriados e as festividades da igreja, isso fica bastante claro quando se veicula um pequeno artigo ligando-a até mesmo

[167] Idem, 27.3.1902, p.4
[168] Idem, ibidem., 27.3.1902

a pessoa do Cônego Manuel Vicente, o que coonesta a projeção e confirma a sua qualidade para os crentes.

No ano seguinte, na época da Semana Santa a concorrência acirrou-se e o Polytheama, dispensou toda a sua troupe (formada por atores, cantores e bailarinos) exibindo em três sessões diárias a Vida de Cristo *"vista colorida mandada vir de Paris e projetada por um aparelho duplo de primeira ordem."*

As vistas sacras foram tão repetidas que até mesmo o crítico da seção 'Teatros, Etc' , d'O Comércio comentou: 'Ontem os freqüentadores do Polytheama-Concerto aplaudiram e pediram bis até Cristo dizer: basta!'[169]

E, realmente o crítico não exagerava, pois no ano de 1902, no Rio de Janeiro, novamente para dar conta da concorrência, Pascoal Segreto anunciava prêmios e brindes para as pessoas que dessem preferência ao Parque Fluminense em suas exibições da Semana Santa. Deste anúncio aproveito para retirar uma das últimas informações sobre os quadros que compunham a Vida de Cristo, publicado na Gazeta, em 25 de março de 1902:

"VISTAS ANIMADAS representando: o Nascimento,A Visita dos Reis Magos, Fuga para o Egito, Ressurreição de Lázaro, Entrada em Jerusalém, A Ceia, A Agonia do Horto, Judas Traidor, Cristo em Presença do Rei Herodes, Carregando a Cruz, A Crucificação, O Enterro, A Ressurreição, e muitas outras vistas sacras, todas ao natural. Estas vistas serão exibidas hoje, sexta-feira, sábado e domingo."[170]

Durante vários anos, até 1908 foi assim. Projetava-se as vistas da Vida de Cristo durante a Semana Santa, no dias dias de Finados e em dezembro na época do Natal. Depois o sucesso destes filmes – quase sempre os mesmos, sofrendo pouquíssima modificação no repertório – tornou-se ainda maior. E, esse sucesso longe de estar vinculado à novidade, ou à concorrência entre empresas, esteve ligado diretamente à religiosidade do brasileiro em geral. Isso às vezes causava certo mau estar entre os mais "eruditos" como se pode ver numa crítica da revista Fon-Fon, do Rio de janeiro, de 2 de maio de 1908:

"Não se pode esconder a eficácia da propaganda católica que o padre Júlio Maria conseguiu com seus célebres sermões na catedral. Uma das provas mais frisantes dessa propaganda, foi a extraordinária afluência do povo durante a semana santa nos...cinematógrafos! Na porta de cada um deles havia uma verdadeira multidão, que esperava a sua vez de assistir a todos os a anunciados quadros sacros que lhes prometiam.

[169] Aráujo, Salões ..., p. 94.
[170] Idem, 25-3-1902. p.4

A próxima conferência do ilustre Reverendo será sobre "O Pecado e o Cinematógrafo". Justa e de toda a atualidade."[171]

Em dezembro daquele mesmo ano chegava a moda dos cinematographos falantes, uma das poucas contribuições brasileiras para a história da técnica do cinema. Tratava-se de um recurso simples, colocavam-se atores e ou cantores atrás da tela, para que assim emprestassem a sua voz às imagens mudas. Assim, anunciava-se em Careta, de 12 de dezembro, que o cinema Rio Branco exibiu Nascimento, Vida, Paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo, com músicas do maestro Costa Júnior e parte cantada por Claudina Montenegro, Santiago Pepe, Cataldi e grande coro. O cinema Brasil também exibiu um filme semelhante, com outros cantores e música de Braz Pepe e que a *"fita representada em tamanho natural com todos os movimentos e ruídos, verdadeira novidade cinematográfica."*[172]

Em 1909, o famoso cronista da vida carioca, João do Rio, escreveu uma saborosíssima crônica chamada "A Revolução dos Filmes" e que veio a público pela mesma Gazeta, em 10 de abril, pouco depois da Semana Santa, onde o autor sustentava a idéia de que a Semana Santa fora transferida, com vantagem, das igrejas para os cinematógraphos. Permito-me transcrever a maior parte dela:

"(...) Os filmes de arte realizaram uma completa transformação nos costumes. (...) Na Avenida, era impossível entrar em qualquer casa-cinema. Havia uma multidão suarenta e febril até ao meio da rua disputando lugar e avançando lentamente contra uma onde de gente feliz que saía... Outrora era assim nas igrejas, na de São Francisco, na Catedral, às 9 horas da noite de quinta-feira...

Como aqui há em cada canto um cinematógrafo, tive a curiosidade de ver se os outros faziam tão grandes receitas. E admirei. Para a Paixão tinham aberto outros e mesmo no vastíssimo Lírico, no nosso maior teatro, naquele Coliseu de madeira povoado de uma multidão rumorejante e negra. Aí o povo nãose acotovelava à porta, mas nas saídas. Nos salões do largo do Rocio, da rua Visconde do Rio Branco, era uma verdadeira revolução. Os chasseurs reclamistas, a espécie agaloada de derviches urrantes dessas casas, que em Paris usam chapéu alto e casaca e aqui tem boné e fardeta, não se esguelavam para conter o povaréu, murmurando:

- É impossível mais gente. A lotação está completa parea a sessão que vai começar!

No Rio Branco, estritamente iluminado, era tanta gente à porta, que os tramways elétricos viam-se forçados a diminuir a marcha, soando os tímpanos, tatalando as campainhas para avisar o pessoal que aglomerara sobre os trilhos. (...)

Conseguimos entrar num de classe inferior, e isso porque a onda nos forçava. Ficamos de pé, enconstados à parede, tal a quantidade de gente que lá havia. A Paixão, com um cenário escrito por um dramaturgo e cronista parisiense, era animada por conhecidos coristas da Comédia Francesa. Eu vi apenas a preocupação do gesto estilizado de Lambert Fils e as pretenciosas atitudes permanentes de atrida sofredor do urrante mas, ali, felizmente mudo, Munetto Sully. As caras, aquelas centenas de caras na sombra, a treva pálida das salas de cinema, arfavam de religiosidade, de emoções, e quando a luz de novo se fez, ao fim do martírio de Cristo, na claridade havia olhos de mulheres molhados de lágrimas e faces empastadas de homens cheios de emoção...

---

[171] Fon-Fon, rio n.4, 2-5-1908

[172] Araújo, Bela..., p. 276

Melhor do que visitar 20 igrejas, sem fé, entre gente sem fé também, é assistir uma dessas sessões, ingenuamente crente. Nesta semana os cinematógrafos fizeram obra muito maior para a igreja do que o padre Júlio Maria com as suas conferências." [173]

Seria impossível dar melhor testemunho do que este, ou descrever tão bem, desde os aspectos sociais, quanto religiosos e cotidianos deste acontecimento. A religiosidade borbulhava por todos os cantos. E, pela renovada citação do nome do Pe. Júlio Maria, podemos também perceber um certo mau estar na igreja, pois, mesmo se não houvesse nada de mau em se ver as "vistas" de Cristo, isto ainda não queria dizer que ela desejava perder seu público. Depois de ler essa descrição o que mais salta aos olhos é a quantidade de gente que essas "vistas" atraíam...de onde surgia tanta gente?! No ano seguinte, novamente os filmes sacros e a Vida de Cristo seriam vistos, acompanhados por atores e atrizes e por muita música.

Tratava-se acima de tudo de um evento. Não era apenas mais um filme. Era, sim, o filme. E, ele merecia ser visto de várias formas, por isso o Cinema Santana trouxe naquele ano o também conhecido: Mártir do Calvário. Fita colorida em 1250 metros, toda declamada pelos seguintes artistas: Helena Cavallier, Aurélia Delorme, Estefânia Louro, Júlia da Silva, Virgínia dos Santos, Fronzina Campos, Domingos Braga, Arnaldo Bragança, J. Linhares, M. Ponte, João Cândido, A. Mesquita, Campos A. e B. Germano. Além de manter a já então famosa fita da Pathé, francesa, que era exibida com grandes solos, coros e acompanhamento de harmonium e grande orquestra.

Sobre a Semana Santa deste ano de 1910, João do Rio fez apenas uma pequena observação: *"Os cinematógrafos ontem contaram as sessões por enchentes e fizeram um dinheirão..."* [174]

Seria impraticável repetir ano a ano a carreira destes filmes no Brasil, uma vez que os filmes ou eram os mesmos ou outros muito semelhantes. Constatado o fenômeno da Semana Santa fui em busca de alguns depoimentos de épocas pouco posteriores (30/40 e 50), que podem ajudar a perceber como eles viraram uma tradição. Levados por "exibidores itinerantes" para cidades pequenas de diversas partes do país, quando o cinema já havia feito sua opção pela "grande narrativa", e já havia incorporado todos os elementos trabalhados audaciosamente por D. W. Griffth, em seu filme "O Nascimento de Uma

[173] Gazeta , 10-4-1909, p. 1 Araújo, Bela...p.292
[174] Idem, 26-3-1910, p. 1 Araújo, Bela, 326

Nação" (1914); os filmes compostos por quadros, ou vistas, ainda se manteriam em uso por longo tempo no Brasil. Como poderemos perceber neste primeiro depoimento.

O cego Aderaldo, conhecido personagem da vida nordestina, que era amigo pessoal de Padre Cícero e de Lampião, um cego "cantador" um dia pensou em mudar de profissão... No ano de 1933, ele com suas poucas economias decidiu comprar uma máquina de projeção "Pathé Baby" e dois burros, comprou alguns filmes variados – todos velhos – e saiu pelo sertão nordestino. Os filmes que tinha eram muito estragados:

"O filme mais completo que tinha era a "Paixão de Cristo". Os velhos choravam quando viam Cristo rumando para o Calvário, sob o peso da cruz. Foi exatamente esse filme que causou uma cena de muito vexame. Eu viajava pelo interior de Pernambuco, quando, uma noite, fui interceptado por um grupo de cangaceiros comandados por João 22. o desordeiro falava meio apressado e foi logo me propondo uma exibição de cinema. - Divertimento pro meu pessoal. Arrume a sua estrovenga aí, que agente não tem muita pressa. - Mas, seu capitão... - Tem que ser agora, cego velho. Eu não posso deixar para outra vez. Vamos, arrume o seu instrumento. Estávamos numa vilazinha, no terreiro da casa onde se acoitavam o bandoleiro e sua gente. Vi que não havia outra saída. Era preparar a máquina e passar o filme. E assim foi feito. O filme era a "Paixão de Cristo". Os cangaceiros o assistiam calados, respeitosos. Quando um deles, a certa altura, se pronunciou, dizendo pilhéria, João 22 ralhou: - Cala a boca! Respeite Nosso Senhor! E o filme continuou passando. A máquina tec-tec desfiava o filme. Quando chegou a hora da crucificação de Jesus Cristo, com os guardas malvados pregando-o à cruz, João 22 não teve dúvidas. Sacando do revolver disparou-o várias vezes sobre a tela, alvejando, na cabeça, um dos soldados. - Arre, miserável! Aprenda a lição! – gritou. Os homens riram com aquilo. João 22 novamente sério, ralhou: - Isso não é vadiação! E se dirigindo a mim: - Cego, passe essa cena ligeiro. Não gosto de ver santo sofrer."[175]

Através do respeito altamente religioso do cangaceiro João 22 dá para se ter bem uma idéia do que significava para a grande população rural essas cenas da vida de Cristo. Elas comoviam, elas levavam as pessoas a orarem, a levarem seus filhos para assistirem. Não importava o estado da fita ou as dificuldades que tinham de enfrentar, por que assisti-los fazia parte da Semana Santa.

Outro depoimento é o da sra. Lydia Neri Pacchini, que pode ser encontrado no site do Museu da Pessoa, perguntada sobre que cinema havia no bairro do Bom Retiro, em São Paulo, ela não só informou, mas juntou à sua lembrança os filmes de Cristo, no início da década de trinta:

"No Bom Retiro no comecinho quando eu já me conhecia por gente tinha dois cinemas: era o Cine Marconi e o Cine Bom Retiro. O Cine Bom Retiro era na Rua José Paulino que depois virou rinque. E o Cine Marconi era na Rua Correia de Mello. Então, a gente freqüentava esses dois, principalmente na Semana Santa, a gente ainda era criança e ia assistir a Paixão de Cristo nesses dois cinemas, era infalível. Nos anos que a gente tinha 12 anos, 13, eram esses tipos de filmes eram infalíveis de assistir. Aí a criançada quando Judas matava o Jesus no filme, a criançada, os moleques que a gente chamava molecada eles gritavam: 'É

[175] A vida do cego Aderaldo, foi por ele mesmo contada, e encontra-se registrada no site do Jornal de Poesia, sob responsabilidade de José Feitosa www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html – acessado em 6 de março de 2003.

amanhã, é amanhã o seu dia." Porque todo mundo punha um Judas no poste das ruas nesses bairros populares e depois ao meio dia do sábado de aleluia matava o Judas, todo mundo ia malhar o Judas."[176]

Outro depoimento, este já um pouco posterior, de Henrique Neto[177], fala de algumas tradições nordestinas, que ajudam a informar sobre o "clima emocional" que envolviam a época dessas projeções:

"Apesar de aqui no Sul só se ter o costume de celebrar a páscoa, lá no Nordeste é celebrada a última semana da vida de Jesus Cristo por inteiro. (...) Nas casas onde as famílias eram católicas fervorosas, todos os quadros da casa eram virados para a parede ou cobertos com um pano. Este ato, se não me trai a memória, simbolizava a compaixão a dor de Jesus Cristo. Na Sexta-feira da Paixão, carne nem pensar, música e tv também não eram muito bem vistos. Se novamente não me engano, algumas pessoas também não achavam muito certo a prática do banho neste dia. O melhor porém era na sexta-feira à noite, no único e minúsculo cinema que havia na cidade, eram exibidas várias seções do filme a Paixão de Cristo. A cópia do filme era tão velha, mais tão velha, que a fita arrebentava várias vezes durante a projeção, o que obrigava o projetista cortar um pedaço e remenda-la com Durex. Não precisa ser muito esperto para sacar que ano após ano o filme ia minguando. Mais pior mesmo, era quando a fita começava a pegar fogo no projetor (por causa do aquecimento somado à sua sensibilidade) (...). Era tanta gente para assistir ao filme numa mesma noite, que o dono do cinema era obrigado a fazer diversas seções para atender a multidão. (...) Para terminar a noite em grande estilo, após a meia noite, era feita a tradicional Malhação do Judas e mais tarde, comíamos galinha caipira que necessariamente deveria ter sido roubada do quintal dos vizinhos ou dos sítios."

Essas tradições populares do Brasil podem ser confirmadas em diversas fontes, um texto de Leon Cakoff escrito para o Jornal da Mostra de Cinema – realizada em 2002 - chega até mesmo a propor o termo "catarse coletiva" para o acontecimento que eram estes filmes, quando comenta a produção mexicana "El Martir del Calvário". Nele ele registra a lembrança de que até meados dos anos 80 ainda resisita no Brasil essa tradição:

"Fosse qual fosse o filme em cartaz, geralmente sucessos atrelados às premiações do Oscar, eles deixavam de ser exibidos para dar espaço a velhos filmes mexicanos produzidos pela extinta Pelmex, sobre a vida e a paixão de Cristo. O maior sucesso de todos, talvez um dos maiores da história do cinema, ignorado pelas elites e por historiadores, era "O Mártir do Calvário/ El Mártir del Calvario", de Miguel Morayta, realizado em 1954, com atuações de Enrique Rambal, Manolo Fabregas, Consuelo Frank e Alicia Palácios. O filme entra nos anais da história por resistir 30 anos contínuos em exibição, levando multidões de platéias em cortejo aos cinemas. E mérito ao Festival de Cannes que teve este filme de Morayta em sua seleção de 1954. O mesmo ano marcado pela realização dos hoje clássicos "Os Sete Samurais", de Akira Kurosawa, "Nasceu uma Estrela", de George Cukor e "La Strada", de Federico Fellini."

Ele ainda comenta que o distribuidor brasileiro Francisco Lucas, da Companhia Sul e da Distribuidora F. J. Lucas, é uma testemunha dos tempos que este filme levava multidões aos cinemas:

"O Mártir do Calvário" levava multidões ao delírio. "Sexta-feira da Paixão era obrigatório ter este filme em exibição; não só nos cinemas do centro como também nos bairros afastados como no interior. E o público reagia a cada seqüência do calvário de Cristo, aplaudindo, chorando, gritando ou vaiando diante da história do filme". Episódio curioso, Francisco Lucas lembra até de um caso violento em uma cidade do

[176] Vide www.museudapessoa.com.br – acessado em 6 de março de 2003
[177] Henrique Neto as: 10:52:06 PM Sexta-feira, Março 29

interior de São Paulo onde um homem descarregou seu revólver na tela de cinema sobre as imagens de Judas, o traidor de Cristo. Invariavelmente todas as sessões tinham filas gigantescas e todos os ingressos eram seguramente vendidos. (...)

É um pouco difícil de afirmar se se trata de um fenômeno puramente brasileiro essa transformação de simples "vistas" da Vida de Cristo, que depois se transferiu para o "cinema narrativo", num evento cercado de religiosidade e que terminou por estabelecer uma tradição. Mas, de todos estes depoimentos podemos tirar algumas conclusões interessantes para a história dos Filmes de Cristo no Brasil. Creio que a primeira coisa que chama a atenção de qualquer um é o volume de público. Desde os primeiros filmes aqui exibidos a imensa massa de espectadores era assustadora. Isso só se alteraria nos anos 80. Uma das mais plausíveis explicações que posso encontrar é a situação sócio-econômica da população do Brasil. Durante as várias décadas que estes filmes freqüentaram nossos cinemas a população do Brasil passou do meio rural para o urbano.

No início do século, por que não dizer até a decada de 60?, a população brasileira deslocava-se em levas até os grandes ou pequenos centros urbanos no período de festividades religiosas. Lá possuíam além dos ritos católicos, a quermesse e o cinema. Não consegui estabelecer nenhuma ligação oficial entre a igreja Católica e a projeção desses filmes nestas datas específicas; talvez, apenas talvez, o seguro investimento que isso significava levou os empresários a colocarem estes filmes sempre em cartaz.

Isso também levou a alguma mobilidade desses filmes. Quando num grande centro urbano, como Rio, São Paulo, Recife, Belo Horizonte, etc, adquiriam novas "vistas" e posteriomente "filmes", os antigos eram oferecidos via jornal e comprados por pessoas simples como o cego Aderaldo. Assim, eles continuavam a sua carreira no interior do país. O certo é que a "pobreza" das populações interioranas manteve viva não somente a tradição, mas também um "formato" que estes filmes tiveram desde o início da história do cinema. A sua sobrevivência enquanto tradição, que deslocava pessoas da área rural para o cinema, se manteve enquanto essas populações não foram residir em áreas urbanas e enquanto a televisão não se tornou apenas mais um eletrodoméstico.

Nossa Única Vida de Cristo

É desse período de últimos resquícios de passagem do rural para o urbano que data a única produção brasileira conhecida, *A Vida de Cristo* do produtor José Regattieri, e que foi

rodada no Espírito Santo. Esse filme não é facilmente encontrado, mas consegui algumas informações sobre ele, num artigo do Prof. Eduardo Leone, ex-professor titular de Montagem-cinematográfica da ECA-USP. O filme em questão foi na verdade a sua primeira montagem de um longa-metragem. Tratava-se tão somente de uma filmagem de peça da paixão, como foram as primeiras filmagens de filme de Cristo na Europa, o ano era 1970. A direção foi de José Regattieri e de William Cobett, e os cenários e figurinos acabaram ficando para o mesmo Eduardo Leone.

Leone narra que o filme – rodado com poucos recursos – foi feito ainda no antigo sistema de "quadros" ou vistas, parecendo um cine-teatro, havia um roteiro, mas Regattieri – diretor e produtor – utilizava diretamente o textos dos evangelhos na produção. Depois de várias peripécias na cidade de São Roque, no interior do Espírito Santo, ele conta como foram recebidos os primeiros copiões do filme:

> "Passada a primeira semana, chegaram os primeiros copiões do filme, e lá fomos todos nós para Colatina. Lembro-me que vários caminhões saíram de São Roque para a projeção. Lá chegando (...) William explicava que era apenas um copião, o que para aquele povo não fazia a mínima diferença. Mas, no fundo ele estava preocupado com a ausência de som, sem lembrar que a vida de Cristo exibida lá ainda era aquela versão muda.
>
> Lá pelas tantas entrou a primeira cena do Cristo, e em toda a minha vida eu juro nunca Ter presenciado cena igual. Não a da tela, mas a da platéia que saiu de suas poltronas e se ajoelhou nos dois corredores do cinema. Para eles não era uma representação na tela, e nem tampouco uma seqüência do filme, pois haviam assistido às filmagens. Era o Cristo."[178]

O que Leone notou muito bem, o que muitas vezes no Brasil interessa, tanto quanto o filme de Cristo, é a platéia. A reação das pessoas em geral a este tipo de produção permitiu, p.ex., essa verdadeira pérola de arcaísmo cinematográfico que é "A Vida de Cristo", produzida por Regattieri.

E Mussum foi Jesus...

O Brasil estaria melhor representado neste setor não com filmes de Cristo, mas com filmes que o têm como um personagem secundário. Só para citar existem dois "Auto da Compadecida", adaptações realizadas da obra de mesmo nome do escritor nordestino Ariano Suassuna. A primeira adaptação foi feita pelo grupo Os Trapalhões, em 1988, e possui muito mais interesse artístico e histórico do que a adaptação do diretor Guel Arraes,

[178] Eduardo Leone, A Vida de Cristo no Espírito Santo, in: Revista USP/Dez/Jan/Fev, 1990-91. Pag. 147

feita recentemente em 2000. Para se ter uma idéia, pela primeira vez no Brasil se viu um Jesus Cristo negro no cinema.

O Ator conhecido pelo seu personagem Mussum, fez o papel; outro dado é que o Mussum era um personagem que tinha a sua "persona" veiculada como um bebedor, praticamente alcoólatra, e mulherengo, isso ao longo de anos via televisão. Isso foi uma exceção à regra à toda história do cinema, pois até então nenhum ator, de Hollywood ou não, poderia ter a sua imagem pessoal relacionada com qualquer escândalo, fatos tidos como imorais, etc. Não bastasse isso Mussum fez um Jesus Cristo altamente comprometido, pois numa de suas falas no momento do julgamento no céu, onde vários personagens estavam sendo questionados, Zé Grilo, feito por Renato Aragão, questiona Jesus sobre "o dia e a hora em que ele ia voltar à terra" ao que Jesus responde que ele tinha razão e citou capítulos e versículos dos evangelhos para confirmar aquela verdade; ao que Zé Grilo retruca: até parece crente... Ao que Jesus numa risada mal disfarçada desconversa e diz que não pode falar sobre isso. Parece um pequeno passo, mas quando se pensa na formação de uma imagem, ou imagens, de Jesus Cristo no cinema não pode passar despercebido um Cristo Negro, associado a um personagem bom bebedor e mulherengo e que ainda por cima deixa escapar que é protestante, assim como o era o próprio Mussum, evangélico convicto.

Este sorriso de "Jesus Cristo" pode ser lido como o resultado dos massiços investimentos dos Pentecostais na mídia. Nos últimos trinta anos a Igreja Católica vinha perdendo terreno para essa versão protestante do cristianismo.No entanto, atualmente ela possui boas condições de retomar o seu lugar. Na mesma vertente de filmes que possuem Jesus como um personagem secundário, mas agora neste caso, nem tanto, surgiu o filme Maria, Mãe do Filho de Deus, de 2003, organizado pelo Pe. Marcelo Rossi. Tendo em vista que se trata de um filme recente e de que nele há uma imagem de Cristo mais concreta, o analisarei mais detidamente.

Pe. Marcelo Rossi

Há alguma similaridade entre o trabalho do Pe. Marcelo Rossi e do padre americano Patrick Peyton, que produziu a série para TV Os Milagres do Rosário, de 1958. Essa similaridade é perceptível desde a opção religiosa até a produção de um filme que trata

sobretudo da Virgem Maria. Os contextos históricos de um e outro são bastante diferentes, no entanto, Peyton também foi uma espécie de "pop star" religioso em seu tempo reunindo milhares de pessoas em estádios para suas missas e pregações, chegando inclusive a vir ao Brasil no início da década de 60. Influenciou, como vimos anteriormente, a "Marcha com Deus pela Pátria e pela Família", um dos antecedentes do Golpe Militar de 64. Peyton foi um dos grandes comunicadores religiosos de sua época e Pe. Marcelo também o é. A mensagem de ambos é a mais conservadora possível e é totalmente direcionada para angariar mais fiéis para a Igreja Católica. Não há uma grande preocupação com a arte cinematográfica, para eles o cinema, a televisão e o rádio são apenas veículos para alcançarem o seu público, e, se possível, fazer novos fiéis.

Marcelo Rossi nasceu em 20 de maio de 1967, filho de Antonio e Vilma Rossi, foi criado em Santana na zona norte de São Paulo juntamente com suas duas irmãs Mônica e Marta. inicamente a sua vocação era para os esportes e chegou a se formar em Educação Física, em 1989, no entanto, aos 21 anos, chocado pela morte de seu primo num acidente de carro e pela notícia de que uma tia sua tinha um tumor na região occipital, voltou-se para a Igreja. De acordo com ele, inspirado por uma mini-série televisiva que narrava a vida do papa João Paulo II, decidiu-se a dedicar-se ao sacerdócio. Acabou cursando duas faculdades, Filosofia pela Universidade Nossa Senhora Assunção e Teologia pela Faculdade Salesiana de Lorena.

Foi ordenado em 01 de dezembro de 1994, daí por diante as pregações do Pe. Marcelo, na Paróquia Perpétuo Socorro e Santa Rosalia em Santo Amaro, começaram a chamar cada vez mais atenção. Suas missas eram realizadas com grande liberdade no decurso do culto, em pouco tempo as celebrações passaram a ser realizadas no Gonzagão, e posteriormente no Santuário Terço Bizantino, organização fundada pelo padre. Primeiramente na Avenida Engenheiro Euzébio Stevaux e atualmente na Avenida das Nações Unidas - toda essa mudança aconteceu muito rápido.

Desde então o Padre Marcelo é um dos expoentes do Movimento Católico no Brasil. Tem programa diário na Rádio Globo, programas diários e missa semanal na Rede Vida de Televisão e uma missa semanal na TV Globo. Depois de uma grande celebração em 1997,

onde atraiu mais de 70.000 pessoas para o Morumbi, no encontro "sou feliz por ser Católico" ele decidiu gravar seu primeiro CD, levando a experiência de suas músicas e de suas missas para um público maior. Assim lançou em 1998 o CD "Músicas para louvar ao Senhor". O reconhecimento veio estampado em capas de diversas revistas e manchetes de jornais, além da audiência em programas de televisão. Parte do dinheiro reverteu para obras assistenciais de Santo Amaro. A Igreja Católica, inicialmente observava o seu sucesso com cuidado, pois o padre pertence a uma corrente dentro do próprio catolicismo chamada "Renovação Carismática" que deseja atualizar as celebrações e de alguma forma reverter a perda do público Católico para os Pentecostais. A "Renovação Carismática' está bem distante das preocupações sociais e mais vinculadas à esquerda na política do segmento da conhecida Teologia da Libertação. Essa prática da esquerda acabou sendo aos poucos esvaziada, tendo em vista que o Papa João Paulo II incentiva uma corrente e inibe a outra.

Em 1999 apareceu seu segundo CD "Um presente para Jesus", em 2000 o terceiro "Canções para um Novo Milênio" , em 2001 o quarto "Paz", com músicas de Roberto Carlos e Erasmo Carlos e em 2002 o CD "Anjos". Desde 29 de julho de 2001 a celebração da "Santa Missa em seu Lar" - missa que é transmitida ao vivo, pela TV Globo, semanalmente para todo o Brasil e mais 12 países, dá continuidade a este trabalho de evangelização através dos meios de comunicação. Em 31 de março de 2002, data da celebração da Páscoa, recebeu a nomeação de Reitor do Santuário Terço Bizantino. O título foi outorgado pelo Bispo da Diocese de Santo Amaro, Dom Fernando Antonio Figueiredo. O padre Marcelo passou então a exercer seu trabalho, em tempo integral, neste local. Em 2003 produziu seu sexto CD, gravou seu primeiro filme, obra com que tanto sonhava - "Maria, Mãe do Filho de Deus", que foi um sucesso de bilheteria, e agora está trabalhando o seu segundo filme – Irmãos de Fé - com veiculação a partir de setembro deste ano.

Acima de tudo estamos aqui tratando de um comunicador. Alguém que sabe comunicar bem o que deseja, que tem um público e uma mensagem para ele. Mas, um fenômeno não se faz sozinho. Por trás de todo o sucesso de Marcelo Rossi havia já anteriormente uma movimentação crescente dos diversos setores católicos para conseguirem atingira a mídia de forma mais eficiente, uma vez que os Pentecostais, sob a

liderança Igreja Universal do Reino de Deus, conseguiram chegar à televisão comprando a emissora Record.

Existem hoje três redes de televisão católicas no Brasil – a Rede Vida, a Canção Nova e a Século 21. Uma quarta está em via de ser criada. Todas são anãs se comparadas à Rede Record, propriedade da Igreja Universal do Reino de Deus. A Rede Vida é a mais antiga. Ela atinge praticamente 100% do território nacional, mas sua programação, marcada pelo ecletismo, tem audiência insignificante. Cada facção da igreja tem seu programa religioso na grade: há horários para a oração, mesas-redondas para discutir questões do país e até transmissões de futebol da série B. A rede com a estratégia mais agressiva de crescimento é a Canção Nova. Seu criador é o padre Jonas Abib, que trabalha com jovens desde 1966 e teve um papel importante na trajetória do padre Marcelo. "Ele vive dizendo que sou seu pai espiritual", diz o padre Jonas. Segundo ele, foi num encontro de jovens no fim dos anos 80 que o estudante de educação física Marcelo Rossi optou pelo sacerdócio. "Ele estava num dilema e veio conversar comigo. Deu no que deu"

É neste embate entre Igreja Católica, através da Renovação Carismática, com o crescimento do Pentecostalismo que devemos entender o Pe. Marcelo e a importância de seu filme. No momento atual ele é para a Igreja Católica no Brasil o que foi o Pe. Patrick Peyton para a igreja nos Estados Unidos nas décadas de 50 e 60.

A Produção

Maria, Mãe do Filho de Deus teve um orçamento de 6,8 milhões de reais, é uma das produções mais caras feitas no Brasil. Atraiu mais de três milhões de pessoas aos cinemas desde o seu lançamento. Para viabilizar a produção, o padre Marcelo deu uma cartada comercial ousada. Ele saiu da gravadora Universal, onde lançou seus maiores sucessos fonográficos – entre eles Músicas para Louvar o Senhor, que atingiu a vendagem recorde de 3,2 milhões de CDs – , e migrou para a concorrente Sony. Este fato é facilmente explicável, pois a Sony, além de lançar discos, tem um forte braço cinematográfico, a Columbia – que investiu 1,9 milhão de reais para distribuir Maria, Mãe do Filho de Deus em 250 salas do país. O padre Marcelo abriu mão de cachê para atuar, mas conseguiu

fechar um contrato pelo qual 50% do lucro será aplicado em obras sociais de sua igreja, o Terço Bizantino. Estima-se modestamente que esse lucro seja de 500.000 reais.

Ficha Técnica

Direção: Moacyr Góes; direção de fotografia: Flávio Zangrandi; roteiro: Thiego Balteiro; Maria de Souza; produção: Geraldo Silva de Carvalho; Telmo Maia; Diler Trindade. No elenco estão vários atores e atrizes conhecidos por desempenharem ocasionalmente papéis nas novelas da Rede Globo: Giovana Antonelli (Virgem Maria); Luigi Barricceli (Jesus); José Dumont (Diabo), Tonico pereira (Herodes); José Wilker (Pôncio Pilatos) e Ana Beatriz Cisneiros (a menina). As locações do filme foram no Rio Grande do Norte.

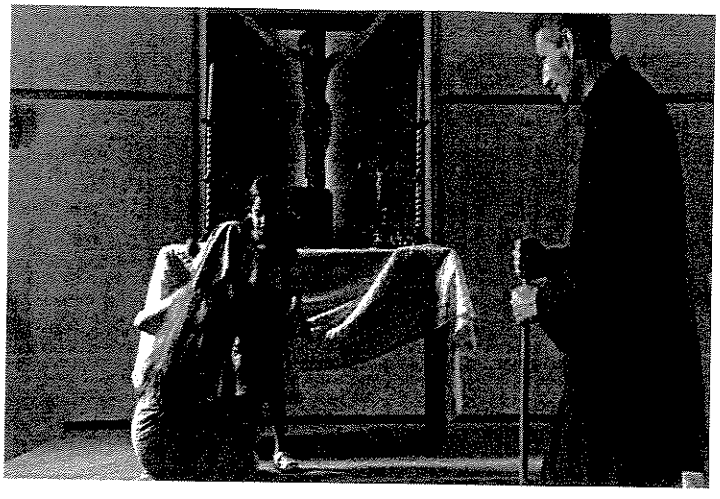
Maria, Mãe do Filho de Deus

Não há muito o que se dizer sobre o filme[179] orquestrado pelo Pe. Marcelo Rossi. O filme não contribui de forma alguma para uma melhor elaboração cinematográfica da estória de Jesus. Carece de drama, de desenvolvimento adequado, de um bom roteiro, etc. Numa perspectiva mais ampliada pode-se dizer que o filme é mais uma espécie de "docudrama" do que uma produção que se pretende uma obra cinematográfica mais elaborada. O convencionalismo da representação dos atores, as posições fotográficas – muitas vezes lembrando os mais ingênuos cartões natalinos – a iluminação "televisiva" preenchendo a cena do típico excessivo realismo do vídeo, que diminui a distância mais segura da "representação" e a atira diretamente em nosso cotidiano.

Não há nada de novo relativamente à estória de Jesus ou à sua ordem cronológica. Nada, absolutamente nada. O filme deseja, na verdade, contar a estória da Virgem Maria, mas, já vimos que ao se desejar fazer isso fatalmente a maior parte da vida de Jesus irá ser narrada em conjunto. O recurso utilizado para narrar a estória é bastante simples. O Pe. Marcelo precisa tomar conta de uma menina ao longo de um dia, enquanto a mãe da mesma foi buscar o resultado de um exame que dirá se a criança está gravemente enferma ou não.

[179] Esta análise baseia-se na cópia *Maria, Mãe do Filho de Deus,* distibuído pela Colúmbia TriStar Home Entertainment do Brasil, com 106 miuntos de duração, na versão DVD, obedecendo o formato widescreen.

A estória da Virgem é contada com cortes entre o passado e o presente, e a narração do Pe. Marcelo é onisciente e onipresente, acompanha as personagens do filme o tempo todo.



Pe. Marcelo deve tomar conta de uma menina

A parte que concerne à vida de Jesus contém cenas clássicas: A Anunciação (com Pe. Marcelo de Arcanjo Gabriel); O Nascimento (com pastores e Magos); A Fuga para o Egito; A Matança dos Inocentes (é apenas ordenada, não é mostrada); Jesus Menino (com ressurreição de uma pomba, típico de Evangelho Apócrifo); Batismo de Jesus; As Tentações no Deserto (uma seqüência bastante boa); Chamamento dos Discípulos; Bodas de Caná; Rejeição em Nazaré; Ressurreição de Lázaro; Expulsão dos Mercadores do Templo; Santa Ceia; Traição de Judas; Prisão de Jesus; Negações e Pedro; Julgamento diante de Pilatos; via-crucis (esquemática), crucificação; entrega de Maria para João, descimento da Cruz, Ressurreição, e reafirmação de Pedro.

O filme se resume desta forma, não há muita novidade, no entanto, as que existem são significativas para a elaboração de uma imagem de Jesus. Isto foi algo bastante inesperado, uma vez que eu já supunha que o filme do Pe. Marcelo seria mais convencional e tradicional, tendo em vista que ele é tido como Católico Carismático, uma ala bastante conservadora da Igreja. E, de fato, as cenas escolhidas, a mensagem, etc, são quesitos mais do que tradicionais. Até mesmo a forma como a estória é mostrada via aparato cinematográfico não possui um grande interesse. Não chega, no entanto, a ser como as séries televisivas da década de 50, onde as personagens ficavam excessivamente paradas diante das câmeras, é um filme que possui certa dinâmica.

No entanto, o cenário, para a Palestina antiga, não é em nada diferente daquele utilizado em séries televisivas da década de cinqüenta, excessivamente pobre, sem criatividade ou imaginação. A desculpa para o cenário ruim é informada no DVD, a estória estaria sendo imaginada por uma criança, e ela só o faz com recursos do seu cotidiano. Mesmo que a intenção tenha sido esta o cenário continuou sendo pobre e sem nenhuma criatividade. As cenas de interiores se passam quase sempre no mesmo local com pouquíssima ou nenhuma alteração do cenário. E as paredes de "pedra", obviamente papelão pintado, não surtiram um bom efeito. A iluminação é excessiva, e com um pouco de boa vontade podemos até dizer de onde a luz vem e quantos pontos de iluminação estão sendo utilizados. Um trabalho de estúdio senão amador ao menos carecendo de qualquer criatividade. No entanto, essa iluminação excessiva ajudou a estabelecer uma imagem mais "otimista" da estória de Jesus.



Evidente pobreza cenográfica

Os primeiros méritos do Padre se encontram num demérito. O filme se inicia com o seguinte intertítulo: "*Locações: filmado no Rio Grande do Norte, nos arredores de Mossoró, em Areia Branca, Ponta do Mel; Porto do Mangue, Alagamar; e Dunas do Rosado e no Açude da Gargalheira, próximo a Currais Novos.*"

O demérito não está, obviamente, no fato de se ter escolhido fazer a filmagem no Brasil. Muitos diretores e produtores no passado necessitaram buscar locações para a vida de Cristo e alguns deles optaram por fazerem-no em seus próprios países; entre eles o mais conhecido foi George Stevens, pois filmou *The Greatest Story Ever Told* (1965), no meio Oeste americano, com as conhecidas paisagens de Cannyons típicas dos filmes de westerns. Pasolini filmou seu *Il Vangelo Secondo Matteo* no sul da Itália, nada disso depôs demais contra seus filmes. A crítica pior recaiu sobre Stevens, que teve de ouvir que seu filme era

um conjunto de cartões postais. Esta mesma crítica é pertinente no caso do Pe. Marcelo. Há um claro desejo de que as pessoas façam turismo pelas regiões que serviram de locações para o filme, não se está pura e simplesmente informando onde o filme foi rodado, a informação acima vem em primeiro lugar, antes de todo o filme. Então, ela serve para informar que os lugares que serão vistos estão disponíveis para visita, para turismo.

Não é ruim que o Pe. Marcelo tenha conseguido patrocinadores ligados ao ramo da hotelaria e do turismo, acho um pouco ruim a falta de sutileza. Mas, o lado bom é que se tratam de paisagens brasileiras, e reconhecíveis como sendo brasileiras e do nordeste.

A música do filme é inqualificável, quando ela se deseja épica fica próxima da trilha do conhecido programa infantil "Castelo Rá Tim Bum", da TV Cultura. Menos grave foi a música Católica tradicional inserida aqui e acolá no filme. A produção inicia-se com uma mulher de meia idade, cantando sossegadamente à porta de sua casa "mãezinha do céu" canção mais do que folclórica do Catolicismo do Brasil, entre outras canções conhecidas o filme encerra-se com "Segura na mão de Deus".



"Mãezinha do céu..."

Claramente as canções desejam se ancorar no seu reconhecimento coletivo pelos espectadores, que nada impede que cantem junto os conhecidos hinos. De alguma maneira podemos vincular este filme aos primeiros filmes de Peça da Paixão, primeiro pela escolha mais que tradicional do que seria mostrado, segundo por que se trata sobretudo de "mostração" pois carece completamente de qualquer dramaticidade, terceiro porquê se ampara na narração, como aqueles antigos filmes (a diferença é que a narração era feita ao vivo por um padre ou por um palestrante convidado). E quarto, porque são as mesmas

canções. Os filmes de Peça da Paixão costumavam ser mostrados acompanhados de hinos religiosos e música de órgão, isto quando não incensavam a sala antes da projeção.

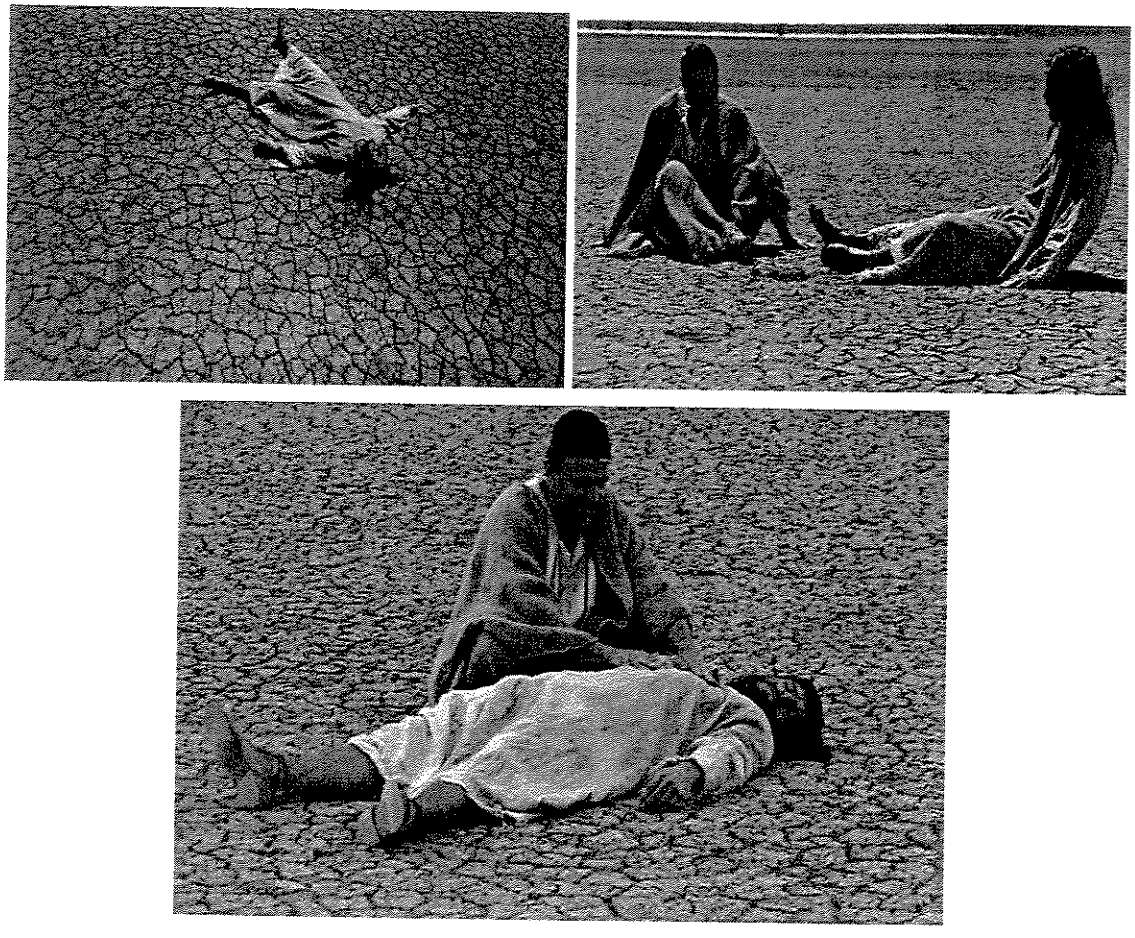


Gentileza, proximidade física e cordialide

Mas, o que tornará o filme do Pe. Marcelo um marco na cinematografia nacional, não é apenas o fato de seu alcance, mas a forma como este conjunto de fatores foi organizado e relacionado à atuação corporal, gestual, facial, e intencional dos atores. Ao longo da estória do Cinema, e dos Filmes de Cristo, eu jamais havia visto um Jesus Cristo, e todas as outras personagens do filme, tão sorridente, cordial, afável e bonachão. Acima de tudo o que mais chama atenção é a ausência de distância física entre as personagens. Elas estão constantemente se tocando, se abraçando, deixando-se envolver por gestos carinhosos. Isto é realmente novo, pois em nenhum filme anteriormente eu havia visto essa "proximidade". Esta excessiva proximidade corporal entre os atores, e o que fazem com ela, é típica do brasileiro. É o "homem cordial" em ação; é o acolhimento típico do brasileiro – que não vive em grandes metrópoles -, são relações afáveis e tranqüilas.

A melhor seqüência do filme é, com certeza absoluta, a das Tentações e Jesus no Deserto. O diabo, feito pelo ator José Dumont, veste-se com uma típica roupa nordestina. O deserto é o chão "rachado" das secas nordestinas, e Jesus, ao ser tentado, realmente está

frágil diante do poder do diabo. A cena é extremamente "atraente", o diabo não chega a usar os textos tradicionais das Tentações, mas as faz "tocando" em Jesus, não me lembro de nenhum outro filme onde o diabo possua tamanha familiaridade com o Cristo. Nesta cena ele o abraça, ele o joga no chão, ele "luta" corporalmente com Jesus, se impõe fisicamente, acaricia-o, e enfim, liberta-o para cavar no solo seco, de onde deve sair ouro para a última tentação, a do poder.



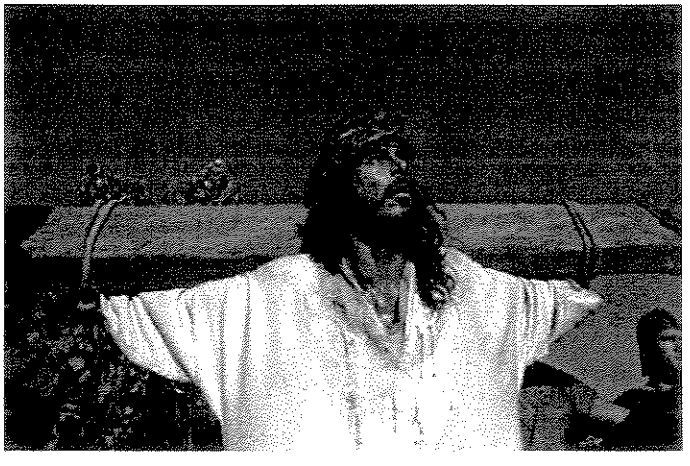
As Tentações no Deserto, o Diabo toca Jesus

Tudo ia muito bem, mas como sempre – principalmente no que diz respeito à televisão brasileira – não se resistiu aos "efeitos especiais" baratos, óbvios e completamente sem requintes. O "pináculo do Templo" – que pode bem ser confundido com barras de ouro - foi feito por computador e fica brilhando artificialmente, completamente deslocado do contexto filmado e da qualidade da imagem e cena apresentadas até aquele momento.



Efeitos especiais infelizes

Outra cena que contém algum interesse é que Jesus, quando menino, ressuscita uma pomba que lhe é trazida por um amigo, no entanto, quando em seguida o seu avô (Joaquim) morre, ele nada consegue fazer, o que o remete a uma pequena crise existencial infantil. E, já que toquei no caso do avô, aparecem no filme os pais de Maria, Ana e Joaquim, conhecidos somente pelos apócrifos e pela tradição. O que novamente está certo em termos de Brasil, pois a devoção à "Santana" vem desde o período do Brasil colônia e está bastante adequado colocar o conhecido casal da tradição ali. Evidentemente que isto também não significou que eles realmente tivessem algum papel importante ou melhor desenvolvido, são como os outros, estão ali para serem "mostrados", são ilustrações de uma estória, mesmo que feitas para o cinema.



Pouco sangue, nenhuma violência

O enxugamento da via-crucis e a completa ausência da flagelação, sem falar do uso de uns 10 ml de sangue artificial, faz um importante e interessante contraste com outro filme Católico *The Passion of Christ*, do diretor americano Mel Gibson, lançado no Brasil poucos dias depois. Maria, Mãe do Filho de Deus é um filme que não possui praticamente nenhuma violência. Sem falar que o anti-semitismo (apesar da presença de Anás e Caifás) está completamente ausente. Nada de violência ou de anti-semitismo, o único grande chamariz do filme é o próprio Pe. Marcelo.



Ana e Joaquim, pais de Maria



O menino Jesus ressuscita uma pomba

Jesus, um Brasileiro

Este conjunto de informações de "brasilidade", canções, locações, cenários, atuação dos atores, possibilitarem a este filme – fraco em essência – elaborar uma imagem realmente brasileira. Não há nenhuma preocupação no filme com o quesito Cristologia, mas ela existe ali, como uma conseqüência deste emaranhado conjunto de méritos e deméritos, o filme do Pe. Marcelo elaborou a imagem: Jesus, o homem cordial; ou ainda, Jesus, um brasileiro.

Diante do conjunto de informações retiradas do catolicismo é até mesmo redundante dizer que o filme é completamente influenciado pelo catolicismo.Não só pela presença do Pe. Marcelo Rossi, mas também pela presença do Bispo D. Fernando, que faz uma ponta no filme em seu próprio papel da vida real. As características pró-catolicismo tradicionais estão todas nele: Marianismo e Primado de Pedro.



D. Fernando faz uma ponta no filme

O filme não tencionava contar a "estória de Jesus" mas sim a estória da Virgem Maria, no entanto, ainda assim o filme padeceu das mesmas dificuldades da série "Os Milagres do Rosário" de 1958, realizada pelo Pe. Patrick Peyton, como já vimos, outro pregador tão popular quanto o Pe. Marcelo em sua época. A participação da mãe de Jesus nos Evangelhos é reconhecidamente pequena e mesquinha, não há nada lá que justifique o papel que ela obteve de culto dentro da Igreja ao longo do passar dos séculos. No filme também não há nada, realmente nada que justifique este papel posterior. Giovanna Antonelli faz uma Maria que está sempre preocupada com seu filho e este constantemente manda-a de volta pra casa, para protegê-la. Enfim..., o que se teve foi a estória de Jesus, mais resumida, mais enxuta.



A Virgem Maria sempre é mandada prá casa

O que também não pode passar despercebido, é que, diferentemente do Pe. Peyton, o nosso Pe. Marcelo, é a estrela do filme, a verdadeira estrela. O filme pode ter intenções

apologéticas, de fé sincera, de propagação do credo Católico, mas em primeiro lugar ele é um veículo promocional do Pe. Marcelo, em nada diferente dos filmes produzidos nas décadas de trinta e quarenta em Hollywood que tinham como único objetivo mostrar uma estrela para os seus fãs e desta forma ganhar dinheiro. A única e sutil diferença neste caso é que o padre representa a mensagem cristã Católica. As pessoas foram ver o filme porque se tratava da estória de Maria ou porque se tratava de um filme do Pe. Marcelo?! Essa sutileza fica à cargo da Igreja Católica resolver.

Conclusão

Para concluir podemos perceber, nesse rápido panorama sobre a recepção destes filmes no Brasil, o quanto eles têm a contribuir para uma maior compreensão da religiosidade popular. Posso dizer também que esses diversos fatos são bastante esclarecedores no que tange à ausência de produções de filme de Cristo por aqui. A forma como chegaram no país, ou seja, produzidos por grandes empresas internacionais; a rápida distribuição destes filmes no mercado interno e depois de alguns anos a sua difusão pelo interior de um país imenso. Aqui também esses filmes, provavelmente por uma questão de mercado, foram rapidamente vinculados aos dias santos da igreja Católica; essa característica permitiu também que não houvesse muita necessidade de constante renovação do repertório de imagens, apenas a sua ampliação, o que garantiu aos exibidores um grande lucro. E assim, vemos que pelo interior afora e até mesmo durante a decada de setenta ainda existiam cópias de filmes mudos circulando. A devoção popular aliada a quesitos como pobreza, vida rural, analfabetismo, mantiveram estes filmes não apenas em circulação mas também o seu padrão estético vivo. Basta lembrar que ao desejarem fazer um filme dessa temática Os Trapalhões buscaram o "Auto" gênero medieval de teatro popular.

O grande público que acorria aos centros urbanos durante a Semana Santa era atendido sempre com as velhas fitas de sempre, e não deviam achar estranho, uma vez que a estória também era a mesma. Assim, como se fossem para uma missa, cujo calendário eclesiástico se repete todos os anos, iam em levas para o cinema assistir o filme, como mais um momento de devoção religiosa. Para confirmar ainda mais estas idéias, está aí o filme do Pe. Marcelo. Quando se faz uma grande produção no Brasil, que trata, ao menos de forma indireta, da vida de Jesus, ela foi capitaneada por um expoente da fé Católica e visava um público que iria aos cinemas por uma questão de fé, acima de tudo, e não por que

tratava de alguma produção bem balizada nos parâmetros da grande arte do século XX, o cinema. Aqui, mais do que em qualquer outro lugar, a religiosidade popular ainda detém para si os direitos de imagem de Jesus Cristo; é a forma como este público irá recebê-lo e como sua fé irá aumentar ou não que contam.

Conclusão

A história dos Filmes de Cristo é na realidade a história de como a indústria do cinema, de qualquer lugar do mundo, buscou apropriar-se da imagem de Jesus Cristo, retirando-o da tutela das instituições religiosas e levando-o para as telas da forma que lhe fosse mais apropriada. Assistimos a este longo embate entre indústria e sociedade. Isto não foi uma guerra e sim um diálogo que às vezes tornava-se mais inflamado, outras mais ameno e em alguns momentos até mesmo afetivo. Essa história é apenas um segmento de uma outra grande história, a das relações do cinema com o sagrado, que ocupa uma grande vastidão inexplorada ainda.

Um longo percurso foi percorrido até aqui, mais de cem anos, desde a Paixão de Léhar até a de Gibson, vimos como os vários diretores lidaram com a estória da vida de Jesus em diversos momentos históricos. O diálogo entre produtores, diretores e sociedade mostrou-se bastante atraente e surpreendente. Ao final deste trabalho algumas idéias caíram por terra.

Observamos que se estabeleceu ao longo do tempo uma falsa concepção entre diretores e pesquisadores de que os Filmes de Cristo precisam sempre ter algo de diferente para chamarem a atenção, pois a estória é conhecida, então ela necessitaria de algo atrativo que lhe fosse acrescentado. Verificamos que alguns deles tentaram até mesmo "apimentar" a estória com Salomé e Maria Madalena. No entanto, ao longo deste percurso pudemos notar que os Filmes de Cristo continuarão sendo produzidos e vistos enquanto existirem cristãos que mobilizem a necessidade social de reatualização dessa imagem. E, aqui não falo de reatualização da "imagem" como quem fala da reatualização do mito, não, trata-se de coisas diferentes. A Atualização da imagem referente a Jesus Cristo no Cinema diz respeito tão simplesmente à atualização tecnológica, ou seja, como os novos elementos tecnológicos inventados são empregados para contarem a estória de Jesus para os que são contemporâneos destas mesmas inovações; enfim, uma necessidade também de mercado.

Essa estória não foi contada sempre da mesma forma, e apesar da importância dos recursos utilizados, devemos destacar as interpretações dos diretores e produtores sobre como eles fariam para contá-la. E isto me interessava particularmente desde o começo, pois, desejava perceber se, ao lidar com este assunto, o cinema era capaz de gerar teologia

ou cristologia. Verifiquei que sim. Para a velha pergunta de Jesus: *"Que dizem os homens que sou?"* foram desenvolvidas as mais variadas respostas. Surpreendentemente poucas delas coincidentes com o padrão das conhecidas imagens neo-testamentárias. Assim como Jaroslav Pelikan fez no mundo da cultura, pude estabelecer algumas imagens no mundo da arte cinematográfica. Mas, diferentemente do que os pesquisadores, já bastante conhecidos fizeram, verifiquei que não é possível se falar em imagens cristológicas nos Filmes de Cristo apenas procurando os títulos messiânicos espalhados pelo roteiro. Seria o mesmo que chamássemos o Cristo de Pasolini de o *Príncipe da Paz*, algo completamente incoerente com a imagem que permanece no espectador após o filme. Ao contrário disso, é necessário se fazer uma verificação bastante árdua dos textos evangélicos utilizados, o sentido que eles tomaram, o conteúdo imagético do filme, as cenas poéticas e seus significados, etc, coisas que colaboram efetivamente para a resultante imagem final de Jesus num filme.

O leitor que me acompanhou desde o início deste trabalho sentirá falta de que eu retome alguns itens explorados ao longo da tese na conclusão, no entanto, em geral estes itens já foram bastante comentados e mesmo concluídos no final dos vários capítulos. Irei me fixar no objetivo principal desta tese sem deixar me levar pelo maravilhoso labirinto de idéias e pequenas descobertas que estes filmes produzem e produziram. É realmente surpreendente tudo aquilo que eles tinham a dizer e cujas interpretações e meandros analíticos estão muito longe de serem esgotados. A estória, sempre a mesma; o protagonista, sempre o mesmo, mas... que riqueza! O olhar do homem em diversos momentos históricos, o seu diálogo com a figura de Jesus, a sua busca por obter lucros ou a sua busca para expressar sua fé e a sua percepção altamente pessoal, tornaram estes filmes objetos privilegiados de estudo.

E, talvez o mais engenhoso, o menos esperado, cineastas, produtores e roteiristas elaborando e produzindo idéias teológicas... formando um Jesus Cristo, ao mesmo tempo filiado às idéias religiosas mais tradicionais e ao mesmo tempo sendo forjado de forma completamente nova. Este Jesus domesticado, adaptado para as necessidades do Cinema, é, senão completamente novo, de tal forma renovado que sem sombra de dúvida podemos concluir pela realização de Cristologia através da arte cinematográfica. Às vezes isso foi feito de forma inconsciente, tendo em vista a natureza especial do assunto, outras vezes

tratava-se, sobretudo da vontade deliberada de um diretor de expressar o *"seu Jesus"* dessa ou daquela forma. Essa longa transformação de mais de um século sobre como contar, narrar e adaptar a estória foi tão importante que posso tranqüilamente afirmar: "não há mais lembrança de como essa estória era contada anteriormente ao Cinema".

Conhecer como ela era contada antes de toda a apropriação cinematográfica se constitui num outro exercício, desta vez não pelos caminhos do cinema, mas pela documentação religiosa, pelos jornais, sermões e principalmente pela literatura, pelos romances e textos adaptados diretamente dos Evangelhos Canônicos. Evidentemente muito desta forma antiga de se contar a estória de Jesus sobreviveu dentro dos Filmes de Cristo, mas com ênfases e tonalidades outras, muito diferentes das do século XIX. Um exemplo disso é a cena *"Jesus Abençoa as Criancinhas"*, presente em praticamente todas as Paixões do Primeiro cinema, e, tendo em vista a duração e a forma como estes filmes eram projetados naquele período, possuía a mesma importância relativa que qualquer outra parte da estória, ou seja, ela era importante para as pessoas daquela época seja por sua delicadeza, seja como um atrativo para as crianças. Essa cena continuou existindo em vários filmes, mas tornou-se cada vez mais ilustrativa até se transformar numa passagem sem importância e chegar até mesmo a desaparecer.

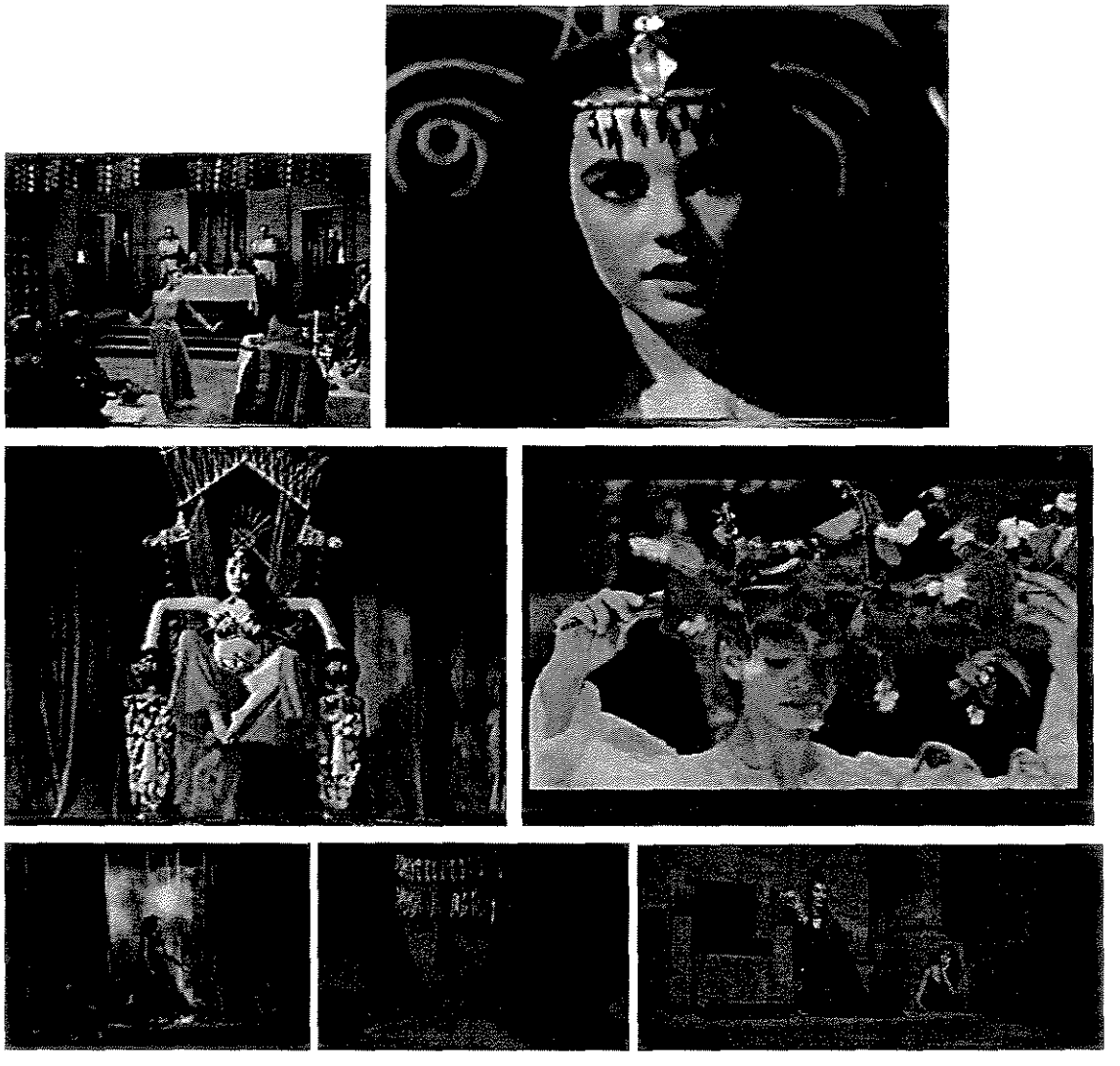


Jesus e as Criancinhas em 1916, 1927 e 1954

Em 1935, Julien Duvivier chegou a estabelecer uma bela oposição, primeiramente Jesus acolhe as crianças, depois elas o apedrejam quando ele carrega a cruz; uma outra percepção negativa sobre as crianças seria possibilitada por Mel Gibson, em *The Passion*, quando elas perseguem Judas... Um século de transformações leva a sutis mudanças que só uma análise ponto a ponto pode deixar mais claras. Como vimos pelo exemplo acima, ainda está muito longe de se esgotar este assunto.

Algumas transformações puderam ser verificadas de maneira mais evidente, à estória de Jesus acrescentaram a de João Batista, de forma mais valorizada. Ampliando a

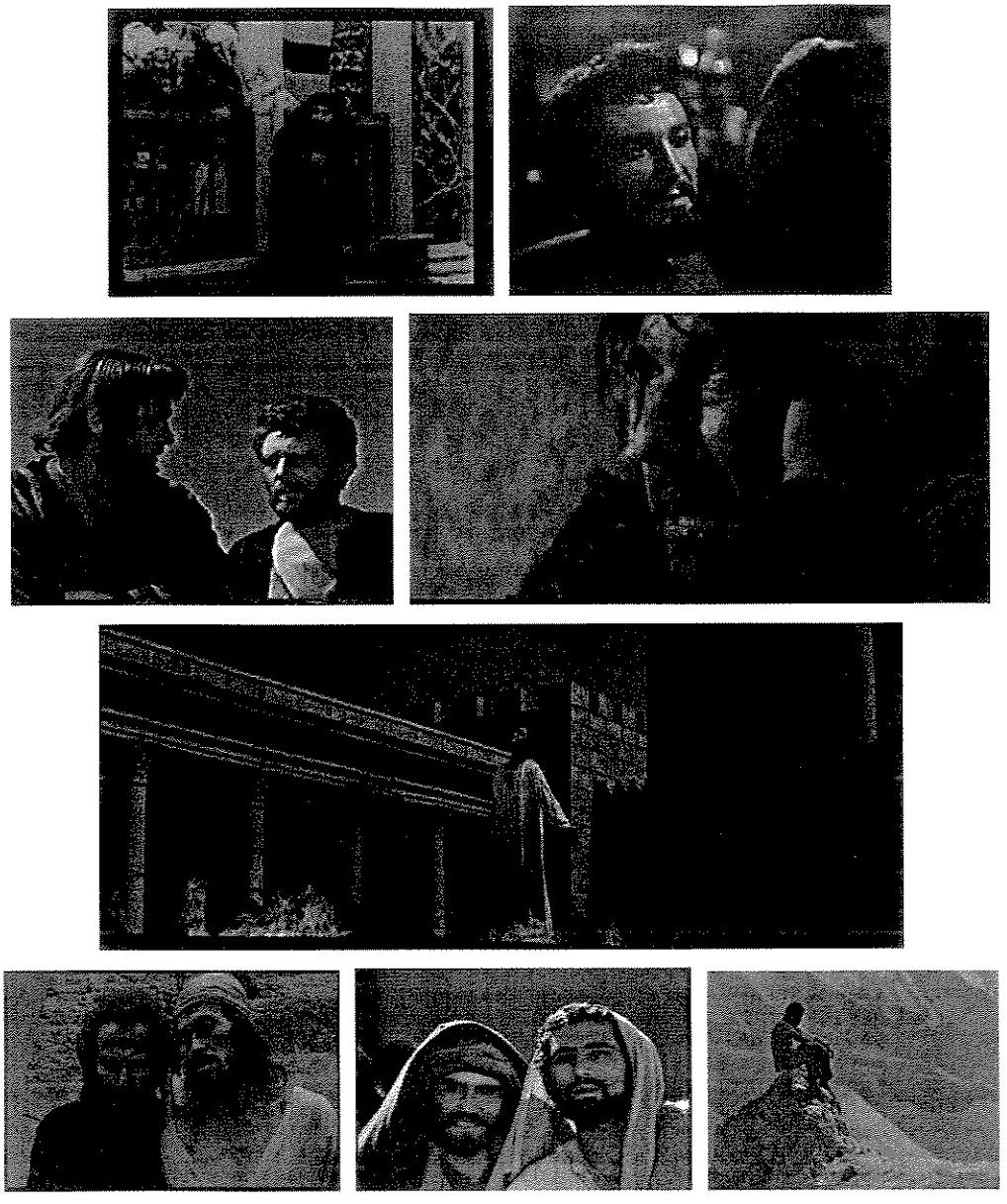
deste personagem, quase necessariamente, expandiram os papéis de Herodiades, Herodes e Salomé, acrescentando um toque "moralista" na estória, onde o erotismo e a violência – exploradas pelo cinema – poderiam brotar sem maiores conseqüências em plena vida de Jesus.



Salomé, emprestando erotismo aos filmes

Mas, não apenas João Batista, aos poucos a personagem da Virgem Maria foi obtendo licença para participações cada vez maiores e saímos de um "Marianismo" inexistente nos Primeiros Filmes de Cristo, para um plenamente assumido em *The Passion*, de 2004. Personagens antes desconhecidas e que não eram mais do que uma rápida citação evangélica tomaram corpo e ganharam papéis inteiros, são o caso de José de Arimatéia,

Nicodemos, Joana de Cusa, entre outros, que figuraram a partir dos anos 50 em vários filmes tendo uma atuação exponencialmente maior.



Judas da ignomínia à glória

Neste jogo de expandir, explorar, redescobrir personagens, chegamos até mesmo à "desculpabilização" de Judas. Ele evoluiu de um terrível traidor, digno do fogo do inferno, no Primeiro cinema, para alguém com motivações pessoais e políticas em *The King of Kings*, de 1927, para um covarde perturbado, em *Golgotha*, de 1935, tornou-se membro da causa nacionalista dos Zelotes, em *King of Kings*, de 1961, e o diabo tentou-o e ele se

sacrificou numa pira em chamas, em *The Greatest Story Ever Told*, de 1965, tornou-se o protagonista no lugar de Jesus, em *Jesus Christ Superstar*, e neste papel chegou à salvação primeiro do que o Messias; Em *Jesus of Nazareth*, Judas foi vilmente usado por razões políticas, tornando-se um inocente útil; com Scorsese, em 1988, sem ele Jesus nada teria feito e, para completar este longo percurso, assistimos à "malhação de Judas" feita por Mel Gibson, em *The Passion*, no melhor estilo medieval. É realmente instigante percebermos este incômodo social com "Judas", aparentemente ninguém pode ser "mau de verdade" todos necessitam de perdão e compreensão, até mesmo ele. Significariam estas transformações em Judas o surgimento de uma sociedade mais complacente? ou tendo em vista o filme de Gibson, ela já surgiu e já se foi?

Outra coisa que não pôde ser deixada de lado foi o intenso diálogo promovido pelo cinema com as personagens "romanas" dos Filmes de Cristo, mantendo com elas uma relação de ambigüidade ainda maior do que os textos evangélicos. Em alguns filmes como *Golgotha* e *The Passion*, o casal Pôncio Pilatos e Cláudia ganham tal destaque positivo que seu desempenho só faz aumentar a culpa do povo judeu em relação à morte de Jesus Cristo. E, vimos que provavelmente esta sub-trama cresceu dentro dos filmes apenas tendo em vista "aumentar" a culpa judaica. Por outro lado, filmes como *King of Kings*, *The Greatest Story Ever Told*, *Jesus of Nazareth*, buscaram estabelecer uma relação mais "verdadeira" entre os romanos e Jesus, tentaram levar para as telas uma "verdade" mais histórica, qual seja, a de que os romanos foram os responsáveis pela morte de Cristo.

Diante destas percepções podemos nos lembrar também que esta relações com os "romanos" se deram dentro destes filmes tendo em vista algumas pressões sociais, umas desejando manter a tradicional culpabilidade judaica, o "deicídio", e outras desejando modernizar a estória adequando-a a uma necessidade social de desculpabilizar os judeus. Num primeiro momento, os judeus, detentores de recursos econômicos e de algumas grandes *majors* nos Estados Unidos, poderiam pressionar para que a sua imagem não fosse desgastada de forma evidente nos filmes. Num segundo momento, após a Segunda Guerra Mundial, o ímpeto acusatório contra os judeus naturalmente se retraiu depois do holocausto e este período foi marcado pela habilidade com que os diretores e produtores construíram a desculpabilização. É importante notar que esta transformação religiosa se deu

primeiramente no Cinema, bem antes do Concílio Vaticano II, de 1964, que iria retificar a posição dos cristãos Católicos com relação à culpa do povo judeu.

Outra coisa importante verificada foi a formação da narrativa da vida de Jesus no Cinema. Notamos que ela já possuía uma estrutura básica, uma ordem de aparecimento dos eventos mais importantes elaborada ao longo dos séculos. Percebemos também que mesmo que essa ordem já existisse ela pôde ser adaptada conforme as novas condições existentes. Dois exemplos disso foram *From the Manger to the Cross*, que organizou a narrativa em função das locações (ou a escolha das cenas que seriam mostradas) – rodadas na Palestina em 1912 – e a série televisiva *The Living Christ*, que possuía nas várias locomoções de Jesus dentro da própria Palestina seu principal fio condutor e organizador da estória.

E, já que falei em locomoção, uma contribuição completamente cinematográfica para a imagem de Jesus Cristo, e que só poderia ter sido feita pelo cinema, constitui-se apenas de um detalhe, sempre presente nos filmes e que nunca nos sai da mente: Jesus caminhando. Exceção feita aos Primeiros Filmes de Cristo, onde as cenas eram tão somente "apresentadas" e as personagens moviam-se pouco, no restante da história do Cinema Jesus é um caminhante. Ele raramente é mostrado parado, mesmo contradizendo as imagens de propaganda e cartazes dos próprios filmes. No interior da diégese Jesus não pára de caminhar, apressado, enérgico, lento, calmo, etc. Ele está sempre indo de um lugar para outro – ou para lugar nenhum – mas, caminhando...Alguém poderia dizer: *"ora isso é natural, naquela época não havia muitos meios de transporte..."* Não, isso não é natural. Nos *Evangelhos Sinóticos* Jesus gasta uma boa parte de seu tempo em pregações em torno do Lago de Genesaré e locomovendo-se de barco de uma cidade para outra – e chegava até mesmo a fazer pregações de dentro dos barcos -, descendo até Jerusalém (a pé) apenas uma vez, quando foi crucificado; somente no *Evangelho de João* ele faz este percurso bem mais de uma vez. Este dado tão simples, visualmente tão simples, mexe terrivelmente com a imagem iconográfica de Cristo: o Cristo Pantocrátor, tão imóvel e poderoso em sua imobilidade estática que é o próprio motor imóvel do universo. O que se dirá então de Jesus Crucificado? O ícone absoluto cuja imobilidade imortaliza, eterniza... No entanto, quantos pesquisadores, ou quantos de nós lembra-se de uma imagem de Jesus elaborada pelo cinema que seja marcada pela imobilidade tão extrema que nos seduziu de alguma forma?!



Jesus sempre caminhando

Talvez este detalhe seja um dos mais importantes relativos à imagem de Cristo no cinema, Jesus um homem em movimento; por que ele altera a percepção do sagrado, ele a traz para o nosso cotidiano, traduz o absoluto pelas noções mais simples de mobilidade e transitoriedade que podemos possuir.

Outra percepção possível é a de que Jesus, no Cinema, é um homem que possui atitude, seja ela qual for; ele não está lá para ser "adorado" está lá para ser "seguido", seguido nem se for apenas com os olhos ao longo da tela do cinema que retrata efusivamente suas caminhadas. No futuro, notem como até mesmo as imagens de preenchimento (ilustrativas) são de caminhadas (*King of Kings*, *Greatest Story*, *Il Vangelo*,

etc). Então, isto deve ficar em nossa mente, a imagem de Jesus caminhando foi formada e forjada dentro do cinema e para o cinema.

E já que estamos falando em "imagem" quais foram as imagens Cristológicas estabelecidas pelo cinema?!

Pudemos notar ao longo dos três primeiros capítulos 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, porque não dizer da multissecular tradição? - , migrou, ou transmigrou, 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*, *The King of Kings* e *Golgotha*, sendo que neste último, Jesus é evidentemente o cordeiro do sacrifício.

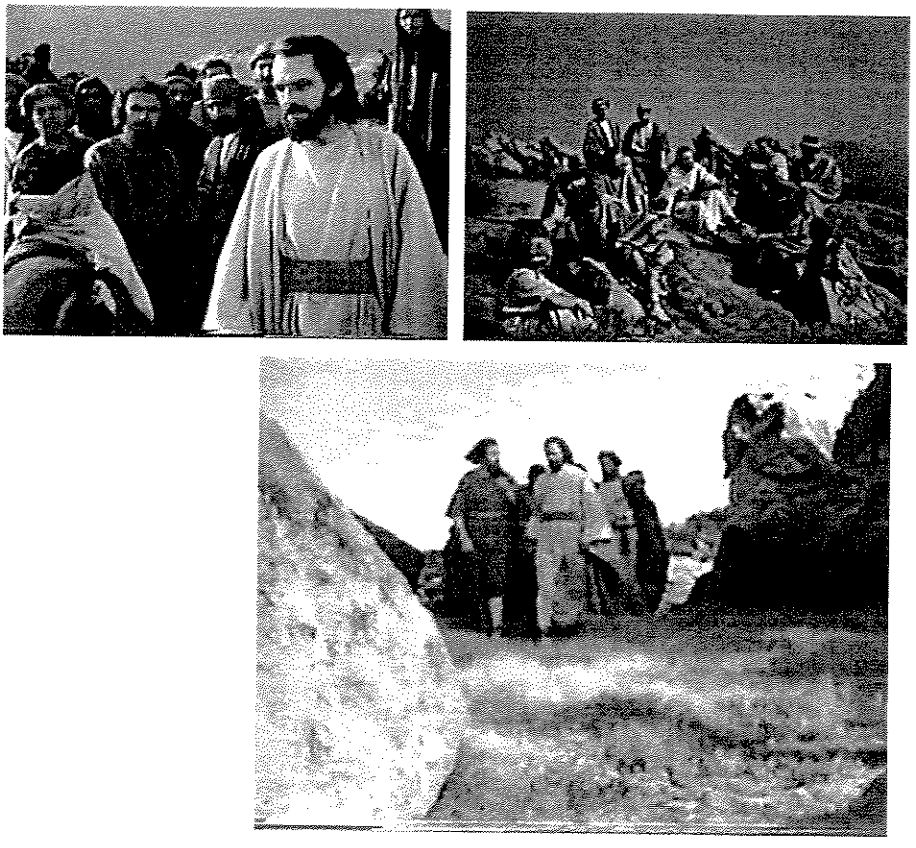


Jesus, o Cordeiro de Deus

A forma como essa imagem foi expressada variou bastante, no entanto, foi através da exploração da violência que ela pôde ser notada com mais freqüência, um exemplo muito claro disto é *From the Manger to the Cross*, de 1912; poderia também citar *The Passion*, de Gibson, no entanto, a violência gratuita utilizada no seu filme não foi vinculada à concepção teológica do "cordeiro" do sacrifício, mas sim à capacidade de um homem poder sofrer em seu corpo a proporção dos pecados do mundo.

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 cinqüenta através das séries televisivas aqui

analisadas: *The Living Christ* e *Os Mistérios do Rosário*. Pude perceber que 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.

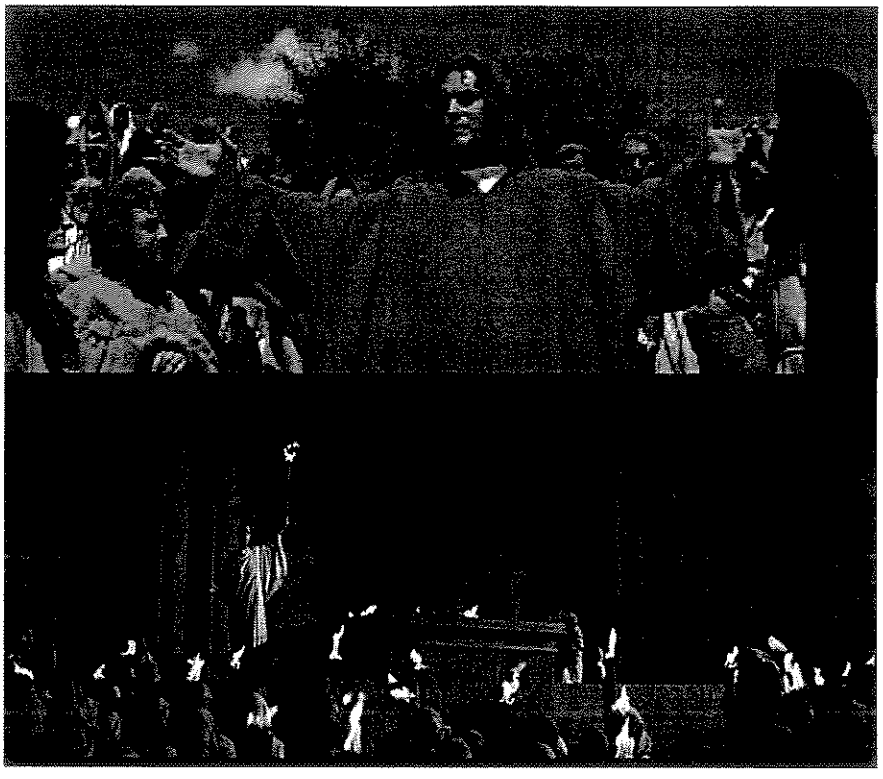


Jesus, o médico, o professor e o peregrino

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 60 e início dos anos 70 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 imatura demais, 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".

Jesus, um Americano



Jesus, um Pastor

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 tranqüilamente 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.

As relações entre o filme deste diretor e o de outro, produzido na Itália, naquele mesmo momento, são muito pequenas. Exceção feita à utilização de Grandes angulares e

câmeras panorâmicas para introduzirem a personagem de João Batista realizando o seu ofício em meio ao rio Jordão. Há semelhança tal entre elas que não é possível se escapar da dúvida sobre o conhecimento mútuo do material que estava sendo produzido em ambos os filmes. Como o filme de Stevens gastou bem mais de dois anos para ser finalizado e o outro do conhecido diretor, Pier Paolo Pasolini, apenas três meses, durante o ano de 1964, não é tarefa fácil perceber quem se "apropriou" de quem, e, se isto realmente ocorreu.



Jesus, o Verbo



Jesus, o Palhaço

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. Mas não apenas isto era novo, o diretor desejou também elaborar um filme bastante próximo das propriedades textuais do Evangelho, tornando-se ele 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. Apesar da inteligentíssima forma com a qual o filme foi elaborado, esta imagem é tradicional, não obstante todas as outras questões relativas ao filme não o serem. A influência de *Il Vangelo Secondo Matteo* nas produções posteriores, contra todas as expectativas, foi pequena. Talvez isto se deva ao reconhecido "toque de genialidade" do seu diretor, estabelecendo-o como um filme único, um pouco como ocorreria posteriormente com o filme de Franco Zeffirelli, que encerrou a fase de filmes que buscavam fazer uma "harmonização" entre os diversos textos evangélicos.

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 *Godspel*, em 1973, tangenciando a tênue linha entre o sério e o ridículo, uma vez que visualmente estabeleceu uma imagem de Jesus completamente desvinculada de qualquer coisa que tenha sido vista anteriormente: "Jesus, o Palhaço". Incrivelmente, esta imagem cristológica, tão perigosa culturalmente falando, pois estava associando a imagem quase sempre negativa do palhaço (de circo ou mambembe) com a de Jesus – isto tendo em vista a percepção dos adultos, não sofreu resistências. Uma vez que o palhaço é alguém submetido às várias humilhações sociais, necessárias para fazer brotar o riso, e estar conseqüentemente vinculado a um estatuto de inferioridade, chega a ser dramática a inversão que se faz ao traduzir a imagem de Jesus na de um palhaço. A humildade aqui, enquanto virtude teológica cristã, não deve ser aceita como justificativa para esta relação entre os dois, pois o fato de que se deve rir do palhaço e da sua mensagem anula tudo.

No entanto, "Jesus, o Palhaço" não foi Jesus palhaço, foi uma óbvia e clara representação de Jesus como palhaço, o que possibilitou a sua aceitação, pois aí se vinculou a sua mensagem com a da alegria, contida no espírito daquela personagem. Constatei, 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*. Essa possibilidade de se observar uma manifestação de uma outra personagem da Santíssima Trindade, pode ser vinculada à idéia expressa por George Stevens que desejava fazer do seu filme um "Espírito Santo Cinemático". Essa noção é importante, pois se se considerar Jesus como sendo um com Deus e o Espírito Santo, aqui nós teremos a exploração de uma outra faceta, até então não tocada nem mesmo pela cristologia tradicional, pois não existe "Jesus, o Espírito Santo".



Jesus, o Anti-Cristo



Jesus, o Judeu

No mesmo ano de lançamento de *Godspell*, surge *Jesus Christ Superstar* e, contra todas as expectativas, estabelece uma imagem extremamente negativa de Jesus. Nele pude observar uma imagem tão irreconhecível de Jesus quanto a de *Godspell*, no entanto, com conseqüências muito mais negativas. Ao longo da análise do filme verifiquei os sérios problemas de personalidade da personagem, levando-me a considerá-lo como "Jesus, o Adolescente", isto para não classificá-lo como "Jesus, o Anti-Cristo". Não obstante, não o fiz apenas por razão de delicadeza, pois há paradoxo em se considerar um Cristo anti-Cristo e provavelmente isto não estava na mente de seu diretor. Minhas conclusões se deveram, sobretudo, ao comportamento irascível, egoísta e egocêntrico de Jesus neste filme. 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, com 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, após todos os esforços adaptativos de textos evangélicos ou não, posteriormente aos vários conflitos entre religiosos e produtores cinematográficos, surge – ironicamente feito para a TV – *Jesus of Nazareth*, de Franco Zeffirelli, de 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 guiá-lo o pressuposto de que Jesus fôra 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. Não é paradoxal que, exatamente, ao aproveitar as experiências anteriores, Zeffirelli elaborasse a imagem de "Jesus, o Judeu", pois foi no cinema que o processo de desculpabilização dos judeus da morte de Cristo surgiu, se expandiu e participou da real desculpabilização religiosa, ocorrida no Concílio Vaticano II, em 1964.

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, como visto na análise, 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 escolha do diretor em explorar o 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. Prefiro aqui manter a imagem de "Jesus, o Apócrifo", ela pode emprestar conotações mais interessantes ao filme.



Jesus, psicótico ou apócrifo?



Jesus, o Medieval

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 americanos. O

fundamentalismo com o qual este filme foi elaborado é de tal ordem que pode servir como indício de alguma mudança social importante nos Estados Unidos, um recrudescimento de valores o qual perceberemos a curto prazo, isto é, se ele existir realmente. Não se pode esquecer que um filme também pode ser, de alguma forma, imposto à sociedade por grandes interesses econômicos envolvidos nos bastidores da produção.

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, deixando ainda mais clara a vinculação do filme de Gibson com o tradicional. Essa cristologia aqui apresentada só pode ser considerada, para este caso, insuficiente, pois o prevalecimento 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. A forma como Gibson estruturou a estória, ordenou os seus episódios, e a maneira como o grotesco habitou as suas imagens, fizeram-me observar que tudo neste Jesus advinha da cultura da Idade Média, a mesma que originou as Peças da Paixão, através das quais surgiriam os Primeiros Filmes de Cristo. E em razão disto, ou seja, da formulação da narrativa, desejo manter a idéia de que esta imagem é a de "Jesus, o Medieval".



Jesus, um homem cordial

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 confissional portanto. Não se trata de um Filme de Cristo propriamente dito, mas foi o mais próximo disto que nós tivemos no Brasil. Apesar de certo amadorismo na exploração da linguagem cinematográfica (e aqui não o digo quanto a qualidade da fotografia) 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 cerimoniosos, etc, aproximou-o bastante da auto-imagem do brasileiro, sociologicamente tido como "cordial" [180].

Como em nenhum outro filme, hollywoodiano ou não, 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. Além disso, as imagens típicas de cartão postal das locações, tendem a vender lá fora – isto é, se o filme for exportado – as imagens das paisagens brasileiras e a de um Jesus brasileiro, bastante próximo fisicamente e visualmente dos Jesuses estrangeiros (pele branca, olhos claros, etc). Não se pode ignorar este estranho vazio de mais de cem anos no Brasil, apesar de ser um país de imensa maioria cristã, não se havia produzido nada relativamente à vida de Jesus até o início da década de setenta, e uma grande produção surgiu apenas agora com o filme do Pe. Marcelo. E, tendo-a em vista, pode-se ter uma idéia do quão longe estamos de produzir intencionalmente imagens cristológicas no cinema. Assim como Jaroslav Pelikan estabeleceu algumas imagens cristológicas no âmbito da cultura, acredito ter conseguido estabelecê-las na esfera do cinema. É importante notar que realmente houve e há produção de teologia através dos filmes.



Jesus ressuscitando Lázaro, The Greatest Story

[180] Aqui não discuto a realidade da aplicabilidade deste conceito, apenas aceito o conhecido "chavão".

A estória da vida de Jesus, como a percebemos contemporaneamente, ensinou-nos o Cinema, e isto é muito mais revelador do seu poder do que gostariam as inúmeras instituições religiosas. Por isso faz-se necessário pensar nestas imagens elaboradas, observar como são aceitas ou não, desnudá-las, dialogar com elas, estabelecer um parâmetro crítico que possibilite ao espectador – e mesmo ao telespectador – guiar-se por essa nova forma de cristologia que não vem 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.

Bibliografia

AGEL, Henri. *Estética do Cinema*. São Paulo, Ed. Cultrix, s.d.e.

ALMEIDA, Milton José de. *Cinema Arte da Memória*. Campinas: Ed. Autores Associados, 1999.

ALMEIDA, Milton José de. *Imagens e Sons - A nova cultura oral*. S. Paulo: Cortez Editora, 1994.

ANDREW, J. Dudley. *As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985. 2ª ed.

AUMONT, Jacques, *A Estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Ed. Papirus, 1995.

AZEREDO, Ely. *Infinito Cinema*. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.

BARBARO, Umberto. *Elementos de Estética Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

BARDY, G. & TRICOT, A. (org). *Le Christ: encyclopedie populaire des connaissances christologiques*. Paris :Bloud et Gay, 1935, c1932.

BAUGH, Lloyd. *Imaging the Divine - Jesus and Christ-Figures in Film*. Franklin, Wisconsin: Sheed & Ward, 1997.

BAZIN, André, *O cinema: ensaios /Andre Bazin 1918-1958*, São Paulo: Brasiliense, 1991.

BAZIN, André. "De la politique des auteurs", in: *Cahiers du Cinéma*, n ° 70, abril de 1957.

BAZIN, André. *A Politica dos Autores: entrevistas com Jean Renoir, Roberto Rossellini, Fritz Lang, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Luis Brunel, Orson Welles, Carl T. Dreyer, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni*. Lisboa: Assirio e Alvim, 1976.

BEDOUELLE, Guy. *Du Spirituel dans le Cinéma*. Paris: Les Éditions du CERF, 1985.

BÉGUIN, Marcel. "Petite histoire de la cote morale" in: *CinémAction – Revue de cinema et de télevision*. Conde-sur-Noireau: Editions Corlet, 1996. N° 80.

BENEDITE, Leonce [et al.]. *The gospels in art: the life of Christ by great painters: from Fra Angelico to Holman Hunt*. London: Hodder & Stovghton, 1904.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. S.Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. São Paulo: Ed. Brasiliense/Edusp, 1994.

Bíblia – Tradução Ecumênica. São Paulo: Ed. Loyola, 1997. 5ª. ed. p. 1837.

BLACK, Gregory D. *The Catholic Crusade Against the Movies, 1940-1975*. Cambridge: Cambridge University press, 1998.

BOWSER, Eileen. *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons, 1990.

BRUNETTE, Peter. *Roberto Rossellini*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. S.Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.

BURGERSS, Anthony. *O Homem de Nazaré*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

BURKE, Peter. *A confissão e o Perdão*. São Paulo, cia das letras, 1991.

BURKE, Peter. *A Escrita da História* - Novas perspectivas. S.Paulo: Ed. Unesp, s.d.e.

BURKE, Peter. *Uma História do Paraíso*. Lisboa: Terramar, 1992.

BURTON, Ernest W. *The Life of Christ : An Aid to Historical Study and a Condensed Commentary on The Gospels*. Chicago: Univ. of Chicago, 1904.

CANNEVACCI, Massimo. *Antropologia da Comunicação Visual*. S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1990.

CARNES, Mark, *Passado imperfeito. A história do cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CARPENTER, Hunmphrey. *Jesus*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982.

CAUGHIE, John (org). *Theories of Authorship*. Londres/Nova York: Routladge, 1996.

CAVALCANTI, Alberto, *Filme e Realidade*, Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1977.

CHARLESWORTH, James H. *Jesus Dentro do Judaísmo: Novas revelações a partir de estimulantes descobertas arqueológicas*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.

COHN, Haim. *O Julgamento e a Morte de Jesus*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1994.

Colin Crisp no artigo 'The Rediscovery of Editing in French Cinema, 1930-1945'. In: T. O'Regan & B. Shoesmith eds. *History on/and/in Film*. Perth: History & Film Association of Australia, 1987.

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

COUVARES, Francis G. Org. *Movie Censorship and American Culture*. Washington, London:Smithsonian Institution Press, 1996.

CROSSAN, John Dominic. *Quem Matou Jesus?* Rio de Janeiro: Imago Ed., 1995.

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

CURRAN, James & PORTER, Vincent. *British Cinema History*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1983.

DANIEL, Roberto Francisco. *Cinema Uma Experiência Mística*. Bauru: Edusc, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. s.l.p.: Ed. Brasiliense, 1995.

DONINI, Ambrogio. *História do Cristianismo – das origens a Justiniano*. Lisboa: Edições 70, sd.e. (1975 a italiana)

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Campinas: Ed. Papirus,

DUNAN, Françoise; SPIESER, Jean-Michel & WIRTH, Jean. *L'Image et La Production Du Sacré*. Paris: Meridiens Klincksieck, 1991.

EISNER, Lotte, *A Tela demoniaca,* São Paulo: Paz e Terra, 1985.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. S. Paulo, Ed. Martins Fontes, 1992.

ELIADE, Mircea. *Origens*. Lisboa, Edições 70, 1989.

Fabris, Mariarosaria, *O Neo–Realismo cinematográfico italiano,* São Paulo: Edusp, 1996.

FERRARO, Benedito. *Cristologia: Como compreender a vida, a prática, a morte e ressurreição de Jesus, O Cristo, Senhor, Libertador*. Campinas: Ed. Pucc-Campinas, 2000.

FLÁVIO JOSEFO: Uma Testemunha do Tempo dos Apóstolos. S. Paulo, Ed. Paulinas, 1986.

FONTETE, François. *História do Anti-Semitismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

FRIEDRICH, Otto. *A Cidade das Redes – Hollywood nos Anos 40*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

GABLER, Neal. *Vida – O Filme – Como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Cia das letras, 1999.

GAUNTIER, Gene. Blazing the Trail in: *Woman's Home Companion*, Volume 55, Number 10, October 1928.

GEADA, Eduardo. *Cinema e Transfiguração*. Lisboa, Livros Horizonte, s.d.e.

GEADA, Eduardo. *O Cinema Espetáculo*. Lisboa, Edições 70, s.d.e.

GEADA, Eduardo. *O Poder do Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

GOGUEL, Maurice. *Au Seuil de L'Evangile Jean-Baptiste: la tradition sur Jean-Baptiste, le bapteme de Jesus, Jesus et Jean-Baptiste, histoire de Jean-Baptiste*. Paris: Payot, 1928.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. LPC, 1995. 16ª ed.

GREENSTEIN, Jack M.. *Mantegna and Painting as Historical Narrative*. Chicago; London: Univ. of Chicago, 1992.

HAMAN, Adalberto-G. *Para Ler Os Padres da Igreja*. S. Paulo: Ed. Paulus, 1995.

HASSNAIN, Fida. *Jesus, A Verdade e a Vida*. S. Paulo: Madras Ed., 1999.

HOLLOWAY, Ronald. *Beyond the Image: Approaches to the Religious Dimension in the Cinema*. Geneva: Oikoumene, 1977.

ISAAC, Jules. *Jesus e Israel*. S. Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

IWERSEN, José Augusto. *Cristo no Cinema - Visões de amor, paz, dor e.... espetáculo*. São Paulo: Nova Sampa Diretriz Editora Ltda. (Roy Kinnard e Tim Davis: *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press – Carol Publishing Group, 1992).

JOHNSON, Paul. *Tempos Modernos: O mundo dos anos 20 aos 80*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. & Instituto Liberal, 1994.

JOLY, Martine. *Introdução a Analise da Imagem*. Campinas, Papirus ed., 1996.

KINNARD, Roy & DAVIS, Tim. *Divine Images: A History of Jesus on the Screen*. New York: Citadel Press - Carol Publishing Group, 1992.

KOSZARSKI, Richard. *An Evening's Entertainment: The Age of The Silent Feature Picture -1915/1928*. In: Harpole, Charles. org. History of The American Cinema. vol. 3. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari a Hitler. Uma história psicológica do cinema alemão,* Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LABAKI, Amir. *Folha Conta 100 anos de Cinema*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

LABAKI, Amir. *O Cinema dos Anos 80*. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

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

LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.

LELOUP, Jean-Yves. *O Evangelho de Maria - Míriam de Mágdala*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1998.

LENHARO, Alcir. *Nazismo - O Triunfo da Vontade*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.

LEONE, Eduardo. *A Vida de Cristo no Espírito Santo*, in: *Revista USP*/Dez/Jan/Fev, 1990-91.

LYOTARD, Jean François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1990.

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinemas e Pós-cinemas,* Campinas, Papirus, 1997.

MARITAIN, Jacques. *De la grace et de l'humanite de Jesus*. Bruges (Belgica): D. Bruwer, 1967.

MARSH, Clive & ORTIZ, Gaye. org. *Explorations in Theology and Film*. Massachusetts, Blakwell Publishers Inc., 1997.

METSGER, Martin. *História de Israel*. São Leopoldo, Ed. Sinodal, 1984.

MILLER, Jonathan. *As Idéias de McLuhan*. S. Paulo: Ed. Cultrix, 1973.

MITRY, Jean. *Esthétique et Psychologie du Cinema – Il les Formes*. Paris: Editions Universitaires, 1965. Vol. 1.

MITRY, Jean. *Histoire du Cinema - Art et Industrie – vol. 1 (1895-1914)*. Paris: Editions Universitaires, 1967.

MORIN, Edgar. *As estrelas. Mito e sedução no cinema*. Porto Alegre: José Olympio

MUSSER, Charles "*The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*." in: HARPOLLE, Charles org. History of the American Cinema. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, s.d.e.

MUSSER, Charles. *"Passions and The Passion Play"*, in: Francis Couvares, *Movie Censorship and American Culture*, Washington, London: Smithsonian Institution Press, 1995; e vide também: Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The America Screen to 1907*, Berkeley, Los Angeles, London: University of Califórnia Press, 1998.

NAZÁRIO, Luiz. *O Cinema Industrial Americano*. S. Paulo: Nova Estela, 1987.

NAZARIO, Luiz. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

NEUSNER, Jacob. *Um Rabino Conversa com Jesus: um diálogo entre milênios e confissões*. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1994.

NICHOLS, Bill (org.) *Movies and Metods*. Berkeley/Londres:University of California Press, 1976.

NIETZCHE, Friedrich. *Anti-Cristo*. Lisboa: presença & Martins Fontes, s.d.e.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1997. 6ª. Ed.

O Novo Testamento de Nosso Senhor Jesus Cristo e O Livro dos Salmos. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1974. Tradução portuguesa de João Ferreira de Almeida.

OLIVA, Margarida. *O diabo no "Reino de Deus"*. São Paulo: Musa Ed., 1997.

OURSLER, Fulton. *A maior historia de todos os tempos: (a vida de Cristo)*. São Paulo: Melhoramentos, s.d.e.

PAPINI, Giovanni. *Storia di Cristo*. Firenze :Vallecchi, 1921.

PARAIRE, Philippe. *O Cinema de Hollywood*. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade – Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas: Papirus, 2000.

PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. *Movimento Beat - Abordagem literária, sócio-histórica*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2000.

PELIKAN, Jaroslav. *A Imagem de Jesus ao Longo dos Séculos*. S. Paulo, Cosac e Naify, 2000.

PITASSI, Maria Cristina. (org). *Le Christ entre orthodoxie et lumieres: actes du colloque tenu a Geneve en aout 1993*. Geneve: Droz, 1994.

RAMOS, Lincoln org. *Fragmentos dos Evangelhos Apócrifos*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1988.

RAMOS, Lincoln org. *O Drama de Pilatos*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

REICH, Wilhem. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins

RÉMOND, René. *Histoire de France – Notre Siècle de 1918 à 1991*. Paris: Fayard, 1991. Vol. 6. Nova edição aumentada.

REYNOLDS, Hebert. "From the Palette to the Screen: The Tissot Bible as Soucerbook for From the Manger to the Cross", p. 275-310 in: *An Invention of the Devil? Religion and the Early Cinema. Une Invention du Diable Cinéma de Premiers Temps et Religion*. Edited by Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning. Sante Foy, Canada: Les Presses de l'Université Laval, 1992.

RITTAUD-HUTINET, Jacques. *Le Cinéma des Origines – Les Frères Lumière et Leurs Opérateurs*. Seyssel, Editions du Champ Vallon, 1985.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

ROSENSTONE, Robert A. *Revisioning History*. New Jersey: Princenton University Press, 1995.

ROSENSTONE, Robert A. *Visions of the Past – The challenge of film to our idea of history*. Cambridge/London: Harvard UniversityPress, 1996.

ROSSELINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1992.

ROSZAC, Theodore. *A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

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

SADOUL, Georges. *El Cine – Su historia y su técnica*. México: s.c.e., 1950.

SADOUL, Georges. *História do Cinema Mundial*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983. V.1.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Estoria dos sofrimentos, morte e ressurreição do Senhor Jesus Cristo na pintura de Emeric Marcier*. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1983.

SCHATZ, Thomas. *O Gênio do Sistema – A Era dos Estúdios em Hollywood*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

SCHWEITZER, Albert. *The Quest of The Historical Jesus: A critical study of its progress from Reimarus to Wrede*. New York: MacMillan, 1950.

SIMMON, Scott. *The Films of D. W. Griffith*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SOLOMON, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven and London: Yale University Press, 2001. Edição revista e ampliada da primeira edição de 1978.

STEINBERG, Leo. *La sexualite du Christ dans l'art de la renaissance et son refoulement modern*. Paris: Gallimard, 1987.

STERN, Richard C. et all. *Savior on the Silver Screen*. New York/Mahwah: Paulist Press, 1999.

STULP, Eligio. *A cruz de Cristo escândalo e loucura ou poder e sabedoria de Deus*. Rio de Janeiro: E. Stulp, 1990.

SUETÔNIO. *A Vida dos Dozes Césares*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.e.

TARDY, Michel. *Os Professores e as Imagens*. S. Paulo: Ed. Cultrix, 1976.

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

TRICCA, Maria H. O. org. *Apócrifos os Proscritos da Bíblia*. S. Paulo: Ed. Mercuryo, 1989.

TRICCA, Maria H. O. org. *Apócrifos os Proscritos da Bíblia*. S. Paulo: Ed. Mercuryo, 1990. Vol. 2.

TRUFFAUT, François. "Une certaine tendance du cinéma français", in: *Cahiers du Cinéma*, n ° 31, janeiro de 1954.

TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa: Ed. 70, s.d.e.

VANOYE, Francis. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus,

VAUCHEZ, André. *La Espiritualidad Del Occidente Medieval*. Madrid, Catedra, 1995

VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1993.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1993.

WALSH, Frank. *Sin and Censorship - The Catholic Church and the Motion Picture Industry*. Yale University Press, New Haven & London, 1996.

XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema no Seculo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: o nascimento de um cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. *O Discurso cinematográfico - A opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema: Antologia*. Rio de Janeiro: Ed. Graal Embrafilme, 1983.

ZEFFIRELLI, Franco. *Zeffirelli – A autobiografia de Franco Zeffirelli*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

Filmografia

A Paixão de Lehar (Kirchner, França, 1896).

The Horitz Passion Play (John Hurd/Lumiéres, França/EUA, 1897).

The Passion Play of Oberammergau (Henry C. Vincent/Eden Musee/Edison, EUA, 1898).

The Passion Play (Sigmund Lubin, EUA, 1898).

Jésus devant Pilate (Alice Guy/Gaumont, França, 1898), também conhecido nos Estados Unidos por *The Passion*.

Christ Walking on the Water (Méliès, França, 1899).

The Passion Play (Luigi Toppi, Itália, 1900).

O Judeu Errante (Méliès/Star, França, 1904).

La Vie et la passion de Jésus Christ, (Ferdinand Zecca/Pathé, França,1905), também conhecida como: *Life and Passion of Christ* (1905) e *La Passion de Notre-Seigneur Jésus Christ* (1905).

La Vie du Christ (Alice Guy/Gaumont, França, 1906), também conhecido nos Estados Unidos como *The Birth, the Life and the Death of Christ* (1906).

Ben-Hur (Sidney Olcott/Kalem, EUA, 1907).

Jerusalem in the Times of Christ (Sidney Olcott/Kalem, EUA, 1908).

Salome (Vitagraph, EUA, 1908).

The Star of Bethlehem (Edison, EUA, 1908).

Vida paixão e Morte de Nosso Senhor Jesus Cristo (Zecca/Pathé, França, 1906/1914/1921) como foi conhecido no Brasil; nos Estados Unidos ele foi conhecido através de diversos nomes, pois foi ampliado várias vezes e relançado todas elas: *The Life and Passion of Jesus Christ* (1908); *The Life of Our Savior* (1914) e *Behold the Man!* (Spencer Gordon Bennet/Pathé, 1921).

From the Manger to the Cross (Sidney Olcott/Kalem, EUA, 1912) também podia ser encontrado como *Jesus of Nazareth*.

Intolerance (D. W. Griffith, EUA, 1916).

Ben-Hur (Fred Niblo/MGM, EUA, 1926).

The King of Kings (Cecil B. DeMille, EUA, 1927).

The Last Days Of Pompeii (RKO, Itália, 1935).

Golgotha (Julien Duvivier, França/EUA, 1935).

El Martir Del Calvário (M.M. Martinez/Oro Filmes/Gonzalo Elvira R., México, 1939).

Quo Vadis? (Mervyn Leroy/MGM, EUA, 1951).

I Beheld His Glory (John T. Coyle/Cathdral Films, EUA, 1952).

Salomé (William Dieterle/Columbia, EUA, 1953).

The Robe (Henry Koster/20th Century Fox, EUA, 1953) conhecido no Brasil como O Manto Sagrado.

Demetrius and the Gladiators (Delmer Daves/20th Century Fox, EUA, 1954).

Day of Tiumph (Irving Pichel e John T. Coyle/Cathedral Films, EUA, 1954).

Marcelino, Pão e Vinho (Ladislao Vajda, Espanha, 1954).

El Beso de Judas (Francisco Rabal, Espanha, 1956).

The Big Fisherman (Frank Borzage/Buena Vista/Disney, EUA,1959)

Ben-Hur (William Wyler/MGM, EUA, 1959).

King of Kings (Nicholas Ray/MGM, EUA, 1961) conhecido no Brasil por Rei dos Reis.

Barabbas (Richard Fleischer/Columbia, EUA, 1962) conhecido no Brasil pelo mesmo nome.

Il Vangelo Secondo Mateo (Pasolini/Titanbus/Arco/Lux, Itália/França, 1964) conhecido também como *The Gospel According to St. Matthew*.

The Greatest Story Ever Told (George Stevens/United Artists, EUA, 1965) conhecido no Brasil como *A Maior História de Todos os Tempos*.

Godspell (David Greene/Columbia, EUA, 1973)

Jesus Christ Superstar (Norman Jewison;Universal, EUA, 1973)

Il Messia (Roberto Rosselini/RAI-TV, Italia, 1974, lançado em 1978 póstumamente)

Jesus of Nazareth (Franco Zefirelli/Lew Grade/ITC/RAI-TV p/ NBC, Itália, 1977)

Monty Python´s Life Of Brian (Terry Jones/Warner Bros, Grão Bretanha, 1979)

Jesus (Peter Sykes/John Heyman/Warner Bros, EUA, 1979)

The Fourth Wise Man (Michael Ray Rhodes ,EUA, 1985)

The Last Temptation of Christ (Martin Scorsese/Universal, EuA, 1988)

Jesus of Montreal (Dennys Arcand;Max F. Int./Gerard Mital Prod., Canadá/França, 1988)

La Inchiesta (Damiano Damiani/Sacis Internacional, Itália, 1987) também conhecido por *The Inquery*.

A Child Called Jesus (Franco Rossi/Leone Films, Itália, 1989)

The Judas Project (James H. Barden. EUA, 1994)

Matthew, The Story of Jesus (Regardt Van Der Bergh/Paris Vídeo, EUA, 1995) conhecido no Brasil como *O Evangelho Segundo Mateus*.

Mary, Mother of Jesus (Kevin Connor, EUA, 1999)

The Miracle Maker (Stanislav Sokolov/Derek Hayes/Icon Entertainement, EUA, 2000) conhecido no Brasil como *O Fazedor de Milagres*, trata-se de uma Animação.

The Passion of the Christ (Mel Gibson, EUA, 2004).

Maria, Mãe do Filho de Deus (Moacyr Góes, BR, 2004).

Webliografia

Todos os sites abaixo foram acessados novamente entre os dias 16 e 18 de janeiro de 2005.

http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/bonimentPublications.html

http://encinematheque.net/acteurs/H9/F.htm; www.unomaha.edu/~www.jrf/index.html;

http://www.cinedic.ovh.org/filmo/d/duvivier_julien.htm

http://entertainment.msn.com/celebs

http://www.imdb.com/name/nm0828419/bio

http://turnerclassicmovies.com

http://entertainment.msn.com/movies

http://fr.encyclopedia.yahoo.com/articles/ma/ma_2863_p0.html#ma_2863.14

http://freespace.virgin.net/alasdair.y/CENSORS.htm

http://frenchfilms.topcities.com/index2.html

http://geocities.yahoo.com.br/divinamestra/hyperlink1.html

http://soledade.sulminas.com.br/soledade/misterio.html http://www.albany.edu/writers-inst/index.html

http://perso.club-internet.fr/sebmarx/gabin_sunlight.html

http://rd.yahoo.com/M=224039.2439672.3862715.2374493/D=movies/S=7824607:HEAD2/A=1263501/R=1/

http://us.imdb.com

http://us.imdb.com/Name?Duvivier,+Julien.

http://us.imdb.com/SearchBios?Christophe+Greseque

http://www.allmovieguide.com

http://www.americancatholic.org

http://www.amigosdopresepio.com

http://www.amps.net/newsletters/issue21.htm

http://www.cate.rcts.pt/producao_audiovisual/acorianos_cultura/acorianos_cultura.htm

http://www.apledgefulfilled.com http://www.ckrumlov.cz/uk/region/histor/t_pasije.htm

http://www.corbis.com

http://www.bifi.com.fr

http://www.cinemanet.com.br

http://www.cinemanet.com.br/cineastas/zeffirelli.htm

http://foxfilm.terra.com.br/filme.php?modo=texto&conteudo=extra&id_secao=254&id_filme=478 .

http://www.cpdoc.fgv.br/dhbb.htm

http://www.Cristonet.com http://www.imdb.com

http://www.ecrannoir.fr/stars/legendes/feuille.htm

http://www.filmsdefrance.com

http://www.frenchfilms.topcities.com/jgabin

http://www.geocities.com/Broadway/Stage/6255/alw.htm

http://www.cinemaemcena.com.br/crit_cinefilo_filme.asp?cod=2921&codvozcinefalo=3656

http://www.historia.presse.fr

http://www.iesanetwork.com/cinestudio/historique/historie_1.html

http://www.jrf.com

http://www.kinema.com.br/diretores/duvivier_p.htm

http://www.mdle.com/ClassicFilms/contact.htm

http://www.movieencyclopedia.com

http://www.museudapessoa.com.br

http://www.newadvent.org/cathen.html

http://www.pime.org.br/pimenet/mundoemissao/atualidpresepio.htm

http://www.secrel.com.br/jpoesia/poesia.html

http://www.silentsaregolden.com/reviews.html

http://www.silentsmajority.com

http://www.turnerclassicmovies.com

http://www.vaticano.com

http://www.wheaton.edu/bgc/archives/GUIDES/327.htm#3

http://www.wheaton.edu/bgc/archives/archhp1.html .

http://www.widescreenmuseum.com/oldcolor/technicolor3.htm

http://www.yahoo.com

http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2002/mostrabrdecinema/

http://whiplash.net/forceframe.html?/traducoeslist.mv?registro=108

http://www.unomaha.edu/~www.jrf/index.html

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE