

# AS FACES DE JESUS NO CINEMA HISTÓRIAS DA HISTÓRIA DE JESUS. HISTÓRIA DAS HISTÓRIAS DE JESUS. CONTEMPORÂNEAS *FIGURAE CHRISTI*

*THE FACES OF JESUS IN THE CINEMA  
HISTORIES OF JESUS' HISTORY.  
HISTORY OF THE HISTORIES OF JESUS.  
CONTEMPORARY FIGURAE CHRISTI*

---

*Dario Edoardo Viganò\**

Tradução de Leomar Antônio Brustolin

## Resumo

O artigo analisa a representação de Cristo no cinema, seja nos filmes que contam a história de Jesus, seja por meio de argumentos que se inspiram nele. O texto apresenta a linguagem cinematográfica como facilitadora na relação com o invisível. Nesse empenho de dar imagem àquilo que não se vê, o cinema busca uma aproximação com o transcendente. A visão do cinema permite ultrapassar as fronteiras do que é apresentado. Nesse contexto, é possível perceber as histórias de Jesus a partir dos diversos cenários culturais e pragmáticos, nos quais as produções se realizam. É possível, então, identificar dois grupos que se relacionam a Cristo no cinema: aqueles que se referem diretamente à história de Jesus e aqueles que traduzem a representação de Jesus por meio de personagens entendidos como *figura Christi*. A complexidade das produções se dá pela passagem da linguagem dos evangelhos para a linguagem cinematográfica. Do texto sagrado para a exposição no cinema, ocorrem impasses históricos, teológicos e semânticos. O texto cinematográfico,

---

\* Professor catedrático de Comunicação e reitor do Instituto *Redemptor Hominis* da Pontifícia Universidade Lateranense, Roma/Itália. Professor de Semiologia do Cinema e dos Audiovisuais e Teoria e Técnicas do Cinema na LUISS Guido Carli, onde é membro da Comissão Diretiva do *Center for Media and Communication Studies Massimo Baldini*. Presidente da *Fondazione ente dello Spettacolo* e diretor da *Rivista del Cinematografo*.

contudo, permite uma análise de interpretação que pode estabelecer uma relação entre a palavra e a imagem. É sempre o olhar do espectador, ativado pelo dinamismo da linguagem do cinema, que vai tirar suas conclusões, interpretações e traduções sobre a relação entre a história de Jesus e as produções cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Semiótica. Parábola. Cristo. Cristianismo.

### **Abstract**

*The article analyzes the representation of Christ in the cinema, be it in films that tell the story of Jesus, or by arguments which are based on it. The text introduces the language of the cinema as a facilitator in the relationship with the invisible. In this commitment to give a Picture of what cannot be seen, the cinema is oriented towards the transcendent. The vision of the cinema can overcome the boundaries of what is presented. In this context, it is possible to perceive the stories of Jesus from different cultural and pragmatic backgrounds, where the productions take place. It is then possible to identify two groups that relate to Christ in the movies: those that refer directly to the story of Jesus and those Who translate the representation of Jesus through characters understood as *figurae Christi*. The complexity of the production takes place by passing the language of the gospels to the language of film. From the sacred text to the display in the cinema, there are historical, theological and semantic impasses. The cinematographic text, however, allows an analysis of interpretation that can establish a relationship between Word and image. It is always the perception of the spectator, conclusions, interpretations and translations on the relationship between the history of Jesus and the cinematographic productions.*

KEYWORDS: Cinema. Semiotics. Parable. Christ. Christianity.

### **Introdução: Um *texto* de sentido amplo**

Desde os seus primeiros anos, o cinema foi marcado por uma verdadeira força mitológico-poética, pelo fato de conferir à matéria e aos protagonistas do seu narrar por imagens uma dimensão em todos os sentidos exagerada, e pela capacidade de reorientar em novas e diversas direções, não só os gostos dos seus espectadores como os modelos culturais, seus valores, etc.

O dispositivo textual cinematográfico é, como em outro qualquer tipo de texto, um exercício de discernimento, responsabilidade e liberdade; porém, mais do que qualquer outro texto, é exercício de

humanidade, no sentido de que sugere, indica, mostra a paixão renovada do homem e suas vicissitudes.

Não somente o cinema do passado, cujos processos de idealização e produção estão situados num contexto, no qual existia uma espécie de homogeneidade cultural, com estilo predominantemente cristão, pelo menos na Europa, mas também hoje, em textos fortemente segmentados e com significativa presença de símbolos culturais muito diferentes, o cinema acolhe, frequentemente, os desafios inevitáveis da existência do homem, às vezes, indicando como *in nuce*, possíveis percursos que conduzem às formas visíveis do invisível...

Dar imagem àquilo que não se vê, procurar Deus nas “feridas erosivas” do visível e medir com sua presença ou sua falta absurda, o absoluto, que nos circunda e que o cinema sempre procurou, é algures *um mover para fora de si mesmo*. É isso que a imagem fotográfica traz escrita na sua própria essência, no enquadramento que a delimita e nos restitui como tal. O olhar do cinema é por essência um olhar extrovertido, um olhar que tem sempre vivo, nas bordas da imagem, aquilo que não se vê. Desse nível linguístico primário até as mais articuladas arquiteturas semânticas, o texto cinematográfico nos mostra os próprios limites e nos impulsiona a ultrapassá-los.

Enfim, o cinema sempre é capaz de mostrar outro lugar, colocando-o no centro das próprias intenções discursivas, e disso fornece modelos e figuras. É interessante evidenciar que a intensidade do desenhar, do formar e colocar em imagem se torna mais forte e mais verdadeira, quando é possível reconhecer o além da imagem cinematográfica, não como um lugar acético do Absoluto ou da contemplação, mas como o estar dentro das coisas do irrepresentável: o seu esplendor na realidade. Desse modo, o cinema busca aquilo que transcende, enquanto de improviso nos mostra a imagem e avalia as obstruções do sentido. Ou melhor, enquanto quase automaticamente – além de cada articulação discursiva ou de cada princípio racionalmente orientado – se dispõe a acolher o mistério da imanência.

## **A heterogeneidade das representações cristológicas**

Na abordagem do filme, além das classificações, interessa o processo de significação, não simplesmente analisando o texto e suas extensões, mas, sobretudo, procurando perceber como o texto pressupõe as predisposições de fruição do espectador, no interior de certo contexto

sociocultural. Nesse sentido, o cinema de representações da história de Cristo é um verdadeiro fenômeno para se entender, nele, implicações culturais e pragmáticas.

A heterogeneidade das representações audiovisuais dos fatos existenciais de Cristo necessita pelo menos de duas determinantes: uma relativa ao objeto e outra ao método. As narrações das vivências de Cristo, além de serem específicas na retórica de narração do sacro, passam pelos eventos da história do cinema,<sup>1</sup> nos quais encontramos filmes que deram formas a narrações (romances) como, por exemplo, *A última tentação de Cristo* (*The last temptation of Christ*, 1988), de Martin Scorsese, cuja história está ligada ao romance homônimo: *A última tentação de Cristo*, do escritor grego Nikos Kazantzakis (1951). *A doce vida* (*La dolce vita*, 1960), de Federico Fellini, tangencialmente toca a história de Jesus, como emblemático quadro sobre a decadência da vida contemporânea, mostrando a reconquista de uma estátua de Cristo, transportada de helicóptero, que parece acariciar as periferias romanas.

É necessário, então, ater-se aos objetivos da nossa reflexão. Isto é, focalizar os filmes que tratam especificamente a história de Jesus, tendo como fonte direta o texto evangélico, e os filmes que adotam e reelaboram uma imagem difusa sobre Jesus, a partir do imenso e indefinido material sobre o tema.

Hoje, particularmente, interessantes são as filmagens que, na retórica da narração fazem uso da reconstituição, delineando personagens, como figuras de Cristo. Trata-se daqueles filmes, cujos personagens se apresentam precisamente como *figurae Christi* ou figuras que, em

<sup>1</sup> BOURLLOT, A. Il cinema cristologico. In VIGANÒ, D. E. (Org.). *Dizionario della comunicazione*. Roma: Carocci, 2009. p. 921-924; BERTAGNA, G. *Il volto di Gesù nel cinema*. Bologna: Pades Edizioni, 2005; CAPPABIANCA, A. *Il cinema e il sacro*. Genova: Le Mani, 1998; CASTELLANI, L. *Temi e figure del film religioso*. Torino: LDC, 1994; DELLA TORRE, P.; SINISCALCHI, C. *Cristo: un canone cinematografico*. Roma: Ente dello Spettacolo, 2004; EUGENI, R.; VIGANÒ, D. E. (Org.). *Attraverso lo schermo: cinema e cultura cattolica in Italia*. Roma: Ente Dello Spettacolo, 2006. 3v.; IANNOTTA, D.; VIGANÒ, D. E. *Essere. Parola. Immagine: Percorsi del cinema bíblico*. Cantalupa: Effatà Editrice, 2000; LAURA, E. G. *Gesù nel cinema*. Roma: ANCCI, 1997; MAROTTA, V. *Gesù nel cinema*. Bari: Ecumenica Editrice, 2006; SCAVO, N. *Un uomo chiamato Gesù*. Roma: Ancci, 2001; ROMEO, R. *Il Vangelo secondo il cinema*. Siracusa: E. Romeo, Editore 1995; VIGANÒ, D. E. *Gesù e la macchina da presa: dizionario ragionato del cinema cristologico*. Roma: Lateran University Press, 2005.

tempos e contextos diferentes daqueles nos quais Jesus viveu, assumem traços da experiência de Cristo.

No caso das representações cinematográficas dos acontecimentos de Cristo, o dispositivo textual como filme, coeso e acabado, faz do ato de interpretação a extensão da própria existência, além da necessária obra de reconhecimento e decomposição dos elementos textuais (método). É fundamental dar atenção ao conceito de tradução, categoria muitas vezes secundária do debate teórico, ao menos até o século XX. O conceito de tradução deverá avaliar dupla fidelidade: à sua fonte (texto evangélico) e aos seus destinatários (espectadores).

A complexidade das representações cinematográficas emerge com força, mesmo porque não se trata de uma tradução no âmago do mesmo código, mas da passagem entre um sistema de códigos para outro sistema de códigos; do código escrito dos Evangelhos ao audiovisual do cinema. Não uma simples tradução, como afirma Roman Jakobson, mas uma tradução *intersemiótica* ou de *transmutação*, ou seja, um processo de interpretação dos sinais linguísticos, mediante sinais não linguísticos.<sup>2</sup>

Nesse processo, as representações da história de Jesus deverão enfrentar algumas articulações problemáticas: antes de tudo, aquelas relativas aos universos semânticos (semântica), além dos projetos comunicativos (semiótica) e, por último, o problema das instâncias de fruição (pragmática).

Embora não esteja nisso o enfoque, vale à pena mostrar, por meio de um elemento, a benevolência da aproximação semiológica. O ponto de partida são os princípios textuais como princípios de acesso, emotivos e cognitivos, capazes de orientar ou desviar o olhar do espectador. O trabalho de titulação é princípio textual para antonomásia, verdadeira e própria interface entre um texto ainda não visto e o espectador. Em *O Evangelho segundo Mateus (Il Vangelo secondo Matteo, 1964)*, de Pier Paolo Pasolini, o texto sugere ao espectador tratar-se de uma reescrita audiovisual, que tem como referência o Evangelho de Mateus. Na construção filológica, o diretor focaliza o “Texto di Matteo, nelle Edizione pro Civitate Christiana”. Não falta, sobre o mesmo título, a indicação “La voce di Cristo è di Enrico Maria Salerno”. O princípio textual, a interface, indica uma perspectiva precisa e predispõe o olhar

<sup>2</sup> JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions de Minuit, 1963. Trad. It: *Saggi di linguistica generale*. Milano: Feltrinelli, 2002.

do espectador para uma espera emotiva e cognitiva: o filme a que vamos assistir é uma reescrita a partir do texto/interpretação de Mateus sobre acontecimentos na vida de Jesus. Uma perspectiva totalmente diferente é o princípio textual assumido por Franco Zeffirelli. De fato, a obra intitulada *Jesus de Nazaré (Gesù di Nazareth, 1977)* põe o filme numa perspectiva de releitura unitária das histórias/interpretações sobre Jesus. Perdendo-se aí o *proprium* do texto sacro representado pelos vários enfoques em torno dos acontecimentos de Jesus (três Evangelhos sinópticos, João e os textos paulinos).

Portanto, dois títulos que mostram dois comportamentos diferentes, seja na construção da reescrita audiovisual, seja nas indicações de fruição oferecidas pelo espectador.

### ***Histórias da história de Jesus***

A vocação do cinema, desde as origens, como dispositivo constitutivo da narração, tornou possível e fecundo o encontro com a história bíblica. Já em 1897 os irmãos Auguste e Louis Lumière enriquecem o seu primeiro repertório com o *Vues représentant la vie et la passion de Jésus Christi*. A obra faz referência explícita à sacra representação, conhecida e comentada na época, mas sem uma verdadeira e própria vocação documentada, pois se trata da retomada de uma representação teatral. Como contrapeso, está *Le Christi marchant sur les eaux* (1898), de Georges Méliès, no qual o genial diretor explica componentes milagrosos do texto bíblico. Os primeiros e verdadeiros filmes longas-metragens são: *Vues représentant la vie et la passion de Jésus Christi* (1902-1907), de Ferdinand Zecca, ao qual segue-se o famosíssimo *Christus* (1916), de Giulio Antamoro. Esses dois filmes são precursores dos sucessivos e colossais de Hollywood.

Hollywood se apropria de maneira contínua da figura de Cristo. A hagiografia violenta, *O rei dos reis (The king of kings, 1927)*, de Cecil B. De Mille, e *O manto sagrado (The robe, 1953)*, de Henry Koster, assinalam a estreia do *cinemascope*. *A maior história de todos os tempos (The greatest story ever told, 1965)*, de Georges Stevens, forte pintura popular, porém propenso a envolver-se numa flácida iconografia de santinho. À produção anestesiada se contrapõe *O rei dos reis (The king of kings, 1961)*, de Nicholas Ray. *Jesus Cristo superstar (Jesus Christ superstar, 1973)*, leitura não resolvida sobre a vida política de Cristo, de Norman Jewison, é transposição do musical de Andrew Lloyd Webber

e Tim Rice, acolhe os fundamentos não conformistas e pacifistas da cultura *hippie*.

Na Itália, depois de Hollywood, as representações seguem inclinações poéticas e ideológicas. *O messias* (1975), de Roberto Rossellini, é um filme declaradamente educativo e com limites dramaturgos, também encontrados em *Jesus de Nazaré* (1977), de Franco Zeffirelli. A visão de Pier Paolo Pasolini é diferente. O autor assinala a distância do *biopic* hollywoodiano em *La ricotta*, episódio do filme coletivo *Ro. Go. Pa. G* (1963), dirigido por Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini e Ugo Gregoretti. No ano seguinte, Pasolini dirige *O Evangelho segundo Mateus (Il Vangelo secondo Matteo)*, 1964, no qual ele recupera o escândalo e a beleza da mensagem evangélica contextualizada no Sul da Itália, entre os olhares de atores não profissionais. Alternando diversas modalidades expressivas, como câmera manual e referência à arte elevada dos anos quatrocentos, o cineasta consegue penetrar, como leigo, realisticamente, na matéria tratada sobre os aspectos mais perturbadores e realísticos do sacro, como, por exemplo, o encontro de Cristo com os leprosos ou a crucificação. Pasolini, levando o profano para o sacro, na realidade, profana com conhecimento a tradição cinematográfica sobre a vida de Cristo, purificando e aperfeiçoando os adornos exagerados da iconografia de devoção.<sup>3</sup>

O filme *O Evangelho segundo Mateus* é substancialmente a transposição do texto de Mateus. A direção de Pasolini, entretanto, ganha profundidade: a transposição e tradução do texto bíblico. No texto teológico, Pasolini melhor evidenciou que a morte de Jesus e, portanto, a sua obediência ao Pai, o seu extraordinário amor a cada homem, são aspectos centrais na história da humanidade, e que não é possível aproximar-se dessa realidade com olhar de alienação. A morte na cruz, lugar da revelação da glória do Pai, exige a transposição de um olhar que se torna “escuta”. Por isso, Pasolini, com uma direção anticinematográfica, alcança o objetivo e mostra essa realidade.

Finalmente, em ordem cronológica: *A Paixão de Cristo (The Passion of the Christ)*, 2004, de Mel Gibson, narra as últimas doze horas da vida terrena de Jesus, e *Jesus: a história do nascimento (The nativity story)*, 2006, de Catherine Hardwicke.

<sup>3</sup> VIGANÒ, D. E. *Gesù e la macchina da presa*, op. cit., p. 16.

## História das histórias de Jesus

O cinema, frequentemente, utilizou narrações que reconstituíram a história de Cristo ou matérias que povoaram o imaginário social, as quais se propunham a narrar a história de Jesus. Dentre estas, a já mencionada *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, cuja história se baseia no romance de Kazantzakis. A produção cinematográfica, de fato, nunca deixou de dar forma à narração da vida de Jesus, até os nossos dias, às vezes, com um encaminhamento catequético, outras vezes com modalidades transgressivas.

Recordamos *A vida de Brian (Life of Brian, 1979)*, de Terry Jones, ataque irreverente contra as instituições. Nele, os Monty Python desabafam a ferocidade iconoclasta; *Cercasi Gesù (1982)*, de Luigi Comencini, filme bíblico, “equilibra-se” entre crônica e invenção; *L’Inchiesta (1986)*, de Damiano Damiani, é um filme inquietante, focado no extraordinário sobre os acontecimentos da vida de Jesus; *I magi rangagi (1996)*, de Sergio Citti (colaborador de Pier Paolo Pasolini).

Portanto, na história mais recente do cinema, não faltam representações atormentadas, além da obra de Martin Scorsese, que cria um Cristo atípico, longe dos clichês de devoção e das instituições revolucionárias, vertendo a tradição religiosa ítalo-americana e o incessante interrogar-se sobre o destino até *Jesus de Montreal (Jesus of Montreal, 1989)*, de Denys Arcand, cuja opção alegórica distingue entre a realidade cotidiana contemporânea e a narração evangélica (*in primis*, O Evangelho de Marcos).

Ainda, *I giardini dell’Eden (1998)*, de Alessandro D’Alatri, cujo diretor, junto com Miro Silveira, escritor hebreu-espanhol, reconstitui os “anos obscuros de Jesus” (dos 12 aos 30 anos), num precário equilíbrio entre a ancoragem histórica e as rajadas imaginativas. Afirma D’Alatri: “Descobri o período que me interessava, definido como *Os anos obscuros de Jesus*, imersos na escuridão”. Poucos textos abordaram essa questão com seriedade, ao contrário, muitos se tornavam romances de pressupostos científicos, nos quais a fantasia dos autores transporta toda hipótese de provável verdade.<sup>4</sup>

Finalmente, em *Totó che visse due volte (1998)*, de Daniele Cipri e Franco Maresco, o Salvador, reduzido a Totó, está inserido num cenário

<sup>4</sup> Entrevista com Alessandro d’Altri, em VIGANÒ, D. E. *Il prete di celluloido: nove guardi d’autore do autor*. Assisi: Cittadella Editrice, 210. p.125.

pós-apocalíptico em que o grotesco acolhe com angústia as formas de um delírio perspicaz. Estilo claramente provocatório que reacende, na Itália, o problema da censura cinematográfica com a proibição do filme para menores de 18 anos.

## Cinema de parábolas

O texto envolve tramas e prevê relações de sentido. Quem delas se apropria fará a interpretação. O texto cinematográfico surge como novidade ao estabelecer uma relação que vive da narração do próprio universo experiencial interceptado.<sup>5</sup> O cinema, “aquele que nasce de uma necessidade, de uma urgência, que talvez nos provoque, nos incomode, nos vincule emotiva, afetiva e intelectualmente [...]; nos constranja a rever o nosso modo de pensar; nos ofereça uma perspectiva inédita, mais aprofundada, faz surgirem perguntas, muito mais que indicar respostas”.<sup>6</sup> É *Mashal* (parábola); é, antes, a primeira parábola que hoje o *homo videns* encontra. “Nas parábolas é necessário sempre distinguir o elemento figurativo da substância. Jesus expõe aquilo que quer dizer, através do véu de uma imagem. Quem escuta, está convidado a interpretar a imagem. Na maior parte das vezes, ele não explicava as parábolas aos seus ouvintes, mas estes eram capazes de acolher o sentido mais facilmente do que nós hoje.

Na realidade, as imagens eram retiradas do seu próprio ambiente, da natureza que os circundava e da agricultura da época. Mais importante que o elemento figurativo é o conteúdo, aquilo que tem valor para o narrador e que a parábola quer exprimir. “É importante individualizar o âmago das parábolas, o ponto de comparação, isto é, aquele elemento que estabelece a semelhança entre imagem e realidade”.<sup>7</sup>

O texto cinematográfico, que vive da força da relação e da perspectiva, prevê uma interpretação que institui o encontro entre exegese e análise, fora de cada consideração e possibilidade didascálica, no sentido de que a parábola vive daquela riqueza semântica, cujo termo hebraico *mashal* é custódio e portador: *comparação, metáfora,*

<sup>5</sup> Cfe. VIGANÒ, D. E. Il cinema “segno” della crisi. In: em CANDIDA, R. (Org.). *Religione e media*. Venezia: 1997. p. 29-39.

<sup>6</sup> ALBERIONE, E. Quale patrono per il cinema? Una proposta per Il Centenario. In: AA.VV. *Chiesa e*. 15-16.

<sup>7</sup> KEMMER, A. *Gleichnisse Jesu: Wie man sie lesen und verstehen soll*. Freiburg in Breisga: Herder, 1981. Trad. it.: *Le parabole di Gesù*. Brescia: Paideia, 1990. p. 13-14.

*provérbio e enigma*, todavia *relação*. A parábola “vive das suas imagens, única forma linguística de traduzir, de modo apropriado, aquilo que quer dizer. O núcleo do discurso não é procurado, nem atrás nem ao lado da parábola, mas em si mesma, na imagem ou mesmo na narração. Para compreendê-lo, é necessário ouvir a palavra da parábola, deixar que a narração nos venha ao encontro e não procurar a verdade, de modo geral, onde se encontra a expressão”.<sup>8</sup>

Criadora de relações fortes pelo seu caráter inédito, a parábola vive ao lado do cinema, e este participa da modalidade típica da narração parabólica. A proximidade entre palavra e imagem, no fazer parábola, interroga e aguça o olhar para essa relação. A tarefa da exegese não é substituir as parábolas por uma forma didascálica abstrata; “de tal modo, essas viriam despojadas do seu vigor e da sua alma”.<sup>9</sup> Isso se torna necessário, também, na interpretação de um texto cinematográfico. Mas, “todo interpretar não indica o ponto determinado de chegada, mas só uma direção, isto é, uma abertura que se pode diversamente preencher”.<sup>10</sup>

Portanto, olhando o cinema parabólico, faz-se referência, em particular, a dois autores europeus: Robert Bresson e Pier Paolo Pasolini. O primeiro parece estar mais próximo da sensibilidade de uma visão cristã, e o segundo, aparentemente, mais distante da mesma; entretanto, ambos fizeram representações, nas quais, as retóricas das narrações mostraram uma densidade que as transformou em verdadeiras parábolas.

Di Bresson, sobretudo, em *Diário de um padre (Le journal d'un curé de campagne, 1951)* – obra que segue as etapas da *Via Crucis* do protagonista, pelo desmaio e caída noturna na lama – constrói uma verdadeira *figura Cristi*. O jovem pároco, doente, com câncer no estômago, acalma os espasmos das dores, comendo somente pão e bebendo vinho (símbolos eucarísticos). Mediante desespero e resignação, nos coloca frente a uma clara interrogação sobre a condição do homem diante do mal. Bresson não tem necessidade de didascalismo para construir uma imagem coerente do pároco e da sua fé, entendida como assumir responsabilidade nos confrontos de um mundo ignorante.

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> GADAMER, H. G. *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart: Reclam, 1977. Trad. It.: *L'attualità del bello* Genova: Marietti, 1998. p. 82.

Melhor do que garantia ou privilégio, o pároco vive a própria vida de modo a dar-lhe um sentido, isto é, seguindo o exemplo de Jesus Cristo. Assim, torna-se forte parábola do evento de Cristo.<sup>11</sup>

Entre os mais radicais, mas também entre os mais intensos no processo de representação, está o filme *A grande testemunha* (*Au hasard Balthazar*, 1966), do mesmo Bresson. Este narra os fatos trágicos de uma das criaturas mais simples, humildes e inocentes: um burrinho humilhado e ofendido pela mesquinharria dos homens, no percurso da sua vida. Modela aí uma forte dimensão cristológica, que inclui as diferentes etapas narrativas do filme, até a grande Paixão final, na qual Balthazar, espancado, ferido e abandonado, morre rodeado por um rebanho de ovelhas. Os motivos típicos do cinema bressoniano, como a brutalidade da existência humana, a contraposição entre inocência e malvadez, o aniquilamento de toda forma de pureza, de modo corrompido e violento, parecem solidificar-se nesse filme. Há exigência de uma representação do material narrativo, distintamente cristológico e martirológico, e uma tensão discursiva, que impulsiona toda a obra, para dar forma e figura à mais extrema das visões de salvação: aquela da crucificação de Cristo. Mediante a representação do sacrifício de Balthazar, esse importante trabalho bressoniano chama a atenção do espectador para o sacrifício de Jesus; direciona quem olha, para orientar o próprio sentir e o refletir; além do que, materialmente, busca, nas imagens, mediante o invisível, o evento prodigioso da Paixão e morte de Cristo.

Mais articulada e complexa é a aproximação da religiosidade de Pier Paolo Pasolini. Neste é profunda a ligação com a cultura tipicamente cristã e ocidental, embora esteja evidente a renúncia a qualquer institucionalização. No momento em que o diretor decide realizar um filme sobre o Evangelho, escolheu não casualmente o de Mateus, no qual resulta com mais evidência a dimensão humana de Cristo. Mas, mais do que *O Evangelho segundo Mateus* (*Il Vangelo Secondo Matteo*, 1964), a propósito das narrações de parábolas, é interessante fazer referência a *La ricotta* (1963). Diariamente, o subproletário Stracci (*La Ricotta l'Ater Christus*) é obrigado a combater a fome e o desespero, na aldeia romana em que vive. Na ficção do filme, Stracci é pregado sobre a Cruz e morto por uma indigestão. Stracci encarna a tensão dialética entre duas

---

<sup>11</sup> Cfe. VIGANÒ, D. E. *Il prete di celluloido: nove sguardi d' autore*. Assisi: Cittadella Editrice, 2010.

concepções de perdão: aquele que pede perdão, como o ladrão que se arrepende, e, ao mesmo tempo, aquele que o concede, quando se torna mártir, na indiferença geral. O processo, pelo qual a morte de Cristo, com sua necessidade, é transferida para os heróis pasolinianos, está exemplificado no final de *La Ricotta*. A necessidade da morte de Stracci está explicada pela forma como Welles conclui o filme e o processo de sobreposição da figura de Cristo àquela do protagonista: “Pobre Stracci! Morrer foi a sua maneira de fazer a revolução. Como Cristo, que para dar sentido à sua própria revolução teve que morrer, portanto, morre também Stracci”.<sup>12</sup> Inicialmente, o filme é incompreendido e hostilizado, mas depois é reconhecido como uma das mais intensas representações cristológicas do cinema na modernidade.

Lembra-se, nos anos de 1990, o filme *Antes da chuva* (*Before the rain*, 1994), do diretor macedônio Milcho Manchevski. É uma narração aparentemente de guerra, de horrores, porém com a capacidade de revelar algo mais em uma leitura aprofundada: uma representação do dramático conflito entre duas concepções de tempo (do nosso tempo de seres mortais e imersos na história), que dividiram e dividem os homens. “*Chronos e Kairos* – o eterno retorno do sempre igual – a singularidade resgatável de cada momento da nossa vida”.<sup>13</sup> O diretor macedônio narra o conflito nos Balcãs, propondo também uma visão cristológica, e desenhando uma moderna *figura Christi*. A figura do protagonista Alex, no contexto de um conflito étnico, se faz de “cordeiro” sacrificial, doa a própria vida por amor, para presentear, sem garantia de sucesso, esperança de vida à jovem Zemira.

Nos mesmos anos, está *The seventh room* (*Siódmy Pokój*, 1995), filme do húngaro Márta Mészáros. Narra a história trágica e verdadeira da filósofa Edith Stein que, na Segunda Guerra Mundial, vive um caminho de incompreensões e sofrimentos, o qual a conduz até a prisão de Auschwitz. Uma mulher, salva pelo amor de Deus, tornou-se *Teresa Benedetta della Croce*. Graças a esse amor, ela enfrenta com coragem o próprio calvário no campo de concentração nazista, até o epílogo

<sup>12</sup> SUBINI, T. *La necessità di morire: il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*. Roma: Ente dello Spettacolo, 2008. p. 17. POZZETTO, G. *Lo cerco dappertutto: Cristo nei film de Pasolini*. Milano: Ancora, 2007; T. SUBINI, *Pier Paolo Pasolini. La ricotta*. Torino: Lindau, 2009.

<sup>13</sup> BOURLOT, A. Un film, una storia del tempo e dell’amore (*Before the Rain*). In AA. VV. *La parola “ripresa”*. L’uso della parola, delle immagini e della drammatizzazione nella Bibbia; *Quaderni di nostro Cinema*, n. 38, 1997. p. 20.

na câmara a gás: *a sétima morada*. Evoca o caminho das sete etapas ou moradas da ascese carmelitana, o caminho de São João da Cruz. Sete moradas, das quais, a última é aquela da câmara de gás. Aí, Edith provará sua paixão, na luz envolvente e deslumbrante do abraço com a mãe. “A narração das sete moradas de Teresa d’Avila é a parábola do gradual caminho da consciência, que termina naquela sétima morada. Edith não conhecerá ainda seu significado: a câmara a gás de Auschwitz. Todo o filme está produzido para dar ênfase às numerosas etapas do percurso espiritual e existencial da Stein. Uma imagem eficiente se repete nos momentos cruciais da vida de Edith: uma porta que se fecha nas suas costas. A porta de casa, o portão da Universidade, o portão do Carmelo, as portas do vagão do comboio que transporta os deportados, a alucinante entrada no campo de concentração de Auschwitz. São estas algumas das entradas que Edith atravessa com decisão, mas também com uma angústia muito humana”.<sup>14</sup>

*Os últimos passos de um homem* (*Dead man walking*, 1995), do diretor americano Tim Robbins, é outro percurso tocante diante da morte decretada pelo Estado norte-americano, por injeção letal. Porém, uma morte marcada pela salvação, pela redenção, numa espécie de *figura Christi* abatido. Cristo concedeu perdão pela cruz, e o protagonista Poncelet pede perdão da sua cruz. O filme “se torna uma proclamação de Páscoa e uma declaração do grande paradoxo cristão em que vive Poncelet naquele momento. Ele morreu, isto é, está para morrer fisicamente, mas está caminhando: está vivo e salvo. Enquanto ele volta o olhar a face do amor, na face de Deus, entra na vida eterna. *Dead man walking!* é o anúncio desta vitória!”<sup>15</sup>

O diretor dinamarquês Lars von Trier, com a obra *Ondas do destino* (*Breaking the waves*, 1996), oferece, nos mesmos anos de 1990, uma outra comovente e dolorosa mensagem de salvação que, inevitavelmente, ainda passa pelo calvário de humilhações, violências, mortes e apelo à cruz. A história da salvação é oferecida ao marido – martirizado e humilhado pela jovem protagonista Bess, com pureza subvertida – como uma moderna *figura Christi*.

<sup>14</sup> VIGANÒ, D. E. La settima stanza di Márta Mészáros. In: BETTINELLI, C. *La settima stanza: un film de Marta Mészáros*. Milano: Centro Ambrosiano, 1997. p. 35-62. *Cit.* p. 41.

<sup>15</sup> BAUGH, L. Il trionfo del sacro. La suora come figura di Cristo in *Dead Man Walking*. *Consacrazione e Servizio*. Luglio-agosto, 1996, p. 57.

A salvação acontece por etapas num caminho abissal e infernal da jovem protagonista Bess [...]. Ela assumirá sobre si, com pureza subvertida, os traços de uma contemporânea e intranquila *figura Christi*.<sup>16</sup>

Nos anos 2000, o diretor e pintor Julian Schnabel, com seu filme *O escafandro e a borboleta* (*Le scaphandre e le papillon*, 2007), coloca em cena uma obra duríssima e poética. É a história verdadeira de um jornalista francês que, após um violento *ictus*, fica inválido e redescobre a pureza, a liberdade e o amor nos confrontos da vida. A salvação catártica da alma vem pelo calvário da doença. “Um aprisiona e a outra liberta. O dualismo *escafandro e borboleta* lembra isto: entre o corpo e a alma. Os obstáculos da fragilidade do primeiro, livre no sopro evasivo do segundo [...], a história verdadeira de um homem que antes possuiu tudo, depois tudo perdeu, enfim ganha a vida, para celebrar aquele ímpeto criativo que, na teosofia de artista, é ponto central e vitória da imperfeição humana”.<sup>17</sup>

Finalmente, o filme *Gran Torino* (2008), de Clint Eastwood, diretor que, evocando os precedentes *Sobre meninos lobos* (*Mystic river*, 2003) e *A menina de ouro* (*Million dollar baby*, 2004), volta a narrar a rudeza de uma vida assinalada por erros, sofrimentos, violência e cinismo. Nela, porém, acende uma esperança de liberdade e de redenção. É a história do sobrevivente de guerra Walt Kowalski (Clint Eastwood), homem esquivo, introvertido e ferido pela recente morte da esposa. Kowalski rejeita o outro, aquele que tenta se aproximar dele. É um exemplo a relação que ele tem com o jovem padre católico, numa época confessor da sua mulher, e que, agora, procura de qualquer modo ficar ao seu lado para reconciliá-lo com a vida e com a fé.<sup>18</sup> Mas é sobretudo do jovem Thao (Bee Vang), asiático de etnia Mmong, que Kowalski tenta, inutilmente, se afastar e rejeitar. Entre os dois nascerá uma relação familiar que destruirá a couraça de Kowalski, a ponto de

<sup>16</sup> VIGANÒ, D. E. *Salvezza nel cinema: dinâmica e storie*. Servizio della Parola, numero speciale *sperimentare la salvezza*, 410. p. 59-75 set. 2009. Cit. 74. Cfe. *Id.* (Org.), *Il cinema delle parabole*. Cantalupa: Effatà Editrice, 2000. v. 1.

<sup>17</sup> ARNONE, G. Lo scafandro e la farfalla. *Schnabel imprigiona lo spettatore dentro la malattia. Per innescare il gesto creativo e liberare l'anima*. *Rivista Del Cinematografo – Cinematografo*. It, 15 de fevereiro 2007.

<sup>18</sup> Cfe. VIGANÒ, D. E. *Il prete di celluloidi: nove sguardi d'autore*. Assisi: Cittadella Editrice, 2010. p. 59-61.

chegar a completar um extremo ato de sacrifício para proteger Thao e sua família da violência de um bando do bairro. “Para ambos começará um caminho de educação afetiva e cívica, a descoberta de si mesmo e a redescoberta *do outro*, a plena consciência de que o pequeno campo defronte a varanda não deve ser todo dia um muro ou uma trincheira de arame farpado [...]”.<sup>19</sup> Kowalski ultrapassa os próprios limites, os próprios pecados, supera a própria doença (um câncer), conseguindo abraçar a cruz; recorrendo à mediação de Maria, oferece em sacrifício a própria vida por amor, por amor ao *outro*. O sacrifício de Walt Kowalski, ocasião de reconciliação com a vida, torna-se “uma apologia da não violência, como resposta à ferocidade brutal da rua, mas também um convite para a tolerância racial contra todo prejuízo; definitivamente, é uma história de redenção”.<sup>19</sup>

## Conclusão

Somente aproximações, acenos para a complexidade das traduções intersemióticas terminam com precisão, como as representações ou transcrições audiovisuais, que vivem entre o texto original e os aspectos inéditos da transcrição. Permanece aí parte do seu próprio sistema, que se une em representações, mais ou menos parciais, de uma outra identidade pertencente a um outro sistema. Assim, as representações ativam um dinamismo de extensão e de modificação do original, que chega a uma conclusão provisória, somente com nosso último olhar.

Recebido: 06/06/2011

Avaliado: 02/07/2011

---

<sup>19</sup> VALLINI, G. Un’apologia della non violenza in “Gran Torino” di Clint Eastwood. Il nemico della porta accanto forse non è un nemico. *Osservatore Romano*, 13 marzo 2009.