

Aproximações – Cinema e Cristianismo Fé e Movimento do Cinema De João Mário Grilo a Pier Paolo Pasolini

Diogo Nóbrega¹

“só aquilo que é sem princípio propriamente vive”
Meister Eckhart, *Commento al Vangelo di Giovanni*

“a fé vem pela escuta”²
Rm 10, 17

Abertura

Este artigo pretende indagar a modalidade da relação existente entre cinema e cristianismo. Conduzir uma pesquisa nesse sentido implica, desde logo, que nos deixemos perturbar pela enigmática ressonância do «e» que se inscreve no coração do sintagma que nos ocupa, cinema «e» cristianismo, sublinhando a aporia que locomove, a um tempo, o contacto e a distância entre cada uma das esferas nomeadas. Com efeito, trata-se de uma conjunção que não conjuga senão disjuntando e/ou dissociando, no mesmo lance, os termos que é suposto ligar, sinalizando assim a modalidade dis-con-juntiva³ que endereça e co-implica cinema «e» cristianismo, de que é questão considerar.

¹ Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA)/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), Av. de Berna, 26 - 4º Piso 1069-061 Lisboa, Portugal. Scuola Normale Superiore (SNS), Piazza dei Cavalieri, 7, 56126 Pisa, Itália

² Todas as passagens da Bíblia a que nos referirmos reportam-se invariavelmente ao texto grego, do qual assumiremos a tradução/transliteração. Em matéria veterotestamentária seguimos a Rahlfs-Hanhart – *The Septuagint (LXX)* (Stuttgart: Deutsche Biblegesellschaft, 2005). Quanto ao Novo Testamento, serve-nos de referência a *Nestle-Aland -- Novum Testamentum Graece* (Stuttgart: Deutsche Biblegesellschaft, 2012).

³ Termo forjado por Jean-Luc Nancy no prefácio à edição portuguesa de *O peso de um pensamento, a aproximação*: “[...] a causa, a modalidade ou o ser não podem ter nem estatuto, nem realidade aquém da dis-con-junção das coisas” (2011, 9). O que assim se pretende enfatizar é a primazia de um gesto *interruptivo* do pensamento face ao sentido, à significação. O que é dizer que o pensamento não se produz segundo uma intenção de unidade, de captação teórica (gr. *theorein*, “a-propriadar e/ou conhecer pela vista”), mas de acordo com uma deiscência e/ou aporia de princípio, “um e de associação e de dissociação no próprio coração de cada coisa” (Derrida 2005, 21). É bem este motivo, esta efração e/ou desvio de *si a si* que locomove o pensamento, a sua «metodologia»: “O nosso orgulho e a nossa nobreza: o questionar no extremo e íntimo e ainda sobretudo no «e» – no desdobrar-se essencial do próprio Ser” (Heidegger 2014, 264).

O caminho (*Weg*⁴) que a esse respeito se pretende abrir não implica menos, deste modo, atentar também na estabilidade dos limites daquilo que cada um destes termos nomeia, ou, mais exatamente, na hipótese problemática de um excesso de princípio face a qualquer identidade identificável e do cinema e do cristianismo.

De um ponto de vista metodológico, o argumento desenvolve-se a partir do cinema. O que não quer sobretudo dizer que nele e a partir dele nos interesse compreender um estilo, um gênero, uma escolha ou um procedimento “técnico” original, uma originalidade cinematográfica que determine uma relação meditativa face a uma ciência histórica do cinema ou ao seu porvir.

O *dispositivo* de uma ciência histórica, de uma historiografia do cinema, ocupa-se da realidade histórica, i.e., do passado, finalmente re-entendido como algo que passou e que não mais nos concerne (toda a questão da originalidade), ou como algo que continua a exercer a sua influência (toda a questão da filiação). Uma tal realidade histórica implica a ideia de uma *proveniência* segundo um traçado evolutivo, que pode ser compreendido como um progresso ou como um declínio. O que é dizer que essa realidade se especifica, ou bem se *objetiva* como conhecimento histórico dos filmes, da tradição e de um certo patrimônio/ legado/ herança⁵. Trata-se, invariavelmente, de

⁴ A articulação, ou bem a intermutabilidade, a co-incidência entre «caminho» e «investigação», responde sobre o espaço do qual se pretende partir, a saber, da filosofia, justamente compreendida, na memória helénica de Heidegger, como um «estar a caminho»: “Neste ponto a palavra filosofia fala grego. A palavra grega, enquanto grega, é um caminho. [...] A palavra grega *philosophía* é como tal um caminho sobre o qual caminhamos” (Heidegger 2005, 12). Heidegger concebeu o rumo da Edição integral do seu pensamento (*Gesamtausgabe*) sob o lema *Wege, nicht Werke*, “caminhos, não obras”, dedicando, como se sabe, várias passagens da sua produção à tematização do «caminho» e do «estar a caminho» como sentido e metodologia do seu trabalho. Trata-se, para o filósofo, de re-interpretar o *ódoç* grego – vertido pela tradição como *método* –, i.e., de repensar a metodologia de investigação como abertura de um caminho. Não é todavia um caminho linear, um itinerário de algum modo seguro, que nos (re)conduza a uma unidade de sentido e do sentido, mas um caminho de floresta (*Holzweg*), denso, sinuoso, não dominado, interrompido, que nem sempre porta a alguma «coisa», debatendo-se com uma aporia (gr. *ἀπορος*, “sem caminho”, “sem saída”). É no entanto esta aporia que força a pensar, i.e., que (nos) desloca e (nos) põe em movimento: entre o caminho (gr. *πόρος*) e o sem caminho (*ἀ-πορος*) há um limite, uma extremidade (gr. *πέρας*), e portanto a necessidade de a atravessar, de penetrar (gr. *περάω*) o limite, a passagem impossível, interdita. Para uma exposição desenvolvida desta questão, veja-se também Derrida 1996.

⁵ Referimo-nos à herança em sentido estrito, i.e., pretendendo significar uma certa pragmática da transmissão, uma certa transparência em causa num esquema desta natureza. É todavia preciso salvaguardar a reavaliação do conceito no pensamento de Derrida, no qual se sublinha a heterogeneidade radical e necessária de toda e qualquer herança, i.e., a configuração da herança não enquanto qualquer «coisa», uma totalidade que se recebe e que finalmente se tem, mas enquanto apelo à responsabilidade de reafirmar escolhendo, filtrando, no gesto (e no risco) inventivo de uma *contra-assinatura* (Derrida 1993).

configurar um dispositivo de influências e de dependências, de erigir um sistema normalizador⁶.

Dirigida ao par problemático que nos ocupa, uma aproximação desta natureza de-cide sobre uma certa aderência ou não-aderência entre cinema e cristianismo. O seu meridiano metodológico é uma questão de identidade, de coincidência *a si* de cada uma das esferas. O que significa circunscrever o problema a uma questão de *tratamento*, de recepção cinematográfica de um referente dado enquanto tal e intocado enquanto tal⁷.

⁶ Não se pretende, evidentemente, abrir um discurso sobre (e/ou contra) a história, necessariamente a partir de uma ideia geral de história, i.e., a partir de uma definição de essência, de *quidditas*, de uma reconstituição de um sistema de predicados essenciais, reduzindo um conjunto heterogêneo e plural de histórias, de abordagens, diferentes no seu tipo, método, ritmo, no seu modo de inscrição, à realidade de uma história geral, de uma totalidade expressiva, disciplinar (sobre esta questão veja-se, nomeadamente, Derrida 1972, 76-82). A expressão «ciência histórica do cinema», de que nos servimos, refere-se, rigorosamente, a um esquema *linear* de desdobramento, ou bem de encadeamento da presença, cuja «lógica» reporta uma presença final a uma presença originária justamente segundo a linha ou o círculo. É toda a questão da cinefilia, da análise e da erudição cinéfila que está aqui em jogo: “esse «júbilo conhecedor» como diz Jean-Luc Nancy, que degusta aquele que analisa o cinema, aquele que «julga, classifica, compara, examina as citações, os procedimentos, os processos, os modelos e as filiações», aquele que está mais do lado do *filiius* que do *filium* e que exalta os *happy few* que saberão decifrar os filmes como ele, graças a ele [...]” (Degenève 2011, 347). A erudição cinéfila, enquanto tal, limita o movimento, nele restaurando uma condição, uma proveniência. Como nolo recorda Heidegger, a erudição, de um modo geral, “compreende e quer compreender”, “e compreende apenas” quando “tudo pode portanto ser resolvido em influências e dependências” (Heidegger 2009, 334).

⁷ Não podemos, aqui, considerar detalhadamente a literatura dedicada a esta questão. A relação entre cinema e cristianismo, ou, de modo mais amplo, entre cinema e teologia, cinema e religião, cinema e fé, configura atualmente um espaço disciplinar autónomo, especializado, na intersecção dos estudos fílmicos e dos estudos de religião. O que nos interessa provisoriamente reter é a lógica que organiza a atual co-implicação disciplinar de cada uma destas esferas, e da qual nos pretendemos distanciar, i.e., a configuração de uma história do cinema a partir de um elemento de adequação, de aderência ou não-aderência do cinema e do cristianismo, do cinema ao cristianismo, ou bem do cinema como cristianismo, como re-ligação de um modo geral (v. Lyden 2003; Marsh 2007). Refira-se, de modo necessariamente telegráfico, que a posição de base deste encontro prevê duas aproximações que, em boa verdade, diferem apenas formalmente, constituindo distintas declinações da mesma lógica e do mesmo escopo: 1) a aproximação teológica e/ou da teologia que se ocupa da *fidelidade* cinematográfica face à doutrina cristã (v. May, Bird 1982; Johnston 2006; Blizek 2009) – aqui se inclui, também, o «protestantismo cinematográfico» de André Bazin, i.e., a defesa de uma certa austeridade de estilo, destituído de ornamento, liturgia, sacramento, hagiografia, etc., como no Bresson de *Journal d'un Curé de Campagne* (1951) (v. Bazin [1951] 2005, 125-143), que circunscreve o seu encontro com o religioso, ou mesmo com o transcendente, a uma questão intelectual, «de mente a mente» (*de mente ad mentem*, TTP Cap. I §19), para nos servirmos de uma expressão de Espinosa (v. Bazin [1951] 1997, 64-5). O que está em jogo, para Bazin, é, ainda e sempre, uma questão teológica, i.e., uma ideia (gr. *eidos*), de resto católica, de Deus e, como tal, do cinema enquanto figura (gr. *tupos*) de uma produção transcendental; 2) a aproximação dos estudos fílmicos dedicados à dimensão ideológica da recepção cinematográfica do cristianismo, ou seja, ao modo como os filmes perpetuam e/ou se distanciam, por exemplo, dos pressupostos raciais, de género ou de hegemonia de classe que a doutrina conserva (v. Ruth Miles 1997). Ambas as posições assumem uma origem e

Trata-se, pois, de compreender uma modalidade de aproximação que agencia um sedimento, uma sedimentação que finalmente obnubila, ou melhor, que finalmente silencia a ressonância aporética do «e» que nos intima, de cada vez, e no mesmo lance, a pensar o contacto e a distância e do cinema e do cristianismo, tal como o tremor da identidade de cada um dos termos.

Ante uma disposição desta natureza, permitimo-nos, pois, um passo atrás (*Schritt-zurück*⁸), uma certa aproximação desarmada face à evidência⁹ que precede, ou bem que excede a construção historiográfica: a afirmação do cinema por ele mesmo¹⁰. O que é dizer que se pretende reabrir um problema ontológico, a *questão do ser* no e como cinema. A hipótese que visamos corroborar nessa matéria é a de que o cinema é o nome de um movimento (é este o sentido do grego *kīnēma*), de uma continuidade. Segundo Jean-Luc Nancy, trata-se, porém, de uma continuidade de cada vez inaugurada pelo filme, o que é “uma forma de dizer que o cinema recomeça, que a sua continuidade é o seu recomeço” (Nancy 2001, 11). O contexto do problema não é, pois, o de uma questão do Um, da substância ou essência do movimento, do «todo» que ele restitui ou re-presenta, mas de uma mobilização que “só se faz se o todo não é nem dado nem doável” (Deleuze 1983, 17). A compreensão desta continuidade de cada vez recomeçada, nascente no e enquanto filme, intima-nos a pensar uma perturbação, uma «différance»¹¹ de princípio e como

uma identidade integral, simples, do cinema e do cristianismo: o primeiro como dispositivo que ilustra e/ou representa qualquer coisa, i.e., que re-afirma um referente compreendido enquanto *tal*; o segundo como um corpo de narrativa e de mensagem já sempre indemne, na sua configuração dogmática, a um resto ou reserva que perturbe qualquer tipo de circunscrição imunitária, eclesiástica.

⁸ Para uma problematização desenvolvida da questão metodológica do «passo atrás», veja-se Heidegger 2006, 58-79 e Shürmann 1982, 12-34.

⁹ Retomamos o sentido que o conceito de evidência recebe no pensamento de Nancy: “A evidência, no seu sentido forte, não é aquilo que impõe um sentido, mas aquilo que impacta e cujo golpe abre uma *chance* para o sentido. É uma verdade, não tanto enquanto correspondência com um dado critério, mas enquanto perturbação (*saisissement*). Não é mais um desvelamento, porque a evidência guarda sempre um segredo ou reserva essencial: a reserva da sua própria luz, e de onde ela provém. [...] A força da evidência impõe e porta o que é mais do que uma verdade: uma existência (2001, 43, 45)”.

¹⁰ A isto mesmo se refere o filósofo Simon Critchley, quando escreve: “Qualquer leitura filosófica do filme tem que ser uma leitura do filme, daquilo que Heidegger chamaria *der Sache selbst*, a coisa mesma [...] [a] coisa cinemática (2009, 17)”. Note-se que no idioma filosófico de Heidegger a palavra *sache* diz, no e para o pensamento, o que há a pensar (*das zu Denkende*), o que há a dizer (*das zu Sagende*), o que é digno de questão (*das Fragwürdige*). A palavra, que no alemão corrente indica uma «coisa» imaterial, intangível, uma ideia, um problema, uma questão, mas também, em contexto jurídico, o tópico de discussão, o diferendo em mãos, tem, em Heidegger, o sentido de ponto de disputa e/ou em disputa do/no pensamento. A *sache* diz a disputa (*Aus-einander-setzung*) que locomove o pensamento. O apelo da palavra é enquanto tal não-metafísico e não deve ser confundido com uma identidade, i.e., não indica algo atual, determinado, mas uma diferença (*Unterschied*) e/ou aporia arqui-originária.

¹¹ Termo de Jacques Derrida forjado a partir do verbo «différer» (lat. *differe*), consubstanciando, a um tempo, no seu corpo verbal, o sentido de «diferir» e de «divergir». Trata-se de dizer a *diferença-a-si* da origem, i.e., a não-originariedade na e da origem: “(...) nem uma palavra nem um conceito [...]. A *différance* é a «origem»

princípio: a experiência aporética de uma não-identidade *a si* do movimento, a sua impureza¹².

É preciso compreender que aí, onde se procura o *próprio* do movimento, nos aproximamos de uma origem de cada vez impossível de apropriar. Este impossível é aliás toda a questão do movimento, a deiscência na e da origem que interdita qualquer tipo de re-torno identitário, principial. Não é possível situar o movimento face a uma pontualidade, disposta no início ou no fim de um percurso. O movimento é já sempre ab-soluto (lat. *ab-solus*, «separado»), sem princípio ou finalidade que o engendre e o esgote.

A estrutura do argumento contempla dois momentos, cada um deles correspondendo à análise de dois filmes, duas compreensões distintas do movimento que o cinema designa: 1) a análise do filme *Os Olhos da Ásia* (1996), de João Mário Grilo. Acompanhamos, nesse particular, a estrutura de um movimento reduzido à reprodução da herança metafísica que o cristianismo recepta e agrava, na intimação da entidade do ser, da sua fundação numa realidade deduzida a

não-plena, não-simples, a origem estruturada e diferenciante (*différente*) das diferenças. Portanto o nome de origem já não lhe convém (Derrida 1972, 7, 12)”.

¹² Como se compreende, a impureza de que nos pretendemos aproximar não é a mesma a que André Bazin se refere no célebre ensaio de 1951, *Pour un cinéma impur: défense de l'adaptation*, lá onde é sobretudo questão de considerar uma certa hibridação medial de que o cinema seria portador (Bazin [1951] 2005, 53-75). Não nos referimos, também, à “impureza ontológica das criaturas de cinema”, na expressão de Alain Bergala, compreendida a partir da co-implicação problemática entre uma “criatura imaginária”, “aquela que o criador tem na cabeça”, e uma “criatura real”, i.e., um “modelo” (Bergala 2004, 23 e ss.). A «criatura de cinema» de Bergala é um terceiro, cuja impureza resulta, justamente, da contaminação entre a «criatura imaginária» e a «criatura real». Não é todavia evidente, para nós, o que seja, desde logo, a *realidade* desta «criatura real», deste «modelo», a pureza que «ontologicamente» o separa de uma «criatura de cinema». Isto é, não é evidente que uma criatura de cinema suponha um estatuto ontológico outro, impuro, face à «realidade» integral, plena e simples do modelo que lhe serve de nível. Defendemos, diversamente, que o cinema é o movimento de uma impureza arqui-originária, i.e., de um excesso face à apropriação ontológica e/ou onto-teo-lógica do movimento. Ele não inventa ou «cria» uma impureza, um outro ser ou «criatura» (seria, aliás, necessário confrontar longamente uma semântica da criação), ele é já sempre uma impureza de princípio e do princípio «no coração de cada coisa» (v. nota n. 2), do próprio ser. A oposição metafísica entre real e imaginário, cuja síntese e/ou sublimação dialética adviria no e como cinema, segundo Bergala, não é aqui pertinente, uma vez que subordina a impureza a um transcendental, cujo referente último é bem a presença de um puro presente: a «criatura» de Bergala é já sempre pensada *a partir* da pura presença que ela espectraliza. De modo radicalmente distinto, o cinema complexifica, justamente, tudo o que se pretenda nomear por presença, não porque nos a-presente o índice espectral do modelo que lhe serve de base, mas porque ex-põe a impureza e/ou a alteridade de um modelo que não vive jamais sob a forma, originária ou modificada, da presença. É bem o que está em jogo para Nancy quando, a propósito de *E a vida continua* (1992), de Abbas Kiarostami, escreve: “*E a vida continua* diz uma perseverança de ser, no ser [...]. O ser não é qualquer coisa: ele é que isto continua. Ele é que isto continua, não além ou aquém dos momentos, dos acontecimentos, das singularidades e dos indivíduos que são descontínuos, mas de maneira mais estranha na própria descontinuidade, e sem a fundir num *continuum*. Isto continua a descontinuar, isto descontinua continuamente. Como as imagens do filme (Nancy 2001, 61)”.

*priori*¹³. No impulso autorreferencial que o enforma, trata-se de um movimento que encerra o ser na sua própria entidade, confinando-o a um regime tautológico que o precede e justifica. A hipótese que o argumento pretende comprovar é então a de uma suspensão, de uma paragem do movimento, ou bem de um cinema que finalmente se revela sem cinema; 2) a análise do filme *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini. Defendemos, a esse título, que o filme se constrói a partir de uma incompatibilidade de princípio entre movimento e pontualidade. O que é dizer a partir da exigência rigorosamente a-teológica de que o cinema, segundo Pasolini, é portador. Porém, mais do que a indicação de uma ausência pura e simples, a ausência ou a morte do Deus do cristianismo, o filme figura e/ou rememora (os termos são aqui comutáveis, como se verá) um ausentar-se, ou bem um esvaziar-se de substância na e como figura humana, repensando sempre de novo e diferentemente a *kénōsis* de Paulo. Ser e movimento entretecem, aqui, uma única e mesma questão, a questão de uma disponibilidade/ fidelidade da figura ao rasgão imprevisível de um apelo, do que vem e de quem vem de algures, sem precedente ou exemplo, radicalmente novo, de cada vez.

1. Um dispositivo de de-limitação do humano

O expediente narrativo de *Os Olhos da Ásia* diz respeito à problemática presença da Companhia de Jesus no Japão dos séculos XVI e XVII, após a promulgação do decreto que interditou, sob pena de morte, o hábito jesuíta no país¹⁴, em 1587. Sob referência ao romance *Silêncio*¹⁵ (1966), de Shūzako Endō, o filme figura e re-interroga, fundamentalmente, a vida e o percurso do Beato Julião de Nakaura, mártir jesuíta morto na fossa, em 1632, após três dias de suplício. De um tal percurso, a sequência que visamos considerar diz respeito à captura e à reclusão do jesuíta no cárcere de Nagasaki, onde permaneceu, entre pares, os últimos nove meses da sua vida, partilhando cela com o padre Cristóvão Ferreira¹⁶.

¹³ Serve-nos de apoio nesta matéria o pensamento de Jean-Luc Nancy: “(...) tudo – exacta e propriamente tudo – se joga no reenvio mútuo dos dois regimes do ente ou da presença, o ‘imanente’ e o ‘transcendente’, o ‘aqui em baixo’ e o ‘para-além’, o ‘sensível’ e o ‘inteligível’, a ‘aparência’ e a ‘realidade’. A clausura é a consumação desta totalidade que se pensa acabada na sua autorreferência (...). Na medida em que o cristianismo pode e deve ser considerado como uma poderosa confirmação da metafísica – agravando a entidade do ser pela produção de um Ser supremo arquipresente e eficiente –, o cristianismo e, com ele, todo o monoteísmo não fazem senão consolidar a clausura e torná-la mais sufocante” (2016, 22).

¹⁴ No japonês *Bateren-tsuihō-rei*, “purga decretada dos Jesuítas”, resolução promulgada pelo *daimyō* Toyotomi Hideyoshi.

¹⁵ Para além da aproximação do realizador português, o romance de Endō suscitou duas outras propostas cinematográficas, *Chinmoku* (1971), de Masahiro Shinoda, e *Silence* (2016) de Martin Scorsese.

¹⁶ O missionário jesuíta Cristóvão Ferreira (1580–1652) é uma figura infaustamente célebre na história do cristianismo no Japão, por ter apostatado sob tortura, convertendo-se posteriormente ao budismo, adoptando o nome de Chūan Sawano. No último período da sua vida, Ferreira desposou uma viúva japonesa, tendo também servido proficientemente o xogunato na campanha de erradicação do

Notemos a depuração do episódio na economia audiovisual que o filme privilegia. Por volta do minuto 25, Cristóvão Ferreira e Nakaura iniciam um diálogo sobre a situação dos jesuítas no Japão, encarcerados e supliciados em diferentes cidades do país. A determinada altura, ergue-se, fora de campo, a voz de um padre, António de Souza, recitando na cela contígua o Evangelho de Lucas. No plano seguinte, a câmara enquadra a recitação e escutamos: “Porquanto tudo o que em trevas dissestes, à luz será ouvido; e o que segredastes em casa sobre os telhados será apregoado” (Lc, 12-3)¹⁷. Fora de campo, Nakaura começa a acompanhar, em japonês, o dizer das escrituras. O plano muda novamente e vislumbramos um ligeiro, brevíssimo *zoom* frontal em direção ao rosto do jesuíta: “E digo-vos, amigos meus: Não temais os que matam o corpo e, depois, não têm mais que fazer”; “Mas eu vos mostrarei a quem deveis temer; temei aquele que, depois de matar, tem poder para lançar no inferno; sim, vos digo, a esse temei” (Lc 12, 4-5).

No final da recitação, o enquadramento demora-se, brevíssimos instantes, no rosto impassível de Nakaura (Figura 1), fixando nele um segredo, uma experiência que nele se sela como segredo, como marca de uma fidelidade a que Deus ou o divino podem ou não servir de índice ou referência. A sequência evolui, porém, para um plano aproximado da janela do cárcere, retomando, depois, o interior da cela num grande plano de uma cruz improvisada sobre a qual pendem, em sombra, as mãos cruzadas do jesuíta em oração¹⁸.

cristianismo do Japão. O jesuíta *funciona* no espaço fílmico como negativo de Nakaura, enformando assim a dicotomia moral a que o cineasta atribui, sem sobressaltos, o *próprio* do humano.

¹⁷ Seguimos à letra a tradução do Evangelho proposta no filme, cuja edição de referência naturalmente se desconhece. Limitamo-nos a indicar, entre parênteses, a localização das respectivas passagens no Evangelho de Lucas.

¹⁸ De notar, marginalmente, a posição invertida da cruz no chão, antecipando a fossa e o martírio do jesuíta, *in memoriam* do que terá sido, no tecido da história do cristianismo, a morte e o martírio de Pedro, crucificado de ponta-cabeça, para evitar a imitação de Cristo. O que assim se pretende dar a ver é a morte como «testemunho» da fé, como cláusula de uma aliança entre Deus e o Homem, re-ligando a ação do jesuíta a um horizonte de reparação do irreparável da morte.

De um ponto de vista etimológico, a palavra mártir, do grego mártus, pertence à raiz *smer*, «recordar-se», «ter em mente», «pensar», «preocupar-se». O *mártus* seria portanto aquele que se recorda e que da sua recordação infere qualquer coisa, podendo como tal disso mesmo dar notícia, i.e., testemunho. De um modo geral, o termo desenvolve-se na língua grega no âmbito de um léxico essencialmente jurídico, sinalizando a testemunha ocular e/ou auricular de um fato (Montagnini, F., Scarpit, G., Soffritti, O. 1969). Na LXX, todavia, o *mártus* recobre um espaço semântico mais alargado. Note-se, por exemplo em Is 43, 9-13 e 44, 7-11, que Israel é convocada a «testemunhar» a divindade, a unicidade e a realidade de Javé (hebr. *Yahweh*; LXX: *kūrios*, *theós*) ante as nações do mundo. Não se trata como tal de um facto fenomenologicamente constatável, mas de um evento cuja certeza depende de uma profissão de fé re-ligiosa. Em sede neotestamentária, o *mártus* não deixará de compreender a mesma oscilação semântica entre o concreto e o abstrato, o evento histórico e a revelação teológica. Sinalizemos, por exemplo em Lucas, no *Evangelho* (24, 48) como nos *Atos* (1, 8, 22-26 e 5, 32), o uso da palavra *mártus* para designar, ao mesmo tempo, aquele que depõe quer sobre o fato “objetivo” da *paixão*, quer do evento inverificável da ressurreição de Cristo. Ainda de acordo com o mesmo evangelista, o *mártus* designa, também, a função dos apóstolos, que deverão ser



Figura 1: Fotograma de *Os Olhos da Ásia* | © Atalanta Filmes

Face a um tal contexto, o instante que locomove a nossa atenção mede, justamente, a distância entre o silêncio de Nakaura e a imagem da janela gradeada da cela, através da qual, em boa verdade, nada se vê, apresentando-se tecnicamente sobre-exposta e, como tal, figurando apenas um pequeno retângulo de luz (Figura 2). Com efeito, o filme faz suceder à recitação do Evangelho e ao silêncio que finalmente se apodera do jesuíta, a aparição efémera – o plano não dura mais do que três segundos – de um feixe de luz, isto é, de Deus, no exato sentido que Émile Benveniste atribui à palavra a partir do indo-europeu *deiwos*, “cujo sentido próprio é ‘luminoso’ e ‘celeste’ (1969a, 180).

“testemunhas dele [de Cristo] junto do povo” (*mártyres autoû pròs tôn laón* [Act 13, 31]). Nestes estão compreendidos não apenas os primeiros apóstolos, contemporâneos de Cristo, mas aqueles que, já depois da sua morte, dão «testemunho» da verdade do Evangelho, como seja, exemplarmente, Estevão. O facto que dele se diga, “foi derramado o sangue de Estevão, tua [de Cristo] testemunha” (*exechýnneto tò haîma Stephánou toû mártyrós sou* [Act 22, 20]), permite aliás entrever, em germe, a ideia e a doutrina do mártir e do martírio (gr. *martúrion*) que acabaria por se fixar em sede eclesiástica a partir do séc. II. É justamente nessa época, após o martírio de Policarpo de Esmirna, que o conceito passa a aplicar-se a todos os que selam com a própria morte a verdade do seu «testemunho». A partir daí, os cristãos que se submetem ao martírio esgrimem um “combate” (*agôn*) com aqueles que os sujeitam a suplícios para os fazer ceder, apostatar. Neste combate os cristãos são convidados a “participar dos sofrimentos de Cristo” (*koinōneite tois tou Christou pathēmasin* [1 Pd 4, 13]). E nesse sofrer excedem a condição terrestre: “não mais homens, mas já anjos” (*mēkēti ánthrōpoi, ál’ édē ángelo* [Mart., Pol., 2, 3, in Lightfoot 1988, 190]). Importa portanto compreender um regime de reciprocidade essencial, ou melhor, uma certa relação de causalidade entre o gesto do mártir e um princípio de indemnização supra-terrena. É bem a um esquema desta natureza que o filme de Grilo se resigna, ilustrando-o, abstendo-se de reformular a questão do martírio *para além* de uma circunscrição eclesiástica, i.e., de um horizonte de sentido, de restituição.



Figura 2: Fotograma de *Os Olhos da Ásia* | © Atalanta Filmes

De acordo com uma articulação desta natureza, este último plano não pode senão condicionar o precedente, privando-o da dimensão de irredutibilidade em que ele se recorta. Trata-se, com efeito, de atribuir a Nakaura um saber fraco, vago, uma projeção que, porém, o responsabiliza e o sujeita, conferindo um nome – uma máscara, um sentido – ao silêncio. De modo que, no final da sequência, da mudez do jesuíta, da sua fidelidade aberta, indecível, resta apenas o rastro exangue e idolátrico a que o cineasta a promete.

O que neste gesto se figura diz respeito a um procedimento de de-limitação do humano, isto é, de circunscrição da sua dignidade a um contrato, a uma regulamentação prévia, redentora, estabelecendo uma relação sem risco/resto entre a ação do jesuíta, a sua morte, e um horizonte de sentido e de indemnização. Tudo se passa e se conclui enquanto relação de eficácia entre destinador e destinatário.

Dir-se-ia, de modo mais desenvolvido, que o filme ilustra e/ou re-presenta uma convenção, subalternizando-se enquanto salvaguarda de um círculo de conteúdos adquiridos, repetindo e reafirmando a imagem e a vulgata de um cristianismo circunscrito e feito circular como qualquer produto ou mercadoria. De notar, exemplarmente, o confinamento do Evangelho a um valor ou medida imediatamente disponível, a medida da esperança no futuro de uma restituição e/ou reinstauração da vida, algures, num outro mundo e/ou no outro deste mundo. As escrituras *funcionam* como prescrição para uma ressurgência conquistada, simbolicamente, na fossa ou na cruz, que não isenta ninguém da sua responsabilidade, segundo o imperativo sacrificial da *comunidade* que pretende enformar.

Não é este, porém, como se espera lograr expor, o movimento que o cinema designa, um movimento de des-posseção dos modos do nosso reconhecimento. Na sua maior radicalidade, o cinema difere a

ordem da previsão e do cálculo¹⁹, que se resume na segura representação do mundo e de um poder sobre ele. (Num certo sentido, portanto, a palavra radicalidade já não lhe convém: não se trata de raízes, mas de escancaramento, por assim dizer²⁰.) As suas imagens vivem de um certo excesso, de um certo abandono à fragilidade e ao risco, ao in-finito que de cada vez as incompleta²¹. No caso particular que nos ocupa, isto significaria compreender no Evangelho a cumulação conflitual de duas lógicas, uma de natureza doutrinal, e, portanto, de uma certa significabilidade imediata, à-mão, e uma outra, radicalmente distinta, em que se afirma a intraduzibilidade do anúncio e do apelo que o Evangelho nomeia, o seu excesso suspensivo relativamente à significação, os muros de silêncio que nele se instalam sinalizando a sua fidelidade *a mais de uma língua*, uma voz, um sentido²².

É justamente esta incalculável multiplicidade interna que se dá a pensar no silêncio de Nakaura. E é o silêncio que, intraduzível, apela in-finitamente à tradução. A injunção a que o filme se sacrifica, porém, não admite o silêncio, o segredo²³ da fidelidade que ele transporta, o

¹⁹ Note-se, à margem do argumento, a tentativa de um certo cinema dito estruturalista de articular calculabilidade e radicalidade, de que nos pode servir de exemplo o trabalho de Kurt Kren (v. Tscherkassky 2012; Hamlyn, Payne, Ree 2016). Trata-se, digamo-lo telegraficamente, de um exercício, um cinema, cujo resultado, por exemplo em *2/60: 48 Köpfe aus dem Szondi-Test* (1960) é a concatenação métrica de fotogramas, i.e., a sujeição do cinema a uma medida (gr. *métron*), a um cálculo universal de que o cinema é o médio (gr. *mésón*). O seu radical, i.e., o seu princípio, ou bem a sua compreensão do radical, da raiz como princípio pleno e simples do cinema, é justamente o *métron* como dispositivo transcendental a que o cinema está sujeito, ou de que o cinema é a mostraçãõ, o correlato audiovisual. Esta medida, por sua vez, não é exatamente um número, mas um padrão – *série* de 48 retratos exibidos segundo uma duração padronizada, entre um e oito fotogramas – cuja especificidade interna, a organização, não compreende qualquer possibilidade de perturbação, i.e., de um fora, de uma alteridade que não seja já sempre compreendida como adição, como suplemento nocivo, exterior, desnecessário e irracional: eliminável enquanto tal. É bem o problema de compreender um movimento, um cinema já sempre decorrente de um princípio, um padrão, justamente. O que é dizer uma onto-teo-logia do movimento.

²⁰ Leia-se no sintagma “por assim dizer” o ritmo, o passo – “Il y va d’un certain pas” («passo/ não passo»), refere Derrida (1993) – que aqui se pretende seguir. Como no-lo recorda Nancy, diz-se sempre “assim”, por aproximação, passo a passo, o mais próximo possível e in-finitamente distante daquilo que nos locomove a/o dizer (2010). É bem o motivo heideggeriano da aproximação (*Näherung*) que está em jogo: “pura proximidade [é] a distância” (*die reine Nähe – d. h. die Ferne* (Heidegger 1987, 18)). O pensamento confunde-se aqui com o movimento de um dizer que não pode senão aproximar-se, de cada vez, i.e., de cada vez dizer de outro modo: “Não se trata senão disto mesmo, de dizer de outro modo (*d’autrement dire*)” (Nancy 1993, 22).

²¹ Como nos faz notar Nancy, trata-se de compreender, no cinema como, de outro modo, nas outras artes, uma certa “pulsão da forma nascente”, i.e., um “começar indefinido, indefinível, infinito”, que corre de cada vez a sua chance pela primeira vez (2009, 27, 42).

²² Justamente a propósito de uma certa indecibilidade estrutural do Evangelho, veja-se Esposito 2002, 72-78.

²³ Impõe-se uma indicação à qual não podemos dar a necessária amplitude problemática, mas que nos parece relevante sinalizar para o mapeamento da questão da fé e da sua relação com o cinema. A articulação que o filme privilegia recusa justamente o segredo absoluto da fé e/ou a fé como segredo absoluto, re-ligando-a

esvaziar-se de endereço que ele exhibe, de cada vez, como possibilidade. De tal modo que o silêncio se desfaz, finalmente, na forma e no gesto de uma co-inscrição do destinatador e do destinatário, circunscrevendo a fidelidade do jesuíta a uma garantia de saúde supraterrena.

Importa, neste contexto, indagar um pouco mais completamente a experiência a que uma tal fidelidade se dirige, o sentido do movimento que nela se deixa nomear. Trata-se, na verdade, de nela e a partir dela operar uma distinção de princípio entre fé e crença. Notemos, nessa matéria, o argumento de Jean-Luc Nancy:

Antes de mais, gostaria de recordar que a fé não é a crença. [...] A crença é um saber fraco, uma espécie de suposição, uma projeção à qual se adere não através de uma prova mas por necessidade de pôr uma aparência de saber lá onde ele não se pode encontrar. A fé é confiança, e confiança no sentido mais forte, o que é dizer confiança que não é possível, em última instância, explicar ou justificar. [...] A crença reenvia portanto a uma representação, seja ela indistinta, vaga, mal determinada. A fé, em rigor, seria sem representação alguma. (2010, 128)

Deste ponto de vista, a crença compreende a submissão e a aquiescência ingênua a uma projeção, ou seja, a per-versão representativa da fé, sob o espectro de uma Origem, uma Totalidade, um Deus. A consideração do problema a partir do latim permite-nos justamente confirmar a hipótese de Nancy. Com efeito, a palavra *crēdō* constrói o seu espaço semântico a partir do substantivo abstrato *fidēs*, cujo sentido, recorda Benveniste, é o de «confiança», «crédito»²⁴. Na sua forma primitiva, estas relações supõem uma certa

a um *princípio* e, como tal, propondo-a como profissão de fé, de culto. O que significa circunscrever uma fidelidade de outro modo incerta, in-finita do lado *e* do destinatador *e* do destinatário. Um gesto neste sentido abre, designadamente, uma questão política, recusando o princípio político de vigilância e de dissidência inscrito num segredo que ex-cede, enquanto tal, a política e a politização, i.e., a sujeição a um conteúdo de sentido, de poder. No e através do segredo se revela, paradoxalmente, uma certa transgressão, um certo des-laçamento interruptivo como condição de todo o «laço social», de toda a comunidade que se pretenda pensar e viver *para além* de uma comunhão e/ou unidade de identidade e de sentido. Importa, pois, sublinhar a relação constitutiva entre o dispositivo de depuração ontológica que o filme configura e uma certa concepção política e/ou da política enquanto exercício de de-marcação identitária.

²⁴ Seria necessário considerar, noutra espaço, o intrincado das relações semânticas que se estabelecem entre o latim *fidēs*, o grego *pistis* e o hebraico *emunah*. Note-se, por exemplo, que a palavra *emunah*, com raiz em *aman* («estar certo de»), nomeia a «certeza objetiva da verdade», que é já sempre, como se sabe, a verdade e a certeza de uma eleição e de uma aliança (hebr. *berith*). A LXX traduz indiferentemente o conceito pelas palavras gregas *pistis* («confiança», «certeza») e *alētheia* («verdade», «des-velamento»). A *pistis* pretende dizer a «certeza», a *alētheia*, a «verdade», o objeto da certeza. Esta última, por sua vez, verte também, no mesmo contexto, a palavra hebraica *emēt* («verdade»), igualmente derivada da raiz *aman*. O facto de não existir uma única palavra grega capaz de restituir o sentido do hebraico *emunah* obrigou os tradutores a considerá-lo segundo acepções distintas. Como tal, é

reciprocidade, um certo retorno e/ou garantia da parte daquele em que se confia e de quem se espera proteção. Persiste, como tal, uma desigualdade de condições, i.e., uma autoridade e um poder que se exerce sobre aquele que confia, submetendo-o: “aquele que detém a *fidēs* posta nele por um homem tem esse homem à sua mercê. É por isso que *fidēs* devém quase sinónimo de *diciō* e *potestas*” (Benveniste 1969a, 118). Trata-se, portanto, de compreender no pacto e na modalidade da relação que a palavra *crença* sanciona, uma distância e uma demarcação que jamais se logra transpor: de um lado, a confiança e a espera; do outro, o poder e o favor, a graça (gr. *cháris*) face à qual o crente se endereça, se sujeita e se endivida.

A fidelidade de Julião de Nakaura, tal como o cineasta a concebe e no-la dá a pensar, é, pois, da ordem da crença, recobrando, como tal, a sensibilidade calculante de um gesto que se destina a captar a benevolência e o favor de um derradeiro e todo-poderoso destinatário. O que assim se estabelece e nos interessa reter é sobretudo uma ideia de cinema e/ou do cinema enquanto força reativa ao serviço de uma asfixia, de uma clausura de natureza teológica, permitindo que dele se destaque a figura da Lei e/ou do princípio que o organiza.

1.2 Uma exigência a-teológica²⁵

Do que é questão sublinhar, é justamente uma determinada presença, um determinado sentido do cinema e do cristianismo já sempre assegurado, adquirido. Nenhuma das instâncias nomeadas se preserva e dá a ver enquanto problema, enquanto excesso ou desvio sobre um esquema organizador e monovalente. A esse título, o filme figura sobretudo um gesto simplificador, reiterando, designadamente, a estrutura metafísica de um corpo de narrativa e de mensagem que se concretiza na unidade de um Deus único, onipotente. De tal modo que não resta justamente ao cinema senão uma estrutura e um espaço – um destino, dir-se-ia – re-produtor, de cada vez privado, enquanto tal, da sua força de resistência a uma sintaxe linear, dotada de um sentido nivelado, ao serviço de uma lógica específica.

necessária uma certa atenção sempre que nos deparamos com a palavra *alétheia*. Há que interrogar, de cada vez, a palavra hebraica que o grego procura recobrir. Por outro lado, cada uma destas soluções de tradução abre para problemas bastante distintos, reconfigurando, de cada vez, o espaço semântico da fé. A palavra *pistis*, por exemplo, com raiz em *peithō* («persuadir», «convencer») porta uma injunção rigorosamente lógica e/ou logística, ou mesmo retórica, que não abrange, exatamente, a *emunah* que procura verter. Para o aprofundamento destas questões, vejam-se, por exemplo, Tresmontant 1983, 7-39 e Silva 2005, 145-265.

²⁵ O conceito de ateologia (*athéologie*) porta o nome e a assinatura de Georges Bataille, que nele e a partir dele se propôs pensar a possibilidade de uma prece (*prière*) não re-ligiosa, ou seja, de uma fidelidade rigorosamente sem objeto, na ressonância de uma rejeição an-árquica do esquema principal que sustém o cristianismo e os monoteísmos em geral. Veja-se Bataille 1973. Não daremos, porém, especial relevo à especificidade do conceito na obra de Bataille. Interessamos, sobretudo, colocar o problema do ateísmo a partir do pensamento de Derrida.

O trânsito a que o cinema se expõe, porém, para ex-istir implica a possibilidade inteiramente distinta de se deixar arrastar no movimento pelo qual os filmes deportam, complicam e desmontam, de cada vez, a clausura que o cristianismo desenha, emprestando à metafísica o seu mais forte recurso imaginário, o de um Deus já sempre retirado, *absconditus*²⁶, por definição, no fundo do ser. Sem a exigência de complicar esta figura, de desconstruir a lógica principal que a sustenta, o cinema não exhibe senão uma dimensão estritamente *medial*, ou mesmo sacrificial²⁷, face a um esquema que já sempre o precede e o esgota.

Com efeito, o desafio a que o cinema se dirige e/ou que o cinema des-encadeia, corresponde a um impulso para *fora* de qualquer sedimento, como seja um endereço, uma finalidade. Todo o filme tem por condição esvaziar um regime dessa natureza. Persiste, como tal, uma divergência irrevogável entre Deus, uma certa pontualidade e/ou substancialização, e o movimento rigorosamente an-árquico²⁸ que o cinema designa, deixando o mundo sem justificação e sem origem, sem condição. O problema que o ocupa é, pois, o problema de uma fidelidade desafetada do índice onto-teo-lógico²⁹ de um ser supremo, ou seja, o problema de uma fé atea.

De notar, contudo, que não se trata de compreender, no fundo e na respiração do conceito de ateísmo, uma sugestão antropológica ou antropocêntrica, i.e., de substituir o princípio de Deus pelo princípio do Homem, assim reconstituindo a mesma asfixia autorreferencial, a mesma coincidência e/ou adequação a si de um princípio que se repete e reafirma infinitamente³⁰. De outro modo, o conceito de ateísmo mede a possibilidade absolutamente diversa e quase-transcendental de uma fidelidade ao evento (*Er-eignis*³¹), à

²⁶ Alude-se à célebre passagem do *Livro de Isaías* tal como presente na Vulgata Latina: “Em verdade tu és um deus que se esconde, Deus de Israel, salvador” (*Vere, tu es Deus absconditus, Deus Israel salvator* (IS 45,15). Serve-nos de referência a *Nova Vulgata*, http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html

²⁷ Repare-se que o problema do sacrifício é bem um problema de mediação e/ou de comunicação entre o sacrificante e Deus. Vejam-se Benveniste 1969a, 187-189, e Hubert; Mauss, 1964.

²⁸ De lembrar que a palavra grega *arché* significa, ao mesmo tempo, como no-lo recorda Heidegger, início (*Anfang*) e domínio (*Herrschaft*). Leia-se Heidegger 1976, 247. O que é dizer que a palavra coordena simultaneamente dois princípios: 1) o princípio segundo a natureza ou a história: *ai onde* as coisas *começam*, princípio, como tal, físico, histórico e ontológico; 2) o princípio segundo a lei: *ai onde* os homens ou os deuses *comandam*, *ai onde* se exerce uma autoridade, uma ordem social, i.e., o princípio nomológico (Veja-se Derrida 1995).

²⁹ Veja-se Heidegger 2006, 51-81.

³⁰ Sabemos, com Blanchot, “[...] que o homem, criador de si ou tornando-se ómega, não é senão o representante (*prête-nom*) de um Deus que morre para renascer na sua criatura. O humanismo é um mito teológico” (1969, 369).

³¹ Termo de Heidegger, em cuja obra adquire, após a designada inversão (*die Kehre*) de 1936-38 – período em que escreve, designadamente, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* – um sentido técnico específico, convertendo-se no “motivo condutor” (*das Leitwort*) do seu pensamento (como de resto pode ler-se, por exemplo, na célebre anotação à margem da palavra *ereignet* («acontece» na *Carta sobre o Humanismo*, de 1947). Trata-se de um termo dificilmente traduzível, na

singularidade da *vez*³², do que acontece e/ou irrompe, ferindo a linearidade cronológica do tempo. Considere-se a exposição do problema por parte de Jacques Derrida:

[...] quanto a pensar *o que vem*, o que vem *de novo* [...] a saber, a vinda, o evento, o por-vir do que vem e, portanto, a alteridade imprevisível ou a singularidade absoluta *daquilo* que acontece e de *quem* vem até nós, mas também *de nós*, por nós, através de nós, eu perguntava-me não somente se não sou ateu, radicalmente ateu (como toda a gente, penso eu, e é sem dúvida preciso sê-lo se *o que vem* e *quem* vem deve permanecer outro, novo, imprevisível, inaudito, e deve assim furar todo o horizonte de escuta, toda a teleologia, toda a providência: falo pois de ateísmo ou de laicidade, não como convicções, opiniões ou ideologias pessoais que podem ser ou não partilhadas por uns ou por outros, mas de um ateísmo, até mesmo de certo modo de um agnosticismo estrutural que caracteriza *a priori* toda a relação ao que vem e a quem vem: pensar o porvir é poder ser ateu), [perguntava-me, pois, não apenas se não sou ateu deste ateísmo estrutural] mas de novo um ateu que se lembra de Deus e que ama a lembrar-se de Deus, se é ainda possível ser ateu e radicalmente laico nestas condições. (2007, 20-21)³³

economia poético-filosófica do seu idioma, que pretende *dizer* o modo do manifestar-se, ou bem do mostrar-se do ser enquanto «evento-de-apropriação». A heterodoxa reconstrução etimológica de Heidegger, forçando um parentesco que os dicionários desmentem, compreende, no complexo corpo semântico do conceito, as palavras *eignen* («ser próprio de», «ter ou tomar em propriedade») e *eigen* («próprio», der. de *aig*, «posse», «propriedade»). «Originariamente» (*ursprünglich*), porém, lembra ainda o filósofo nas páginas de *Identität und Differenz* (1957), *er-eignen* significa *er-äugen* («mostrar (-se)», «colocar (-se) à vista»), i.e., compreende um certo distinguir com a vista (*erblicken*), chamar a si no ver, fazer seu, ou seja, próprio (*an-eignen*) (Heidegger 2006, p. 45 e ss.). O termo prevê, portanto, uma ampliação do sentido do vocábulo no alemão corrente, aí onde este se deixa compreender como «evento» em sentido estrito, i.e., em sentido histórico-processual, no modo de uma sucessão sequencial de algo como consequência de outra coisa. De modo radicalmente distinto, o filósofo dirige-se ao mostrar-se repentino do próprio e da apropriação recíproca *e* do ser *e* do seu aí (*da*), o *singulare tantum* do “co-pertencer-se do homem e do ser” (*Zusammengehören von Mensch und Sein*). É preciso justamente compreender a dinâmica de um movimento de cada *vez* único, singular: confundindo-se, como tal, com um surgimento, uma irrupção, a qual implica uma desapareção e/ou uma des-apropriação (*enteignis*, *enteignen*, «des-apropriar», «ex-propriad») correlativa e consecutiva – na verdade, quase simultânea, no espaço-tempo de um lampejo, de um piscar de olhos (*Augenblick*). Veja-se, especialmente, Heidegger 1989 e Heidegger 2009. Na escuta de Gianni Vattimo, o trabalho de Heidegger em torno da noção de *Ereignis*, tal como de noções conexas como *Ver-eignen*, *Ent-eignen* ou *Über-eignen*, “pode ser explicado mais do que como uma atenção ao carácter eventual, não simplesmente-presente, do ser, como um esforço para libertar o seu conceito juvenil de *Eigentlichkeit*, de autenticidade, de qualquer valência reapropriante” (e portanto, como tal, ainda metafísica e humanista (1998, 52).

³² “O que me interessa no evento, é a sua singularidade. Tem lugar uma vez (*fois*), de cada vez uma vez. Um evento é único portanto, e imprevisível, o que é dizer sem horizonte” (Derrida 2004). Sobre a mesma questão, veja-se ainda Derrida 1986.

³³ Seguimos a tradução portuguesa da filósofa Fernanda Bernardo, investigadora e tradutora da obra e do pensamento de Derrida, mas também de Blanchot, Nancy e Levinas, proposta em Bernardo 2016, 47.

Deste ponto de vista, o ateísmo é o nome e o apelo a uma fidelidade pensante confiada ao evento do outro, do que vem e de quem vem de algures, sem precedente ou exemplo, radicalmente novo, de cada vez. É, mais exatamente, a condição de possibilidade de relação ao que vem de novo, como novo, assim introduzindo um espaço de infinita estranheza, experimentada perante o não dominável, ou domável, algo que resiste à fixação. Trata-se, como tal, de compreender uma fidelidade – uma fé – sem sujeito, substância ou igreja que lhe defina o alcance, a potência.

Em todo o caso, o ajustamento problemático de Derrida não se limita a propor uma ausência, um vazio aí onde o cristianismo observa uma pontualidade, um princípio. Importa pensar a dobra e/ou a deiscência entre teísmo e ateísmo *para além*³⁴ de uma certa circularidade dialética, de uma certa antinomia que imobiliza o pensamento, encerrando-o em espaços e categorias homogêneas, imunes. A esse título, como no-lo lembra o enigmático sintagma do filósofo, não basta opor um termo ao outro, é preciso, de outro modo, considerar um ateísmo «que se lembra de Deus» e que «ama a lembrar-se de Deus», isto é, um ateísmo fiel à exigência e ao desafio de uma in-decisão e/ou oscilação de cada vez infinita entre o acontecimento, a revelação (*Offenbarung*), e a sua possibilidade e/ou revelabilidade (*Offenbarkeit*), i.e., o elemento que nela salvaguarda a incondicionalidade do acontecer, a sua radical heterogenia³⁵.

O que neste gesto se procura é uma espécie de teísmo sem teísmo. Trata-se, com efeito, de compreender a possibilidade e a exigência de um envio, de uma fidelidade. Mas de uma fidelidade absoluta, hiperbólica, i.e., que não se sedimenta ou topologiza, que não se subordina à autoridade de um nome, de uma revelação determinada, histórica. É, em suma, o problema de uma fé que se define como relação, como condição de possibilidade de relação à alteridade, ao que acontece e intima, de cada vez, um excesso, um movimento de fuga face a qualquer possibilidade de de-marcação e/ou de consolidação imunitária.

O movimento de que o cinema se ocupa, e/ou que o cinema é, aplica-se a impedir que este tipo de incomensurabilidade entre evento e possibilidade de evento seja apagada. A sua exatidão é o seu desajuste face a qualquer plenitude que não apenas não desloca ou perturba, mas confirma o triunfo do teo-lógico, que é afinal o triunfo da morte, da sujeição dos possíveis do humano a um sistema, uma lógica originária, como pudemos verificar no «caso» de Julião de Nakaura. É por isso que a modalidade da sua relação com o cristianismo não pode senão escapar a um mecanismo que procede por re-presentação de um conteúdo dogmaticamente pressuposto. Aí

³⁴ Sublinhe-se que este *para além*, na memória derridiana do “para além do ser” (*epékeina tês ousías*) de Platão (Rep. 509b), e *para além* deste, se deixa compreender, evitando já sempre toda e qualquer hipóstase «aqui» ou «lá além», como cinema, como movimento de in-finita aproximação a um fora (*dehors*), na sua condição de algures (*ailleurs*) ab-soluto, ou de abertura heteronómica no próprio aqui/mundo.

³⁵ Sobre o par problemático revelação/ revelabilidade, de tradição heideggeriana, veja-se Derrida 2000, 26-30.

se incluem, também, todos os dispositivos de natureza crítica e/ou de ruptura, cujo movimento traz em si o modo do reconhecimento e reafirmação do espaço com qual pretendem romper³⁶.

Note-se que, quando nos referimos a uma possibilidade desta natureza, fazemo-lo em sentido rigorosamente etimológico, atentando à filiação semântica que rege e determina, justamente, o motivo da re-presentação (lat. *re-ad-pæsentare*). Trata-se, a esse respeito, de compreender o apelo de uma adequação e/ou coincidência a si, exemplarmente sinalizada pela partícula latina *re-*, pelo gesto que nela e através dela se esculpe e sedimenta. Referimo-nos a um movimento de *re-torno*³⁷, de *re-ligação*³⁸ e, por conseguinte, de *re-petição* de um princípio, de uma pontualidade imune, enquanto *tal*, à experiência aporética do evento, da alteridade (lat. *alteriitas*, der. de *alius*, *aliēnus*, *alter*, «outro», «diferente», «estranho», «estrangeiro»). A re-presentação é a todos os títulos um esquema teo-lógico, principal. O que nela permanece inevitavelmente por pensar é então a força de resistência e do cinema e do cristianismo a um princípio de unidade, uma certa dissensão de e em cada um deles face a qualquer determinação identitária.

O que neste particular nos interessa é, assim, o modo como cada um dos termos renasce, de cada vez, nas imagens dos filmes, o mútuo desobramento (*désœvrement*³⁹) que aí os afeta, sinalizando a interrupção suspensiva de uma identidade que in-finitamente se retira e se retraça. Não há possibilidade de cinema fora desta exigência, deste limite transposto, de cada vez, no e pelo filme. Permanece, pois, como nóculo problemático que o locomove e ocupa, uma questão de fidelidade, de fé endereçada ao que nele e a partir dele já sempre o excede e recria, para além do princípio e/ou principado de uma substância original, originária.

2. Deus ex-crito

No âmago de uma fé desta natureza, não logramos, como se percebe, uma cesura, um adeus cortante e definitivo a uma determinada

³⁶ Sublinhe-se, marginalmente, que o dispositivo crítico ou da crítica (gr. *krínō*, «separar», «distinguir») supõe um *referencial*, um sistema dado como tal e intocado como tal, face ao qual se de-marcar enquanto contrário e/ou alternativa *possível*, restando assim inteiramente dependente de mecanismos de causalidade. É bem uma recondução do cinema a este esquema de oposição cúmplice que aqui se pretende evitar.

³⁷ Veja-se Ernout, A.; Meillet, A. 2001, 565-566.

³⁸ A cadeia semântica de religião, exemplarmente reconstituída por Benveniste a partir de *relegere* e de *religio*, assinala, justamente, o movimento e a paciência de uma re-união, de um re-torno a uma síntese anterior para a re-compor e re-petir, tal como o liame e/ou a obrigação, a ligação objetiva entre o crente e o seu Deus. Veja-se Benveniste 1969a, 265-279.

³⁹ *Désœvrement*, como no-lo recorda Fernanda Bernardo, “é um sincategorema de Maurice Blanchot para insinuar a auto-desconstrução da suposta inteireza ou completude de toda a obra (à Levinas), salientando a insistente paciência da *energeia* que a loco-move – *energeia* que apenas se atesta na própria obra, de que é a in-finita condição de possibilidade” (2016, 95).

estrutura da re-ligiosidade. Ela é já sempre, como sugere Derrida, uma fé enlutada, de cada vez *in memoriam* de Deus. A palavra «adeus», o seu complexo corpo de relações semânticas, muito para além de um contexto de separação, mede justamente a experiência a que nos dirigimos. Note-se, com efeito, que o primeiro elemento da palavra, o «a» que nela sinaliza uma orientação, um sentido, vem do latim *ad*, que significa, precisamente, «movimento para», «abertura a». «Adeus» deixa-se, portanto, escutar, não apenas como corte, como saudação ou bênção dada a outrem no momento da despedida, mas como movimento e/ou abertura a-Deus, para Deus. É este duplo laço e de aproximação e de fratura, e de encontro e de despedida figurado no e pelo «a-deus» que se deixa examinar no espaço a-teológico de que procuramos dar conta.

O que assim se interroga e problematiza, é, desde logo, o sentido da palavra Deus, ou, mais exatamente, o enigma da sua excrição. No idioma filosófico de Jean-Luc Nancy, o conceito de excrito (*excrit*) ou de excrição (*excription*), diz o movimento de uma palavra e/ou da palavra *tout court*, cujo sentido se inscreve já sempre algures (*ailleurs*), fora (*dehors*), como uma espécie de transbordo face à significação. Trata-se justamente de dizer uma certa ex-altação⁴⁰ que interrompe a univocidade e da experiência e do sentido que nela se deixam compreender. De tal modo que a palavra nomeia já sempre uma certa exterioridade a si, uma certa hetero-afecção, ultrapassando e/ou abandonando, de cada vez, o seu próprio fim, a existência de uma propriedade em geral⁴¹.

Neste contexto, Deus compreende um registo completamente distinto do da pontualidade e do princípio, do único e da origem, da redenção e da luz, tal como estes dogmaticamente se apresentam em sede teológica. Trata-se, de outro modo, de considerar um desfalecimento, uma suspensão da principialidade, do sentido, ou, mais exatamente, uma re-semantização integral de Deus e do divino, cujo movimento diz justamente respeito a uma suspensão do sentido de Deus e de Deus como sentido. Ele é um traço e/ou um impulso, uma palavra rigorosamente não religiosa, a-teia, medindo e afirmando, de cada vez, a exigência e o desafio de um excesso do e no sentido.

⁴⁰ Notemos, justamente neste sentido, a hipótese de Nancy: “É talvez simplesmente isto, esta ex-altação do homem com a qual o homem demasiado humano nem sequer pode sonhar e à qual nenhuma essência filosófica do homem pode comparar-se [...] é talvez muito simplesmente isto que nomeia ou, antes, que acena, que ‘pisca’ a palavra Deus. Ele quer então dizer pelo menos isto: que a ex-altação tem lugar sem saber e fora do sentido” (2016, 57).

⁴¹ “A excrição produz-se no jogo de um espaçamento in-significante: aquele que destaca as palavras do seu sentido, sempre de novo, e que as abandona à sua extensão” (Nancy 2000, 63). Veja-se, também, Nancy 1991, 55-64. De notar, ainda, na intuição filosófica da poesia de Pasolini, o mesmo apelo *quase*-transcendental a um *fora* da e na palavra: “Mas como nasceram os nomes? É verdade que: nenhuma palavra sem imagem? Quem se põe tal questão não tem presente que nas palavras se re-colhe (*annida*) a mesma infinidade que em nós e em todas as coisas terrenas [...] [as palavras] consistem num portar para além” (Pasolini 1999c, 197-198).

A questão que finalmente nos interessa formular, face a uma tal prerrogativa, é, pois, como é que o cinema se abre e se confia, justamente, à ex-crição de Deus? Procuraremos aproximar-nos da complexidade do problema refletindo sobre o filme *Il Vangelo Secondo Matteo* (1964), de Pier Paolo Pasolini.

2.1. *Excursos: um Evangelho separado, santo*

De notar, preliminarmente, que não é apenas por uma questão de rigor exegético que nos dirigimos ao filme de Pasolini no idioma que originalmente o compreende. Há no título italiano um propósito e uma exigência que diversas traduções, em diversos países, nomeadamente em Portugal, per-verteram, nele introduzindo a palavra «santo»⁴². Em boa verdade, não se trata exatamente de um problema de tradução, i.e., de transporte da expressão do pensamento de uma língua para outra. Se aceitarmos que o elemento e a medida da tradução é a palavra, não existe, neste contexto, uma palavra original/originária a verter, a trans-portal segundo o compromisso possível, necessariamente imperfeito, entre dois idiomas. Existe, distintamente, uma palavra que se insinua e insere furtivamente num corpo que a não compreende, submetendo-o.

Não é uma questão negligenciável na economia poético-filosófica de Pasolini⁴³. A palavra «santo» (lat. *sanctus*) enforma, na fonte latina que a produz, o particípio passivo de *sancio*, *sancire*, que significa «prescrever por lei», «por preceito», “sancionar”. Trata-se de compreender não uma condição, um atributo, mas uma operação:

De todos estes usos, resulta que *sancire* quer dizer delimitar o campo de aplicação de uma disposição e torna-la inviolável pondo-a sob a proteção dos deuses, reclamando sobre o eventual violador o castigo divino (Benveniste 1969, 190).

De facto, a palavra recobre um princípio de circunscrição, de estruturação periférica e/ou de uma periferia, de um limite (lat. *limes*) ou separação prescrita e apoiada no favor da divindade. A dignidade do estatuto que a palavra compreende pertence apenas aos mortos: heróis, poetas, padres e os locais que eles habitam, concedendo-lhes uma virtude sobre-humana. Segundo Benveniste, o termo distingue-se do latim *sacer*, «sagrado», cuja espessura etimológica sugere uma

⁴² Repare-se que a palavra «santo» não faz parte do Evangelho que serve de nível ao filme de Pasolini. No texto grego pode ler-se *katà Matthaïon euangélion*, («Evangelho segundo Mateus»).

⁴³ Trata-se de uma questão pontualmente sublinhada pela literatura que se ocupa de Pasolini. George Aichele, por exemplo, nota: “O Mateus de Pasolini de-santifica o Mateus bíblico citando-o por inteiro, e como se pensá-lo fosse isolá-lo do resto da Bíblia. De facto, o título da versão inglesa do filme, infelizmente, e contra a própria vontade de Pasolini, introduz a palavra “Santo” que não aparece no título italiano, *Il Vangelo Secondo Matteo*. Mateus pode apenas ser santo de acordo com o cânone (Aichele 2002, 525)”. Leia-se ainda o breve comentário do próprio Pasolini sobre a alteração do título em Inglaterra, em Pasolini 1999d, 1331.

qualidade ou predicado naturalmente presente, divino ⁴⁴. A imbricação dos termos apresenta-se, porém, decisiva: o *sanctus* nomeia o limite, a linha que salva e imuniza o sagrado, que o de-marca do profano ⁴⁵ (lat. *profanum*, «o que está fora do *fanum*», i.e., do templo, da igreja).

O enquadramento do problema a partir do grego *hágios* («santo»), parece, por sua vez, reafirmar a experiência a que o latim se dirige. O termo surge com frequência nas prosas jônica ou ática, por exemplo em Heródoto e em Demóstenes⁴⁶, enquanto epíteto de um templo interdito⁴⁷ ao contato e à contaminação profana, sob ameaça de intervenção colérica da divindade que o protege.

Deste ponto de vista, no grego como no latim, a palavra *santo* enforma uma operação rigorosamente excludente e/ou de exclusão, protegendo e interditando um objeto, um indivíduo ou um recinto face a um exterior, uma alteridade por definição irreduzível a uma economia da fronteira, da circunscrição.

A emergência de um santo e/ou santidade separa e impermeabiliza assim a palavra do Evangelho, confinando-o ao domínio do templo, da igreja, ao *dominium* de um modo geral. O anúncio (gr. *kérygma*) que o Evangelho porta e endereça deve, então, ser compreendido *a priori* não já, exatamente, como um anúncio, uma proclamação e/ou um grito⁴⁸ desamparado e incerto, in-finito do lado

⁴⁴ Haveria, noutro local, que complicar a questão do sagrado, cujo complexo corpo semântico sinaliza um espaço simultaneamente de veneração e de maldição, de pureza e de impureza, de tabu. Veja-se a exposição desenvolvida do problema em Agamben 2005, 83-90. Pasolini, por sua vez, laborou intensamente sobre e a partir do conceito de sagrado, cuja indecibilidade constitui, no tecido da sua obra e do seu pensamento, um dos principais motivos. Vejam-se, por exemplo, Pasolini 1999, 381-384 e Pasolini, 1999b, 1480-1490. De referir, também, no plano dos estudos sobre Pasolini, uma extensa bibliografia relativa a esta questão: note-se, em particular, Calabrese 1994; Dottorini 2010, 39-54; Felice, A., Gri, G.P., 2013.

⁴⁵ Mantemo-nos provisoriamente à distância do problema e da *démarche* de uma desconstrução da santidade, “arrancando-a ao cristianismo” e à re-ligião de um modo geral, tal como parece sugerir Philippe Lacoue-Labarthe num brevíssimo opúsculo dedicado a Pasolini. Veja-se Lacoue-Labarthe 2004.

⁴⁶ Nas *Orações* de Demóstenes, o *hágios* surge, por exemplo, referido aos ritos “sagrados e santos” (*agíōn kai semnōn ierōn*) (1978, 410), que ocorriam, ao 12º dia do mês *Antestherion*, no templo de Dionísio em Limnae, em cujo altar se inscrevia uma Lei “conhecida apenas de alguns” (*ina mē polloi eidōsi ta gegrammena*) (1978, 41). É sobretudo questão de compreender, segundo o autor, o carácter separado, santo, dos templos mais belos, mais sagrados: “De Justiça também e Ordem e Modéstia, todos os homens têm templos, alguns, os mais justos e santos, no coração e na alma de cada um, e outros construídos para a veneração comum de todos” (*bōmoí, oi men kallistoi kai agiōtatoi en autē tē psychē ekástou kai tē phýsei, oi de "kai koinē tois pási timán idryménoi*) (1964, 536).

⁴⁷ Em sede veterotestamentária o *hágios* grego verte precisamente o hebraico *qdš* («separado», e, por conseguinte, «puro», «sem faltas, vícios», por oposição a *hānēp*, «impuro», «profano»). A co-implicação semântica, que o grego e o latim entrecem no trânsito *hieros-hágios*, *sanctus-sacer*, não existe em hebraico, cuja separação se deixa dizer num único termo, *qdš*, justamente.

⁴⁸ Repare-se que o grego *kērýssein* (der. do subs. *Kéryx*, “arauto”) cujo significado é o de «pregar», «exercer função de arauto», serve de recurso na LXX para verter o hebraico *qārāʿ*, («gritar», «convidar», «chamar») (Montagnini, F., Scarpato, G.,

e do destinador e do destinatário, mas como um enunciado dirigido aos crentes, prescrevendo como tal uma adesão idolátrica e obediencial.

Daí a dimensão particularmente perversora de uma opção que compreenda na palavra *santo* uma solução de aproximação ao título e ao filme de Pasolini, cujo desígnio po-ético é bem o de “abrir uma brecha no coração da igreja” (Mastrodonato 2017, 65). A fidelidade que nele se deseja e intima é, como se verá, dirigida a um excedente, um resto que no Evangelho se propõe e anuncia, de cada vez, para lá de qualquer interdição ou limite – um resto que não designa, como tal, o que perdura rigorosamente imutável, mas o que ex-cede o cristianismo enquanto clausura autorreferencial, o que nele resiste e evoca, de cada vez, a experiência da sua própria declosão (*déclousion*⁴⁹).

De notar que, para Pasolini, a questão do «resto», da excedência que difere a tentação imunitária, confunde-se, porém, com a questão do sagrado, como uma certa nostalgia de/do sagrado, conceito que não recobre, contudo, no pensamento do autor, o sentido de essência e/ou de natureza indemne de um espaço ou dimensão, não permeável, enquanto tal, à experiência heteronómica do exterior, da alteridade. De outro modo, trata-se justamente de compreender no conceito uma certa interminabilidade de princípio, uma certa “disposição talvez contraditória e aporética, para acolher o apelo daquilo que resta *outro*” (Givone 1995, 221).

Não é, pois, questão de uma nostalgia em sentido estrito, redigida na e a partir de uma falta, uma ausência específica, determinada. Trata-se antes de sublinhar uma dívida ou um luto, um gesto de cada vez enlutado, rememorante (*Andenken*), face a um passado ab-soluto que, como tal, não foi nunca presente, “talvez nunca

Soffritti, O. 1969b.). Veja-se, por exemplo, Gn 41, 43; Dn 3, 4; ou 1 Mac 6, 4. O «grito» que o hebraico procura dizer não tem equivalente em grego, cuja forma «pregar» configura, de modo completamente distinto, um dispositivo de mensagem e de transmissão, de difusão de um conteúdo, de que também é exemplo o correspondente latino *praecō* (-ōnis, «vendedor/pregador de rua», «arauto», donde *praedicatio*, «elogio») que se pode ler na Vulgata. É precisamente, como se verá, do carácter in-determinado de um «grito» que o filme de Pasolini procura aproximar-se, de cada vez endereçado ab-solutamente, sem direção ou destino, sem transmissão e/ou escuta assegurada (de resto, era já toda a questão de *Teorema* (1968), do «grito» em que se desenha o último plano do filme). Resta, aliás, a este respeito, um trabalho totalmente por fazer em matéria de recepção da obra e do pensamento de Pasolini, que é bem o de interrogar o *traço* e a injunção hebraica que os alimenta, ou que deles constitui o negativo.

⁴⁹ Acenamos, de passagem, à hipótese problemática de uma auto-desconstrução do Cristianismo, um estado de auto-ultrapassagem que designaria o seu elemento mais profundo, o que é dizer a proveniência cristã do ateísmo, tal como sugere, nomeadamente, Jean-Luc Nancy: “O cristianismo indica da maneira mais ativa [...] como e que o monoteísmo alberga nele – ou melhor: mais intimamente nele do que ele mesmo – o princípio de um mundo sem Deus [...] o cristianismo e em si próprio, essencialmente, o movimento da sua própria distensão, porque representa a constituição de um sujeito em abertura e em distensão de si. E evidentemente então preciso dizer que a desconstrução, que não é possível senão mediante esta distensão, e ela própria crista. Ela é crista porque o cristianismo é, de origem, desconstrutor, porque de antemão se reporta a sua própria origem como a um jogo, a um intervalo, a um batimento, a uma abertura na origem” (2016, 276).

existido” (1999b, 1480), di-lo-á justamente Pasolini. O horizonte semântico do sagrado assinala, portanto, a atenção de Pasolini à excedência irredutível de uma anterioridade sem idade e sem presença, des-ligada do tecido da história, sinalizada no e como apelo do que resta, de cada vez, outro, in-finitamente outro.

O Evangelho, segundo Pasolini, porta justamente esse apelo. Ou, para sermos mais precisos, tem por condição esse apelo, essa disposição e/ou abertura ao outro, ou a-Deus, de que é o nostálgico testemunho⁵⁰.

2.2. De um segredo sem segredo. O Evangelho de Pasolini

É, pois, o sagrado de um apelo ou o sagrado como apelo de um outro, in-finitamente outro que se ex-creve, de cada vez, no e como cinema que importa examinar no filme de Pasolini.

Em primeiro lugar, observe-se o acolhimento das figuras humanas que o habitam quase sempre em grande plano, ou, mais exatamente, a eleição do rosto como motivo estrutural da experiência que se pretende afirmar. Há, a esse respeito, que sublinhar a ausência de qualquer codificação afetiva que substantive no rosto um sentido, a expressão de um espaço interior entendido como *dominium* de um sujeito.

Com efeito, o «interior» não nomeia uma profundidade e/ou intimidade oculta a interpretar, a exprimir. Surge-nos distintamente como experiência de um vazio estrutural, de uma ausência estrutural de intencionalidade ou expectativa, de projeto e de sujeito. De tal modo que o filme co-incide justamente com a experiência desta ausência, desta *via rupta* no e do sentido que no rosto se esvazia, fixando nele o índice de uma interioridade esvaziada. O que assim se pretende figurar é a *kénōsis* de Paulo⁵¹, ou seja, o esvaziamento de

⁵⁰ A literatura dedicada à análise do filme de Pasolini não chega a considerar a questão a-teológica que o atravessa. A investigadora Millicent Marcus, da Universidade de Yale, por exemplo, escreve: “Pasolini conseguiu conduzir a bom fim uma versão ateia da história de Cristo sem ceder à dupla tentação inerente ao projeto: aquela de fingir hipocritamente sensibilidade cristã em nome da coerência poética, ou aquela de analisar cientificamente o fenómeno Cristo nos termos da dialética materialista” (2010, 3). A afirmação é, de certo modo, coerente com o argumento que aqui se persegue. Resta todavia insuficiente, na medida em que, nas páginas subsequentes, a autora não chega a tematizar a questão do ateísmo, ou seja, a questionar como se dá a pensar o ateísmo na economia audiovisual que o filme propõe. Distante de qualquer tipo de ajustamento problemático, o ateísmo surge-nos, no discurso de Marcus como no de outros autores (v. Hamza 2016), como uma espécie de evidência conceptual, declinado *a priori* como simples descrença/ não-crença na figura do Deus da teologia. Trata-se, aliás, de um gesto que enferma decisivamente a recepção do Evangelho de Pasolini: o de glosar o ateísmo não já como motivo e problema do filme, enquanto filme, ou bem enquanto cinema, mas como convicção pessoal do autor (v. Pasolini 1999d, 1332, 1336), como *fait divers* biográfico de onde o filme se eleva enquanto efeito possível (v. Testa 1994, 180-209).

⁵¹ “no entanto, esvaziou-se a si mesmo, tomando a condição de servo. Tornando-se semelhante aos homens e sendo, ao manifestar-se, identificado como homem” (*allà heautòn ekénōsen morphèn doulou labón, en homoiōmati anthrōpōn genómenos: kai*

Deus entendido como fundo de sentido que lavra e torna possível o vivente humano, o vivente *tout court*, do qual seria a origem e a eterna condição de possibilidade.

É este o problema central do Evangelho de Pasolini: o de um rosto que porta a marca da divindade que nele se esvazia de toda a substancialidade, aí onde é sobretudo questão de considerar uma afetação não já teológica mas ontológica da questão do esvaziamento, referida, enquanto tal, ao ser de que o esvaziamento resta o único predicado.

A medida (sem medida) deste esvaziamento é a apresentação, no e enquanto filme, enquanto cinema, de uma abundância, de uma disponibilidade – um *pollachôs*, como no-lo lembra a memória aristotélica de Jean-Luc Nancy⁵² – da figura humana e como figura humana. No desmoronamento do princípio e da origem, resta, justamente, a disponibilidade da figura, o aberto e/ou a abertura de cada vez in-finita da sua fidelidade a mais de *um/não* mais *um*.

Notemos, ao rés do filme, a ex-posição do problema segundo Pasolini. Veja-se, por exemplo, ao minuto 16, a véspera da designada “Fuga Para o Egito” (Mt 2, 13-23). Trata-se, em sede neotestamentária, da passagem que compreende o aviso de um anjo a José, alertando-o para a urgência de fugir para o Egito com a família, ante a chegada iminente das milícias de Herodes, com o propósito de matar Jesus.

Percorra-se o itinerário que a câmara e a montagem de Pasolini delineiam. Em primeiro lugar, contemplamos um brevíssimo díptico que compreende dois planos fixos, a saber, a perspectiva exterior do interior da casa onde a família repousa, após a qual se sucede a perspectiva inversa. Em segundo lugar, um plano aproximado do rosto de José inaugura o movimento de uma panorâmica que nos revelará, zona a zona, a dimensão operária que a sua figura recobre no chão cultural da tradição cristã, do serrote aos pedaços de madeira. O movimento termina, finalmente, enquadrando os corpos de Maria e de Jesus, desacordados, sobre a cama. Em terceiro lugar, uma outra sequência de grandes-planos, primeiro de Maria, dormindo, e, depois, do menino, atento, encarando a objetiva. Em quarto e último lugar, quatro grandes planos se enovelam e mutuamente se implicam, enquadrando os rostos de José e do anjo que finalmente endereça a sua mensagem: “Levanta-te, toma para ti o menino e sua mãe, foge

schēmati heuretheis hōs ánthrōpos) (Fl 2, 7). O verbo de que o evangelista se serve, a saber, *ekénōsen* (der. de *kenōō*, «esvaziar», «privar de conteúdo ou de possessão»), enforma, do ponto de vista da teologia cristã, a doutrina do esvaziamento (gr. *kénōsis*) de Deus, i.e., em traços gerais, o movimento pelo qual Deus se esvazia da sua divindade no *mistério* da Encarnação.

⁵² Segundo Nancy, o ser dar-se-ia justamente a pensar segundo a (in)condição de um abandono de princípio e d(o) princípio. O ser está abandonado, ele não é mesmo outra coisa senão de cada vez este abandono. Há, todavia, neste abandono uma disponibilidade, uma abundância, um *pollachôs*, justamente, dirá Nancy retomando a célebre passagem de Aristóteles sobre a multimodalidade em que o ser se diz (*pollachôs légetai*, Met. 1055a, 34). Veja-se Nancy 1983,142.

para o Egito e demora-te aí até que eu não te advirta: Herodes pretende de facto procurar o menino para o matar” (Mt 2, 13)⁵³.

O intervalo que magnetiza a nossa atenção situa-se entre as palavras do anjo e o seu enigmático acolhimento no rosto de José. Com efeito, ante o aviso do iminente atentado à existência do vivente pelo qual lhe cumpre velar, José não exhibe senão a imperturbabilidade do seu rosto nu (Figura 3), despojado de qualquer conteúdo que se dê ou suporte enquanto *propriedade* de um sujeito. Observamos, na sequência do evento, que José e a família são sensíveis⁵⁴ às palavras do anjo, partindo para o Egito. Mas em nenhum momento se concedem sequer uma palavra, a mais subtil modulação confessional. De modo que o que no anúncio se anuncia desperta para o que no seu significado se perde: o apelo de outro em direção a outro.

Apelar não quer dizer designar alguém e requerer a sua atenção, e menos ainda a sua obediência. Designa somente uma dádiva, um aceno, a alteridade e/ou o *dizer* do e no *dito*, como instância pré-linguística ou como excedente da linguagem. O que significa que esta não se desenvolve num espaço próprio de plenitude, mas que contempla a possibilidade de um segredo, de uma deserção face a qualquer autossuficiência imediata, pondo decisivamente em perda qualquer pragmática da transmissão.



Figura 3: Fotograma de *Il Vangelo Secondo Matteo*, | © Filmoteca Vaticana

Importa então considerar no anúncio o impulso dispersante e/ou diferenciante que o opacifica, ou que nele veta a interpretação. Trata-se de um *dizer* que nos con-voca e nos apela, que nos solicita o

⁵³ Traduzimos a proposta do filme de Pasolini face ao Evangelho de Mateus, no italiano “Alzati, prendi con te il bambino e sua madre, fuggi in Egitto e resta là finché non ti avvertirò: Erode infatti vuole cercare il bambino per farlo perire”. Não é como tal possível indicar qualquer edição bíblica de referência.

⁵⁴ Laboramos sobre a diferença entre a sensibilidade, relativa ao ser, e as sensações, da ordem do sujeito e/ou do indivíduo que se pretende plenamente constituído *enquanto tal*.

ouvido, a escuta⁵⁵. Ora, o evento de um dizer que se anuncia a uma escuta não é o do significado⁵⁶, do conteúdo decifrável e, como tal, a decifrar, mas o de um endereçamento (*adresse*), de um envio que porta, de cada vez, a exigência de co-responder⁵⁷ a uma missiva todavia sem mensagem e/ou ao que na missiva é anterior à mensagem: a sua força de emissão.

Escutar é então ouvir passar o que se ouve sem o poder deter ou apropriar. Como tal, o anúncio não permite que remetente e destinatário se identifiquem, uma vez que ele não pode senão vir do outro, partir do outro, a ele e por ele restando aberto. Porque, para o dizermos com Nancy, “O que é do outro ou o que vem do outro não se interpreta de imediato, anuncia-se” (1982, 40). O que é dizer que o que importa, justamente, é co-responder a uma alteridade de cada vez irreduzível a um expediente de mensagem e de narração, de um sentido consumado.

No tremor deste movimento, o filme desafia também toda a iconografia do anjo, todo o elemento que o determina e prescreve na proximidade de Deus, da mensagem divina de que é o agente junto dos homens, como trâmite *necessário*⁵⁸ entre dimensões distintas. De outro modo, ele é ali um vivente *qualquer*⁵⁹, um rosto que se aliena e a-teiza no abandono de qualquer dimensão de imediaticidade (Fig. 4).



Figura 4: Fotografia de *Il Vangelo Secondo Matteo* | © Filмотeca Vaticana

⁵⁵ A isto mesmo parece referir-se Phillippe Sollers, considerando *Il Vangelo Secondo Matteo* um filme “completamente vocal”, i.e., um filme em que é sobretudo questão de escutar (Bonnet 2011, 74).

⁵⁶ Sobre a irreduzibilidade do ouvir/escutar (*écouter*) ao ouvir/ entender (*entendre*), i.e., a um ouvir que tudo consigna à autoridade de um *logos*, de uma inteligibilidade, veja-se Nancy 2002.

⁵⁷ No pano de fundo do argumento aqui perseguido, trabalha o conceito de *co-respondência* de Heidegger, cujo sentido, no alemão *ent-sprechen*, indica uma “disponibilidade do ouvido” (*unser Ohr öffnen*) face à injunção de um apelo (*Anspruch*) (o apelo do ser do ente e/ou do ser que é o ente). Co-responder não é mesmo outra coisa senão essa disponibilidade, essa ex-posição. Veja-se Heidegger 2005.

⁵⁸ Veja-se Cacciari 2008.

⁵⁹ “Qualquer um, quaisquer uns, o um numeroso, o que é dizer o singular plural” (Nancy 1993, 115). A este respeito, veja-se, também, Agamben 1990.

De notar que a palavra anjo, do latim tardio *angĕlus*, do grego *ángelos*, («mensageiro», «núncio», donde o verb. *Angéllō*, «anunciar»), é usada na LXX para verter o hebraico *mal k*, («mensageiro», «ministro»). Uma breve incursão genealógica permite-nos, todavia, alargar o espaço semântico do conceito. O linguista Ottorino Pianigiani fá-lo derivar do sânscrito védico *Añgiras*, antigo persa *Aggaros*, moderno *Angar*, «mensageiro», do radical indo-europeu **Ag*, «andar», «agir», «fazer» (sscr. *Acati*, *Ag'ati*, “andar”, «pressionar», «empurrar», «portar»), propriamente: “aquele que vai, que anda” (1907). Giovanni Semerano, por sua vez, desdobra igualmente o conceito a partir do antigo persa *Aggaros*, estabelecendo, porém, a genealogia da palavra no acadiano *an-gerri*, «na estrada», «a caminho» (1984). Neste contexto, importa sobretudo reter que a questão do anjo, antes de qualquer cristalização dogmática, é uma questão de movimento, o que é dizer uma questão de cinema.

Repare-se, a esse título, na sequência imediatamente anterior à passagem que analisamos. Inaugura-a um grande plano do rosto do anjo, ao qual se sucede um *zoom* frontal em direção ao rosto de um dos emissários de Herodes, surpreendido no momento preciso em que se depara com o evento daquela figura. Seguir-se-á uma panorâmica iniciada pelo movimento giratório da cabeça do anjo que nos revelará a *aberto* da paisagem e do percurso que lhe cumpre percorrer. O final da sequência contará ainda um plano aproximado da nuca do anjo enquanto este principia a locomover-se, e um plano geral do séquito que acompanha os emissários de Herodes, vistos de costas, percorrendo o mesmo caminho, com o anjo destacadamente à frente.

O que importa fixar é o modo como o filme faz do anjo e do movimento uma única e mesma questão, ou seja, que o anjo não é outra coisa na experiência do filme do que a *evidência* da sua locomoção, da sua ida e da sua vinda. Há então que conceber a dinâmica de um movimento privado de princípio e de finalidade, de *arché*⁶⁰. O que significa conceber um movimento que di-fere, de cada vez, o estatuto transcendental desses dispositivos. O anjo passa, continua, não se substantiva ou esgota enquanto mensagem: vem de nenhures e vai para nenhures, constitui um trânsito sem medida que o suporte.

A escuta de José e de Maria, a convivência e do anúncio e do ato que lhe co-responde, não é, pois, uma questão de conteúdo, não depende de uma postulação de saber. Não se trata de uma fidelidade apoiada no favor da divindade, do ente-supremo cuja «mensagem» salvaria Jesus, mas de um movimento – uma fé – cuja mecânica diz respeito ao apelo do outro, do que acontece e ex-põe o vivente humano a um excesso sobre si mesmo.

Trata-se então de considerar uma certa referencialidade da fé, ou de uma fé que tem por referência, que é, de cada vez, a referência

⁶⁰ Cfr. nota 27.

a uma tal ex-posição⁶¹. O que é dizer considerar uma certa apóstrofe da fé, a dimensão interruptiva que a alimenta e re-cria, que a re-engendra na e pela atração do segredo, da absoluta enigmaticidade do que vem de novo, como novo, de cada vez.

É, todavia, questão de um segredo sem segredo, sem *mistério* e sem gnose. Um segredo que não é mesmo outra coisa senão uma certa força de deslocação, a in-finita resistência do *outro* à circunscrição do seu apelo. Este, por sua vez, é então essa distância, audível, no interior de um segredo irrevelável, ou mais exatamente, a audibilidade secreta. O que assim se figura ou põe em obra é bem o incalculável da fé, a dimensão a-teológica de que é ou de que dá, de cada vez, testemunho. Não é, portanto, uma fé *em* Deus, mas *para* Deus, *a-Deus*, sensível ao esvaziamento do sentido que ele exhibe como exigência.

Coda – O movimento do cinema

Permitamo-nos, telegraficamente, esboçar algumas conclusões de carácter preliminar. O «Evangelho» de Pasolini abre para o problema da desconstrução, ou mesmo da auto-desconstrução do cristianismo, enquanto re-ligião que se concebe a partir de um esvaziamento essencial, de uma saída da re-ligião⁶². Trata-se, enquanto tal, de alimentar uma certa aproximação interruptiva face à vulgata que o prescreve como *dominium* e revelação de um princípio, da medida de re-colha⁶³ do vivente humano, do vivente de um modo geral. O que significa que não é aqui questão de um designio crítico⁶⁴ ou confirmativo, servil, do cinema face ao cristianismo, registos que supõem que aquele se apresente como exterior ao cristianismo, ou ao

⁶¹ Note-se que o problema da ex-posição da figura humana e/ou da ex-posição como (in)condição ontológica da figura humana, ocupa, desde sempre, a obra e o pensamento de Pasolini, encontrando no «Evangelho» a sua mais acabada formulação. Recorde-se, por exemplo, o apelo inscrito no poema *La crocifissione* (1948-49): “É preciso *expor-se* (isto ensina o pobre cristo pregado?)” (Pasolini 2003, 467). É bem toda a questão da cruz, ou melhor, do im-pensado da cruz e da crucificação em sede de teologia cristã que nestas linhas se oferece como problema. Segundo Pasolini, não é questão de considerar e/ou de circunscrever a *paixão* à encarnação do Verbo que se faz homem por amor ao homem, morrendo para redimir a humanidade, re-conciliando-a e/ou re-ligando-a a um princípio. Trata-se, distintamente, de considerar um problema anterior a qualquer desenvolvimento e/ou cristalização dogmática da *paixão*, o problema de um corpo, justamente, exposto, ou mesmo *ex-peau-sé*, se nos permitirmos grafá-lo com Jean-Luc Nancy: “Corpo exposto: não é um pôr-à-vista do que, inicialmente, estaria escondido, fechado. Aqui, a exposição é o próprio ser, e isso diz-se: existir. Expeleção (*expeausition*): assinar diretamente sobre a pele, a pele do ser. A existência e a sua própria tatuagem” (1993, 98) (seguimos a sugestão de tradução de Fernanda Bernardo face ao neologismo *expeausition*, proposta em Bernardo 2013, 7). Sobre a questão da crucificação em Pasolini, veja-se Mastrodonato 2017, 58-61.

⁶² Veja-se Gauchet; Casanova 2002.

⁶³ Alude-se nesta passagem ao primeiro versículo do Evangelho de João: “No princípio existia o Verbo, o Verbo estava em Deus, e o Verbo era Deus” (*En archēi ēn ho lógos, kai ho lógos ēn pròs tôn theón, kai theòs ēn ho lógos*) Jo 1,1). Recorde-se que a palavra grega *lógos*, na sugestão de tradução de Heidegger, significa justamente «re-colher», «co-ligir», «re-unir» (*sammeln*). Cfr. Heidegger 1983, 132.

⁶⁴ Cfr. nota 35.

lado do cristianismo. Importa nesse sentido sublinhar um gesto, um movimento do cinema em direção ao que no cristianismo precede/excede toda a construção e/ou circunscrição eclesiástica. O que não quer dizer um movimento que se enderece a um suposto cristianismo primitivo, puro, no âmbito do que possa ter sido uma configuração histórica anterior ao seu desenvolvimento dogmático, mas um movimento que o considere na e a partir da distensão, do esvaziamento que ele anuncia. Do que é assim questão, é justamente de um cristianismo que não é mesmo outra coisa, segundo Pasolini, senão esse gesto de uma pontualidade que falta e/ou que escapa, de cada vez, a si-mesma, i.e., a um dispositivo onsiológico, imunitário.

A modalidade da relação existente entre cinema «e» cristianismo é aqui de natureza heteronômico-dissimétrica, salvaguardando a distância e a dis-con-junção entre duas dimensões que não podem, segundo Pasolini, senão restar secretas, sem origem e sem finalidade. Há então que compreender que cinema «e» cristianismo partilham aqui a mesma fonte remota, incerta, a mesma hiperbolicidade, a mesma atenção, afinal, a um esvaziamento de princípio e/ou do princípio, da lógica da principialidade que os esgota em sede *re*-ligiosa, *re*-presentacional. O que assim se dá finalmente a pensar é então o radical cristianismo do cinema. O que significa também, ao mesmo tempo, a dimensão radicalmente cinemática do cristianismo. No centro (sem centro) e do cinema e do cristianismo, ser e movimento entretecem uma única questão, a questão de um vivente que de cada vez se esvazia de substância, de princípio que reiterativamente o engendre e justifique.

O problema do apelo, como vimos, é aqui essencial. Isto é, toda a questão de uma palavra que vem (*logos erchómenos*), e que não cessa de vir, di-ferindo toda e qualquer hipóstase e/ou *para-ousia* (literalmente, «estar ao lado da essência») de um sentido que resta, de cada vez, em permanente declosão. Pasolini re-pensa e o cinema e o cristianismo a partir de uma veniência fundamental, designando o sem fim de um movimento de vinda. Note-se, por exemplo, em Mateus (3, 11; 11,3), mas os exemplos, nomeadamente em Paulo, seriam volumosos, que o messias é justamente designado como “aquele que vem” (*mou erchómenos, ho erchómenos*), e que não pode senão vir, sem nunca acabar de vir. O verbo grego *erchomai* significa precisamente “vir”, “andar” (v. Montagnini, F., Scarpato, G., Soffritti, O 1969a, 913-951). O que não quer dizer que o tempo do cristianismo⁶⁵, tal como o tempo do cinema, se dirija messianicamente a um futuro de restituição, de sentido. De outro modo, trata-se de um presente, ou mais exatamente, no dizer de Nancy, da “presença enquanto ela é verdadeiramente *presente*, o que é dizer vindo, apresentando-se, oferecida, disponível” (2001, 31). Talvez não se trate, dirá ainda o filósofo, rigorosamente, de uma vinda, porventura demasiado fenomenológica-constituente, mas de um vir:

A vinda (mas há porventura «a» vinda, e não antes um «vir» que vem sem se deixar substantivar?) demanda outra coisa – e sem

⁶⁵ Sobre esta questão veja-se Agamben 2000.

dúvida, antes de mais, um deixar-*vir* e sobrevir, uma aptidão – necessariamente inapta – à surpresa do sentido, e também ao deixá-lo ir (Nancy 1993: 59).

No Evangelho de Pasolini, ser e movimento esboçam justamente, e no mesmo lance, o problema de um «*vir*» que vem já sempre a partir, a ausentar-se. O sentido vem, i.e., ausenta-se, retira-se. Ou bem se esvazia, de cada vez, na e como figura, como fidelidade da figura a mais de *um/não* mais *um* sentido. No limite indefinido em que uma tal fidelidade se recorta, a figura escuta, abre-se à escuta de um apelo que passa, desamparado e incerto na sua fonte⁶⁶.

As figuras do anjo, de José e de Maria pertencem à experiência do apelo, cuja responsabilidade não permite nenhuma certeza em matéria de destinação. Toda esta dinâmica resta suspensa. É isto que impede que uma experiência indecisa no trânsito destinador-destinatário se transforme em caricatura dogmática, i.e., em experiência de uma eleição, como terá sido o «caso» de Julião de Nakaura, segundo a declinação bio-tanato-gráfica que dele nos propõe o filme de João Mário Grilo.

A comunidade precária e do apelante e do apelado é aqui o nome da fé, a sua tensão e a sua e-moção, o seu cinema. Trata-se de uma ética da escuta, o que é dizer da precedência do vínculo que liga o existente ao apelo de uma palavra que *vem*. É como ferida aberta, de cada vez ex-posta não tanto ao conteúdo do que irrompe, mas à sua força de irrupção, que a fé existe. Não é, pois, questão de compreender uma prova que a justifique, que circunscreva os seus possíveis, mas um aceno⁶⁷ como marca de uma passagem de cada vez impossível de apropriar.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. 1990. *La comunità che viene*. Turim: Einaudi.
 ———. 2000. *Il tempo che resta: Un commento alla Lettera ai Romani*. Turim: Bollati Boringhieri.

⁶⁶ “Um apelo (*appel*) digno deste nome [...] não deve dar lugar a nenhuma certeza do lado do destinatário. Sem o que não é um apelo” (Derrida 2003, 17).

⁶⁷ Permitimo-nos uma vasta elipse em torno da questão do *aceno*, cujo necessário desdobramento problemático não podemos aqui considerar. Indique-se, provisoriamente, que o aceno (*Wink*), como no-lo lembra Heidegger, é bem a linguagem de Deus e/ou dos deuses: “os acenos (*Winke*) são desde os tempos mais antigos a linguagem dos deuses” (Hölderlin cit por. Heidegger 1981, 46). Disso mesmo nos dá igualmente conta o fragmento 33 de Heráclito, a propósito de Apolo: “o Senhor que é oráculo em Delfos não desvela nem sela, mas acena” (*ho ánox hoú tò manteíón esti tò en Delphois ou̓te légei ou̓te krýptei allà sēmainei*) eraclitus 1967, 490). Na escuta de Heidegger, trata-se justamente de considerar o duplo laço velamento-desvelamento que no aceno se desenha. Veja-se, por exemplo, Heidegger 1999, 127-128.

- . 2005. *Homo Sacer – Il potere sovrano e la nuda vita*. Turim: Einaudi.
- Aichele, George. 2002. “Translation as De-Canonization: Matthew’s gospel according to Pasolini”. *Cross Currents*, V. 51, N. 4, 524-534.
- Bataille, George. 1973. *Œuvres Complètes V – La Somme Athéologique, I*. Paris: Gallimard.
- Bazin, André. 1997. *Bazin at Work. Major Essays & Reviews from the Forties & Fifties*. Nova Iorque: Routledge.
- . 2005. “Le Journal d’un curé de campagne and the stylistics of Robert Bresson”. In *What Is Cinema? Vol. 1*, ed. André Bazin. Berkeley: University of California Press, 125-143.
- Benveniste, Émile. 1969. *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes. 1. économie, parenté, société*. Paris: Éditions de Minuit.
- . 1969a. *Le Vocabulaire des Institutions Indo-Européennes. 2. pouvoir, droit, religion*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bergala, Alain. 2004. “De l’impureté ontologique des créatures de cinéma”. *Trafic*, N. 50, 23-36.
- Bernardo, Fernanda. 2013. “Expeausition’s: La pensée du corps ou la passion d’une «peau d’écriture» chez Jean-Luc Nancy”. *Revista Filosófica de Coimbra*, N. 45, 7-24.
- . 2016. “Nota de tradução”. In *A Declosão (Desconstrução do Cristianismo, 1)*, de Jean-Luc Nancy, 95. Coimbra: Palimage.
- Blanchot, Maurice. 1969. *L’Entretien Infinie*. Paris: Gallimard.
- Blizek, William L. 2009. *The Continuum Companion to Religion and Film*. Nova Iorque: Continuum.
- Bonnet. 2011. “Entretien avec Philippe Sollers”. In *Cinéma et littérature, le grand jeu/2*, ed. Jean-Louis Leutrat, 74-271. Grenoble: De l’incidence éditeur.
- Calabrese, Giuseppe Conti. 1994. *Pasolini e il Sacro*. Milão: Jaca Book.
- Cacciari, Massimo. 2008 *L’Angelo necessario*. Milão: Adelphi.
- Critchley, Simon. 2009. “Calm – On Terrence Malick’s *The Thin Red Line*”. In *The Thin Red Line*, ed David Davies. Nova Iorque: Routledge.
- Degenève, Jonathan. 2011. “La Cinéfilie de Jean-Luc Nancy”. In *Figures du dehors. Autour de Jean-Luc Nancy*, ed. Gisèle Berkman, Danielle Cohen-Levinas, 345-354. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Defaut
- Deleuze, Gilles. 1983. *Cinéma 1 – L’Image-Mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Demosthenes. 1964. *Demosthenes III – Meidias, Androtion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton I and II – XXI-XXVI*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1978. *Demosthenes Private Orations Vol. III Orations L-LIX*. Cambridge: Harvard University Press.
- Derrida, Jacques. 1986. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée.
- . 1993. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée.
- . 1995. *Mal D’Archive*. Paris: Galilée.
- . 1996. *Apories*. Paris: Galilée.
- . 2000. *Foi et Savoir*. Paris: Éditions du Seuil.
- . 2003. “Abraham, l’autre”. In *Judéités. Questions pour Jacques Derrida*, ed. Joseph Cohen, Raphael Zagury-Orly, 11-42. Paris: Galilée.
- . 2004. “Jacques Derrida, penseur de l’événement. Entretien par Jérôme-Alexandre Nielsberg”. *L’Humanité*, 28 Janvier. <http://www.humanite.fr/node/299140>.
- . 2005. *‘Et cetera... (and so on, und so weiter, and so forth, et ainsi de suite, und so überall, etc.)*. Paris: L’Herne
- . 2007. “Pencer ce qui vient”. In *Derrida Pour le temps à venir*, ed. René Major, 20-21. Paris: Stock.
- Dottorini, Daniele. 2010. “La Dialettica del Sacro”. *Fata Morgana*, IV, N. 10, 39-54.
- Eckhart, Meister. 2017. *Commento al Vangelo di Giovanni*. Milão: Bompiani.
- Esposito, Roberto. 2002. *Immunitas. Protezione e negazione della vita*. Turim: Einaudi.
- Ernout, Alfred; Meillet, Alfred. 2001. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck
- Felice, A.; Gri, G. P. 2013. *Pasolini e l’Interrogazione del Sacro*. Pádua: Marsilio.
- Gauchet, Marcel; Casanova, Pascale. 2002. “Religion et politique: état des lieux”. Acedido 13-VII-2019. <http://gauchet.blogspot.com/2006/08/religion-et-politique-tat-des-lieux.html>
- Givone, Sergio. 1995. “Pasolini e il sacro”. *Antologia Vieusseux*, N. 2, mai.-ago., 221.
- Hamlyn, Nicky; Payne, Simon; Rees, A. L. (eds.). 2016. *Kurt Kren: Structural Films*. Bristol: Intellect Ltd.
- Hamza, Agon. 2016. *Althusser & Pasolini – Philosophy, Marxism, and Film*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan.
- Heidegger, Martin. 1976. *Gesamtausgabe, 9 – Wegmarken*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

- . 1981. *Gesamtausgabe, 4 – Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 1983. *Gesamtausgabe, 40 – Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 1987. *Gesamtausgabe, 55 – Heraklit*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 1989. *Gesamtausgabe, 65 – Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 1999. *Gesamtausgabe, 39 – Hölderlins Hymnen «Germanien» und «Der Rhein»*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 2005. *Che cos'è la filosofia? (testo originale a fronte)*. Génova: Il Nuovo Melangolo.
- . 2006. “Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik”. In *Gesamtausgabe, 11 - Identität und Differenz*, 51-81. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 2009. *Gesamtausgabe, 71 – Das Ereignis*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- . 2014. *Gesamtausgabe, 94 – U berlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931-1938)*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.
- Heraclitus. 1967. *Heraclitus – Greek text with a short commentary*. Mérida: The Los Andes University Press.
- Hubert, H., Mauss, M. 1964. *Sacrifice: Its Nature and Function*. Chicago: Chicago University Press.
- Johnston, Robert K. 2006. *Reel Spirituality: Theology and film in Dialogue*. Ada: Baker Academic.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 2004. *Pasolini, une Improvisation: D'une sainteté*. Paris: William Blake & Co. Edit.
- Lyden, John C. 2003. *Film as Religion. Myths, Morals and Rituals*. Nova Iorque: New York University Press.
- Lightfoot, J. B. (org.). 1988. “On the Martyrdom of S. Polycarp”. In *Apostolic Fathers*, 185-211. Londres: Macmillan.
- Mastrodonato, Michela. 2017. “Pietà per la creatura!” – *La durata umanistica e sacrale della poesia di Pier Paolo Pasolini*. Florença: Franco Cesati Editore.
- Marcus, Milicent. 2010. “Il Vangelo secondo Matteo. Lo sguardo della fede”. In *Tre Studi su Il Vangelo Secondo Matteo*, 1-31. Milão: Raffaello Cortina Editore.
- Marsh, Clive. 2007. *Theology goes to the Movies: An introduction to critical Christian thinking*. Nova Iorque: Routledge.
- May, John R.; Bird, Michael. 1982. *Religion in Film*. Knoxville: University of Tennessee Press.

- Montagnini, F., Scarpato, G., Soffritti, O. (Orgs.). 1969a. “έρχομαι”. In *Grande Lessico del Nuovo Testamento, Vol. III*, 913-951. Brescia: Paideia.
- . 1969. *Grande Lessico del Nuovo Testamento, Vol. V*. Brescia: Paideia.
- . 1969b. *Grande Lessico del Nuovo Testamento, Vol. VI*. Brescia: Paideia.
- Nancy, Jean-Luc. 1982. *Le partage des voix*. Paris: Galilée.
- . 1983. “L’Être Abandonnée”. In *L’Impératif Catégorique*. Paris: Flammarion.
- . 1991. “L’excrit”. In *Une pensée finie*, 55-64. Paris: Galilée, 1991.
- . 1993. *Le Sens du Monde*. Paris: Galilée.
- . 2001. *L’Évidence du Film*. Bruxelles: Yves Gevaert Éditeur.
- . 2002. *À l’écoute*. Paris: Galilée.
- . 2009. *Le Plaisir au dessin*. Paris: Galilée.
- . 2010. *L’Adoration (Déconstruction du Christianisme, 2)*. Paris: Galilée.
- . 2011. *O peso de um pensamento, a aproximação*. Coimbra: Palimage.
- . 2016. *A Declosão (Desconstrução do Cristianismo, 1)*. Coimbra: Palimage.
- Nestle-Aland – *Novum Testamentum Graece*. Estugarda: Deutsche Biblegesellschaft, 2012
- Pasolini, Pier Paolo. 1999. “Sacer”. In *Saggi sulla politica e sulla società*, 381-384. Milão: Arnoldo Mondadori.
- . 1999b. “Elogio della barbarie, nostalgia del sacro”. In *Saggi sulla politica e sulla società*, 1480-1490. Milão: Arnoldo Mondadori.
- . 1999c. “Il nome o il grido della rana greca”. In *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, 193-198. Milão: Arnoldo Mondadori.
- . 1999d. “Conversazioni con Jon Halliday 1968-1971”. In *Saggi sulla politica e sulla società* 1283-1399. Milão: Arnoldo Mondadori.
- . 2003. “La crocifissione”. In *Tutte le Poesie, V. 1*, 467-468. Milão: Arnoldo Mondadori
- Pianigiani, Ottorino. 1907. *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*. Milão: Società Editrice Dante Alighieri.
- Rahlf, Alfred; Hanhart, Robert. 2005. *The Septuagint (LXX)*. Estugarda: Deutsche Biblegesellschaft.
- Rodrigues Lopes, Silvina. 2013. *Teoria da Des-posseção*. Lisboa: Averno.

- Ruth Miles, Margaret. 1997. *Seeing and Believing: Religion and Values in the Movies*. Boston: Beacon Press.
- Semerano, Giovanni. 1984. *Le Origini della Cultura Europea. Vol. II – Dizionari Etimologici: Basi semitiche delle lingue indeuropee. Dizionario della Lingua Greca*. Florença: Leo S. Olschki Editore.
- Schurmann, Reiner. 1982. *Le Principe d’anarchie: Heidegger et la question de l’agir*. Paris: Seuil.
- Silva, Carlos H. do C. 2005. “Libertação da Palavra. Do Incrível e do Incomunicável”. In *Da fé na comunicação à comunicação da fé*, ed. José Rosa, J. Paulo Serra, 145-265. Covilhã: LabCom.
- Testa, Bart. 1994. “To Film a Gospel... and Advent of the Theoretical Stranger”. In *Pier Paolo Pasolini: Contemporary Perspectives*, ed. Bart Testa, Patrick Rumble, 180-209. Toronto: University of Toronto Press.
- Tresmontant, Claude. 1983. *Le Christ hébreu: la langue et l’âge des Évangiles*. Paris: O.E.I.L.
- Tscherkassky, Peter. 2012. *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*. Viena: Austrian Film Museum.
- Vattimo, Gianni. 1998. *La fine della modernità*. Milão: Garzanti.

FILMOGRAFIA

- The Gospel According to Matthew*. Dir. Pier Paolo Pasolini. Reino Unido: Eureka, 2012 [1964].
- Os Olhos da Ásia*. Dir. João Mário Grilo. Portugal/França/et. al.: Madragoa filmes et al., 1996.

Recebido em 20-XI-2018. Aceite para publicação em 13-IV-2019.