

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Elainy Fátima de Souza

Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese.

Explorando itinerários religiosos nos filmes *A última tentação de Cristo* e *Silêncio*

Juiz de Fora

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA RELIGIÃO

Elainy Fátima de Souza

Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese.

Explorando itinerários religiosos nos filmes *A última tentação de Cristo* e *Silêncio*

Tese doutoral apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do título de doutora em Ciência da Religião.
Área de Concentração: Filosofia da Religião.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Pieper

Juiz de Fora

2023

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Souza, Elainy Fátima de.

Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese. Explorando itinerários religiosos nos filmes "A última tentação de Cristo" e "Silêncio". / Elainy Fátima de Souza. -- 2023. 387 f. : il.

Orientador: Frederico Pieper

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2023.

1. Busca Espiritual. 2. Cinema. 3. Arte. 4. Religião. I. Pieper, Frederico , orient. II. Título.

Elainy Fátima de Souza

Religião enquanto busca espiritual no cinema de Martin Scorsese. Explorando itinerários religiosos nos filmes A última tentação de Cristo e Silêncio

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Ciência da Religião. Área de concentração: Filosofia da Religião.

Aprovada em 28 de Julho de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Frederico Pieper Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edson Fernando de Almeida
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Elisa Rodrigues
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Frederico Barboza de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof. Dr. Helmut Renders
Universidade Metodista de São Paulo

Juiz de Fora, 30/06/2023.



Documento assinado eletronicamente por **Edson Fernando de Almeida, Professor(a)**, em 31/07/2023, às 10:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Helmut Renders, Usuário Externo**, em 31/07/2023, às 16:04, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Frederico Barboza de Souza, Usuário Externo**, em 31/07/2023, às 19:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1346882** e o código CRC **C38C28D8**.

Esta tese é dedicada aos meus pais João Manoel de Souza e Maria de Fátima Pinto Souza, e à minha irmã Aline Fátima de Souza por serem os melhores companheiros e amigos de jornada, devo salientar, com infinita paciência.

AGRADECIMENTOS

Finda-se uma trajetória. Chegou o momento de agradecer. Na realidade, sou muito grata a todas as oportunidades e experiências que vivi até aqui. E preciso reforçar. A Deus, ao Mestre Jesus e a espiritualidade amiga, a força que sempre esteve presente na minha vida.

E como nada acontece por acaso, sem as pessoas que mencionarei nada disso seria possível:

Aos meus avós, que me ensinaram pelo exemplo a resiliência, a empatia e a fé.

À minha amada família, João Manoel, Maria de Fátima e Aline Fátima, que sempre estiveram presentes nos momentos mais fáceis e difíceis, cultivando as conversas e a convivência diárias, para que eu pudesse realizar esse projeto com a segurança e a tranquilidade que a tarefa exigiu. Aline Fátima, que além de irmã, foi amiga e companheira na escuta e na análise dos textos.

Ao cineasta Martin Scorsese por sua obra impressionante.

À Casa Espírita, em especial aos trabalhadores do grupo NALE (Núcleo de Apoio a Luz do Evangelho), minha família. Que me ajudou a reconectar sempre com as coisas que realmente precisam de atenção nesta vida.

Aos amigos e amigas que me fortaleceram nesta caminhada. Em especial à Izabella Maddaleno por me auxiliar desde o início deste percurso.

Ao Mario Luis Monachesi Gaio que auxiliou de forma precisa na leitura acadêmica apesar do curto espaço de tempo. À Soraya Cristina Dias Ferreira pela leitura precisa no momento certo.

Aos meus amigos e amigas da Escola Estadual Professor Teodoro Coelho. Estes foram essenciais, o exemplo de determinação e força para recomeçar todos os dias. E por confiarem no meu trabalho. Também, a Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais (SEEMG), que me proporcionou o afastamento da sala de aula por certo período e foi essencial para o sucesso desta tese.

A todos os professores(as) muito especiais que fizeram parte da minha trajetória acadêmica desde o início. Em especial a Cecy Barbosa Campos, Thereza Domingues, Ilma Salgado, Marco Aurélio de Souza Mendes.

Aos professores Helmut Renders e Clodomir Barros de Andrade que fizeram parte da minha qualificação. E a professora Elisa Rodrigues e aos professores Helmut Renders, Carlos Frederico Barboza de Souza, Edson Fernando de Almeida, Arnaldo Huff e Claudio Ribeiro por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa, gratidão imensa.

À UFJF e aos profissionais do PPCIR e aos professores(as) do PPCIR e aos professores que tive o prazer de conhecer e a honra de ouvir. Em especial, Marcelo Ayres Camurça, Rodrigo Portella, Sônia Regina Corrêa Lages, Faustino Luiz Couto Teixeira, Maria Cecília dos Santos Ribeiro Simões, Clodomir Barros de Andrade, Etienne Higuët, Sidnei Vilmar Noé, Arnaldo Érico Huff Júnior e Frederico Pieper.

Aos representantes discentes que sempre tiveram a paciência e o compromisso de ajudar sempre que possível, e aos discentes que tive a honra de conhecer e compartilhar vivências e aos amigos e amigas que fiz durante esta jornada, como o André, a Maiara, o Danilo do grupo ETER coordenado pelo prof. Frederico Pieper, que ampliaram minha forma de ver o mundo. Em especial ao amigo Douglas, pelas boas conversas, o incentivo e a confiança.

Ao professor Frederico Pieper, que mudou minha vida, minha eterna gratidão, por me aceitar como sua orientanda e expandir meus horizontes. *Extraordinário!*

“Felizes os misericordiosos,
porque alcançarão misericórdia” (MATEUS 5, 7).

RESUMO

Esta tese investiga os itinerários espirituais dos protagonistas dos filmes *A última tentação de Cristo* (1988) e *Silêncio* (2016), do cineasta Martin Scorsese, traçando o caminho percorrido por Scorsese nessas obras, priorizando a busca espiritual dos protagonistas e do diretor neste processo. Este, parte de suas experiências existenciais, tais como a família, a cidade de Nova Iorque, a máfia/violência e a religião/ concepção punitiva de religião. Em função disso, o presente estudo teve como objetivo analisar o percurso realizado pelo diretor, por meio da sua produção cinematográfica. Por esse motivo, o trabalho dá um destaque especial às imagens, das duas películas, em que se expressam as principais características das personagens e todo o panorama vivenciado nas ficções. Utilizando-se como ferramenta de análise do cinema, a metodologia de Melanie Wright (2007). Outrossim, a descrição de cenas cruciais em que se capta a atmosfera do enredo. É importante ressaltar que as análises adotam o ponto de vista dos protagonistas, Jesus e padre Rodrigues, respectivamente, e não priorizam as questões que circundam as narrativas, como, por exemplo, a perspectiva dos discípulos (*A última tentação de Cristo*); e, o budismo e catolicismo (*Silêncio*). Para a presente abordagem serão adotadas algumas reflexões do teólogo Paul Tillich, visando como modelo metodológico alguns de seus textos que abordam a dinâmica da fé, a coragem de ser e a arte em Tillich. A partir desse pano de fundo, a proposta é evidenciar as singularidades relacionadas às questões da fé e da dúvida articuladas nos dois filmes mencionados. A tese defendida é a de que, a partir de uma compreensão de religião como busca espiritual, Scorsese entende a fé e a dúvida como dimensões complementares do itinerário espiritual dos protagonistas nos filmes analisados. Pode-se deduzir que a percepção de cinema é ampliada por meio do estudo da arte na religião.

Palavras-chave: Busca Espiritual. Cinema. Arte. Religião.

ABSTRACT

This thesis investigates the spiritual itineraries of the protagonists of the films *The Last Temptation of Christ* (1988) and *Silence* (2016) by filmmaker Martin Scorsese, tracing the path taken by Scorsese in these works and prioritizing the spiritual search of the protagonists and the director in this process. This is based on their existential experiences, such as family, New York City, the mafia, violence, and a punitive conception of religion. In view of this, the present study aims to analyze the path taken by the director through his cinematographic production. For this reason, the work emphasizes the images of the two films, in which the main characteristics of the characters and the whole panorama experienced in the fiction are expressed. Using as a film analysis tool, Melanie Wright's methodology (2007). Also, the description of crucial scenes in which the atmosphere of the plot is captured. It is important to emphasize that the analyses adopt the point of view of the protagonists, Jesus and Father Rodrigues, respectively, and do not prioritize the issues surrounding the narratives. Such as, for example, the perspective of the disciples (*The Last Temptation of Christ*) and Buddhism and Catholicism (*Silence*). For the present approach, some reflections of the theologian Paul Tillich will be adopted, aiming to use as a methodological model some of his texts that address the dynamics of faith, the courage to be, and art in Tillich. From this background, the proposal highlights the singularities related to the issues of faith and doubt articulated in the two films mentioned. The thesis defended is that, from an understanding of religion as a spiritual quest, Scorsese understands faith and doubt as complementary dimensions of the spiritual itinerary of the protagonists in the films analyzed. It can be deduced that the perception of cinema is broadened through the study of art in religion.

Keywords: Spiritual Search. Cinema. Art. Religion.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Em plano detalhe, a faca.....	32
Figura 2 – Em plano detalhe, os dentes e as garras.....	32
Figura 3 – Em plano geral, os combatentes se encaminham para a luta.	32
Figura 4 – Em plano detalhe, o medalhão do Arcanjo Miguel.	32
Figura 5 – Em meio primeiro plano, <i>padre Vallon</i> recebe a hóstia.	33
Figura 6 – Em plano detalhe, a cruz celta.	33
Figura 7 – A fachada e o muro da rua <i>Mulberry</i> da Antiga Catedral de <i>Saint Patrick</i>	35
Figura 8 – Destaque das cenas iniciais.....	42
Figura 9 – A discussão em <i>two-shot</i> de perfil.	42
Figura 10 – A visita à igreja.....	45
Figura 11 – Travis no seu apartamento se preparando.....	48
Figura 12 – A exaltação da <i>violência</i> na parede.....	49
Figura 13 – O letreiro luminoso <i>Fascinação</i>	54
Figura 14 – Montagem da sequência na prisão.....	53
Figura 15 – O recomeço.	58
Figura 16 – Scorsese em cena como fotógrafo.....	62
Figura 17 – O mundo da imaginação.....	63
Figura 18 – O encontro com o leproso.....	71
Figura 19 – A compaixão.....	73
Figura 20 – Scorsese trabalhando nas filmagens em Woodstock.....	88
Figura 21 – A coroa de espinhos e o título do filme com fundo vermelho.	105
Figura 22 – O homem ao chão.....	106
Figura 23 – As dúvidas começam.....	107
Figura 24 – O judeu que faz cruzeiros.....	108
Figura 25 – O combate.....	109
Figura 26 – O sofrimento.....	110
Figura 27 – Madalena.....	111
Figura 28 – A primeira crucificação.	112
Figura 29 – Confuso.....	113
Figura 30 – A consciência da finitude.....	114
Figura 31 – A procura de respostas.....	115
Figura 32 – O diálogo com a serpente.....	116

Figura 33 – O diálogo com o leão.....	118
Figura 34 – O diálogo com a coluna fogo.....	119
Figura 35 – O reencontro com João Batista.....	121
Figura 36 – O vermelho.....	123
Figura 37 – Os discípulos e o mestre.....	124
Figura 38 – Judas desperta Jesus.....	125
Figura 39 – Judas afasta o demônio.....	127
Figura 40 – O mosteiro no deserto.....	130
Figura 41 – O mestre.....	130
Figura 42 – A surpresa.....	131
Figura 43 – O enterro.....	131
Figura 44 – A luta interna de Jesus.....	132
Figura 45 – Purificado.....	135
Figura 46 – A conversa decisiva.....	136
Figura 47 – A nova fase.....	136
Figura 48 – A cor azul na cena.....	137
Figura 49 – Judas pensa antes e agir.....	138
Figura 50 – Jesus tem medo.....	138
Figura 51 – Lançando a semente.....	139
Figura 52 – João, o batista.....	140
Figura 53 – O batismo de Jesus.....	141
Figura 54 – Sobre a mensagem divina.....	142
Figura 55 – Rejeitado em Nazaré.....	143
Figura 56 – A caminho de Jerusalém.....	144
Figura 57 – Jesus vai ao templo.....	146
Figura 58 – O comércio no templo.....	146
Figura 59 – O santo da blasfêmia.....	147
Figura 60 – O Rei dos Judeus.....	149
Figura 61 – Um último apelo.....	151
Figura 62 – A resposta.....	152
Figura 63 – A identificação.....	153
Figura 64 – A última cura.....	153
Figura 65 – O doloroso caminho.....	154
Figura 66 – A crucificação.....	155

Figura 67 – O momento crítico.....	156
Figura 68 – Um sinal do céu?	157
Figura 69 – “O anjo da guarda”	158
Figura 70 – Não haverá mais sacrifício?	159
Figura 71 – Saindo da cruz.....	159
Figura 72 – Jesus não é o Messias.....	160
Figura 73 – Jesus aceita o sacrifício.....	161
Figura 74 – O cumprimento da missão.....	161
Figura 75 – Serendipidade ou intervenção divina, faça a sua escolha.....	162
Figura 76 – O lago.....	165
Figura 77 – Os símbolos.....	167
Figura 78 – O guia.....	167
Figura 79 – A espera.....	168
Figura 80 – O pedido de perdão.....	169
Figura 81 – Regressando do deserto.....	171
Figura 82 – O mundo de Deus.....	172
Figura 83 – A polêmica falta de privacidade.....	173
Figura 84 – A morte de Maria Madalena.....	174
Figura 85 – Existe apenas uma mulher no mundo.....	176
Figura 86 – A vida idílica de Jesus.....	177
Figura 87 – Paulo.....	178
Figura 88 – Jesus vulnerável.....	179
Figura 89 – O apedrejamento.....	181
Figura 90 – O povo o acompanha.....	183
Figura 91 – A parábola do semeador.....	184
Figura 92 – Demonstração de humildade.....	185
Figura 93 – O líder.....	186
Figura 94 – O convite para a guerra	187
Figura 95 – Um momento de certeza.....	190
Figura 96 – Curando os obsessos.....	192
Figura 97 – A cura do cego.....	192
Figura 98 – A segurança do mestre.....	193
Figura 99 – A segurança estampada no rosto do nazareno.....	194
Figura 100 – Jesus despertou Lázaro.....	195

Figura 101 – Lázaro retorna à vida.....	196
Figura 102 – Lázaro assassinado por Saulo.....	198
Figura 103 – O profeta Isaías mostrou a profecia para Jesus.....	199
Figura 104 – O sinal.....	200
Figura 105 – O pedido da traição.....	201
Figura 106 – Um ritual do templo.....	202
Figura 107 – A menorá.....	203
Figura 108 – A Última Ceia.....	204
Figura 109 – Judas sai para entregar Jesus.....	205
Figura 110 – A cor azul da cena.....	206
Figura 111 – A tortura.....	208
Figura 112 – Cristo carregando a cruz.....	212
Figura 113 – Crucificação.....	213
Figura 114 – Crucificação.....	213
Figura 115 – Crucificação.....	213
Figura 116 – O momento crítico.....	213
Figura 117 – Unzen, o local da tortura.....	232
Figura 118 – O primeiro fervor de ambos.....	233
Figura 119 – Boas notícias.....	235
Figura 120 – Conhecendo o valioso guia.....	236
Figura 121 – O medo de ser <i>Kirishitan</i>	236
Figura 122 – A certeza da missão.....	237
Figura 123 – O mar, as nuvens e o sol reforçam a mudança.....	237
Figura 124 – A chegada ao Japão.....	239
Figura 125 – A lição de Kichijiro.....	239
Figura 126 – Conhecendo o <i>Jiisama</i>	240
Figura 127 – A fé dos <i>Kirishitans</i>	242
Figura 128 – Os rostos como máscaras.....	243
Figura 129 – A missa e a presença de Kichijiro.....	244
Figura 130 – O ideal do Paraíso.....	245
Figura 131 – A certeza do contato com o sagrado.....	246
Figura 132 – Um sinal.....	247
Figura 133 – <i>Kirishitans</i> de Goto.....	248
Figura 134 – O suspense no caminho pelo mar.....	249

Figura 135 – A chegada.....	249
Figura 136 – A vida em Goto e a conexão com a fé.....	250
Figura 137 – Sinais tangíveis da fé.....	251
Figura 138 – A história de Kichijiro.....	253
Figura 139 – O mar como recomeço em Goto.....	254
Figura 140 – Qual o sentido disto?	256
Figura 141 – A dúvida.....	257
Figura 142 – A confusão mental.....	259
Figura 143 – O rosto.....	259
Figura 144 – O desespero.....	260
Figura 145 – A nova situação.....	261
Figura 146 – A absolvição de novo.....	263
Figura 147 – A ação repentina.....	265
Figura 148 – O diálogo.....	266
Figura 149 – O desconcerto do inquisidor.....	267
Figura 150 – O crucifixo.....	268
Figura 151 – O triste reencontro com Garupe.....	269
Figura 152 – A lua e o silêncio responder.....	270
Figura 153 – Ele o perdoa.....	272
Figura 154 – <i>Laudate Eum</i>	272
Figura 155 – A tortura.....	273
Figura 156 – A luta interna.....	274
Figura 157 – A apostasia.....	275
Figura 158 – O trabalho no Japão.....	277
Figura 159 – Um pedido inusitado.....	282
Figura 160 – O final.....	283
Figura 161 – Modelo da imagem de Cristo para o <i>fumie</i>	286
Figura 162 – A apostasia de Kichijiro.....	286
Figura 163 – A deliberação.....	287
Figura 164 – O equívoco.....	288
Figura 165 – O crucifixo que acompanha Rodrigues até sua morte.....	289
Figura 166 – As mais devotas criaturas da Terra.....	290
Figura 167 – A imagem da virgem de Nagasaki.....	291
Figura 168 – Santa Maria das Neves.....	292

Figura 169 – A conversa.....	293
Figura 170 – O início do julgamento.....	296
Figura 171 – Deixado sozinho.....	297
Figura 172 – A explicação de Kichijiro.....	298
Figura 173 – Dainichi.....	299
Figura 174 – Os sacerdotes na montanha.....	302
Figura 175 – O saquê.....	302
Figura 176 – A martírio.....	303
Figura 177 – A Vila Tomogi e o uso das <i>máscaras</i> para sobreviver	303
Figura 178 – Eles vigiam.....	304
Figura 179 – A força da água.....	305
Figura 180 – Os mártires.....	306
Figura 181 – O hino.....	307
Figura 182 – A cremação.....	307
Figura 183 – O véu de Verônica.....	314
Figura 184 – O olhar.....	315
Figura 185 – A espiral de <i>A última tentação de Cristo</i>	323
Figura 186 – A espiral de <i>Silêncio</i>	324

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	17
1.1	O recorte da análise.....	20
1.2	Estrutura e objetivos da tese.....	23
1.3	Estado da arte e hipótese de investigação.....	25
1.4	Materiais e método.....	28
1.5	A finalidade e a importância desta pesquisa.....	28
2	O CINEMA COMO BUSCA ESPIRITUAL.....	30
2.1	O início da jornada.....	31
2.2	A religião ressoa no cinema.....	39
2.3	Uma mudança na forma de olhar.....	51
2.4	O cinema como dimensão religiosa e a busca espiritual a partir da ilusão cinematográfica.....	61
3	<i>A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO: UMA JORNADA PECULIAR.....</i>	86
3.1	O contexto, as controvérsias e a recepção do filme.....	87
3.2	O filme.....	97
3.2.1	A busca espiritual do protagonista.....	100
3.2.1.1	A angústia diante do vazio e da falta de sentido.....	102
3.2.1.2	A angústia, o medo e a fé como coragem.....	128
3.2.1.3	O desejo da vida prosaica e a angústia diante da culpa e da condenação.....	163
3.2.1.4	Vivendo a fé como coragem.....	180
3.2.2	Visualizando a busca espiritual do protagonista através da arte.....	208
4.	<i>SILÊNCIO: A ARTE DO RECOMEÇO.....</i>	219
4.1.	O contexto, as controvérsias e a recepção do filme.....	219
4.2.	O filme.....	228
4.2.1	A busca espiritual do protagonista.....	231
4.2.2	Adaptando o cristianismo à realidade japonesa.....	285
4.3	Visualizando a busca espiritual do protagonista através da arte.....	310
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	319
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	327
	Obras Gerais.....	327
	Referências filmográficas (Martin Scorsese)	349
	Teses e dissertações sobre Scorsese.....	353

	Referências filmográficas (Diretores diversos)	355
7	GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS DO CINEMA.....	357
8	ANEXOS.....	364
	Anexo A.....	364
	Anexo B.....	381
	Anexo C.....	382
	Anexo D.....	383
	Anexo E.....	385
	Anexo F.....	386

1 INTRODUÇÃO

“A trilha e o desfecho desta jornada foram notáveis, por se tratarem também da minha busca espiritual e intelectual. Eles tiveram um princípio, mas são infundáveis”
(Elainy Souza).

Em geral, uma introdução funciona como um trailer. O trailer é o primeiro contato que o espectador tem com um filme e, muitas vezes, determina o modo como ele se relaciona com a obra. Visa provocar o interesse no espectador. Para isso, traz sequências que sejam impactantes, instigantes ou emocionalmente poderosas. Elas são colocadas num ritmo empolgante, buscando dizer o máximo com um mínimo de tempo. As introduções talvez sejam esses trailers. Porém, neste estudo, optamos por sair desse padrão. Colocamos nossa câmera na grua. De um só lance, do que é chamado no cinema de *plongê* ou “ângulo aéreo”, aspiramos a dar uma visão panorâmica do trabalho. Mais do que dos instantes, nossa preocupação foi a de prover um ponto de vista panorâmico, informar nosso leitor sobre aspectos que podem auxiliá-lo na leitura. Neste sentido, de início, alertamos que optamos por uma introdução que foge do usual. Esperamos que essa estratégia funcione.

A primeira vez que fui ao cinema estava numa excursão promovida pela escola e assistimos a *O cavaleiro azul* (1984). Eu estava no Ensino Fundamental 1 e amei a experiência. Depois disto, sempre assisti a inúmeras produções na televisão e no cinema. Este passatempo se perpetuou e nem mesmo saía nos fins de semanas apenas para ter tempo de alugar várias películas e passar horas à frente da televisão. Para mim, essa experiência sempre foi como vivenciar outros mundos, vencer os obstáculos e me colocar em situações imprevisíveis tentando decifrar os enigmas propostos. Durante os cursos de Letras e Mestrado em Literatura Brasileira, continuei a maratona particular de ver todos os filmes possíveis. Até hoje me recordo da sensação de satisfação que senti ao assistir pela primeira vez *Cidadão Kane* (1941). Como fiquei maravilhada!

De fato, para escolher o tema desta pesquisa, antes de ingressar no programa de doutorado eu já fazia parte do grupo ETER¹. Numa conversa informal no pátio da universidade, dialogando sobre a pesquisa que desejava desenvolver e relatando minhas dúvidas inerentes, pois já havia percebido que o tema escolhido precisaria ser modificado, o professor Frederico

¹ O núcleo, Estudos em Teoria da Religião (ETER) dedica-se ao debate e ao estudo de teorias sobre a religião, reunindo professores, pesquisadores e estudantes interessados nessa temática. Disponível em: <https://www2.ufjf.br/ppcir/pesquisa/linhas-de-pesquisa/>. Acesso em 3 de abr. 2023.

Pieper me perguntou o que eu sabia sobre o diretor Martin Scorsese. Foi o que bastou para direcionar minha pesquisa.

No dia 22 de janeiro de 2021 tive um sonho curioso, que relatarei para que meu leitor entenda o grau de afinidade que desenvolvi com o que me propus a estudar. Sonhei que Martin Scorsese passaria uma semana no Brasil e na minha casa. Quanta honra! Durante meu sonho conversamos em inglês. Ainda que fosse só um sonho, não perdi a oportunidade e fiz várias perguntas. A algumas delas lembro-me até da resposta. A outras, apenas me recordo de ter perguntado algo, mas não me vêm à mente a resposta, como se ainda não tivesse chegado a hora de compreender tudo. Ainda estava em processo. Fiquei muito empolgada e essa curiosidade me ajudou a percorrer o caminho até o término. Como toda grande conquista, o percurso foi desafiador e para conseguir concretizá-la, precisei lutar muito.

Vale ressaltar que a religião sempre fez parte da minha vida, inicialmente por meio do catolicismo. Já na adolescência, por meio do espiritismo e é onde permaneço firme nos grupos de estudo que frequento. Fato é que nunca imaginei que um dia eu teria a oportunidade de escrever uma tese sobre cinema e religião, imprevisível, incrível e que sem dúvida mudou minha maneira de perceber o mundo.

Retomemos à pesquisa. Para suscitar o interesse aos assuntos propostos, o passo inicial é mencionar que o pensamento de John Lyden em relação ao entrelaçamento entre a cultura e a religião converge com a proposta desta investigação ao reforçar em seu livro *Cinema como religião*² (2003) que: “O diálogo entre ‘religião’ e ‘cultura’ é realmente um diálogo entre várias visões religiosas expressas na cultura, muitas das quais podemos compartilhar. Nenhuma religião existe num vácuo histórico e cada uma é moldada por sua interação com os outros” (LYDEN, 2003, p. 17, grifo do autor)³. Assim, a cultura e a religião se entrelaçam, sendo que, especificamente, o cinema possibilita traduzir esta relação partindo das diversas camadas de interpretação que cada película oferece, tais como: o contexto histórico, a(s) obra(s) em que elas foram baseadas, a visão do diretor, a recepção cinematográfica e as múltiplas interpretações desenvolvidas pelo espectador.

Melanie Wright aponta para esta possibilidade de correlacionar as áreas da religião (e teologia) e cinematografia partindo dos estudos culturais com a proposta de estabelecer um diálogo. Tal alternativa também é vista positivamente pelos especialistas em religião, que

² *Film as Religion*.

³ “The dialogue between ‘religion’ and ‘culture’ is really a dialogue between various religious views expressed within culture, many of which we may share. No religion exists in a historical vacuum and each is shaped by its interaction with others.”

acreditam neste equilíbrio, evitando explicações totalizantes, enfatizando que os dois campos de estudos podem se beneficiar com os acréscimos dos conhecimentos porvindouros (WRIGHT, 2007, p. 27). Como salientou Pieper, do ponto de vista de uma abordagem da Ciência da Religião não se trata de adequar as produções às teorias da religião, mas sim, do modo como o cinema, através de sua linguagem, contribui para a compreensão daquela. Isto é possível, pois o cinema versa sobre os temas religiosos e sagrados com considerável liberdade, suscitando um valioso aporte interpretativo (PIEPER, 2015, p. 23). Na verdade, concatenar a linguagem (diálogos) e a imagem cinematográfica propicia a apreensão do mundo religioso e enriquece as análises subsequentes.

Cabe pontuar que, no decorrer da história, o cinema se tornou marcante por apresentar o vislumbre de uma nova realidade, levando o espectador a ter uma dimensão diferente sobre o fato narrado, extrapolando as perspectivas previamente estabelecidas, reforçando que o cinema amplia a compreensão da percepção do mundo. Dessa forma, Pieper (2015, p. 44–45) sublinha que as obras não são somente textos, mas linguagem que também articula imagem, som e movimento. Logo, o tempo e o espaço retratam delineamentos específicos na tela cinematográfica, acentuando a importância desta arte.

Direcionando para a perspectiva adotada neste estudo, as duas produções retratam uma figura de Cristo adaptada por Scorsese e baseada em dois romances. Para além da pintura e da literatura, associar a imagem aos temas religiosos teve como resultado a oportunidade de fazer o espectador ver uma ‘expressão arquetípica de Jesus’⁴ através das películas, conduzindo a exposição de dois modos: aqueles relacionados diretamente à vida do Nazareno, os denominados filmes de Jesus, relacionados ao Jesus histórico. Neste caso, a base são os métodos históricos, como a investigação dos evangelhos canônicos, cuja origem para sua biografia, considera as evidências históricas e culturais da época em que Jesus viveu (EHRMAN, 2000, p. 194–207); e os que se baseiam nas imagens relacionadas a Cristo, filmes com ‘figuras de Cristo’ (REINHARTZ, 2010, p. 420, grifo da autora). Ressaltamos que, “Cristo vem da palavra grega para ‘ungido’. É o equivalente ao termo hebraico para ‘Messias’ — o rei prometido por Deus” (HORNE, 2003, p. 12, grifo do autor)⁵.

⁴ Termo utilizado para retratar o *imaginário simbólico* dos personagens. Neste caso, será como essas imagens se apresentam, ampliando assim, o significado simbólico das mesmas (JUNG, v. 7/1, 2014, p. 70, §108); (Ibid., p. 93, v. 7/1, §122).

⁵ “Christ comes from the Greek word for ‘anointed.’ It is the equivalent of the Hebrew term for ‘Messiah’ — God’s promised king.”

Vale salientar este intervalo entre o fato histórico e o registro em que ocorreram as narrativas nos textos apócrifos e nos evangelhos. Neles, há os relatos das comunidades que assimilavam Jesus assente a fé. Isto “ocorreu 40 anos depois da crucificação de Jesus. Sendo assim, os acontecimentos descrevem mais o Cristo de fé, o que especificam os acontecimentos de maior relevância, passados através da história oral” (PIEPER, 2015, p. 21). Isto posto, o próximo passo é visualizar a estrutura e os objetivos para esta análise.

1.1 O recorte da análise

Como mencionado, a pesquisa tem como diretriz a análise que se estabelece entre a religião e o cinema partindo de duas criações de Martin Scorsese: *A última tentação de Cristo* (1988) e *Silêncio* (2016) cujo objetivo é investigar a articulação entre as noções da fé e da dúvida, traçando o caminho percorrido por Scorsese, a fim de explorar, utilizando a cinematografia, ou seja, a arte, como se deu o aperfeiçoamento da busca espiritual por parte dos protagonistas e do diretor.

Em *A última tentação de Cristo* (1988), temos um Jesus que sofre, ouve vozes, apresenta dúvidas e angústias, sem saber qual é o propósito de sua existência. O filme nos traz um protagonista que vai se aprimorando para encontrar seu caminho entre a dúvida, a angústia e a fé, visto que precisará realizar sua missão. No último e maior desafio, em estado onírico, abandonará a cruz e percorrerá uma jornada alternativa inconscientemente, realizando seu desejo de ter uma vida comum. Entretanto, ele conclui que a vida comum não o fará fugir da finitude e nem preencherá seu vazio existencial. No clímax da obra, Jesus, em seu leito de morte, descobre ter sido enganado pelo demônio, que se passou por anjo, e se arrastará, implorando para que Deus o deixe concluir sua missão, escolhendo ser crucificado.

Já no filme *Silêncio* (2016), os personagens são apresentados bem no início. Os destaques são: os padres Jesuítas portugueses Cristóvão Ferreira, Sebastião Rodrigues, Francisco Garupe e o *Kirishitan* japonês Kichijiro. O objetivo inicial dos padres Rodrigues e Garupe era encontrar o padre Cristóvão Ferreira, que havia apostatado. Na segunda parte, há o desenvolvimento do relacionamento de Rodrigues e Garupe com as comunidades cristãs do local. Neste ínterim, Kichijiro está sempre presente, seja para ajudar ou atrapalhar. Após serem capturados, o padre Garupe morre, ao passo que padre Rodrigues encontra seu antigo mentor, padre Ferreira que, após ter sido perseguido pelo inquisidor japonês, passou a levar a vida como budista. Esta situação deixa padre Rodrigues indignado. No clímax do filme, é obrigado a

apostatar e passa a também viver como budista. Já bem idoso, faleceu e foi cremado com seu crucifixo em suas mãos, colocado por sua esposa japonesa.

No que concerne aos aspectos religiosos, o teólogo Paul Tillich (1886–1965) será de fundamental importância para nosso estudo, ainda que ele não tenha se dedicado ao cinema (SANTOS, 2017, p. 346). No período em que emigra para os Estados Unidos, o cinema tornara-se falado⁶. Tanto Tillich como Scorsese viveram em Nova Iorque, embora o cineasta seja bem mais novo. Scorsese iniciou seus estudos na Universidade de Nova Iorque um ano antes da morte de Tillich, em 1964. Este fato não impossibilita a proposta de aproximação ao cinema scorsesiano, que objetiva versar sobre a busca espiritual deste diretor e tratar “da experiência estética com o cinema, isto é, pensá-lo semelhantemente a como Tillich pensou a arte que ele vivenciou em suas próprias circunstâncias” (SANTOS, 2017, p. 348).

Destaca-se, que existe um viés que aproxima Scorsese e Tillich: ambos são cristãos, mas a religiosidade de Tillich foi vivenciada no protestantismo, enquanto Scorsese é católico. Tal aproximação também acontece pelo apreço que eles expressam pela arte. Tillich, por trabalhar a teologia da cultura, e Scorsese, por empenhar-se pela preservação do cinema através de uma Fundação, chamada “The Film Foundation” (TFF, 1990, recurso online)⁷. Para reforçar a importância de Tillich à tese, citamos o prefácio da edição brasileira de Jorge Pinheiro dos Santos do livro *Teologia da Cultura* (2009):

[...] Para ele [Tillich], cultura é a produção da intelectualidade europeia ilustrada. E por baixo das manifestações culturais específicas se faz presente a religião. Assim, a religião expressa o incondicionado, dando margem a manifestações especiais, que se apresentam enquanto cultura. Daí seu interesse em manter um permanente diálogo com artistas, escritores e com o mundo social-democrata da época. Dessa maneira, durante toda sua vida Tillich será um teólogo da cultura e um filósofo da religião (TILLICH, 2009, p. 13).

⁶ “Houve tentativas de lançar o cinema sonoro antes da exibição de *O cantor de jazz* (*The Jazz Singer*), de Alan Crosland, em Nova York, que ocorreu *no dia 6 de outubro de 1927*. Contudo, este filme foi bem financiado e amplamente distribuído. Teve sucesso e, como resultado, os cinemas americanos, seguidos pelos de outros países, começaram a instalar sistemas de alto-falantes atrás das telas; dez milhões a mais de ingressos de cinema foram vendidos nos Estados Unidos imediatamente após a introdução dessa nova tecnologia” (COUSINS, 2013, p. 118, grifo nosso).

⁷ “The Film Foundation. MISSION STATEMENT: The Film Foundation is a nonprofit organization established in 1990 dedicated to protecting and preserving motion picture history. By working in partnership with archives and studios, the foundation has helped to restore over 900 films, which are made accessible to the public through programming at festivals, museums, and educational institutions around the world. The Film Foundation's World Cinema Project has restored 47 films from 27 different countries representing the rich diversity of world cinema. The foundation's free educational curriculum, *The Story of Movies*, teaches young people — over 10 million to date — about film language and history.”

Desta forma, compreende-se o esforço do teólogo em tentar relacionar religião e cultura, mas sem suprimir e pormenorizar qualquer um desses campos, que são amplos. Assim, “não deixou um sistema fechado que alguém poderia simplesmente endossar” (TILLICH, 1990, p. ix)⁸, favorecendo o diálogo proposto. Será observado como o cinema suscita tais teorias a partir das produções trabalhadas no decorrer deste estudo. A proposta é evidenciar as singularidades relacionadas às questões da fé e da dúvida a partir da cinematografia de Scorsese.

Para isso, é preciso falar sobre o estilo que será explorado nos capítulos posteriores. Segundo Tillich, “as obras de arte, como quaisquer artefatos culturais, são constituídas pelos três elementos estruturais da Forma (*Form*), Conteúdo (*Inhalt*) e Substância (*Gehalt*), e é à organização desses elementos que ele se refere como ‘estilo’” (MANNING, 2009, p. 157, grifo do autor)⁹. Para retratar e situar as duas criações de Scorsese tendo como base algumas ideias de Tillich, é necessário estabelecer o modo como os três elementos estruturais podem se encaixar neste contexto.

Começamos pela forma que, de acordo com Tillich, é “um reflexo da situação da qual ela é derivada (mídias diferentes e técnicas de composição predominam em diferentes momentos) e resultado da livre escolha do artista: a Forma de uma obra de arte nada mais é do que sua qualidade estética como criação artística autônoma” (MANNING, 2009, p. 157–158, grifo do autor)¹⁰. Em seguida, vem o conteúdo, ou o assunto de que uma obra de arte é constituída (*Inhalt*); “designa a substância material a partir da qual a obra de arte é trabalhada” (MANNING, 2009, p. 158, grifo do autor)¹¹. Por fim, a substância (*Gehalt*), que “é aquilo que a obra de arte expressa; é a sua verdade [...] o *Gehalt* de uma obra de arte é seu conteúdo revelador. O que o torna religioso é a maneira como seu *Gehalt* se expressa na obra de arte, o modo como ele é ‘formado’, ou seja, seu ‘estilo’” (MANNING, 2009, p. 158, grifo do autor)¹².

Vale dizer que uma possível adaptação desta classificação para o cinema, com destaque para as duas produções dirigidas por Scorsese, tem como forma (*Form*) a arte cinematográfica, por meio da linguagem audiovisual, que trata dos enquadramentos e ângulos; o roteiro

⁸ “Tillich did not leave behind a finished system which one could simply endorse.”

⁹ “For Tillich, artworks, as any cultural artifacts, are constituted by the three structural elements of *Form*, *Inhalt*, and *Gehalt*, and it is the organization of these elements that he refers to as ‘style’.”

¹⁰ “is both a reflection of the situation from which it is derived (different media and techniques of composition predominate at different times) and the result of the artist's free choice: an artwork's *Form* is nothing less than its aesthetic quality as an autonomous artistic creation.”

¹¹ “The *Inhalt*, on the other hand, is the ‘content’ or ‘subject matter’ of which a work of art is constituted; it designates the material substance out of which the artwork is crafted.”

¹² “An artwork's *Gehalt* is its meaning or significance, it is that which the artwork expresses; it is its truth. [...] an artwork's *Gehalt* is its revelatory content. What makes it religious is the manner in which its *Gehalt* comes to expression in the artwork, the way it is ‘enformed’, that is to say, its style.”

cinematográfico, que aborda a construção da *persona* dos personagens, e que trata da lógica interna das produções; a direção de fotografia, que trata sobre a iluminação das cenas; a direção de arte, que está dividida em figurino, cenário e maquiagem; a direção de som, que aborda o som diegético e não diegético; a montagem cinematográfica, que trabalha na justaposição dos planos; e a *mise en scène*, que trata da movimentação da câmera e da posição geográfica dos personagens. Ressaltamos que *A última tentação de Cristo* e *Silêncio* são dramas.

O conteúdo objetivo (*Inhalt*) é a adaptação da vida de Jesus na primeira película, enquanto na segunda, é a vida de um sacerdote jesuíta. Já o conteúdo substancial (*Gehalt*), no primeiro é a leitura existencial da história de Cristo e o seu itinerário até o calvário e no calvário; e no segundo, o drama de um sacerdote que visou decifrar o silêncio divino.

Cabe ressaltar que não é objetivo desta pesquisa explorar exaustivamente o pensamento de Tillich. Não se trata de um estudo sobre o teólogo protestante. Algumas de suas noções são apropriadas na medida em que ajudam a esclarecer aspectos próprios da obra de Scorsese. Portanto, o recurso a certas noções de Tillich se dão por servir a esse objetivo: esclarecer a perspectiva de Scorsese que se manifesta por meio de sua produção cinematográfica.

1.2 Estrutura e objetivos da tese

Apresentamos aqui a organização deste estudo e indicamos os principais objetivos de cada uma de suas partes.

No capítulo dois, composto por quatro partes, o principal objetivo é mostrar a construção da ideia de cinema de Scorsese e como sua busca espiritual conduzirá sua concepção de cinematografia. Para tanto, na primeira parte abordaremos dados e especificidades das origens do diretor, assim como seu entorno: a família, a cidade de Nova Iorque, a máfia/violência e a religião. No seu desejo de transcender as adversidades e ter uma vida digna, contou com dois refúgios. O primeiro foi a religião, que o sustentou nos embates diários, mas construiu uma concepção punitiva. Por isso, precisou de outro refúgio, o cinema.

Na segunda parte será abordado o início da carreira, quando Scorsese foi incentivado por seu mestre, Haig Manoogian, a enriquecer seu legado utilizando as suas experiências existenciais no decurso de seu trabalho, o que proporcionou um desempenho promissor de sua carreira. Na terceira parte, veremos o modo como o diretor experienciou o recomeço que transformou sua trajetória após ter passado por momentos difíceis e por um projeto mal direcionado. Isso lhe proporcionou oportunidades de aprimorar sua identidade cinematográfica

e carreira em bases sólidas. Na quarta parte, abordaremos a dimensão religiosa ligada à arte na vida do diretor, retratada como o ritual de ir ao cinema, o que pode despertar no espectador uma nova forma de perceber o mundo através da linguagem cinematográfica. Em seguida, exploramos como a imagem da compaixão foi apresentada a ele por meio desta linguagem.

Após essa abordagem do cinema como busca espiritual, os dois próximos capítulos se debruçam na análise filmica propriamente dita. O capítulo três, que está dividido em duas partes, visa mostrar como o cineasta articulou as dúvidas, as angústias, a coragem e a fé do protagonista e envolveu o espectador numa busca espiritual em *A última tentação de Cristo*. Primeiramente, expomos o contexto e as controvérsias relacionadas à película analisada que teve como resultado, apesar de todas as adversidades, o robustecimento da carreira do diretor devido à qualidade do seu trabalho já desenvolvido àquela época.

A segunda parte está dividida em dois tópicos e quatro subitens, nos quais explanamos como o cineasta se inspirou em duas películas do diretor Roberto Rossellini para uma nova forma de ver e construir seu caminho. No primeiro tópico, discorremos sobre alguns temas importantes para apreender a busca espiritual do protagonista, elucidados pelo livro *A coragem de ser* (TILLICH, 1976), e aperfeiçoados nas partes subsequentes do capítulo. Por fim, o último tópico articula as descrições e figuras analisadas para expor um ponto de vista e dar a possibilidade de compreender a tessitura proposta no texto através da arte¹³.

O capítulo quatro, que também se dedica à análise filmica, está dividido em três partes. No primeiro, apresentaremos o contexto, as controvérsias e a recepção do filme. Posteriormente, analisaremos a película partindo das circunstâncias visualizadas pelo protagonista em sua busca espiritual, partindo das suas noções de fé e dúvida e apontando as adversidades para analisar e compreender as diferenças culturais e as adaptações do cristianismo para a conjuntura japonesa. Por fim, este capítulo indica como é possível visualizar a busca espiritual do protagonista.

A trajetória de Scorsese e o seu contexto foram imprescindíveis para a realização destas obras. Ele visa envolver o espectador nesses dilemas apresentados, convidando-o à reflexão. Vale ressaltar que este estudo não se baseia em apenas um lado da história. O cineasta propõe ao espectador analisar o ponto de vista dos personagens dos dois dramas. Também, os filmes

¹³ De fato, a intenção é partir da cinematografia. E, dito isto, os registros de tela (*prints*) das imagens proporcionam a facilidade para o entendimento e a construção da análise que depende do contexto exposto justamente pelas imagens no decurso das obras. Evitando o prejuízo de interpretações ambíguas. Caso a pessoa queira assistir à cena na íntegra, disponibilizou-se o tempo exato em que determinado trecho está no filme.

representam a sociedade e o modo como eles se relacionam com a religião. Nesse âmbito as obras superam seu diretor porque incentivam discussões sem excluir o talento de sua criação.

Por fim, nos *Anexos*, apresentamos uma divisão dos capítulos dos dois filmes, suas trilhas sonoras e *Glossário de termos técnicos do cinema*. Ele é importante para padronizar a terminologia utilizada nesta pesquisa, uma vez que há diferenças de nomenclatura, de acordo com o autor e a abordagem cinematográfica. Isto pode gerar divergências na interpretação proposta.

1.3 Estado da arte e hipótese de investigação

A aproximação entre a religião e o cinema despertou a atenção de muitos pesquisadores, que tratam do tema de formas diversificadas. Sem dúvida, existe uma vasta bibliografia relacionando as duas áreas, porém as análises encontradas englobam propostas diferentes da que desenvolveremos no decorrer deste estudo, seja pelo método utilizado ou pelo referencial teórico. Ao tratar da questão, e considerando a área à qual pertencem, os trabalhos acadêmicos priorizam ou a temática religiosa, ou a parte cinematográfica. A nossa proposta é tentar estabelecer um diálogo entre os dois pontos.

Ao se fazer uma busca pelo nome Scorsese na *Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e no banco de teses da CAPES*, encontramos dezessete resultados¹⁴— treze dissertações e quatro teses — dos quais dezesseis utilizam as produções de Scorsese como referencial primário; onze dissertações e uma tese trabalham com outras obras do cineasta; duas teses e duas dissertações trabalham com o filme *A última tentação de Cristo*.

A dissertação de Simone Aparecida Miguel Ferreira, orientada pelo professor Dr. Luiz Antônio Vadico, trabalha o conceito de hibridação de gêneros. Enfatiza o gênero do horror e do melodrama e dá ênfase ao campo do filme religioso. Para isto, além da produção de Scorsese, escolhe como base outras criações de outros diretores para desenvolver sua análise. A dissertação de Vinícius Ferreira Barbosa, orientada pelo professor Dr. Eduardo Sugizaki, trabalha a contemporaneidade e enfoca algumas das criações cinematográficas dos diretores Woody Allen e Martin Scorsese, evidenciando os personagens das películas com base Nietzsche.

A tese em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP de Luiz Antônio Vadico, intitulada “A Imagem do Ícone-Cristologia Através do Cinema. Um Estudo Sobre a Adaptação

¹⁴ Pesquisa realizada em 2 de maio de 2023.

Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo”, de 2005, teve como orientador o prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire. Neste trabalho, há a verificação das imagens de Jesus Cristo elaboradas pelo cinema num esforço de adaptar a história à linguagem cinematográfica. Para isto, o autor analisou os filmes mais representativos entre os anos de 1985 e 2004. Priorizou os filmes como o principal documento de análise, deu ênfase à percepção de outros críticos e o contexto das produções, visando trabalhar a Cristologia partindo das imagens. Vaidico também publicou outros títulos que tratam sobre o tema em questão, entre os quais há um em particular que nos interessa neste trabalho.

A tese em Ciências da Religião de Eduardo Tomáz Pánik, cujo título é “Cinema e Religião: Um Estudo Sobre o Humano e o Divino no Filme *A última tentação de Cristo*”, foi defendida em 1999 na Universidade Metodista de São Paulo, em São Bernardo do Campo (SP). Teve como orientador o prof. Dr. Antônio Gouvêa Mendonça. Trata de forma específica do filme *A última tentação de Cristo*, fazendo um estudo comparativo detalhado e propondo análises críticas e reflexivas entre os evangelhos sinópticos, o romance *A última tentação de Cristo* (1988) de Nikos Kazantzakis e o filme de mesmo nome. Nele, o homem Jesus Cristo é o protagonista, apresentando uma nova metáfora hermenêutica. Pánik reforça a liberdade criativa e a possibilidade de o mal vencer o bem no conflito permanente do mundo, ao reinterpretar a figura de Cristo na arte. O autor utilizou, como referencial teórico, também o teólogo Paul Tillich, dentre outros, fazendo um estudo comparativo entre as obras. Contudo, não pesquisou as noções de fé e dúvida a partir da imagem cinematográfica, que deu origem a este nosso estudo.

Em relação às teses, dissertações e artigos publicados no exterior, a lista é ampla e diversificada. Vale destacar, três obras que, embora não retratem os filmes exclusivamente, são importantes para estabelecer a relação entre a religião e o cinema e também para o direcionamento desta pesquisa.

A primeira, o livro organizado por John Lyden (2010), dividido em quatro grupos de ensaios, cada um com um foco distinto. Nestes ensaios, há sugestões construtivas e novas perspectivas para abordagens já existentes, dando destaque para o artigo de Craig Detweiler¹⁵, que investiga a quase onipresença de Imagens e conceitos cristãos no cinema, Adele Reinhartz,¹⁶ que examina o uso de Jesus e as figuras de Cristo em filmes, Robert K. Johnston,¹⁷

¹⁵ Christianity (LYDEN, 2010, p. 109–130).

¹⁶ Jesus and Christ-figures (LYDEN, 2010, p. 420–439).

¹⁷ Theological approaches (LYDEN, 2010, p. 310–328).

que discute abordagens teológicas para a religião e o cinema, refletindo sobre a tendência em ampliar as análises teológicas anteriores, que tinham como foco tratar o filme como texto e Gordon Lynch,¹⁸ que enfoca o valor dos métodos de estudos culturais e teoria cultural para o estudo da religião e do cinema.

Em segundo lugar, a coletânea organizada por Barnett e Elliston (2019). A obra, dividida em três partes, visa demonstrar como Scorsese lida com o assunto religião de forma ampliada. Na primeira, há um destaque para as origens do diretor. Na segunda, destaca-se as influências religiosas e os temas que caracterizam a filmografia de Scorsese, em geral. Na terceira parte há variadas análises religiosas. Para este texto, o destaque são os estudos de Rhonda Brunette-Bletsch¹⁹ e Darren J.N. Middleton e Mark W. Dennis,²⁰ que analisam os filmes estudados e cujas análises serão utilizadas posteriormente.

A terceira obra é uma coletânea de ensaios coordenada por Aaron Baker (2015), dividida em quatro partes. Os estudos propostos aprimoram a análise da obra scorsesiana e serão utilizados no decorrer deste trabalho. Aqui, os destaques são dois artigos: o de Marc Raymond²¹, que favorece a análise crítica com outras publicações e amplia os tópicos nesta pesquisa; e o de David Sterritt²², que traz a maneira com que Scorsese articula os símbolos religiosos.

Assim, a hipótese no presente estudo é que os conceitos de fé e dúvida são tratados nos filmes como complementares, adicionando a busca espiritual como uma concepção de religião desenvolvida por Scorsese a partir dos filmes. Para abordar esses temas de maneira mais refinada foram empregados algumas noções de Paul Tillich sobre sua concepção de fé e de arte. É importante salientar que não se trata de um estudo sobre Tillich, mas de se inspirar em algumas de suas ideias para uma aproximação mais rica e crítica da compreensão oferecida por Scorsese.

Nas produções de Scorsese, o percurso dos protagonistas é marcado por inúmeras incertezas que exigem escolhas difíceis e não podem ser olvidadas. Por conseguinte, em ambos os filmes o caminho apresenta como desfecho, respectivamente, a crucificação, quando Jesus

¹⁸ Cultural theory and cultural studies (LYDEN, 2010, p. 275–291).

¹⁹ “*The Last Temptation of Christ*: Scorsese’s Jesus among Ordinary Saints” (BRUNETTE-BLETSCH, 2019, p. 151–170).

²⁰ The Global Afterlives of Silence (DENNIS; MIDDLETON, 2019, p. 287–310).

²¹ “How Scorsese Became Scorsese: a historiography of New Hollywood’s most prestigious auteur” (RAYMOND, 2015, p. 17–37).

²² “Images of Religion, Ritual, and the Sacred in Martin Scorsese’s Cinema” (STERRITT, 2015, p. 91–113)

precisou se submeter à vontade divina, e a morte, dando fim a existência do ex-sacerdote Rodrigues, que renunciou à própria liberdade. Esses caminhos finalizaram na libertação dos protagonistas, que precisaram passar pelo sofrimento através da violência para chegarem à redenção através da fé. Destaca-se que o foco não será a abordagem da violência nas produções scorsesianas, visto que esta temática é amplamente estudada e já consta de uma vasta bibliografia²³.

1.4 Materiais e método

A grande maioria das referências utilizadas está em outros idiomas, principalmente em inglês. As citações originais estarão na nota de rodapé, e as respectivas traduções apresentadas no texto serão de nossa autoria. No intuito de estabelecer conexões entre os aspectos cinematográficos e o conceito de religião que serão abordados, será utilizada uma investigação de cunho bibliográfico e hermenêutico.

Para a análise filmica, será utilizada a perspectiva de Melanie Wright (2007) cuja proposta de investigação é a divisão de um filme em quatro partes. A primeira é a narrativa, que engloba os personagens, a história e o enredo. A segunda é o estilo retratando os aspectos estéticos e audiovisuais, integrando *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som. A terceira é o contexto cultural e religioso trabalhando a perspectiva do diretor e a obra. A quarta é a recepção, que mapeará as críticas em geral, a divulgação e o financiamento da película, seja o estado ou outros órgãos, que abrangem o resultado global da obra (WRIGHT, 2007, p. 29)²⁴. Apesar de não serem apresentados na ordem retratada, tais aspectos serão seguidos no desenvolvimento das exposições propostas nas análises das produções neste estudo.

1.5 A finalidade e a importância desta pesquisa

O cinema é utilizado para transmitir diversos tipos de mensagens, atualmente de fácil acesso através dos *streamings*, que são utilizados para a realização de documentários, estudos e divulgação doutrinária em seus respectivos núcleos, como, por exemplo, o católico, o

²³ Neste estudo, o intuito é direcionar o enfoque abordado. Maiores detalhes sobre o assunto redenção e violência e a teoria mimética de René Girard foram desenvolvidos na dissertação de JESUS (2019), e nos textos de BRUNETTE-BLETSCH (2019) e MYERS (2019).

²⁴ Como ferramenta de análise, será utilizada a perspectiva, desta autora, mas não seguiremos os passos de forma linear.

evangélico, o espírita, o umbandista, o candomblecista e todos os demais relativos às religiões afro-brasileiras, o judeu e outros.

Relevante para este contexto, ressaltamos as palavras do padre James Martin sobre o filme *Silêncio* (2016), na justificativa de sua análise:

Desnecessário dizer que essas são minhas próprias perspectivas. Uma obra de arte está aberta a múltiplas interpretações, então outros irão inevitavelmente discordar. Para o registro, eu discuti muitos dessas questões nos últimos dois anos com o Sr. Scorsese, seu roteirista Jay Cocks, bem como os atores e a equipe criativa. Mas não falo por eles. Este é minha própria interpretação (MARTIN, J. 2017, recurso online).²⁵

Tendo em conta os fatos e, obviamente, trazendo suas palavras para este contexto, é possível concordar com padre James Martin e asseverar que esta pesquisa está embasada numa trajetória específica, sobre a qual foram realizadas muitas pesquisas e análises. Isto pode gerar divergências com potencial para novas investigações. Reforçamos que a proposta é fornecer um olhar em relação à noção de fé e dúvida na perspectiva da arte, sem a tentativa de amoldar teorias religiosas.

Isto significa que o objetivo é ter como fonte primária os filmes e não limitar a interpretação, o que pode ocorrer quando se parte de uma concepção que restringe a religião à dimensão institucionalizada. Desta forma, sem a menor dúvida, esta pesquisa não esgota o assunto em questão, e quero acreditar que ela irá minimamente enriquecer e apontar alguns caminhos para estudos na área do cinema e da religião.

Por fim, mas não menos importante, cabe frisar que a intenção é pensar como o Cinema, ou a linguagem cinematográfica, pode agregar valor para a Ciência da Religião, especialmente para se repensar o conceito de religião. A reflexão aprimorada no decurso deste estudo tem, num plano mais geral, essa intenção.

²⁵ “Needless to say, these are my own perspectives. A work of art is open to multiple interpretations, so others will inevitably disagree. For the record, I’ve discussed many of these issues over the past two years with Mr. Scorsese, his co-screenwriter Jay Cocks, as well as the actors and the creative team. But I don’t speak for them. This is my own take.”

2 O CINEMA COMO BUSCA ESPIRITUAL

“Toda a minha vida foi a Igreja e o cinema”
(DOUGAN, 1998, contracapa).²⁶

Neste capítulo, parte-se dos pontos basilares para a compreensão de duas obras do diretor Martin Scorsese, que serão analisadas posteriormente: *A última tentação de Cristo* e *Silêncio*. O propósito é suscitar uma compreensão ímpar desta articulação entre a religião e o cinema, em que a moldura é a busca espiritual. O intuito será articular pontos que mostram uma parte desta busca espiritual marcada pela importância do ritual de ir ao cinema e assistir aos filmes, que fornecerão pistas para tal compreensão.

Para atingir esse propósito, o capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira, busca-se traçar as origens de Scorsese, tendo em vista que muitas dessas experiências plasmaram sua obra. Especialmente, destaca-se como a igreja e o cinema se configuraram como espaços de refúgio para o jovem Martin vivendo na comunidade italiana da violenta Nova Iorque. Na segunda parte, ainda num tom biográfico, a pesquisa destaca como Scorsese é educado numa concepção de religião punitiva, o que fomenta lutas internas e questionamentos sobre a fé. Gradualmente, o cineasta foi criando sua identidade com o ambiente cinematográfico. Na terceira será trabalhado o difícil momento na carreira e, conseqüentemente, na vida do diretor, quando retratou seu imaginário de Nova Iorque na obra *Nova Iorque, Nova Iorque* (1977). Este não rendeu o resultado esperado, exigindo-lhe um recomeço por meio do filme *Touro indomável* (1980). Na quarta parte e última parte, abordaremos a iniciativa de Scorsese, para retribuir o que o cinema lhe ofertou, de criar, em 2007, com alguns amigos diretores de cinema, *The Film Foundation*, que preserva, restaura e compartilha a arte cinematográfica. A ilusão cinematográfica serviu de base à aproximação entre o cinema e a religião. Ademais, a apreciação dos comentadores de Scorsese e dos pesquisadores da religião norteará o contexto religioso desta pesquisa.

²⁶ “My whole life has been the Church and the movie theatre. Martin Scorsese in discussion with Robert De Niro on the set of *Goodfellas* (1990)”. A partir desta citação, que é original da língua inglesa, e as demais citações originais das línguas francesa, espanhola e italiana nesta tese serão “tradução nossa”.

2.1. O INÍCIO DA JORNADA

Com o intuito de captar a ideia de cinema, assimilando a dimensão religiosa pulsante na obra cinematográfica de Scorsese, é imprescindível apresentar as origens do cineasta por meio da exposição da sua obra. Vale ressaltar que tais origens, as quais ele reconhece e honra, moldam sua identidade e suas histórias. Desta maneira, aspectos específicos de sua infância e juventude serão ampliados para expandir a compreensão do seu trabalho.

Italiano-americano: este é o título do documentário que Martin Scorsese dedicou à sua família. Quatro anos depois, foi adicionado a outro documentário (*American Boy*) [1978], que se tornou *O Álbum de Martin Scorsese*. Estes títulos são significativos: eles indicam que o artista reivindica suas origens. Desde o início, o trabalho de Martin Scorsese nos convida a voltar às fontes biográficas, ao meio sociocultural do qual deriva sua originalidade de propósito e visão, o que muito rapidamente fez dele uma figura dominante no jovem cinema americano. O trabalho apresenta suas origens e dá todas as referências biográficas, tanto na primeira visualização quanto após o exame. Tanto que, antes de reproduzir seus filmes, o pré-requisito biográfico dificilmente é necessário (DOMECQ, 1986, p. 9, grifo do autor).²⁷

Martin Scorsese tem como nome original Martin Marcantonio Luciano Scorsese e faz parte da terceira geração vinculada à imigração italiana para os Estados Unidos. Nasceu em 17 de novembro de 1942, em Flushing, Queens, Long Island (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 1). Scorsese é o segundo filho de Luciano Charles Scorsese (1913–1993) e Catherine Scorsese (1912–1997). Seus pais participaram dos filmes dirigidos pelo diretor, ele em oito filmes²⁸ e ela em onze.²⁹ Esta fusão entre a família e a cidade para o cineasta se apresentava antes do seu

²⁷ “*Italianamerican*: c'est le titre du documentaire que Martin Scorsese a consacré à sa famille. Adjoint quatre ans plus tard à un autre documentaire (*American Boy*), il constituera *L'Album de Martin Scorsese*. Titres significatifs: ils signalent que l'artiste revendique ses origines. Et en effet, celles-ci nourriront ses films, et pas seulement les premiers, D'emblée, l'œuvre de Martin Scorsese nous invite à remonter aux sources biographiques, au milieu socio-culturel d'où procède son originalité de propos et de vision, qui très vite fit de lui une figure dominante du jeune cinéma américain. L'œuvre met en scène ses origines et donne toute référence biographique, à première projection comme après examen. Si bien qu'avant de repasser ses films, le préalable biographique est à peine nécessaire”.

²⁸ *Italianamerican* (1974); *Touro Indomável* (1980); *O Rei da Comédia* (1983); *Depois de Horas* (1985); *A Cor do Dinheiro* (1986); *Os Bons Companheiros* (1990); *Cabo do Medo* (1991); e *A Época da Inocência* (1993).

²⁹ *It's Not Just You, Murray!* (1964); *Who's That Knocking at My Door* (1967); *Caminhos Perigosos* (1973); *Italianamerican* (1974); *O Rei da Comédia* (1983); *Depois de Horas* (1985); *A Cor do Dinheiro* (1986); *Os Bons Companheiros* (1990); *Cabo do Medo* (1991); *A Época da Inocência* (1993); e *Cassino* (1995).

nascimento, uma vez que os pais do diretor se casaram na Catedral *Saint Patrick* em 10 de junho de 1934 (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 1).

O filme *Gangues de Nova Iorque* (2002) retrata um período da história desta Catedral de origem irlandesa, que teve seu primeiro padre italiano em 1937 (MONTERDE, 2000, p. 19). Nos cinco minutos iniciais do filme apresenta-se a relação entre a religiosidade e a violência. Nesta película, o ator norte-irlandês Liam Neeson (1952–) interpretou o “Padre” Vallon, que não é um padre, mas sim, o líder da gangue denominada Coelhos Mortos, composta por imigrantes irlandeses. Ele emergiu ao palco para um duelo marcado com seu oponente, William Cutting, conhecido como Bill, o açougueiro, interpretado pelo ator britânico Daniel Day–Lewis (1957). O objetivo era conseguir o controle da área que no século XIX era chamada de Cinco Pontos. Antes da épica batalha, “Padre” Vallon fez seu trajeto, saindo do que parece ser um conjunto de catacumbas e diante da iminência do combate, realizou sua prece, carregou sua cruz e tomou sua hóstia.

Figuras 1 a 6 - Montagem com fragmentos de cenas da sequência inicial (01min25s–03min05s).³⁰



Fig. 1 – Em plano detalhe, a faca.



Fig. 2 – Em plano detalhe, os dentes e as garras.



Fig. 3 – Em plano geral, os combatentes se encaminham para a luta.



Fig. 4 – Em plano detalhe, o medalhão do Arcanjo Miguel.

³⁰ Cf. GRIERSON, 2015, p. 105–114.



Fig. 5 – Em plano médio, “padre” Vallon recebe a hóstia.

Fonte: (GANGUES..., 2002).



Fig. 6 – Em plano detalhe, a cruz celta.

Padre Vallon: — São Miguel Arcanjo nos defende na batalha. Seja nosso protetor contra as armadilhas. E a maldade do Diabo.

O pai pega o medalhão e pergunta ao filho: — Agora filho, quem é esse?

Amsterdam Vallon: — São Miguel Arcanjo.

Padre Vallon: — E o que ele fez?

Amsterdam Vallon: — Ele expulsou Satanás do Paraíso.

Padre Vallon: — Bom garoto.

A hóstia é entregue ao “padre” Valoon, que entrega a seu filho. A cena continua, outros também pegam a hóstia e se encaminham para a batalha.

Segundo o ator Liam Neeson, Vallon queria auxiliar o seu povo, defendendo o lugar em que viviam. O personagem pode ser comparado a uma espécie de guerreiro e líder na tradição mitológica celta, com um sentido de justiça num lugar violento (SCORSESE, 2002, p. 68). Como mostrado nas três primeiras imagens acima, onde a preparação para a batalha está acontecendo, um dos combatentes afia sua faca, outra personagem mantém os dentes e as garras afiadas e todos têm o mesmo propósito de se direcionarem para o violento confronto. Nas demais três imagens, destacam-se três símbolos, estabelecendo um vínculo com a religiosidade. Na primeira, o personagem evoca o Arcanjo Miguel e a batalha descrita na Bíblia no livro de Apocalipse (12, 7–9)³¹; na segunda, a hóstia, que representa a liturgia da Eucaristia; e, por fim, a cruz irlandesa de símbolos celtas com seu reconhecido simbolismo cristão (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 369–370)³². Como se nota, o diretor dedicou um filme para tratar da importância desse fato histórico.

³¹ Neste diálogo, Vallon está se referindo a passagem que está o Arcanjo Miguel que lidera os exércitos de Deus contra as forças de Satã e seus anjos e os derrota durante a guerra no céu: “Houve então uma batalha no céu: Miguel e seus Anjos guerrearam contra o Dragão. O Dragão batalhou, com seus Anjos, mas foi derrotado, e não se encontrou mais um lugar para eles no céu. Foi expulso o grande Dragão, a antiga serpente, o chamado Diabo ou Satanás, sedutor de toda a terra habitada — foi expulso para a terra, e seus Anjos foram expulsos com ele”.

³² “[...] a Cruz Celta se inscreve num círculo que suas extremidades ultrapassam, de modo que ela conjuga o simbolismo da cruz e do círculo. Poder-se-ia acrescentar um terceiro: o do centro, pelo fato da existência de uma pequena esfera no centro geométrico da cruz e no meio dos braços de inúmeros

O muro que circunda o cemitério da antiga Catedral de *St. Patrick*, na esquina das ruas *Prince* e *Mulberry*, é tão extraordinária para mim. Quando criança, crescendo nas proximidades, soube que era o muro pelo qual os católicos irlandeses lutaram contra os *Know Nothings* [uma facção política protestante] em 1844, quando os *Know Nothings* atacaram a Igreja Católica. Fazemos uma referência a esse impasse em *Gangues de Nova Iorque*. Martin Scorsese (JASPERS; WARNECKE, 2013, p. 87).³³

Durante a juventude, Scorsese ouvia os relatos sobre o bairro e a igreja, que eram contados como se fossem lendas. Este quadro histórico sobre Nova Iorque assombrou e fascinou Scorsese ao longo dos anos, o submundo americano pertencia a outro tempo e espaço. O empenho do cineasta era compreender particularmente a história da Costa Leste dos EUA e como a América tinha sido formada (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 252). Em meados do século XIX, aconteceu a imigração irlandesa em larga escala, quando numa só semana cerca de quinze mil pessoas entraram na cidade. Não havia trabalho e estrutura para todos, logo foi preciso organizar espaço físico e apoio financeiro e moral para seus novos habitantes. Os primórdios da democracia americana foram testados, gerando um momento crítico na história deste país (SCORSESE, 2002, p. 19). O tempo passou e a cidade sobreviveu. Contudo, surgiram outros problemas, como a máfia.

exemplos arcaicos de cruz. [...]. É possível reconhecer na cruz irlandesa símbolos celtas coincidindo com o simbolismo cristão. A correspondência quaternária ilustra a repartição dos quatro elementos: ar, terra, fogo, água e de suas qualidades tradicionais; quente, seco, úmido e frio. Ela coincide com a divisão da Irlanda em quatro províncias com uma quinta ao centro, constituída pela ablação de uma parte de cada uma das quatro outras. São também os Quatro Mestres da tradição analística (que correspondem aos quatro evangelistas) e o sobrenome de São Patrício (Patrick) Coithrige (*servidor*) dos quatro [...].”

³³ “The wall that surrounds the graveyard of Old St. Patrick’s Cathedral on the corner of Prince and Mulberry Streets is so extraordinary to me. As a child growing up nearby, I learned that it is the wall from which the Irish Catholics fought against the Know Nothings [a Protestant political faction] in 1844 when the Know Nothings attacked the Catholic Church. We do a reference to that standoff in *Gangs of New York*.” Martin Scorsese.

Figura 7 – A fachada e o muro da rua *Mulberry* da Antiga Catedral de *Saint Patrick* (DUNLAP, 2004, p. 236)³⁴.



Fonte: (YOUNG, 2021, recurso online).

Quando completou oito anos de idade aconteceu uma grande mudança na sua vida. Scorsese precisou vencer seu primeiro contratempo na cidade de Nova Iorque. Nesta época, ele vivia em Corona, no subúrbio do Queens, onde, segundo ele mesmo relata, sentia-se bem: “[...]. Eu amava Corona. Morávamos numa casa para duas famílias. Havia um pequeno quintal nos fundos, uma pequena árvore. Você poderia ir ao parque — eu observava as árvores, via algo” (SCHICKEL, 2011, p. 18)³⁵. Entretanto, eles precisaram se mudar, pois seu pai teve problemas com o proprietário do imóvel. Foram, então, para Manhattan, “o que foi, de certa forma, uma humilhação — de volta literalmente aos mesmos dois quartos e meio em que ele [Charlie] nasceu, para morar com meus avós, até encontrarmos quartos no mesmo quarteirão, na rua *Elizabeth* número 253” (SCHICKEL, 2011, p. 18)³⁶. Tal fato dificultou a infância de Scorsese, pois ele precisou se adaptar às novas regras de convivência.

Em casa, ele não tinha seu próprio espaço, com isso optou pela igreja como refúgio. Por ser de uma família Católica Apostólica Romana da classe trabalhadora, o cineasta sempre esteve ligado às questões religiosas. Como teve uma infância muito difícil, cercado pelos perigos da máfia ítalo-americana, sonhava em ter um porto seguro (SCHICKEL, 2011, p. 19). Durante

³⁴ “That was Old St. Patrick’s Cathedral, at 260 Mulberry Street, designed by Joseph François Mangin and built from 1809 to 1815 on the site of the cemetery used by St. Peter’s Church downtown. St. Patrick’s was the largest religious structure in New York at the time, but not quite the right size for windows donated by King Louis Philippe of France, which were installed instead at the Fordham University Church in the Bronx. Tensions between nativist agitators and Irish Catholics reached a peak in 1836 when a mob gathered to sack the cathedral. Defenders cut musket ports in the wall and stationed armed sentinels outside, discouraging the attack. But a fire achieved in 1866 what the Know-Nothings could not: the destruction of St. Patrick’s, which was rebuilt by Henry Engelbert and rededicated in 1868.” / Cf. GARRITY, 2015, recurso online.

³⁵ “I loved Corona. We lived in a two-family house. There was a little yard in the back, a little tree. You could go to a park — I saw the trees, I saw something.”

³⁶ “Which was, in a sense, a humiliation — back literally into the same two and a half rooms where he was born, to live with my grandparents, until we found rooms down the block at 253 Elizabeth Street”.

este tempo, participava sempre das celebrações religiosas e familiares. Sua primeira comunhão foi no dia 26 de maio de 1951 (MONTERDE, 2000, p. 20). Tal fato é importante, pois nas palavras de Scorsese: “[...] A escola me apresentou a igreja, que era a antiga Catedral de *Saint Patrick* na rua *Mott*. Foi a primeira catedral católica construída na América. E eu encontrei um pouco de paz lá, e um pouco de proteção” (SCHICKEL, 2011, p. 19)³⁷.

Scorsese também frequentou uma escola pública por dois anos e, posteriormente, se transferiu para uma escola confessional católica, “sendo ensinado pelas Irmãs da Misericórdia, freiras irlandesas, na escola primária de *Saint Patrick*, que ainda existe” (SCHICKEL, 2011, p. 19)³⁸. A relação com a igreja aprofundou-se com a chegada do padre Frank Principe em 1953 (MONTERDE, 2000, p. 20). Ele trouxe uma alternativa de que era possível ter uma vida distinta daquela que vivia, na realidade imposta pela máfia e que se mantinha meio obscura. Os mafiosos tinham controle da vizinhança em *Little Italy*, no *Lower East Side* em Nova Iorque. Nesse local, sempre existiam diversos perigos e a família Scorsese convivia apreensivamente com essa situação. Vale ressaltar que era exigido um tipo de comportamento para manter a sobrevivência, conforme relato abaixo sobre o local onde residia:

R.S.: — Caso contrário, eles matam você.

M.S.: — Eles vão te matar. E foi constante. Naquela época, você sabe, houve uma série de crianças que foram mortas. Elas foram — tiradas, devo dizer. Foi chocante. E este padre, Padre Principe, fazia algum sentido. Ele fazia algum sentido sobre as pessoas e sobre a vida — sobre o que é ser um ser humano. E o que é *transcender*. Não quero dizer, você sabe, tornar-se beatífico e experimentar estigmas. Estou falando basicamente de viver uma vida decente (SCHICKEL, 2011, p. 71–72, grifo nosso).³⁹

As situações de violência influenciaram na sua relação com a espiritualidade. Scorsese sempre teve muitas lutas internas e questionamentos sobre a fé e a crença enquanto crescia

³⁷ “[...] the school introduced me to the church, which was St. Patrick’s Old Cathedral on Mott Street. It was the first Catholic cathedral built in America. And I found some peace there, and a little bit of protection.”

³⁸ “[...] being taught by the Sisters of Mercy, Irish nuns at the St. Patrick’s elementary school, which is still there.” / Mais informações: “Rosario Ingargiola has remembered that ‘the Irish were prejudiced against the Italians and they thought themselves superior to the Italians because they knew the language and controlled the politics’” (LUCONI, 2003, recurso online).

³⁹ **R.S.** (Richard Schickel): “Otherwise they kill you.

M.S. (Martin Scorsese): — They will kill you. And it was constant. At that time, you know, there were a number of kids who were killed. They were — taken out, I should say. It was shocking. And this priest, Father Principe, made some sense. He made some sense about people and about living — about what it is to be a human being. And what it is to transcend. I don’t mean, you know, becoming beatific and experiencing stigmata. I’m talking about just basically living a decent life.”

(SCHICKEL, 2011, p. 14). Fato é que, apesar de acompanhar seus amigos nas tarefas designadas pelo *capo* (CAPECI, 2004, p. 10)⁴⁰, Scorsese, na época com cerca de treze anos, tornou-se um mafioso improvável, pois seu coração não estava nisso. Ele não podia fazer as tarefas pessoalmente e precisou endurecer seu âmago contra o sofrimento. Desta forma, quando “os meus amigos iam bater em alguém, eu [Scorsese] ia com eles. Eu não entrava, mas observava ou organizava. Fiz tudo isso. Faz parte de crescer lá. Então é a minha experiência” (DOUGAN, 1998, p. 16)⁴¹.

Ele estava no meio da violência, mas tentava um caminho de mudança interior e de conduta. O desejo de ter uma existência digna e transcender o que o cotidiano lhe impunha despertou em Scorsese o entendimento que precisava para seguir. A partir de então, compareceu à igreja com certa regularidade, encantando-se pelos rituais, sobretudo a missa, e experimentando a sensação de paz e a fé (SCHICKEL, 2011, p. 19). Em suas palavras,

Tornei-me acólito porque adorava o ritual, a oportunidade de estar perto daquele momento especial em que Deus desceu ao altar. Para mim, a Semana Santa foi sempre um momento muito poderoso. Era ainda mais dramática do que o Natal. Os rituais eram dramáticos. As liturgias eram belas. As Estações da Cruz eram muito dramáticas. Isto coloriu todo o meu sentido de Deus. Eu preferia o Natal, como acho que todos preferem, porque se recebe presentes e é mais divertido. É uma época feliz. Mas na Semana Santa é preciso passar pela Quarta-feira de Cinzas, Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa, e Sábado Santo para chegar ao Domingo de Páscoa. Só os nomes são dramáticos. Chama-se Semana da Paixão. É muito aterrador. É uma época assustadora. Mas é emocionante também e muito bonita (DOUGAN, 1998, p. 16).⁴²

Como efeito, ele seguiu os primeiros passos para tornar-se padre. Diante disso, aos 15 anos, quando entrou para o seminário, imaginou que sua elevação espiritual aconteceria,

⁴⁰ [o chefe] “The boss appoints the capos. The number depends on the size of the family. New York’s Gambino family has had more than 20; St Louis had but a handful. Each capo is in charge of a mini-gang or crew of soldiers and associates that can range greatly in size. [...] Capos have varying degrees of power. Some are relatives or close friends of the boss, which gives them more influence. A capo with an active crew, producing lots of money, is always respected.” / Cf. PILEGGI, 1985, p. 4 – prólogo.

⁴¹ “My friends go to beat someone up, I went with them. I didn’t jump in, but I watched or set it up. You do all that. It’s part of growing up there. So it’s my experience.”

⁴² “I became an altar boy because I loved the ritual, the chance to be close to that special moment when God came down to the altar. For me Holy Week was always a very powerful time. It was even more dramatic than Christmas. The rituals were dramatic. The liturgies were beautiful. The Stations of the Cross were very dramatic. This coloured my whole sense of God. I preferred Christmas, as I guess everyone does, because you get gifts and it’s more fun. It’s a happy time. But in Holy Week you have to go through Spy Wednesday, Holy Thursday. Good Friday, and Holy Saturday to reach Easter Sunday. The names alone are dramatic. It’s called Passion Week. It’s very terrifying. It’s a scary time. But it’s exhilarating too, and very beautiful.”

rapidamente, mas não foi isso que aconteceu, o que lhe gerou uma frustração que perdurou por anos (SCHICKEL 2011, p. 14). Ele não conseguiu o resultado desejado: “Mas eu me choquei. Eu não conseguia nem dar o primeiro pequeno passo em direção à vida espiritual que eu tinha em mente. Fiquei muito decepcionado comigo mesmo por não conseguir dar esse passo” (SCHICKEL, 2011, p. 182)⁴³. Isso é marcante em sua vida, inclusive considerou durante um tempo que esse teria sido o seu maior fracasso, embora pareça ter superado essa questão (SCHICKEL, 2011, p. 14).

Neste período, a ociosidade de Scorsese e a impossibilidade de se relacionar com os colegas da sua rua criou uma demanda para seus pais. A solução encontrada foi aumentar o tempo de convivência com seu pai, que, ao retornar do trabalho, levava-o ao cinema; e isto acontecia frequentemente (SCHICKEL, 2011, p. 20). No início, seu interesse não estava diretamente relacionado aos filmes em si. Na realidade, estes não importavam. De fato, havia o ritual de conviver com o pai que o acompanhava para assistir aos filmes inúmeras vezes. Tratava-se de percorrer uma nova jornada toda vez que iam ao cinema, assim como aconteceu com sua mãe e irmão mais velho Frank (1936–), que também fizeram parte deste percurso (GRIST, 2000, p. 10).

Nessa época, Scorsese fazia seus *storyboards*, até que certo dia foram vistos por seu pai, que não aprovou a ideia. Naquela ocasião, ele parou por um tempo. Porém, reiniciou seus trabalhos escondido dos pais, para que eles não o julgassem como louco. Somente um amigo incentivador tinha conhecimento de seus escritos, pois ambos estudavam na escola católica de *Saint Patrick — Elementary School* (SCHICKEL, 2011, p. 30).

Na realidade, durante a infância e a juventude, a religião para Scorsese estava relacionada aos rituais, às missas, sem reflexão íntima. Com essas formas de se expressar, também se desenvolveu uma concepção punitiva de religião, que vem da tensão em conciliar uma vida supostamente decente, ensinada na escola e na igreja, com a realidade de onde ele vivia, convivendo com a máfia. Os dogmas religiosos deveriam ser seguidos e postos em prática, diariamente, mas como isso seria possível em *Little Italy*, um lugar perigoso? Diante desse impasse, Scorsese se manteve como pôde, tentando sobreviver e levar uma vida decente. No entanto, as cicatrizes permaneceram deixando rastros por seus filmes, nos quais há evidências de seu elo com suas crenças religiosas.

⁴³ “But I shocked myself. I couldn’t even take the first minor step toward the spiritual life that I had in mind. I was very disappointed in myself about not being able to take that step.”

Da cultura a que Scorsese estava acostumado, o que deveria ser apreendido e colocado em prática era: “Eu vim de um mundo onde a realidade era ‘Sim, claro. Seja cuidadoso’” (SCHICKEL, 2011, p. 24)⁴⁴. Por esses flashes da infância de Scorsese, é possível perceber o lugar da religião no seu período formativo. Não se trata de um saber secundário do que ele revela de sua memória em entrevistas, a religião aparece como lugar de segurança e aconchego em meio ao caos. Ela é um refúgio. É um lugar onde a busca parece estar satisfeita e, encerrada. Entretanto, essa é apenas a primeira tomada, longe de abarcar a amplitude do contexto.

Para continuar vivo além da igreja, o cinema se torna uma alternativa, até mesmo era menos ameaçador do que as realidades enfrentadas por um garoto asmático e de vida difícil (SCHICKEL, 2011, p. 7). Desse modo, o garoto Scorsese desenvolveu uma identidade com o ambiente cinematográfico, que lhe provocou uma sensação de paz, romantizada pelos filmes. O cinema passou a ser o seu segundo refúgio. Cabe enfatizar três referências: a família, sua grande incentivadora em sua paixão pelo cinema; o entorno na qual vivia, aprendendo a lidar com os assuntos relacionados à violência e à sobrevivência; e a religião, cujos rituais e símbolos lhe proporcionou certa paz, possibilitando-lhe a convivência com as adversidades impostas pelo meio.

2.2 A RELIGIÃO RESSOA NO CINEMA

Durante o período em que estudou na Universidade de Nova Iorque, Scorsese decidiu cursar graduação em cinema, concluindo o curso em 1964. Nesse tempo, já produzia os curtas-metragens com seus amigos. Em 1966 concluiu o mestrado em cinema e escolheu estudar com o professor armênio-americano Haig Manoogian, que tinha uma carga horária ínfima para abordar todo o conteúdo cinematográfico (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 13). Ao se referir ao Manoogian, numa entrevista concedida à Richard Schickel (SCHICKEL, 2011, p. 74), o cineasta afirmou que o docente era: “[...] muito, muito apaixonado. Ele me lembrava os gregos ou, é claro, os italianos. Conheci muitos gregos no *Washington Square College* — gregos, crianças judias e armênios. Foi um grande momento. Ele me abriu completamente a minha cabeça e me separou de onde vim” (SCHICKEL, 2011, p. 74)⁴⁵.

⁴⁴ M.S.: “I came from a world where the reality was ‘Yeah, sure. Just be careful’”.

⁴⁵ M.S.: “[...] very, very passionate. He reminded me of the Greeks or, of course, the Italians. I met a lot of Greeks at Washington Square College — Greeks, Jewish kids, and Armenians. It was a great time. It opened my mind completely, and separated me from where I had come from.”

Scorsese afirmou se sentir à vontade em relação a Manoogian e disse que, apesar de ser muito teimoso, era realmente um homem incrível. Segundo o cineasta: “[...] você via que ele se importava muito com isso. E eu me sentia da mesma maneira. Neste caso, a paixão que colocou na igreja acabou sendo colocada aqui, no cinema” (SCHICKEL, 2011, p. 74)⁴⁶. Neste sentido, Alberto Barbera no prefácio do livro intitulado *Martin Scorsese*, afirma:

Artistas sem obsessões provavelmente não existem, por serem exatamente estas que tornam seu trabalho singular e único. Entre todos os autores que contribuíram de maneira decisiva para a elaboração das páginas mais belas da história do cinema moderno, talvez Martin Scorsese seja aquele marcado pelas obsessões mais nítidas e reconhecíveis. A primeira, e mais importante, é um amor tão absoluto e invencível pelo cinema que coloca o artista ítalo-americano no topo de um ranking ideal para diretores cinéfilos, para quem não há vida além do cinema (“Se eu não o fizesse, morreria”, declarou Scorsese numa entrevista que se tornaria famosa). Em outras palavras, poucos cineastas em pé de igualdade com ele conseguem reivindicar um envolvimento apaixonado semelhante *no* cinema e *em favor do* cinema, a ponto de levar qualquer outra forma de *experiência existencial* de volta a este último. Ou, se preferirmos, ele faz do universo do cinema em movimento um filtro e uma prova de fogo para sua própria relação com o Mundo e a História (JASPERS; WARNECKE, 2013, prefácio [Alberto Barbera] p. 15, grifo do autor e grifo nosso).⁴⁷

Em 1963, Scorsese desenvolveu seu primeiro curta-metragem com duração de nove minutos: *O que uma garota como você está fazendo num lugar como esse?*⁴⁸. Nesse curta, Scorsese se identifica com a imagem e a descreve, “como um conto de *pura paranoia*” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 15, grifo do autor)⁴⁹. Segundo Monterde (MONTERDE, 2000, p. 72–73), o curta retrata dois pontos: o primeiro, a ideia fixa do personagem quando aborda a imagem. Esta se tornou um estímulo primordial, apresentando este impulso pessoal como uma forma de leviandade cômica que possui um valor autobiográfico, que identifica o

⁴⁶ **M.S.:** “[...] You could see that he cared about this very much. And I felt the same way. So, the passion that I had to put into the church wound up being placed here, in the film.”

⁴⁷ “Artists with no obsessions are not likely to exist, because these are exactly what make their work singular and unique. Amongst all the authors who have contributed in a decisive manner to drafting the most beautiful pages in the history of modern cinema, perhaps Martin Scorsese is the one marked by the most clear-cut and recognisable obsessions. The first, and most important one, is such an absolute and invincible love for cinema that it places the Italian-American artist at the top of an ideal ranking for cinephile directors, for whom there is no life beyond cinema (‘If I didn’t do it I’d die,’ Scorsese declared in an interview that would become famous). In other words, few filmmakers on a par with him are able to claim a similar passionate involvement *in* cinema and *in favour of* cinema to the point of leading any other form of *existential experience* back to the latter. Or, if we prefer, his making the universe of moving pictures into a filter and litmus test for his own relationship with the World and History.”

⁴⁸ *What’s a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This?* (1963).

⁴⁹ “[...] described by Scorsese as a tale of *pure paranoia*.”

vício na imagem (cinematográfica, fotográfica ou pictórica) que vai permanecer durante a vida do cineasta; e o segundo, que apresenta uma relação lúgubre e difícil, em que a concepção punitiva da religião é um dos constituintes dessas experiências existenciais do diretor, que o acompanhou e é perceptível neste primeiro curta-metragem. Essas experiências que o levam a se casar precocemente:

[...] o valor terapêutico do casamento em relação a uma personalidade obsessiva, algo não insignificante se lembrarmos como o próprio Scorsese justificou seu casamento precoce como uma possível solução para seu relacionamento conflituoso e obsessivo com o sexo e a virgindade [...] (MONTERDE, 2000, p. 72–73)⁵⁰.

Essas questões pessoais continuarão sendo abordadas também em seu primeiro filme (EBERT, 2008b, p. 16)⁵¹, *Quem bate à minha porta?* (EBERT, 2008b, p. 18)⁵². Na realidade, ele seguiu as sugestões do mestre Manoogian, que lhe convenceu a escrever sobre sua experiência de vida no intuito de direcioná-lo a trilhar um novo caminho. Esta parceria rendeu esse primeiro longa-metragem e o professor foi um dos produtores. Foi um início de carreira difícil porque o cinema passava por um processo de transição, algumas adaptações precisavam ser feitas percebendo que poderia desenvolver seu trabalho sem depender dos estúdios de Hollywood. Por conseguinte, apesar de seus amigos não investirem na cinematografia, Scorsese e Schickel não desistiram e se entendiam pela linguagem cinematográfica (SCHICKEL, 2011, p. 7–8). Mesmo diante desta nova conjuntura, ele resolveu prosseguir com os recursos disponíveis.

Seguindo com a análise do primeiro filme, já nas primeiras cenas é possível visualizar os aspectos relacionados à religiosidade.

⁵⁰ “[...] el valor terapéutico del matrimonio en relación a una personalidad obsesiva, algo nada intrascendente si recordamos cómo el propio Scorsese justificó su temprano matrimonio como eventual solución a su conflictiva y obsesiva relación con el sexo y la virginidad[...]”. / Este tema não será desenvolvido nesta tese, mas em linhas gerais refere-se ao conflito entre os opostos: desejo libidinal em relação ao celibato religioso (DOUGAN, 1998, p. 26–31).

⁵¹ “Editor’s note: Martin Scorsese’s first feature, reviewed here for a festival showing under the title *I Call First*, was released theatrically as *Who’s That Knocking at My Door*.”

⁵² “*Who’s That Knocking at My Door* (1967), a first work by Martin Scorsese that has been knocking around for nearly two years now. I first saw it in November 1967 at the Chicago Film Festival, when it was titled *I Call First*. I found it a marvelous evocation of American city life, announcing the arrival of an important new director.”

Figura 8 - Destaque das cenas iniciais (15s –1min31s).



Fonte: (WHO'S..., 1967).

Inicialmente, há o plano detalhe, na imagem da Virgem Maria, depois na vela votiva com a chama acesa, e por último, há uma mulher, interpretada pela mãe do diretor, Catherine Scorsese, que faz o pão, colocando-o para assar. Finalmente, ela divide o pão, o que representa um ritual específico, a partilha do pão com a família, em que a progenitora divide o pedaço do alimento entre seus filhos, lembrando a última ceia⁵³. A esse respeito, Bliss afirma que “ao longo da cena, recebemos indicações do quão difundida será a influência religiosa neste filme” (BLISS, 1998, p. 1)⁵⁴. Na análise de Bliss, a ênfase recai sobre o ritual e os laços religiosos, demonstrando que este liame se intensificou e a proximidade entre religião e cinema já se apresentava no início da sua vida profissional. É certo que, no decorrer do tempo, o cineasta dedicou-se a diversos temas, articulando seu caminho cinematográfico, que se tornou seu ponto de apoio para poder trabalhar as suas experiências existenciais. Estas são variadas e, como são apresentadas durante suas obras, se modificam ao longo do tempo.

Neste longa-metragem, o conflito mencionado anteriormente reaparece: a concepção punitiva da religião, tema presente, principalmente, quando menciona sua educação religiosa tradicional.

Figura 9 - A discussão em *two-shot* de perfil (1h19min46s–1h25min27s).



Fonte: (WHO'S..., 1967).

⁵³ *Who's that knocking at my door?* (1967). ANEXO A.1

⁵⁴ “Throughout the scene we are given indications of just how pervasive the religious influence is going to be in this film. We pass from a close-up of a votive candle in the apartment to shots of a statue of the Virgin Mary.”

J. R.: — Agora eu entendo e lhe perdoo.

Mulher: — Me perdoa?

J. R.: — Sim, lhe perdoo, e vou casar com você de qualquer jeito.

Mulher: — Não pode se casar comigo de qualquer jeito.

J. R.: — O que quer dizer?

Mulher: — Isso te incomoda mesmo, não?

J. R.: — Me incomoda, sim, droga. Mas eu amo você, e vou casar com você de qualquer jeito.

Mulher: Não. Não, eu... não posso. Quer dizer, não posso casar com você desse jeito.

J. R.: — Que jeito?

A discussão continua, até que ela afirma:

Mulher: — Você sempre vai achar um jeito de colocar isso para fora.

J.R.: — Você tem razão, claro que vou achar. E se você foi uma moça assanhada... É minha culpa. Por me sentir da forma que qualquer cara sensato se sentiria.⁵⁵

Em *Knocking (Quem bate à minha porta?)* ficam evidentes as influências religiosas que apontam para um comportamento não altruísta do protagonista J. R. Este é interpretado pelo ator norte-americano Harvey Keitel (1939–). Sua namorada, interpretada pela atriz norte-americana Zina Bethune (1945–2012), embora não tenha nome, é colocada num pedestal por ser considerada virgem. Eles se conheceram na balsa de *Staten Island*, e ali conversaram sobre o filme *Rastros de Ódio* (1956).

Ao analisar este filme, Schickel (2011, p. 87) assevera que o personagem J. R., apesar de estar apaixonado pela garota acha que ela é culpada por não ser virgem: “[...], mas essa pobre garota havia sido estuprada. E isso significa que, por mais que tente entender, ela está arruinada para ele”. Scorsese responde: ‘Absolutamente’ (SCHICKEL, 2011, p. 87)⁵⁶. Depois, Schickel (2011, p. 88) afirmou que J. R. acredita exercer a compaixão e o cineasta adicionou que o protagonista foi instruído para não alcançar este ponto de amadurecimento: “[...]. Ele foi criado para não amadurecer, para não seguir em frente. Embora eu tente sugerir no final que não é bem o mesmo quando ele está com os seus amigos, que foi plantada nele uma semente que o fará mudar” (SCHICKEL, 2011, p. 88)⁵⁷. Esta mudança não aconteceu, J. R. não conseguiu conviver com sua amada sem culpá-la pelo fato ocorrido.

Neste ponto, sua convicção religiosa impõe o término do relacionamento. Scorsese completa que o protagonista não conseguia alcançar a necessidade de ser altruísta: “[...] é o

⁵⁵ *Who’s that knocking at my door?* (1967). ANEXO A.2.

⁵⁶ **R.S.:** “[...] But this poor girl had been raped. And that means that try as he might understand, she’s ruined for him. / **M.S.:** Absolutely.”

⁵⁷ **M.S.:** “[...]. He’s bred not to mature, not to move ahead. Although I try to suggest at the end that it isn’t quite the same with him as it is with his friends, that a seed has been planted in him that is going to make him change.”

que eu estava ouvindo na igreja, você sabe. Essa foi a chave. Há elementos no personagem de Harvey que eu diria que se alinham diretamente com Ethan em *Rastros de ódio*. Não há dúvida sobre isso [...]” (SCHICKEL, 2011, p. 88)⁵⁸. Vale mencionar que para criar o personagem J. R., Scorsese se baseou em Ethan Edwards, interpretado pelo ator John Wayne (1907–1979), o protagonista de *Rastros de ódio*. Fato é que o personagem Ethan apresenta muitos conflitos internos, como lidar com o racismo, por exemplo. Porém, mesmo assim ele era um herói (SCHICKEL, 2011, p. 86).

Esta película é um faroeste americano dirigido por John Ford (1894–1973), baseado no romance *Rastros de ódio*⁵⁹ (1954) de Alan Le May (1899–1964), em que o protagonista, Ethan, é um veterano da Guerra Civil, de meia-idade, que passa anos procurando sua sobrinha sequestrada. Ethan não consegue suportar a dor da culpa e dos conflitos internos que carrega do pós-guerra. Estes foram alguns dos temas abordados na película. Em *Knocking*, de acordo com Scorsese, o complexo é captar os conflitos internos e atuar para a mensagem fazer sentido, e mesmo assim, o ator Harvey conseguiu exercer tal atmosfera em sua encenação (SCHICKEL, 2011, p. 88).

No desenrolar da trama, os tópicos, religião, sexo e violência estão interligados e articulados. O personagem J. R. ao colocar sua amada num pedestal, ele não poderia ter relações sexuais com ela antes do casamento, porque a comparou com à Virgem Maria. Contudo, teve relações sexuais com uma mulher que se prostituía. É fato que eles são de mundos diferentes. Sua namorada é estudante universitária com seu próprio apartamento, enquanto ele é o rapaz que ainda faz parte da turma do bairro, inclusive das brigas.

Mesmo apaixonado pela garota de outra realidade, “[...] logo, eventualmente, quando ela diz que não é virgem, ele não consegue lidar com isso e termina o relacionamento” (EBERT, 2008b, p. 19)⁶⁰. Como resultado, o filme apresenta valores distorcidos, condutas conturbadas e violência, o que é parte do cotidiano vivido pelo diretor durante a infância e juventude e é retratado nas telas.

⁵⁸ **M.S.:** “[...] that’s what I was hearing in the church, you know. This was the key. There are elements in Harvey’s character that I’d say line up directly with Ethan in *The Searchers*. There’s no doubt about it.”

⁵⁹ *The Searchers* (LE MAY, 2014).

⁶⁰ “[...] And then, eventually, when she tells him she isn’t a virgin, he is unable to cope with this and he breaks it off.”

Figura 10 - A visita à igreja (1h26min59s–1h27min24s).⁶¹



Fonte: (WHO'S..., 1967).

No desfecho do filme, existe uma tentativa de aproximação do protagonista J. R. com a religiosidade. Segundo o crítico de cinema e roteirista norte-americano Roger Ebert (2008b, p. 19) nesta parte, “quando o rapaz visita uma igreja e corta o lábio num crucifixo, é desajeitadamente artificial”⁶². O protagonista tenta se ligar aos rituais e às convenções que não lhe permitem viver a fé de maneira interna, permanecendo alheio. Na história, as imagens dos santos aparecem nas casas, mas não há uma religiosidade que gera compaixão e aceita o outro como ele é.

Segundo Bliss (1998, p. 1), os católicos ítalo-americanos tiveram uma educação que condena os desejos físicos, sem apresentar uma alternativa a como lidar com eles. Isto foi retratado em *Knocking* e depois em *Caminhos perigosos*. Como resultado, é apresentado “[...] o suposto consolo da igreja, que Scorsese mostra não estar à altura da tarefa de proporcionar conforto espiritual ou físico” (BLISS, 1998, p. 1)⁶³. O que existe é a condenação dos pecados e a solução é a confissão, como evidenciado pelo personagem ao frequentar a igreja nas cenas finais. Estes fatos mostram uma concepção punitiva de religião.

Conforme Dougan (1998, p. 7), Scorsese foi o diretor americano mais sugestionado por seus predecessores, dedicou toda a sua vida a mostrar sua cultura na tela. No decorrer dos primeiros vinte minutos do filme *Quem bate à minha porta?*, todo o universo que inspira o diretor durante a carreira aparece: “Os temas e as obsessões, as imagens e os tipos de personagens [...] uma tomada de sua mãe, amassando o macarrão. Uma estátua da Virgem

⁶¹ ANEXO A.3.

⁶² “A scene at the end of the film, when the boy visits a church and cuts his lip on a nail in a crucifix, is awkwardly contrived.”

⁶³ “[...] the supposed solace of the church, which Scorsese shows is unequal to the task of providing spiritual or physical comfort.”

Maria. Jovens do bairro, numa discussão que explode numa briga. *Rock'n'roll* na trilha sonora” (EBERT, 2008b, p. 21)⁶⁴.

A começar dos primórdios na Universidade de Nova Iorque até filmes como *Touro Indomável* (1980), *Bons Companheiros* (1990) e *Cassino* (1995) “que o levaram a ser aclamado, muito corretamente, como um dos maiores cineastas da história do cinema. [...] seus filmes são um estudo quase antropológico do que significa ser italiano, católico e reprimido na América do pós-guerra” (DOUGAN, 1998, p. 7)⁶⁵. Dos temas relacionados à experiência existencial de Scorsese, a violência é assunto recorrente, amplo e trabalhado de variadas maneiras. Em documentário dirigido por Robert J. Emery (THE FILMS, 2000, 12min23s–12min59s), Scorsese afirmou:

É duplamente alvejado à violência, especialmente quando se é mais novo, também é excitante, mas é difícil e feio. É realmente feio, é mau e está errado. E por isso costumo abordar a violência da forma mais honesta possível. Isto é conhecido. Não há dúvidas quanto a isso. Não estou dizendo que crianças de 10 anos vejam estes filmes, sabe, não deveriam, mas tenho que ser o mais fiel possível ao que eu sabia na época (THE FILMS, 2000, 12min23s–12min59s).⁶⁶

Para Schickel (2011, p. 14), o objetivo do cineasta é chocar o espectador. Como nos filmes supraditos com os mencionados elementos autobiográficos, a violência é repentina, não existindo aviso de que algo vai ocorrer, simplesmente acontece e termina da mesma forma, ou seja, “ele quer que fiquemos tão chocados — e tão cautelosos — quanto ele já esteve. É a assinatura inata de sua sensibilidade” (SCHICKEL, 2011, p. 14)⁶⁷. É o que acontece na situação em que “alguns caras estão brincando num bar ou esquina e de repente, *bam*, alguém se machuca. Ou é morto. Foi assim que Martin observava a violência quando era criança. É assim

⁶⁴ “It is all there in the first film, almost all in the first twenty minutes: the themes and obsessions, the images and character types [...]. A shot of his mother, kneading pasta. A statue of the Virgin Mary. Young men from the neighborhood, in an argument that explodes into a fight. Rock and roll on the soundtrack.”

⁶⁵ “[...] which have led him to be hailed, quite correctly, as one of the greatest directors in the history of cinema, he has devoted more than thirty years to exploring his culture on screen. His films are an almost anthropological study of what it means to be Italian, Catholic, and repressed in the post-war America.”

⁶⁶ “It is double-edged to violence, especially when you are younger as an exciting too, but it’s hard and ugly. It’s really ugly, it’s bad and it’s wrong. And so, I usually approach violence in an as honest way as possible, and it’s known... There’s no doubt about it. I’m not saying that 10-year-old kids see these films, you know, they shouldn’t, but I got to be as true as can to what I knew at that time.”

⁶⁷ “He wants us to be as shocked — and as wary — as he once was. It is the inbred signature of his sensibility.”

que ele a apresenta como adulto. Seus confrontos mortais só raramente são sangrentos” (SCHICKEL, 2011, p. 13–14)⁶⁸.

Todavia, existem exemplos em que tais conflitos são ensanguentados. Tais como acontece em *Taxi Driver* (1976)⁶⁹, na sequência do tiroteio de Travis (1h38m20s–1h44m55s). Neste, o protagonista scorsesiano Travis Bickle, interpretado pelo ator norte-americano Robert Anthony De Niro Jr. (1943—), é um herói não convencional, ex-fuzileiro naval, um veterano da guerra do Vietnã mentalmente instável. Ele trabalha como motorista de táxi noturno na cidade de Nova Iorque, onde a decadência e a sujeira aparecem nas ruas e alimentam suas obsessões.

Para visualizar a perspectiva religiosa e violenta adotada pelo diretor nesta obra, Braudy (1986) e Sterritt (2015) afirmam que, na conduta católica, existem três qualidades: “a importância das narrativas ritualísticas, o significado dos objetos ritualísticos e a atribuição do *status* do ritual. Scorsese está mais ligado ao terceiro” (STERRITT, 2015, p. 96)⁷⁰. O diretor se concentra naquele indivíduo que se movimenta além das normas de conduta do cinema ou da sociedade, denominado o santo das ruas. Com isso, “os filmes do cineasta transfiguram a marginalidade do protagonista em ‘uma espécie de transcendência’, muitas vezes precedida por uma mortificação da carne que torna a libertação do protagonista da desgraça ainda mais irônica” (STERRITT, 2015, p. 96, grifo do autor)⁷¹.

Em *Taxi Driver*, o protagonista tem o desejo de lavar a cidade, no sentido religioso da palavra. E acreditando ser aquele que conseguirá fazer o que for preciso, “Travis se concebe como tendo uma missão divina: como ele diz, ele quer ver ‘uma verdadeira chuva vir e lavar toda essa escória das ruas’” (BLISS, 1998, p. 49)⁷². Para colocar em prática sua tarefa, compra seu arsenal (TAXI..., 1976, 57min8s.). Posteriormente, opta por um treinamento rigoroso do corpo, o seu ritual de purificação, ou seja, a mortificação da carne. Sua trajetória é acompanhada

⁶⁸ “Some guys will be kidding around in a bar or on a street corner and, suddenly, bam, someone is hurt. Or dead. That’s how Marty observed violence when he was a kid. That’s the way he presents it as a grown-up. His deadly confrontations are only rarely blood-drenched.”

⁶⁹ Conforme o catálogo do Instituto Americano do Cinema (AFI), está na lista dos 100 melhores filmes de todos os tempos. Encontra-se no quinquagésimo segundo lugar (AFI, 2007, recurso online).

⁷⁰ “Three qualities constitute the Catholic way of seeing: the importance of ritual narratives, the significance of ritual objects, and the conferral of ritual status. Scorsese is most closely connected with the third.” / Cf. BRAUDY, 1986, p. 19.

⁷¹ “Typically centering on ‘the saint in the streets’ who both manifests and move beyond the norms of cinema and society, Scorsese’s films transfigure the marginality of the protagonist into ‘a kind of transcendence,’ often preceded by a mortification of the flesh that renders the protagonist’s deliverance from doom all the more ironic.”

⁷² “Travis conceives of himself as being on a divine mission: as he puts it, he wants to see ‘a real rain come and wash all this scum off the streets’”.

a partir do som diegético interno, em que compartilha suas impressões com o espectador. Do mesmo modo, sua instabilidade, exibida durante o percurso, é visível no desasseio do próprio quarto, ou ao testar seus limites lidando com o fogo, quando permanece com o punho em cima de uma chama de gás.

Travis: — 29 de junho, agora tenho que ficar em forma. Ficar muito tempo sentado acabou com o meu corpo e eu abusei dele por muito tempo. De agora em diante, eu vou fazer cinquenta flexões toda manhã, cinquenta suspensões. Chega de tomar pílula, comer porcaria. Essas coisas destroem meu corpo. Agora vai ser organização total, todos os músculos sarados (TAXI..., 1976).

Figura 11 - Travis no seu apartamento se preparando (57min52s–58min38s).



Fonte: (TAXI..., 1976).

Travis não obteve o êxito em assassinar o político, candidato à presidência, mas eliminou quem a sociedade repudiava. A seu modo, ele acredita que esteja limpando as ruas. Vale ressaltar que o “Travis Bickle, De Niro, está numa viagem muito maior e mais profunda (neste caso, através da paisagem infernal da cidade) do que qualquer dos outros personagens que ele retratou” (BLISS, 1998, p. 47)⁷³. Em outras palavras, pode-se afirmar que a violência exposta tem um desejo soteriológico e apocalíptico, é uma espécie de lavar redentor.

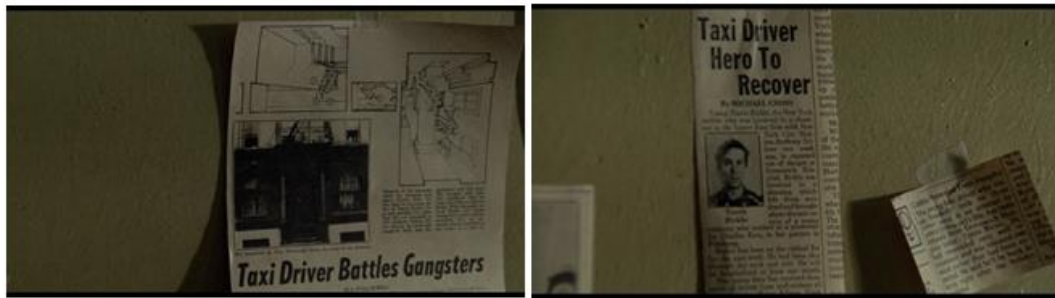
Neste caso, a violência gera mais violência com o triunfo apoteótico do protagonista⁷⁴, que não morre e vive para transformar-se no ídolo com a aceitação da população. Aparentemente, a cidade o aclamou como herói pois talvez quisesse ser salva; mas a solução proposta gerou mais violência e não resolveu a causa, que é bem mais ampla no contexto social da época⁷⁵.

⁷³ “De Niro’s Travis Bickle is on a far greater and more profound journey (in this case, through the city’s Hellish landscape) than any of the other characters that he has portrayed.”

⁷⁴ Triunfo apoteótico do protagonista: termo sugerido por Frederico Pieper para o desenvolvimento desta análise.

⁷⁵ O contexto social da cidade e as influências deste filme não serão desenvolvidas nesta tese. Cf. MACNAB 2006, p. 59–86.

Figura 12 - A exaltação da violência na parede (1h46min10–1h47min36s).⁷⁶



Fonte: (TAXI..., 1976).

Acima, em plano detalhe, dois recortes de jornal, em que no primeiro o título é “Taxista luta contra Gângsters”. A cena foi desenhada, indicando inclusive a posição dos corpos. Na segunda o título é “Taxista herói se recupera”, e mostra a foto do taxista. Em entrevista concedida ao Richard Schickel (2011, p. 127), Scorsese afirma nunca ter ido à guerra e tenta expor o que pensa ser o ambiente da batalha, questiona como se faz um herói e como isso é possível neste contexto. Fala também sobre um jovem qualquer de dezessete anos que recebe uma arma e está numa situação de conflagração. Logo depois regressa do combate. Ao retornar, agora em outro ambiente, esse jovem precisa se adequar.

Neste caso, este poderia ser o Travis que arrumou um emprego, “mas a solidão, ser um forasteiro, não conseguir se conectar com ninguém, se expressa no filme e no personagem através da violência” (SCHICKEL, 2011, p. 127)⁷⁷. Para modificar essa situação, ele precisaria administrar e compreender questões humanas que envolvem cultura e contexto social, como o racismo. Todavia, o resultado foi a representação da fantasia.

No filme, o anti-herói epônimo de De Niro vem resgatar a prostituta adolescente de Jodie Foster, eliminando, sangrentamente, os criminosos que a exploram e, ironicamente, sendo elogiado como um herói pelo que é, essencialmente, um ato psicótico (SCHICKEL, 2011, p. 127)⁷⁸.

De fato, ele cruzou a linha, tentando se sobrepôr por meio da força. Segundo Ebert (2002, p. 452), o roteiro de *Taxi Driver* escrito por Paul Schrader (1946–) teve como inspiração

⁷⁶ ANEXO A.4.

⁷⁷ “But the loneliness, being an outsider, not being able to connect with anyone, expresses itself in the film and the character through violence.”

⁷⁸ “In the film De Niro’s eponymous antihero comes to the rescue of Jodie Foster’s teenage hooker by bloodily wiping out the criminals exploiting her and, ironically, being lauded as a hero for what is essentially a psychotic act.”

o filme *Rastros de ódio*, de John Ford citado anteriormente. Nestes filmes, a obsessão dos heróis é “salvar” mulheres que, na verdade, não querem ser salvas.

Sobre o tema da violência e enfatizando o ponto de vista scorsesiano, Ebert (2008b, p. 4–5) aponta que o cineasta relatou que, quando morava com sua família em *Little Italy*, frequentemente observava pela janela os gângsteres entrando e saindo no clube social do outro lado da rua. É o que acontece na cena de abertura do filme *Os Bons Companheiros*, citado pela crítica especializada como “contundente e estiloso, [...] é um clássico dos gângsteres — e sem dúvida o ponto alto da carreira de Martin Scorsese” (*Rotten Tomatoes*, 1990, recurso online)⁷⁹.

Por fim, tais protagonistas, além de não serem heróis convencionais, “não são os tipos com os carros brilhantes, embora sejam bastante comuns nos seus filmes. A sua identificação é com o rapaz na janela” (EBERT, 2008b, p. 4–5)⁸⁰. Desta maneira, se for um protagonista scorsesiano, provavelmente a violência será uma saída para se obter a almejada redenção/libertação. Contudo, a redenção scorsesiana⁸¹ gera mais violência (BRUNETTE-BLETSCH, 2019), como visto anteriormente em *Taxi Driver*. Esta é uma forma de tratar do assunto violência. Uma segunda abordagem sobre este assunto será conduzida mais à frente.

Outro ponto de destaque é a possibilidade de levar o espectador a viver o ponto de vista dos personagens sem utilizar diálogos. Na entrevista, Roger Ebert (EBERT, 2008b, p. 196–197) perguntou como foi possível incluir o público na ação e Scorsese afirmou que para esse efeito, um dos meios é envolvê-los psicologicamente e emocionalmente, utilizando muitas tomadas de ponto de vista, como foi feito em *Taxi Driver*.

O espectador acompanha o protagonista, que não se encaixa, é sempre um forasteiro, isto o discerne psicologicamente dos outros. Assim “[...] tinha que ver praticamente tudo do ponto de vista do personagem. Caso contrário, você não iria com ele quando ele matou aquelas pessoas. Você não saberia o porquê. Não que você saiba o porquê, mas você teria que entender o sentimento” (EBERT, 2008b, p. 196–197)⁸². Esta foi a maior inovação do diretor, quando guiou o espectador a partir dos pontos de vista do Travis (EBERT, 2002, p. 455).

⁷⁹ “Hard-hitting and stylish, *GoodFellas* is a gangster classic — and arguably the high point of Martin Scorsese’s career.”

⁸⁰ “are not the guys with the shiny cars, although they are common enough in his movies. His identification is with the kid in the window.”

⁸¹ Nesta tese, o intuito é direcionar o enfoque abordado para a *busca espiritual*. Maiores detalhes sobre o assunto redenção e violência e a teoria mimética de René Girard foram desenvolvidos na dissertação de JESUS (2019), e nos textos de GRAHAM (2004, p. 87–95), BRUNETTE-BLETSCH (2019) e MYERS (2019).

⁸² “[...] have to see practically everything from the point of view of Travis. Otherwise, you wouldn’t go with him when he killed those people. You wouldn’t know why. Not that you do know why, but you’d have to understand the feeling.”

Ao longo do tempo e na sequência das obras do diretor, a cidade continuou sendo retratada de variadas maneiras, porque faz parte da experiência existencial do cineasta. Enquanto gravava *Taxi Driver*, comentou: “Todo o filme é muito baseado nas impressões que tenho, como resultado do meu crescimento em Nova Iorque e da minha vida na cidade” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 54)⁸³. Logo nos minutos iniciais, o letreiro da peça *Fascinação*, que estava em cartaz na Broadway, aparece nas filmagens e passa “a ideia de se estar fascinado, deste anjo vingador a flutuar pelas ruas da cidade, que representa todas as cidades para mim” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 54)⁸⁴, o que reforça a conexão do diretor com o tema⁸⁵.

Figura 13 – O letreiro luminoso *Fascinação* (5min48s).



Fonte: (TAXI..., 1976).

A seguir, abordaremos a forma como o diretor trabalhou seu imaginário de Nova Iorque na tela. Também veremos como superou a sua maior crise, vivenciando suas experiências existenciais direcionadas através do cinema.

2.3 UMA MUDANÇA NA FORMA DE OLHAR

As angústias vividas por Scorsese pareciam sem solução. O diretor enfrentou sérias dificuldades e precisou superar uma crise que poderia ter acabado com sua carreira, mas conseguiu se reerguer, com o auxílio de um filme, *Touro indomável* e de um amigo, Robert De Niro. Em fevereiro de 1981, Michael Henry Wilson, escritor e diretor francês, entrevistou Martin Scorsese, em Paris (HENRY, 2017, p. 58) e o cineasta afirmou que esta experiência foi

⁸³ “The whole film is very much based on the impressions I have as a result of growing up in New York and living in the city.”

⁸⁴ “It's that idea of being fascinated, of this avenging angel floating through the streets of the city, that represents all cities for me.”

⁸⁵ O tema cidade. Cf. LOMBARDO, 2003, p. 186–215.

sua catarse, dando-lhe a oportunidade de se questionar e se aceitar, pois caso não se aceitasse, provavelmente se destruiria. Isso confirma a afirmação de Michael Henry: “Uma redenção, talvez, mas também, acima de tudo, um começo vital, uma reconquista do eu” (HENRY, 2017, p. 58)⁸⁶. Depois, Scorsese esclareceu: “[...]. Com pessoas que para mim eram estranhas, que nada sabiam sobre o filme, eu nunca falei de redenção⁸⁷, usei a palavra ‘resolução’” (HENRY, 2017, p. 58, grifo do autor)⁸⁸.

Com *Touro indomável* [1980], Scorsese é finalmente capaz de passar pelo espelho das suas angústias. *Touro indomável* é o filme no qual a *dialética obsessiva* do cineasta foi dada livre curso à sua própria essência, partindo de um simbolismo baseado não em *opostos irreconciliáveis e autodestrutivos*; como em *Knocking*, *Caminhos perigosos*, *Alice* [1974] ou *Taxi Driver*, mas sim em *opostos simbióticos* tornados possíveis pelo próprio fato do cineasta, através do seu protagonista, ter conseguido olhar para si próprio com lucidez suficiente para o levar a um vislumbre da Graça. Em outras palavras, *Touro indomável*, por parte da vida do antigo campeão mundial de pesos médios Jake La Motta, foi a estrada de Martin Scorsese para Damasco. Uma estrada que ele quase se recusou a percorrer no início (CIEUTAT, 1986, p. 161, grifo nosso).⁸⁹

Scorsese estava num difícil período de transição quando conduziu *Nova Iorque, Nova Iorque* (1977), que retratava os filmes antigos assistidos na infância, assim como uma parte de Nova Iorque. É um romance ambientado na era das *big bands* nos anos quarenta. Nele, o cineasta valeu-se do estilo antigo, ou seja, estúdios de som e bastidores, foi filmado inteiramente em Los Angeles. Tratava-se do imaginário scorsesiano de Nova Iorque na tela, como afirmou: “[...] tentei fundir o que quer que fosse uma fantasia — os filmes com os quais cresci quando

⁸⁶ Michael Henry: “A redemption maybe, but also, above all, a vital start, a reconquering of the self.”

⁸⁷ O tópico *redenção e violência scorsesiano* sobre a ótica de Paul Ricouer e Rene Girard. Cf. SERRANO, 2015, p. 131–148.

⁸⁸ **M.S.:** “It was a catharsis. How do you accept who you are? If you don’t accept yourself, you self-destruct. [...] With people who were strangers to me, who knew nothing about the film, I never spoke of redemption, I used the word ‘resolution’”.

⁸⁹ “Avec *Raging Bull*, Scorsese va pouvoir enfin traverser le miroir de ses *angoisses*. *Raging Bull* est à ce jour le film dans lequel la *dialectique obsessionnelle* du cinéaste a donné libre cours à son essence même, et cela à partir d’une symbolique fondée, non plus sur des *contraires inconciliables et auto-destructeurs* comme dans *Knocking*, *Mean Streets*, *Alice* ou *Taxi Driver*, mais plutôt sur des *oppositions à la symbiose* rendue possible par le fait même que le cinéaste, à travers son protagoniste, est arrivé à faire un retour sur lui-même suffisamment lucide pour l’amener à entrevoir la Grâce. En d’autres termes, *Raging Bull*, par le truchement d’une partie de la vie de l’ancien champion du monde des poids moyens, Jake La Motta, a été le *chemin de Damas* de Martin Scorsese. Un chemin qu’il a, dans un premier temps, failli refuser de parcourir.”

criança — com a realidade que eu mesmo experimento” (KAPLAN, 2017, p. 45)⁹⁰. Em entrevista concedida a Schickel (SCHICKEL, 2011, p. 139), Scorsese conjecturou: “[...]. Qual era a Nova Iorque em nossas cabeças quando a vimos como jovens? Eu não acho que poderia ter dirigido os atores da maneira estilizada do cinema clássico de Hollywood, porque eu não saberia como dirigir isso” (SCHICKEL, 2011, p. 139)⁹¹. Assim, os conflitos vividos pelo diretor foram sentidos profissionalmente no filme *Nova Iorque, Nova Iorque*. Houve muito empenho de sua parte, mas, segundo a crítica especializada foi mal planejado:

O virtuosismo técnico de Martin Scorsese e a presença magnética de Liza Minnelli [1946–] estão em plena exibição em *Nova Iorque, Nova Iorque*; embora a mistura deste ambicioso musical de estilo desmaiado e realismo duro seja uma mistura enjoativa (*Rotten Tomatoes*, 1977, recurso online).⁹²

Essas críticas agravaram a situação emocional do diretor e o fez passar por uma fase que exigiu um novo recomeço. Para suplantar o período, sentiu a necessidade de se aproximar de seus pais, deixando-os fazer parte do seu trabalho. O pai atuou em *Touro indomável* e a mãe interpretou diversos papéis em outros filmes, como mencionado nas notas iniciais deste capítulo; “eles estavam no set para me ajudar a lembrar quem sou e de onde venho. Então, eu estava abrigando este enraivecimento, e acho que isso simplesmente explode em *Touro indomável*” (SCHICKEL, 2011, p. 155)⁹³.

Felizmente, o diretor superou os momentos ruins e sua mudança de postura deu frutos positivos. Conforme o catálogo do Instituto Americano do Cinema (AFI), o filme *Touro indomável* está na lista dos *100 melhores filmes de todos os tempos* no quarto lugar (AFI, 2007, recurso online). Foi rodado em preto e branco e “restaurou o momento da carreira do cineasta, permitindo-lhe terapêuticamente reformular sua vida pessoal confusa” (CASILLO, 2006, prefácio, p. xii)⁹⁴. A partir desta obra, o diretor redimensiona a maneira de abordar seus

⁹⁰ **M.S.:** “[...] I tried to fuse whatever was a fantasy — the movies that I grew up with as a kid — with the reality that I experience myself.”

⁹¹ **M.S.:** “[...] Which was the New York in our heads when we saw it as young people? I don’t think I could have directed the actors in the stylized way of classic Hollywood cinema because I wouldn’t know how to direct that.”

⁹² “Martin Scorsese’s technical virtuosity and Liza Minnelli’s magnetic presence are on full display in *New York, New York*, although this ambitious musical’s blend of swooning style and hard-bitten realism makes for a queasy mixture.”

⁹³ “They were on the set to help me remember who I am and where I’m from. So I’d been harboring a lot of anger and rage, and I think it just explodes in *Raging Bull*.”

⁹⁴ “*Raging Bull*, the making of which restored the momentum of his career while enabling him therapeutically to recast his confused personal life.”

personagens, tornando-os imprevisíveis, começando a estabelecer a sua ideia de cinema e a sua identidade cinematográfica, como sugerido por seu mestre.

O filme tem como roteirista Paul Schrader e Mardik Martin (1934–2019) e está baseado na autobiografia do pugilista Jake LaMotta (1922–2017), *Raging Bull: My Story* (1970), escrito com Joseph Carter e Peter Savage. O protagonista Jake La Motta, interpretado pelo ator norte-americano Robert Anthony De Niro Jr. (1943–), é um boxeador de peso-médio ítalo-americano, conhecido como o touro do Bronx. Além disso, tinha como característica principal uma raiva autodestrutiva e obsessiva. O protagonista chegou a ser preso e como consequência precisou se reinventar.

Figura 14 – Montagem da sequência na prisão (1h55min28s–1h57min).



Fonte: (RAGING..., 1980).

Jake La Motta: —Você é tão estúpido! Eles me chamaram de animal. Eu não sou um animal. Eu não sou um animal. Por que eles me tratam assim? Eu não sou tão ruim assim. Eu não sou tão ruim assim. Eu não sou esse cara.

A sequência acima, retrata o momento em que La Motta está preso, acusado de prostituição. Desesperado, sabe que precisará refazer seu caminho. Ainda tomado pela violência e instabilidade emocional, soca a parede como se estivesse no ringue. Na cela escura, observa-se a luz diegética que vem do corredor da prisão, demonstrando a profunda emoção do protagonista. Desta forma, a iluminação em *low-key* auxiliou na imersão do espectador reforçando os conflitos do protagonista. Há o contorno do braço direito do protagonista e o resto está tomado pela sombra para dar um recorte mais definido e para demonstrar que ele chegara ao fundo do poço.

Ele não era exatamente um santo das ruas. Entretanto, experimentou o início de uma transcendência, optando pela resignação, transformando a violência e a autodestruição numa autorreflexão forçada e intuitiva, quando afirma não ser um animal. Por fim, optou pela rendição e não pelo revide, passando desta maneira o que se pode denominar de mortificação da carne, incentivando uma transformação da conduta, apesar de ainda não compreender a extensão de todos os seus atos.

M.H.: — Todos estamos naquela prisão com o rosto na parede, não?

M.S.: — Sim, claro. Em todo caso, estou lá. O que lhe confere uma espécie de graça naquele momento? Esse é o mistério. Algo aconteceu com ele, e aconteceu para mim também, e é por isso que estou aqui agora. Algo que lhe permitiu dizer “Eu não sou aquele cara”. Estávamos pensando — mas, na verdade, era apenas uma brincadeira — em ter uma luz para dentro da cela ou de traçar a forma da cruz com feixes de luz (HENRY, 2017, p. 58)⁹⁵

Toda a trajetória do personagem durante o filme apresenta um La Motta que vive o boxe e o ringue sagradamente. O ringue apresenta características singulares para o lutador: é onde acontece o ritual da luta; configura uma espécie de refúgio no intuito de se reaver com a consciência; é o local onde o lutador paga suas penitências para expurgar seus erros; e, por fim, pode representar sua salvação, a partir do seu entendimento de mundo.

Portanto, durante as lutas, ele aceita ser esbofeteado e vangloria-se com seu adversário por não cair, apesar de apanhar muito e se manter de pé. Tal atitude também serve de redenção por sua má conduta fora dos ringues, que engloba vários atos, inclusive violência doméstica.

⁹⁵ **M.H.:** “All of us are in that prison with our face to the wall, no?”

M.S.: — Yes, sure. I’m there in any case. What is it that confers a sort of grace on him at that moment? That’s the mystery. Something happened to him, and it happened to me too, and that’s why I’m here now. Something that allowed him to say ‘I’m not that guy.’ We were thinking — but it was really only a joke — of having a white light break into the cell or of tracing the shape of the cross with beams of light.”

Isso funciona como autopunição. Em sua visão, esse comportamento retrata uma vitória simbólica e a relevância que o boxe configura.

Como se nota, o protagonista idolatra o boxe. Ele deixou sua vida ser guiada por esse esporte, que se tornou uma paixão desenfreada com o acréscimo da violência desmedida, utilizada para justificar seus atos. A religiosidade que existe na película não está nas imagens dos santos que aparecem ocasionalmente, mas na forma como La Motta sente o boxe/violência, esse *locus* onde durante grande parte de sua vida ele depositou sua fé. E não é aquela fé que afeta positivamente a relação com as pessoas, mas aquela que leva o indivíduo pelos caminhos da idolatria.

No entendimento do personagem é por meio de suas lutas que se obtém a redenção, quando ganha e se vinga, ou perde a luta para se redimir pela autopunição. Assim, diante dos confrontos que não podiam ser resolvidos fora do ringue pela sua incapacidade social, ele usa a violência. Em outras palavras, ele usa o ringue para direcionar suas frustrações e resolver sua vida.

Neste ponto, vale destacar que este tipo de comportamento se aproxima do que discorre Tillich sobre preocupação última, ou seja, ressaltando a maneira que o personagem vivencia o boxe/violência diária e intensamente, impondo o que deseja, numa quase-religião secular, tornando-se seu escudo dentro e fora dos ringues. Reiteramos que, para o protagonista, tratava-se de um local divino/sagrado (TILLICH, 1963, p. 5).

Desta forma, este esporte foi elevado de preocupação preliminar à preocupação última (TILLICH, 2019, p. 29)⁹⁶, ou seja, quando se alça algo que não é último ao estatuto de último, ocorre a idolatria, segundo Tillich (2019, p. 30). Com esse termo, ele aponta justamente para a idolatria, que “é a elevação de uma preocupação preliminar à ultimidade. Algo essencialmente condicional é considerado incondicional⁹⁷, algo essencialmente parcial é elevado à universalidade, e algo essencialmente finito é revestido de significado infinito” (TILLICH, 2019, p. 30). Assim descreve Scorsese o modo como o personagem La Motta lida com o ringue.

M.S.: — Em outras palavras, ele nunca consegue realmente o que merece. Ele não pagou. Depois disso, ele conhece Robinson. O que ele vê lá? Ele vê seu sangue espremido fora da esponja, seu corpo que eles estão preparando para o

⁹⁶ “A preocupação religiosa é última. Ela despoja de todas as outras preocupações de uma significação última. Ela as transforma em preliminares. A preocupação última é incondicional, independente de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância. A preocupação incondicional é total [...] A palavra ‘preocupação’ aponta para o caráter ‘existencial’ da experiência religiosa.”

⁹⁷ Esclarecimento do termo *incondicional* está na página 76 desta pesquisa, no próximo item 2.4 (O cinema como dimensão religiosa e a busca espiritual a partir da ilusão cinematográfica).

sacrifício. Para ele, é um ritual religioso e ele usa Robinson para se punir. Como eu te disse, tudo acontece em sua cabeça. Ele acha que está no fim de seu martírio, mas novamente seu orgulho o leva embora. Quando eles param a luta no décimo terceiro round, ele grita ‘Eu não bati no chão! Eu não bati no chão!’ Ele se rebela mais uma vez (HENRY, 2017, p. 63).⁹⁸

No trecho acima é mencionada a cena na qual o personagem luta contra seu adversário Robinson, mas permanece de pé no ringue, apoiando-se nas cordas (RAGING..., 1980, 1h40min19s). Para o protagonista, aquele é um local divinizado, que não pode ser profanado com a sua queda. O ringue é o sentido da sua vida. O objetivo é lutar, não importa se perdendo ou ganhando, o que vale é tentar se reabilitar diante das escolhas equivocadas, nas quais experimenta a mortificação do corpo. E quando abandona a carreira ainda se comporta como alguém que pode infringir as regras, que pensa estar acima das leis. Este foi o risco da fé a que se deixou submeter. Ele tem fé no que o boxe é e representa (para ele) e não acredita que pode ser detido. Por fim, é preso e o ringue, o boxe, a violência deixa de ser a parte principal da sua vida e do seu mundo sagrado. Agora, ao compreender que não precisa se punir ou se vingar nos ringues para se redimir, resolve refazer sua trajetória e reconhece os limites de uma fé idólatra que “eleva coisas passageiras e finitas à categoria de incondicionais” (TILLICH, 1974, p. 12).

Tal forma de visualizar a sua relação com o boxe/violência sofre uma mudança significativa quando sai da prisão. Ele se esforça para manter uma conduta mais equilibrada, e tenta se desculpar com seu irmão. Aprende a se controlar, atuando em *stand-up comedy* numa casa noturna. Ele consegue suplantar o sentido anterior de sua fé. Ribera (2017, p. 63-64) salienta a sequência em que essa mudança de comportamento é notada; que ilustra este fato e reforça que o protagonista havia mudado: “[...] Um cliente o trata como um palhaço e ele responde, sem agressão, ‘É por isso que estou aqui’. Ele encontrou um tipo de paz consigo mesmo. Ele não é mais o mesmo homem. Claro, não é o ideal, mas ele poderia ter caído ainda mais” (RIBERA, 2017, p. 63–64)⁹⁹.

O que parecia improvável aconteceu. A preocupação preliminar, o boxe, deixa de ser preocupação última. Assim, a obra mostrou uma maneira de lidar com situações difíceis que

⁹⁸ M.S.: “[...] In other words, he’s never really gotten what he deserves. He hasn’t paid. After which, he meets Robinson. What does he see there? He sees his blood squeezed out of the sponge, his body that they’re preparing for the sacrifice. For him, it’s a religious ritual and he uses Robinson to punish himself. As I told you, everything happens in his head. He thinks he’s at the end of his martyrdom, but there again his pride carries him away. When they stop the fight in the thirteenth round, he yells ‘I didn’t hit the floor! I didn’t hit the floor!’ He rebels one more time.”

⁹⁹ “A customer treats him like a clown and he answers, without any aggression, ‘That’s why I’m here.’ He has found a kind of peace with himself. He’s no longer the same man. Of course, it’s not ideal, but he could have fallen even lower.” / ANEXO A.5.

permeiam as vidas humanas. De acordo com a crítica especializada do *site Rotten tomatoes*¹⁰⁰ (1980, recurso online): “Indiscutivelmente o melhor filme de Martin Scorsese e Robert De Niro, *Touro indomável* costuma ser doloroso de assistir, mas é uma obra marcante e poderosa sobre um herói antipático”¹⁰¹.

Por fim, existe o questionamento: ele conseguirá manter a mudança de conduta? Permanece a possibilidade de ele substituir uma preocupação preliminar por outra, ou ainda, a probabilidade de ele viver um vazio, não mais ter algo a que se apegar. Na realidade, ele persiste na alteração de postura, mas o filme termina sem responder se ele conseguirá vencer mais este desafio, ou seja, manter a renovação.

O filme trabalha a forma religiosa com que o protagonista via o boxe/violência, ou seja, como algo direcionado para coisas finitas e não incondicionais, conforme abordagem de Tillich acerca de idolatria (TILLICH, 1974, p. 10–13). Por fim, ele se conscientiza que deve assumir suas ações e seguir um novo rumo, caracterizando o seu recomeço. Com isso, ele sobrevive e para de se destruir. Portanto, é um filme que também aborda a questão da condição humana, a arte de recomeçar e de se perdoar. Para o diretor, esse foi também um momento de reavaliação de sua vida pessoal e do trabalho.

Figura 15 – O recomeço.



Fonte: (RAGING..., 1980).

M.H.: — Você intervém pessoalmente na sequência final, quando Jake está se preparando para subir ao palco. Você o lembra das exigências do show business.

M.S.: — Este final estava no roteiro desde o início. E você sabe por quê? Em uma das sequências cortadas por acidente em *Nova Iorque, Nova Iorque*, a do *Up Club*, Lenny Gaines disse ao Bobby: — Relaxe. Faça um intervalo de vinte

¹⁰⁰ O *Rotten Tomatoes* é uma equipe que coleta opiniões online a partir de escritores que são membros certificados de vários guias de escrita ou associações críticas de cinema. A pontuação do *Tomatometer* — baseada nas opiniões de centenas de críticos de cinema e televisão — é uma medida confiável de recomendação crítica para milhões de fãs. Uma pontuação do *Tomatometer* é calculada para um filme ou programa de TV após receber pelo menos cinco críticas (*Rotten Tomatoes*, 1998, recurso online).

¹⁰¹ “Arguably Martin Scorsese’s and Robert De Niro’s finest film, *Raging Bull* is often painful to watch, but it’s a searing, powerful work about an unsympathetic hero.”

minutos. Divirta-se. Ele estava falando sobre a vida em geral, é claro. Aqui Jake me pergunta: Quanto tempo ainda tenho? E eu respondo: —Você tem cinco minutos. Bobby e eu sentimos isto profundamente, especialmente eu, já que sou incapaz de relaxar, estou sempre tenso. Eu me imerso completamente num filme. No set de *Touro indomável*, eu estava tão impressionado com o personagem que muitas vezes esqueci de minhas marcas. O homem com seu rosto para a parede da cela sou eu (HENRY, 2017, p. 58).¹⁰²

Scorsese, obviamente, não tem a mesma paixão idólatra pelo boxe como o seu personagem. Entretanto, se identifica com ele ao se autopunir por sua conduta, que considerava inapropriada em relação aos padrões exigidos pela sua base familiar ítalo-americana e pelo seu vínculo punitivo com a religião. Ele precisou se redimir. Os problemas eram complexos e necessitavam de uma atenção intransferível. Segundo Scorsese:

O bom do uso de drogas é que no meu caso era muito óbvio. E eu simplesmente tive que ir para aquela parede de tijolos. Ninguém ia me dizer o oposto, [...]. As pessoas podem tentar me guiar, mas sempre tenho que seguir meu próprio caminho (SCHICKEL, 2011, p. 150).¹⁰³

No fim das contas, apesar de não ter sido fácil, ele se reorganizou e deu novo rumo à sua vida. Esse filme representou a grande virada na carreira do diretor, foi sua prova de fogo: “Coloquei tudo o que sabia e senti naquele filme e pensei que seria o fim da minha carreira. Foi o que chamo de kamikaze, maneira de fazer filmes: despeje tudo, então esqueça tudo e vá procurar outro modo de vida” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 77)¹⁰⁴. Como se sabe, ele não precisou mudar de carreira. Sobre esse momento, Schickel (2011, p. 150) pergunta qual era a luta de Scorsese, visto que ele era muito talentoso, e por quê se sentia perdido, apesar de já ter feito filmes importantes e ter uma carreira que despontava. Sua resposta foi categórica:

¹⁰² **M.H.:** “You intervene in person in the final sequence, when Jake is getting ready to go on stage. You remind him of the demands of show business.

M.S.: — This ending was in the script right from the beginning. And you know why? In one of the sequences cut by accident in *New York, New York*, the one in the Up Club, Lenny Gaines said to Bobby: “Relax. Take a twenty-minute break. Have fun.” He was speaking about life in general, of course. Here Jake asks me “How much time do I still have?” And I answer “You’ve got five minutes.” Bobby and I felt this profoundly, especially me, since I’m incapable of relaxing, I’m always tense. I completely immerse myself in a film. On the set of *Raging Bull*, I was so much taken by the character that I often forgot my marks. The man with his face to the wall in the cell is me.”

¹⁰³ **M.S.:** “The good thing about the drug use is that it was very obvious in my case. And I just had to go to that brick wall. Nobody was going to tell me otherwise, [...]. People can try to guide me, but I always have to go my own way.”

¹⁰⁴ **M.S.:** “I put everything I knew and felt into that film and I thought it would be the end of my career. It was what I call a kamikaze way of making movies: pour everything in, then forget all about it and go find another way of life” Martin Scorsese.

M.S.: — Provavelmente o passado, eu acho. Eu não confiava em mim. Não estou falando de arte. Estou falando sobre mim como pessoa. Já me surpreendi muitas vezes da maneira errada. É como você trata as pessoas ao seu redor, como você trata a si mesmo. E então você diz, se você tiver um pouco de paz consigo mesmo, você pode ficar melhor com as pessoas ao seu redor também. É só isso. Talvez esteja amadurecendo um pouco, mas acho que não. Você apenas envelhece; você fica um pouco mais cansado (SCHICKEL, 2011, p. 150).¹⁰⁵

Desse modo, partindo dos filmes, o diretor continuou trabalhando suas experiências existenciais e superou esta crise. No entanto, suas perquirições pessoais continuaram sendo desenvolvidas no percurso das obras. Para já introduzir o próximo tópico, vale ressaltar os cinco minutos finais do filme *Touro indomável*, em que Scorsese faz uma homenagem ao seu professor Haig Manoogian (1916–1980):

Então, pela segunda vez, [os fariseus convocaram] o homem cego e [disseram]:

— Fale a verdade diante de Deus. Sabemos que esse sujeito é um pecador.

— Se ele é ou não um pecador, eu não sei. O homem respondeu.

Tudo o que sei é o seguinte: — Que eu era cego e agora posso ver.

(JOÃO IX, 24–26) A Nova Bíblia em inglês.

Lembrando Haig P. Manoogian, professor. 23 de maio de 1916 a 26 de maio de 1980. Com amor e resolução, Marty (RAGING..., 1980, 2h4min)¹⁰⁶.

Depois desse filme, não houve mais dúvidas sobre o talento do cineasta, que sempre se recorda do seu mestre, que tanto o inspirou. Nas palavras do diretor: “Então, o *Touro indomável* é dedicado ‘com amor e resolução’ àquele que me inspirou, àquele que me deu, simultaneamente, uma câmera, e os olhos para ver” (HENRY, 2017, p. 65)¹⁰⁷. Haig Manoogian foi o mestre que conduziu Scorsese à revelação. Não a revelação de um poder transcendente, mas a revelação que a luz e a câmera ligada podem promover.

¹⁰⁵ **M.S.:** “Probably the past, I guess. I didn’t trust myself. I’m not talking about art. I’m talking about myself as a person. I’ve surprised myself too many times in the wrong way.

It’s how you treat people around you, how you treat yourself. And then you say, if you make a little bit of peace with yourself, you might be better with the people around you, too. That’s all it is. Maybe it’s maturing to a certain extent, but I don’t think I did. You just get older; you’re a little more tired.”

¹⁰⁶ “So, for the second time, [The Pharisees] / Summoned the man who had been blind and said: / ‘Speak the truth before God. / We know this fellow is a sinner.’ / ‘Whether or not he is a sinner, I do not know,’ / The man replied. / ‘All I know is this: once I was blind and now, I can see.’ / John IX, 24–26 — The New English Bible / Remembering Haig P. Manoogian, teacher. May 23, 1916 — May 26, 1980. / With love and resolution, Marty.”

¹⁰⁷ “So *Raging Bull* is dedicated ‘with love and resolution’ to the one who gave me inspiration, to the one who gave me, at the same time as a camera, the eyes to see.”

Esta foi outra forma de abordagem enfatizando a visão scorsesiana do assunto violência. Outros métodos de explicar serão desenvolvidos posteriormente, nos capítulos 3 e 4, em que há a mortificação da carne impulsionando uma mudança de conduta através do sofrimento do corpo, e também os questionamentos internos sobre a fé e a dúvida dos protagonistas, que sofrem a violência e, depois de um processo que será aprimorado no desenrolar dos capítulos, optam pela resignação.

Vamos, agora, discorrer sobre a relação do diretor com seu segundo refúgio, o cinema, e como esta relação se desenvolveu no decorrer dos anos

2.4 O CINEMA COMO DIMENSÃO RELIGIOSA E A BUSCA ESPIRITUAL A PARTIR DA ILUSÃO CINEMATOGRAFICA

Scorsese tem como propósito contribuir com o cinema e a preservação de sua história, pois o considera o sentido de sua vida. Diante disso, desde 2007, o diretor e outros cineastas investem numa fundação sem fins lucrativos, que fornece assistência financeira à preservação, à restauração e à distribuição de filmes no mundo, propagando a sabedoria cinematográfica (JASPERS; WARNECKE, 2013, p. 115). No seu documentário, *Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano* (1995), ele asseverou: “Muitos diretores me inspiraram ao longo dos anos. Eu não poderia parar de mencionar os nomes deles. Estamos endividados com eles. Assim como a qualquer cineasta original que conseguiu sobreviver... e impor sua própria visão numa profissão muito competitiva [...]” (A PERSONAL..., 1995, 3h36min40s–3h37min).

No website de sua fundação, afirmou: “Nossa herança artística americana precisa ser preservada e compartilhada por todos nós. Assim como aprendemos a ter orgulho de nossos poetas e escritores, do jazz e do blues, precisamos ter orgulho de nosso cinema, nossa grande arte na forma americana” (TFF, 1990, recurso online)¹⁰⁸. Sua dedicação é tão notória e reconhecida que, ao celebrar o seu 50º aniversário, em 2013, a *Deutsche Kinemathek*, lhe dedicou a uma exposição internacional.

Nenhum outro cineasta, ou quase, mostra uma ligação tão íntima entre o domínio artístico e a paixão meticulosa, cravada no seu ofício. A história do cinema está sempre presente no trabalho de Martin Scorsese, além disso, este cineasta dedica as suas energias de uma forma exemplar e perseverante a

¹⁰⁸ “Our American artistic heritage has to be preserved and shared by all of us. Just as we’ve learned to take pride in our poets and writers, in jazz and the blues, we need to take pride in our cinema, our great American art form.” Martin Scorsese, Founder and Chair.

iniciativas relativas à conservação do patrimônio cinematográfico (JASPERS; WARNECKE, 2013, prefácio [Rainer Rother], p. 17).¹⁰⁹

Scorsese relembrou e honrou o início da história do cinema no filme *A invenção de Hugo Cabret*, inspirado na obra literária homônima (SELZNICK, 2007) de Brian Selznick (1966–). A história relata os anos em que Georges Méliès, o mágico pioneiro dos filmes de efeitos especiais, foi forçado a abandonar o negócio e ganhar a vida como lojista numa estação ferroviária de Paris. Ali, conhece um jovem rapaz que vive na estação.

Na sequência destacada no Anexo A.6, Scorsese recupera os primórdios desta arte. ao retratar, no filme, o primeiro contato do personagem Papa Georges [que é o Georges Méliès (1861–1938)], interpretado pelo ator britânico Ben Kingsley (1943–); e a personagem Mama Jeanne [que é Jeanne d'Alcy (1863–1937)], interpretada pela atriz britânica Helen McCrory (1968–2021) com o cinematógrafo dos irmãos Lumière (BESSY; LO DUCA, 1945, p. 7–17). Scorsese homenageou o pioneiro do cinema, George Méliès, “de uma forma elegante e apaixonada simultaneamente: uma homenagem executada por uma ampla disponibilidade de instalações de vanguarda no campo das técnicas cinematográficas” (JASPERS, WARNECKE, 2013, prefácio [Rainer Rother], p. 17)¹¹⁰.

Figura 16 - Scorsese em cena como fotógrafo (1h35min54s–1h37min).



Fonte: (HUGO..., 2011).

O quadro que mostra as filmagens no estúdio de Méliès, em plano americano, propiciou a Scorsese o ensejo de apresentar-se de camafeu, vestido numa indumentária de um fotógrafo de cenário (JASPERS; WARNECKE, 2013, prefácio [Rainer Rother], p. 17). Neste ponto, há

¹⁰⁹ “No other filmmaker, or almost, shows such an intimate connection between artistic mastery and meticulous passion, riveted on one’s trade. Cinema history is always present in Martin Scorsese’s work, furthermore, this filmmaker dedicates his energies in an exemplary and persevering way to initiatives regarding the conservation of film heritage.”/ Algumas fotos desta exposição (DEUTSCHE KINEMATHEK, 2013, recurso online).

¹¹⁰ “[...] in an elegant and passionate way at the same time: a tribute executed by means of a broad availability of avant-garde facilities in the field of motion picture techniques.”

a ênfase do que é considerado o início do cinema, ou seja, a fotografia, e como afirma Deleuze: “o cinema é o sistema que reproduz o movimento reportando-o ao instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade” (DELEUZE, 2018, p. 18).

Para que se faça cinema, é necessário: a foto instantânea, os instantâneos devem ser colocados de maneira equidistantes e transferidos para uma fita, formando a película, e, por fim, a transferência para o cinematógrafo para que produza um contínuo a partir da velocidade dessa tira (DELEUZE, 2018, p. 13–28). Essas cinco condições foram reunidas, em 1890 e, assim, o cinema foi criado. Em 1895, os Irmãos Lumière (PARKER, 2003, p. 14–29) criaram um projetor para, justamente, projetar as imagens. Tal arte imitou a percepção natural e a ultrapassou, a partir das técnicas desenvolvidas nas escolas cinematográficas clássicas, criando a ilusão cinematográfica.

Figura 17 - O mundo da imaginação (1h39min27s–1h39min41s).¹¹¹



Fonte: (HUGO..., 2011).

As análises das obras direcionam o olhar do espectador para algo além do convencional, que deixa visível o legado cinematográfico scorsesiano, é um artifício que se impregna de sua arte e, através dessa relação, quer propor um redirecionamento do jeito de ver, contando suas histórias via relatos pessoais e corajosos. Sobre o modo de fazer cinema, Scorsese adaptou o seu modelo americano, a sua ideia própria de retratar suas produções cinematográficas. Desta maneira, alcançou seu sonho de fazer parte deste legado, criando suas particularidades e recontando narrativas. Assim, ele aperfeiçoou-se para obter o êxito desejado. Para tal intuito, utilizou-se dos saberes relacionados aos seres humanos, seus ímpetos e vontades; também apreendeu a cinematografia. Ao assistir a seus filmes, é possível perceber que, não obstante a violência dos personagens, existe uma adequação às questões estéticas e formais. Essa característica dá qualidade ao seu trabalho. As cenas ligadas à violência, que fazem parte de

¹¹¹ ANEXO A.7.

muitos dos seus filmes, são impregnadas de simbologia cristã, demonstrando a sua busca pela espiritualidade (JASPERS; WARNECKE, 2013, p. 21).

É notória a maneira scorsesiana de olhar o cinema, tendo a dimensão religiosa uma importância elevada. Esta afirmação pode ser demonstrada de várias maneiras e vamos destacá-las no documentário intitulado, *Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano* (1995), no qual o próprio cineasta ratificou que o cinema preenche uma necessidade espiritual.

[...] Não vejo conflito entre a igreja e o cinema, o sagrado e o profano. Obviamente, há muita diferença. Mas também vi muitas semelhanças... entre uma igreja e um cinema. Ambos são lugares para as pessoas se reunirem... e partilharem experiências comuns. E acredito que haja espiritualidade nos filmes... mesmo que seja um filme que não suplante fé. Ao longo dos anos, vi que muitos filmes se voltam... ao lado espiritual da natureza humana. Desde o filme de Griffith, *Intolerância*... ao de John Ford, *As Vinhas da Ira*... ao de Hitchcock, *Um corpo que cai*... ao de Kubrick, *2001*, e muitos outros. É como se os filmes respondessem à antiga busca... pelo inconsciente comum. Eles preenchem uma necessidade espiritual das pessoas... de partilhar uma lembrança comum (A PERSONAL..., 1995, 3h37min55s–3h38min33s).

Para esclarecer, há três questões apontadas na citação acima. Num primeiro momento, é válido salientar que Scorsese não se referiu a um conceito científico em relação ao inconsciente comum no seu documentário. No entanto, é possível aproximá-lo à forma de caráter universal, referente às imagens arquetípicas espontaneamente herdadas, assim como referenciada por Carl Gustav Jung (1875–1961) em seu conceito de Inconsciente Coletivo (JUNG, 2014, v. 9/1, p. 51, §88).

A princípio, pela visão do diretor, a igreja e o cinema, ou o sagrado e o profano, apresentam afinidades e dissimilaridades por serem limítrofes, visto que estes são espaços que estimulam o compartilhamento de experiências coletivamente. Ademais, estas são vivenciadas por cada indivíduo, partindo do próprio conhecimento de mundo. Para Scorsese, o espaço sagrado agrega valores intrínsecos, que marcaram sua vida. Estas duas instâncias, sagrado e profano, são trabalhadas valendo-se da arte cinematográfica como base para expressar suas experiências existenciais.

Além disso, no cinema há a ampliação de perspectivas e o esquecimento da realidade por parte dos espectadores. Scorsese vivenciou esta prática como um ritual, ao frequentar, assiduamente, o cinema com seus pais e irmão. Este ritual foi mantido porque Scorsese despertou seu interesse nesta direção, observando e estudando o trabalho de outros cineastas. Em *Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano* (1995), o diretor esclarece que, para um

cineasta americano que exprime a sua visão pessoal no seu trabalho, que é a sua ideia de cinema, é essencial ir além de saber contar histórias (A PERSONAL..., 1995, 01h10min).

Depois, acrescenta que: “para contar uma história e implementar sua visão, o diretor tem de ser um técnico e, até um ilusionista. Isso implica controlar e dominar o processo técnico. Nossa plateia expandiu-se enormemente ao longo de um século de constantes experiências [...]” (A PERSONAL..., 1995, 01h11min) e as mudanças tecnológicas foram prontamente adotadas pelo cinema. Outro cineasta importante, no cenário da produção americana, que corrobora a perspectiva de Scorsese de que o cinema é uma ilusão é King Vidor (1894–1982), que comenta: “O cinema é o maior meio de expressão já inventado, mas é uma ilusão, mais poderosa que qualquer outra, portanto, deveria estar nas mãos de mágicos e feiticeiros que possam lhe dar vida” (A PERSONAL..., 1995, 01h11min30s).

A ilusão cinematográfica pode ser compreendida como uma maneira diferente de captar o real e, ainda, como um elemento constitutivo desse real. Porquanto, “os filmes tocam nossos corações, despertam nossa visão e mudam como observamos as coisas. Eles nos levam a outros lugares. Eles abrem portas e mentes. Os filmes são as memórias de nossa vida. Precisamos mantê-los vivos” (SCORSESE, 1990, recurso online)¹¹². Logo, a ilusão cinematográfica, a recepção, enfim, o cinema na sua totalidade, permitiu esta aproximação com a religião.

Isto é possível, partindo dos rituais que mostram o mundo retratado no mito, estabelecendo uma ligação entre o mundo cinematográfico e o cotidiano. Isto significa que o indivíduo, ao se encontrar “no tempo e no espaço ritual, está fora do tempo e do espaço comuns (profanos), mas o ritual torna o reino religioso visível no mundo de uma forma que o mito não pode” (LYDEN, 2003, p. 79)¹¹³. Os filmes e os rituais religiosos envolvem estratégias cognitivas para nos ajudar a lidar com a vida, possibilitando a aprendizagem através dos personagens (LYDEN, 2003, p. 94–95); “bem como a libertação afetiva das emoções; vê-los como envolvendo apenas cognição ou apenas emoção seria perder o fato de tais rituais se dirigirem a toda a pessoa nas suas dimensões de ser pensante, emocional e moral” (LYDEN,

¹¹² “Movies touch our hearts, awaken our vision, and change the way we see things. They take us to other places. They open doors and minds. Movies are the memories of our lifetime. We need to keep them alive.”

¹¹³ “[...] is in ritual time and space, one is outside of ordinary (profane) time and space, but ritual makes the religious realm visible in the world in a way that myth cannot.”

2003, p. 94–95)¹¹⁴. Segundo John C. Lyden, o intuito pode ser o de reviver o ideal do mundo do mito.

Se os mitos apresentam uma visão de como se acredita que o mundo “realmente” seja (no nível último), e como tal, uma visão de como deveria ser (no mundo empírico); então os rituais encenam quais visões procuram transformar o ideal (o que deveria ser) em real — e, dessa forma, conectar a moralidade à vida comum (LYDEN, 2003, p. 79).¹¹⁵

Devido ao desejo de se vivenciar o mito, o espectador pode ir a sua igreja ou ao cinema. Na segunda opção, os filmes podem oferecer os rituais mais diversificados, e a partir deles, o público se identificará ou não com as personagens. Esta experiência pode proporcionar uma catarse de emoções ou sugerir como lidar com situações diferentes, que serão compreendidas individualmente partindo do seu conhecimento de mundo. Este exercício pode auxiliar na vivência diária.

Nos estudos recentes sobre o elo entre cinema e religião (como de Lyden), o primeiro também pode ser entendido como um ritual, dado que leva o espectador a viver outras realidades diferentes da sua, envolvendo-o numa linguagem simbólica produtora de signos. Estabelece-se, portanto, “a conexão com o público e a recepção dos filmes por parte daqueles que o assistem, ou seja, daqueles que tomam parte no ritual” (PIEPER, 2015, p. 39). Deste modo, a recepção cinematográfica é uma temática pertinente. É por meio desta perspectiva que os diretores podem repensar a arte na edificação de mundos (PIEPER, 2015, p. 39).

Num segundo momento, o diretor abordou alguns exemplos de filmes e cineastas que versam sobre o lado espiritual da natureza humana através da arte do cinema, conquanto não sejam obras direcionadas ao tema da fé. Para começar, mencionou David Llewelyn Wark Griffith, conhecido por D.W. Griffith (1875–1948), que, embora não tivesse educação formal, era um autodidata (A PERSONAL..., 1995, 1h11min) e estudioso da tradição literária, como Dickens, Tolstói, Frank Norris e Walt Whitman (A PERSONAL..., 1995, 23min50s).

Griffith foi o responsável pela criação de uma nova linguagem, que se fundamentou em imagens, e não em palavras, como as técnicas cinematográficas, em geral, ou seja, os *closes*,

¹¹⁴ “Films, and religious rituals, involve cognitive strategies to help us deal with life as well as affective release of emotions; to view them as only involving cognition or only emotion would be to miss the fact that such rituals address the whole person in its dimensions as a thinking, emotional, and moral being.”

¹¹⁵ “If myths present a vision of the way the world is believed to ‘really’ be (at the ultimate level), and as such a vision of the way it ought to be (in the empirical world) as well, then rituals act out that vision by seeking to make the ideal (what ought to be) into the real — and in this way, to connect morality to ordinary life.”

tomadas com *dolly*, *tracking shots*, *cross cutting* e assim por diante¹¹⁶. Seu entendimento alcançava de certa maneira a força psíquica da lente. Principalmente pela sua total entrega à história, objetivou salientar a vida das pessoas que são as vítimas da história (MY VOYAGE..., 1999, 1h14min21s-1h17min15s).

O filme *Intolerância*¹¹⁷ é um exemplo. As personagens e as histórias estão entrelaçadas em quatro séculos distintos. Scorsese asseverou que: “Ele [Griffith] os fundiu numa grande sinfonia dedicada a uma só ideia, um pleito apaixonado pela tolerância” (A PERSONAL..., 1995, 01h15min). A obra supracitada trata de assuntos delicados e difíceis, de tal modo que Scorsese analisa que a religiosidade pode ser difundida através da indulgência, tal como o padre Príncipe exemplificou, durante a sua infância e juventude, quando falava sobre transcender a vida difícil e tomar melhores decisões, tentar ser mais tolerante, ultrapassar o verniz social.

Scorsese também menciona o cineasta John Ford, que influenciou diretamente a sua obra, como já assinalado anteriormente neste capítulo. Em entrevista, Schickel (2011, p. 60) não perguntou, afirmou:

R.S.: — Temos falado muito pouco sobre o diretor que sei era seu favorito: John Ford.

M.S.: — Quando eu era criança eu gostava dele devido aos filmes de cavalaria, e *Depois do Vendaval* [1952] era muito engraçado para nós quando o víamos com onze anos, doze anos. O visual original da *Technicolor* daquele filme é mágico. Mas *Rastros do Ódio* foi a chave, devido à natureza de John Wayne naquele filme. E o aspecto dele. Eu o vi no *VistaVision*. O que aconteceu foi que percebi haver uma maneira de realizar um filme, que era o cinema clássico. Eu não o chamei de clássico na época [...] (SCHICKEL, 2011, p. 60).¹¹⁸

Esta influência perpassa outros filmes de John Ford, como o próprio Scorsese declarou sobre sua ampliação de conhecimento acerca dos ideais americanos, ao assistir a filmes como *As vinhas da ira*¹¹⁹. Este filme demonstrou como a exploração do trabalho foi ampliada

¹¹⁶ Cf. Glossário p. 357.

¹¹⁷ *Intolerance* (1916). Este filme também foi classificado como um dos *100 melhores filmes de todos os tempos* da AFI, ocupando a quadragésima nona posição (AFI, 2007, recurso online).

¹¹⁸ **R.S.:** “We’ve talked very little about the director I know was your favorite: John Ford.

M.S.: — When I was a kid I liked him because of the cavalry films, and *The Quiet Man* was very funny to us when we saw it as eleven-year-olds, twelve-year-olds. The look of the original Technicolor of that film is magical. But *The Searchers* was the key one, because of the nature of John Wayne in that. And the look of it. I saw it in VistaVision. What happened was that I realized there was one way of making a picture, which was the classical cinema. I didn’t call it classical at the time. [...]”

¹¹⁹ *The Grapes of Wrath* (1940). Filme classificado como um dos *100 melhores filmes de todos os tempos* pela AFI, ocupando o vigésimo terceiro lugar (AFI, 2007, recurso online). / Cf. BOOKER, 2011, p. 135–137 e 156.

exponencialmente (REINSTEIN, 2018, recurso online). Sobre essa película, pode-se afirmar que ela não só retrata a exploração; “mas oferece uma crítica ao individualismo e às aquisições burguesas, que convidam os leitores da classe média a se unirem aos trabalhadores pobres, tanto na solidariedade trabalhista, quanto na experiência espiritual da ‘grande alma’” (CUNNINGHAM, 2005, p. 321, grifo do autor)¹²⁰. O cineasta, além de estudar a história e os princípios americanos com o objetivo de ampliar suas abordagens, contou com o legado artístico de John Ford.

Na citação em que Scorsese menciona os filmes que “se voltam ao lado espiritual da natureza humana”, ele menciona o filme *Um corpo que cai*¹²¹, de Alfred Joseph Hitchcock (1899–1980), considerada uma de suas melhores obras. Afirmou que, ao vê-la pela primeira vez num fim de semana com os amigos, não se importaram em entrar na sessão já iniciada. Contudo, percebeu haver algo especial e continuou assistindo novamente ao longo dos anos. Neste ponto, o foco é a obsessão do personagem — o ex-policia detetive John Ferguson, interpretado pelo ator estadunidense, James Maitland Stewart (1908–1997) — e do tipo de homem que ele representa.

O diretor enfatizou que a história em si não é importante. O primordial é percorrer a jornada do protagonista em sua própria alma (AFI, 2011, recurso online). Em entrevista concedida a revista *Sight and Sound* (BFI, 2004, recurso online) ao ser perguntado sobre sua trilha musical favorita e o motivo da escolha, a resposta foi a partitura de Bernard Herrmann (1911–1975)¹²² para *Um corpo que cai*. E o cineasta continuou:

M.S.: — [...] O filme de Hitchcock é sobre obsessão, o que significa que se trata de voltar ao mesmo momento, de novo e de novo. É provavelmente, por isso, que há tantas espirais e círculos no imaginário Stewart seguindo a Novak [atriz norte-americana, Marilyn Pauline Novak (1933–)]. No carro; a escada na torre; a maneira como é penteado o cabelo da Novak; o movimento da câmera que gira em torno de Stewart e Novak depois que ela completou sua transformação no quarto do hotel; sem mencionar os créditos brilhantes de abertura de Saul Bass [1920–1996]; ou aquela incrível sequência de sonhos animados. E a música também é construída em torno de espirais e círculos,

¹²⁰ “*The Grapes of Wrath* is not only a condemnation of the super-exploitation of subaltern workers, but offers a critique of bourgeois individualism and acquisitiveness that invites middle-class readers to join the poor workers in both labor solidarity and the spiritual experience of the ‘great big soul’”.

¹²¹ *Vertigo* (1958). Filme classificado como um dos *100 melhores filmes de todos os tempos* pela AFI, ocupando o nono lugar (AFI, 2007, recurso online).

¹²² Acesso à trilha musical. Cf. THE BERNARD HERRMANN SOCIETY, 2019, recurso online; e BERNARD HERRMANN, 2022, recurso online.

realização e desespero. Herrmann realmente entendeu o que Hitchcock queria fazer para penetrar no coração da obsessão (BFI, 2004, recurso online).¹²³

Enquanto o personagem está vivendo sua própria obsessão, Scorsese estuda a arte cinematográfica e os artificios utilizados por Hitchcock para envolver o espectador na narrativa. Com este objetivo, acrescenta a possibilidade de rever a película sempre procurando algo que o ajude a analisar a própria prática ou a sua busca individual e, talvez, pensar sobre a possibilidade de trabalhar suas próprias experiências existenciais. Nesta direção, é importante analisar este trecho da entrevista concedida a Schickel (2011, p. 382).

R.S.: — Alfred Hitchcock, para citar outro artista católico, fez o mesmo filme uma centena de vezes.

M.S.: — Sim, mas havia histórias de amor, como *Interlúdio* [1946]. E *Um corpo que cai*, a mais extraordinária, porque Jimmy Stewart perde Kim Novak duas vezes. Se eu finalmente fizer *Silêncio* [2016], não haverá mulheres nele, mas é sobre amor. É sobre o próprio amor. E empurrando o ego, empurrando o orgulho. É sobre a natureza essencial do próprio cristianismo.

R.S.: — O cristianismo é a expressão última do amor? Eu não sei.

M.S.: — É o caminho que me foi dado, o caminho em que fui colocado. Se eu tivesse nascido no Oriente Médio, eu poderia ter me sentido diferente. Eu não sei. Minhas primeiras experiências com o amor, basicamente, foram com meus pais. Depois, o próprio conceito de amor veio através da *doutrinação da igreja* no início dos anos 50. Passei por muitas mudanças desde então. Mas olhando para quem somos como uma espécie, o amor parece ser a única resposta. Então, como isso é alimentado? Como isso se desenvolve em nós como seres humanos? Em nossas ações, particularmente (SCHICKEL, 2011, p. 382, grifo nosso).¹²⁴

¹²³ **S&S** (Sight & Sound): “What is your favourite film soundtrack music and why do you like it so much?”

M.S.: — [...] Hitchcock's film is about obsession, which means that it's about circling back to the same moment, again and again. Which is probably why there are so many spirals and circles in the imagery Stewart following Novak in the car, the staircase at the tower, the way Novak's hair is styled, the camera movement that circles around Stewart and Novak after she's completed her transformation in the hotel room, not to mention Saul Bass' brilliant opening credits or that amazing animated dream sequence. And the music is also built around spirals and circles, fulfillment, and despair. Herrmann really understood what Hitchcock was going for he wanted to penetrate to the heart of obsession.”

¹²⁴ **R.S.:** “Alfred Hitchcock, to name another Catholic-raised artist, made the same movie a hundred times.

M.S.: — Yes, but there were love stories, like *Notorious*. And *Vertigo*, the most extraordinary one, because Jimmy Stewart loses Kim Novak twice. If I finally do *Silence*, it will have no women in it, but it's about love. It's about love itself. And pushing the ego away, pushing the pride away. It's about the essential nature of Christianity itself.

R.S.: — Is Christianity the ultimate expression of love? I don't know.

M.S.: — It is the road I was given, the road that I was put on. If I had been born in the Middle East, I might have felt differently. I don't know. My first experiences with love, basically, were with my parents. Then the concept of love itself came through indoctrination by the church in the early 1950s. I've gone through a lot of changes since then. But looking at who we are as a species, love does seem

Nesta entrevista, Scorsese enfatiza a importância de lidar com temas relacionados às suas experiências existenciais ligadas aos aspectos religiosos que são, como já citamos exaustivamente, os rituais, a concepção punitiva de religião, a violência, a família, as lutas internas e os questionamentos sobre a fé e a dúvida, bem como as conexões ligadas à cinematografia, seu segundo refúgio. Neste âmbito, a doutrinação da igreja e de como colocar em prática o cristianismo aprendido teoricamente, segue com o novo estímulo, o amor ao próximo, na prática.

Para captar a maneira de olhar scorsesiana e atentar à sua dimensão religiosa na obra, é fundamental analisar alguns pontos específicos do documentário *Minha viagem à Itália* (1999). No início desta produção, o diretor destaca a relevância do cinema tradicional italiano, ao afirmar: “Hoje em dia, parece que só existe o cinema americano..., e que todos os outros são secundários, inclusive o cinema italiano. Isso me preocupa, por isso, esse é o motivo deste documentário” (MY VOYAGE..., 1999, 1min11s), o diretor assevera o que o incentivou: “Na verdade, sei que, se não tivesse visto os filmes de que vou falar... eu seria uma pessoa muito diferente, e, claro, um cineasta muito diferente” (MY VOYAGE..., 1999, 1min11s).

Durante esta obra, o cineasta enfatiza os filmes italianos, principalmente aqueles que retratavam a Sicília, lugar onde seus avós paternos e maternos viveram antes emigrarem para a América. Tais películas mostraram a condição de vida daqueles que permaneceram. Scorsese não perguntava sobre as histórias dos seus antepassados. Todavia, conhecia o contexto observando a conduta dos avós e os filmes italianos transmitidos pela televisão, todas às sextas-feiras, durante sua infância e adolescência (MY VOYAGE..., 1999, 2min–11min15s). Há que se salientar a importância dos diretores italianos mencionados, para estabelecer seu caminho cinematográfico¹²⁵.

Para este estudo, é importante destacar dois diretores italianos, Roberto Rossellini (1906–1977) e Federico Fellini (1920–1993), sobretudo pelo tema do amor ao próximo em algumas de suas obras. Na primeira a ser destacada, *Francisco, Arauto de Deus*¹²⁶, que teve Rossellini e Fellini como coautores, o primeiro escreveu o roteiro. Esta produção foi filmada no início de 1950, nas colinas ao redor de Roma (MY VOYAGE..., 1999, 1h11min43s), e

to be the only answer. So how is that nurtured? How is that developed in us as human beings? In our actions, particularly.” / Uma parte desta entrevista será retomada no início do item 4.2 (O Filme).

¹²⁵ Cf. THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 244–247.

¹²⁶ *Francesco, Giullare Di Dio (O Santo dos Pobrezinhos/ The Flowers of St. Francis / Francis, God's Jester)* (1950) (IMDB, 2016, recurso online).

baseada em dois livros: *Pequenas Flores de São Francisco*¹²⁷, um romance do século XIV, e *A Vida do Irmão Junípero*¹²⁸.

Ambos relatam a vida e a obra de São Francisco de Assis. Os protagonistas dessa película eram monges, o filme consiste numa série de episódios da vida de São Francisco e seus irmãos. Tais episódios foram desenvolvidos como parábolas (IMDB, 2016, recurso online). Neste filme, o mote é viver a fé. Scorsese afirma: “No desfecho de uma tragédia mundial, o exemplo de São Francisco de amor incondicional por todo ser vivo tinha o sentido de premência real. Eu nunca vi a vida de um santo ser tratada num filme com tão pouca serenidade e com tanto fervor” (MY VOYAGE..., 1999, 1h10min34s).

Consequentemente, o ponto de vista adotado pelos diretores chamou a atenção de Scorsese, pois o São Francisco retratado não é aquele santo com halo e sim, “[...] um ser humano, mas um ser humano que luta para ser bom. Francisco vê a beleza em todas as coisas vivas, inclusive no fogo” (MY VOYAGE..., 1999, 1h13min). O filme trata de um homem que convive com os outros. Está nas ruas, sabe dos contratempos, conhece a realidade; “este homem vive e respira, passa frio e fome. E, de tempos em tempos... fica estarecido com o sofrimento dos outros” (MY VOYAGE..., 1999, 1h15min31s-1h15min39s).

A obra retrata particularmente o santo que não teme os doentes. O cineasta afirma: “Para mim a cena mais linda do filme é quando ele encontra um leproso” (MY VOYAGE..., 1999, 1h15min47s). E continua: “Acho que nunca vi outro filme... que retrate a compaixão com tanta eloquência. O terror da compaixão, de um contato tão direto” (MY VOYAGE..., 1999, 1h17min17s-1h16min22s).

Figura 18 - O encontro com o leproso (40min32s-45min17s).¹²⁹



Fonte: (FRANCESCO, ...1950)

¹²⁷ *I Fioretti di San Francesco (The Little Flowers of St. Francis)* (BROWN, 2003, p. 736-737).

¹²⁸ *La Vita di Frate Ginepro/ The Life of Brother Juniper*.

¹²⁹ ANEXO A.8.

Por isso, ele se questiona: “E, se São Francisco estivesse vivo na Europa do pós-guerra... onde todos queriam esquecer a guerra e voltar ao normal... ele seria visto como um santo ou apenas como maluco?” (MY VOYAGE..., 1999, 1h20min30s). As reflexões direcionam a visão do diretor sobre o exercício do amor ao próximo e as experiências existenciais que presenciou durante sua vida. Para desenvolver o tema e continuar explorando a ideia de santidade e amor incondicional, Rossellini lançou outro filme, *Europa '51* (1952), em que há o processo de santificação, mas num mundo cético (MY VOYAGE..., 1999, 1h20min52s).

M.S.: — Sim, mas pensei, existem alguns grandes artistas católicos. Por exemplo, Roberto Rossellini e seu filme *Europa '51*. Isso para mim era algo que tinha esperança. Tem a ver com os ensinamentos do Novo Testamento. Eu realmente compreendi a ideia, devido ao que observei ao meu redor. Pensei que essa era a ideia certa: sentir a outra pessoa e dar algo à outra pessoa. Compaixão talvez seja isso (SCHICKEL, 2011, p. 44–45).¹³⁰

Este filme é uma das principais obras que marca a busca espiritual de Scorsese, na qual a protagonista Irene Girard, interpretada pela atriz sueca Ingrid Bergman (1915–1982), é uma mulher da alta sociedade e esposa do embaixador George Girard, interpretado pelo ator canadense Alexander Knox (1907–1995). Ela tinha uma vida social intensa, e acabou negligenciando o único filho, que, inesperadamente, morreu aos doze anos.

Esta situação provoca mudanças importantes na vida da protagonista, que opta por priorizar as pessoas em situação de risco, esquecendo das obrigações matrimoniais, até ser internada por seu marido num hospício. Segundo Scorsese: “Rossellini não chama atenção à evolução dela. É um filme objetivo, quase sem estilo. É como se caminhássemos ao lado de Irene... acompanhando sua evolução emocional” (MY VOYAGE..., 1999, 1h25min12s–1h25min22s).

¹³⁰ **M.S.:** “Yeah, but I thought, there are some great Catholic artists. For example, Roberto Rossellini and his film *Europa '51*. That for me was something that had hope. It has to do with the teachings of the New Testament. I really bought into it, because of what I saw around me. I thought this is the right idea: feeling for the other person and the giving something to the other person Compassion maybe that's it.”

Figura 19 – A compaixão (1h45min53s–1h46min39s).¹³¹



Fonte: (EUROPE..., 1952)

Irene: — Você não está sozinha. Não se preocupe. Estou com você. Estou com você. Vou ficar com você.

Em determinada cena, já internada no hospício, a protagonista compreende que ali conseguirá fazer a diferença e auxiliar as pessoas que necessitam. Na realidade, ela percebe que, não importa onde esteja, há necessitados em todos os lugares. Ao passar pelas indagações da junta médica do hospício sobre seus planos, metas e ideais, Irene responde: “Quero partilhar a tristeza dos que sofrem. A dor dos desesperados. Quero viver com os outros e me salvar com eles. Prefiro me perder com eles a ser salva sozinha. Só faria parte deles quando me libertar do resto” (EUROPE..., 1952, 1h53min12s–1h55min20s).¹³²

Segundo Scorsese, a verdade incômoda de *Europa '51* é que a definição de loucura e sanidade é estabelecida pela sociedade com suas regras. Por isso, Rossellini não condena nem absolve a família de Irene, nem o marido ou os médicos que a internaram, apenas apresenta os fatos (MY VOYAGE..., 1999, 1h31min29s). Scorsese acrescenta que a história narrada poderia acontecer em qualquer época e reforça a importância de assistir ao filme, mas recomenda não se importar com as imperfeições e ainda ressalta que o filme está além das expectativas impostas pelas limitações. O cineasta ressaltou: “As pessoas hoje em dia só sabem viver em sociedade, não em comunidade. ‘A alma da sociedade é a lei. A alma da comunidade é o amor’. Foi assim que Rossellini descreveu, em 1963... o filme que fez” (MY VOYAGE..., 1999, 1h32min14s–1h32min58s).

Os dois filmes supracitados foram importantes para direcionar o olhar para o amor incondicional, ou seja, essa dimensão religiosa que chamou a atenção do cineasta, ajudando-o a desenvolver sua própria versão da natureza essencial do cristianismo através da ação, enfatizando o papel da compaixão e do amor ao próximo. Estas discussões serão aprofundadas

¹³¹ ANEXO A.9.

¹³² (MY VOYAGE..., 1999, 1h29min39s); ANEXO A.10.

nos capítulos subsequentes, dedicados aos filmes *A última tentação de Cristo* e *Silêncio*, partindo dos processos da fé e da dúvida dos protagonistas.

Retomando a citação referente aos filmes que trabalham o lado espiritual da natureza humana, Scorsese menciona também o filme *2001: Uma odisseia no espaço*¹³³, dirigido por Stanley Kubrick (1928–1999). É válido retomar uma entrevista concedida em *talk show* conduzido pelo apresentador Charlie Rose (2001)¹³⁴ sobre a obra desse diretor.

29:24 — **C.R.**: — De todos os filmes que ele fez, qual deles fala mais com você? Há alguma parte desta obra coletiva que lhe diz...

29:34 — **M.S.**: — Acho que... é difícil. É difícil escolher um dos filmes. Tenho sentimentos muito fortes sobre *Barry Lyndon* [1975] e sobre *2001*. E aqueles outros *Lolita* [1962], *Laranja Mecânica* [1971], *De Olhos Bem Fechados* [1999] e esse tipo de coisa. Mas *2001*, é uma coisa estranha. Quero dizer, quando o vi aqui no Teatro do Capitólio, sabe, como eu disse, sabe, quando seu nome — claro que havia muita coisa escrita sobre o filme ou escrita sobre o mistério do filme antes de ser lançado. E assim, quando fui vê-lo, esperava muito mais do que um filme. Como eu disse, nós o recebemos, sabe. Acho que o que aconteceu — acho que fui muito afetado pela religião em minha vida e esse meu lado encontrou um tipo extraordinário de conforto no final do filme, um momento muito bonito (ROSE, 2001, recurso online).¹³⁵

Esta junção do filme com a perspectiva religiosa foi captada simbolicamente por Scorsese. O simbolismo da arte, da cinematografia para expressar o mistério. O mistério do nascimento da vida, do universo na totalidade e das experiências existenciais. Vale ressaltar que foi a primeira vez que a Câmera e o Computador foram unidos para a criação de efeitos especiais numa viagem em uma espaçonave rumo ao desconhecido, tornando-se uma evolução que poderia ser denominada de feitiçaria técnica, pois: “[...] cada um dos quadros de *2001*

¹³³ *2001: A Space Odyssey* (1968). Filme classificado como um dos *100 melhores filmes de todos os tempos* pela AFI, ocupando o décimo quinto lugar (AFI, 2007, recurso online).

¹³⁴ Charles Peete "Charlie" Rose, Jr. (1942–) é um anfitrião de um *talk show* e jornalista americano. Desde 1991, apresenta Charlie Rose, um programa de entrevistas distribuído nacionalmente pela PBS desde 1993. Disponível em: <https://charlirose.com/videos>. Acesso em 24 de jun. 2023.

¹³⁵ 29:24 — Charlie Rose (**C.R.**): “Of all the films he made, which one speaks to you most? Is there some part of this collective works that says to you...”

29:34 — Martin Scorsese (**M.S.**): — I think — it's hard. It's hard to choose one of the pictures. I have very strong feelings about *Barry Lyndon* and about *2001*. And those two out of *Lolita*, out of *Clockwork Orange*, out of *Eyes Wide Shut* and that sort of thing. But *2001*, it's a strange thing. I mean, when I saw it at the Capitol Theater here, you know, as I said, you know, when his name — of course there was a great deal written about the film or written about the mystery of the film before it was released and so when I went to see it I expected much more than a film. And as I said, we got it, you know. And I think what happened — I guess I've been very affected by religion in my life and that side of me found an extraordinary kind of comfort in the end of the film, a very beautiful moment.” / ANEXO A.11.

deixava você ciente das possibilidades para manipulações cinemáticas. São, realmente, infinitas. O filme, era, simultaneamente, uma superprodução. [...] Um filme experimental e um poema visionário” (A PERSONAL..., 1995, 1h56min–1h57min). Além disso, tem-se a importância da música que se mesclou as imagens.

S&S: — De que maneira a música melhora um filme?

M.S.: — Música e cinema se encaixam naturalmente. Porque há uma espécie de musicalidade intrínseca como as imagens em movimento funcionam quando são colocadas juntas. É dito que o cinema e a música são muito próximos como formas de arte, e eu acho que isso é verdade. Pegue um cineasta como Kubrick. Ele realmente entendeu o impacto rítmico de duas imagens que se juntam. Ele também tinha uma sensação extraordinária para o ritmo ou tempo, de um termo musical, de uma determinada cena. E ele sabia que quando se adiciona uma peça musical a uma cena, e se é apenas a peça musical certa, batendo no instante certo [...] como o uso da ‘Blue Danube Waltz’ em *2001: Uma odisseia no espaço* (1968) — você deu a essa cena uma dimensão extra, uma sensação de mistério, de vida além do enquadramento, que de outra forma não teria tido. Claro, isso é muito difícil de se fazer. Requer muita concentração [...] (SCORSESE, 2008, recurso online).¹³⁶

Ele mencionou a Valsa, que se estende para *Also Sprach Zarathustra* de Richard Strauss (1864–1949), interpretada pela *The Vienna Philharmonic Orchestra* e aparece nos momentos finais deste filme, despertando para algo além do simbolismo das imagens. Falaremos mais sobre este tópico nos capítulos a seguir.

E, por fim, na terceira parte da citação, Scorsese considera que os filmes respondem à antiga busca pelo inconsciente comum. Eles preenchem uma necessidade espiritual das pessoas de partilhar uma lembrança comum (A PERSONAL..., 1995, 3h37min55s–3h38min33s). Um ponto a ser discutido é a educação do olhar, pois apesar de o filme ser visto coletivamente, a experiência sempre será sentida e vivida individualmente.

Relembrando, em todos os exemplos supracitados Scorsese foi o espectador e seu trabalho foi influenciado e modificado ao assistir outras obras, além de estudar outros diretores.

¹³⁶ **S&S:** “In what ways does music best enhance a film?”

M.S.: Music and cinema fit together naturally. Because there's a kind of intrinsic musicality to the way moving images work when they're put together. It's been said that cinema and music are very close as art forms, and I think that's true. Take a filmmaker like Kubrick. He really understood the rhythmic impact of two images coming together. He also had an extraordinary feel for the pace or tempo, a musical term, of a given scene. And he knew that when you add a piece of music to a scene, and if it's just the right piece of music, hitting at just the right instant [...] the use of the 'Blue Danube Waltz' in *2001: A Space Odyssey* (1968) — you've given that scene an extra dimension, a sense of mystery, of life beyond the frame, that it would not have had otherwise. Of course, that's very hard to do. It requires a lot of concentration [...].”

A arte cinematográfica, ao ser compartilhada com o público, oportunizará novas experiências existenciais, que serão vivenciadas de acordo com a história de vida de cada indivíduo.

O cinema possibilita extrapolar o plausível estabelecendo relação com o arquétipo, enquanto: “as forças naturais, as ideias simples ou as ideias complexas são assumidas como modelos para medir a adequação das outras ideias” (v. ECTIPO) (ABBAGNANO, 2007, p. 80). Portanto, escapa da lógica. Trata-se de uma experiência que leva o indivíduo a viver outras práticas, em que se faz uma antiga busca por questionamentos a respeito de conforto, paz e emoções. Destarte, o cinema não é uma resposta, faz parte da busca e do desejo incontável do ser humano de se ligar a algo mais.

É curioso como Scorsese entende que a religião seja uma busca que remete a outros tempos. No seu caso, remete às suas experiências existenciais para lidar com suas questões internas passadas e presentes, como sua identidade cinematográfica e sua busca espiritual. Com este olhar, ele lida com o que não é possível compreender racionalmente.

A linguagem simbólica é expressa também na arte cinematográfica. E com o auxílio desta linguagem simbólica é possível acessar o que toca o homem incondicionalmente, e somente a partir da linguagem simbólica o incondicional pode ser expresso (TILLICH, 1974, p. 30). Antes de deslindar as simbologias, é válido explicar como o termo ‘incondicional’ deve ser compreendido. A abordagem utilizada se inspira na maneira como Tillich a entendeu:

A preocupação última é incondicional, independente, de qualquer condição de caráter, desejo ou circunstância. [...] A preocupação total é infinita: nenhum momento de relaxamento ou descanso é possível em face de uma preocupação religiosa que é última, incondicional, total e infinita.

A palavra ‘preocupação’ aponta para o caráter ‘existencial’ da experiência religiosa. Não podemos falar adequadamente do ‘objeto da religião’ sem remover, simultaneamente, seu caráter de objeto. Aquilo que é último só se dá a si mesmo na atitude de preocupação última. É o correlato de uma preocupação incondicional, mas não é uma ‘coisa superior’ chamada ‘o absoluto’ ou ‘o incondicionado’, sobre o qual se pudesse argumentar com fria objetividade. [...] Por esse motivo, evitamos termos como ‘o último’, ‘o incondicional’, ‘o universal’, ‘o infinito’, e falamos da preocupação última, incondicional, total e infinita (TILLICH, 2019, p. 29–30, grifos do autor).

Portanto, durante as análises, mesmo quando os protagonistas se referirem a preocupação última, incondicional ou mesmo utilizar da palavra Deus, não estarão se referindo a uma coisa superior chamada de “o absoluto”, mas sim de preocupação última, incondicional, total e infinita¹³⁷. Retornando às simbologias, Tillich afirma que a característica do símbolo é

¹³⁷ É a interpretação proposta, que está em consonância com a definição de Tillich (2019, p. 29–30).

oferecer níveis de compreensão que, se não fossem por eles, permaneceriam enigmáticos. Assim, “toda arte cria símbolos para uma dimensão da realidade que não nos é acessível de outro modo. Um quadro ou uma poesia, por exemplo, revelam traços da realidade que não podem ser captados cientificamente” (TILLICH, 1974, p. 31). Neste caso, trata-se da arte cinematográfica, que aborda esta busca espiritual, tão fortemente sentida, e que sem a qual é impossível viver.

Esta é algo que o indivíduo precisa para se constituir como ser humano. A obra de arte sempre trouxe “algo além dela própria — um posicionamento diante do Incondicional, seja de acolhida e comunhão ou de indiferença e rebeldia, toda obra de arte é sempre afetada por uma qualidade e estilística particular que indica os valores espirituais de determinada época” (TILLICH, 1987, p. 92-101, *apud* CALVANI, 1998, p.75-76). A arte aponta para uma lembrança comum, e a busca pela religião remete para este passado e presente, simultaneamente, esta memória que está sendo revivida.

Na realidade, a busca espiritual de Scorsese é vivida a partir de suas experiências existenciais, trabalhadas nas suas obras cinematográficas. Surge a identificação e o desejo de se ligar a algo que simplesmente não pode ser definido por palavras, somente por símbolos ou, neste caso, as imagens e a sua espontaneidade. De acordo com Tillich (1974, p. 30–31), a arte, o símbolo, a imagem (cinematografia) fazem esta conexão, sem que a preocupação preliminar se torne última, porque sempre existirá o mistério que a imagem e os símbolos por si só não alcançam, como relatou Scorsese sobre o impacto do desconhecido na parte final de *2001: Uma Odisseia no Espaço*. Jay Cocks (1944–) ao comentar sobre *Silêncio* (2016), assevera sobre o tema comum na obra scorsesiana:

Tem o tema comum de esforço espiritual que percorre muitos de seus filmes, seja muito aberto como *A Última Tentação de Cristo* ou uma espécie de subtexto como nos outros filmes que fiz em *Gangues de Nova Iorque* e *A época da Inocência* (1993). Todos eles são sobre uma busca de consciência. E acho que garantidamente isso é mais manifestamente sobre isso e acho que é uma vantagem real para nós porque traz o assunto à tona e o público pode se envolver diretamente com ele. Então, acho que faz parte do trabalho dele, não tem a exuberância cômica selvagem de algo como *O lobo de Wall Street* (2013). Até mesmo Leo em *O lobo de Wall Street* teve um esforço espiritual. Ele estava apenas lutando na direção errada (THE MOVIE TIMES, 2016c, YouTube, 4min12s–5min19s).¹³⁸

¹³⁸ “It has the common theme of spiritual striving which runs through many of his movies whether it’s very overt like *Last Temptation of Christ* or kind of subtext as in what the other movies I’ve done with in *Gangs of New York* and *Age of Innocence* (1993). They all are about a quest of conscience and I think that in one way or another and I think that this is most manifestly about that and I think that that’s a real advantage for us because it brings the subject matter right up to the fore and the audience can engage

Desta forma, o diretor apresenta experiências estéticas que podem ter impacto na vida do espectador, na tentativa de expandir a reflexão sobre os fatos narrados, o que pode proporcionar uma ampliação do olhar além da película. Tais símbolos são a arte, como a cinematografia. Scorsese, que se dedicou a realizar sua ideia própria de cinema, serve de inspiração para muitos outros diretores.

O cinema trata de questões existenciais, mas é também técnica. E Scorsese é um mestre também na técnica. À vista disso, para as análises cinematográficas, mais especificamente o estilo, serão utilizados alguns instrumentos que, conseqüentemente, realçam tanto o contexto cultural quanto o religioso. Entre eles, listaremos abaixo as dez técnicas apontadas por Christopher Kenworth, *Filmar como Scorsese*¹³⁹ (2015). Estas dez técnicas demonstram como Scorsese, sendo um grande contador de histórias, usa enquadramentos e técnicas convencionais. Contar uma história visual, é uma de suas maiores habilidades e evidencia a atuação dos atores. Tal ação dá uma qualidade superior às produções, tornando o estilo diferenciado.

O autor indica que estas técnicas são incrivelmente perspicazes e ostensivas, assim como suas configurações engenhosas de diálogo, demonstrando que sua habilidade é saber quando usar as tomadas mais imaginativas ou quando efetuar um trabalho mais convencional (KENWORTH, 2015, p. vi – Introdução). Tais abordagens destacam a maneira como Scorsese trabalha em cena e elas serão visualizadas nos capítulos subsequentes. Para facilitar uma análise mais aprofundada, vale oferecer de início uma breve descrição dos pontos-chave que serão considerados nas cenas posteriores. As 10 técnicas são:

1. Momento de mudança (KENWORTH, 2015, p. 1–16)¹⁴⁰: com o intuito de retratar a natureza da mudança de personalidade do personagem visualmente, o diretor, ao utilizar a câmera, enquadra o ator centralmente em toda a cena. Desta forma, o espectador pode acompanhar sua mudança de personalidade. Neste caso, os roteiros oferecem aos seus personagens limites para transpor e demonstrar a modificação em andamento. A câmera é influenciada pela velocidade e movimento do ator, que, ao se aproximar, mantém a distância ao longo da cena e se move conforme necessário para manter o ator no centro do quadro. Quando o personagem é parado por um obstáculo, a câmera mantém o movimento por um

with it directly so I think it's very much a part of his work it doesn't have the wild comic exuberance of something like *The Wolf of Wall Street* (2013). Even Leo in *The Wolf of Wall Street* had a spiritual striving. He was just striving in the wrong direction.”

¹³⁹ *Shoot Like Scorsese*.

¹⁴⁰ The moment of change.

instante para mostrar o vigor do elã do personagem. Como a jornada emocional do protagonista é primordial para a história, o ator persiste no centro do quadro (KENWORTH, 2015, p. 1–16).

Embora o enquadramento central deva continuar até o final da sequência, ao se afastar a câmera do ator cria-se a sensação de que o personagem está sendo subjugado pelos acontecimentos e, assim, os problemas surgirão. O personagem pode resistir às tentativas de remoção, contudo isto apenas o obriga a assumir uma nova posição e a câmera o seguirá. Quando a cena parece terminar, pode acontecer uma nova reação. Neste caso, o protagonista permanece no centro do quadro, afastando-se dos outros personagens e o seu discurso continua a ser ouvido na tela. A cena pode continuar em outra locação, a câmera continua o enquadramento até a cena terminar, para evitar a demonstração de fraqueza de convicção do personagem. Entretanto, quando a câmera se afasta do ator, cria-se a sensação de que o personagem está sobrecarregado pelos eventos (KENWORTH, 2015, p. 1–16).

1.a. A vulnerabilidade e o medo do personagem: ao usar um enquadramento central celeremente num personagem imóvel, existe a possibilidade de fazê-lo parecer vulnerável se ele for filmado de perfil. Esse fato aparenta o medo do personagem, reforçado pelo movimento da câmera, isolando-o das outras pessoas vistas no plano (KENWORTH, 2015, p. 1–16).

2. Ação frenética (KENWORTH, 2015, p. 17–28).¹⁴¹: mesmo que o personagem principal esteja apenas falando ou observando, é possível criar uma atmosfera de ação frenética. O trabalho de câmera pode criar a sensação de ação, todavia nada está realmente acontecendo. Nas cenas que precisam da sensação de caos, enquanto o personagem principal fala ou observa, o diretor já combinou os movimentos da câmera com o movimento do ator. Desta maneira, ele ajusta um impacto extasiante de caos, encontrando algum movimento que desencadeie a ação. Para isso, alguém faz um movimento rápido, e isso serve como um estímulo visual para o desenrolar da ação. Na intenção de acentuar o movimento de um personagem, o ator se desloca para que o espectador veja o corpo se movendo em consonância com o movimento principal. Com o propósito de criar a sensação de desorientação e rotação, um ator se gira fisicamente numa direção, enquanto a câmera move atrás dele na mesma direção. Para desorientar o público, o assunto da cena é bloqueado ou substituído por um novo. Quando a cena contém uma narração, é possível ver o pensamento do protagonista, e a movimentação da cena é mantida, enquanto o ator está parado. Por fim, quando os personagens impulsionam, chutam ou lançam

¹⁴¹ Frantic action.

um objeto na cena, isto conduz o movimento da câmera, criando a viabilidade da mudança de assunto ou a atração do protagonista para a cena (KENWORTH, 2015, p. 17–28).

3. Confronto tenso (KENWORTH, 2015, p. 29–40).¹⁴²: para filmar um confronto tenso, Scorsese usa diversas maneiras acessíveis para apreender a energia e o ambiente de desentendimento. Subsiste num plano amplo, alguns planos médios e um breve movimento de câmera. A tensão é originada ao selecionar o posicionamento da câmera e o movimento do ator que retrata o conflito. Ao filmar um confronto, o ator principal permanece de pé, ou numa posição elevada, enquanto o personagem submisso está sentado ou abaixado. O ângulo contraplongê mostra quem está no controle. Os atores se colocam de maneira a demonstrar o equilíbrio de poder da cena. A cena apresenta diversos ritmos, incluindo saltos de tempo, para aumentá-lo. Descortinam a realidade, aparentemente se desintegrando à medida que os personagens perdem o controle emocional. Quando o protagonista não é mais o foco da cena, é possível afastar esse ator da ação, de modo a mudar o foco mudar para outros personagens (KENWORTH, 2015, p. 29–40).

4. Movimento contrastante (KENWORTH, 2015, p. 41–62)¹⁴³: Scorsese desenvolve, por meio de uma cena de ação, o que é a frustração e o desapontamento. Ele desenvolve o contexto apresentando os personagens executando tarefas e respondendo às adversidades. Kenworth (2015) apresentou uma cena do filme *Touro Indomável* para exemplificar essa técnica. Neste caso, o intuito é asseverar o incômodo gerado inicialmente pela espera de um resultado da luta e depois a decepção e a frustração. O personagem está afastado na cena e no quadro. Os movimentos são contrastantes para demonstrar que o derredor pressiona o personagem. Utilizando o ângulo plongê depois contraplongê, o personagem é separado dos limites da cena. Para assustar o espectador, algo significativo acontece na cena, com algum ruído particular e a câmera corta para isso, acelerando o ritmo de corte da cena. Em seguida, o ator se afasta da câmera num momento-chave, demonstrando que o personagem aparenta estar menos confiante. (KENWORTH, 2015, p. 41–62).

O personagem se move no quadro, para mostrar agitação. Neste caso, o movimento da câmera em ângulo plongê e para longe do ator revela o plano de fundo com os personagens que participarão da cena. Quando o público supõe saber o que será desvelado, há um corte

¹⁴² Tense confrontation.

¹⁴³ Contrasting motion.

demonstrando a reação do seu personagem principal. Neste ponto, uma decisão contrária ao personagem é tomada, então o cineasta amplifica o contraste visual. Nas tomadas subsequentes, tudo se move da esquerda para a direita, estipulando um intenso senso de direção na tela. Essa direção de tela se posiciona contra o personagem mostrado que tenta reagir, mas não consegue. Este movimento ocorre para que o personagem principal pareça fraco e perdido, ele esconde o rosto do ator do público. São usadas cenas visualmente similares, mas que se movem em direções opostas, reforçando a apreensão velada que pode culminar na violência física (KENWORTH, 2015, p. 41–62).

5. A dinâmica do poder (KENWORTH, 2015, p. 63–74)¹⁴⁴: o conflito de personagens enriquece o filme. Acompanhar o protagonista subjugado pelo antagonista torna a visualização inquietante. Mesmo num enquadramento aparentemente convencional, é possível posicionar o protagonista no centro do quadro e, segundos depois, garantir que o ator nunca recupere essa posição durante a cena, o que demonstra a vulnerabilidade do personagem. Na entrada triunfal do antagonista, inicialmente apenas para criar suspense, os outros personagens são mostrados reagindo à aparência dessa pessoa. Nesta entrada dramática, o ator se direciona ao meio da multidão até se aproximar de uma câmera em movimento, sendo que os outros atores se afastam da câmera de alguma forma, para manter o público focado no recém-chegado. Assim, o protagonista está fora de controle. Então, o ator é colocado na borda do quadro, com um grande espaço vazio preenchendo o restante. Desta maneira, o poder dos símbolos visuais não deve ser subestimado. Para um personagem parecer dominante, ele deve se destacar sobre os outros e ser literalmente o centro das atenções (KENWORTH, 2015, p. 63–74).

6. Camadas de profundidade (KENWORTH, 2015, p. 75–84)¹⁴⁵: Scorsese coloca os atores em primeiro plano e ainda viabiliza à cena um plano intermediário e um plano de fundo¹⁴⁶ distintos. Como no exemplo dado, é possível enfatizar o plano com muita profundidade, começando em algo bastante direto, como os pés do personagem. Quando os personagens estiverem distantes por uma discussão, um ator pode aparecer em primeiro plano e o outro em segundo plano. À medida que a paz é restaurada, eles são movidos para o primeiro plano, sendo revelado um novo plano intermediário e plano de fundo. Ao colocar os atores em primeiro

¹⁴⁴ The dynamics of power.

¹⁴⁵ Layers of depth.

¹⁴⁶ Cf. Elementos de primeiro plano, p. 353.

plano, o plano de fundo é preenchido com camadas de detalhes no plano intermediário e no plano de fundo. Para potencializar a história, o cineasta aprimora o derredor da cena mostrando visualmente os desenvolvimentos e conflitos. O objetivo é manter os cortes interessantes com o movimento na frente do objeto mostrado (KENWORTH, 2015, p. 75–84).

7. Ação repentina (KENWORTH, 2015, p. 85–96)¹⁴⁷: uma maneira eficaz de fazer uma explosão de violência funcionar na tela é a luta começar mais rápido do que o público espera, seguindo de pelo menos mais uma explosão de violência. Isso gera uma sensação assustadora de realismo e deixa o público sem fôlego. Inicialmente estabelece-se a calma primeiro. Scorsese sabe da importância de revelar uma cena com primeiro plano, plano intermediário e plano de fundo, então após esses breves planos curtos — que estabelecem os personagens — corta-se para um plano geral que mostra toda a cena. Corta-se para um plano amplo que engloba todas as pessoas que farão parte da cena, incluindo o protagonista. Mesmo estando fora de foco, o ator se posiciona em relação aos outros personagens. Quando um personagem está tentando ouvir algo ao longe, um plano ‘ponto de vista’ é criado para incluir o público, para que os espectadores tenham a sensação de estar espionando a conversa. Quando o personagem principal estiver escondido na sombra, são usados gestos e movimentos para garantir que os olhos do público sejam atraídos para o ator. O propósito é fazer um personagem calmo e imóvel explodir em violência repentina e tornando a ação mais rápida, na medida do possível. Desta maneira, o público mal terá tempo de perceber que o personagem reagiu antes que o primeiro impacto ocorra. O objetivo é mostrar que a violência explode da calma. Depois, ela é restaurada para que o público volte a ficar tenso, imaginando se a luta realmente acabou (KENWORTH, 2015, p. 85–96).

8. Revelando o vilão (KENWORTH, 2015, p. 97–104)¹⁴⁸: o estímulo é revelar o vilão de forma dramática. Assim, Scorsese tenta contextualizar o público dos fatos para criar o aumento da tensão antes encaminhar os acontecimentos. Para isto, usa dicas visuais simples para lembrar o público do que aconteceu antes. Em seguida, corta para os atores que não são uma parte importante da cena e os mostra reagindo à chegada do vilão. Logo após, o vilão se aproxima do personagem, repetindo uma configuração anterior no filme, mas muda o resultado e será possível revelar o medo que o personagem tem do vilão. É usado um enquadramento familiar

¹⁴⁷ Sudden action.

¹⁴⁸ Revealing the villain.

num local familiar e, em seguida, há uma quebra desse enquadramento, para fazer o personagem principal parecer desconfortável (KENWORTH, 2015, p. 97–104).

9. Barreiras (KENWORTH, 2015, p. 105–120)¹⁴⁹: estas aparecem para dificultar a vida do personagem que deseja se comunicar com o outro. Há várias maneiras de se fazer isto, aqui serão apontados alguns exemplos. Inicialmente, um personagem rejeita argumentar com o outro em alguns enfrentamentos. Nesta ação, um personagem se afasta da cena, dizendo apenas uma palavra, enquanto o outro o segue. Já para evitar o contato visual, um personagem decide e demonstra que a conversa acabou. Outra maneira, é quando um personagem secundário sai de cena e a reação do protagonista é evidenciada. Sob outra perspectiva, os dois atores devem ser filmados no mesmo quadro e depois, sem cortes, há uma panorâmica que acompanha um ator. Esse expediente divide os personagens mostrando a improbabilidade de comunicação entre eles. No intuito de mostrar que o personagem foi abandonado, a cena é enquadrada deixando um espaço vazio onde o segundo personagem estava anteriormente. Estas são algumas alternativas, outras variações de barreiras são descritas na obra (KENWORTH, 2015, p. 105–120).

10. Fazendo conexões (KENWORTH, 2015, p. 121–131)¹⁵⁰: retratar a crescente intimidade entre dois personagens na tela torna-se interessante se a conexão esperada for proibida de alguma forma, ou talvez nem mesmo reconhecida conscientemente pelos personagens. Para isso, Scorsese usa várias artimanhas, óbvias ou não, para mostrá-los mais íntimos. As técnicas mais diretas e óbvias garantem que o público esteja plenamente consciente de que o contexto da cena é mais importante do que os detalhes da conversa. Uma maneira é mostrar um personagem observando o outro para o espectador saber que o personagem tem sentimentos íntimos pelo outro. E quando um observa o outro, partindo do plano ponto de vista, isto permite que a tomada seja obstruída por cortinas ou outros objetos, sugerindo uma observação secreta (KENWORTH, 2015, p. 121–131).

Seguindo, pode haver a expectativa da chegada de um personagem, talvez subindo as escadas e uma eclipse¹⁵¹ e o personagem aparece imediatamente. A aparição repentina adiciona frisson à cena. Para o público sentir que a intimidade entre os personagens aumentou, os

¹⁴⁹ Barriers.

¹⁵⁰ Making connections.

¹⁵¹ Cf. Glossário p. 357.

personagens ficam mais próximos no decurso das cenas e repetem as ações físicas um do outro. Depois, Scorsese coloca os personagens o mais afastados possível, com todo o espaço do quadro entre eles. Caso queiram retomar a intimidade, eles terão que tomar conscientemente a decisão de se aproximar um do outro. Concomitantemente, a câmera se aproxima dos personagens, de modo que cada um olhe para ela. Isso sugere que estão olhando nos olhos do outro (KENWORTH, 2015, p. 121–131).

Conforme Kenworth (2015, p. 62) quando se assiste à obra do cineasta, é possível perceber as técnicas acima descritas sendo usadas repetidamente. Ele costuma ser frequentemente convencional. Contudo, quando quer apresentar cenas com um significado notável ao contexto, será sempre extraordinário. É importante frisar que as técnicas descritas servirão de base para nossas análises, embora se valham de exemplos de filmes que não serão trabalhados nesta pesquisa.

Outro ponto relevante da análise é a *cor*, que representa uma camada significativa de sentidos. Assim, “o diretor (e algumas vezes o escritor [roteirista]) normalmente decidirá e controlará o que é expresso pela cor, embora os efeitos tenham de ser percebidos pelos diretores de arte e de fotografia” (FRASER; BANKS, 2004, p. 96)¹⁵². É importante frisar que: “nada num filme está lá por acaso — embora um flash de uma lata de Coca-Cola vermelha indique a colocação de produtos pagos em vez de simbolismo” (FRASER; BANKS, 2004, p. 96)¹⁵³.

É imprescindível saber que, para a questão da cor, é importante ressaltar que as interpretações não são generalizáveis. A significação deve ser embasada pelo contexto cultural da época abordada: “as associações precisam ser contextualizadas em seu âmbito cultural, histórico e geográfico para a sua aplicação de modo a não incorrer em riscos até ofensivos” (CSILLAG, 2015, p. 129). Portanto, as cores operam para interligar-se aos demais componentes da película. Isto significa que a linguagem cinematográfica e a cor estão relacionadas e apresentam intencionalidade e significado, de acordo com o enredo apresentado.

Segundo Robert K. Johnston, “a cor pode ter tanto um efeito psicológico como simbólico na história que está sendo contada. Pode ser transmitida tanto através da forma como a história é filmada como pelo filmado” (JOHNSTON, R., 2006, p. 235)¹⁵⁴. Assim, vale

¹⁵² “The director (and sometimes the writer [screenwriter]) will normally decide and control what is conveyed by colour, although the effects will be realized by the art director and director of photography.”

¹⁵³ “Nothing in a film is there by accident — although a flash of a red Coke can may indicate paid product placement rather than symbolism.”

¹⁵⁴ “Color can have both a psychological and a symbolic effect on the story being told. It can be conveyed both through how the story is filmed and by what is filmed.”

ressaltar que a cor funciona de acordo com as outras variáveis à disposição do cineasta (JOHNSTON, R., 2006, p. 236).

O terceiro aspecto é a harmonização do som e da imagem, realçando que a trilha sonora enriquece tanto a atuação dos personagens quanto a abordagem do espaço e tempo narrativo (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 810). De acordo com Johnston, a história é apresentada por um enfoque particular do cineasta em que “o significado é transmitido por meio de um roteiro bem elaborado, por meio de edição e enquadramento habilidosos e efeitos especiais, bem como pela música” (JOHNSTON, R., 2006, p. 258)¹⁵⁵.

Reforçamos que o narrador explícito conduz a ação. Contudo, na tentativa de cativar o espectador, existem os guias narrativos implícitos: a edição, o enquadramento habilidoso, os efeitos especiais e a música, que, acompanhados de um bom roteiro e um diálogo cativante, orientam o público. (JOHNSTON, R., 2006, p. 258–259). Por fim, destacamos a arte do silêncio. Na produção dos dois filmes analisados há uma abordagem específica para este tema, que será esclarecido nos capítulos posteriores, pois retrata a forma como, por meio da linguagem cinematográfica os personagens têm à sua disposição o direito de fazer suas escolhas.

¹⁵⁵ “Meaning is conveyed through a well-crafted script, through skillful editing and framing and special effects, as well as by music.”

3 A ÚLTIMA TENTAÇÃO DE CRISTO: UMA JORNADA PECULIAR

M.S.: — Sempre quis fazer um filme sobre vida de Cristo, desde que O vi pela primeira vez na tela em *O manto sagrado*¹⁵⁶ quando tinha onze anos. Eu era coroinha [...] nunca esquecerei a magia de andar pelo saguão e dar uma olhada naquela tela gigantesca do *CinemaScope* pela primeira vez. E quando ouvi a música em som estereofônico, confundi-me com o Canto Gregoriano para a Missa dos Mortos, onde costumava auxiliar todos os sábados de manhã às 10h30. [...] Todo o filme tornou-se uma experiência sagrada, e a primeira imagem de Jesus carregando a cruz na rua foi muito chocante para mim (THOMPSON; CHRISTIE, 1989, p. 117–118).¹⁵⁷

Para desenvolver a análise do filme *A última tentação de Cristo*, este capítulo está dividido em duas grandes partes. Na primeira, expõe o contexto cultural da década de 1970, época em que o diretor teve acesso ao livro de Nikos Kazantzakis (1883–1957), *A última tentação de Cristo* (1951). Essa leitura impulsionou Scorsese a tentar um projeto em que Jesus fosse retratado de maneira ambígua, visto que este período sugeria a possibilidade de perspectivas distintas ligadas às artes. Todavia, ao colocar sua obra em prática, a situação se redesenhou e as circunstâncias se modificaram porque o ambiente havia mudado. Os Estados Unidos passavam por um novo ciclo de conservadorismo na década de 1980, atrasando os planos do cineasta. No entanto, isto não cerceou a realização de seu sonho. Apesar das controvérsias que partiram dos religiosos do período, a comunidade cinematográfica constatou a importância de se posicionar. Ambos os lados presumiram que estariam ameaçados em seus espaços de expressão e convivência, por isso adequaram suas estratégias. Como resultado, a recepção da obra pela crítica consolidou a carreira do cineasta.

Na outra parte, abordamos a importância do diretor Roberto Rossellini (1906–1977) e de dois de seus filmes *Francisco*, *Arauto de Deus* e *Europa '51*, que oportunizaram a Scorsese uma forma diferenciada de ver a arte cinematográfica. Em seguida, com o princípio norteador utilizado para analisar o protagonista Jesus humano e divino, serão desenvolvidos dois pontos

¹⁵⁶ *The Robe* (1953) é um filme estadunidense, dirigido por Henry Koster, que conta a trajetória de um tribuno romano que comanda a unidade encarregada da crucificação de Jesus. O roteiro foi adaptado por Gina Kaus, Albert Maltz e Philip Dunne, com base no livro homônimo de Lloyd C. Douglas, publicado em 1942 (THE ROBE..., 1953).

¹⁵⁷ **M.S.:** “I’d always wanted to make a film of the life of Crist, ever since I first saw Him portrayed on the screen in *The Robe* when I was eleven years old. I was an altar boy [...] I’ll never forget the magic of walking down the lobby and getting a glimpse of that gigantic CinemaScope screen for the first time. And when I heard the music in stereophonic sound, it became confused in my mind with the Gregorian Chant for the Mass for the Dead, at which I used to serve every Saturday morning at 10.30 [...] The whole film became a holy experience, and the first image of Jesus carrying the cross in the street was very shocking to me.”

cruciais: a fé e a dúvida. Para essa análise, vamos nos valer de algumas ideias do teólogo Paul Tillich para propor uma interpretação relacionada ao filme em questão. O propósito é compreender a busca espiritual do protagonista marcado por suas experiências, no transcórre da película. Tal percurso será desenvolvido a partir dos seguintes temas: a dúvida, a angústia, o medo, assim como a coragem, e a fé. Estes estão disseminados no texto deste capítulo, detalhados em cada item e subitem.

3.1 O CONTEXTO, AS CONTROVÉRSIAS¹⁵⁸ E A RECEPÇÃO DO FILME

Como mencionado, o cineasta desejava realizar um filme sobre Jesus, desejo que cultivava desde sua infância. No decorrer dos anos, a ligação que Scorsese observava entre a religião e o cinema se acentuou, devido à sua própria experiência de vida, na qual havia uma estreita relação entre as duas instâncias.

O sonho, contudo, precisou de tempo para encontrar a história adequada, que teve seu vislumbre em 1972, quando as filmagens de *Boxcar Bertha* (1972) haviam terminado e os atores Barbara Hershey (1948–) e David Carradine (1963–2009) presentearam o diretor com o livro de Nikos Kazantzakis, *A última tentação de Cristo* (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 116). Sobre isso, o próprio diretor afirmou numa entrevista para Harlan Jacobson (1988, recurso online) da *Film Comment*:

H.J.: — Barbara Hershey, que interpreta Madalena, deu a você uma cópia de *A última tentação de Cristo* em 1972. Você o leu na época e soube imediatamente que queria fazer um filme dele?

M.S.: — Não! Levei seis anos para terminar! Eu pegava, largava, relia, era envolvido por sua bela linguagem. Então percebia que não conseguiria usar a linguagem. Li a maioria depois de *Taxi Driver* (em 1976) e depois terminei enquanto estava visitando os irmãos Taviani no set de *O Prado* [1979] em outubro de 1978. E foi então que percebi ser para mim. Fazendo um documentário sobre o Evangelho — mas Pasolini¹⁵⁹ fez isso (JACOBSON, 1988, recurso online).¹⁶⁰

¹⁵⁸ Cf. LINDLOF, 2008; THOMPSON, CHRISTIE, 2003, p. 273–279; RILEY, 2003; BROOKE, 2003, BFI, recurso online.

¹⁵⁹ Pier Paolo Pasolini (1922–1975) foi o diretor de: *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964).

¹⁶⁰ **H.J.:** “Barbara Hershey, who plays Magdalene, gave you a copy of *The Last Temptation of Christ* in 1972. Did you read it then and know immediately you wanted to make a movie of it?

M.S.: — No! It took me six years to finish it! I’d pick it up, put it down, reread it, be enveloped by the beautiful language of it. then realize I couldn’t shoot the language. I read most of it after *Taxi Driver* [in 1976] and then finished it while I was visiting the Taviani Brothers on the set of *The Meadow* in October 1978. And that’s when I realized that this was for me. I’d often thought about doing a documentary on the Gospel — but Pasolini did that.”

Naquele período, os Estados Unidos passavam por uma mudança de concepção cultural, que se iniciou em meados da década de 1950 com o movimento *Beat* (FOSTER, 1992, p. 1–2). Este inspirou os movimentos da Contracultura e Hippie, estendendo-se durante a década de 1960 (BURNER, 1996, p. 97–98). Em 1969, Scorsese trabalhou como instrutor na Universidade de Nova Iorque e no espaço *Paradigm Pictures* do cineasta americano Michael Wadleigh (1942–), onde estavam editando vários projetos, quando surgiu um evento chamado *Woodstock*. No começo, Scorsese não sabia o que era tal evento (SCHICKEL, 2011, p. 90).

Naquela ocasião, Wadleigh sugeriu que toda a equipe trabalhasse nesta proposta de filmar o festival de música, que se tornaria o famoso documentário *Woodstock* (1970) (BAKER, M., 2015, p. 242). Na época, Scorsese tinha consciência de que estava registrando um fato histórico. Logo, sua relação com o evento tinha o ponto de vista de um cineasta e não o de um fã. Isso desviou a obra do modo documental convencional e do retrato. Aliás, priorizou e se dedicou também ao público e captou a experiência do festival.

Outro ponto de destaque foi o uso inovador de composições em tela dividida durante as sequências fora do palco e apresentações musicais e que deram autenticidade ao filme, tornando-o um modelo seguido por outros cineastas (BAKER, M., 2015, p. 242). Todavia, as filmagens não foram fáceis. Houve inúmeros percalços, inclusive constantes reclamações de todos da produção técnica. Até mesmo ele, que era alérgico a tudo, “[...], mas mesmo assim, foi uma experiência transcendente” (SCHICKEL, 2011, p. 92)¹⁶¹.

Scorsese foi uma parte importante da equipe de edição desse lucrativo documentário, que rendeu mais de \$16 milhões nas bilheterias (BOR, 1970, recurso online). Por fim, esse festival consagrou a contracultura norte-americana dos anos 60 e apresentou o *Zeitgeist* [espírito da época] do final dessa década (BAKER, M., 2015, p. 242).

Figura 20 – Scorsese trabalhando nas filmagens em Woodstock.



Fonte: (SCHICKEL, 2011, p. 91).

¹⁶¹ **M.S.:** “[...] But still, it was a transcending experience.”

O panorama descrito acima mostra que o período favorecia as abordagens heterodoxas, o que impulsionou o diretor a pensar que um filme com uma visão mais arrojada sobre a vida do nazareno fosse possível (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 116). Assim, ele se baseou no romance de Kazantzakis, optando por retratar um Jesus que duvidava e questionava sua missão, se mostrava como ser humano comum, a partir de uma perspectiva mais realista, no qual conflitos internos e externos ocorriam diuturnamente.

Dessa maneira, uma reflexão contemporânea sobre o Messias tornou-se algo inalienável. Para isso, a obra retratada partiu de uma interpretação literária e cinematográfica que introduziu novas metáforas hermenêuticas, e o diretor fez novas adaptações à obra literária de Nikos Kazantzakis, quanto aos evangelhos.

Scorsese e Schrader não fizeram um filme que concilie com o público — como quase todos os épicos religiosos de Hollywood tradicionalmente têm. Eles elogiaram Cristo por levar a sério a ele e sua mensagem, e realizaram um filme que não o torna uma imagem berrante e emasculada de um cartão postal religioso. Aqui ele está de carne e osso, lutando, questionando, perguntando a si mesmo e a seu pai qual é o caminho certo e, finalmente, depois de muito sofrimento, ganhando o direito de dizer, na cruz: ‘Está consumado’ (EBERT, 2008b, p. 94).¹⁶²

A forma como Jesus foi retratado se relacionava à maneira que a vida se desenrolara e como o ser humano lidava com o outro nas suas relações diárias. Seria possível traçar uma linha reta e determinar o que precisava ser concretizado sem nenhuma dúvida ou questionamento? E, se existissem, quais seriam as escolhas corretas?

De meados da década de 1970 e durante toda a década de 1980 a sociedade americana passou por mudanças ideológicas, econômicas e morais. Deste modo, os questionamentos propostos pelo cineasta chegaram num momento em que havia uma desilusão gradual com o liberalismo democrático face à estagnação e a um retrocesso contra os movimentos sociais dos anos anteriores (THOMPSON, 2007, p. 15–20). O historiador William Carl Berman (1932–2020) denominou esse período de “Virada à direita da América” (BERMAN, 1998, p. 1–4). Esta Nova Política de Direita, ou neoconservadorismo, reformulou o panorama político do

¹⁶² “Scorsese and Schrader have not made a film that panders to the audience — as almost all Hollywood religious epics traditionally have. They have paid Christ the compliment of taking him and his message seriously, and they have made a film that does not turn him into a garish, emasculated image from a religious postcard. Here he is flesh and blood, struggling, questioning, asking himself and his father which is the right way, and finally, after great suffering, earning the right to say, on the cross, ‘It is accomplished’”.

republicanismo americano, bem como a sociedade e a cultura americana, em geral (THOMPSON, 2007, p. 15).

Inicialmente, tal política não era evidente. Todavia, houve diversos apoiadores e organizações que proliferaram durante este período, tanto em nível nacional como local. Gradualmente, fundiram-se sob a liderança de pessoas que formaram uma potência política com o intuito de fortalecer o partido republicano e assegurar a eleição e a reeleição de Ronald Reagan (1911–2004). Outras estratégias também foram adotadas, tais como as campanhas de lobby e usos estratégicos dos meios de comunicação (THOMPSON, 2007, p. 15–18).

Uma variedade de grupos religiosos protestantes e católicos lideravam esse movimento, que favoreceu o renascimento das organizações religiosas no final dos anos 1970 e durante a década seguinte, apresentando um novo ciclo de ascensão da direita cristã nos Estados Unidos (LIENESCH, 1993, p. 4–7). Durante o período de ascensão, o proeminente comprometimento político dessas lideranças religiosas e de todos os outros envolvidos a favor desse posicionamento era capaz de definir agendas políticas e enfatizar os debates postos em evidência, com destaque para o papel do pregador popular, aliado à vontade de utilizar os meios de comunicação de massa a serviço da divulgação da palavra, da religião (LIENESCH, 1993, p. 13):

A religião e a televisão eram adequadas na década de 1980 porque a televisão podia empacotar e mercantilizar a religião para um público cada vez mais voltado para a imagem. Novas redes de cabo e satélite facilitaram a transição da religião para a era da mídia (THOMPSON, 2007, p. 17).¹⁶³

No caso específico do cinema, a direita cristã na década de 1980 fez uma aliança entre diversas tendências: as fundamentalistas, que priorizavam a anuência à leitura literalista da Bíblia; as carismáticas, na qual a fé religiosa se tornara uma experiência individual; e as evangélicas, que priorizavam difundir a palavra e a reforma moral. No entanto, cada uma dessas tendências tinha seu objetivo e esses grupos poderiam facilmente estar em desacordo em alguns pontos, inclusive no intuito de impedir que a direita religiosa formasse uma força ideológica mais efetiva. Todavia, essas diferenças religiosas eram suspensas com o propósito de lutar por uma causa comum, especialmente na luta contra inimigos tidos como ameaça ao que se entendia como fé cristã (THOMPSON, 2007, p. 19).

¹⁶³ “Religion and television were well suited in the 1980s because television could package and commodify religion for an increasingly image-oriented audience. New cable and satellite networks facilitated the transition of religion to the media age.”

O lobby de políticos por esses grupos ajudou a criar uma rede sólida e organizada de apoio. Assim, fora vantajoso para a direita religiosa articular-se e tentar boicotar o lançamento do filme de *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese (THOMPSON, 2007, p. 19). Neste processo, o cineasta se defrontou com uma sociedade na qual o secularismo não estava sedimentado e, por isso, a fronteira entre o estado e a religião era turva. O momento viabilizou uma intimidação por parte dos representantes religiosos que se uniram para que o filme não viesse a público. O intuito era adequar as obras audiovisuais a uma moralidade vigente para combater uma subversão da sociedade num contexto global de guerra fria.

Em 1983, iniciaram-se as primeiras tentativas de realizar *A última tentação de Cristo* (1988) pela Paramount. Todavia, foram frustradas devido às alterações sobre o roteiro do filme. Cinco anos depois, as campanhas contra a obra ainda continuaram. Aconteceu que os fundamentalistas tiveram acesso às duas versões do roteiro, escritas por Paul Schrader. Por conseguinte, algumas partes foram retiradas do enredo por Scorsese e pelo crítico de cinema e roteirista americano Jay Cocks¹⁶⁴ (1944–). A parte de Jesus dizendo para Madalena: “Deus dorme entre as suas pernas” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 273)¹⁶⁵ foi retirada do roteiro na primeira fase.

Havia outros trechos que não foram retirados, provocando a reprovação por parte de grupos fundamentalistas. Para eles, a descrição de Jesus como uma pessoa fraca e indecisa não poderia ser aceita. Havia também questões de ordem moral, como a sequência do sonho em que Jesus tem relações sexuais com Maria Madalena, enquanto eram observados pelo anjo (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 273). O cineasta presumiu que houve um vazamento das versões, através dos atores nas audições de 1983 (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 273).

As contradições se estenderam e, com isso, Scorsese precisou adiar as filmagens. Por fim, a *Universal Studios* se interessou pela película em 1986 (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. xxi). O cineasta, então, tentou conciliar os ânimos, deixando claro no início da obra: “Este filme não se baseia nos Evangelhos, mas nesta exploração fictícia do eterno conflito espiritual” (THE LAST..., 1988, 54s).

¹⁶⁴ Mais informações: “Mientras comenzaba a buscarse produtor, Scorsese introdujo — com autorización de Schrader — a Jay Cocks para hacer diversas reescrituras del guión a lo largo de ocho meses (em total llegaría a hacer siete versiones de ese guión hasta su realización definitiva), aunque siempre hubo acuerdo de que los mejores diálogos eran los directamente procedentes de la novela. Em general, la intervención de Cocks parece que se centró em el campo de los diálogos, em el tratamiento de algunas escenas — como la de Lázaro — y em decantar hacia Pablo lo que em um principio se adjudicaba a Mateo” (MONTERDE, 2000, p. 345).

¹⁶⁵ “God sleeps between your legs.”

Com essa postura, imaginou-se que não haveria maiores transtornos. Contudo, as circunstâncias extrapolaram o previsto, pois as dissensões levaram a uma situação caótica até o lançamento do filme, ocorrendo situações que foram além do esperado (LINDLOF, 2008, p. 9 – prólogo). Vale ressaltar que todo o contexto cultural permeado pelo conservadorismo religioso determinou o tom abordado e retratou o conservadorismo americano moralizador na compreensão da obra. Scorsese expôs o que sentiu durante esse período.

M.S.: — [...] não é um filme de que eu tenha más recordações de forma alguma. Foi apenas quando se abriu, quando toda a controvérsia se desenvolveu, que foi um pesadelo. Não havia nada que eu pudesse dizer ou fazer. Também não podia ser abalado, porque acreditava no que fazia. No final, penso que a *Última Tentação* estava fora do meu alcance porque pensava ingenuamente que deveria ter feito uma espécie de viagem espiritual com ela. Mas pode ter sido o material errado para lidar dessa forma — lidar com Jesus como um homem, a carnalidade, a fisicalidade (SCHICKEL, 2011, p. 192).¹⁶⁶

Para se ter uma ideia da repercussão de *A última tentação de Cristo*, foram imputadas ações mundiais contra distribuidores, salas de cinema e seus proprietários. De um lado, um número expressivo de conservadores religiosos acreditava que Hollywood iria destruir suas convicções e estilo de vida, caso o filme estreasse sem uma contestação (LINDLOF, 2008, p. 9–10 – prólogo). Por outro lado, a comunidade cinematográfica presumiu que os direitos de liberdade de expressão estariam ameaçados se retrocedessem. O desacordo estava na compreensão dos fatos, pois diretor, roteirista e atores nunca tiveram o objetivo de criar “uma versão tabloide de Jesus na América” (LINDLOF, 2008, p. 10 — prólogo). A película suscitou discussões nos campos da arte, da religião e da política cultural, que estavam no auge da consciência nacional à época (LINDLOF, 2008, p. 10 — prólogo).

Diversos entraves foram provocados para não deixarem o filme ir a público. Problemas de ordem financeira por falta de patrocínio (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. xxi); não aceitação da obra por parte de William R. “Bill” Bright William R. “Bill” Bright (1921–2003), um evangelista estadunidense conservador e fundador da *Campus Crusade for Christ*, que no intuito de destruir todas as gravuras existentes do filme, chegou ao ponto de oferecer reembolso à *Universal* pelo investimento; houve também motins em frente a salas de cinema, tentando

¹⁶⁶ **M.S.:** “[...]. It’s not a film I have bad memories of in any way. It’s just when it opened, when all the controversy developed, that it was a nightmare. There was nothing I could say or do. I also couldn’t be shaken, because I believed in what I did. In the end, I think Last Temptation was out of my grasp because I naïvely thought I was supposed to have taken some sort of a spiritual journey with it. But it may have been the wrong material to deal with in that way — dealing with Jesus as a man, the carnality, the physicality.”

impedir a entrada das pessoas (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. xxiv); por fim, em alguns lugares o filme foi censurado. No Chile, por exemplo, ficou censurado por 14 anos, e foi somente liberado em 2002:

Após passar 14 anos guardado a sete chaves em algum depósito do Estado, o filme *A última tentação de Cristo*, de Martin Scorsese, poderá ser exibido em cinemas do Chile. O longa-metragem se soma a outros mil que os chilenos não puderam ver desde 1976, quando foram proibidos por decreto da Corte Suprema de Justiça. Agora, com a aprovação do Congresso na quarta-feira da Lei de Qualificação Cinematográfica, a censura ao cinema no Chile chega ao fim. [...]. O Chile, sendo o país mais conservador da América Latina em moral e um dos mais liberais em matéria de comércio, mantinha desde a ditadura militar (1973–1990) uma lei de cinema que permitia que até oficiais militares proibissem ou cortassem cenas de filmes que os desagradassem. [...]. A nova lei também proíbe que sejam cortadas cenas de filmes (REUTERS, 2002, recurso online).

No Brasil, em 1988, o prefeito de São Paulo Jânio Quadros “[...] proibiu os cinemas de exibirem *A última tentação de Cristo*. Baseado em cartas de senhoras indignadas, passou a tratar o filme de Martin Scorsese como um desrespeito à fé cristã” (HADDAD, 2020, recurso online). Também interditou oito salas de cinema alegando falta de segurança, enquanto a Arquidiocese do Rio divulgou uma nota afirmando que o filme era “blasfemo e pornográfico” (TESOURADAS, 1996, recurso online).

Na realidade, a intenção do diretor era proporcionar um debate, sugerindo uma autorreflexão do espectador. Ele sabia que o livro *A última tentação de Cristo* era “[...] usado nos seminários como uma parábola para tornar a história do Evangelho nova e viva” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 124)¹⁶⁷, a fim de compartilhar ideias e discuti-las e imaginou que a reação a seu filme teria também este viés, ou seja, uma análise das ideias expostas.

M.S.: — O meu filme foi realizado com profundo sentimento religioso. Trabalho neste filme há 15 anos; é mais do que apenas mais um projeto para mim, acredito ser um filme religioso sobre o sofrimento e a luta para encontrar Deus, foi realizado com convicção e amor e por isso acredito ser uma afirmação de fé, não uma negação. Além disso, sinto fortemente que as pessoas em toda a parte serão capazes de se identificar com o lado humano de Jesus, bem como com o seu lado divino (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 274).¹⁶⁸

¹⁶⁷ “[...] and I know that the book is used in seminaries as a parable to make the Gospel story fresh and alive.”

¹⁶⁸ **M.S.:** “My film was made with deep religious feeling. I have been working on this film for 15 years; it is more than just another project for me I believe it is a religious film about suffering and the struggle

A Universal emitiu uma declaração de apoio, segundo a qual ‘a Universal Pictures and Complex Odeon Films’ apoia o princípio da liberdade de expressão e espera que o público americano dê ao filme e ao cineasta uma oportunidade justa’ (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 274).¹⁶⁹

Na realidade, os questionamentos a que Scorsese se propôs estavam mais relacionados à dúvida sobre como agir, trazendo questões sobre pontos importantes da existência. Segundo o cineasta, a intenção não era abalar a fé das pessoas, ou destruir o cristianismo, mas era uma maneira de trazer os questionamentos humanos conectados com as questões da época. Então, por que essa aproximação de Jesus a uma condição bem humana causou tantos problemas? Como supracitado, seminários americanos utilizavam o livro, *A última tentação de Cristo*, para discutir e analisar tais questões. Sendo assim, esse controle sobre um tipo de interpretação que leva à violência não fazia sentido, mas foi perpetuada inclusive em outros países.

[...] Fora dos EUA e da Grã-Bretanha, *A última tentação de Cristo* nem sempre encontrou uma resposta aparentemente razoável. Em 28 de setembro, o filme estreou em Paris com violentas manifestações — houve um motim no saguão do ‘UGC Odéon’, coquetéis molotovs foram lançados e treze policiais ficaram feridos. Gás lacrimogêneo foi pulverizado em outro cinema. Incidentes semelhantes ocorreram em Avignon, Besançon e Marselha. Em 22 de outubro, um incêndio destruiu o ‘Cinéma Saint Michel’, ferindo treze pessoas. Essa violência foi condenada publicamente por Jack Lang, Ministro da Cultura, e pelo Arcebispo de Paris, Cardeal Lustiger, mas efetivamente significou que a distribuição do filme na França foi rapidamente restringida (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 278).¹⁷⁰

Já na Espanha, o filme foi apresentado em várias capitais sem incidentes de relevo. Certos grupos se manifestaram com orações, pichações e ameaças. Alguns empresários de salas de cinema contrataram guardas e a polícia manteve vigilância especial (ESCASOS,

to find God it was made with conviction and love and so I believe it is an affirmation of faith, not a denial. Further, I feel strongly that people everywhere will be able to identify with the human side of Jesus as well as his divine side.”

¹⁶⁹ “Universal issued a supportive statement, to the effect that ‘Universal Pictures and Complex Odeon Films’ stand behind the principle of freedom of expression and hope the American public will give the film and the film-maker a fair chance”.

¹⁷⁰ “Outside the USA and Britain, *The Last Temptation of Christ* did not always find such an apparently reasonable response. On 28 September, the film opened in Paris to violent demonstrations — there was a riot in the foyer of the UGC Odéon, Molotov cocktails were thrown, and thirteen policemen were injured. Tear gas was sprayed at another cinema. Similar incidents occurred in Avignon, Besançon and Marseilles. On 22 October, fire gutted the ‘Cinéma St Michel’, injuring thirteen people. This violence was condemned publicly by Jack Lang, Minister of Culture, and the Archbishop of Paris, Cardinal Lustiger, but it effectively meant distribution of the film in France was rapidly curtailed.” / Cf. MARKHAM, 1988, recurso online.

1988, recurso online). Apesar de todos os percalços, a dedicação do cineasta à realização deste filme lhe proporcionou destaque em sua carreira. Para esse êxito, o auxílio de Michael Ovitz (1946–), presidente da *Creative Artists Agency*, e de Tom Pollock (1943–2020), presidente da *Universal Pictures* foram muito importantes. Eram pessoas influentes na indústria cinematográfica de Hollywood, na década de 1980. Tal articulação reestabeleceu o prestígio de Scorsese (LINDLOF, 2008, p. 13–14 — prólogo).

Entretanto, houve discordâncias sobre a obra entre os críticos. Muitos deles não assistiram ao filme e de maneira tendenciosa divergiram estrondosamente sobre as passagens finais, em que “Cristo na cruz, em grande dor, começa a alucinar e imagina como seria sua vida se ele tivesse sido livre para viver como um homem comum” (EBERT, 2008b, p. 94)¹⁷¹. Como foi visto, diversas questões foram articuladas e vale destacar o que afirmou o pesquisador Vadico, ao falar sobre o Jesus, o apócrifo.

As grandes produções ficaram relativamente silenciadas até 1988, ano no qual seria lançado *A última tentação de Cristo* do diretor Martin Scorsese. A polêmica foi a marca deste filme, como visto na análise, talvez menos pelo conteúdo do que pelo momento sócio-histórico no qual veio à luz. A tipologia de imagens exploradas pelo diretor levou à conclusão de que se tratava, sobretudo, de um Evangelho Apócrifo do cinema. A imagem gerada a respeito de Jesus foi bastante inaceitável teologicamente: ‘Jesus, o psicótico’. Ela apareceu tendo em vista a escolha do diretor em explorar o duplo aspecto da personalidade de Jesus de Cristo, o humano e o divino. Infelizmente, isso não parece ter sido alcançado e o que podemos ver foi um Jesus confuso, fraco, indeciso, mudando de ideia constantemente e sempre necessitando ser amparado por alguém, como uma espécie de parasita existencial. Prefiro manter a imagem de ‘Jesus, o apócrifo’, ela pode emprestar conotações mais interessantes ao filme (VADICO, 2009, p. 53–54, grifo do autor).

Entretanto, é de comum acordo que as imagens do filme são surpreendentes e as interpretações são incomuns sobre a vida de Cristo, que abordaram as fraquezas e a maneira de se viver num mundo corrompido. Tais direcionamentos romperam decisivamente com a tradição épica bíblica. Conseqüentemente, o filme saiu do sistema de Hollywood e retratou pela primeira vez o destaque de Cristo na era do pós-Iluminismo (LINDLOF, 2008, p. 13–14 – prólogo).

¹⁷¹ “[...], in which Christ on the cross, in great pain, begins to hallucinate and imagines what his life would have been like if he had been free to live as an ordinary man.”

A discussão de *Touro indomável*¹⁷² ecoou muitas das defesas de *A última tentação*, com Scorsese sendo elogiado por fazer um filme inflexível que desafiou as convenções. Para muitos, a ideia de que Scorsese era agora o artista intransigente de sua geração foi estabelecida por sua determinação em fazer *A última tentação de Cristo*. Os elogios que Scorsese recebeu apenas por fazer o filme refletiram em suas obras-primas anteriores, especialmente *Touro indomável*. Sem a controvérsia sobre *A última tentação de Cristo* e o subsequente apoio acrítico da imprensa popular que transformou Scorsese em um gênio martirizado, é improvável que sua ascensão ao posto de maior cineasta de sua geração tivesse ocorrido. *A última tentação*, com o trabalho de Scorsese na preservação de filmes, permitiu-lhe mediar com eficácia sua passagem para o *mainstream* de Hollywood (RAYMOND, 2015, p. 32).¹⁷³

Conforme o consenso da crítica especializada no site *Rotten Tomatoes*, 82% de 104 análises deram uma crítica positiva ao filme, enquanto 84% dos mais de 25.000 espectadores que avaliaram deram 3,5 estrelas, por isso o consenso foi que: “ao contrário das acusações de irreverência, os maiores pecados de *A última tentação de Cristo* são, na verdade, um ritmo lânguido e alguns diálogos minúsculos — mas a paixão de Martin Scorsese pelo assunto brilha numa ruminação frequentemente transcendente sobre a fé” (*Rotten Tomatoes*, 1988, recurso online)¹⁷⁴. Além disso, o filme ganhou dois prêmios e teve sete indicações a outras premiações (IMDB, 1988, recurso online). Um dos prêmios ganhos foi o *Top Ten Films* da *National Board Award*, nos Estados Unidos em 1988, ficando em quinto lugar (NBR, 2007, recurso online). O filme, com investimento de \$7 milhões arrecadou \$8,373,585, (THE NUMBERS, 1988, recurso online).

¹⁷² “*Raging Bull* received numerous accolades upon its release. It was nominated for eight Academy Awards. Robert De Niro won the Oscar for Best Actor, and Thelma Schoonmaker won for Best Editing. De Niro also won the Golden Globe for Best Acting and earned further Best Acting awards from the Boston Society of Film Critics (BSFC), the Los Angeles Film Critics Association, the National Board of Review, and the New York Film Critics Circle. Appreciation of Joe Pesci in the role of Jake La Motta’s brother Joey was well-nigh universal. He received numerous acting awards, including the British Academy Award for Most Outstanding Newcomer to Leading Film Role. Michael Chapman received the BSFC Award for Best Cinematography and a similar award from the National Society of Film Critics, which also named Scorsese Best Director” (HAYES, 2005, p. 14).

¹⁷³ “The discussion of *Raging Bull* echoed many of the defenses of *The Last Temptation*, with Scorsese being praised for making an uncompromising film that defied convention. For many, the idea that Scorsese was now the uncompromising artist of his generation was established by his determination to make *The Last Temptation of Christ*. The praise Scorsese received just for making the film reflected back onto his previous masterpieces, especially *Raging Bull*. Without the controversy over *The Last Temptation of Christ* and the subsequent uncritical backing of the popular press that turned Scorsese into a martyred genius, it is unlikely his ascendancy to the post of greatest filmmaker of his generation would have occurred. *The Last Temptation*, along with Scorsese’s work within film preservation, allowed him to effectively mediate his move into the Hollywood mainstream.”

¹⁷⁴ “Contrary to accusations of irreverence, *The Last Temptation of Christ*’s biggest sins are actually languid pacing and some tinny dialogue — but Martin Scorsese’s passion for the subject shines through in an oft-transcendent rumination on faith.”

Na entrevista concedida à Loyola Marymount University, o ator William Dafoe, que interpretou Jesus, respondeu que não sentiu reação direta contra ele pessoalmente. Na época, o público culpou o diretor e o estúdio. Dafoe asseverou ter sido uma briga política. Ele afirmou: “Eles realmente não me culparam, eu não acho. Mas direi que em duas ocasiões, alguns anos atrás, as pessoas não me escalaram porque fiz esse papel” (LMU, 2018, YouTube, 5min54s–7min16s).

Após a exposição e análises disposto acima, destaca-se que o filme sem dúvida é polêmico, diferente e apresenta importantes questões que devem ser discutidas pacificamente. O cineasta convida o público a refletir sobre os temas abordados para além de uma rasa reação fundamentalista. Esta atitude, que tomou conta de muitos na época, incentivou o repúdio em relação às apreciações que não corroboram os cânones institucionais. Enfim, o modo como o enredo foi construído trouxe a oportunidade de uma autorreflexão, de enxergar como o espectador articula e vive seus dilemas, iluminado pelo fato de que são experiências existenciais e, por isso, são parte da vida.

3.2. O FILME

Até o momento, apresentamos o contexto em que Scorsese viveu e as principais relações que o inspiraram a elaborar *A última tentação de Cristo*. Vamos, a partir de agora, nos dedicar à obra propriamente, destacando que, “por fim, foram 58 dias dedicados às filmagens, cumprindo assim os limites estabelecidos. Mas com tudo isso as vicissitudes do tão desejado filme de Scorsese não terminaram: ‘Ele realmente vem do meu coração e eu tentei fazê-lo por anos’” (MONTERDE, 2000, p. 351)¹⁷⁵. O resultado foi alcançado.

O cineasta, assim, permitiu aos espectadores que partissem de um ponto de vista alternativo, ao explorar o caráter conflitivo de uma personalidade que é simultaneamente humana e divina. Para compreender como tal ideia se aperfeiçoou com o tempo, é imprescindível mencionar o filme *Francisco, Arauto de Deus*, no qual o diretor Rossellini retratou um personagem com compaixão o suficiente para abraçar um leproso; e o filme *Europa '51*, em que a personagem conseguiu largar a vida de luxo para se dedicar plenamente aos outros, sem se preocupar com as relações sociais ou com a própria vida. Estas pessoas

¹⁷⁵ “Finalmente fueron 58 los días dedicados a la filmación cumpliéndose así los topes marcados. Pero con todo ello no habían acabado las vicisitudes del tan deseado film de Scorsese: ‘realmente viene de mi corazón y he intentado hacerlo durante años’”.

assumiram uma vida sem preocupações financeiras e materiais para se dedicar inteiramente ao outro porque se convenceram de que precisavam seguir a um chamado.

Na década de 1950, os dois filmes do diretor Rossellini evidenciaram a compaixão ao próximo. Os protagonistas percebem a falta de conexão com a transcendência nas suas vivências, que lhes obrigou a transformar-se drasticamente de modo a se adequar à nova realidade interior, conectada não somente a si mesmo, como também ao próximo. Nas situações expressas, é possível destacar que a alternativa dos protagonistas, *Francisco (Francisco, Arauto de Deus)* e *Irene (Europa '51)*, para lidarem com a angústia e a falta de sentido era procurar uma nova maneira de viver, mesmo agindo em oposição ao que a sociedade estipulava. Este comportamento causou mal-estar e consequências ruins porque ambos não se adaptaram ao que era exigido pelos padrões da época, buscando viver o que para eles era significativo.

O modo criativo com que o cineasta tentou mostrar ao espectador as exigências da cultura que reprimiram a busca por sentido foi outro ponto de destaque: ele propôs uma nova forma de olhar a situação dos protagonistas e pensar sobre a maneira com que a sociedade tratava o indivíduo, optando por levar à cultura da época uma forma de compreender a situação humana daquele momento (TILLICH, 2009, p. 88). Nesta perspectiva, Scorsese afirmou:

M.S.: — Vamos pensar sobre a natureza de Jesus e o que Jesus representa em nossas vidas e no mundo e qual é a essência do Cristianismo. Não sei qual é a resposta, mas conversemos sobre isso e olhemos para dentro de nós para ver como vivemos. Acho que foi algo que Rossellini descobriu na *Europa '51*. Disseram-me que foi baseado em Simone Weil [1909–1943]. Ele havia feito o filme sobre São Francisco de Assis, do período medieval. Ele perguntou: — E se houvesse um santo moderno? E foi levado a ela. Ela finalmente chega à conclusão de que é uma questão de dar um passo de cada vez, e que literalmente a pessoa ao seu lado pode ser quem precisa. É para isso que ela existe. Isso é o que devemos fazer. Achei que poderíamos discutir isso. Achei que poderíamos fazer isso sem torná-lo o centro de um circo da mídia. Mesmo assim, algumas pessoas disseram que eu queria apenas uma bilheteria devido à natureza controversa do filme (SCHICKEL, 2011, p. 188).¹⁷⁶

¹⁷⁶ **M.S.:** “Let’s think about the nature of Jesus and what Jesus represents in our lives and the world and what the essence of Christianity is. I don’t know what the answer is, but let’s talk about it, and look inside ourselves to how we live. I think that was something Rossellini hit upon in *Europa '51*. I’ve been told it was based on Simone Weil. He had made the film about Saint Francis of Assisi, from the medieval period. He asked: —What if there was a modern saint? And was led to her. She ultimately comes to the realization that it’s a question of one step at a time, and that literally the person next to you may be the one in need. That’s what she’s there for. That’s what we must do. I thought we could discuss that. I thought we could do that without making it the center of a media circus. Yet some people said that I was just aiming for box office because of the controversial nature of the picture.”

Para se distanciar das películas tradicionais que trabalharam Jesus como ser divino, distante das ruas, Scorsese baseou-se também nos exemplos de Rossellini, a partir de Francisco e Irene, para fazer *A última tentação de Cristo* (1988). Desta forma, retratou outra faceta de Jesus, abordado como um indivíduo que duvidava e questionava sua missão. Ele estava no mundo, nas ruas. Scorsese precisava lidar com o mundo e, para entender as questões da espiritualidade, utiliza seus filmes como meio. Assim, concluiu que Jesus viveu no mundo. Ele não estava no templo ou na Igreja (SCHICKEL, 2011, p. 181). Nesta ocasião, o cineasta a partir da cinematografia, convidou os espectadores a visualizarem os fatos sob uma nova perspectiva, um novo olhar, como expôs a Richard Schickel (2011, p. 181):

R.S.: — É interessante para mim como você passou de *O manto* [*The Robe* (1953)] e *O cálice de prata* [*The Silver Chalice* (1954)] para *A última tentação*.

M.S.: — Bem, vendo-os muitas vezes e aceitando suas convenções. E então percebendo ser a hora certa, no início dos anos 80, para outra abordagem — apenas para lidar com a ideia do que Jesus realmente representava, dizia e queria, que era compaixão e amor. Para lidar com isso de frente. Fazer isso de maneira que eu provocasse e envolvesse o público.¹⁷⁷

No intuito de realizar uma análise coerente do filme do Scorsese, utilizaremos neste estudo a divisão estabelecida pelo próprio diretor na separação e divisão das cenas como se fossem capítulos. A lista com os nomes tal como aparece no DVD original está no Anexo B. A divisão estabelecida entre os capítulos e os tópicos que serão desenvolvidos não é sequencial, e será explicitada no início de cada item.

O critério utilizado para se estabelecer os tópicos foi a similaridade das ideias, articuladas em cada parte do filme. Ainda vale ressaltar que o tempo do filme registrado durante a análise está de acordo com o DVD original e a trilha musical é referente a dois DVDs: *Passion: Music for The Last Temptation of Christ* (1988)¹⁷⁸; e, *Passion sources* (1989)¹⁷⁹, ambos organizados pelo músico inglês Peter Brian Gabriel (1950–).

¹⁷⁷ **R.S.** (Richard Schickel): “It’s interesting to me how you got from *The Robe* and *The Silver Chalice* to *Last Temptation*.”

M.S. (Martin Scorsese): — Well, by seeing them many times, and by accepting their conventions. And then realizing that the time was right, in the early eighties, for another approach — just to deal with the idea of what Jesus really represented and said and wanted, which was compassion and love. To deal with this head-on. To do it in such a way that I would provoke and engage the audience.”

¹⁷⁸ ANEXO C. Recebeu uma indicação ao Globo de Ouro de melhor trilha sonora original, em 1988. Ganhou um Grammy em 1990 para Melhor Álbum New Age (GABRIEL, 1988, recurso online).

¹⁷⁹ ANEXO D.

3.2.1 A BUSCA ESPIRITUAL DO PROTAGONISTA

Para elucidar as questões propostas nesta investigação, examinaremos inicialmente alguns temas pertinentes à dinâmica da fé do protagonista scorsesiano, quais sejam: a fé, a dúvida, a angústia, o medo e a coragem, tendo como base algumas reflexões de Paul Tillich, sobretudo sua obra *A coragem de ser*. No decurso dos subitens, o intuito é demonstrar a possibilidade de analisar a busca espiritual do personagem no transcorrer do filme. O ponto de partida serão suas experiências, que se iniciam com a dúvida e a angústia.

É, portanto, importante explicar como os conceitos se apresentam. Segundo Tillich, a vida da fé apresenta dois lados. No primeiro, as tensões e os conflitos, tais como as angústias, as dúvidas e o combate ao conteúdo da fé; por outro lado, a própria fé. Nesta relação com incondicional¹⁸⁰, há a angústia de estar separado deste incondicional, que engloba a dúvida; sob outro enfoque, há o elemento de participação, que precisa exprimir a fé verdadeira contida em todos os símbolos e tipos genuíno de fé (exemplo: os símbolos religiosos), que englobam a certeza da fé. Desta forma, onde há fé devido à condição de finitude, por conta da alienação do homem, é vital o componente de separação do que é crido (TILLICH, 1974, p. 63–65).

Vale ressaltar que as situações se alternam, ou seja, a dúvida se sobrepõe à certeza e esta se sobrepõe à dúvida, reciprocamente, mas elas não se eliminam. Contudo, ambas podem se concretizar na vida da fé. Como nenhum ser humano pode viver sem uma preocupação última, por natureza a fé e a dúvida estão permanentemente manifestas.

Usamos o termo ‘preocupação última’ sem nenhuma explicação. Preocupação última é a tradução abstrata do grande mandamento: ‘O Senhor, nosso Deus, é o único Senhor. Amarás, pois, o Senhor teu Deus de todo o teu coração, de toda a tua alma, de todo o teu entendimento e de toda a tua força’ (Marcos, 12: 29–30). A preocupação religiosa é última. Ela despoja todas as outras preocupações de uma significação última (TILLICH, 2019, p. 29, grifo do autor).

Com isso, o elemento da dúvida é evidente e apresenta-se através da tentação, sendo que a atribuição aumenta enquanto a pessoa se fortalece na fé. Isto ocorre mesmo em pessoas firmes em sua fé, que estão num nível elevado de autoconhecimento (TILLICH, 1974, p. 65–66). Segundo o mesmo autor, os que afirmam não possuir nenhum resquício de dúvidas em relação à própria fé, como acontece no farisaísmo e no fanatismo, estão contendo ou encobrendo

¹⁸⁰ Esclarecimento do termo *incondicional* está na página 76 desta pesquisa, do item 2.4 (O cinema como dimensão religiosa e a busca espiritual a partir da ilusão cinematográfica).

suas dúvidas. De fato, a dúvida é expressão da finitude humana, suplantada pela coragem, ambas coexistem. E a coragem abarca o risco, não há necessidade de seres humanos perfeitos, mas que se assumam perante a existência, o que as direcionam para uma vida criativa, mesmo que tenham dúvidas. Todo o percurso de dúvidas, percalços, angústias, medos, coragem, riscos e fé é benéfico para a fé viva, que se expressa por um caráter dinâmico (TILLICH, 1974, p. 66). Na película, o diretor empenhou-se numa abordagem que enfatiza o lado humano do protagonista de maneira que “provocaria e envolveria o público” (SCHICKEL, 2011, p. 181)¹⁸¹.

Ainda segundo Tillich, é válido mencionar que a dúvida pode ser dividida em: metódica, que está ligada à pesquisa empírica, busca encontrar evidências capazes de dar respostas satisfatórias e bem fundamentadas para alguns problemas; cética, quando autêntica, apresenta-se de maneira negativa, rejeitando toda certeza, podendo levar ao desespero ou à hipocrisia, ou ambas alternadamente. Todavia, o cético genuíno tem fé, mesmo que ela não apresente conteúdo concreto; por fim, existencial, que é distinta da dúvida científica e cética, porque lida com questões de outro tipo, não invalida toda verdade concreta e nem questiona a veracidade de uma tese, mas conhece “o elemento de incerteza próprio a toda verdade existencial” (TILLICH, 1974, p. 17–18). Esta é a expressão da finitude humana, não é possível removê-la. A tarefa que cabe é a convivência com coragem, procurando estar ligado ao sentido da vida. Caso contrário, o risco é perder o sentido (TILLICH, 1976, p. 40–41). Deste modo, “é necessário incluir uma ontologia da angústia¹⁸² numa ontologia da coragem, porque são interdependentes” (TILLICH, 1976, p. 30).

Mais à frente será possível averiguar que o protagonista apenas se moveu por causa desta díade. No item 3.2.1.4, intitulado *Vivendo a fé como coragem*, será possível verificar que o protagonista viveu a fé como experiência, impulsionado pela coragem para tal. Esta angústia natural é a finitude e faz parte de todos os seres vivos (TILLICH, 1976, p. 30), além de estar conectada ao medo. Neste ponto, é significativo delimitar a diferença entre ambos, que apresentam a “mesma raiz ontológica, mas não são o mesmo na realidade” (TILLICH, 1976, p.

¹⁸¹ “would provoke and engage the audience.”

¹⁸² Para a palavra *anxiety* será utilizada a tradução *angústia* como adotado pela 8ª edição da teologia Sistemática [TS] (TILLICH, 2019), em que Ênio R. Mueller esclareceu: “[...] [em relação] à tradução da palavra inglesa *anxiety*. A primeira edição da TS traz sempre a tradução, que seria a normal, *ansiedade*. Acontece que aqui estamos falando de um termo técnico da linguagem psicanalítica, e Tillich praticamente sempre o usa com essa conotação. Numa nota na própria TS ele menciona sua insatisfação com o termo *anxiety* como tradução do alemão *Angst*, que é a palavra que Freud classicamente empregou, e que Tillich sempre usa em seus textos alemães. Como na linguagem psicanalítica portuguesa se impôs o termo *angústia*, é conveniente que o façamos também na tradução dos textos de Tillich. Assim, nesta edição, sempre que *anxiety* tem essa conotação psicanalítica optamos pela tradução *angústia*” (TILLICH, 2019, p. 6, grifo do autor).

31). O medo é o estímulo da angústia. Em contrapartida, a angústia orienta-se para o medo, são inerentes. O medo, pode ser definido como: estar atemorizado; sentir uma dor; estar próximo da morte; sofrer algum tipo de recusa; privar-se da companhia de alguém ou perder algo de valor. Além disso, “na antecipação da ameaça que se origina destas coisas, o que está assustando não é a negatividade em si que eles trarão para o sujeito, porém a angústia sobre as implicações possíveis desta angústia” (TILLICH, 1976, p. 32).

Assim, identificação ou caracterização, e eliminação do medo não exterminam a angústia, pois “a angústia básica, a angústia de um ser finito ante a ameaça do não-ser, não pode ser eliminada. Pertence à existência mesma” (TILLICH, 1976, p. 33). Assim, a angústia é existencial. “‘Existencial’ nesta frase significa que não é o conhecimento abstrato de não-ser que produz angústia, mas a consciência de que não-ser é uma parte de nosso próprio ser” (TILLICH, 1976, p. 30, grifo do autor).

Ainda sobre o *não-ser*, que está vinculado ao *ser* que nega, duas situações são possíveis. Na primeira, refere-se “à prioridade ontológica do *ser* sobre o *não-ser*” (TILLICH, 1976, p. 34). A negação precede uma afirmação. É importante acrescentar que o *ser* engloba e supera o *não-ser*. Desta forma, o ser torna-se a coragem para os seres finitos. Na segunda, o *não-ser* não tem nenhum atributo. Desta forma, ao aliar-se ao *ser*, devido às suas qualidades especiais; o *não-ser* adquire esta possibilidade. Destarte, “o caráter de negação do *ser* é determinado por aquilo negado no *ser*. Assim torna-se possível falar de qualidades do não-ser e, por consequência, de tipos de angústias” (TILLICH, 1976, p. 34). Estas estão divididas em três partes e são imanentes.

Todavia, uma se sobressai em relação a outra dependendo da sequência analisada do filme, o que será desenvolvido no decurso dos subitens. As três denominações são: 1. A angústia da vacuidade e insignificação; 2. A angústia do destino e da morte; e 3. A angústia da culpa e condenação. Então, baseado no que foi dito, a angústia nas três formas descritas acima é existencial (TILLICH, 1976, p. 34–35). A seguir, serão trabalhados os capítulos do filme cujo contexto apresenta uma proximidade com o primeiro tipo de angústia, ou seja, a angústia da vacuidade e da insignificação.

3.2.1.1 A ANGÚSTIA DIANTE DO VAZIO E DA FALTA DE SENTIDO.

Nesta parte, analisaremos inicialmente a forma como o protagonista trabalhou sua busca espiritual, partindo tanto da dúvida quanto da angústia, que se manifestam como falta de sentido

ou vazio diante da vida. Depois, a análise recai sobre o medo e, por fim, sobre a coragem e a fé. Todas as abordagens se baseiam nas cenas do filme. Os seguintes aspectos serão observados: a ambivalência tanto do protagonista quanto dos símbolos; as cores vermelha, azul e cinza e suas simbologias enquadradas; a trilha musical específica para o filme; o chilrear do pássaro que funcionará como um índice¹⁸³; e os primeiros planos e planos detalhe que serão utilizados para aproximar, psicológica e emocionalmente, os personagens aos espectadores, englobando o uso das técnicas cinematográficas na abordagem scorsesiana. Este ponto terá como base cinco capítulos do filme *A última tentação de Cristo*, a saber: 1. *O sentimento começa*; 2. *Condenado a morrer*; sequência inicial do 3. *Madalena*; 10. *Fale comigo em palavras humanas*; e 27. *Avançando*.

Em 1. *O sentimento começa*, há um fragmento do livro *A última tentação de Cristo*. Em seguida, uma advertência inicial. Nos dois trechos, há um direcionamento proposto por Scorsese.

A dualidade de Cristo, o desejo, o humano, tão super-humano, de alcançar Deus foi sempre um impenetrável mistério para mim. Minha maior ansiedade e fonte de toda alegria e angústia desde minha juventude, tem sido incessante, impiedoso conflito entre o espírito e a carne... e minha alma é a arena onde estas duas armadas se combatem e se encontram.

Este filme não se baseia nos Evangelhos, mas nesta exploração ficcional do eterno conflito espiritual (THE LAST..., 1988, 54s).

A ênfase retrata um conflito que, no cristianismo, sempre foi acompanhado de muitas discussões. Trata-se da ambiguidade entre o humano e o divino. Tillich, ao abordar a realidade do Cristo, afirmou: “[...] Nas duas grandes decisões da igreja primitiva, preservou-se tanto o caráter ‘de Cristo’ quanto o ‘de Jesus’ no evento de Jesus como o Cristo. E isso aconteceu apesar do instrumental conceitual extremamente inadequado [...]” (TILLICH, 2019, p. 432, grifo do autor). Desta maneira, estas controvérsias extrapolam o filme e, no que se refere à análise da película, importantes críticas aprimoraram tal questão¹⁸⁴.

É relevante reforçar o intuito do cineasta ao mencionar que o filme examina este eterno conflito espiritual, que inicialmente será expresso mediante a dúvida existencial e, depois, intercalado pela fé do protagonista. Esta abordagem é peculiar, pois em senso comum religioso cristão (tanto católicos como protestante), a dúvida e a fé são fundamentos opostos. A ideia é

¹⁸³ Cf. Glossário p. 357.

¹⁸⁴ Cf. PIEPER, 2015, p. 119–146; e, BRUNETTE-BLETSCH, 2019, p. 151–170.

que a fé verdadeira não inclui a dúvida. Pelo contrário, a certeza da fé expulsa todo resquício de dúvida. Para Tillich (1974), a fé é compreendida como estado de preocupação última que engloba um risco existencial que não contradiz a dúvida e está presente na existência humana. Além disso, o vínculo entre a fé e a dúvida abarca o risco evidente em todo ato de fé. Fato é que esta relação estaria comprometida se for interpretada como a crença em seres superiores ou a aquiescência de temas doutrinários (BALEEIRO, 2017, p. 155–156), o que não é o caso aqui.

Vale salientar que Scorsese, ao realizar o filme, retratou o personagem Jesus de Nazaré, o filho do Homem¹⁸⁵, à sua maneira. Este tinha a inconstância como uma de suas principais características, tais como, ao se deparar com as dificuldades do percurso da vida humana, duvidou dos sinais e dos símbolos divinos e não tinha certeza sobre como lê-los. Em entrevista a Harlan Jacobson da *Film Comment* (1988), Scorsese afirmou:

H.J.: — Este é Jesus Deus ou um homem que pensa que é Deus?

M.S.: — Ele é Deus. Ele não está iludido. Acho que Kazantzakis pensou isso, acho que o filme diz isso, e sei que acredito nisso. A beleza do conceito de Kazantzakis é que Jesus teve que suportar tudo o que passamos, todas as dúvidas, medos e raiva. Ele me fez sentir como se estivesse pecando — mas ele não está pecando, ele é apenas humano. Bem como divino. E ele tem que lidar com toda essa culpa dupla, tripla na cruz. Foi assim que dirigi, e é isso que eu queria, porque *meus próprios sentimentos religiosos são os mesmos*. Penso muito sobre isso, muitos questionamentos, muitas dúvidas, e então alguns bons sentimentos. Muita sensação boa. E então muito mais *questionamentos, pensamentos, dúvidas!* (JACOBSON, 1988, recurso online, grifo nosso).¹⁸⁶

¹⁸⁵ Referência a Jesus, feita com base na passagem bíblica de Daniel: “Eu continuava contemplando, nas missões noturnas, quando notei, vindo sobre as nuvens do céu, um como Filho de Homem, ele adiantou-se até o ancião e foi introduzido à sua presença” (DANIEL, 7, 13). “O aram. *bar nasha*’, como o hebr. Bem’adam, equivale, antes de tudo, a ‘ser humano’, ‘homem’, como no Sl 8,5. Em Ez é assim que Deus interpela o profeta (também em Dn 8, 17). Mas a expressão tem aqui um sentido particular, eminente, no qual ela designa um homem que ultrapassa misteriosamente a condição humana. Sentido pessoal, como o testemunham antigos textos judaicos, apócrifos inspirados nesta passagem: Henoc e IV Esdras, como também a interpretação rabínica mais constante, e sobretudo o uso que dela faz Jesus aplicando-a a si mesmo (cf. Mt 8, 20+). Mas, também sentido coletivo, fundado sobre o v.18 (e o v. 22), em que o se identifica de algum modo com os santos do Altíssimo; mas o sentido coletivo (igualmente messiânico) prolonga o sentido pessoal, sendo o filho de Homem ao mesmo tempo, o chefe, o representante e o modelo do povo dos santos. É assim que santo Efrém pensava ao dizer que a profecia visa em primeiro lugar aos judeus (os Macabeus) e depois, ultrapassando-os de maneira perfeita, o próprio Jesus” (DANIEL, 7, 13, p. 1568, nota c).

¹⁸⁶ **H.J.** (Harlan Jacobson): “Is this Jesus God, or a man who thinks he's God?”

M.S.: — He's God. He's not deluded. I think Kazantzakis thought that, I think the movie says that, and I know I believe that. The beauty of Kazantzakis' concept is that Jesus has to put up with everything we go through, all the doubts and fears and anger. He made me feel like he's sinning — but he's not sinning, he's just human. As well as divine. And he has to deal with all this double, triple guilt on the cross. That's the way I directed it, and that's what I wanted, because *my own religious feelings are the same*. I do a

O cineasta realizou o sonho de dirigir o filme e, em certa medida, compartilhou das incertezas do protagonista. Mais do que isso, o diretor também permitiu ao espectador visualizar e envolver-se na condição intrínseca do protagonista, seja na dúvida, na angústia e no medo, quanto na coragem e na fé. De fato, ele convidou o espectador a vivenciar a busca espiritual do protagonista Jesus. O filme propriamente se inicia com um *zoom out* que mostra o plano de fundo preto e vermelho, e depois da sobreposição surge uma coroa de espinhos e o plano vermelho permanece.

Figura 21 – A coroa de espinhos e o título do filme com fundo vermelho.



Fonte: (THE LAST..., 1988).

No desenrolar da película, utiliza-se o simbolismo da cor vermelha, que aparece em momentos pontuais e funcionando como um índice. Nesta sequência, se apresenta com a coroa de espinhos e no decorrer da película, como sangue. Com isso, sugere a violência que ocorrerá e, como mencionado no capítulo dois, o cineasta quer chocar os espectadores com o inesperado (SCHICKEL, 2011, p. 14), e se utilizará desta cor em momentos peculiares.

Sobre a trilha musical, Scorsese afirmou: “Realmente começa com a música para mim, e uma vez que ouço a música, realmente começo a sentir a história” (SCORSESE, 2018c, Masterclass, recurso online)¹⁸⁷. Desta forma, pediu especificamente a Peter Gabriel (1950–) que a compusesse, pois os ritmos que o compositor usa “[...] refletem o primitivo, e seus vocais refletem o sublime — é como se o espírito e a carne estivessem juntos bem ali” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 142)¹⁸⁸. Ele afirmou ainda: “Em *A última tentação de Cristo* os ritmos dessa música marroquina me deram a sensação de desenhar as cenas, e é por isso que estou tão feliz que Peter Gabriel conseguiu fazer a trilha sonora” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p.

lot of thinking about it, at lot of questioning, a lot of doubting, and then some good feeling. A lot of good feeling. And then a lot more *questioning, thinking, doubting!*”

¹⁸⁷ “It really begins with the music for me, and once I hear the music, I really start to feel the story.” / Cf. SCORSESE, 2018, YouTube; SCORSESE, 2018a, YouTube.

¹⁸⁸ “[...] reflect the primitive, and his vocals reflect the sublime — it's as if the spirit and the flesh are together right there.”

139)¹⁸⁹. Para tornar a música o mais genuína possível, o compositor pegou ritmos da Turquia, Grécia, Armênia, Norte da África e Senegal.

A paixão começa com um zumbido, que logo é acompanhado pelo lamento do duduk armênio. À medida que nos aproximamos de um minuto na peça, a percussão começa, carregada de presságios, a ser acompanhada por mais uma constelação de dispositivos rítmicos. Camadas de ‘O sentimento começa’ instrumentos tradicionais, sampler (espelhando sons tradicionais, e também fazendo sons que nunca fizeram parte de qualquer cultura existente), teclados, percussão não ocidental e guitarra (usados esparsamente no álbum, e mesmo quando presentes é tratada e não é claramente audível como guitarra elétrica) (HEGARTY, 2018, p. 4661, Edição do Kindle, grifo do autor).¹⁹⁰

A atmosfera diferenciada é demonstrada pela harmonização do roteiro, pela edição, pelos enquadramentos, pelos efeitos especiais e por uma trilha musical não-tradicional. Vale sublinhar que a instrumentação ocidental no álbum é praticamente inexistente (HEGARTY, 2018, p. 4661, Edição do Kindle). A primeira faixa do CD, denominada *O sentimento começa*¹⁹¹ acompanhou o início do filme.

Figura 22 - O homem ao chão (1min59s–2min40s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus (som diegético interno): — A sensação começa. Muito suave, muito amável. Então inicia a dor. Garras deslizam sob a pele e dilaceram na sua

¹⁸⁹ “In *The Last Temptation of Christ* the rhythms of this Moroccan music gave me the feeling for designing the shots, and that's why I'm so glad that Peter Gabriel was able to do the soundtrack.”

¹⁹⁰ “*Passion* begins with a drone, which is soon joined by the keening of the Armenian duduk. As we approach one minute into the piece, the percussion begins, heavy with portent, to be joined by more of a constellation of rhythm devices. ‘The Feeling Begins’ layers traditional instruments, sampler (mirroring traditional sounds, and also making sounds that had never been part of any existing culture), keyboards, non-Western percussion, and guitar (sparsely used on the album, and even when present is treated and not clearly audible as electric guitar) [...]”

¹⁹¹ ANEXO C.

subida... e pouco antes delas alcançarem meus olhos, se enterram. E eu me lembro.

Na cena de abertura, há o *travelling* para frente, que percorre a paisagem entre as árvores. O chilrear de um pássaro é ouvido e este também funcionará como um índice, no intuito de avisar ao espectador que o protagonista será acometido por um momento de extrema dor acompanhada pela angústia. Este recurso será utilizado novamente no desenrolar do filme com essa mesma função.

Depois, segue-se o som diegético externo, até parar num homem que dorme deitado no chão. O ângulo zenital mostra o personagem e apresenta indícios de uma ligação diferente dele com algo superior, algo que vai além de sua compreensão. Ele está vulnerável, dorme próximo a uma árvore, que aqui representa a proteção. Ela é um símbolo que corrobora o elo do personagem com a natureza. Esta sequência prioriza também o ponto de vista do espectador e a aproximação até o primeiro plano.

A trilha musical é interrompida e a partir do som diegético interno é permitido ao espectador visualizar e acompanhar os pensamentos deste personagem, que descreve seu sofrimento, mas ainda não é possível ao espectador determinar a causa. No decurso da obra será possível acompanhar o protagonista pelo plano ponto de vista, pelo som diegético interno e o primeiro plano, assim como o primeiríssimo plano, visando aproximar o espectador dos personagens a partir das expressões faciais, que são enfatizadas pelos movimentos da câmera.

Figura 23 - As dúvidas começam (2min44s–3min15s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus (som diegético interno): — Primeiro, fiz jejum por três meses. Até cheguei a me chicotear antes de dormir. No início funcionava. Porém, a dor voltou. E as vozes também. Elas chamavam-me pelo nome, *Jesus*. O que é isso? Quem é você? Por que você está me seguindo?

O *travelling* para a direita mostra a casa simples deste homem. Seus conflitos são apresentados, assim como seu nome, Jesus, interpretado pelo ator norte-americano Willem Dafoe (1955–). Em plano médio, é possível visualizar as feridas em suas costas pelo castigo autoinfligido enquanto ele fabricava uma cruz. De repente, ele se perturba. A movimentação da câmera lenta aprofunda visivelmente o impacto emocional da cena. Em primeiro plano, é possível ver o estado de alerta do personagem que, ao ouvir alguém abrindo a porta de sua casa, abruptamente, se sente paralisado.

Aqui, um símbolo importante está sendo apresentado ao público: a porta, com dois significados: como limite, discernindo dois espaços e mundos opostos, o profano, que está em contato com o mundo externo, a rua, e o sagrado, que está contido na casa, no mundo interno. Entretanto, o personagem que deveria zelar por este espaço sagrado o está desrespeitando, fabricando o que será usado para o martírio dos judeus. Neste caso, o local de passagem, onde Judas, interpretado pelo ator Harvey Keitel (1939–), invade a privacidade do personagem, abrindo-a abruptamente, na tentativa de despertar/confrontar o protagonista para uma mudança de atitude. A simbologia de atravessar a porta para conseguir se conectar com o protagonista se repetirá outras vezes no filme. Já o segundo significado desta simbologia da porta, vai aparecer no capítulo 14 (*Lázaro*), na ressuscitação de Lázaro por Jesus. O nazareno prova ser a porta de ligação entre os dois mundos — domínio humano, natural, e o domínio divino, sobrenatural — , é o ser humano e divino.

O filme apresenta inicialmente um personagem que ouve vozes e se autoflagela, mas o espectador ainda desconhece a causa deste martírio. Mesmo assim, ele consegue perceber as consequências ao ver a continuidade da sequência através do semblante do protagonista que, neste ponto, parece estar vivendo em estado de medo permanente, embora para o espectador ainda não seja possível determinar sua causa.

Figura 24 - O judeu que faz cruzes (4min20s–4min51s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Judas: —Você é uma vergonha! Os Romanos não acham ninguém que faça cruzes, só você! Você as faz! Você é pior que eles! Você é um judeu que mata judeus. Você é um covarde! [...] Como você pagará pelos seus pecados?

Jesus: — Com a minha vida Judas. Eu não possuo outra coisa.

Judas entra e Jesus vira as costas, pois não se sente ameaçado. Todavia, é questionado incisivamente por ainda fazer as cruzes. Desta forma, Judas exige uma decisão, querendo que Jesus assuma uma postura. Este afirma que o Messias não virá deste jeito. Irado, Judas ao não ver a reação desejada, bate em Jesus e neste ponto, ocorre um confronto tenso¹⁹².

Figura 25 - O combate (5min36s–5min42s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Judas: — O que está acontecendo com você?

Jesus: — Eu estou combatendo.

Judas: — Com quem?

Jesus: — Eu não sei. Estou combatendo.

Judas: — Não.

Neste trecho, a trilha musical reaparece: trata-se da faixa 1, *O sentimento começa*¹⁹³, que reforça a ação de Judas no controle da situação e, com o dedo em riste, afirma: “Eu combato. Você colabora” (5min45s). Judas vai para a luta corporal com os soldados, enquanto Jesus, em primeiro plano, fica assustado. Entretanto, permanece para refazer a cruz. Deste primeiro momento, é crucial observar o protagonista, que está num combate. Este apresenta o medo e a angústia, e se vale de artifícios, como o autoflagelo, o jejum e a feitura das cruzes para tentar calar e combater as vozes e as dores que o perturbam. Contudo, ainda não é possível determinar contra o que ou quem está lutando. Neste ponto, Judas domina a cena, enquanto Jesus apresenta-se vulnerável e amedrontado¹⁹⁴. Ele observa Judas saindo de sua casa para combater.

Vale frisar que o protagonista, que na tentativa de aniquilar a raiz do seu sofrimento, neste caso, as vozes, as dores e o que sente, parte para outras ações, mais palpáveis, no intuito de combater e eliminar tanto a angústia quanto o medo, o que reforça a ideia de que a angústia e o medo diferem, e que, apesar do medo ser superável após identificado, o mesmo

¹⁹² Ver em: p. 78.

¹⁹³ ANEXO C.

¹⁹⁴ Ver em: 1a. A vulnerabilidade e o medo do personagem, p. 79.

procedimento é inválido para a angústia, que permanecerá. Ela é o vazio da existência. Até que ponto é possível fugir desta sensação?

O nazareno tenta escapar da angústia buscando o enfrentamento por atitudes tais como o autoflagelo, se aliando a Roma e ocupando-se da tarefa de fazer as cruzes (para crucificar seu povo, os judeus), mas sem êxito. Falta alguma coisa que dê significado para ser desenvolvido ou que provoque o sentimento de sentir-se conectado a algo que proporcione sentido à sua vida. Isto pode ser chamado de “autoafirmação espiritual” (TILLICH, 1976, p. 38). Entretanto, até este momento não consegue identificar o que pode ser.

No capítulo 2. *Condenado a morrer*, a cena inicia-se com Judas saindo para o combate. É um guerreiro da causa, enfrentando soldados romanos de maneira direta e brutal, como se vê ao assassinar um soldado com as próprias mãos (5min52s–6min34s).

Figura 26 - O sofrimento (6min49s–7min35s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

A primeira crucificação ocorre e o judeu condenado, interpretado pelo ator norte-americano Paul Greco (1955–2008), é puxado pelos soldados. Em plano detalhe, o sangue e as correntes são mostrados enquanto o povo observa. Jesus fez a barra transversal da cruz¹⁹⁵ e carrega até o lugar onde o condenado será crucificado. Para aumentar seu martírio, usa o cilício, que aparece em plano detalhe, acompanhado pela trilha musical, faixa 8, *Zaar*. Reiteradamente, o protagonista sente a necessidade do autoflagelo, deixando-se apedrejar, carregando a barra transversal da cruz para o condenado, chamado de traidor, mas sem revidar, no esforço de suplantar seus medos e angústias, tentando o martírio. Talvez acredite que o sofrimento do corpo e a ojeriza pública podem ser a solução para que o medo identificado possa ser aniquilado. Todavia, tais resoluções são insuficientes e destrutivas, mostrando que este não é o caminho. Trata-se de uma vida desprovida de sentido. Deste modo, uma ligação com o que se pode

¹⁹⁵ Patíbulo [*Patibulum*]: “Literary sources giving insight into the history of crucifixion indicate that Roman crucifixion methods had the condemned person carry to the execution site only the crossbar. Wood was scarce, and the vertical pole was kept stationary and used repeatedly” (BASS, 1985, recurso online). Cf. TZAFERIS, 1985, recurso online e SHISLEY, 2022, recurso online.

chamar de autoafirmação espiritual é atemorizada pelo não-ser, neste caso, pela vacuidade e pela insignificância (TILLICH, 1976, p. 38–39).

Neste trecho, Jesus carrega a cruz em silêncio e os espectadores acompanham o sofrimento com o condenado, que apresenta nas costas as feridas e, em plano detalhe, o sangue. Na multidão, existem os que sofrem com o transgressor, acrescidos daqueles que deboçam dele, lhe atiram pedras e precisam ser contidos pelos soldados. A mãe do nazareno, Maria, interpretada pela atriz norte-americana Verna Bloom (1938–2019), defende-o das pedradas daqueles que não concordam com a tarefa do judeu, que auxilia na repressão romana diretamente. A inclemência do percurso é marcada por primeiros planos.

Figura 27 – Madalena (8min17s–8min39s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Na sequência ilustrada pelas figuras acima, os pés desenhados, descalços, mas trajados com tornozeleiras que carregam pequenos sinos para fazer barulho ao andar, os pés de Madalena, interpretada pela atriz norte-americana Barbara Hershey (1948–), chamam a atenção. Deste modo, “[os pés evocam] um caráter de firmeza. Uma pessoa prática e segura de si ‘tem os pés bem assentes na terra’” (MARTIN; RONNBERG, 2012, p. 424), tanto é que Madalena surge descalça com sua tornozeleira e caminha em direção a Jesus, sem se preocupar com os guardas. Ela, por se conhecida, tem uma presença marcante e goza de livre passagem naquela situação.

Desta forma, “as pessoas percebem e atuam em função do seu ponto de vista [...]” (MARTIN; RONNBERG, 2012, p. 424). Neste plano *two-shot* de perfil, ninguém a impede de se aproximar do nazareno, retirar o véu de joias e cuspir no rosto dele. Todos ficam em silêncio. Nesta hora ela fixa seu olhar nele, que está com a cabeça abaixada e assim permanece. Pouco depois que ela sai do caminho, e ele prossegue. Ainda voltaremos a tratar desta ligação de Madalena com Jesus.

Figura 28 - A primeira crucificação (9min47s–11min19s)



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Após levantar a cabeça, ele segue o seu caminho ainda com a cruz. Alguns garotos arremessam pedras, mas um soldado os afasta. Eles chegam ao local da crucificação. Enquanto Jesus termina de montar a cruz do condenado, Maria se aproxima e lhe pede para acompanhá-la. O soldado segura a mulher pelo braço e a retira dali, enquanto outro soldado lê a condenação. O condenado é amarrado à cruz e depois pregado. A sequência das cenas em vários planos detalhe enfatiza o sofrimento deste homem. Inicialmente, em primeiro plano e plongê, o destaque são os rostos sofridos dos demais personagens em silêncio. Partindo do primeiro plano, o rosto de Jesus e dos personagens estupefatos acompanham a cena e, depois, em *zoom-in*, enfatiza-se o rosto de Maria, enquanto se ouve o choro de algumas pessoas. O condenado é pregado e seu sangue espirra no rosto de Jesus. A barbaridade da cena em primeiro plano reforça a estratégia de chocar o espectador e aproximá-lo dos personagens, evidenciando a explosão de violência¹⁹⁶ do processo. Neste ponto, a intenção do protagonista é afrontar algo que o espectador desconhece e para esta tarefa escolhe fabricar cruzes.

Desta maneira, a angústia e a dúvida que acompanham Jesus fazem-no enfrentar sua situação tomando atitudes que afetam visivelmente o campo material. Todos os que defendem a vinda do Messias estão em desacordo e constituem uma intimidação à inautêntica segurança e certeza que ele possui. Por isso, devem ser martirizados. Desta forma, ao fazer as cruzes, ele direciona sua força destruidora para aqueles que combatem e contestam Roma. Todavia, suas dúvidas e a angústia são tão grandes que ele carrega a cruz do condenado até o fim do percurso.

¹⁹⁶ Ver em: 7. Ação repentina, p. 82.

Figura 29 - Confuso (11min24s–12min9s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

A cena é cortada para a porta fechada da casa do carpinteiro, cuja privacidade é invadida pelo espectador, aproximando-se das suas angústias e dúvidas. Mais uma vez, ocorre o chilrear de um pássaro. Ao atravessar a porta, em plano detalhe se veem os pés, que não estão apoiados ao chão, mas digladiando-se. O ângulo zenital mostra Jesus ao chão com dores intensas, permitindo ao espectador aproximar-se do drama vivido pelo protagonista e, a partir do som diegético interno, é possível compreender contra o que ele está lutando. Ele sabe do que se trata.

Jesus: — Deus!

Jesus (som diegético interno): — Deus me ama, eu sei que ele me ama. Eu quero que ele pare. Eu não posso suportar a dor. As vozes e a dor. Eu quero que ele me odeie. Eu o combato. Eu faço as cruzes, assim ele me odiará. Eu espero que ele encontre outra pessoa. Eu quero crucificar todos esses messias.

Até aqui, Jesus, na tentativa de parar de sentir as dores e ouvir as vozes, combateu das seguintes formas: pelo jejum, pela autoflagelação e pela fabricação das cruzes para os prováveis messias. Está claro que o protagonista não consegue lidar com sua vida. Assim, a força destrutiva que emprega para eliminá-la se volta contra ele através das dores. Tais experiências podem encaminhá-lo para uma falta de sentido extrema, em que pode continuar negando suas dúvidas e reforçando comportamentos anteriores (TILLICH, 2019, p. 366).

Ele pode continuar insistindo neste percurso sem rumo, combatendo incessantemente e optando pela alienação. Se assim fizer, “ele fica privado de todo sentido, inclusive do sofrimento de viver a falta de sentido. Nem sequer lhe resta o sentido de uma pergunta séria enquanto ao sentido” (TILLICH, 2019, p. 366). Entretanto, esta não é uma alternativa viável ao protagonista do filme, que não se limita a ficar sem respostas. No início do capítulo 3. *Madalena*, Jesus conversa com Maria.

Figura 30 – A consciência da finitude (11min46s–12min3s)



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em ângulo zenital e plano detalhe, aparece o *pão ázimo*¹⁹⁷ (sem fermento). Este pão tem a importância simbólica de lembrar a fuga do povo judeu da escravidão no Egito¹⁹⁸. Nesta unidade fílmica, representa o início da jornada e ressalta a ideia de sacrifício que prevalecerá no percurso. No diálogo acima, Maria pergunta a Jesus se ele tem certeza que as vozes que ouve são de Deus e não do demônio; caso seja o segundo, então pode ser exorcizado. O enquadramento da câmera por cima do ombro prioriza a face de Jesus e de Maria para ambientar e aproximar o espectador. O protagonista afirma não ter certeza e ainda pergunta: “Mas, e se for Deus? Você não pode exorcizar Deus, pode?” Desta forma se prepara para sair em busca de soluções, acompanhado pela trilha musical faixa 19, intitulada *Perturbado*¹⁹⁹. Jesus, por experiência, sente a inutilidade de lutar contra essa angústia que o assola e, assim, segue para mais uma jornada, no intuito de aprender a lidar com as dúvidas e as inseguranças.

Ele sugere saber que está destinado a realizar algo, mas não tem certeza do quê e nem de como. Sabe da própria finitude, é um ser humano. Entretanto, tem algo mais. Convive com a dúvida que engloba o resto, ou seja, Jesus percebeu a “contingência de seu ser, do fato de não-ser por si mesmo, mas de ter sido ‘jogado’ no ser, da falta de um lugar e de uma presença que lhe são necessárias” (TILLICH, 2019, p. 365–366, grifo do autor). Ele não sabe como agir; ouve as vozes e sabe que está destinado a desempenhar uma tarefa. Todavia, é inseguro em relação às suas escolhas, ao seu convívio pessoal e ao mundo ao seu redor, o que reflete na precariedade em precisar os sentimentos e os riscos que corre para deliberar sobre a própria vida; “[finalmente], aparece na dúvida com relação a si mesmo e ao mundo como tal e aparece como a dúvida ou a incerteza acerca do ser como ser” (TILLICH, 2019, p. 365–366). Neste processo, o nazareno sai em busca de respostas.

¹⁹⁷ Este símbolo retornará, no capítulo 19. *A Páscoa / A Última Ceia*.

¹⁹⁸ *A festa dos ázimos*: “Observareis, pois, a festa dos ázimos, porque nesse dia é que fiz o vosso exército sair da terra do Egito [...]” (ÊXODO, 12, 17).

¹⁹⁹ ANEXO C.

No capítulo 10. *Fale comigo em palavras humanas*, Jesus está consciente de que precisa de uma direção. Por isso opta pelo deserto na busca de superar suas angústias e incertezas para, quem sabe, obter uma resposta sobre o caminho que deve trilhar. A partir deste momento, não mais combate as vozes ou confecciona as cruzes. A dúvida se transforma. Neste instante, a hesitação está em como seguir sua missão: o que precisa fazer?

Figura 31 - A procura de respostas (53min30s–55min11s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, observa-se que o protagonista está sozinho. Seguindo em plano médio, ele caminha para achar um local adequado. Depois, percebe-se o plano detalhe da pedra que utiliza para desenhar um círculo na terra, terminando com o ângulo zenital que o destaca, enquanto fala:

Jesus: — Não vou sair deste círculo, não sairei até você falar comigo. Sem sinais, sem dor, apenas fale comigo em palavras humanas. Independentemente do caminho que você queira, eu o tomarei. O amor, ou o machado, ou qualquer outra coisa. Agora, se você quiser que eu fique aqui e morra, eu também farei isso, mas você tem que me dizer.

Ele foi para o deserto, como sugerido por João Batista (Figura 54): “O Deus de Israel é o Deus do deserto” (51min32s–53min18s). Por meio deste diálogo, João Batista reitera que a presença divina está também no deserto, uma vez que se trata de um local onde o sagrado pode se manifestar. Consoante Eliade (2018, p. 58–61), o lugar sagrado se constitui como rotura na homogeneidade do espaço, abrindo a comunicação entre os mundos. Neste caso, o espaço sagrado foi delimitado pelo personagem, um círculo, próximo a um monte, no qual ele terá acesso à presença divina pela linguagem simbólica (TILLICH, 1974, p. 30). Ele sente a

necessidade de realizar um ritual delimitando o espaço sagrado, um círculo de proteção, pois ele não está sozinho no deserto, como assevera João Batista (Figura 54).

Vale salientar que o deserto engloba “dois sentidos simbólicos essenciais: é a indiferenciação inicial ou a extensão superficial, estéril, debaixo da qual tem de ser procurada a Realidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 388). A aposta recai na segunda alternativa. Jesus precisa ter suas dúvidas dirimidas. Por esse motivo, escolhe o deserto, onde é viável perceber os sinais singulares da vida e, também, onde apresenta-se a origem da força vital ocultada nos espaços desertos da alma.

O objetivo é conseguir respostas. Porém, elas são apresentadas através do sobrenatural por meio da linguagem simbólica. De fato, “aquilo que toca o homem incondicionalmente precisa ser expresso por meio de símbolos, porque apenas a linguagem simbólica consegue expressar o incondicional” (TILLICH, 1974, p. 30), visto que “símbolos e mitos têm a dignidade de comunicar o infinito ao finito. Mas eles não são e não devem ser confundidos com o próprio infinito. Devem, portanto, ser compreendidos em seu lugar próprio, nem mais, nem menos” (ROOS, 2022, p. 35).

Os símbolos são retratados através das imagens e dos diálogos abordados na batalha que está apenas começando e o primeiro a aparecer é o demônio, na figura da serpente, que testa Jesus. Nesta parte, as imagens não devem ser interpretadas literalmente. O diretor escolheu propositalmente apresentar esta luta do protagonista, por meio de uma linguagem cinematográfica, em que o sobrenatural é tratado como natural.

Figura 32 - O diálogo com a serpente (55min12s–56min45s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Serpente: — *Eu tenho pena de você. Você estava sozinho. Você chorou, então eu vim.*

Jesus: — *Eu não te chamei. Quem é você?*

Serpente: — *Seu espírito.*

Jesus: — *Meu espírito?*

Serpente: — *Você está com medo de ficar sozinho. Você é como Adão. Ele me chamou, eu peguei uma de suas costelas... e a transformei numa mulher.*

Jesus: — *Você veio aqui para me enganar.*

Serpente: — *Enganar você? Amar e cuidar de uma mulher, ter uma família, isso é engano? Por que você está tentando salvar o mundo? Não te bastam os*

teus pecados? Que arrogância pensar que você pode salvar o mundo. O mundo não precisa ser salvo. Salve você mesmo. Encontre amor.

Jesus: — Eu tenho amor.

Serpente: — *Olhe... nos meus olhos. Olhe os meus peitos. Você os reconhece? Acene com a cabeça.... E nós estaremos em minha cama juntos. Jesus.*

O tempo passa, é noite. Vale destacar que todas as tentações e direcionamentos deste capítulo se passam à noite. Este símbolo, que se mostra ambivalente, pode tanto representar as trevas, por meio dos obstáculos que Jesus enfrentará quanto a disposição da luz da vida para um novo dia, neste caso, o da superação das tentações. No início, em plano detalhe, a serpente aparece e faz o mesmo barulho da tornozela de Madalena, como visto no *capítulo 2, condenado a morrer* (índice). Em plano detalhe, de modo similar, a cobra fala com a voz de Madalena, prometendo uma vida a seu lado com filhos. O ofídio tenta persuadi-lo a desistir de sua missão. No entanto, ele declina e a víbora explode, deixando a fumaça e o plano cinza. Nesta unidade filmica, o cinza, cor intermediária, demonstra o estado de dúvida e angústia do protagonista que chora desesperadamente. Na realidade, ele venceu uma batalha.

Na sequência mostrada, a aparição da serpente é significativa e importante, visto que seu símbolo aparece na narrativa bíblica, no Jardim do Éden. Ela seduz Eva a comer o fruto da árvore da ciência, do Bem e do Mal, negando que ela morrerá disso. A serpente tem a habilidade de falar e demonstrar razão, e também é identificada com a Sabedoria: “A serpente era a mais astuta de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito” (Gênesis 3: 1). Ainda em Gênesis, a serpente é retratada como uma criatura enganadora ou trapaceira, que promove como bom aquilo que Deus proibiu, e demonstra perspicácia ao fazê-lo (Gênesis 3: 4–5).

No Novo Testamento a serpente é identificada como Satanás: “Ele agarrou o dragão, a antiga serpente — que é o Diabo, Satanás — acorrentou-o por mil anos” (Apocalipse 20: 2). Na cena do filme descrita, o simbolismo religioso se apresenta na serpente, que sinaliza o mal e tenta dissuadir Jesus da sua missão. De fato, a serpente tentou fazer com que Jesus duvidasse que poderia realizar sua missão. Entretanto, esta estratégia faz Jesus rechaçar a proposta veementemente. Por fim, ela explodiu. Na batalha seguinte, Jesus será tentado por outro símbolo do reino animal.

Figura 33 - O diálogo com o leão (56min57s–58min09s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus (som diegético interno): —Depois de dez dias, a fome passou.

Leão: — *Bem-vindo, Jesus. Parabéns. Você superou a pequena tentação de uma mulher e uma família. Nós somos mais do que isso.*

Jesus: — Quem é você?

Leão: — *Você não me reconhece? Eu sou você, sou seu coração. Seu coração é tão ganancioso. Finge ser humilde..., mas, na verdade, ele quer conquistar o mundo.*

Jesus: — Eu nunca quis um reino na terra. O reino do céu é suficiente.

Leão: — *Você é um mentiroso. Quando você fazia cruces para os romanos, sua cabeça estava explodindo com sonhos de poder. Poder sobre todo o mundo. Você disse que era Deus, mas o que você queria mesmo era o poder. Agora você pode ter o que quiser. O país que quiser. Todos eles. Você até pode ter Roma.*

Jesus: — Mentiroso. Entre na minha roda assim eu posso te arrebentar.

Jesus chora e após dez dias passados, aparece, no centro da tela, o leão, afirmando ser o seu coração e que Jesus pode ter o que quiser. O *travelling* mostra o ponto de vista do leão e, conseqüentemente, do espectador. Em primeiro plano, o nazareno, com o semblante destemido, chama o leão de mentiroso e o desafia a entrar no círculo. O animal não hesita e entra, mas, subitamente, desaparece. Vale ressaltar que o leão de Judá de que se fala ao longo de toda a Escritura desde o livro de Gênesis (43: 8)²⁰⁰ se manifesta na pessoa de Cristo. Foi ele, diz o Apocalipse (5:5)²⁰¹, quem venceu de modo a poder abrir o livro e seus sete selos. Contudo, no trecho destacado, este leão representado tem outra conotação. Ele é possuidor de uma insensata cegueira que remete ao leão-símbolo do Anticristo. Tal fato também é mencionado na Bíblia, como na Primeira Epístola do apóstolo Pedro, na última parte da carta em que alertou aos fiéis:

²⁰⁰ “Então Judá disse a seu pai Israel: Deixa ir comigo o menino. Vamos, ponhamo-nos a caminho, para conservarmos a vida e não morrermos, nós, tu conosco, e os nossos filhos” (Gênesis 43: 8).

²⁰¹ “Um dos anciãos, porém, consolou-me: ‘Não chores! Eis aqui o *Leão* da tribo de *Judá*, o Rebento de Davi, venceu, para poder abrir o livro e seus sete selos” (Apocalipse 5: 5).

“Sede, sóbrios e vigilantes! Eis que o vosso adversário, o diabo, vos rodeia como leão a rugir, procurando a quem devorar” (1 Pedro 5:8). O intuito é enfraquecer o protagonista e tentá-lo com o desejo do poder. Entretanto, não obteve êxito e, assim, as adversidades continuam. Em seguida, a coluna de fogo se apresenta, e esta tem uma voz.

Figura 34 - O diálogo com a coluna fogo (58min25s–1h7min).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — Arcanjo, para trás. Para trás, você está me cegando.

Coluna de fogo: — *Jesus. Eu sou quem você está esperando. Lembra-se..., quando você era pequeno... você chorava: — “Me faça um deus, Deus”. “Deus.” “Deus, me faça um deus”.*

Jesus: — Mas eu era apenas uma criança.

Coluna de fogo: — *Você é Deus. O Batista sabia. Agora é hora de você admitir. Você é o seu filho. O único Filho de Deus. Una-se a mim. Una-se a mim. Juntos, nós governaremos a vida e a morte. Você dará e tirará a vida. Eu sentarei ao seu lado no julgamento. Imagine, juntos, como seremos fortes.*

Jesus: — Satanás?

A coluna de fogo aparece em plano detalhe, mostrando-se poderosa. Jesus a confunde com um arcanjo, pelo fogo ser “a manifestação de uma força mágico-religiosa que podia modificar o mundo e que, por conseguinte, não pertencia a este mundo” (ELIADE, 1979, p. 62). Jesus ao perceber do que verdadeiramente se trata, mudou da postura de intimidado pela força do fogo para aturdido que, por não conseguir enganá-lo, desaparece.

Novamente, o demoníaco tenta, colocando uma macieira que aparece fora do círculo de proteção. No imaginário cristão, pode ser a Árvore do Conhecimento do bem e do mal (ELIADE, 2022, p. 240–241). Em primeiro plano, Jesus pega uma maçã da árvore e a morde. Porém, ela estava encharcada de sangue²⁰². A coluna de fogo reaparece, afirmando: “Nós ainda nos veremos.” Jesus lança a maçã contra a coluna de fogo, que se dissipa.

²⁰² Ver em: 8. Revelando o vilão, p. 82.

A mordido na fruta indica os acontecimentos do capítulo 23, *Por que você me abandonou?*, por preanunciar que a guerra ainda apresentará outras etapas e a criatividade demoníaca tentará, posteriormente, por meio de outros artifícios. A coluna de fogo tentou dissuadi-lo do caminho. Todavia, o demônio foi reconhecido após as promessas de poder absoluto sobre a vida e a morte.

O protagonista não hesita em pegar a maçã, que tinha aparecido anteriormente (capítulo 8. *A fundação*). Naquela ocasião, a macieira tinha uma conotação positiva, pois fora Jesus a lançar a semente e a árvore nasceu, cresceu, floresceu e frutificou. De fato, como na parábola narrada, ele é o semeador, ou seja, o Messias prometido. No entanto, neste contexto, a macieira reaparece e as circunstâncias são adversas, lembrando o evangelho de Mateus²⁰³, em que há sementes espalhadas pelo Filho do Homem e aquelas espalhadas pelo inimigo, neste caso, Satanás.

Neste ponto, a contingência do “destino”²⁰⁴, que será melhor explorada nos subitens posteriores, apareceu aqui para retratar o fato de Jesus ter comido a maçã, que estava fora do círculo de proteção. Ele não deveria, abriu um precedente. Venceu este obstáculo, mas não pode eliminar todas as ameaças. Desta forma, o protagonista está enquadrado contingentemente nas relações causais, determinadas a partir do momento em que ele faz suas escolhas. Em outras palavras, seu livre-arbítrio está sendo construído a partir de suas escolhas. Ou ainda, segundo Tillich: “Estamos colocados de modo contingente na trama completa das relações causais. De modo contingente somos determinados por elas a cada momento, e por elas expulsos no último momento” (TILLICH, 1976, p. 37). Por fim, trata-se da forma como o nazareno lida com seu próprio destino e as decisões que toma, que são intrínsecas.

Em relação aos animais ou outros elementos que personificaram tanto as características divinas quanto demoníacas, os símbolos se baseiam na realidade: a voracidade apresentada nos animais também é real no mundo humano. O diretor articulou esta ambiguidade da seguinte forma:

²⁰³ Evangelho de Mateus: “[...] O inimigo que o semeou é o Diabo. A colheita é o fim do mundo. Os ceifadores são os anjos [...]” (MATEUS, 13; 39).

²⁰⁴ Para a palavra *Schicksal* (aquilo que está enviado) será utilizada a tradução ‘destino’ como adotado Na 8ª edição da teologia Sistemática (TILLICH, 2019), como Ênio R. Muller afirmou: “[...] na tradução para o português, onde sempre usamos ‘destino’. Fora conotações de cunho religioso e supersticioso que foram se agarrando ao termo como usado correntemente no português, ainda há o problema de um excesso de determinismo em relação ao termo alemão, que especialmente na primeira metade do século XX, em virtude das vicissitudes históricas do povo alemão, adquire uma especificidade e profundidade intraduzíveis pela simples troca de palavras de uma língua para outra” (TILLICH, 2019, p. 6–7, prefácio, grifo do autor).

Gostei da chama que surgiu em câmera lenta; assim, o anjo no final poderia simplesmente se transformar nela. Para as tentações no deserto, pensei num homem acordado e em jejum por dez dias e dez noites. Depois passa uma cobra. Como Ele a perceberia? Sem dúvida, a serpente falaria com Ele. Mas nós não veríamos a boca se mover, é realmente uma voz interior. E um leão passa e não O mata porque Ele é tão estático. Tudo isso poderia ter sido feito sem nada, apenas vozes e efeitos sonoros, mas eu queria arriscar e manter o sobrenatural no mesmo nível que o natural (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 143).²⁰⁵

O elemento demoníaco e o elemento humano (voz) no animal, assim como o fogo ou a macieira, estão profundamente ligados entre si, como mostra a história mitológica. O irrefutável é que, no intuito de expor o demoníaco, o cineasta mostrou os animais, o fogo e a macieira, ou seja, “a bondade criada distorcidamente. Isto significa que o demônio é uma distorção do criado e de sua bondade” (TILLICH, 1987, p. 108)²⁰⁶. Na ontologia do demoníaco desenvolvida por Tillich, “também, o demônio depende do criativo, do positivo, do divino. Tudo o que é negativo no universo depende do positivo” (TILLICH, 1987, p. 108)²⁰⁷, o que reforça que a ambiguidade está sempre presente.

Figura 35 - O reencontro com João Batista (1h05s–1h27s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

João Batista: — Não tenha medo. Você é o Messias. A minha missão acabou. Agora eu posso morrer. O Senhor quer que você se levante. O dia Dele chegou. Pegue este machado. Leve esta mensagem para todo mundo.

²⁰⁵ “I liked the flame that came up in slow motion; that way the angel at the end could just turn into it. For the temptations in the desert, I thought of a man awake and fasting for ten days and ten nights. Then a snake goes by. How would He perceive it? No doubt the snake would speak to Him. But we wouldn't see the mouth move, it's really an inner voice. And a lion walks by and doesn't kill Him because He's so static. All this could have been done without anything, just voices and sound-effects, but I wanted to take the risk and keep the supernatural on the same level as the natural.”

²⁰⁶ “[...] created goodness in distorted form. This means that the demonic is a distortion of the created and its goodness.”

²⁰⁷ “Here, too, the demonic is dependent on the creative, on the positive, on the divine. Everything negative in the universe is dependent on the positive.”

Em plano detalhe, Jesus pega o machado, que está no chão coberto por pedras. Agora, a personificação²⁰⁸ de João Batista, que havia sido decapitado por Herodes, toca em seu ombro em plano *two-shot*. Vale destacar que João Batista está no círculo, o que demonstra que a linguagem simbólica foi utilizada pela preocupação última em transmitir sua mensagem, pois não é possível um contato direto do finito com o infinito (TILLICH, 1974, p. 30). Nesta hora, João Batista desvanece. O nazareno se levanta seguro do que se espera dele, ao receber a resposta tão aguardada.

Assim, esta dúvida, do que deveria fazer como Messias, foi abandonada por um tempo, substituída pela coragem de enfrentar a nova situação que se apresenta. Jesus saíra do círculo de proteção e, com o auxílio do machado, corta a macieira. Seu objetivo pode ser o de se desvencilhar da materialidade, apresentando-se pronto para cumprir sua missão com uma arma, que destruíra algo que naquele momento era a representação do mal. Contudo, a coluna de fogo avisou que eles ainda se reencontrarão após o nazareno ter comido a maçã. Por fim, como resultado, surge o tema da violência como a solução apresentada para resolver a questão do Reino de Deus na terra.

O protagonista, ao lidar com suas dúvidas e as angústias, procurava por respostas. Os reveses que emergiram abarcaram ambiguidades articuladas através da linguagem simbólica que foi tanto destruidora, quanto criativa e positiva. Tais adversidades o auxiliaram na sua busca por soluções e fortaleceram sua fé em detrimento das dúvidas, do medo e da angústia, posto que conseguiu vencer as vicissitudes do deserto. Por enquanto, havia conseguido decodificar o conteúdo da preocupação última e estava trilhando um caminho que será longo.

Façamos algumas observações, antes de dar continuidade ao texto. Depois de ter saído do deserto até a crucificação, o nazareno em estado vígil se reconhece como o Messias, com consciência de que não se satisfará com uma vida comum, admitindo humano e divino. O seu percurso é marcado pela dúvida, a angústia, a coragem e a fé. Tais aspectos serão mais aprofundados nos subitens seguintes.

Enfatizando o capítulo 27, *Avançando*, Jesus está num sonho, vivendo num estado onírico. Está crucificado e agonizando. Porém, ainda vivo e experiencia uma situação diferente. O nazareno está em sua jornada reflexiva, na sua busca espiritual, há a possibilidade de ser

²⁰⁸ Para a palavra *personificação* (FERREIRA, 2010, p. 582), o sentido utilizado neste estudo será o de personalizar, conferir aspecto, qualidades, características das personagens no estado onírico de Jesus. É válido ressaltar que todos que serão denominados como *personificação* faziam parte do convívio pessoal ou da comunidade onde o nazareno vivera.

exposto ao seu maior teste que, conseqüentemente, o fortalecerá. Vale ressaltar que se mostra um homem diferente do início do filme, evidenciando a possibilidade de enfrentar mais esta adversidade, mesmo que inconscientemente.

Assim, fez sua escolha conscientemente e agora precisará passar por isso, a fim de vencer as próprias ilusões e para aprimorar a sua ‘percepção de si’²⁰⁹. Agarra-se à ilusão de ter uma vida comum, visto que está inebriado por seu desejo e envolvido pelas doces palavras do anjo, arquétipo do mal, vivendo neste estado onírico. Na realidade, a dúvida sobre ser realmente o Messias permaneceu, e no deserto, quando Jesus foi abordado pelo demônio, simbolizado pela coluna de fogo, este lhe alertou que eles se encontrariam novamente.

Figura 36 – O vermelho (2h28min42s–2h30min9s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — Me lembro quando Maria e eu plantamos essas vinhas.

Arquétipo do mal: — Sabe, isso tudo passará.

Jesus: — Por quê? Você está me deixando?

Arquétipo do mal: — Nós temos que continuar. Você está ficando velho. Você tem agido bem. Nós temos agido bem.

Na cena ilustrada acima, o silêncio predomina. Em plano detalhe, o nazareno, em estado onírico, se apresenta com semblante envelhecido e descontente, acompanhado da presença do

²⁰⁹ A ‘percepção de si’: “O passo decisivo na autointegração da vida tanto em relação ao caráter definido do centro quanto à abrangência do conteúdo — é o aparecimento da ‘percepção de si’ em um determinado ponto da esfera animal. A ‘percepção de si’ significa que todos os encontros de um ser com seu ambiente são experimentados como relacionados ao ser individual que os percebe. A percepção centrada implica um centro definido e, ao mesmo tempo, um conteúdo mais amplo do que aquele disponível no ser pré-consciente mais desenvolvido. Sem a percepção, cada encontro é apenas momentâneo; com a percepção, passado e futuro estão abertos em forma de memória e antecipação. O distanciamento daquilo que se recorda ou antecipa pode ser muito tênue, mas o fato de aparecer inegavelmente na vida animal indica o predomínio de uma nova dimensão, a psicológica” (TILLICH, 2019, p. 498, grifo nosso).

seu arquétipo do mal. A conversa em plano *two-shot*, demonstra como Jesus está insatisfeito com a finitude da vida humana. Tem consciência de sua morte e tenta lembrar os momentos vividos. Na verdade, está experimentando a angústia de não controlar e resguardar o próprio ser, envolvido no medo de tudo o que há de mais assustador, a angústia nua, em que os objetos do medo são indefinidos (TILLICH, 1976, p. 33). Todavia, essa calma é abruptamente interrompida pelos berros estridentes dos habitantes de Jerusalém, que está em chamas. As personificações de Marta e Maria²¹⁰ adentram, relatando que os romanos estão matando todos. O vermelho retrata Jerusalém em chamas, na tela, representando a morte de muitos. Ele olha o céu vermelho, mas ainda não acorda.

Neste tempo, o protagonista esquece da sua missão, da sua relação com o conteúdo da preocupação última e vivendo num “estado de alienação, [em que] a dimensão do último é excluída, a situação muda. A insegurança torna-se absoluta e induz a desesperar de própria possibilidade de ser” (TILLICH, 2019, p. 366). É imprescindível lembrar quem ele realmente é, nesta ocasião não se reconhece como Messias. Como crê estar acompanhado por um anjo protetor, deixa-se absorver pelo estado onírico. Entretanto, percebe que, mesmo nesta situação, a finitude existe. Logo, ele deixará o corpo físico e a situação começa a se modificar. No entanto, será necessária uma intervenção mais contundente, como a de seus amados discípulos, dado que ele está monitorado pelo arquétipo do mal.

Figura 37 – Os discípulos e o mestre (2h30min10s–2h32min18s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Os símbolos do deserto, tais como as serpentes, o leão, a coluna de fogo, e aqui, o anjo da guarda são denominados arquétipos do mal. Nesta sequência, Jesus está deitado, cercado

²¹⁰ As personificações de Marta e Maria estão acionadas pela representação do mal. Isto é possível de se afirmar devido ao comportamento que ambas as personagens apresentaram: auxiliaram o arquétipo do mal a ludibriar Jesus em seu estado onírico.

pelo arquétipo do mal, que permanece jovem e se coloca ao seu lado direito. Do lado esquerdo, surgem as personificações²¹¹ de Marta e Maria do lado esquerdo, envelhecidas. Em ângulo zenital, o espectador pode averiguar que Jesus está sendo atentamente vigiado.

Em plongê, adentra Pedro, que abre a porta, suscitando a ideia de passagem de uma zona a outra, representando a ligação, o limiar do mundo externo (fora do estado onírico) com o mundo interno (no estado onírico) do protagonista, (ELIADE, 2018, p. 147–148), e revela o céu vermelho, mostrando que o massacre está acontecendo. O intuito é despertar o mestre da confusão mental em que se encontra.

Na cena, tanto Pedro quanto os outros discípulos precisam atravessar a porta de acesso²¹² e descer uma escada para conseguir falar com o nazareno. Neste ponto há um fato interessante: a escada, que pode indicar a ligação entre o céu e a terra “[indicando] uma ascensão gradual e uma via de comunicação em sentido duplo entre diferentes níveis” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 438).

Ainda na cena retratada, as personificações precisam descer os degraus para conseguirem se comunicar com Jesus, que está ligado as coisas finitas, o que pode retratar a confusão do protagonista em sair da situação em que está. Pedro passa pelo arquétipo do mal que se coloca no meio do caminho. Porém, ele, sem dificuldade, ordena: “Saia do caminho. Fomos mandados aqui”.

Figura 38 – Judas desperta Jesus (2h32min18s–2h35min03s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Judas grita para Jesus: — Traidor!

²¹¹ A partir deste momento no texto até a página 127, todos os personagens relatados no estado onírico de Jesus referem-se às personificações.

²¹² Este tópico, a porta de acesso, será aprofundado no subitem: 3.2.1.4. Vivendo a fé como coragem.

Em plano americano, Judas permanece parado na porta. Jesus pede para que ele entre, mas Judas está relutante. O nazareno afirma sentir muito a falta dele. Pedro afirma que Judas o está ouvindo, entretanto, não irá responder. Ele está lutando em Jerusalém. Em plano detalhe, suas mãos são focalizadas, há sangue do combate. Judas o chama de traidor e afirma que o lugar de Jesus é na cruz por ser lá que Deus o colocou. Porém, quando a morte chegou bem perto, Jesus ficou com medo e fugiu para a vida de um homem comum. Todos fizeram o que deveriam, exceto Jesus. Judas chama Jesus de covarde, como no início do filme (no capítulo 1, *O sentimento começa*), pressiona-o para despertar para sua missão e não sente a necessidade de demonstrar respeito, apesar do alerta da Pedro.

O nazareno argumenta que Judas não o entende. Por isso, Judas expôs seu ponto de vista, afirmando que seu coração está despedaçado, dizendo que amaldiçoa o dia em que conheceu Jesus. Ele reitera que ambos seguraram o mundo nas mãos e pede para que Jesus se lembre do que havia dito, quando o recebeu nos braços e lhe pediu para que o traísse, pois o nazareno teria que ser sacrificado, para que pudesse ser ressuscitar e, assim, salvasse o mundo. Jesus afirmou ser o cordeiro e a morte era a porta. Judas relembra o pedido de Jesus: “Judas, meu irmão, não tenha medo. Ajude-me a passar através da porta”.

Ele reforçou ter amado tanto Jesus, que o traiu. Dito isto, perguntou a Jesus o que ele está fazendo ali com mulheres e crianças, e disse: “O que é bom para os homens não é bom para Deus” e quer saber a razão de ele não ter sido crucificado. Jesus esqueceu sua missão e desacreditou de si. Suas dúvidas e as angústias o subjugarão a ponto de acreditar que ele pode, após crucificado, sair da cruz e viver uma vida comum, baseada na finitude. Agora, Pedro alerta que as feridas, as chagas, estão sangrando e Judas afirmou que ele será o Novo Emissário, mas não existirá mais Israel. Há um movimento contrastante²¹³ na cena.

Nesta situação, as quatro chagas da crucificação reaparecem. Elas são as mesmas que o arquétipo do mal tentou curar com seu beijo. No entanto, quando o despertar do estado onírico começa, as chagas retornam para mostrar a Jesus que ele está crucificado. Judas identifica o que é o arquétipo do mal no sonho²¹⁴, fazendo com que o Messias desperte daquele estado inebriante, tóxico, que sozinho não conseguiu suplantar. Vale ressaltar que, conscientemente, compreendera que seu caminho era outro, mas precisou vivenciar, mesmo que fosse em seu estado onírico, a ilusão de viver sua vida prosaica.

²¹³ Ver em: 4. Movimento contrastante, p. 80.

²¹⁴ Ver em: 8. Revelando o vilão, p. 82.

Figura 39 – Judas afasta o demônio (2h35min04s–2h35min42s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus afirma a Judas que Deus havia enviado um anjo da guarda para lhe salvar. Judas pergunta que anjo é esse. E com um simples movimento de seu cajado²¹⁵, o anjo se transforma na coluna de fogo e afirma: “Satanás!” Jesus olha estupefocado. O arquétipo do mal, aqui representado pela coluna de fogo, afirma que eles se encontrariam novamente para impedir Jesus de concluir sua missão²¹⁶. Por um tempo, o nazareno se deixou enganar, mas foi libertado por seus discípulos. Através dessa revelação, Judas alerta que se Jesus morresse assim, morreria como homem e assevera: “Você se voltou contra Deus, seu Pai. Não tem sacrifício, não tem salvação.”

Jesus desperta, percebe que está errado e sai da cama se arrastando. Ninguém pode ajudá-lo, pois a tarefa é dele. A voz do demônio reapareceu dizendo não haver mais nada que pudesse ser feito, que Jesus viveu como homem comum e agora está tudo acabado. Morrerá como um homem! Todavia, ele não dá ouvidos e se arrasta, subindo os degraus da escada, que representa aqui “uma das figuras do simbolismo ascensional” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 438). O nazareno se eleva espiritualmente, arrastando-se por Jerusalém em chamas.

²¹⁵ “O bastão aparece na simbólica sob diversos aspectos, mas essencialmente como arma, sobretudo como arma mágica [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 172). Neste caso, como um instrumento que revelou a verdade.

²¹⁶ Ver em: 8. Revelando o vilão, p. 82.

O caráter destrutivo da insegurança e da dúvida existenciais se manifestam na forma com o que o ser humano tenta evitar o desespero; ele tenta absolutizar uma segurança ou uma certeza finitas. A ameaça de um colapso leva o ser humano a estabelecer defesas, às vezes brutais, às vezes fanáticas, às vezes desonestas, mas sempre insuficientes e destrutivas, pois não existe segurança nem certeza alguma na finitude. [...] (TILLICH, 2019, p. 366).

Ao se analisar a afirmação acima é possível estabelecer paralelos, levando-se em conta que o protagonista é humano e divino. Contudo, não consegue escapar da morte do corpo físico, ou seja, de uma das marcas da finitude. Desta maneira, se agarra ao sonho desesperado de evitar a morte e conseguir ter uma vida comum. Ele tenta a segurança da vida eterna na finitude. Mas, nem na alienação do seu sonho/pesadelo isto foi possível. Em outras palavras, ele também morre, pois não existe certeza nenhuma na finitude.

A partir de agora, retomaremos os capítulos anteriores para explicar como o nazareno lidou com a certeza da finitude conscientemente, assim como a coragem.

3.2.1.2 A ANGÚSTIA, O MEDO E A FÉ COMO CORAGEM

Neste subitem serão desenvolvidos os tópicos sobre a angústia do destino da morte e a fé como coragem. Tais temas fazem parte da busca espiritual do protagonista. Concomitantemente, também serão abordados os seguintes aspectos: os símbolos; as cores vermelha e azul e suas simbologias enquadradas; a linguagem cinematográfica, englobando o uso das técnicas cinematográficas na abordagem scorsesiana. Tomaremos como base doze capítulos de *A última tentação de Cristo* para análise: 5 *O mestre*; 6 *Purificado*; 8 *A Fundação*; 9 *João, o Batista*; 13 *Rejeitado em Nazaré*; 15 *O santo da blasfêmia*; 17 *O Rei dos Judeus*; 20 *Eu tenho que morrer?* 22 *Gólgota*; 23 *Por que você me abandonou?*; 28 *Está consumado*; 29 *Créditos*.

Para Tillich (1976), a angústia da morte é uma realidade inevitável e trata-se da certeza da finitude. Deste modo, esta angústia pode eventualmente estimular o indivíduo a lutar por uma existência melhor, como é possível verificar no filme, no qual o protagonista sempre busca uma solução para tentar amenizar seus dilemas internos. Para isto, a díade, coragem e angústia, que são interdependentes, estimulam o ser humano a se consolidar apesar das angústias.

Outra perspectiva abordada, e mais aprofundada no próximo subitem: (3.2.1.3 O desejo da vida prosaica e a angústia diante da culpa e da condenação), é a angústia do destino, que atemoriza sem qualquer explicação. Vale dizer que a contingência do destino torna-o uma ameaça (TILLICH, 1976, p. 36–38). Sobre este tema, o mesmo autor pontuou que apenas quem

tem liberdade pode afirmar ter um destino. O vocábulo destino engloba uma conotação escatológica, apresentando condições e limites. No entanto, não é antagônico à liberdade. Na realidade, é possível acolher ou se insubordinar em discordância ao destino. É um processo de escolha, que evidencia ser livre (TILLICH, 2019, p. 194).

Averiguando melhor tais questões, Tillich (2019, p. 326–327) explanou sobre “a polaridade de liberdade e destino em relação ao ser como tal e em relação aos seres humanos”. Esclarecendo que tanto a consciência do ser humano a respeito de sua finitude quanto da finitude universal está, simultaneamente, relacionada ao infinito e excluído dele. Vale salientar que o ser humano tem ‘liberdade finita’²¹⁷, que possibilita a transição da essência à existência. A linguagem viabiliza a liberdade do indivíduo, que inclusive pode renunciar à sua humanidade. Isto apontará para o processo de transição entre a essência e a existência, visto que os potenciais do ser humano ligados à sua liberdade estão cerceados pelo destino. Então, “a transição da essência à existência é possível, porque a liberdade finita está inserida no quadro de um destino universal [...]” (TILLICH, 2019, p. 326–327). Em outras palavras, todos temos o nosso destino, somos seres finitos.

Mas a liberdade para se afastar de Deus é uma qualidade da estrutura da liberdade como tal. A possibilidade da queda depende de todas as qualidades da liberdade humana consideradas em sua unidade. Simbolicamente falando, é a imagem de Deus no ser humano que possibilita a queda. Só aquele que é a imagem de Deus tem o poder de separar-se de Deus. Sua grandeza é, ao mesmo tempo, sua fraqueza. Nem mesmo Deus poderia eliminar uma sem eliminar a outra. E se o ser humano não tivesse recebido essa possibilidade, ele teria sido uma coisa, entre outras coisas, incapaz de servir à glória divina, seja na salvação ou na condenação. Por isso a doutrina da queda sempre foi tratada como a doutrina da queda do ser humano, embora também tenha sido considerada como um evento cósmico. (TILLICH, 2019, p. 328).

O protagonista de Scorsese se aproxima disto, quando teve a liberdade de negar a sua condição de ser divino, tomando atitudes drásticas para repudiar o seu chamado. Jesus efetivou suas escolhas baseado na sua liberdade de ação, que o permitiu se rebelar contra o que ele ainda duvidava. Mesmo no momento da crucificação, viveu em estado onírico durante um tempo. Contudo, ele precisava deste tempo para se fortalecer e desenvolver sua ‘percepção de si’.

²¹⁷ “Contudo, a liberdade como tal não é a base da existência, e sim a liberdade unida à finitude. A ‘liberdade finita’ é o ponto decisivo no caminho que vai do ser à existência. Portanto, a tarefa da ontologia nesse terceiro nível é a análise da finitude em sua polaridade com a infinitude e em sua relação com a liberdade e o destino, com o ser e o não-ser, com a essência e a existência” (TILLICH, 2019, p.175, grifo nosso).

Todavia, os sinais, os símbolos e os índices encadeados durante a jornada o fizeram mudar de atitude.

No capítulo 5 do filme, *O mestre*, Jesus vai ao deserto, na tentativa de obter respostas às suas dúvidas, além de vislumbrar a possibilidade de lidar com sua angústia.

Figura 40 - O mosteiro no deserto (21min48s–22min16s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

No percurso em contraplongê, Jesus caminha no deserto. Em plano geral, avista um mosteiro, e a personificação de um senhor, interpretado pelo ator norte-americano Roberts Blossom (1924–2011), que lhe convida a ficar no local. Conforme a linguagem simbólica, a experiência do deserto físico ou imaginário pode não ser jubilosa para todos. De fato, trata-se de um espaço onde as experiências são inúmeras. As intempéries podem ocasionar a morte pela desidratação do calor ou do frio e, por fim, da fome. Contudo, “se é um lugar de provação também o é de encontro — com anjos, ou com demônios e abismos” (MARTIN; RONNBERG, 2012, p. 116–117).

O protagonista percebe ser impossível ignorar as vozes e as dores. Visa uma nova rota e modifica sua atitude, parando de fazer as cruzes. As dúvidas permanecem, há a disposição e a coragem para alteração ao se dirigir ao deserto, em direção ao desconhecido. Inicialmente, ele tenta se esquivar e combate até não suportar, apresentando certa liberdade de ação. Por fim, ele precisou procurar respostas para não sucumbir e enlouquecer.

Figura 41 - O mestre (22min17s–22min37s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Ao chegar, o nazareno pergunta porque eles estão orando até tarde, e o senhor lhe responde que o mestre do mosteiro morreu. Jesus quis se unir a eles em oração. Aqui, o contraplongê e o plano americano retratam a importância espiritual dos personagens na conversa. Porém, o senhor sugere o descanso e, afirma: “Eu sei quem é você”. Depois, o contraplongê e o plano médio os aproxima do espectador, frisando que Jesus é reconhecido. Tendo em mente que o mestre deste mosteiro fincado no deserto, onde se aprimora a vida interior, sabe quem é o nazareno, apesar das dúvidas deste. Nesta parte, o protagonista tem suas dúvidas e angústias exacerbadas, sem a possibilidade de expressar seus medos até este tempo.

Figura 42 - A surpresa (23min10s–23min52s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

No dia seguinte, surge, em plano detalhe, a face do defunto que, na realidade é o mestre do mosteiro, o mesmo que o convidou para ficar, no dia anterior. No entanto, na noite anterior, ele estava morto. Diante disto, nesta parte do percurso, quem guiou Jesus foi a personificação do mestre. Este acontecimento reforça a importância do protagonista, e como proposto pelo diretor, o filme apresenta o sobrenatural e o natural no mesmo plano, reforçando que se trata de um local sagrado, onde o protagonista conseguirá uma “verdadeira orientação” (ELIADE, 2018, p. 27) para seguir seu caminho. Neste caso, será a conversa posterior do monge Jerobeam, interpretado pelo ator norte-americano Barry Miller (1958–), que guiará a jornada.

Figura 43 - O enterro (23min53s–24min50s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em contraplongê, o funeral está enfatizando a elevação espiritual daqueles monges. E em plano detalhe, o mentor é enterrado provavelmente com o seu cajado. Vale realçar que este é “o símbolo do tutor, o mestre indispensável na iniciação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 173), que guia seu discípulo apoiando-se nos conselhos do mestre. Aqueles reconhecem seu líder espiritual e o enterro acontece com uma tempestade de areia, reforçada pela trilha musical, faixa 13, *tempestade de areia*²¹⁸, para evidenciar que a areia seguramente representa esta demanda pelo descanso, pela seguridade e pela renovação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 126). Neste contexto, as palavras do discípulo também reforçam a transitoriedade da vida. Entretanto, para o protagonista resta a angústia da morte.

Jerobeam: — Sua alma foi para o céu. O trabalho do seu corpo está completo. Caminhou sob o sol e a lua... sobre areia e pedras... pecou, sentiu dor... desejou o paraíso. Nós confiamos seus restos ao nosso Deus. Corpo... o mestre não precisa mais de você. Decomponha-se.

Figura 44 - A luta interna de Jesus (24min51s–25min18s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jerobeam: — Pense como você é abençoado. Deus até se revelou para você. Eu não sei o que Deus quer de mim. Por toda minha vida eu quis ouvir a voz de Deus. Eu dediquei minha vida a ele. Às vezes... acho que sinto sua presença, mas nunca tenho certeza. Porém, você sempre soube. Deus pegou sua mão e te trouxe até aqui.

Jesus: — Você acha que é uma bênção saber o que Deus quer? Eu vou te dizer o que ele quer. Ele quer me dar um *empurrão*. Ele não pode ver o que trago dentro de mim? Todos meus pecados.

Jerobeam: — Todos nós pecamos

Jesus: — Não pecados como os meus. Sou um mentiroso. Um hipócrita. Tenho *medo* de tudo. Não digo a verdade. Não tenho coragem. Quando vejo uma mulher, me envergonho e desvio o olhar. Eu a desejo, mas não a tenho, por Deus, e isso me deixa orgulhoso. Assim meu orgulho arruína Madalena. Eu não roubo, não brigo... eu não mato. Não porque eu não queira, mas porque tenho *medo*. Eu quero me rebelar contra você, contra tudo... contra Deus, mas... eu tenho *medo*. Você quer saber quem são meus pais? Você quer saber quem é meu Deus? O *medo*. É tudo que você vai encontrar, se olhar dentro de mim.

Jerobeam: — Mas quanto mais demônios tivermos dentro de nós, mais chance teremos de nos arrepender.

²¹⁸ ANEXO C.

Jesus: — Lúcifer está dentro de mim. Ele me disse: “Você não é o Filho do Rei Davi. Você não é um homem. Você é o Filho do Homem. E mais, o Filho de Deus. E mais do que isso, Deus”. Você quer me perguntar mais alguma coisa?

Neste aspecto, tanto o mestre quanto o discípulo consideram o nazareno como superior espiritualmente. Fato é que a personificação do mestre tratou Jesus como uma visita real, ele reconheceu o nazareno por alguma razão. Entretanto, o protagonista não vê razão para ser reconhecido e seu único objetivo é servir a Deus. Em seguida, com o plano por cima do ombro, Jerobeam conversa com Jesus, frisando o quanto o protagonista é abençoado por ter consciência de sua missão. Todavia, este se descreve como uma pessoa incapaz de tomar atitudes autênticas por sentir medo.

Desde o início do filme, Jesus mostrou-se com fases elevadas de angústia, num estado oscilatório. No entanto, durante seu diálogo com Jerobeam, tenta identificar o seu agente de medo. Inicialmente, afirma ter medo de tudo e, além disso, tinha medo até de se rebelar contra Deus. Segundo Tillich (1967, p. 33), quando a angústia se empenha para se transformar em medo, este pode ser assimilado pela coragem, mas isso pode ocorrer apenas momentaneamente, visto que a angústia nua é inexequível de ser afrontada por um ser finito (TILLICH, 1976, p. 33). O diálogo retrata a luta interna de Jesus com seus pecados e entre Deus e Lúcifer. Tal fato não lhe permite viver autenticamente.

Segundo Pieper (2015, p. 120), estes fatores dúbios se apresentam no decorrer do filme através da personalidade transtornada do protagonista. Ele articula o humano e o divino de maneira insegura, sem refúgio. Isto direciona o protagonista para uma luta constante entre o sagrado e o humano, que lida com esta dubiedade entre a tranquila vida comum e a indiferença divina. Desse modo, esse indivíduo é lançado “no âmbito das incertezas, das dúvidas e do medo” (PIEPER, 2015, p. 120). No fim, em primeiro plano, Jesus o interpela para saber se tinha mais alguma pergunta e ele se cala, passando a impressão de que tenta entender os pensamentos do nazareno. No decorrer da cena, o empurrão descrito pelo protagonista é acompanhado pelo movimento da câmera, o chicote, que tenta aproximar o espectador desta confusão mental do protagonista, mostrando um abismo a sua frente. Scorsese ao analisar a postura do protagonista Jesus afirmou:

[...]. Mas sentimos nos primeiros vinte e cinco minutos do filme que Jesus é ambivalente, e está lutando contra Deus, mas principalmente porque sabe no fundo, que algo único é esperado dele. E ele tem *medo* de sua natureza humana, tem *medo* que o lado humano ainda não possa entender. Porque isso

não lhe é revelado completamente, você vê. E isto diz que não faz dele um covarde. Não é um cara que está louco como um cara que está assustado e este cara que está dizendo para esperar um segundo. [Jesus dizendo:] Estou lutando com ele, lutando com Deus e não sei o que ele quer para mim. Tenho um sentimento terrível de que você quer algo realmente forte. E, eventualmente, acabarei por ter um grande compromisso e lidar com cada grande problema, ele disse. Mas basicamente, enquanto isso, lutarei contra ele (TEOTOSONE, 2014, YouTube, 10min57s–11min36s, grifo nosso).²¹⁹

O cineasta reitera que esta é uma cena retirada literalmente do livro, que tem como intenção: “[...] fazer a associação de que Jesus é um de nós como ser humano, portanto, teria os mesmos medos e as mesmas preocupações que nós” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 21min5s–22min42s).²²⁰ De fato, ao assumir os medos e a vergonha, o protagonista se aproxima do ser humano. Sua finalidade foi articular o filme para despertar aqueles que quisessem ampliar suas perspectivas; “ele [Jesus] soa como um de nós e, se ele pudesse reconhecer essas falhas e esses perigos em si e depois superá-los, então talvez nós o fizéssemos. Veja bem, esta era a ideia” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 21min5s–22min42s)²²¹.

A justificativa do diretor é que, mesmo lidando com dúvidas e auto-aversão, isto não quer dizer que o protagonista seria inapto a realizar sua missão como redentor. Na realidade, o processo de ser totalmente humano e totalmente divino é o que o torna abalizado, é assim que Níkos Kazantzákis articulou a ideia. Outro pensamento mencionado foi que muitas pessoas preferem a imagem de Jesus como sendo perfeito. Como afirma Scorsese, “se funciona para elas, tudo bem! Há muitas pessoas para as quais não funciona. Então, por que essa imagem não deveria ser tão aceitável?” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 21min5s–22min42s)²²².

Outro aspecto relevante é a concepção humana desta ambiguidade humano e divino trazida pelo cineasta. De fato, retrata a horizontalidade vivida pelo protagonista que prevaleceu

²¹⁹ “[...] But we feel in the first twenty-five minutes of the film, Jesus is ambivalent, and he’s fighting against God, but mainly because he knows deep down something unique is expected from him. And he’s afraid of his human nature, is afraid the human side can’t understand it yet. And because it isn’t revealed to him completely, you see. And this says it does not make a wimp to me. It’s not a guy who’s deranged as a guy who’s scared his guy who’s saying wait a second. I’m struggling with him, struggling with God, and I don’t know what he wants for me. I have a terrible feeling you want something really strong. And eventually, I’m going to wind up it’s going to play a major commitment in every big trouble, he said. But basically, in the meantime, I’m going to fight him [...]”

²²⁰ “I was trying to make the association that Jesus as one of us as a human being and therefore would have the same fears and the same concerns as we do.”

²²¹ “He sounds like one of us and therefore, if he could recognize these faults and these dangers in himself and then overcome them, then maybe we would. You see, that was the idea.”

²²² “if it works for them, fine! There are a lot of people it does not work for. So why shouldn't this be as acceptable an image?”

até aqui em contraposição à verticalidade que ele tentará trabalhar a partir deste encontro no deserto, neste espaço sagrado, reforçando um caminho diferente, uma escolha não mais embasada na luta, mas voltada para seu mundo interior. Depois que identifica seus medos, o protagonista precisa enfrentá-los. A primeira tarefa é confrontar o que sente por Madalena, até porque assumir um relacionamento amoroso seria contrariar sua missão, permanecendo sem rumo interior. Assim, no capítulo seguinte, 6. *Purificado*, ele receberá de Jerobeam o auxílio que precisa

Figura 45 – Purificado (27min40s–28min43s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano detalhe, focaliza-se um pequeno buraco no chão, de onde saíram duas najas que fazem o mesmo barulho das tornozeleiras que enfeitavam os pés de Madalena, no *capítulo 2, Condenado a morrer*. Jesus está dormindo e acorda assustado, mas percebe que não se trata de uma situação comum e através do som diegético interno e tenta compreender a situação, afirmando que tudo que vem de Deus tem dois significados. Uma das serpentes com a voz de Madalena disse: “Tudo vem de Deus. Tudo tem dois significados. Jesus, meu doce Jesus, eu te perdo”. E ele suplica para ser deixado em paz colocando suas mãos contra o peito, em plano detalhe. Expulsou-as e elas desaparecem.

Observando o diálogo anterior, percebe-se que a angústia e o medo acompanham o protagonista, que tenta exprimir sua fraqueza, assumindo o desejo de ter uma vida ao lado de Madalena. Para isto, teria que opor-se a sua missão, o que é negativo, sendo que o ponto positivo é esta identificação. Isto possibilita uma tentativa de purificação para superar este infortúnio. Apesar de não ser possível dominar todos os medos e muito menos a angústia, esta ação proporciona a coragem que o protagonista necessita para seguir em frente. O sentimento e o desejo não vão desaparecer, mas ele conseguirá articular-se conscientemente com os acontecimentos.

Figura 46 - A conversa decisiva (28min44s–29min25s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em *raccord* de olhares, Jerobeam aparece para esclarecer o ocorrido ao protagonista. Seguindo para o plano por cima do ombro, o monge explica que as serpentes saíram de dentro de Jesus. Na realidade, elas expressam a aspiração dele em ter uma vida comum. Para vencer, ele as visualizou, e o seu desejo interior de triunfar surtiu o efeito necessário para suplantar a tentação. De fato, para colocar em prática esta mudança, ele precisou agir diferentemente, a nova conduta exigiu que ele saísse e falasse com as pessoas, mas como não tinha certeza do que dizer, a orientação dada por Jerobeam foi para abrir a boca e dizer o que sente (ELIADE, 2018, p. 59). Nesta hora, Jesus afirma sentir compaixão por todos. O monge assevera que isto é o suficiente.

Figura 47 - A nova fase (29min29s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em primeiro plano, a lua aparece do lado direito indicando uma nova fase para Jesus. O astro dos ritmos da vida representa o símbolo de transformação e do retorno cíclico (ELIADE, 2022, p. 131). Ao analisarmos a conduta do nazareno até antes de sua purificação, é possível averiguar que houve uma renovação quiçá significativa e uma ampliação de percepção relacionada a sua missão, que se estende no decorrer da película. Não obstante, como nas fases lunares, os conflitos ainda vão persistir, marcados “‘pelo eterno retorno’ que a Lua dirige” (ELIADE, 2022, p. 157, grifo do autor). A possibilidade de transcender este ciclo foi sendo trabalhada no decurso da obra, direcionando o enredo para a busca espiritual.

Figura 48 - A cor azul na cena (29min33s–31min25s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Prosseguindo em plano geral, Jesus está numa das cabanas no deserto. Sai ao ouvir um barulho, quando Judas o puxa e afirma ter sido enviado para matá-lo. Jesus não demonstra medo, deixando-o assustado e curioso. Novamente, ele não entende que tipo de homem é Jesus (assim como no capítulo 1, *O sentimento começa*). Em plano por cima do ombro, Judas pergunta o que o nazareno sente pelas pessoas e a resposta é que sente compaixão por todos os seres vivos. Além disso, afirma constatar a face de Deus em todas as criaturas.

Neste ponto, como um índice, o simbolismo da cor azul²²³, inserida na unidade fílmica, indica a transformação do protagonista, que anteriormente era vacilante e doravante será firme em suas palavras e ações. Esta parte do diálogo demonstra que o nazareno tem a tranquilidade em afirmar o que sente. Sabe que tudo está ligado e faz parte de um processo, como até mesmo a morte. Desta maneira, a angústia da finitude parece ter sido compreendida, mas é impossível eliminá-la. No diálogo abaixo, afirma que contará tudo o que sabe a Judas, que questiona seu segredo:

Jesus: — Compaixão.

Judas: — Compaixão por quem? Por você?

Jesus: — Compaixão pelos homens.

Judas: — Nossos inimigos são homens.

Jesus: — Eu sinto compaixão por tudo. Burros..., grama, pardais.

Judas: — Formigas? Você tem compaixão por elas?

Jesus: — Sim. Tudo faz parte de Deus. Quando eu vejo uma formiga²²⁴, quando vejo seus olhos pretos e brilhantes... sabe o que eu vejo? Vejo a face de Deus.

Judas: — Você não tem medo de morrer?

Jesus: — Por que eu deveria ter? A morte não é uma porta que fecha, ela abre. Abre e você passa através dela.

²²³ Esta mesma abordagem se repetirá no subitem 3.2.1.4, quando Jesus conversará com Pôncio Pilatos, no capítulo 21.

²²⁴ Aqui, a formiga é retratada como pequena, mas organizada com a garantida admiração do protagonista. Para ilustrar, dois trechos do livro de Provérbios há uma descrição sobre ela: “Anda, preguiçoso, olha a formiga, observa o seu proceder e torna-te sábio” (Provérbios 6: 6); “As formigas, povo fraco, que no verão assegura o alimento” (Provérbios 30: 25).

Figura 49 - Judas pensa antes e agir (31min36s–32min18s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Em plano por cima do ombro seguido do *two-shot*, a predominância da cor azul confirma a coragem do protagonista. Judas pergunta-lhe se tem medo da morte e suspira diante da resposta negativa e da explicação posterior. Questiona o que irá acontecer se ele não o matar e a resposta é direta. O protagonista afirma: “Vou falar às pessoas”. E pergunta sobre o que ele irá falar. Jesus afirma que abrirá a boca e deixará Deus falar por ele. Judas coça a barba, enquanto pensa no que fazer. Este, que sempre age violentamente, precisa pensar antes de agir.

Em plano americano, Jesus o observa e fala que Deus o enviara para segui-lo, não para matá-lo. Judas se afasta um pouco e pensa sobre o assunto. É importante salientar que, existencialmente, é inviável “derivar a coragem da angústia” (TILLICH, 2019, p. 216). Jesus, apesar de todos os conflitos internos e da situação delicada que lhe foi apresentada, convida a pessoa que o ameaçou de morte para seguirem juntos. Isto representa a coragem adquirida em virtude da situação.

Ainda no capítulo 8, *A fundação*, o protagonista se assume como líder e convence outros a segui-lo na missão, tais como Pedro, interpretado pelo ator norte-americano Victor Argo (1934–2004), Tiago, interpretado pelo ator norte-americano John Lurie (1952–) e André, interpretado pelo ator canadense Gary Basaraba (1959–).

Figura 50 - Jesus tem medo (44min02s–46min52s).



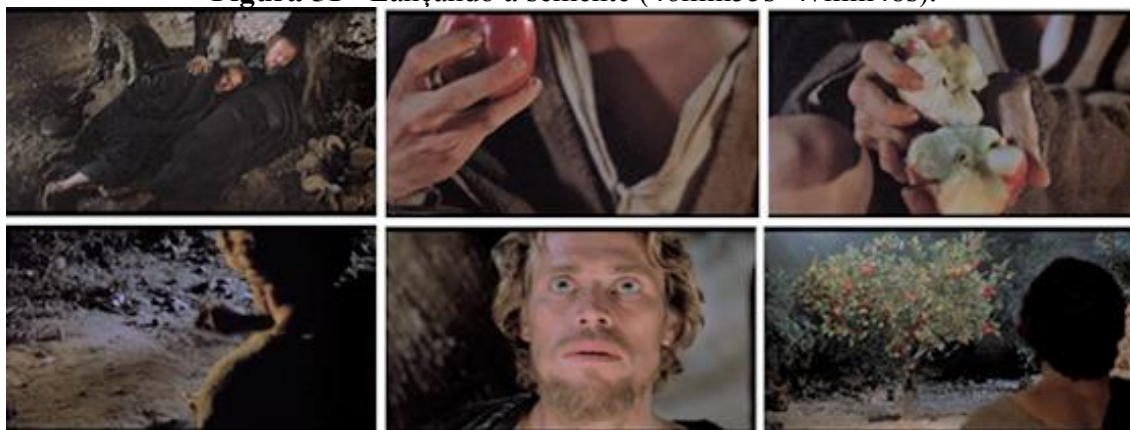
Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus e os discípulos vão dormir. Judas pede para falar com o nazareno, chama-o de Rabi. Aquele apresenta seu ponto de vista em relação aos discípulos escolhidos e fala do que pensa sobre liberdade. Em plano *two-shot*, enquanto Jesus apresenta a liberdade para a alma

das pessoas, Judas quer a liberdade para Israel. Vale enfatizar, que durante o diálogo, uma parte do rosto de Jesus está na sombra, enquanto Judas expõe seu argumento. No entanto, ao expor seu argumento, seu rosto se ilumina pois, apesar da angústia e do medo, tem uma posição, uma proposta. O nazareno sugere a lei do amor baseando-se no alicerce que, para ele, é a alma, enquanto para Judas é o corpo. Judas reitera que os Zelotes querem Jesus morto. Porém, Judas, mesmo contratado para matar Jesus não o matou. Havia a possibilidade de Jesus ser realmente o Messias, o único que poderia unir Israel. Porém, Jesus explica suas contradições e o motivo de não acreditar ser o Messias.

Judas o convida para irem à Judéia encontrar João Batista, interpretado pelo ator francês André William Gregory (1934–). Ele afirma que João Batista saberá a verdade. De novo, o nazareno afirma estar com medo e pede a Judas para ficar sempre ao seu lado. Novamente, o medo aflora e ele não se reconhece como Messias, tem dúvidas sobre o assunto, precisa de respostas, mas constata a oportunidade de solucionar seu dilema. Parcialmente, isto poderá até ser verdade, entretanto não é somente esta situação que o angustia, mas a situação humana como tal (TILLICH 1976, p. 38). O questionamento permanece: Como saber que caminho seguir?

Figura 51 - Lançando a semente (46min55s–47min48s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

O ângulo plongê mostra os dois dormindo abraçados, tamanha a intimidade que o nazareno tem em seu discípulo. Durante à noite, Jesus tira uma maçã de dentro da sua camisa, come-a e lança as sementes ao solo. Então, um milagre acontece, a macieira aparece imediatamente, carregada, para o espanto de Jesus, em primeiro plano. Trata-se de uma das imagens mais fortes da missão cristã. É possível fazer uma ligação com o evangelho de Mateus (13; 37), na qual Jesus explicou a parábola do joio e enfatizou: “[...] o que semeia a boa semente

é o Filho do Homem”. Como mencionado na nota 184 deste estudo, é a identidade do Filho do Homem.

Este é um sinal extraordinário do aspecto divino do nazareno, que reforça este elo com a natureza e o simbolismo da árvore que serviu de proteção, já nos primeiros minutos deste filme (Figura 22). Segundo Eliade (2018, p. 124), a árvore transcende o seu significado, a experiência profana da vida vegetal, que apresenta um ciclo de nascimentos e mortes. Assim “é a visão religiosa da Vida que permite ‘decifrar’ outros significados no ritmo da vegetação, principalmente as ideias de regeneração, de eterna juventude, de saúde, de imortalidade” (ELIADE, 2018, p. 124, grifo do autor). Esta sequência funciona como um índice dos próximos acontecimentos que se seguem, pois, a árvore pode representar tanto as vidas que o Messias irá restaurar através dos milagres, quanto as orientações que podem direcionar os discípulos, que o seguem por causa de suas parábolas, reforçando sua coragem e a determinação em seguir seu caminho.

Eliade (ELIADE, 2018, p. 124, grifo do autor) também afirma que: “A ideia religiosa da ‘realidade absoluta’ é simbolicamente expressa, entre tantas outras imagens, pela figura de um ‘fruto miraculoso’ que confere, ao mesmo tempo, imortalidade, onisciência e onipotência e que é capaz de transformar os homens em deuses”. Por meio da cinematografia é demonstrado que Jesus possui o fruto miraculoso que pode semear a esperança nos corações e suscitar resultados. Ele não se transforma num deus porque já é o Messias, contudo ainda não se reconhece.

No capítulo, 9. *João, o batista*, João Batista tentará guiar o confuso Jesus, que continua com medo e angustiado, sem rumo em suas ações.

Figura 52 - João, o batista (48min33s–49min55s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

No dia seguinte, Jesus e os discípulos encontram João Batista. Neste lugar que, segundo Scorsese, é sagrado, há um encontro revivalista selvagem. Trata-se de um tipo diferente de

adoração, no qual os praticantes vivenciam a experiência do sagrado, numa tentativa de alcançar a preocupação final através do condicional (TILLICH, 1974, p. 13–14). Há muito barulho, música e João Batista prega de maneira forte, chamando a atenção, parecendo de certa forma um homem selvagem (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 32min–33min55s). Ele batiza as pessoas. De forma geral, elas apresentam um comportamento distinto de várias formas, vivendo a espiritualidade, cada um à sua maneira, agem espontaneamente, da forma que consideram apropriada.

O cineasta acredita que neste local não havia apenas os judeus, mas pessoas de outras regiões e até mesmo de outras partes do mundo, o que se caracterizaria como um grande evento. João Batista pregava e provavelmente havia seguidores ao seu redor. Em relação aos desnudos e à autoflagelação, existem outros rituais ao redor do mundo que também usam esta forma de adoração. Sobre isso, Scorsese reitera que cresceu tentando manter um equilíbrio inapropriado entre o ensinamento cristão e a lei da rua, mas este é o seu caminho e afirma que não é possível superar (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 33min55s–34min15s).

Retomando a cena, em plano médio, Jesus observa, Judas fala que João Batista parece ser o Messias, mas o protagonista discorda. No entanto, concorda com a sugestão de Judas em deixar que João Batista o veja. A partir do som diegético interno, o espectador acompanha o ponto de vista de Jesus. Ele se lembra de tê-lo conhecido por meio de um sonho, em que João Batista aparece de branco. Este se vira e o diálogo se inicia.

Figura 53 - O batismo de Jesus (49min56s–51min30s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

João Batista: — Quem é você?

Jesus: — Você me reconhece?

João Batista: — Quem é você?

Jesus: — Você conhece os Profetas? O que diz Isaías?

João Batista: — Ele diz: “Prepare o caminho para o Senhor”. Você está dizendo que o Senhor é você?

Jesus: — Eu não sei. Me diga.

Uma circunstância marca esta parte. Depois do diálogo, João Batista olha ao redor e verifica o silêncio das outras pessoas em torno deles. O que se ouve é apenas o barulho das

águas do rio. Desta forma, pergunta ao nazareno porque ele está ali e a resposta é imediata: “para ser batizado”. Este é um símbolo “imemorial e ecumênico da imersão na água como instrumento de purificação e regeneração” (ELIADE, 2022, p. 166). Apesar de João Batista não se considerar digno, Jesus insiste e assim foi feito. Depois, o barulho no entorno recomeça. Inicialmente, há um clímax sonoro e, imediatamente depois, o silêncio, que “é um prelúdio de abertura à revelação [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 913).

O intuito é criar a tensão e despertar o espectador para a importância de Jesus ser reconhecido como o Messias. É válido salientar que, “segundo as tradições, houve um silêncio antes da criação; haverá um silêncio no final dos tempos. O silêncio envolve os grandes acontecimentos [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 913–914). Fato é que, “embora Scorsese seja famoso pelo seu uso da música, uma das suas melhores características é na realidade o seu uso deliberado e poderoso do silêncio” (ZHOU, 2014, recurso online)²²⁵. Há uma expectativa em torno deste encontro, no qual o protagonista finalmente se reconhece como o Messias.

Figura 54 - Sobre a mensagem divina (51min32s–53min18s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

A partir daquele momento, os dois conversam até o anoitecer sob o olhar curioso de Judas. João Batista assevera que só o amor não será suficiente para solucionar as questões que Jesus quer implementar. Por essa razão, o machado será a solução, mas Jesus não acredita nisso. Então, João sugere que Jesus vá ao deserto falar com Deus e procurar respostas: “O Deus de Israel é o Deus do deserto. Se você quer falar com Ele, então você deve ir ao deserto”. O

²²⁵ “Even though Scorsese is famous for his use of music, one of his best traits is actually his deliberate and powerful use of silence.”

conselho é aceito e Jesus diz que irá a Idumeia. Os dois se beijam, em um testemunho de comunhão espiritual e João Batista alerta: “Cuidado! Deus não está sozinho lá fora”. Por fim, Jesus se encaminha para o deserto.

Quando Judas e os discípulos aceitam seguir Jesus, eles assumem um risco. Do mesmo modo, Jesus, depois dos vinte cinco minutos iniciais do filme, aceita se dirigir para o deserto e consente a possibilidade de ser conduzido primeiro, por um monge e depois, por Judas, que o direciona a João Batista, que lhe mostrou o machado no capítulo 10, *Fale comigo em palavras humanas*, e o guiou em sua missão.

No capítulo 13, *Rejeitado em Nazaré*, o protagonista assume para si a responsabilidade de ser o Messias e de espalhar a Boa Nova. A prova do deserto foi vencida e compreende que apesar das dúvidas, medos e angústias, o seu combate continuará. Nesta etapa, ele faz um convite especial ao seu povo. Demonstra ter agora o dom da palavra. Sua mente consegue elevar-se espiritualmente sobrepondo o comum para um estado de espírito admirável, tomado pelo êxtase²²⁶. Jesus demonstrou extrema coragem de retornar ao local onde anteriormente fazia as cruzes para os romanos. Indubitavelmente, uma prova de fé.

Figura 55 - Rejeitado em Nazaré (1h13min58s–1h17min18s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, a sequência mostra Jesus e seus discípulos, incluindo Madalena, que aguardam do lado de fora da sinagoga a saída dos religiosos. O primeiro plano, mostra um Jesus determinado pronto para desempenhar sua missão. Observa a todos que saem e tenta falar em público. Inicialmente, o plano mostra a todos os presentes, o espectador observa através do plano por cima do ombro. O ângulo contraplongê traz um ar de superioridade ao protagonista,

²²⁶ Este tópico será aprofundado no item 3.2.1.4 Vivendo a fé como coragem (Figura 91).

acompanhado pelo primeiro plano que demonstra sua determinação em desempenhar seu objetivo. A sua fala é diferenciada e confiante.

Jesus: — Sou eu o Profeta. Deus falou comigo no deserto. Ele me revelou um segredo, e disse para eu revelar a vocês. Vocês não ouviram que eu estava vindo?

Jesus: — Eu vim aqui para Nazaré, onde eu cresci, para lhes trazer as novidades. O *Reino de Deus* é aqui e agora.

Novamente, em plano por cima do ombro, um dos religiosos pede a ele um milagre para que possam acreditar no que ele diz. Jesus afirma que ele é o próprio milagre, prometendo mudar todo o modo de pensar das pessoas e colocando em seu lugar o mundo de Deus. Jesus se referia a mudança da mentalidade da época, por exemplo, em relação à religião, em que somente os sacerdotes podiam fazer as preces a Deus. Afirma que todos devem distribuir o que possuem e o seguir, pois aquela é a sua terra e eles são os primeiros a serem convidados para mudarem as próprias vidas. Nesta passagem, Jesus aqui está confiante, seguro das palavras, fala com convicção. Por fim, faz o convite: “Venham comigo!”.

Os religiosos debocham. Um deles afirma que Jesus fazia melhores cruces que discursos. Um deles pede a um colega para chamar uma pessoa da família daquele louco. No desenrolar da sequência, a decepção e a frustração ficam estampadas no rosto do nazareno, pois havia a expectativa de ser bem recebido. Por fim, em plano por cima do ombro, um homem arremessa uma pedra em Jesus e ele precisa ser escoltado por seus discípulos, acelerando o ritmo da cena. Apesar de afirmar ter certeza do que diz para tentar reverter a situação, não consegue convencer os nazarenos, sendo obrigado a se retirar. A culminância é a violência física, enquanto Jesus e os discípulos se retiram rapidamente²²⁷.

Figura 56 - A caminho de Jerusalém (1h17min19s–1h18min50s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

²²⁷ Ver em: 4. Movimento contrastante, p. 80.

A trilha musical se modifica, promovendo uma sensação mais sombria. Em plano americano, a caminho de Jerusalém seguiam ele, seus discípulos e um grupo de pobres, cegos e aleijados. Jesus afirma que eles serão o seu exército. Judas retruca dizendo que precisam de um exército melhor. Jesus afirma que Deus o proverá. Neste ponto, a coragem demonstrada pelo protagonista é notória. Maria aparece correndo, pedindo para que Jesus retorne com ela para casa. O mestre afirma que não tem família e não reconhece Maria como sua mãe²²⁸. Ela sai chorando e uma moça que a acompanha não entende o motivo do choro, uma vez que Jesus aparece para ela com asas azuis de anjo. Maria afirma que preferia que o filho fosse uma pessoa comum. A importância do azul é mais uma vez reafirmada, remetendo à coragem²²⁹.

O cineasta assevera a ideia de que Jesus é o indivíduo que pode ser encontrado nas ruas, ele era pobre e não tinha a roupa branca e imaculada dos filmes épicos. Em outras palavras, ele é antes de tudo um ser humano e a maneira como vive serve de exemplo aos outros. Este detalhe é a diferença. O filme prioriza este lado humano, novamente, evidenciando a convivência de Jesus com as pessoas (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 45min18s–45min42s).

No capítulo 15. *O santo da blasfêmia*, Jesus age com uma firmeza e coragem marcantes, não demonstra duvidar de seu propósito. Ele identificou o sentido da sua vida, enfrentou suas adversidades, realizou feitos impressionantes tais como a ressuscitação de Lázaro (capítulo 14 — Figura 100), o que o identifica como um ser divino e suplanta seus medos no estado vígil. Nesta parte, percebe a importância de se posicionar, o ângulo contraplongê, mostra um protagonista destemido. A trilha musical faixa 3, *Destes, a esperança*²³⁰, reforça esta postura.

A postura intrépida do nazareno em se declarar o Messias na sequência seguinte, assumindo total consciência dos seus atos, evidencia extrema coragem na sua missão, apesar das dúvidas que se apresentam e dos reveses da jornada. Mostra-se conectado com a dinâmica da fé (TILLICH, 1974, p. 67). A fé demonstrada pelo nazareno contém a dúvida sobre a angústia diante do vazio e da falta de sentido, como visto em 3.2.1.1., e também a certeza da preocupação última. Tudo isso torna-o apto para enfrentar problemas maiores, quando tentará influenciar a estrutura do poder judaico (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 45min18s–45min42s).

²²⁸ Referência da passagem acima: “*Os verdadeiros parentes de Jesus*: — Sua mãe e seus irmãos chegaram até ele, mas não podiam abordá-lo devido à multidão. Avisaram-no então: ‘Tua mãe e teus irmãos estão lá fora, querendo te ver’. Mas ele respondeu: ‘Minha mãe e meus irmãos são aqueles que ouvem a palavra de Deus e a põem em prática’” (LUCAS, 8; 19–21). Esta passagem também está em MATEUS (12; 46–50) e MARCOS (3; 31–35).

²²⁹ Anteriormente, ligada à coragem do protagonista em não sentir medo ao se explicar (Este fato se repete nos seguintes capítulos: capítulos 6, *Purificado*, e 21, *Pôncio Pilatos*).

²³⁰ ANEXO C.

Figura 57 – Jesus vai ao templo (1h23min54s–1h25min8s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Neste plano de seguimento, Jesus e seus discípulos estão no Templo de Jerusalém, o Templo de Herodes. Lá, Jesus observa o pátio repleto de animais, em plano detalhe estão as mesas dos cambistas, todo tipo de comércio, inclusive o da prostituição. A estátua de Júlio César está envolta numa fumaça vermelha ao final da escadaria. Os cães bebem o sangue escorrido dos animais sacrificados. Neste caso, o vermelho destaca a prática dos rituais, que acreditavam ser para agradar a Deus, reforçando a sua violência. A cena é grotesca.

Figura 58 – O comércio no templo (1h23min54s–1h25min10s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, Jesus afirma a Pedro que eles estão ali para orar. Pedro explica que é preciso fazer o câmbio, pois, para as festas, os judeus trocam a moeda corrente do padrão grego para o romano. O mestre afirma saber disso e pergunta a um cambista como estão o valor da taxa de câmbio e os respectivos lucros. Este responde que estão justos. De repente, acontece o momento de mudança²³¹ e Jesus arremessa todos os objetos contra uma parede, espalhando tudo que o que vê pela frente.

Em contraplongê, Jesus apresenta a firmeza e a superioridade em relação ao que está acontecendo e joga o dinheiro dos cambistas para cima. Gritando, diz aquela é a casa de seu

²³¹ Ver em: p. 78.

Pai, um local de adoração e não é um mercado. As pessoas ficam enfurecidas e os discípulos precisam proteger o nazareno, até que um sacerdote, em plano detalhe, pega uma moeda do chão.

Figura 59 - O santo da blasfêmia (1h25min54s–1h27min17s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em primeiro plano, o sacerdote, interpretado pelo ator hierosolimitano Nehemiah Persoff (1919–2022), pergunta ao nazareno o que está acontecendo. Jesus afirma: “Deus não precisa de um palácio.” Logo, em plano médio, o sacerdote, com a moeda na mão, retruca, afirmando que os judeus não podem pagar os impostos com moedas romanas, porque elas estampam imagens de falsos deuses nela. A discussão continua. Jesus retruca sem hesitar: “Estou mudando a lei. Tenho uma nova lei, uma nova esperança.” E na discussão com o sacerdote afirma:

Jesus: — Ele [Deus] acredita que nossos corações estão prontos para algo mais, é tudo.

Rabino: — Este caos é sua nova lei? Como pode suportar...

Jesus: — Como posso suportar? Eu sou o fim da velha lei, e o começo da nova.

Rabino: — Cuidado com o que você diz.

Pedro: — É melhor irmos embora.

Jesus: — Quando eu digo, *eu*, Rabino... quero dizer *Deus*.

Rabino: — Isto é uma blasfêmia.

Jesus: — Eles não lhe disseram? Sou o santo da blasfêmia. Não se enganem. Não vim aqui trazer paz. Eu vim para trazer a guerra.

Rabino 2: — Falando assim é que se morre.

Jesus: — Eu morto? Ouçam. Este templo será destruído em três dias. Transformado em pó! Não sobrar nem uma pedra para reconstruí-lo. Você pensa que Deus pertence só a vocês? Não pertence. Deus é um espírito imortal que pertence todos nós... a todo o mundo! Você acredita ser especial? Deus não é um israelita! (1h26min7s)

A confusão está instaurada. Em plongê, os sacerdotes ficam no topo da escadaria observando a multidão se amontar com os discípulos, que tentam proteger o nazareno e tirá-lo dali.

Vale aqui mencionar que, naquela época, quando aquilo que era considerado mistério fosse revelado ou expresso em linguagem comum reduzindo-o ao mundo profano, considerava-se blasfêmia e deveria ser punido com a morte (TILLICH, 2019, p. 121–122). Desta forma, quando Jesus se autodenomina Deus, comete blasfêmia.

Contudo, neste contexto, os sacerdotes do sinédrio não observavam as próprias contradições, baseavam-se num sistema de prescrições ritualísticas, e, além disso, como retratada na sequência acima (Figuras 57 e 58), estavam mais preocupados com as imagens nas moedas e não percebiam o comércio e o câmbio. Na realidade, o espaço sagrado estava sendo profanado. Jesus propõe algo além, que se baseasse na esperança e no amor.

Ao saírem do pátio do templo, no meio do caminho, Saulo, interpretado pelo ator Harry Dean Stanton (1926–2017), interpela Judas:

Saulo: — Judas! O que você está fazendo com esse mago? Você recebeu ordens para o matar, e não as cumpriu. Ele age como um profeta e você o segue.

Judas pergunta se ele havia ouvido o que disse o nazareno. Saulo responde afirmativamente e acrescenta:

Saulo: — Ele fez um juramento contra Roma. Não vejo nada contra Roma. Tudo que vejo são judeus contra judeus.

Neste ponto, Judas assevera: “Então, você não está ouvindo”. (1h28min6s–1h28min25s). Vale ressaltar esta passagem, para demonstrar ao espectador a ambiguidade do personagem por meio da cinematografia. Esta é a primeira fase de Saulo, como se apresenta aqui e agirá numa segunda vez, no assassinato de Lázaro²³². Posteriormente, após sua mudança, tentará auxiliar Jesus na ação de despertá-lo do estado onírico, desta vez como a personificação de Paulo.

Em seguida, depois de se reconhecer como o Messias, Jesus está pronto para os outros reveses. No capítulo 17, *O Rei dos Judeus*, permanece na sua trajetória para afrontar o sistema vigente.

²³² No capítulo 26, sua personificação aparecerá como Paulo no estado onírico de Jesus (Figura 87)

Figura 60 – Jesus Cristo²³³ (1h32min36s–1h36min54s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, os discípulos e Jesus se encaminham para Jerusalém. Seus discípulos conversam sobre os sonhos e os desejos materiais que se realizarão depois que tomassem a cidade. Quando entram, são recebidos com festa. O protagonista caminha, aparentemente, sem hesitação e acompanhado pela trilha musical faixa 07, *Uma batida diferente*²³⁴. Sobre esta trilha musical, Scorsese acrescenta:

[...]. Eu ouvi esses tambores e ouvi a voz dele [Peter Gabriel] sobre eles, e aquele estilo particular que ele tinha na época era interessante para mim. Porque a bateria refletia um tipo de humanidade vigorosa muito básica na carne de certa forma. Há uma espécie de som etéreo que o permeia, e foi mais para mim o *lado espiritual* disso, e esses dois combinados foram muito, muito evocativos para mim. [...] (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 54min18s–54min46s, grifo nosso)²³⁵.

A combinação da *mise-en-scène* prende a atenção do espectador. Neste ponto, às portas da cidade, o povo acompanha o Messias, sentado num burrinho, com festa. Do ângulo zenital é possível ver quando desce do animal e caminha. Suas feições mudam. Eles estão no pátio do templo e se encaminham para as escadas. Ele desce do burrinho e novamente destrói todas as barracas de câmbio do caminho com o auxílio da multidão que o acompanha.

A partir do som diegético interno é possível constatar que as dúvidas de Jesus se intensificam, assim como a angústia do que precisa ser feito para seguir os planos divinos, não

²³³ “Desta forma, o sentido do termo ‘Jesus Cristo’, seja ‘Rei Jesus’, já que a palavra ‘Cristo’ é um termo para seu status real como descendente de Davi” (HORNE, 2003, p. 12).

²³⁴ ANEXO C.

²³⁵ “[...]. I heard these drums and I heard his voice over them, and that private style that he had at the time was interesting to me. Because the drums reflected a kind of very basic forceful humanity in the flesh in a way. There is a kind of an ethereal sound that pervades it, and it was more for me the spiritual side of it, and those two combined were very, very evocative for me. [...]”

sabe exatamente o que precisa fazer, pedindo para morrer ali mesmo: “Senhor, espero que seja isso que você quer. Deixe-me morrer aqui. Por favor, que seja rápido, enquanto tenho forças”.

Vale ressaltar que, mesmo sem saber o que irá acontecer, segue confiante na sua fé. A trilha musical reforça esta disposição. Sabe que a resposta para o próximo passo acontecerá. A sua coragem demonstra que ele entende sua responsabilidade e está desperto ao que preocupa o ser humano de forma última. Em outras palavras, ele sabe da sua condição de humano e divino simultaneamente, compreende a importância de seguir o que lhe foi designado, mesmo que fosse a morte e está angustiado por não saber o que deve fazer.

A resposta que o protagonista espera surgirá em algum momento. A proposta de Scorsese é deixar o espectador acompanhar os pensamentos de Jesus para perceberem sua angústia e a indecisão aliadas à sua fé e a certeza.

Neste ponto, devemos explicar que o sagrado, neste estudo, é abordado segundo a perspectiva de Tillich (2019): “o sagrado é a qualidade daquilo que preocupa o ser humano de forma última. Só aquilo que é sagrado pode dar ao ser humano uma preocupação última, e só aquilo que confere ao ser humano uma preocupação última possui a qualidade de santidade” (TILLICH, 2019, p. 223)²³⁶. Jesus acredita que a sua próxima ação será deliberada quando for o momento e presume que sua afinidade com o sagrado²³⁷ é fortalecida pela fé mais madura que lhe dará a coragem para cumprir o que é preciso, apesar de toda a dúvida que surgirá concomitantemente.

No capítulo 20, *Eu tenho que morrer?*, o protagonista faz a última súplica, consciente de que será crucificado e ciente da sua finitude como ser humano. Relembrando Tillich (1976, p. 35–36): “a angústia do destino e da morte é a mais básica, mais universal e inescapável. Todas as tentativas de negá-la são fúteis [...]. Pois existencialmente todo mundo tem certeza da completa perda do eu que a extinção biológica implica”. Na esperança de conseguir amenizar a situação, faz um último apelo antes de se encaminhar para o doloroso processo que seguirá.

²³⁶ [Continuando o parágrafo que não será aprofundado neste estudo] “[...] Isso não o afirma diretamente a análise meramente fenomenológica de Otto, que, a propósito, não deveria ser chamada de ‘psicológica’. Contudo, está implícito em sua análise e deveria tornar-se explícito independentemente da própria intenção de Otto” (TILLICH, 2019, p. 223, grifo do autor).

²³⁷ Este tema será desenvolvido também no decorrer do subitem 3.2.1.4. Vivendo a fé como coragem.

Figura 61 - Um último apelo (1h47min43s–1h50min16s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

O *travelling* percorreu o espaço entre as árvores até se direcionar aos discípulos Pedro, João e Tiago e o protagonista, acompanhados pela trilha musical faixa 17, *Muro da respiração*²³⁸. Jesus pede para que eles o aguardem, enquanto faz suas preces. A panorâmica vertical aproxima o espectador até Jesus, que está em primeiro plano, sugerindo também a possibilidade de que ele esteja sendo ouvido em sua prece. Ele ora: “Pai do céu. Pai da terra. O mundo... que você criou, e que nós podemos ver, é lindo. Mas o mundo que você criou, e que nós não podemos ver, também é lindo. Não sei. Desculpa, Pai. Eu não sei qual é o mais bonito”.

Em plano detalhe, Jesus pega um punhado de terra com as duas mãos e afirma que aquilo também é seu corpo e reforça: “Juntos nós iremos morrer”, e deixa que a terra caia das suas mãos de uma só vez. Depois, em primeiro plano, une as mãos em prece e entre lágrimas pede;

Jesus: — Por favor, Pai. Estive com você por tanto tempo. Nunca te pedi para você me escolher. Eu sempre fiz como você disse. Você fez muitos milagres para os outros. Você abriu as águas do Mar Morto para Moisés. Salvou Noé. Você levou Elias para o céu numa carruagem de fogo... e agora está me pedindo para ser crucificado. Posso te pedir... pela última vez? Eu tenho que morrer? Existe um outro modo? Você está me oferecendo um cálice, mas eu não quero beber o seu conteúdo. Por favor, leve embora. Pare, por favor. Por favor, um Pai. Por favor.

A resposta vem e, desta vez, na personificação de um discípulo. Esta pode ser considerada uma experiência do sagrado vivenciada pelo nazareno, que transcende a estrutura sujeito-objeto da realidade. Desta forma, este mistério do sagrado, pode ser denominado como “*tremendum e fascinatum*, [que] expressa a experiência do ‘último’ no duplo sentido daquilo que é abismo e fundamento do ser humano” (TILLICH, 2019, p. 223, grifo do autor).

²³⁸ ANEXO C.

Figura 62 - A resposta (1h50min17s–1h51min29s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

A trilha musical continua enquanto Jesus chora. Partindo do *travelling*, é possível observar o vento pelo balanço das folhas e pelo tom de cor azul da cena, o que demonstra que ele, apesar da angústia, tem a certeza de que não ficará desamparado. Seu pedido por uma resposta é atendido pela presença do sagrado, sentida pelo nazareno através do vento suave que persiste, e ele se levanta e percebe a personificação²³⁹ de João na sua frente, que lhe oferece uma tigela. Porém, o discípulo está dormindo. O nazareno observa a cena e pergunta se aquela é a resposta procurada. Ele não responde com palavras, mas com o gesto de beber o líquido e oferecer a tigela para Jesus, que a toma em mãos.

Em primeiro plano, João fica ao lado de Jesus com a mão direita em seu ombro direito, demonstrando muito cuidado e ternura. Por intermédio da linguagem cinematográfica, Scorsese mostra que Jesus passará pela dor, mas nunca estará sozinho, embora a crucificação seja necessária para confirmação o poder divino. Jesus aceita beber e reforça: “Por favor, me dê força”. O protagonista sente, então, a intensificação da angústia da morte e, ao se afastar e efetuar sua sincera autorreflexão, compreendeu o que lhe aguarda (TILLICH, 1976, p. 36)²⁴⁰.

²³⁹ Novamente, a personificação foi a forma que o infinito, ou seja, o conteúdo da preocupação última, se fizera presente para o finito.

²⁴⁰ Este tema será melhor desenvolvido no item: 3.2.2 Visualizando a busca espiritual do protagonista.

Figura 63 - A identificação (1h51min43s–1h52min).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em primeiro plano, ele pede a João, Pedro e Tiago que permaneçam acordados por pelo menos uma hora. Pedro se desculpa por estarem dormindo. Entretanto, Jesus ouve o barulho dos soldados chegando e afirma ser tarde demais. O primeiro plano e a trilha musical faixa 2. *Gethsemane*²⁴¹ acompanham o protagonista angustiado com a situação, mas sabe o que precisa ser feito. Em primeiro plano, Judas caminha firme com seu cajado, guiando os soldados para cumprir sua tarefa como previsto. Em plano médio, Jesus e os discípulos aguardam. A partir do plano por cima do ombro é possível observar que Judas está com os olhos marejados, demonstrando que entrega o seu mestre a contragosto. Ao encontrar Jesus, disse: “Bem-vindo, Rabi!” e o beijou, para a identificação dos soldados e lhe deu um forte abraço. Ele trai aquele a quem ama. Todavia, compreende que precisa confiar no seu mestre, que se mostra corajoso.

Figura 64 - A última cura (1h52min09s–1h52min48s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

²⁴¹ ANEXO C.

Neste instante, Pedro pega uma faca e corta a orelha de um soldado. Em plano detalhe, observa-se o pedaço da orelha no chão. Jesus se dirige a Pedro afirmando: “Não. Você vive por isso, você morrerá por isso”. Pedro sai correndo, perseguido por alguns soldados. Jesus pega o pedaço da orelha do chão e a restitui ao soldado. Em primeiro plano, o protagonista olha para Judas, que observa a tudo atentamente sem se exaltar e pede a Judas: “Leve-me com vocês. Estou pronto”.

Neste instante, surge em primeiro plano e *raccord* de olhares o rosto de Jesus e, posteriormente, de Judas, que está com os olhos marejados de lágrimas. No capítulo 22. *Gólgota*, o nazareno passará por todas as humilhações e torturas possíveis para que o povo possa ver e sentir o que acontece com quem desafia o poder vigente. A trilha musical faixa 15, *Paixão*²⁴², acompanha.

Figura 65 – O doloroso caminho (1h57min19s–2h10min).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, a câmera percorre o espaço privilegiando o ponto de vista do espectador, que observa o nazareno de costas com sua coroa de espinhos e o corpo coberto por um pano. Ele está de frente para as pessoas, no pavimento superior da escada do templo, enquanto a multidão se manifesta de variadas maneiras, com deboches e lástimas. Em plano de conjunto, o ponto de vista se alterna e Jesus torna-se o foco no centro da tela, sendo que atrás dele está a estátua de Júlio César bem maior, mostrando visualmente que o poder de Roma ali é soberano.

Depois, em ângulo zenital em outra ruela, o espectador acompanha o sombrio itinerário para a crucificação. Nele, em primeiro plano, Jesus aparece carregando o patíbulo da cruz e passa num local estreito cercado pelos soldados e pela multidão que o segue. Durante o percurso, as reações são adversas. Muitos homens riem, um cobre o próprio rosto, uma mulher

²⁴² ANEXO C.

é focalizada cobrindo e abaixando a cabeça. Em plano médio, Jesus, que não tivera ajuda, carregava a cruz, alquebrado, fazendo o percurso em câmera lenta e com uma trilha musical que intensifica a dramaticidade.

Vale ressaltar a luz que incidia sobre Jesus sofrido e ensanguentado no decorrer da cena para destaca-lo em relação àqueles em seu redor, que se vestiam com a indumentária mais escura. Aqueles que o acompanhavam riam bastante. Em plano geral, chegando ao Gólgota, em aclave, há cruzeiros e alguns esperam no alto do morro para ver a crucificação (2h29s). Em primeiro plano, Jesus continuou carregando o patíbulo.

Figura 66 - A crucificação (2h25s–2h2min53s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

A câmera percorre o espaço e os crânios mencionados por Pilatos são mostrados no chão em plano detalhe. As quatro mulheres, as irmãs Maria e Marta, Madalena e Maria, mãe de Jesus, acompanham o nazareno de uma pequena distância. Em plano geral, vê-se o deserto enchendo a tela e nota-se algumas pessoas que acompanham o trajeto. No momento da crucificação, e a partir da voz diegética interna, em primeiro plano, Jesus pergunta onde está Maria e Madalena, e suplica: “Pai, desculpe por não ser um bom filho.” Ele se dirige às quatro mulheres, que se ajoelham, mas a aproximação é impedida pelos soldados.

Em ângulo zenital, o espectador acompanha o momento em que os soldados o colocam na cruz com uma placa em que se lê INRI²⁴³. No plano detalhe, ele é amarrado e o soldado começa a pregá-lo. Jesus pede: “Pai, fique comigo. Não me abandone.” Em plano detalhe, a câmera segue o martelo, Jesus berra. Em primeiro plano, Maria, sua mãe, se desespera. O plano geral, mostra ao espectador o deserto e as pessoas que acompanham a crucificação a partir da câmera posicionada atrás da cruz onde Jesus está. Depois, em primeiro plano, o foco é Jesus no centro da tela, que observa os dois ladrões ao seu lado. Posteriormente, olha as pessoas à sua frente, chora e vê sua mãe em desespero, enquanto Madalena, com os olhos marejados, o fita.

Em primeiro plano, o foco volta a ser Jesus para rapidamente passar para o plano ponto de vista, em que é possível ver o comportamento das pessoas, com toda a zombaria e os risos. Jesus fala: “Pai, perdoe-os.” Durante toda a cena acima, o nazareno sabe do que precisa fazer. Apesar de tudo, tem fê nos desígnios divinos e uma nítida coragem, sabe que está agindo da forma correta, depois do pedido que fez ao Pai.

Na primeira parte do capítulo 23, *Por que você me abandonou?*, Jesus está na cruz, ao lado dos ladrões, pronto para passar por seu último contratempo. Em estado vígil, mostra-se consciente do que era esperado dele e, ao longo do filme, seu amadurecimento espiritual foi acontecendo até chegar a este momento.

Figura 67 - O momento crítico (2h4min40s–2h5min40s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Jesus: — Pai! Por que você me abandonou?

²⁴³ Vê-se a inscrição na cruz a sigla INRI, o acrônimo da frase em latim: *Jesus Nazarenus Rex Iudaeorum* cuja tradução é ‘Jesus Nazareno (ou, de Nazaré), Rei dos Judeus’ (I.N.R.I., 2023, recurso online)

Em plano geral, percebe-se o vento forte. Não é possível ouvir as vozes das pessoas, somente o vento e as trovoadas. Para que o espectador compartilhe da agonia e acompanhe a expressão de Jesus física e emocionalmente, “Scorsese variou a visão frontal clássica do homem na cruz, colocando Dafoe de lado num plano médio longo, girando a câmera em 90°” (JASPERS; WARNECKE, 2013, p. 71–75)²⁴⁴. O objetivo é dramatizar a subjetividade do protagonista.

Neste ponto, os ruídos se extinguem, e o vento é audível. A mesma característica do cinema scorsesiano apresentada anteriormente, (capítulo 9. *João, o Batista*), é retomada com um clímax sonoro e, logo após, silêncio. Reiteradamente neste filme, os momentos de muito barulho são imediatamente seguidos pelos silenciosos. O intuito é envolver o protagonista e dar-lhe a possibilidade de fazer uma escolha. Há uma quebra na narrativa. O Messias não espera que sua maior dificuldade ainda acontecerá. A hipótese mais plausível é a de que ele tenha desmaiado e passado a viver num estado onírico. Deste momento em diante há uma fragmentação da narrativa, que envolve o protagonista numa situação inusitada, ele passará a viver num estado onírico.

Figura 68 - Um sinal do céu? (2h5min53s–2h6min36s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Os ruídos se extinguem. Apenas o barulho do vento suave é nítido. Jesus olha para o céu e vê duas nuvens encobrindo o sol. É importante explicar que, simbolicamente, a nuvem tem variadas características, sobretudo aquelas ligadas “à sua natureza confusa e mal definida, à sua qualidade de instrumento das apoteoses e das epifanias. [...] Ela oculta, escreve L. C. de Saint-Martin [1743–1803], os brilhos da luz que às vezes abrem sulcos nas trevas humanas,

²⁴⁴ “Scorsese varies the classic frontal vision of the man on the cross, putting Dafoe sideways in a medium long shot and rotating the camera by 90°.”

‘porque nossos sentidos não poderiam suportar o esplendor’” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 722).

Sobre isto, vale destacar, que se trata de um elemento de natureza ambígua. Desta forma, a cinematografia utilizada reforça a possibilidade de acesso ao conteúdo da preocupação última. Isto poderia dar esperanças ao nazareno de alguma forma, ou seja, haveria a possibilidade de livrá-lo daquele sofrimento, visto que ele fez um apelo e, diante da angústia da morte e da finitude, sente o total desamparo.

Em primeiro plano, aparece Jesus crucificado, próximo a dois outros também crucificados. Muitos dos presentes zombam dele, que está com o corpo respingado de sangue. Do ponto de vista do nazareno, ele observa as pessoas. Vale ressaltar um homem mais velho que chega ao centro do grupo e faz gestos agressivos. Mudando o foco, vê-se as outras duas cruzes estão tortas, enquanto a de Jesus está ereta verticalmente. Neste ínterim, em meio à agonia, Jesus vê uma figura delicada no chão.

Figura 69 – O “anjo da guarda” (2h6min37s–2h7min27s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — Quem é você?

Garota: — Eu sou o anjo que protege você. Seu Pai é o Deus da misericórdia não de penitência. Ele viu você e disse: — ‘Você não é seu anjo da guarda? Desça e o salve. Ele já sofreu o bastante’. Lembra quando Ele disse a Abraão para sacrificar seu filho? Quando Abraão estava para matar seu filho com uma faca, Deus o deteve. Se Ele salvou o filho de Abraão, você não acha que Ele salvará seu próprio filho? Ele estava testando você e está satisfeito. Ele não quer o seu sangue. Ele disse: — Deixe que ele morra num sonho. Mas deixe-o viver sua vida.

Do ponto de vista de Jesus, observa-se o vasto deserto e ouve-se a garota, que tenta convencê-lo sobre a legitimidade da sua ação para acabar com o sofrimento, para justificar o não cumprimento dos desígnios divinos. Sobre esse suposto anjo, Scorsese aponta que, tanto no livro quanto no roteiro original de Schrader, trata-se de um pequeno garoto árabe, mas nas

palavras do próprio diretor: “As pessoas ficariam chateadas e isso atrapalharia o assunto do filme” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 143)²⁴⁵.

Assim, ele decidiu substituí-lo por um homem idoso e “Lew Ayres [1908–1996] foi escalado em 1983 — mas esse conceito não parecia certo” (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 143)²⁴⁶. Por fim, escolheu a pequena garota. Essa mesma ideia já havia sido aplicada em outros filmes, como em *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), de Pier Paolo Pasolini (1922–1975). Assim sendo, o elemento criativo foi articulado para que o protagonista não desconfiasse que aquela singela criatura fosse, na verdade, um arquétipo do mal, assim como a serpente, o leão, e a coluna de fogo.

Figura 70 - Não haverá mais sacrifício? (2h7min28s –2h7min42s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Jesus: — Todas as dores que eram reais

Garota: — Sim, mas não existirão mais. Você já fez o bastante.

Jesus: — Eu não vou ter que ser sacrificado?

Garota: — Não, você não terá.

Figura 71 - Saindo da cruz (2h7min43s–2h8min9s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

²⁴⁵ “People would get upset and it would get in the way of what the film’s really about.”

²⁴⁶ “but that concept didn’t seem right.”

Assim, antes que Jesus saia da cruz, ela beija as feridas para talvez abençoar a sua atitude, demonstrando que aquele sofrimento é o suficiente. Vale notar que a cruz é grande e alta, mas ela se aproxima das feridas e inclusive retira a coroa de espinhos. A cena não mostra como ela tenha conseguido a proeza, talvez tenha voado, mas nada disso é explícito. É mais um fato sobrenatural entendido como natural, como se fosse do mundo humano.

Figura 72 - Jesus não é o Messias (2h8min10s–2h9min3s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Jesus: — Eu não sou o Messias?

Garota: — Não, você não é.

Jesus: — E esses outros?

Garota: — Não olhe para trás. Deus te deu vida. Olhe para frente.

Jesus: — Onde estão os discípulos?

Garota: — Eles ficaram com medo e fugiram.

Jesus sai da cruz com um manto. Aparentemente, sua expressão facial mostra desapontamento. Entretanto, confia no arquétipo do mal, que julga seus discípulos como fracos. Jesus entra completamente no estado onírico ao ver que a paisagem desértica se torna verde. Ambos caminham para a nova vida de Jesus. Os questionamentos existiam: Apesar de todo o sofrimento e entrega, ele não era o Messias? Inconscientemente, o desejo se sobrepõe, naquele momento, e ele aceita o que lhe é oferecido.

No próximo subitem deste estudo (3.2.1.3. *O desejo da vida prosaica e a angústia diante da culpa e da condenação*), continuaremos nossa análise acerca deste estado onírico, até o despertar do Messias, momento em que percebe qual é o seu destino. Como foi explicado no início deste subitem, o nazareno consegue potencializar sua ‘percepção de si’, partindo sempre do auxílio do sagrado e de sua legitimação como ser humano e ser divino.

Desta maneira, no capítulo 28, *Está consumado*, Jesus precisa de coragem para acordar e fazer algo a respeito das suas escolhas, mas ainda teria tempo?

Figura 73 - Jesus aceita o sacrifício (2h36min33s–2h37min43s)



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, Jerusalém aparece em chamas. O protagonista chega a um cume se arrastando, pois não tem forças. Em primeiro plano, permanece ajoelhado e levanta os braços e implora: “Pai. Você estará me ouvindo? Você ainda está aí?” Começa a chorar com os olhos vidrados e, com a imagem em *close*, declara.

Jesus: — Estará ouvindo um filho egoísta e infiel? Eu te combati quando você me chamou. Resisti. Pensei saber mais. Eu não queria ser seu filho. Pode me perdoar? Eu não combati o bastante. Pai... me dê a sua mão. Quero ser a salvação! Pai, pegue-me de volta! Faça um banquete! Dê-me as boas-vindas! Quero ser seu filho! Eu quero pagar o preço! Quero ser crucificado e ressuscitado!

Neste exato momento, a imagem apresenta Jesus na cruz, despertando do seu estado onírico com a voz diegética interna gritando: “Eu quero ser o Messias!” E acorda.

Figura 74 - O cumprimento da missão (2h37min44s –2h39min06s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Tem-se o plano geral e Jesus ao centro, a câmera se aproxima, focalizando o corpo do crucificado, sua cabeça está abaixada e o corpo ensanguentado. Em primeiro plano, ele acorda, se livra do demônio e levanta a cabeça. Encara a multidão e observa, principalmente, um homem idoso que gesticula, provavelmente o acusando. Depois, ainda em primeiro plano, o rosto de Jesus, que agora olha para fora da tela, no intuito de visualizar todos ao seu redor, e sorri, compreendendo que venceu a última tentação. O Messias vence como ser humano e ser divino e opta por realizar sua missão.

Sua expressão facial vai se alterando aos poucos. Ele percebe que seu pedido foi atendido e o Pai, o aceita como seu cordeiro. Então grita: “Está consumado!” Mais uma vez, agora em tom de voz baixo: “Está consumado!” E fecha os olhos definitivamente, ou seja, sai do estado onírico, para morrer crucificado e cumprir sua missão, para depois ressuscitar. Nesta parte, é possível traçar um paralelo com a Bíblia. Segundo o evangelho do apóstolo João, Jesus afirmou: “Eu sou o bom: o bom pastor: o bom pastor dá a sua vida pelas suas ovelhas. [...] Ninguém a tira de mim, mas eu a dou livremente. Tenho poder de entregá-la, e poder de retomá-la; esse é o mandamento que recebi do meu Pai” (JOÃO, 10: 11 e 18). Ele fizera sua reivindicação messiânica e, por escolha, aceitou ser o bom pastor²⁴⁷. Em outras palavras, ele se despoja do eu para cumprir o mistério. Por fim, o capítulo 29, *Créditos*, novamente destaca que a obra visa tratar o sobrenatural como natural.

Figura 75 - Serendipidade ou intervenção divina (2h39min22s–2h39min41s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Neste instante, a trilha musical reaparece, trata-se da faixa 20, *Está consumado*²⁴⁸. A imagem fica congelada e uma série de luzes e de cores aparecem nervosamente na tela. Surgem os créditos e o filme acaba.

²⁴⁷ “d) Deus, pastor de seu povo, devia dar-lhe, nos tempos messiânicos, pastor de sua escolha (cf. Ez 34,1+). Declarando-se o bom pastor, Jesus faz uma *reivindicação messiânica*; [...] h) Cristo tem em si mesmo a vida (3,35+) e ninguém lha pode tirar [...]; ele a dá livremente [...]; daí essa serena majestade, essa completa liberdade diante da morte [...]” (BÍBLIA, 2002, p. 1869, grifo nosso).

²⁴⁸ ANEXO C.

Conforme Martin Scorsese, a última tomada não foi intencional. A câmera usada para filmar essa cena estava com defeito e a luz vazou para o filme, causando um branco no ponto exato da cena em que Jesus morreu, e isso não foi descoberto até que o filme fosse processado. Serendipidade ou intervenção divina, faça a sua escolha (TRIVIA, 1998, recurso online).²⁴⁹

Jesus, como ser humano, se submete à angústia do destino e da finitude. Neste aspecto, a peculiaridade da contingência fez parte da sua existência. Ele escolheu o modo como iria desenvolver sua jornada. Em outros termos, fez as cruzes; se autoflagelou; foi tentado por Madalena; expôs suas dúvidas, angústias e medos; enfim, teve uma vida humana. Depois, há também a fase do estado onírico, na qual as personificações de Judas e dos discípulos tiram Jesus do desejo e o colocam na missão. Entretanto, sua missão estava determinada, mesmo que não tivesse consciência dela desde o início. Durante o percurso, exercitou tanto sua dúvida, quanto sua fé. Isso lhe proporcionou a oportunidade de se aprimorar ao longo da sua existência humana.

Nesta parte, abordamos como o nazareno aprimorou sua busca espiritual, assim como todos as adversidades que o fortaleceram na jornada. A seguir, trataremos do relacionamento de Jesus com Madalena, Maria e Marta tanto no estado vígil quanto no seu estado onírico.

3.2.1.3 O DESEJO DA VIDA PROSAICA E A ANGÚSTIA DIANTE DA CULPA E DA CONDENAÇÃO

Neste subitem, o foco será a angústia da culpa e o medo, articulando a relação com a mulher e a tentação. Os assuntos incorporam a busca espiritual do protagonista em que Jesus precisa vencer as contrariedades. Este tópico será desenvolvido a partir de sete capítulos do filme, os quais são: 3. *Madalena*; 4. *Eu preciso que você me perdoe*; sequência inicial do 11. *Retorno do deserto*; 24. *O mundo de Deus*; 25. *Existe apenas uma mulher no mundo*; 26. *Paulo*.

Nos tópicos anteriores, abordamos a angústia e o medo foram abordados, diante do vazio e da morte. No entanto, ainda permaneceram algumas perguntas. No filme, o protagonista poderia se relacionar com Madalena? Se sim, como isso aconteceria? Ele poderia lidar com sua dimensão de culpa? Precisava se posicionar a esse respeito, não era mais possível ignorar esse

²⁴⁹ “According to Martin Scorsese, the last shot was not intentional. The camera used to film this scene was faulty and light leaked in onto the film, causing a whiteout at the exact point in the scene at which Jesus died, and this was not discovered until the film was processed. Serendipity or divine intervention, take your pick.”

sentimento, sob o riso de enlouquecer com as dores e vozes. Seria possível administrar a situação? Em que medida a busca de Jesus por uma vida prosaica, com mulher e filhos, não seria uma fuga da angústia? As possíveis respostas a todos os questionamentos serão trabalhadas no decorrer deste subitem. Para desenvolver o tema, é válido considerar as análises feitas por Tillich, acerca da ameaça à autoafirmação moral do homem, relativamente em termos de culpa, e absolutamente em termos de condenação: “O ser do homem, tanto ôntico como espiritual, não só é dado a ele, mas também reclamado dele” (TILLICH, 1976, p. 42). Ele é responsável por si próprio, a liberdade o impulsiona a tomar suas decisões e lhe imputa a responsabilidade por elas.

Sendo assim, sua liberdade finita lhe permite agir nas possibilidades que lhe são apresentadas, concretizando o que o indivíduo considera ser seu destino. Desta forma, as ações de autoafirmação moral do ser humano o impulsionam em direção ao que é iminente seu destino. Mas se o sujeito irá desenvolver todo o seu potencial, isto dependerá dele próprio. Vale notar que o não-ser tentará refrear a tentativa de chegar ao ideal. Esta díade estará sempre presente porque faz parte do ser humano. O não-ser engloba o sentimento de incerteza, a angústia de culpa. Isto pode levar ao ato desesperado de dissipar o potencial que o indivíduo poderia alcançar (TILLICH, 1976, p. 42–43).

Para superar esta questão, o ser humano lida com a angústia da culpa através da ação moral. Tal fato apresenta implicações que tem como base a coragem em agir, ao englobar o não-ser em sua autoafirmação moral, o que pode se desenvolver de duas formas: na primeira, eventualmente, o indivíduo infringe as exigências morais em que se respalda desenvolvendo suas ações nas incertezas do destino; e na segunda, existe a responsabilidade da liberdade para o indivíduo, na qual o rigor moral acima de qualquer situação deve ser efetivado (TILLICH, 1976, p. 43).

O ponto é que nenhuma das duas são superáveis, quer dizer, a angústia da culpa sempre ressurgirá e gera o desespero moral. Além disto, como citado anteriormente (item 3.2.1), a angústia é imanente às outras angústias. A angústia da culpa é indissociável do medo e da morte. Dito de outra forma, o não-ser espiritual e moral são interdependentes. Na intenção de se resguardar da vacuidade e da insignificação, o indivíduo se alinha ao seu próprio ser essencial. Em contrapartida, a dúvida existencial tem potencial para solapar a autoafirmação moral através do ceticismo. Isto significa que a dúvida é considerada culpa e esta é corroída pela dúvida (TILLICH, 1976, p. 43–44)

É importante ressaltar que o protagonista vive numa dualidade e está sobrecarregado de dúvidas e angústias há muito tempo, sobretudo a angústia da condenação. Além disto, a necessidade de lidar com seus conflitos internos o faz tomar um caminho tortuoso e dar espaço às forças criativas do mal para dissuadi-lo de concretizar o que lhe cabe no seu destino. Por sua própria escolha, ele deve aceitar os desígnios divinos e domar seus desejos conscientes e inconscientes.

Em suma, nesta liberdade finita, as forças criativas do mal e do bem impulsionam e fortalecem o protagonista intrinsecamente. No capítulo 3, *Madalena*, iniciado no subitem 3.2.1.1. (A angústia diante do vazio e da falta de sentido), a culpa carregada pelo nazareno não lhe permite seguir sua jornada. Assim, compreende que seu desejo não pode ser concretizado, por comprometer sua missão. Então, se conscientiza que seu desejo seja, na verdade, um revés. A busca espiritual do protagonista está em processo.

Figura 76 – O lago (12min23s–13min25s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, Jesus anda próximo ao lago e segue sozinho. A trilha musical faixa 19, *Perturbado*²⁵⁰, começa a se intensificar gradualmente. Ele ouve os passos e vira-se por duas vezes, mas não vê ninguém e pergunta: “Quem é? Quem está me seguindo? É você?” Continua no seu caminho, acompanhado pela mesma trilha musical, que se intensifica ainda mais. O plano ponto de vista assegura que nem mesmo os passos de quem o segue são observáveis, é um som diegético interno.

Vale salientar que o protagonista caminha à margem do lago, que é um espaço para “outros mundos abaixo e para lá de nós próprios, fazendo com que, simbolicamente, o lago seja a entrada, para o bem e para o mal, das dimensões inconscientes da psique” (MARTIN;

²⁵⁰ ANEXO C.

RONNBERG, 2012, p. 44). Ressaltamos que os sinais da jornada vão se intensificar, pois o nazareno está neste limiar entre os mundos (humano e divino), o que amplia sua percepção e compreensão dos fatos. Novamente, ouve-se o chilrear de um pássaro, lembrando o início do filme. De acordo com o diretor, este fato retrata o ponto de vista do pássaro, que voou até parar em Jesus, dormindo próximo à árvore (Figura 22).

Esta sensação da ave de rapina descendo e colocando suas garras em seu cérebro causando estas dores de cabeça. Esta ave representa Deus, que literalmente lhe pede algo tão extraordinário que ele não pode aceitar e se recusa a aceitar. [...] Estes planos foram filmados com isso em mente para que as câmeras sempre se intrometessem e fossem sempre atrás dele. Isto é uma paranoia quase até a câmera se mover onde ele pensa que está assistindo e sendo falado sobre o que isso realmente é (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 13min–13min45s).²⁵¹

Nesta parte, o protagonista reconhece a ave de rapina como um sinal²⁵². Tem a sensação de estar sendo vigiado por algo além de sua compreensão e ele sente a necessidade de tomar uma posição concreta para conseguir vencer o desespero da dor. Para encontrar ajuda, Jesus precisa seguir sua jornada, embora ainda não saiba como agir. Falta-lhe a percepção do todo, não existe uma explicação direta, mesmo que o sagrado o acompanhe desde a infância (Figura 34). Isto o incita a tomar decisões ao longo da sua trajetória, o caminho o impulsiona a seguir, apesar das dúvidas permanecerem.

Nas cenas subsequentes, a “coragem como elemento da fé [arriscando-se e afirmando-se] a si mesmo diante dos poderes do ‘não-ser’, pelos quais todo ser finito está ameaçado” (TILLICH, 1974, p. 15, grifo do autor), serão permanentes e há real possibilidade do sucesso ou do fracasso. No momento em que ele cansou de combater e resolveu compreender o que precisa fazer, sentiu a necessidade de procurar Madalena com a determinação de resolver o que lhe incomodava ou atraía.

²⁵¹ “This sense of bird of prey coming down and put his claws in his brain causing these headaches. This bird that represents God, that literally is asking of him something that's so extraordinary that he can't accept it and refuses to accept it. [...]. These shots were designed with that in mind so that the cameras always prying and always going after him. This is a paranoia almost to the camera moves where he thinks he's been watching and being spoken about it truly is.”

²⁵² Cf. Glossário p. 357.

Figura 77 - Os símbolos (14min30s e16min).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Neste ponto, encaminha-se à cidade. Necessita falar com Madalena. Vale lembrar que ela cuspiu em seu rosto, no caminho para a primeira crucificação. A trilha musical faixa 6, *Sabahiya*²⁵³ se acentua. Dirige-se à cidade, observa os beduínos, caminha na direção da área comercial observando vários elementos de primeiro plano²⁵⁴. Para perto de uma porta, sobre a qual observa dois símbolos, uma cobra branca e outra preta, entrelaçadas, os opostos estão em plano detalhe, onde está localizada a casa de Madalena, a prostituta. Logo acima da porta, o lagarto que aparece na pintura. De acordo com o simbolismo ligada às culturas mediterrâneas, este animal é familiar, um amigo da casa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 600).

Figura 78 – O guia (14min39s–16min20s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Ao se defrontar com a porta, supôs ter recebido um sinal²⁵⁵, quando um beduíno o toca num esbarrão. O beduíno veste uma indumentária de cor alaranjada, destacando-se dos outros. O protagonista acredita ser o seu guia, um dos anjos divinos enviados para direcioná-lo. Naquele momento, entra no bordel porque precisava do perdão de Madalena antes de seguir para o deserto. Não somente a angústia da culpa, mas também o sentimento que nutre por ela não lhe permite esquecê-la. Entra no bordel e aguarda a possibilidade de poder conversar.

²⁵³ ANEXO D.

²⁵⁴ Ver em: 6. Camadas de profundidade, p. 81.

²⁵⁵ Cf. Glossário p. 357.

A trilha musical se modifica para a faixa 12, *Ya Sah*²⁵⁶. Enquanto isso, ele observa os frequentadores. Neste instante, a redução da profundidade de campo que se segue ao emprego desse tipo de foco permite ver, na progressão do plano, o beduíno. Este, é entendido como um guia por Jesus e destacado em *zoom-in*, sendo possível ver a íris do personagem. Posteriormente, em *zoom-in* e primeiro plano, o rosto de Jesus é focalizado para aproximar o protagonista desolado, que permanece no fundo da sala, aguardando. Nas palavras do cineasta,

[...] A ideia era novamente o desafio da proximidade. A proximidade do pecado que ronda cada ser humano diariamente. A proximidade de ser jogado bem na sua cara. Você sabe que é isso novamente lidando com o lado humano de Jesus. Como ele lida com isso? Você diz para sabermos que também entendemos, como se ele pudesse lidar com isso, nós poderíamos lidar com isso. Veja bem, essa era a ideia. Estou falando como um católico romano (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 15min24s–15min59s).²⁵⁷

Figura 79 - A espera (14min39s–15min33s)



Fonte: (THE LAST..., 1988).

O quarto de Madalena tem apenas uma cortina vermelha, que separa sua cama da área onde estão os frequentadores. Neste ponto, a ênfase é a sua degradação relacionada ao sexo. O fato é visivelmente claro pelas expressões de seu rosto e do de Jesus. Isto é mostrado até que o último cliente sai e ela fica sozinha. Para compreender a abordagem scorsesiana, o crítico de cinema e acadêmico americano. Harlan Jacobson lhe questionou: “Responda a alguns pontos de discórdia, se quiser. Algumas pessoas, vendo a cena inicial no bordel de Maria Madalena,

²⁵⁶ ANEXO D.

²⁵⁷ “[...] The idea was again the challenge of the closeness. The proximity of sin, which is around every human being every day. The closeness of being thrown right up into your face. You know this is it again, dealing with the human side of Jesus. How does he deal with this? You say so that we know we understand too, as if he could deal with that, we could deal with it. You see, that was the idea. I’m speaking as a roman catholic [...]”

pensam que Jesus está assistindo Madalena se apresentar num show de sexo” (JACOBSON, 1988, recurso online).²⁵⁸

M.S.: — Jesus e os outros homens não são *voyeurs*. Eles estão andando, eles não estão realmente assistindo. Alguns deles estão jogando; dois negros conversando. Jesus está esperando. Magdala era uma importante encruzilhada para caravanas, os mercadores se encontravam ali. E quando você estava em Magdala, a coisa a fazer era ir ver Maria. Mas o objetivo da cena era mostrar a proximidade da sexualidade com Jesus, a ocasião do pecado. Jesus deve ter visto uma mulher nua — deve ter visto. Então, por que não poderíamos mostrar isso? E eu queria mostrar a barbárie da época, a degradação de Maria. É melhor que a porta esteja aberta. Melhor se não houver porta. A cena não é feita para excitação; é para mostrar a dor em seu rosto, a compaixão que Jesus tem por ela enquanto luta contra seu desejo sexual por ela. Ele sempre a quis (JACOBSON, 1988, recurso online).²⁵⁹

Nos fatos apresentados, pode haver mais de uma intenção. A primeira é a possibilidade de mostrar a forma como Jesus lidou com a situação, colocando sua missão e a vontade de ajudar Madalena acima do seu desejo e que isto pode servir de exemplo, ou seja, a manutenção do foco no que realmente vai trazer uma evolução espiritual para o protagonista, além de tentar ajudar Madalena. Assim sendo, o protagonista ao presenciar a situação, sente a necessidade de tentar se redimir e não cede à tentação. Prioriza a chance de poder ajudá-la a mudar de vida, como mostrado neste capítulo 4. *Eu preciso que você me perdoe*, em que o protagonista expõe seus argumentos.

Figura 80 - O pedido de perdão (17min20s–20min35s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

²⁵⁸ **H. J. :** “Answer a few points of contention, if you will. Some people, seeing the early scene in Mary Magdalene’s brothel, think that Jesus is watching Magdalene perform in a sex show.”

²⁵⁹ **M. S. :** “Jesus and the other men are not voyeurs. They’re waiting, they’re not really watching. Some of them are playing games; two black guys are talking Jesus is waiting. Magdala was a major crossroads for caravans, merchants would meet there. And when you were in Magdala, the thing do to was to go see Mary. But the point of the scene was to show the proximity of sexuality to Jesus, the occasion of sin. Jesus must have seen a naked woman—must have. So why couldn’t we show that? And I wanted to show the barbarism of the time, the degradation to Mary. It’s better that the door is open. Better there is no door. The scene isn’t done for titillation; it’s to show the pain on her face, the compassion Jesus has for her as he fights his sexual desire for her. He’s always wanted her.”

A *mise-en-scène* demonstra como os personagens se conectam²⁶⁰ pelo *raccord* de olhar, seguido pelo silêncio que se estabelece e pelo desenrolar da cena. Em plano médio, Jesus dirige-se a Madalena pedindo perdão pelos erros cometidos e convidando-a para mudar a sua conduta. Ela afirma odiar Deus por tirar Jesus dela e depois, em prantos, afirma odiar os dois. Ele retruca dizendo que sua indecisão não é culpa de Deus, mas dele próprio, assumindo-se como ser humano equivocado. Ele tenta se redimir com Madalena, que afirma:

Madalena: — Você nunca teve a coragem de ser homem. Não olhe para mim! Se você não estava agarrado à sua mãe, você estava agarrado comigo. Agora está se agarrando a Deus... indo se esconder no deserto, porque está com medo. Vá. Sempre que te vejo, meu coração despedaça (20min40s –21min)

Ela tenta persuadi-lo a ficar, afirma que durante a infância o que mais queria era estar ao lado de Jesus. Ele, assente e afirma querer o mesmo, mas não cede à tentação e se encaminha para o deserto, está determinado a seguir. Ele faz uma escolha. sabe que não pode ficar devido aos problemas pessoais, continuaria ouvindo vozes, sentindo as dores. A questão é que precisa lidar com sua angústia da culpa. Provavelmente, este é o gatilho utilizado contra ele para o apartar da sua incumbência.

Esta incerteza profunda se transforma em culpa, e “a angústia da culpa mostra as mesmas características complexas que a angústia sobre o não ser ôntico e espiritual” (TILLICH, 1976, p. 43). Isto leva o indivíduo a se ver extraviado do seu destino. Mas o que teria feito de tão grave? Talvez ter pensado e esperado em uma vida conjugal no futuro, mas sabia que isto não seria possível. A sua angústia tomara uma proporção tão desesperadora que o fez acreditar que se expor à tentação para pedir o perdão de Madalena o salvaria.

Culpa e condenação têm “um peso infinito e não podem ser removidas por um ato finito de autonegação ôntica” (TILLICH, 1976, p. 45). Vale dizer que a tentativa de identificar a culpa para resolver o martírio não funcionaria. O ponto aqui não está relacionado somente ao medo, que seria possível caracterizar, mas também à angústia que é impossível de ser eliminada.

Em outro momento do filme, após os reveses do deserto (capítulo 10. *Fale comigo em palavras humanas*), o nazareno vivencia outra situação que causará desdobramentos futuros. No início do capítulo 11. *Retorno do deserto*, a situação se redesenha e Jesus retorna, conhecendo as irmãs Maria e Marta. Elas demonstram admiração e o seguem, reconhecendo-o como mestre até o momento da crucificação.

²⁶⁰ Ver em: 10. Fazendo conexões, p. 83.

Figura 81 - Regressando do deserto (1h49s–1h2min46s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, Jesus caminha sozinho e se direciona à primeira moradia que avista. Está maltrapilho e pede ajuda no momento em que chega à casa das irmãs Maria, interpretada pela atriz norte-americana Randy Danson (1950–) e Marta, interpretada pela atriz Peggy Gormley. Prontamente, elas o acolhem. Em plano detalhe, o vinho oferecido a ele, que agradece a hospitalidade.

Jesus: — Maria... Marta. Eu quero dizer que vocês são abençoadas. Eu vim aqui e vocês não me conheciam. Vocês me acolheram, me alimentaram, me reabilitaram.... Deus desceu e entrou no meu coração. [...].

Marta: — Você tem esposa?

Jesus: — Não.

Maria: — Como você pode viver assim no deserto? Me diga a verdade. Não te falta tudo isto? Ter uma casa, uma verdadeira vida.

Jesus: — Tenho que admitir. Eu gostaria, mas eu nunca vou ter uma.

Maria: — Ouça, se você realmente quer Deus, não gaste seu tempo no deserto. Ele não está lá, ele está bem aqui. Leia suas Escrituras. Deus não quer reza nem abstinência. Ele quer que você tenha filhos.

Marta interrompe Maria solicitando-lhe que não incomode o convidado, possivelmente, porque ela sabe que ele havia optado por levar uma vida diferente. Depois, Maria comenta com o nazareno sobre o assassinato de João Batista, cometido por Herodes. Jesus fica estupefato, a trilha musical com andamento mais lento sugere o tema mais sombrio, enfatizando a gravidade da situação.

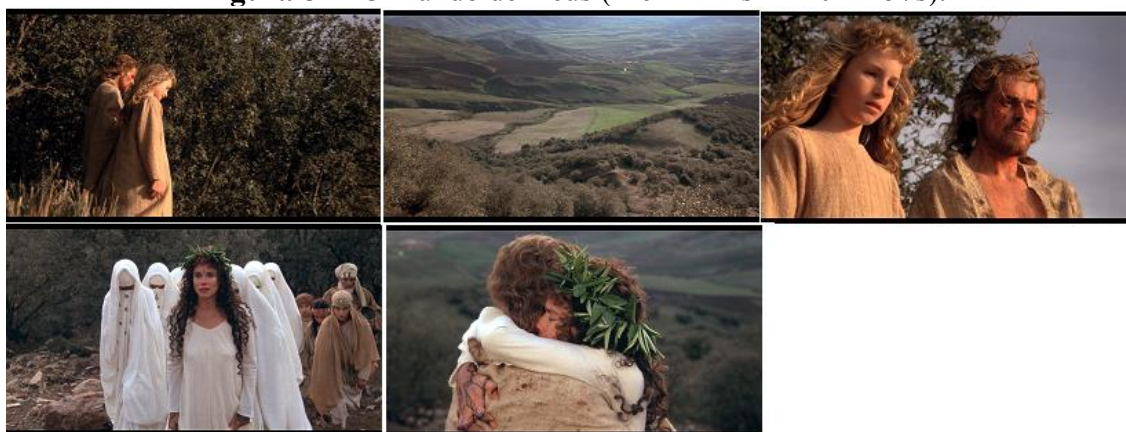
Esta parte é relevante por mostrar como Jesus estabelece o vínculo com Maria e Marta. Na segunda parte desta análise, em que o protagonista está em estado onírico, será demonstrado como isto será usado contra ele para o afastar dos desígnios divinos.

Neste controverso capítulo 24, *O mundo de Deus*, há uma fragmentação da narrativa, tornando a história ambígua, porque se torna onírica. Desta forma, há uma sensação de fuga, entrando no campo dos sonhos ou da aparente sensação de descolamento do real. A trilha musical faixa 10. *Começar*²⁶¹, reforça esse sentimento. As observações pertinentes à dúvida

²⁶¹ ANEXO C.

que o protagonista carrega e ao desejo de realizar seu sonho o fazem vacilar no cumprimento da sua missão.

Figura 82 - O mundo de Deus (2h9min12s–2h10min57s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

O estado onírico invade a tela, provocando a descontinuidade imagética, e para demonstrar que os fatos não mais condizem com a realidade, a paisagem se diferencia. Anteriormente havia o deserto; agora, em plano geral, é possível observar que o deserto desapareceu, a paisagem se modificou, parecendo um quadro renascentista (PIEPER, 2015, p. 132), inclusive com um quê de poeticidade. Jesus questiona se aquele é o Reino de Deus que ele havia mencionado.

O arquétipo do mal retruca afirmando que ali é a terra e Jesus quer saber a razão de tanta mudança. Na realidade ele é quem estava mudado, agora via a real beleza das coisas, assim como a harmonia entre a terra e o coração, onde está o mundo de Deus. O arquétipo do mal ainda salienta que, apesar de ser difícil de acreditar, os anjos invejam os homens.

Em plano geral, eles param e observam uma cadeia de montanhas com árvores e pastos verdes. Jesus avista um grupo de pessoas vestidas de branco e pergunta do que se trata. Ela, o arquétipo do mal afirma ser a cerimônia de casamento de Jesus, que está com o corpo ensanguentado. Jesus e a personificação²⁶² de Madalena, que está vestida de noiva e com uma tiara de folhas na cabeça, se encontram. Ele quer saber porque Madalena chora, ela afirma estar agradecendo a Deus por tê-lo trazido até ali. Ela chora e o abraça com força, no que é correspondida.

²⁶² Reforçando que o sentido usado para a palavra *personificação* é o mesmo explicado anteriormente (subitem 3.2.1.1 A angústia diante do vazio e da falta de sentido / nota 207). A partir deste momento até o fim deste subitem, todos os personagens relatados no estado onírico de Jesus referem-se às personificações.

Figura 83 - A polêmica falta de privacidade (2h11min–2h13min11s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Na cena seguinte, acompanhada pela trilha musical, *O Sentimento Começa* (faixa 1)²⁶³, a garota está sentada do lado de fora da cabana no meio de um lugar simples, cercado de árvores. Jesus e Madalena estão na cabana e ela o limpa cuidadosamente. Eles estão sentados no chão da cabana. Depois, Jesus se deita no colo dela, que continua limpando suas feridas. A luz incide sobre o casal. Desta forma, o jogo de luz permanece sobre as partes do corpo de Jesus que ela está limpando, incluindo os ferimentos causados pelos pregos da crucificação. Madalena também está aplicando uma espécie de unguento para curar suas feridas. O jogo de luz continua. Naquele instante, Madalena limpa o rosto de Jesus e a luz se apaga. Ao terminar, ela o beija e a cena fica clara novamente. Ele a abraça, a luz se apaga, eles fazem amor, ela deseja um filho. O arquétipo do mal está na cabana com eles.

Vale aqui ressaltar que as posições de ambos na cena com Madalena limpando as feridas de Jesus é uma referência à *Pietà* (1498–1499)²⁶⁴ de Michelangelo (1475–1564). Na perfeição da obra do grande mestre, o amor que envolvia o coração despedaçado da mãe com o filho morto nos braços é retratado dolorosamente.

Salientamos que o escultor possa ter sido influenciado pelo cardeal à época. Assim, a tentativa foi de sobrepujar “à distância histórica extrema entre os fiéis e o sacrifício de Cristo, transportando o observador não tanto para 33 a.C. (isto é, para o tempo e lugar do Calvário), mas para uma dimensão de eterna e renovada revelação” (RISALITI; VOSSILLA, 2015, p. 81)²⁶⁵. Uma apreciação na qual o artista trouxe realismo a uma beleza ideal plena e autêntica

²⁶³ ANEXO C.

²⁶⁴ Cf. CUTRACA, 2015, p. 436; PIEPER, 2015, p. 136.

²⁶⁵ “Forse su suggerimento del cardinale, Michelangelo voleva superare l’estrema distanza storica tra il fedele e il sacrificio di Cristo, trasportando l’osservatore non tanto nel 33 A.D. (cioè nel tempo e nel luogo del calvario), ma in una dimensione di eterna e rinnovata rivelazione.”

em relação à manifestação física. A intenção do escultor era expandir horizontes a partir de sua obra.

No filme, a sugestão também é de uma mudança de perspectiva, em que é dada ao nazareno a possibilidade de trabalhar suas questões mais íntimas. Nisto, a iluminação e os diversos planos detalhe direcionam o olhar do espectador para mostrar o cuidado de Madalena para com o seu amor, além do desejo amoroso que une o casal.

Jesus, mesmo vivendo no estado onírico, mostra a coragem de amar e o desejo de ser amado. O diretor esclarece que evidenciar a sexualidade do protagonista faz parte da tentação de ser um ser humano de verdade afirma ser necessário tratar desse assunto da maneira mais simples possível. Ainda assevera que “[...] essa não foi a última tentação. A última tentação era tornar-se um humano real” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 1h19min25s – 1h20min6s)²⁶⁶.

Figura 84 - A morte de Maria Madalena (2h13min12s–2h16min51s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Na sequência seguinte, Maria Madalena aparece grávida. Uma força elementar, o vento fora da cabana, sopra forte e trará uma mudança no sonho idílico do nazareno. A porta se abre abruptamente, Madalena a fecha e, ao retornar para a preparar a comida, é iluminada por um feixe de luz, e sorri. O chilrear do pássaro é acompanhado pela tela branca, este sinal não

²⁶⁶ “but that was not the last temptation. *Last temptation* was to be a real human being.”

anuncia a dor física de Jesus, mas a morte de Madalena. Jesus chora desconsoladamente. Depois, ao se levantar para sair, o arquétipo do mal lhe pergunta para onde está indo. Ele pega o machado e é questionado se quer matar Deus. O arquétipo do mal, então, lhe diz que não há nada a ser feito.

O símbolo do machado mostrado na cena é ambíguo. Anteriormente no *capítulo 10, Fale comigo em palavras humanas*, o machado fora utilizado para representar a tomada de consciência de Jesus frente à materialidade e a disposição em cumprir sua missão. Contudo, pode também ser associado à cólera, quando foi usado como arma na revolta do protagonista contra Deus. Para descontar sua raiva, ele defere várias machadadas na terra, as quais são ouvidas pelo som diegético externo.

Por fim, se cansa e o arquétipo do mal o consola, argumentando que Deus levou Madalena enquanto estava feliz, tornando-a imortal. A justificativa do arquétipo do mal é que Maria perceberia o amor de Jesus morrer e seu corpo se decompor. Declara que estava lá quando Deus matou Madalena, e que presenciou os fatos. Jesus discorda da justificativa dada pelo arquétipo do mal, que considerou apenas carnal o amor dele por Madalena, isto não é verdade como se pode ver na película (Figura 80). Então, o arquétipo do mal reforça que o nazareno não reclamou quando Deus deixou que ele vivesse. Agora, não pode reclamar porque Deus deixou-a morrer. Nesta hora, o arquétipo do mal pede para que Jesus confie em Deus.

Devemos realçar alguns aspectos nessa passagem. Inicialmente, Jesus vislumbrou a possibilidade de realizar seu desejo carnal e de ter um filho. Depois, ressaltamos a morte de Madalena: ela o resgata, mas depois morre. É possível que isto tenha fortalecido Jesus na maneira como lida com o sofrimento para talvez desenvolver seu potencial, aperfeiçoando sua ‘percepção de si’ e assim visualizar a sua busca espiritual. Na sequência, o arquétipo do mal pondera a situação enfatizando:

Arquétipo do mal: — Ouça. Existe só uma mulher no mundo. Uma mulher com muitas caras. [Nessa hora, Jesus olha estarecido para o *anjo*]. Esta cai, vem a próxima. Maria Madalena morreu..., mas Maria, irmã de Lázaro, está viva. Ela é a Madalena com um rosto diferente. Ela carrega, dentro de si, a tua maior alegria. Teu filho. Venha comigo.

No capítulo 25, *Existe apenas uma mulher no mundo*, a narrativa se apresenta desconexa e dramática, típica do estado no qual o nazareno se encontra, pronto para continuar seu percurso no estado sonial.

Figura 85 - Existe apenas uma mulher no mundo (2h16min56s–2h19min15s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus encontra a personificação de Maria e Marta com o arquétipo do mal depois que Madalena morreu. Em plano geral, o arco do triunfo, a porta da cidade de Jerusalém é mostrada e o arquétipo do mal assevera: “É assim que veio o Salvador. Gradualmente, de abraço, em abraço, de filho em filho. É este o caminho”. O *travelling* percorre o caminho, até que surge Maria estendendo a roupa. Marta aparece, chamando a atenção de Maria, Jesus está de frente para Maria, que se certifica da veracidade da situação, tocando Jesus. Marta reitera, que ele é real como elas, e pergunta se Maria não está percebendo. Aqui se nota mais uma tentativa de ludibriar o nazareno neste estado sonial. Jesus chama o arquétipo do mal para se juntar a eles, que pede para lhe falar em particular:

Arquétipo do mal: — Mestre, eu quero te dizer uma coisa. Sinto muito por Madalena. Eu nunca mais te deixarei sozinho. Eu irei te proteger sempre. Não quero que você siga o caminho errado e se perca de novo (2h18min14s).

Marta os convida para entrar. Marta cozinha, e depois se junta a Maria que está ao lado direito de Jesus. O arquétipo do mal, que está do lado esquerdo, apresenta-se amigável, sorridente e aceita o carinho de Marta, que passa a mão em seus cabelos. (2h18min45s). Em plano detalhe, Maria e Jesus tocam as mãos, e ele demonstra seu interesse. Os dois se abraçam. O arquétipo do mal se coloca como agente de proteção, talvez para que Jesus continuasse inebriado pela situação.

Figura 86 - A vida idílica de Jesus (2h19min16s –2h21min10s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

Na sequência seguinte, nota-se que o tempo passou. Duas crianças brincam na calçada da casa, o que sugere serem os filhos de Maria, irmã de Lázaro e Marta, e Jesus. Em *travelling* da direita para esquerda, o quintal da casa é mostrado até chegar a Jesus que é carpinteiro e está idoso. Em plano por cima do ombro, o arquétipo do mal se senta perto do nazareno e pergunta se ele está satisfeito e se tem alguma reclamação. Ele afirma que não tem nada a reclamar, sentindo-se envergonhado só de pensar. Ela pede a ele para se explicar. Em plano por cima do ombro, Jesus responde: “Em todos os erros que eu cometi. Em todas as maneiras erradas pelas quais eu procurei por Deus”.

Na realidade, ele afirma que tem liberdade de ação e o caminho escolhido faz parte do seu livre arbítrio. Jesus teve a oportunidade de escolher, e sua jornada foi sendo moldada a partir destas. Vivendo sua vida comum, torna-se amante de Marta, sempre incentivado pelo arquétipo do mal, que reforça: “Existe apenas uma mulher no mundo. Vá para dentro”. Ele não discutiu, levantou-se e foi. Desta maneira, ele seguiu vivendo em seu estado onírico, mas tem consciência de que a finitude não é negociável, muito menos a angústia de se sentir equivocado pelos atos anteriores. Em outras palavras, está completamente absorvido pela realização de seu sonho, e ainda não consegue perceber as incongruências da sua vida atual naquele processo.

No capítulo 26 uma cena curiosa chama a atenção. Nela, aparece a figura do apóstolo Paulo, outra personificação que não fez parte do convívio direto de Jesus, mas conviveu na comunidade. Ele aparece não mais como o Saulo, mas como Paulo. O apóstolo se apresenta no estado onírico do protagonista. Sua aparição é como um alerta, uma tentativa de despertar o protagonista.

Figura 87 - Paulo (2h21min22s–2h28min37s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus aparece cercado de crianças, Marta está na frente e o arquétipo do mal, como o agente de proteção na retaguarda garantindo a permanência do sonho, até que Jesus ouve um homem falando e vai ouvi-lo. É Paulo, que afirma ter cometido todos os tipos de atrocidades e se divertido com isso, pensando estar fazendo a vontade de Deus e seguindo a lei de Moisés e a ordem dos supremos sacerdotes. Inicialmente, ainda como Saulo puniria a cidade de Damasco. Até que, no meio do caminho, foi atingido por uma luz branca que o cegou e ouvindo uma voz:

Saulo: — Saulo, por que você está me perseguindo?

Jesus: — Por que você está contra mim?

Saulo: — Quem é você?

A voz respondeu ser Jesus, e como uma criança foi levado para a cidade de Damasco. Lá, Deus enviou Ananias, que abriu seus olhos, o batizou e ele passou a se chamar Paulo. Ele está ali para trazer a boa notícia sobre Jesus de Nazaré, o filho de Deus. Ele conta como se deu o nascimento de Jesus, afirmando que ele fora punido pelos pecados da humanidade, sofrendo tortura e sendo crucificado e morto. Porém, três dias depois, ele ressuscitou dos mortos e subiu aos céus, a morte fora dominada. Paulo pergunta se eles entendem que Jesus tenha dominado a

morte. Todos os pecados da humanidade foram perdoados e agora o Reino de Deus está aberto para todos.

Jesus interrompe Paulo e o questiona para saber se ele havia visto Jesus de Nazaré após a ressurreição, e Paulo afirma que viu a luz que o cegou e ouviu sua voz. Seus discípulos o viram. Eles estavam escondidos num sótão com portas fechadas, e ele apareceu lá. Jesus afirma que ele é um mentiroso, vira as costas e sai. Paulo o segue e pede que o espere. O arquétipo do mal pede que o nazareno se acalme. Paulo faz questão de ouvir Jesus e tentar entendê-lo. Assim, Jesus se apresenta como o nazareno que nunca foi crucificado. Paulo afirma que, apesar de Jesus não ter se salvado, o povo precisa de esperança e que, se a crucificação de Jesus fosse necessária, assim a história seria contada. As pessoas precisam da história de Jesus de Nazaré. O filho de Deus. O Messias.

Figura 88 - Jesus vulnerável (2h27min56s)



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Paulo agradece por Jesus ter se apresentado e diz que a partir de agora iria esquecer tudo sobre ele. O Jesus dele é poderoso. O nazareno sai desolado, acompanhado pelo arquétipo do mal, e procura o carinho de Maria, Marta e seus muitos filhos, pedindo para nunca ser deixado. Ele está feliz ali. Jesus se sente fora de controle. Scorsese colocou o protagonista na borda do quadro, com um grande espaço vazio preenchendo o resto. Para demonstrar a dinâmica do poder²⁶⁷ da cena, ele sai de seu eu corajoso e ousado, que encara e quer confrontar Paulo de Tarso, e se torna um ser defensivo e incerto, quando confrontado pelo outro personagem.

Apesar de tudo isto não condizer com sua missão, ele ainda se mantém no sonho. No fim, atrasou a concretização do seu destino por escolher viver num estado onírico, mas isto não foi suficiente para suplantarm suas angústias. E se ele tivesse escolhido permanecer onde estava? A possibilidade de falhar em sua missão pareceu possível no final do filme, pois Jesus precisou escolher por vontade própria ser crucificado, estava convicto de sua decisão. Na realidade, este

²⁶⁷ Ver em: 5. A dinâmica do poder, p. 81.

foi um momento rico para o protagonista, que teve chance de viver de outro modo no onírico, e perceber que a angústia não havia sumido, apenas reforçava o desejo de cumprir os desígnios divinos. No percurso de sua vida, Jesus conviveu com Madalena (Diálogo do capítulo 4. *Eu preciso que você me perdoe*) e ambos desenvolveram uma grande ternura um pelo outro. Durante uma parte de sua vida, Jesus lutou contra a tarefa que lhe incumbia como ser divino, e até mesmo Madalena o repudiou por fazer as cruzes para os judeus (Capítulo 2. *Condenado a morrer*). Porém, quando se assumiu como Messias e salvou Madalena do apedrejamento (Capítulo 7. *O sermão do monte*), ela conseguiu trilhar um novo caminho, e depois pode acompanhá-lo. Com isso o convívio se tornou possível, até o momento da crucificação.

No seu estado onírico, Jesus pensou que seu maior desejo era ter uma vida comum, esquecendo seu verdadeiro propósito. Todavia, a angústia não foi suprimida e Jesus compreendeu que sendo ser humano e ser divino, necessita desenvolver todo o seu potencial. Portanto, precisa acordar do seu estado onírico.

No próximo e último subitem, discorreremos sobre a continuidade da busca espiritual de Jesus. Em virtude disto, a abordagem se concentrará nas variadas maneiras pelas quais ele experimentará o contato com o infinito partindo de um conteúdo concreto, o finito, sempre reforçado pela sua fé e a coragem.

3.2.1.4. VIVENDO A FÉ COMO CORAGEM

Neste último subitem, a abordagem sobre a busca espiritual do protagonista será aprimorada partindo especificamente dos pontos da fé e da coragem. Este tópico será desenvolvido a partir de nove capítulos do filme: 7. *O sermão do monte*; 11. *Regresso do deserto*; 12. *Expulsando demônios e operando curas*; 14. *Lázaro*; 16. *A sombra da cruz*. 18. *À espera do sinal*; 19. *A páscoa — A última ceia*; 21. *Pôncio Pilatos*. Os símbolos e a cinematografia serão diluídos no decurso do texto.

É imprescindível esclarecer alguns pontos. Tillich (1974, p. 67) entende que a coragem, o risco e a dúvida englobam a fé viva. Esta não está sujeita a nenhum daqueles elementos e existe nela a certeza imediata da própria preocupação incondicional. Além disso, incondicional é experienciado por meio do conteúdo concreto e nunca de maneira direta, que pode ser apreendido teoricamente por uma investigação analítica. Desta forma, o indivíduo vivencia paixão, medo, desespero e êxtase, o que é denominado, de incondicional.

Nas partes do filme destacadas nesse subitem, o protagonista maneja o mistério do sagrado, explorando, por meio do conteúdo concreto, a preocupação última. Isto é demonstrado ao libertar Madalena do apedrejamento; na parábola do semeador; no sagrado coração; na cura dos obsessos; na transformação de água em vinho no casamento; na ressuscitação de Lázaro; no encontro com o profeta Isaías; no aparecimento das chagas; na transubstanciação do pão e do vinho; e, por fim, na articulação das palavras. Dos pontos de destaque, o investimento na coragem, interdependente da fé, direciona o protagonista a lapidar seu potencial (TILLICH, 1974, p. 67). Para desenvolver esta tarefa, durante o filme, o nazareno precisou combater e lidar consigo mesmo antes de se convencer que conseguiria completar sua missão. Assim, a sua angústia, o medo e a dúvida foram sendo trabalhados com a coragem e a fé desenvolvidos no decurso da jornada. O protagonista se guiou pela revelação, o êxtase, e o milagre²⁶⁸.

Evidenciamos que os capítulos selecionados abordam a tentativa de se estabelecer o Reino de Deus na terra. O nazareno aprimorou sua coragem mesmo diante da certeza da finitude humana. Reforçando, segundo Tillich (1976, p. 36), o ser humano precisa ter consciência da ameaça do não-ser, da angústia da morte, para esmerar sua coragem e se tornar seguro. Isto significa, que a exigência que a superação dos obstáculos foi necessária para que ele fosse impulsionado a caminhar.

O capítulo 7. *O sermão do monte*, apresenta um protagonista firme, que segue adiante na sua caminhada, apesar das ameaças de Judas. Ele está confiante em seu propósito de falar para quem quiser ouvi-lo.

Figura 89 - O apedrejamento (32min19s–35min25s).



Fonte: (THE LAST...,1988).

²⁶⁸ Cf. TILLICH, 2019, p. 117–130.

A cena mostra o dia seguinte. Em plano geral, Judas caminha ao lado de Jesus e tenta lhe dizer que o acompanha para entender a situação, de modo que, se o nazareno se desviar do caminho, aquele o matará. Adiante, Madalena é puxada pelos cabelos e jogada no meio da multidão para ser apedrejada. Judas e Jesus chegam. O nazareno começa a falar articuladamente, permanecendo no centro da tela, expondo os comportamentos das pessoas. Questiona quem nunca havia pecado. Em plano americano, Zebedeu, interpretado pelo ator americano Irvin Kershner (1923–2010), se apresenta, afirmando que não tem nada a esconder. Diante disto, Jesus o expôs em sua intimidade e o alerta:

Jesus: — Cuidado Zebedeu! Existe um Deus. Ele viu você enganar seus empregados. Ele te viu com aquela viúva, como se chama?

Homem: — Judite.

Jesus: — Judite. Você não tem medo que Deus te paralise ao levantar esta pedra? Que seu braço se defínhe? Que você perca a força?

Depois, afirma que Deus pode fazer com que ele perca suas forças. A trilha musical faixa 11, *Antes do Anoitecer*²⁶⁹ reforça a importância da fala do protagonista. Isso faz com que Zebedeu se atemorize e desista do apedrejamento, retirando-se diante da ameaça. Em primeiro plano, o nazareno impôs-se com segurança, mostrando aparentemente que tem o dom da palavra, utilizando argumentos que convidam as pessoas a pensarem nas consequências dos seus próprios atos.

Façamos uma breve observação: esta sequência, que está vinculada à experiência existencial²⁷⁰ do diretor. Para isto, propôs que o protagonista deveria ser alguém como aquele indivíduo que anda pela esquina da oitava avenida com a 43ª rua da cidade de Nova Iorque, conhecida por ser uma área de alto risco (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 25min45s–26min58s). O próprio Scorsese afirmou:

Eu estava pensando em Nova Iorque, Manhattan, oitava avenida e a 48ª rua, o quarteirão onde filmamos *Taxi Driver* à noite, uma área muito perigosa onde há traficantes de drogas, cafetões e prostitutas — é a minha visão do Inferno. Se você fosse até lá, aqueles dez quarteirões da Rua 42 até a Rua 52 na 8ª Avenida, e dissesse: “Bem-aventurados os mansos porque eles herdarão a Terra”, você seria roubado, espancado ou morto. Você vai lá e pega as pessoas e fala: ‘Olha, eu quero te falar sobre Jesus, eu quero te falar sobre uma coisa que Ele acabou de falar’, aí é uma confrontação. Eu tentei fazer isso com o Sermão da Montanha; a gente teve que destruir a bela poesia dela, e convertê-

²⁶⁹ ANEXO C.

²⁷⁰ Capítulo 2. Nota 46. p. 40.

la para sugerir, quase, que ele está tendo a ideia pela primeira vez (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 127).²⁷¹

Trata-se de mudar a perspectiva do público para o contexto da realidade scorsesiana e adaptá-la ao Jesus do evangelho que, à sua época, andava com indivíduos rejeitados pela sociedade e excluídos socialmente e era mal visto por muitas pessoas no poder. O cineasta reforça que o nazareno estava ali para todos: “Ele [Jesus] preferia, ‘sair com o que chamaríamos agora de classe baixa, e são eles que precisam de muita atenção, é a ideia de sair com pessoas do corredor da morte’” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 25min45s–26min58s)²⁷². Acrescenta ainda que o verdadeiro cristianismo prioriza auxiliar não somente as vítimas, mas também os criminosos, independente do crime cometido, esta é a verdadeira luta do cristianismo.

Seguindo na nossa análise, o nazareno os persuade a interromperem o apedrejamento e os seguem para obter outros esclarecimentos. Assim como Judas, eles estão movidos pela violência, camuflada pelo sentimento de justiça e este é mais um motivo para reforçar a coragem demonstrada por Jesus.

Figura 90 - O povo o acompanha (36min–36min12s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em primeiro plano, Jesus sai abraçado com Madalena, acompanhado pelas pessoas que os seguem. A partir desse momento, o som diegético interno permite ao espectador ouvir os

²⁷¹ “I was thinking about New York, Manhattan, 8th Avenue and 48th Street, the block where we shot Taxi Driver at night, a very dangerous area where there are drug pushers and pimps and prostitutes - it's my vision of Hell. If you were to go there, those ten blocks from 42nd to 52nd Street on 8th Avenue, and say, "Blessed are the meek for they shall inherit the Earth,' you'd get robbed, or beaten up, or killed. But if you go there and grab people and say, 'Look, I want to tell you about Jesus; I want to tell you about something He just said,' then it's a confrontation. I tried to do that with the Sermon on the Mount; we had to destroy the beautiful poetry of it, and convert it to suggest, almost, that he's getting the idea for the first time.”

²⁷² “[...] he preferred more, quote unquote hang out with what we would term now the low life, and they are the ones who need a lot of attention it is the idea of hanging out with people on death row. [...]”

pensamentos de Jesus, que deve falar ao povo, mas não tem certeza sobre o que dizer: “Deus faz muitos milagres. E se eu disser a coisa errada? Se disser a coisa justa?”

Ele não sabe o que dizer, mas assume a postura de coragem e confia, é uma forma de autoafirmação (TILLICH, 1976, p. 33). Assim sendo, ele se sente seguro para parar e pedir a todos que se aproximem. As pessoas dialogam entre si e não esperam nada de bom de Jesus, porque ele é de Nazaré.

Figura 91 - A parábola do semeador (36min56s–38min23s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Ele, então, está agachado, começa a contar uma história. Seguindo em plano por cima do ombro, o olhar dos ouvintes em direção a Jesus pode ser visualizado. Ele se encontra numa posição mais elevada. No curso de sua fala, o ponto de vista é o dos ouvintes, mostrando a articulação do nazareno. O plano médio possibilita ao espectador visualizar a figura de Jesus, o céu e das nuvens, à direita da tela.

Esta imagem do último quadro é importante pelo seu valor simbólico, a amplidão, “antes mesmo de toda valorização religiosa do céu, ele revela sua transcendência. Por sua simples existência, o céu ‘simboliza’ a transcendência, a força, a imutabilidade. Ele existe porque é *elevado, infinito, imutável, poderoso*” (ELIADE, 2022, p. 42–43, grifos do autor) e neste instante, existe a possibilidade de se estabelecer esta ligação entre Jesus e o conteúdo da preocupação última a partir da articulação da linguagem.

Jesus: — Um agricultor estava plantando no seu terreno. Algumas sementes caíram no chão e os pássaros as comeram. Algumas sementes caíram entre as pedras e secaram. Mas algumas sementes... caíram em solo fértil... e deram tanto trigo capaz de alimentar toda uma nação. Estão me ouvindo?

Ao concluir a fala, ele afirma ser o agricultor. Zebedeu o chama de lunático. Apesar disso, um dos ouvintes, que se tornará seu apóstolo, o chama de Rabi e pergunta: “Diga, se você é o agricultor... e nós somos as pedras, qual é a semente?” Nesta ocasião, em contraplongê e no ponto de vista do ouvinte, Jesus se concentra e o audiente reforça a pergunta novamente. Jesus responde: “O amor. Ame seu próximo”.

Sua pregação gera questionamentos, admiração e sentimentos diversos. Partindo da manifestação do dom da palavra, o nazareno consegue expor sua proposta. Neste ponto, temos um estado de êxtase, a mente de Jesus suplanta sua conjuntura usual e passa a um estado de espírito admirável.

Além disto, há “um estado mental em que a razão está além de si mesma, isto é, além da estrutura sujeito-objeto” (TILLICH, 2019, p. 124); o protagonista vai experimentar o êxtase, que somente aconteceu porque ele sentiu sua “mente possuída pelo mistério, isto é, pelo fundamento do ser e do sentido” (TILLICH, 2019, p. 124–125); ele conseguiu usar o dom da palavra para despertar a atenção das pessoas.

Entra novamente a trilha musical faixa 11, *Antes do Anoi-tecer*²⁷³, o que parece trazer certo controle da situação. Jesus assevera: “[...] serão todos abençoados, porque é deles o reino do céu!” Algumas pessoas riram e Jesus completa: “Acreditem em mim... estes que agora estão rindo, mais tarde irão chorar. Aquele que está alimentado agora, sentirá fome. E os ricos serão pobres para sempre!”

A situação sai do controle, alguns gritam e pedem para matarem os que riram, e Jesus, atordoado, protesta: “Eu não disse morte, eu disse amor! Eu disse amor!” Jesus reforça que fala sobre amor e não sobre violência. Assim, o grupo se dispersa e os que se alinham com as ideias do nazareno, permanecem.

Figura 92 - Demonstração de humildade (42min–42min13s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Madalena quis ajudar, mas Jesus lhe pede que fique e fale sobre ele. Ela ainda não pode segui-lo. Em plano detalhe, Judas observa o nazareno a lhe tirar a sandália e limpar seu pé, que “[...] significa frequentemente humildade. O discípulo lava os pés do seu senhor como ato de respeito humilde; o senhor poderá lavar os pés do discípulo com ato de entrega de amor” (MARTIN; RONNBERG, 2012, p. 424). Neste ponto é possível verificar como o protagonista

²⁷³ ANEXO C.

salva alguém que ama, convencendo-a a mudar de vida. O gesto mostra aos futuros discípulos um comportamento diferente de Jesus e o observam atentamente, mas ainda não o seguem. A exceção é João, interpretado pelo ator norte-americano Michael Been (1950–2010). Na segunda parte do capítulo 11, *Regresso do deserto*, o Messias após se reabilitar na casa de Marta e Maria, retorna ao deserto e faz um convite especial aos seus discípulos.

Figura 93 - O líder (1h3min–1h5min18s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral e à noite, os discípulos ainda o aguardam no mesmo local onde encontraram João Batista. Havia passado mais de um mês. Judas está sentado perto de uma fogueira, enquanto os outros discutem sobre como vão agir depois da sua morte. Também falam sobre as suas vidas pregressas, discutem sobre a veracidade de Jesus ser mesmo o Messias e refletem sobre a ausência do Mestre. Para reforçar um confronto tenso,²⁷⁴ o tom das vozes aumenta e a discussão se estende até que Judas, como líder, dá a ordem de que devem esperar ali. Judas está de pé, os outros discípulos estão sentados e apenas Pedro apresenta seu ponto de vista. Diz que, no início, quis retornar para Galileia, mas que, agora, concorda com Judas. Este, ironicamente, afirma que Pedro é firme e sólido como uma rocha e ninguém pode mudar sua opinião. Desta maneira, Judas está questionando a utilidade de Pedro no grupo. Sobre esta parte, Scorsese, em entrevista concedida ao crítico de cinema Richard Corliss (1988) atesta:

Então, quando tivemos que fazer a cena do Sagrado Coração, aqui está o que achei mais importante. Você tem esses caras brigando o tempo todo, assim como nos evangelhos. Está tudo aí: “Sou o único, eu sou o único, vou me sentar ao lado dele quando o Reino dos Céus vier. Estarei à sua direita.” “Não, eu estarei à sua direita!” Coisas histéricas! Então, eles estão brigando, e Judas está sendo um chato, como sempre (CORLISS, 1988, p. 34–43).²⁷⁵

²⁷⁴ Ver em: 3. Confronto tenso, p. 80.

²⁷⁵ “[...] So when we got to do the Sacred Heart scene, here’s what I thought was more important. You have these guys bickering all the time, just like in the gospels. It’s all there: ‘I’m the one, I’m the one, I’m gonna sit next to him when the Kingdom of Heaven comes. I’ll be at his right hand.’ ‘No, I’m gonna be at his right hand!’ Hysterical stuff! So they’re all bickering, and Judas is being a pain, as usual [...]”

O protagonista, que anteriormente se mostrava inseguro, agora apresenta o seu momento de mudança²⁷⁶. Para retratar visualmente a transformação do protagonista, o diretor enquadra Jesus centralmente em toda a cena, acompanhado pela trilha musical faixa 14, *Estigmas*²⁷⁷. Até sua expressão facial se altera, demonstrando total controle da situação. Desta forma, o espectador pode acompanhar a modificação de personalidade do nazareno. Os discípulos se juntam para ouvirem seu mestre, que quer saber se foram batizados. Diante da resposta afirmativa de Pedro, Jesus os convida para uma guerra. E novamente, o êxtase, o protagonista se vê tomado pelo mistério.

Figura 94 - O convite para a guerra (1h5min21s–1h7min19s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — João batizou com água e eles o mataram. Agora eu batizo com fogo.

Judas: — Foi isso que João Batista te disse?

Jesus: — Eu tenho um convite para vocês.

Pedro: — É uma celebração?

Jesus: — Não. Eu não estou convidando vocês para uma celebração. Estou convidando vocês para uma guerra.

Jesus: — Este é o meu coração. Peguem-no. Deus está em nós. O demônio está fora de nós, pelo mundo em torno de nós. Nós pegaremos um machado e cortaremos a garganta do demônio. Nós o combateremos aonde quer que ele esteja. Na doença, na riqueza, até no templo. Eu guiarei vocês. Se vocês têm ovelhas, deem-nas. Se vocês têm uma família, deixem-na. Eu acreditava no amor. Agora eu acredito nisto! (Plano detalhe do machado).

Ele inclina sua cabeça em direção a seu peito descoberto e arranca seu próprio coração, com suas duas mãos, algo inimaginável. É um encontro com o mistério do sagrado, em que o choque ontológico é absorvido e sobrepujado. Do ponto de vista religioso, configura-se, assim, “o poder aniquilador da presença divina (*mysterium tremendum*), [que] é superado no poder

²⁷⁶ Ver em: 1. Momento de mudança, p. 78.

²⁷⁷ ANEXO C.

fascinante da presença divina (*mysterium fascinosum*)” (TILLICH, 2019, p. 126, grifo do autor). Trata de um aspecto do *numinoso*, termo criado pelo teólogo Rudolf Otto (1869–1937), no seu livro *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* — 1917/1979 [O Sagrado] (OTTO, 2007).

Essa sensação pode ser uma suave maré a invadir nosso ânimo, num estado de espírito a pairar em profunda devoção meditativa. Pode passar para um estado d’alma a fluir continuamente, em duradouro frêmito, até se desvanecer, deixando a alma novamente no profano. Mas, também pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremecimento como que diante de uma assombração. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim também como tem sua evolução para refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremecimento e o emudecimento da criatura a se humilhar perante — bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável mistério acima de toda criatura (OTTO, 2007, p. 44–45).

O êxtase acopla “a experiência do abismo, ao qual é conduzida à razão em todas as suas funções, e a experiência do fundamento, no qual a razão é possuída pelo mistério de sua própria profundidade e da profundidade do ser em geral” (TILLICH, 2019, p. 126). Na película, Jesus está imerso na sua tarefa e sabe que precisa realizar um feito extraordinário para convencer seus discípulos que de fato é o Messias. Até aquele momento, ele demonstrou a todos que não estava convencido (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 41min13s). A atitude de arrancar o coração do peito transforma uma situação comum, que seria o seu retorno do deserto, em algo extraordinário.

Na análise da simbologia do coração, é imprescindível “sempre considerar o contexto da sua criação ou reprodução” (RENDERS, 2009b, p. 405). Nesta sequência cinematográfica, é possível afirmar que ocorreu “uma ressignificação do contexto: o sentido pode permanecer, mas levar a uma ressignificação de elementos básicos de uma confissão ou denominação” (RENDERS, 2009b, p. 405). O ponto de destaque desta simbologia do coração é a representação de uma espiritualidade que engloba outras confissões religiosas (RENDERS, 2009b, p. 375). A cena foi construída por Martin Scorsese, que teve como base religiosa a Igreja Católica Apostólica Romana, e por Paul Schrader, que teve como base religiosa a Igreja Cristã Reformada, uma denominação Calvinista (SCHRADER, 2018, p. 2).

Isto pode representar três possibilidades: a primeira, pode ser um índice e representar o sacrifício salvífico de Jesus, embora ele ainda não esteja ciente disto neste ponto do filme; em segundo lugar, pode indicar o oferecimento de seu coração (a sua vida) a seus discípulos como

forma de comunhão; por último, pode representar a doação de seu coração na batalha para a qual chamou seus discípulos e que envolverá violência.

Na sequência, Jesus divino e humano pede aos discípulos que peguem seu coração, que está sangrando. Esta imagem já foi usada na época medieval, numa simbologia parecida, em pintura do artista Giovanni di Paolo, por volta de 1460, na qual Catarina de Siena troca seu coração com Jesus (RENDERS, 2009a, p. 125). Scorsese na entrevista concedida a Richard Corliss (1988, recurso online) pontuou:

Minha avó era quem tinha o retrato do Sagrado Coração. [...]: E lembra quando você ia à igreja e via Jesus na cruz? E ele está sangrando da ferida do lado? E há este anjo abaixo dele com um copo? O sangue está pingando no copo? O sangue mais precioso! Um ótimo título para um filme: *sangue mais precioso*. A cena em que Jesus retorna de suas primeiras tentações no deserto para abrir suas vestes e arrancar seu coração é direto dessa iconografia (CORLISS, 1988, p. 36, grifo do autor).²⁷⁸

Este tópico relacionado ao Sagrado Coração tem uma simbologia extensa, na tradição bíblica, inúmeras passagens citam o coração, para simbolizar a vida interior do ser humano, sua vivência afetiva, o cerne da inteligência e da sabedoria (GÊNESIS, 8, 21, nota b²⁷⁹, p. 45). Além da passagem do livro de Gênesis, os santos e os místicos também convergem para este símbolo, o coração, que, conforme Ramos evidenciou: “A vida espiritual nasce dele, desenvolve-se e une as pessoas; é lugar central que une todos num só ideal” (RAMOS, 2002, p. 35–36). Tudo isso reforça que as três possibilidades descritas são plausíveis na proposta do mestre de unir seus discípulos num único ideal.

No filme, pode-se demonstrar o valor que o Messias investira na sua missão, a ponto de entregar o seu próprio coração, vencendo o medo de se assumir Messias. Vale ressaltar que, na cena, todos se ajoelham, exceto Judas. Jesus, que previamente acredita no amor, mostra o

²⁷⁸ “My grandmother was the one who had the portrait of the Sacred Heart. [...]: and remember when you'd go into church, and you'd see Jesus on the cross? And he's bleeding from the wound on his side? And there's this angel below him with a cup? And the blood is dripping into the cup? The most precious blood! A great title for a film: *Most Precious Blood*. /The scene where Jesus returns from his first temptations in the desert to open his robes and pull out his heart is right from that iconography.”

²⁷⁹ “b) O coração é o interior do homem, distinto do que se vê e sobretudo da ‘carne’ [...]. É a sede das faculdades e da personalidade, de onde nascem pensamentos e sentimentos, palavras, decisões, ação. Deus o conhece profundamente, quaisquer que sejam as aparências [...]. O coração é o centro da consciência religiosa e da vida moral [...]. É em seu coração que o homem procura a Deus [...], que o ouve [...], que o serve [...], o louva [...], o ama [...]. O coração simples, reto, puro, é aquele que não está dividido por nenhuma reserva ou segunda intenção e por nenhuma falsa aparência em relação a Deus ou aos homens [...]” (GÊNESIS, 8, 21, nota b, p. 45).

machado e quer saber quem está com ele. Judas se adianta, mostrando que concorda em apoiá-lo, chama-o de Adonai e beija-lhe os pés. Scorsese explicou como visualizou a sequência:

Na verdade, aquela cena, que não estava no livro de Kazantzakis, foi escrita por Paul Schrader, um calvinista holandês, e foi uma espécie de cutucada para mim como católico. Ele também queria mostrar que o sobrenatural e o natural existem no mesmo plano. Mas estávamos fazendo isso o tempo todo [...]. E então Jesus aparece, e é a solidariedade partidária. É a convenção democrata, todo mundo se reunindo. Unidade, e é a sua presença que está brilhando tão forte naquele momento que eles têm que estar unidos atrás dele. Então, novamente, você poderia dizer que os apóstolos o estão vendo de volta do deserto, com a luz da fogueira, a música ao redor e o brilho atrás de sua cabeça, apenas um pequeno toque de De Mille [Cecil Blount DeMille (1881–1959)] Poderia ser alucinação em massa, hipnose em massa. Nós não sabemos. É um símbolo para reunir todos, especialmente Judas, que beija seus pés e diz: ‘Adonai!’ De repente, Jesus é Deus? Espere um segundo! Sim — Judas precisa disso. Assim como os outros, para se convencer de que este é o homem (CORLISS, 1988, p. 36, grifo do autor).²⁸⁰

O capítulo 12. *Expulsando demônios e operando curas* é marcante por mostrar um Jesus confiante. As dúvidas e as angústias foram substituídas pela certeza e a coragem de sua conexão com o conteúdo da preocupação última.

Figura 95 - Um momento de certeza (1h7min21s–1h7min31s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus (som diegético interno): — Hoje e amanhã eu exorcizo demônios e faço curas. No terceiro dia... eu serei perfeito.

²⁸⁰ “Actually, that scene, which was not in the Kazantzakis book, was written by Paul Schrader, a Dutch Calvinist, and it was kind of nudged to me as Catholic. He also wanted to show that the supernatural and the natural exist on the same plane. But we were doing that all along. [...] /And then Jesus shows up, and it is party solidarity. It's the Democratic convention, everybody getting together. Unity, And it is his presence is shining so strong at that moment that they have to be unified behind him. Then again, you could say that the apostles are seeing him just back from the desert, with the light from the campfire, and the music around, and the glow behind his head, just a little touch of DeMille. It *could* be mass hallucination, mass hypnosis. We don't know. It's a symbol to bring them all together especially Judas, who kisses his feet and says, ‘Adonai!’ All of a sudden Jesus is God? Wait a second! Yes— Judas needs this. So do the others, to be convinced that this is the man.”

Em plano médio, Jesus se apresenta de costas para o espectador, assim como na missa da igreja Católica Apostólica Romana celebrada em latim, com o sacerdote de costas para o público e de frente para o oriente, na direção do altar²⁸¹. O plano está dividido meio a meio. Numa das partes a terra, o deserto; na outra, o céu e as nuvens. Isto pode enfatizar que ele está consciente, reforça que aceitará o desafio. Está em consonância com as propostas da sua missão e com a possibilidade de atingir seu potencial. A trilha musical faixa 1, *O sentimento começa*, se intensifica, as falas do protagonista que não são mais vacilantes, evidenciando a certeza de que se tornará perfeito no terceiro dia. Em plano geral, a simbologia do céu e das nuvens, mostra a conexão com o divino, ao passo que o deserto e a terra enfatizam seu lado humano. Jesus em estado vígil tem consciência dos seus desafios e está pronto para continuar.

Para asseverar seu compromisso, propõe-se a realizar o milagre de curar os obsessos, que têm três características básicas. Em primeiro lugar, trata-se de uma situação atípica, inaudita, impressionante, que corrobora “a estrutura racional da realidade. Em segundo lugar, é um evento que aponta para o mistério do ser, expressando sua relação conosco de uma forma definida. Em terceiro lugar, é uma ocorrência que recebemos como um evento-sinal²⁸² numa experiência extática²⁸³” (TILLICH, 2019, p. 129).

A afirmação delimita o que é denominado de milagre autêntico, que tem coerência somente para quem tem fé. Este aspecto estabeleceu um ponto de identidade entre o Novo Testamento e o filme em análise, em que Jesus se recusa a realizar milagres objetivos. Vale lembrar que, no capítulo 13, *Rejeitado em Nazaré*, subitem 3.2.1.2. (A angústia do destino e da morte e a fé como coragem – Figura 55), o Messias estava pregando sobre o Reino de Deus no pátio da sinagoga e os nazarenos condicionaram as suas crenças à realização de um milagre. Obviamente, Jesus se negou a fazê-lo. Contudo, a situação agora é outra e exige uma postura firme do Mestre, que se encaminha na direção daqueles obsessos, reforçando que, com o auxílio certo, a dominação terá fim.

²⁸¹ Cf. KEANE, 2021, recurso online.

²⁸² “Os eventos-sinais em que o mistério do ser se manifesta consistem em constelações especiais de elementos da realidade em correlação com constelações especiais de elementos da mente” (TILLICH, 2019, p. 129).

²⁸³ “O estado extático em que ocorre a revelação não destrói a estrutura racional da mente. Os relatos sobre experiências extáticas na literatura clássica das grandes religiões coincidem neste ponto enquanto a possessão demoníaca destrói a estrutura racional da mente, o êxtase divino a preserva e eleva, embora a transcenda” (TILLICH, 2019, p. 126).

Figura 96 - Curando os obsessos (1h7min32s–1h8min47s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, observa-se a paisagem tomada pelo deserto, mostrando que agora a vicissitude de Jesus está ligada à terra. Ele sai com seus discípulos para exorcizar demônios e promover curas. O Messias e os discípulos chegam a uma região cheia de buracos de onde saem os obsessos, que parecem ser atraídos pela sua presença como se ele fosse um ímã natural. Os obsessos, cheios de lama, se aproximam, talvez reúnam suas últimas forças para tentarem sair daquela situação. Jesus os atende, segurando e ordenando com firmeza para que o demônio saia. Os discípulos não exorcizam, apenas observam e dão o suporte necessário aos já libertos. No processo, Jesus fica exausto e Judas o segura, enquanto todos os recém-curados permanecem deitados no chão. A ação do Mestre cumpre os requisitos para determiná-la como milagre, visto que se trata de um fato impressionante, que aponta para o mistério do ser, denominado de evento-sinal, somente concretizado por Jesus ser, de fato, o Messias. Vale lembrar que estas pessoas já estavam ali havia algum tempo, mas ninguém tinha solução para seus casos, o que reforça tanto o crédito de Jesus quanto seu potencial para a incumbência.

Figura 97 - A cura do cego (1h8min48s–1h9min53s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Na sequência, Jesus se reestabelece e continua o seu trabalho. Judas despeja um pouco de terra em suas mãos, Jesus cospe sobre essa terra e a mistura, usando as palmas das mãos. Depois, coloca essa mistura sobre os olhos de um homem cego, invocando Moisés, Elias e Isaías para o auxiliar no processo de cura do cego. O homem, depois de curado, abraça Jesus diante dos olhares estupefatos dos discípulos. O mestre tem o olhar apreensivo e pede ao homem que se apresente ao sacerdote do templo. Em plano médio, Judas espalha a notícia e comemora a cura realizada pelo milagre de Jesus.

Todavia, Jesus observa e continua apreensivo, porém não interfere na atitude do apóstolo. Durante todo o processo, a trilha musical segue intensamente, exibindo a situação inusitada, que mostra um Messias seguro, que enfrenta os reveses de uma forma nunca antes vista. Vale ressaltar que Judas é aquele que está pronto para gerenciar as situações mais imprevisíveis, seja utilizando de violência ou para espalhar a notícia, trabalhando como o divulgador dos feitos do nazareno. Como dissemos anteriormente, Judas combatia e Jesus colaborava. Agora, ele continua combatendo, mas de maneira civilizada, e sente a necessidade de defender algo em que acredita, reforçando seus ideais.

Seguindo com uma cerimônia de casamento, mostrando detalhes e apresentando a trilha musical faixa 9, *Música de casamento*²⁸⁴.

Figura 98 - A segurança do mestre (1h11min5s–1h11min50s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Convidado: — Você não foi convidada para um casamento. Estamos celebrando a pureza.

Natanael: — Desculpe, mas estas pessoas são meus convidados.

Jesus: — Deixe te explicar uma coisa. Como você acha que é o céu? É como um casamento. Deus é o noivo, e a noiva é o espírito do homem. O casamento é no céu... e todos somos convidados. O Reino de Deus é de todos nós.

Convidado: — Nazareno, isto é, contra a lei.

Jesus: — Então, a lei é contra meu coração.

Na cerimônia, Jesus, Judas e Madalena estão presentes e participam da festa. Um dos convidados, interpretado pelo ator e diretor Robert Spafford (1913–2000), interpela Madalena

²⁸⁴ ANEXO D.

para lhe explicar o motivo de ela não poder participar da cerimônia. O anfitrião, o apóstolo Natanael, interpretado pelo ator norte-americano Leo Burmester (1945–2007), tenta explicar que Madalena é sua convidada. No entanto, Jesus, usando linguagem metafórica, retruca dizendo que a lei, que é rigorosa e assevera que a cerimônia de casamento é um local sagrado e não poderia ser aberta a uma mulher que já teve uma conduta indigna, é contra seu coração.

Novamente, aparece a figura do coração, que se refere à aceitação, à tolerância e à união que deve acontecer. Ele possivelmente tenta demonstrar que todos serão aceitos no Reino de Deus caso optem por uma mudança de atitude que, neste caso, é a convivência pacífica, e não pela exclusão, como o convidado quer impor. A festa continua e os convidados celebram. Há uma comunhão de fé e de ação por meio deste rito de passagem (ELIADE, 2018, p. 150), É uma forma de expressão para demonstrar a fé, que pressupõe a ação que conduz à comunhão, a partir da cinematografia (TILLICH, 1974, p.76).

Figura 99 - A segurança estampada no rosto do nazareno (1h12min28s–1h13min57s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Ainda na festa do casamento, Natanael informa que seus primos estão muito preocupados, porque a festa se estenderá por mais um dia e o vinho está no fim. Nesta circunstância, tanto os organizadores da festa, que calcularam incorretamente a quantidade do vinho, quanto os noivos, que se apresentam à sociedade afirmando poderem assumir uma nova jornada independente da tutela dos pais, estão sérios e tensos. No fim, tudo tem que sair conforme o ritual para não desencadear uma crise, que poderia inclusive acarretar o fim das bodas.

De fato, isto quase acontece se Jesus não tivesse realizado um milagre. Ele simplesmente aponta para os barris e afirma que neles há vinho. Natanael retruca, dizendo ser água. Porém, quando verifica, percebe que Jesus transformou a água em vinho. Mais um milagre! Em

primeiro plano, Jesus aparece confiante e sorridente. Essa aparência prevalece durante toda a celebração. A festa continua e Jesus dança animadamente, na certeza de estar conectado com o divino. Provou, por meio da transformação de água em vinho, que ele é realmente o Messias. Em outras palavras, a coragem e a fé estão interligadas.

O cineasta reforça que o protagonista se diverte durante o casamento, bebe, dança, e convive no mundo e, talvez, por isso, a imagem de *A última tentação de Cristo* seja tão poderosa. O protagonista aproveitou a vida, se conectou com as pessoas comuns (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 43min46s–44min3s). Nessa ocasião, aconteceu a comunhão de fé com a celebração da união (TILLICH, 1974, p. 76).

A morte, outro rito de passagem, será abordada agora, mas de maneira subvertida. Jesus realizará o seu maior milagre no capítulo 14. *Lázaro*.

Figura 100 - Jesus despertou Lázaro (1h19min4s–1h20min33s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Carpideiras choram. Maria e Marta se ajoelham diante de Jesus e a primeira beijou as mãos do nazareno. Jesus procura saber quando Lázaro foi enterrado e Maria responde haver três dias. O nazareno pede que removam a pedra que está sobre o túmulo de Lázaro. Os discípulos a removem. O cheiro de putrefação se faz sentir, todos cobrem os narizes. Durante toda a cena ouve-se o barulho de moscas. Jesus se aproxima e fica de frente à porta do túmulo onde está o corpo de Lázaro. A porta, neste contexto, reflete toda a simbologia daquele que é o próprio Cristo, como está escrito em João (10: 7–10)²⁸⁵. Em outras palavras, somente ele, como o Bom Pastor, teria a possibilidade de despertar Lázaro. Ele, como ser divino, está predestinado a implantar o Reino de Deus na terra.

O plano ponto de vista é de dentro do sepulcro para fora, visualizando a movimentação de Jesus. Este faz um gesto impulsionando os dois braços energicamente para dentro do

²⁸⁵ “Disse-lhes novamente Jesus: ‘Em verdade, em verdade, vos digo: eu sou a *porta* das ovelhas. Todos os que vieram antes de mim são ladrões e assaltantes; mas as ovelhas não os ouviram. Eu sou a *porta*. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará e sairá, e encontrará pastagem. O ladrão vem só para roubar, matar e destruir. Eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância’” (JOÃO, 10: 7–10, grifo nosso).

sepulcro, realçado pela movimentação da câmera lenta. Está com as palmas das mãos voltadas para baixo e que se viram para cima, puxando para fora. O objetivo é despertar o defunto, aprofundando o impacto emocional da cena visivelmente.

Abaixa os braços devagar, apoia-se na porta e chama Lázaro, duas vezes: a primeira vez sussurrando; na segunda vez, fala mais alto, dando uma ordem. Sussurra pedindo ao profeta, em nome de Jeremias, de seu pai e em nome do mais sagrado Deus. Ele chama por Lázaro. Depois, aumenta o tom de voz e Jesus dá uma ordem: “Eu o chamo aqui!” Por um tempo, o silêncio permanece e ele sussurra novamente o nome de Lázaro. Agachado, olha para dentro do sepulcro e chama Lázaro.

Figura 101 - Lázaro retorna à vida (1h20min34s –1h28min24s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Agora do ponto de vista de Jesus, olhando para dentro do sepulcro escuro, a câmera se aproxima até a tela ficar totalmente escura. O ponto de vista se alterna, voltando para dentro do túmulo. Jesus está agachado e concentrado, e a mão de Lázaro aparece na tela. Jesus se assusta. Ainda se ouvem as moscas. Lázaro toca uma das mãos de Jesus e a segura. Neste instante, a mão de Lázaro se fortalece e vira a mão de Jesus firmemente. Jesus fica muito assustado e tenta puxar Lázaro, todavia este o puxa para dentro do sepulcro.

Os discípulos observam estarecidos. Segundos depois, Jesus sai do túmulo puxando Lázaro, que retorna a vida. O diretor, ao trabalhar nesta cena, afirma seu interesse na percepção de Jesus sobre a ressurreição de Lázaro. Até aquele momento, o protagonista “não está ciente

de quanto poder ele tem até que faça isso, e, então, de onde vem seu poder, com certeza ele sabe que vem de Deus” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 47min41s–48min7s)²⁸⁶.

A trilha musical faixa 2, *Chamada à oração*²⁸⁷ ilumina a importância da cena, que mostra Lázaro tirando as ataduras do rosto e abraçando um Jesus atônito. Em som diegético interno, Jesus diz: “Adonai”, e pede ajuda para saber lidar com a situação. Ele se torna a porta de acesso, uma ligação entre o mundo profano e o mundo sagrado. Esta é uma conexão estabelecida com o sagrado. O cineasta assevera:

[...] Você vê em seu rosto o medo de enfrentar a morte [...] e o medo de seu próprio poder, porque se ele tem tanto poder. Será pedido muito dele e ele está evitando isso o tempo todo. Toda a metade da história. Ele sabe o que será pedido a ele e implicará numa morte consciente (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 48min13s–49min).²⁸⁸

Tillich concorda com a descrição fenomenológica de Rudolf Otto acerca do sagrado. Para Otto (2007), o sagrado é uma correlação entre a acepção do santo e do divino, em simples conexão com a natureza de preocupação última. Desta forma, o santo é compreendido como a presença do divino e a vivência do sagrado é entendida como *numinosa*, tal como já descrevemos neste estudo, na página 150 (TILLICH, 2019, p. 223, grifo do autor).

A alusão ao mistério da santidade mostra que “o sagrado também foi chamado de ‘completamente outro’, a saber, aquilo que é diferente do curso ordinário das coisas [...]” (TILLICH, 1974, p. 14, grifo do autor). A sequência do milagre extraordinário converge à experiência *numinosa* descrita acima. Ao perceber a magnitude de sua missão, Jesus se conscientiza da força que precisará empreender e por isso, pede auxílio. É atendido e o amparo é marcado pela trilha musical, um chamado a orar, ligando-o à preocupação última. Sobre esta sequência, Scorsese reitera:

Eu mesmo escrevi a cena da criação de Lázaro antes mesmo de Jay Cocks começar a trabalhar no roteiro. Assim que Cristo levanta Lázaro, Ele sabe que Ele é Deus. E com a mão de Lázaro apertando a dele, puxando-o para dentro do túmulo, ele deu uma sensação de morte puxando-o, uma imagem da luta

²⁸⁶ “is not aware of how much power he has until he does that and then where does his power come from sure enough he knows it comes from God.”

²⁸⁷ ANEXO D.

²⁸⁸ “[...] You see in his face the fear of facing death [...] and the fear of his own power because if he has this much power there is going to be a lot of asking from him and he is been avoiding it throughout the whole half of the story. He knows whatever is going to be asked of him. It is going to go to entail this it is going be a knowing death.”

entre vida e morte. A morte que Ele — apesar de ser Deus — tem de sofrer como homem (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 143).²⁸⁹

A certeza da finitude é reforçada durante a jornada. Não obstante, a coragem e a fé suprimem o nazareno. Todavia, muitos homens não aprovam o milagre e por isso este feito não pôde continuar visível a todos e tal esperança precisa ser aniquilada para outros propósitos ganharem força.

Seguimos para o capítulo 16. *A sombra da cruz*. A segunda atuação de Saulo, reforçando a sua conduta na primeira parte da vida, antes da estrada de Damasco e de sua conversão ao cristianismo.

Figura 102 - Lázaro assassinado por Saulo (1h28min27s–1h30min7s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, Lázaro está sentado ao lado da porta entreaberta de sua casa. Esta porta sugere a ligação entre os mundos físico e espiritual. Sugere também que, apesar de ter retornado à vida, ele não está seguro. A trilha musical, faixa 10, *A casa de Madalena*²⁹⁰, cria a expectativa de que algo acontecerá. Pela segunda vez, Saulo se apresenta na história marcando sua posição contrária à de Jesus. Saulo acompanhado de dois homens vão à casa de Lázaro para conversar sobre a experiência de retornar à vida. Faz algumas perguntas e, pedindo a mão de Lázaro, o esfaqueia. Depois, sai tranquilamente. Na sequência, a voz de Judas é ouvida, dizendo que não está surpreso com tal atitude. Aquela era a maior prova dos milagres de Jesus, como deixariam

²⁸⁹ “I wrote the scene of the raising of Lazarus myself even before Jay Cocks began working on the script. The minute Christ raises Lazarus, He knows that He is God. And with Lazarus's hand clasping His, pulling Him into the tomb, it gave a sense of death pulling Him in, an image of the struggle between life and death. Death which He will-despite being God-have to suffer as man.”

²⁹⁰ ANEXO D.

que ele vivesse. Desta maneira, não existem mais provas. Os zelotes querem a revolução pela destruição de Roma a seu modo, não aceitam a proposta de Jesus.

Em seguida, em primeiro plano, Judas aparece conversando com Jesus. Este confirma ser Judas o discípulo mais fiel e forte de todos. Assim, lhe contará um terrível segredo de Deus, acompanhado pela trilha musical faixa 1, *O sentimento começa*²⁹¹, que dá destaque à situação. O nazareno explica que Isaías viera até ele, no domínio humano, e trouxera-lhe uma profecia. Uma revelação que, segundo Tillich, “é a manifestação daquilo que nos diz respeito de forma última. O mistério revelado é nossa preocupação última, porque é o fundamento de nosso ser” (TILLICH, 2019, p. 123).

Figura 103 - O profeta Isaías mostrou a profecia para Jesus (1h30min15s–1h36min).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Esta foi mostrada em plano detalhe, mas o espectador não pode ler, apenas acompanha a mão de Jesus percorrendo o pergaminho. Tratava-se de uma revelação lida por Jesus que dizia: “Ele carrega nossos pecados..., ele foi ferido por nossas transgressões... e mesmo assim não disse nada. Desprezado e rejeitado por todos, seguiu sem se opor como um cordeiro prestes a

²⁹¹ ANEXO C.

ser abatido”. Judas não entende. O nazareno lhe diz que é o cordeiro e que morrerá. Judas questiona se Jesus é realmente o Messias e ele confirma sem a menor mostrar dúvidas. Exaltadamente, Judas questiona: como Jesus pode morrer se é o Messias? e se irrita com os planos de Jesus, argumentando:

Judas: — Não pode ser. Se você é o Messias, por que você tem que morrer?

Jesus: — Escute, no começo eu não entendia...

Judas: — Não, *você* escuta. Todos os dias, você tem um plano diferente. Primeiro é o amor, depois o machado, e agora você tem que morrer. Que bem isso poderia fazer?

Jesus: — Deus só fala comigo um pouco de cada vez e me diz tudo o que eu preciso saber.

Judas: — Precisamos de você vivo!

Jesus: — Agora finalmente entendi! Durante toda a minha vida, durante toda a minha vida, fui seguido por vozes, por passos, por sombras. E você sabe o que é essa sombra? A Cruz. Eu tenho que morrer na cruz, e tenho que morrer voluntariamente. Temos que voltar ao templo.

Judas: — E depois que você morrer na cruz, o que vai acontecer?

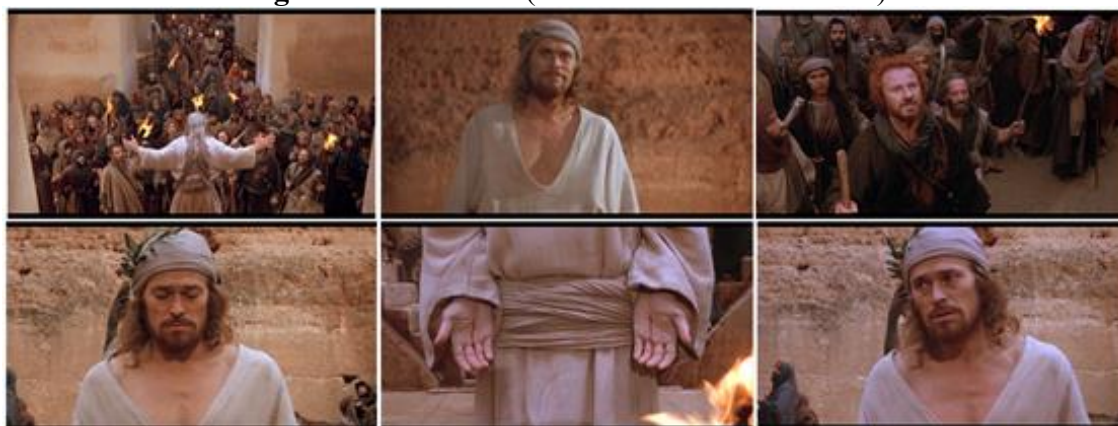
Jesus: — Eu volto para julgar os vivos e os mortos.

Judas: — Não acredito em você.

Jesus: — Eu tenho que fazer.

Jesus confirma não haver outra forma e, em estado v \acute{i} gil, sabe que precisa fazer isto voluntariamente. O nazareno est \acute{a} indeciso por n \tilde{a} o os conhecer profundamente e age \grave{a} medida que as respostas divinas s \tilde{a} o dadas. Ele consegue administrar o cont \acute{e} u \acute{d} o da revela \tilde{c} o \tilde{a} o porque se reconhece plenamente como o Messias e est \acute{a} pronto para assumir seu destino. Apesar de tudo estar encaminhado, \acute{e} claro que, como ser humano, sente ang \acute{u} stia e medo. N \tilde{a} o obstante, n \tilde{a} o deixa de apelar para que o caminho seja modificado e se encaminha para o templo em Jerusal \acute{e} m, como se v \tilde{e} no cap \acute{i} tulo 18. *À espera do sinal.*

Figura 104 – O sinal (1h36min.55s–1h39min40s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — Estou aqui para incendiar o mundo. No deserto, João Batista nos avisou, Deus está vindo. Bem, estou dizendo ser tarde demais. Ele já está aqui. Estou aqui. Eu batizarei todos com fogo!

Jesus inicia um discurso inflamado para chamar a atenção dos judeus. Nessa hora, os soldados cercam todos para impedir a vandalização do templo. Todos carregam consigo pedaços de pau e pedras, enquanto os soldados estão armados. Judas e Pedro pedem um sinal de Jesus. Este não sabe o que fazer, e aguarda um sinal divino por meio de algum conteúdo concreto. Partindo do som diegético interno, o espectador acompanha o pedido do Mestre: “Por favor! Estou esperando. Dê-me o machado, não a cruz. Deixe-me morrer assim”.

Judas reafirma que todos estão ali para lutar, basta Jesus dar uma ordem e todos a acatarão, seguindo para a guerra para serem mortos instantaneamente pelos soldados. Então, o protagonista experimenta o êxtase através dos estigmas (TILLICH, 2019, p. 124–125). E Jesus pede: “Judas, me ajude! Fique comigo. Não me deixe.” A trilha musical faixa 17, *Muro da respiração*²⁹², acompanha o momento em que o Messias sai carregado por Judas, reforçando o movimento contrastante²⁹³ demonstrado a partir da frustração e da decepção do protagonista, que sabe o que acontecerá.

Figura 105 - O pedido da traição (1h39min45s–1h42min41s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Jesus: — Eu gostaria que tivesse um outro modo. Sinto muito, mas não tem. Eu tenho que morrer na cruz.

Judas: — Eu não vou deixar você morrer.

Jesus: — Você não tem alternativa, nem eu. Lembre-se, nós estamos unindo Deus e os homens. Sem a minha morte, eles nunca se unirão. Eu sou o sacrifício. Sem você, não pode haver redenção. Esqueça o resto. Entenda isto.

Judas: — Não posso. Ache alguém mais forte.

²⁹² ANEXO C.

²⁹³ Ver em: 4. Movimento contrastante, p. 80.

Jesus: — Você me prometeu. Lembra uma vez você me disse... que se eu não fizesse a revolução, você me mataria. Lembra-se?

Judas: — Sim.

Judas recusa, mas Jesus é persuasivo, sabe que retornará vitorioso em três dias. Entretanto, precisará morrer na cruz. Pede para que Judas o entregue no Getsêmani. Afirma que Deus lhe deu o serviço mais fácil, enquanto Judas ficará com a tarefa mais árdua: trair seu mestre. Judas chora, Jesus o consola e diz que contará aos outros sobre a traição naquela mesma noite.

Scorsese explica que, baseado no livro de Nikos Kazantzakis (1988), Judas é o elemento-chave para que os eventos se encaminhem e o sacrifício aconteça. Nas palavras do diretor, Judas “é o elemento-chave que cria o cenário para o Messias se tornar o Messias e é por isso que Judas é o único que pode tirar Jesus da Tentação no final. Ele é o único que pode tirá-lo daquela cama” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 58min17s–58min34s)²⁹⁴. Ele se refere aos minutos finais da obra (Figura 39).

O capítulo 19, *A Páscoa / A Última Ceia*, é impregnado de rituais judaicos²⁹⁵ e a linguagem cinematográfica empenha-se para envolver o espectador na atmosfera da época.

Figura 106 - Um ritual do templo (1h43min9s–1h44min10s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, o sacerdote toca o shofar,²⁹⁶ iniciando a comemoração da Páscoa. Em plano conjunto detalhe, o cordeiro está sendo degolado para o sacrifício de sangue. O templo

²⁹⁴ “is the key element which creates the setting for the Messiah to become the Messiah, and that is why Judas is the only one who can get Jesus out of the Temptation at the end. He is the only one who can get him out of that bed.”

²⁹⁵ Cf. ROSTEN, 2001.

²⁹⁶ “A ram’s horn that is blown in the synagogue during the High Holy Days of Rosh Hashanah and Yom Kippur” (ROSTEN, 2001, p. 392).

está lotado e uma música acompanha o ambiente festivo daquele momento. Os animais serão sacrificados. Em plano conjunto, o lugar está impregnado pela fumaça das tochas, dificultando a visualização das ações e das pessoas. Vale enfatizar o contraste do branco da maioria das vestes com o vermelho do sangue dos sacrifícios, além da importância das imagens, que situam, em plano detalhe, os pés dos personagens, novamente, o que pode simbolizar a necessidade de conexão com a terra e os rituais, uma vez que os pés banhados pelo sangue do sacrifício dos animais deixam a barra das vestes brancas serem tomadas pela cor vermelha. Paul Schrader faz uma observação a esse respeito:

Tempos judaicos. Os tempos dos profetas e esta era. Estes são tempos muito sangrentos. Você sabe que o templo era inundado de sangue no Sabá²⁹⁷. E em nossa era higiênica, você sabe, que essa é uma das muitas ideias revisionistas que temos sobre o cristianismo primitivo. [...] Penso que essa é apenas a relíquia da educação cristã, que na realidade é praticamente a mesma. Pondero ser uma coisa do passado. Penso que, mesmo sabendo que todos neste país [Estados Unidos], uma grande porcentagem deles clamam por ser cristãos. Reflito que todo o aspecto do sangue e da violência do cristianismo foi agora suavizado. E é muito mais um tipo de religião sensível e é por isso que a Bíblia é na realidade um documento bastante desconfortável para algumas pessoas (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 1h2min10s–1h47s)²⁹⁸.

Vale salientar que, no contexto do cristianismo primitivo, o vermelho inserido na unidade filmica reforça a importância e a necessidade do sacrifício e dos rituais. Para nossa análise, esta sequência é um sinal²⁹⁹ que alerta o espectador à posterior crucificação do Messias.

Figura 107 - A menorá (1h44min14s–1h44min47s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

²⁹⁷ Hebrew: shabbat, “rest” or “cessation of labor.” Sabbath (ROSTEN, 2001, p. 347, grifo do autor).

²⁹⁸ “Judaic times. The times of the prophets and this era. These are very bloody times. You know the temple was awash with blood on the Sabbath. And in our hygienic era, you know, that is one of the many revisionist ideas we have about early Christianity.[...] I think that is just the relic of Christian upbringing, which in fact is pretty much. I think a thing of the past. I think, you know even though everybody in this country, a large percentage of them clam to be Christian. I think the whole blood and violence aspect of the Christianity has been softened out now. And it is much more of a touchy-feely kind of religion and which is why the bible is actually a rather uncomfortable document for some people.”

²⁹⁹ Cf. Glossário p. 357.

Colocado em plano detalhe, a menorá³⁰⁰, o candelabro de sete braços. Na Última Ceia, há quatro candelabros iluminando o ambiente. Em ângulo zenital, todos estão dispostos num semicírculo, reunidos para a Última Ceia. Jesus inicia o ritual acompanhado pela trilha musical faixa 2, *Chamado à oração*³⁰¹. O simbolismo da cena é a comunhão de fé entre os seus discípulos e discípulas que, pela última vez, têm a possibilidade de compartilhar este momento com o nazareno.

Figura 108 - A Última Ceia (1h44min52s–1h47min25s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, Jesus pega o pão, mostrado em plano detalhe. Vale ressaltar a importância do pão como símbolo de um alimento imprescindível para o corpo e para a alma. O homem precisa da “[...] sua alimentação espiritual, assim como ao Cristo eucarístico, o pão da vida. É o pão sagrado da vida eterna, do qual fala a liturgia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2020, p. 756).

Seguindo a sequência, ele reparte o pão dizendo que aquele é o seu corpo, representa o corpo de Cristo, um símbolo sacramental. Também compartilha o vinho, dizendo ser seu sangue. Pede para fazerem isso em sua memória. Depois que todos partilham o pão e o vinho, em plano detalhe se vê Pedro, que sente o gosto do vinho, tira a copa dos lábios, verte um pouco

³⁰⁰Cf. ROSTEN, 2001, p. 261.

³⁰¹ ANEXO D.

em suas mãos e percebe que é sangue. Fica evidente que aconteceu o milagre da transubstanciação. O sacrifício de sangue acontece primeiro aqui e, depois, na crucificação.

Neste ponto, e a partir da cinematografia, há a demonstração da ideia que Jesus tem do Reino de Deus na terra (Figuras 35, 55, 59, 98). Na última ceia, o nazareno ensina a seus apóstolos que ele representa o sacrifício por meio do milagre da transubstanciação. Não haverá mais a necessidade de outros sacrifícios de animais como oferendas no Templo (Figuras 103 e 106), tornando supérflua a troca de moedas e o comércio no seu pátio (Figura 58).

Os sacerdotes se achavam especiais por se julgarem os únicos capazes de fazerem esta comunicação entre o finito e Deus, mas o nazareno trouxe uma nova lei, que não prioriza ninguém e tornam todos especiais (Figura 59). Nesta nova lei, o homem, mesmo sendo finito, tem a possibilidade de ser especial e de sentir o sagrado em sua vida, sem a necessidade da intermediação dos sacerdotes do templo. Quando Jesus compartilha o pão e o vinho na última ceia, demonstra o princípio da compaixão e da verdade do amor ao próximo. Esta é a Nova Aliança: “pois isto é o meu sangue, o sangue da Aliança, que é derramado por muitos para remissão dos pecados” (MATEUS 26, 28) à qual Jesus se referiu (Figura 59). Ressaltamos que, consoante Tillich (1974, p. 14), não há uma comunicação direta de um ser finito com o infinito pela incapacidade do primeiro alcançar o segundo.

Figura 109 - Judas sai para entregar Jesus (1h47min28s–1h47min43s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano médio, Jesus olha para Judas, que se retira, para executar sua ingrata tarefa. O fato é que Judas é o mais forte de todos, por isso precisa fazer o mais difícil. Jesus não tem dúvidas e assevera que precisa dizer algo para todos os presentes. O cineasta esclarece que assumiu a perspectiva de Kazantzakis ao criar o personagem de Judas, como um membro da seita judaica que, na época, era composta por homens que eram revolucionários. Acrescenta

ainda o vínculo verdadeiro estabelecido entre Jesus e seus apóstolos, sobretudo com Judas e a tarefa a ele designada. Sem este mecanismo, não haveria nem sacrifício nem redentor (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 1h10s–1h38s).

No capítulo 21, *Pôncio Pilatos*, há a reafirmação do nazareno no cumprimento de sua missão, atingindo todo o seu potencial e deixando claro, pela sua posição e por seus argumentos, que sua “mente está possuída pelo mistério” (TILLICH, 2019, p. 124–125). Agora, assim como quando Judas ameaçou cortar o pescoço de Jesus, observado na figura 48, o medo de falar o que pensa desapareceu.

Figura 110 - A cor azul da cena (1h52min58s–1h56min32s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em plano geral, a cena se inicia com a predominância do azul, que neste contexto, assim como no capítulo 6. *Purificado*, representará a certeza da fé com segurança, na unidade fílmica. Apesar do perigo iminente, Pilatos pergunta: “Você é o rei dos judeus?” Jesus retrucou: “‘Rei’ é sua palavra”.

Pilatos: — Bem, você é Jesus de Nazaré, não é?

Jesus: — Sim, eu sou.

Pilatos: — É isso que estão dizendo que você é. O Rei, o Messias. Dizem, também, que você faz milagres. É boa ou ruim sua mágica? Poderia nos fazer uma demonstração?

O plano geral mostra a cena até este momento. Agora, em plano americano, a câmera mostra Pilatos mais de perto com Jesus está sentado de costas para a câmera. Pilatos quer saber se Jesus sabe fazer algum truque e o nazareno responde: “Não, não sou um animal treinado. Não sou um mago”. Em plano por cima do ombro, Jesus está sentado conversando com Pilatos, que afirma estar frustrado e diz: “Isto significa que você é somente mais um político judeu”.

Neste instante, pede que o soldado saia para deixá-lo sozinho com Jesus, que está com a cabeça abaixada. Então, Pilatos diz: “Você quer saber uma coisa? Você é mais perigoso que os Zelotes. Sabe por quê? Diga alguma coisa. É melhor você dizer alguma coisa”.

O nazareno sabe que não adianta falar nada. Pilatos, então, muda a abordagem, perguntando o que ele dizia às pessoas pelas ruas. Em plano conjunto, vê-se Pilatos do lado esquerdo, em pé, ouvindo o nazareno. Depois, em plano médio, o nazareno, sentado, aparece sozinho no quadro para demonstrar que está seguro de seus argumentos. Começa a falar dizendo que profeta Daniel tivera uma visão: “Uma grande estátua que tinha cabeça de ouro e ombros de prata. O estômago era de bronze, as pernas de ferro, e os pés de argila. Uma pedra foi atirada. Os pés de argila se quebraram e a estátua caiu”. Neste ponto, a câmera em *zoom in* vai na direção de Jesus e se aproxima até chegar ao plano médio. Pilatos, de pé, balança a cabeça e ouve tudo atentamente. Jesus continua: “Veja, Deus jogou a pedra. A pedra sou eu. E Roma...”

Pilatos: — Roma é a estátua, sim. Assim, seu reino, seu mundo, irá substituir Roma. Onde é?

Jesus: — Meu reino? Não é aqui. Não é na Terra (Primeiro plano)

Pilatos: — Não poderia ser, poderia? (Pilatos se senta ao lado de Jesus de costas para a câmera — Plano médio) (1h55min31s).

Pilatos: — É um problema querer mudar o modo como as pessoas vivem..., mas você quer mudar os pensamentos, os sentimentos.

Jesus: — Estou dizendo é que as mudanças irão acontecer com o amor e não com a guerra.

Pilatos: — De todo jeito é perigoso. É contra Roma. É contra o mundo. E morrer ou amar, é a mesma coisa. Simplesmente, não importa como você quer mudar as coisas. Nós não queremos mudanças.

A coragem pode ser visualizada por meio do dom da palavra, que é a base para explicar seus fundamentos. Pilatos pergunta se ele sabe o que está para acontecer, mencionando o espaço reservado no Gólgota que, até aquele momento, tinha três mil crânios, talvez mais. Sai de perto de Jesus, chamando o guarda. Por fim, afirma que gostaria que os judeus fossem até o Gólgota contar os crânios e, quem sabe, aprenderiam uma lição. Em outras palavras, Pilatos representa Roma e os crânios do Gólgota devem ser uma lição para que os judeus não tentem lutar contra Roma. Pilatos se retira.

Figura 111 – A tortura (1h56min47s–1h57min15s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

Em ângulo zenital, o espectador observa o nazareno com as costas vermelhas, resultado das torturas e chicotadas. Colocando-lhe a coroa de espinhos. O rosto de Jesus é focalizado, seu olhar está parado, o sangue, proveniente das feridas causadas pela coroa de espinhos, lhe escorre pelo rosto. Ao seu redor, tudo está escuro. A trilha musical sombria faixa 15, *Paixão*³⁰², acompanha o processo e aproxima o espectador do sofrimento do protagonista.

Assim, encerramos nossa análise dos 29 capítulos. No próximo item, averiguaremos esta jornada do protagonista, com base no que já foi exposto até aqui.

3.2.2 VISUALIZANDO A BUSCA ESPIRITUAL DO PROTAGONISTA ATRAVÉS DA ARTE

Vamos, a partir de agora, mostrar como o protagonista realizou sua busca espiritual, tema que foi abordado ao longo do filme. Para melhor compreensão do leitor, mencionaremos os títulos dos capítulos³⁰³ e suas principais cenas, por meio de figuras. Traremos também alguns esclarecimentos de Tillich acerca da ontologia da angústia³⁰⁴. Para começar a análise, é importante salientar que: “O ser ‘abarca’ ele próprio e o não-ser” (TILLICH, 1976, p. 29).

Esta questão parece ser um paradoxo, mas, na realidade, demonstra que o aprendizado está no equilíbrio que deve ser aprimorado a partir dos conflitos que se apresentam ao longo da vida. No filme, o protagonista é impulsionado por variadas circunstâncias que o guiam para sua ‘percepção de si’. O nazareno precisou acionar em si mesmo a coragem de viver, atitude imprescindível, pois as angústias, os medos e as dúvidas são intrínsecos ao indivíduo.

A princípio, o personagem não deseja se envolver na missão para a qual está designado. Suas justificativas são as dores, as vozes e o fato de ser perseguido por sombras. Na verdade, ele não tem certeza de sua missão. Por estas razões, tenta lutar contra o conteúdo de

³⁰² ANEXO C.

³⁰³ ANEXO B.

³⁰⁴ *A coragem de ser* (TILLICH, 1976).

preocupação última, o infinito, por meio de ações que priorizam a finitude. Em outras palavras, tenta a autoflagelação e a crucificação de todos os supostos messias por sentir um completo desprezo por sua transcendência. Obviamente, os resultados não são positivos.

Nos primeiros 25 minutos da narrativa, a angústia e a dúvida fazem sistematicamente parte da vida do personagem, obrigando-o a tomar atitudes para resolver suas questões internas. O protagonista apresenta uma grande coragem, mas que é equivocadamente direcionada quando enfrenta os desígnios divinos, reconhecendo como ameaça os messias judeus que aparecem e devem ser crucificados. Como esta não é a real ameaça, a angústia permanece e, como não é possível que seja extinta, direciona àquela angústia básica, a da existência (TILLICH, 1976, p. 33).

Neste ponto, é válido ressaltar as três formas de angústia existencial, que são: 1. A angústia da vacuidade e insignificação; 2. A angústia do destino e da morte; e 3. A angústia da culpa e condenação. Na angústia da vacuidade e insignificação “o não-ser ameaça o homem como um todo, e, portanto, ameaça tanto sua autoafirmação espiritual como a ôntica” (TILLICH, 1976, p. 38). Nela, a autoafirmação espiritual que está relacionada ao despertar-se para os elementos da vida e, também, para o “eros criador” (TILLICH, 1976, p. 39), que quando não acontece, leva à vacuidade e à insignificação. A vida, então, se torna frustrante e esmagadora, conduzindo para a dúvida existencial. É o que acontece com o protagonista que, ao se ver em profundas dores e sem rumo certo, é esmagado pelo desespero da realidade. Estas questões foram desenvolvidas nos primeiros cinco capítulos do filme, em que a dúvida, a angústia e o medo exaurem o nazareno, traçando a perspectiva subjetiva do protagonista. No caso do Jesus, este desespero o fez despertar e sair à procurar de ajuda.

Antes de procurar auxílio, de fato, ele precisa reconhecer o que ou quem é o seu maior desafio. Esta informação é embasada no livro, *A última tentação de Cristo* (1988) de Kazantzakis. A esse propósito, Paul Schrader esclarece que nem os sacerdotes do sinédrio, nem os romanos e muito menos Judas são os antagonistas desta obra. Na realidade, “o antagonista é o próprio Deus que de fato está dentro de Jesus ou parte de Jesus, ou do próprio Jesus” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, 51min–51min31s)³⁰⁵. A razão pelo qual optou por este caminho se explica pelo caráter fundamentalmente existencialista do livro, que representa o século XX tanto quanto representa o primeiro século (THE M.B. ARCHIVES, 2022, 51min–51min31s).

³⁰⁵ “The antagonist is god himself who is in fact inside Jesus or part of Jesus or Jesus himself and you know so far the same reason that Kazantzakis did not make Judas the antagonist, you did not make the Sanhedrin or the romans antagonist.”

O protagonista precisa lidar com sua liberdade de ação e suas escolhas. A liberdade autêntica e finita, neste caso, existe. No entanto, essa tem o tamanho dos deveres cumpridos. No filme, o protagonista, inicialmente, exerce sua liberdade de não seguir os desígnios divinos, ele segue se questionando e revidando ao fazer as cruzes para os judeus. Depois, percebendo a inviabilidade de suas ações, decide assumir seu destino. Desta maneira, os conflitos internos de Jesus são seu maior infortúnio: refletir sobre suas próprias dificuldades e ter uma ‘percepção de si’ para alcançar seu potencial máximo.

Do capítulo 6 ao capítulo 9 há uma mudança de perspectiva. Neste ponto, a coragem e a fé começam a fazer parte da existência do personagem. Entretanto, ele não faz isto sozinho e conta com alguns auxílios pontuais e outros permanentes do mestre do mosteiro e do monge, de Judas, dos discípulos e de João Batista. Sem estes, o nazareno provavelmente não alcançará o potencial a que está destinado.

No capítulo 10, o nazareno está no deserto e solicita uma orientação ao conteúdo de preocupação incondicional, para entender se ele prosseguirá sua jornada ou se morrerá ali mesmo. Ele foi atendido por meio da personificação de João Batista e está desperto para sua missão. No processo, se depara com os arquétipos malignos, ou seja, a coluna de fogo, o leão e as najas; que tentam dissuadi-lo de sua missão. Para isto, o cineasta optou pela imagem do fogo para representar a figura do mal tentando o protagonista, um símbolo elemental que mostra o forte poder da natureza: “A imagem de satanás tentando-o, tivemos que obter algo elementar [...] o diabo é outra coisa e tem que ser algo elementar, você sabe” (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 37min25s–37min57s)³⁰⁶.

Nos capítulos 11 e 12, ele vive o despertar, acreditando em si próprio, apoia-se no auxílio da preocupação última e naqueles que estão ao seu redor, pois estes tornam o caminho mais plausível e real. As dificuldades sempre aparecem. No capítulo 13, acontece um contratempo em Nazaré. Na saída da sinagoga, Jesus fala sobre o Reino de Deus e é chamado de lunático. Os nazarenos o expulsam dali, o que serviu para acentuar a força e a coragem do protagonista. Ele os confronta, mostrando a certeza da finitude e a necessidade da mudança pelo dom da palavra (êxtase), mas não é aceito. Todavia, isto não o dissuade e no capítulo 14 realiza o seu maior milagre. Jesus, um ser humano e ser divino toca os dedos de Lázaro.

Busquemos, então, desenvolver particularmente esta análise, que articula alguns fatos abordados por Tillich (1987, p. 153) que não estão diretamente relacionados ao cinema, mas

³⁰⁶ “The image of Satan tempting him, we had to get something elemental [...] the devil is something else and it had to be something elemental [...]”

centrados na percepção da obra de arte, quando afirma: “[...] a arte sempre expressa algo intencionalmente [...] [por exemplo], as imagens da arte concernentes a realidade encontrada”³⁰⁷.

A cinematografia delinea as experiências existenciais deste diretor que, por meio da sua arte, explicita um período relacionado a sua vivência, como já desenvolvido no capítulo dois desta pesquisa, em que afirma a importância da dimensão religiosa. Já aqui no capítulo três, são retratadas a angústia, o medo, a dúvida, a fé e a coragem, enfatizando a violência, os rituais religiosos visualizados pelos símbolos, as lutas internas e os questionamentos sobre a fé e a crença, ou seja, tudo aquilo que direciona o protagonista e o cineasta na busca espiritual. A resposta dada a Jim Leach (2013) destaca a relevância da arte na vida do cineasta.

LEACH: — Você foi afetado por algum artista fora do reino do cinema?

M.S.: — Sim. Acho que a primeira arte a que fui exposto foi a arte religiosa, santos de gesso na igreja, e depois literalmente os grandes mestres, quadros sendo discutidos na aula. [...]

Muito disto encontrou seu caminho para *A Última Tentação de Cristo*. Há uma cena de crucificação copiada diretamente deste quadro por Antonello da Messina. [...] Para *Tentação de Cristo*, tivemos Caravaggio³⁰⁸, claro, La Tour³⁰⁹ para a luz, e Hieronymous Bosch, cuja pintura de Jesus carregando a cruz copiamos diretamente em 120 quadros (LEACH, 2013, recurso online).³¹⁰

Durante sua obra, Scorsese se valeu da arte para propor uma perspectiva que estreita este liame entre a religião e o cinema. O cineasta se vale também de uma obra renascentista para falar da beleza do Reino de Deus na terra. Embora não seja explicitamente mencionado, o quadro intitulado *A criação de Adão*³¹¹ (1510) do artista italiano Michelangelo (1475–1564) é lembrado (Figura101 — quarta figura).

Do capítulo 15 ao 20 os confrontos se acentuam e os contratempos fazem Jesus demonstrar que está no estado vígil. Tem plena consciência do seu desafio. Entretanto, não

³⁰⁷ “[...] the arts to express something else intentionally [...] the arts images about encountered reality.”

³⁰⁸ CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi / 1571–1610).

³⁰⁹ LA TOUR, Georges de (1593–1652).

³¹⁰ LEACH: “Have you been affected by any artists outside of the realm of film?

SCORSESE: — Yes. I guess the first art that I was exposed to was religious art, plaster saints in the church, and then literally the great masters, pictures being discussed in class. [...] /A lot of this found its way into *The Last Temptation of Christ*. There's a crucifixion scene which was copied directly from this painting by Antonello da Messina. [...] / For *Temptation of Christ*, we had Caravaggio, of course, La Tour for the light, and Hieronymous Bosch, whose painting of Jesus carrying the cross we actually copied directly at 120 frames”.

³¹¹ (BUONARROTI, 1510).

deixa de pedir auxílio à preocupação última, que o atende, mesmo não obtendo a resposta desejada, ele é atendido por meio dos símbolos e da personificação do apóstolo João (Figura 62). O nazareno está enfrentando a realidade da sua missão com o auxílio daqueles que o circundam, principalmente do discípulo Judas.

Do capítulo 21 ao 22, Jesus enfrenta o martírio e as cruéis circunstâncias, mas permanece fiel ao que lhe está determinado. Com firmeza e conscientemente enfrenta os sacerdotes, o povo, os demônios e até Pilatos. Faz tudo o que está a seu alcance para esclarecer as ideias do Reino de Deus. Neste ponto, vale destacar uma das três obras de Hieronymus Bosch (1450–1516) denominadas *Cristo carregando a cruz*³¹², em que Scorsese se baseou (Figura 65 – última figura), com destaque para aquela que retrata as expressões faciais dos personagens (1515–16). Representando uma ambiguidade entre o bem e o mal, ao mostrar fisionomias demoníacas, com Jesus ao centro.

Figura 112 - Cristo carregando a cruz.



Fonte: (BOSCH, 1515–16).

Neste ponto, a arte cinematográfica se aproxima da arte plástica: tanto no filme quanto na obra, o nazareno não tem a proteção dos guardas durante o caminho. Todos estão muito próximos enquanto ele está iluminado no centro da tela, carregando a cruz, com a intenção de priorizar o ponto de vista do espectador (Figura 65 — última figura).

Já no capítulo 23, a cena da crucificação (Figura 67 — primeira figura) é baseada na obra de Antonello da Messina³¹³ (1430–1479), apresentados nos três quadros abaixo (Figuras 113, 114 e 115). Essas obras apresentam características peculiares, captam “a vastidão do interior da Sicília e o distante Estreito de Messina; são paisagens reais ainda reconhecíveis hoje [...]” (BARBERA, 2005, p. 8)³¹⁴. O primeiro quadro (Figura 113) é o trabalho mais antigo,

³¹² (BOSCH, 1480s, recurso online); (BOSCH, s/ data, recurso online); (BOSCH, 1515–16, recurso online).

³¹³ (BARBERA, 2005).

³¹⁴ “the vastness of the Sicilian countryside and the distant Straits of Messina; these are actual landscapes still recognizable today. [...]”

seguido pelas outras duas versões de Londres e Antuérpia respectivamente. Na primeira versão, “Antonello retrata a paisagem por trás da Crucificação — a cidade e o estreito de Messina — do ponto de vista de um pássaro, de uma perspectiva quase topográfica” (MESSINA, 1996, recurso online)³¹⁵. Já na segunda versão, o marcante é a posição dos corpos dos ladrões na cruz, enquanto a cruz de Jesus é perfeitamente vertical, como na sequência trabalhada por Scorsese e visualizada na figura 116.

Figura 113- Crucificação³¹⁶. **Figura 114-** Crucificação³¹⁷. **Figura 115-** Crucificação³¹⁸.



Fonte: (MESSINA, 1467–69, recurso online).



Fonte: (BARBERA, 2005, p. 29)



Fonte: (MESSINA, 1475, recurso online).

Figura 116 - O momento crítico (2h4min40s).



Fonte: (THE LAST..., 1988).

³¹⁵ “Antonello portrays the landscape behind the Crucifixion - the city and the Strait of Messina - from a bird's eye view, from an almost topographical perspective.”

³¹⁶ (MESSINA, 1467–69, recurso online). Tempera and oil on panel, 39 x 23 cm. Muzeul National Brukenthal, Sibiu.

³¹⁷ (MESSINA, 1475, recurso online). Wood, 42 x 25,5 cm. National Gallery, London..

³¹⁸ (BARBERA, 2005, p. 29). *The Crucifixion*. Oil on panel. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp

Não há uma visão topográfica de Messina, vê-se somente a divisão entre a terra e o céu azul sem nuvens e Jesus em destaque, cercado de personagens que acompanham o processo e dos ladrões contorcidos, que Jesus se esforça para olhar algumas vezes. O ponto de vista é a do espectador que, em plano geral, acompanha a barbaridade das circunstâncias. Nesta hora, o nazareno não conta com o último desafio, o pior de todos, pois o seu sacrifício precisa ser consumado e definido por vontade própria e não por desígnio divino. O desejo de que a sua crucificação ocorra para salvar a humanidade deve ser uma decisão tomada conscientemente. Para isso, precisou viver a sua última tentação e perceber que a satisfação que sentiria não o preencheria, pois não fora para isto que estava naquele corpo, como ser humano e ser divino.

O amadurecimento espiritual de Jesus passou necessariamente por este processo inconscientemente, oniricamente, sem autocontrole. Só assim ele poderia revelar o que estava em seu coração da forma mais verdadeira possível. Isto se revelou na forma de um casamento e, depois, na morte de Madalena e, posteriormente, na relação estabelecida com Marta, Maria e os filhos. A finitude pode ser sentida. Entretanto, também, a angústia existencial que não poderia ser simplesmente anulada, foi sentida e visivelmente retratada na figura do Jesus envelhecido que não percebera sentido em tudo aquilo.

Retomando a ontologia da angústia, Tillich (1976, p. 37) afirma: “A ameaça do não-ser à autoafirmação ôntica do homem é absoluta na ameaça da morte, relativa na ameaça do destino”. A questão é, também, o fim da existência, que gera a angústia. Além disso, “não-ser é onipresente e produz angústia mesmo onde uma ameaça imediata de morte está ausente” (TILLICH, 1976, p. 37–38). Em outras palavras, a angústia da existência humana é sentida com todas as suas contingências. Esta angústia pode ser transformada em medo, que provisoriamente dá ao protagonista uma nova possibilidade, tal como exemplificado no filme, quando Jesus é purificado (Figura 45). Contudo, a angústia básica é apenas enterrada no inconsciente e aparece quando menos se espera, por exemplo, em seu estado onírico. De fato, a coragem e a fé é que possibilitam a força para modificar a escolha feita pelo personagem (Figura 73).

No filme, a dúvida faz parte da existência do nazareno. Da mesma forma, a angústia, a coragem e a fé se alternam. O grande desafio é a dúvida total, quando essa deixa de ser apenas uma dúvida metodológica e torna-se desespero existencial, em que o indivíduo tenta se agarrar ao que lhe dá suporte para continuar. Porém, quando o protagonista percebe ser “impossível remover a dúvida, aceita-se o fato com coragem, sem renunciar às convicções [do protagonista]” (TILLICH, 1976, p. 40). A linguagem cinematográfica é a própria ação do nazareno, ao despertar do seu estado onírico.

Nesta hora, Jesus venceu a última tentação e desejou voltar para a cruz por vontade própria, pois entendera sua missão, que nunca foi fácil. Trata-se de um caminho que só pode ser seguido por um ser que é humano e divino, por isso ele teve a força necessária para entender e cumprir o que estava determinado. A busca espiritual foi desenvolvida durante toda a película. A princípio, mostrou-se confuso, mas gradualmente tornou-se consciente. Contudo, precisava ter ‘percepção de si’ para seguir com seu desafio. Precisou tomar o cálice, mesmo sendo de bebida amarga, representando sua morte (Figuras 61 e 62). Segundo Ebert (2008a), a adaptação do Jesus Cristo feita por Scorsese pode ser considerada uma projeção do próprio diretor. Ele tenta exprimir a maneira como enxerga a sociedade e trabalha a sua busca espiritual a partir de suas experiências existenciais.

Fico depois do filme com a convicção de que se trata tanto de Scorsese como de Cristo. Nos seus filmes, ele faz milagres, mas durante anos pôde ser ouvido a desesperar que cada filme seria o seu último. A Igreja Católica Romana era para ele como um pai celestial a quem ele tinha um dever, mas nem sempre o cumpria. Estas especulações podem ser selvagens e infundadas, ideias que lhe levo em vez de encontrar nele, mas particularmente durante os primeiros anos de Scorsese creio que a igreja desempenhou um papel mais importante na sua vida interior do que o que era geralmente realizado. Falando comigo após um dos seus divórcios, ele disse: “Vivo em pecado, e irei para o inferno por causa disso”. Perguntei-lhe se acreditava realmente, verdadeiramente, nisso. “Sim”, disse ele, “acredito” (EBERT, 2008a, recurso online).³¹⁹

Deste ângulo, a aproximação proposta por Scorsese trouxe um brilho ao protagonista que, apesar de divino e humano, viveu sua humanidade cercado de pessoas comuns que construíram uma trajetória juntos. Propôs a nova Aliança (Figura 108), que envolvia uma mudança de mentalidade da época, deixando cravado na mente humana por ser um fato extraordinário. Nesta perspectiva, a obra sugere ao espectador a possibilidade da autorreflexão, visualiza um nazareno que age dentro do seu contexto, da mesma forma que os protagonistas dos filmes de Rosellini; Irene (Figura 19) e São Francisco (Figura 18).

O nazareno está propondo uma nova lei, que tem como base o amor incondicional. Nesta fé incondicional, que contém o amor que vive na ação. Neste sentido, a fé se realiza em

³¹⁹ “I am left after the film with the conviction that it is as much about Scorsese as about Christ. In his films, he performs miracles, but for years could be heard to despair that each film would be his last. The Roman Catholic Church was for him like a heavenly father to whom he had a duty, but did not always fulfill it. These speculations may be wild and unfounded, ideas I am taking to him rather than finding in him, but particularly during Scorsese’s earlier years I believe the church played a larger role in his inner life than was generally realized. Talking with me after one of his divorces, he said, ‘I am living in sin, and I will go to hell because of it.’ I asked him if he really, truly believed that. ‘Yes,’ he said, ‘I do’”.

obras. Por fim, o nazareno ao sair da cruz no estado onírico, foi visto de maneira explícita e tentava solucionar o seu conflito humano (Figura 72), e ao perceber seu equívoco, pediu para retornar à cruz, resolvendo o seu conflito divino (Figura 73).

O filme é polêmico. No entanto, qual é a dimensão a ser maculada? O mistério é muito maior do que qualquer dúvida. A dúvida permite direcionar o raciocínio. A intenção era proporcionar a autorreflexão. Neste caso, o espectador pode refletir sobre sua condição de ser humano no mundo e se perguntar sobre seus desejos e questionamentos mais íntimos. A proposta do diretor é demonstrar esta aproximação por meio da arte. Por isso, os diálogos, levaram em conta os sotaques dos atores e das atrizes, de modo a aproximar o público. Scorsese afirma:

A nossa obra ia ser um filme que envolvesse o público tal como o tipo sentado ao seu lado no cinema e argumentasse estes pontos que acontecem no filme e o desafiasse a pensar sobre o que é realmente o amor e a compaixão. [...]. Não se trata apenas de entretenimento. Vamos realmente entrar neste filme e divertir-nos um pouco (THE M.B. ARCHIVES, 2022, YouTube, 39min9s–40min10s).³²⁰

Pensando neste tipo de abordagem, Scorsese pretendia que os personagens apresentassem distintas pronúncias regionais, como o acento carregado dos americanos do Sul ou dos italianos da Sicília. Desejava retratar a realidade que viveu na cidade de Nova Iorque, com os diferentes sotaques servindo de base para desencadear as experiências existenciais dele. Para começar, Harvey Keitel (interpretou Judas) que nasceu no Brooklyn, em Nova York. O mais importante era a busca pelo envolvimento do público:

E tinha de haver vozes americanas, Nova Iorque (sotaques e diferentes também: Harry Dean Stanton, como Paul, é uma espécie de Batista do Sul, talvez dos Apalaches; e Gary Basaraba, que interpretou Andrew, é canadense. Quando se tratava das forças exteriores, dos romanos, e do mundo de Satanás, eles tinham de ter um sotaque diferente, mas a mesma língua. A única forma de o fazer foi pedir emprestada a ideia de William Wyler [1902–1981] em *Ben-Hur* [1959], para os tornar britânicos (THOMPSON; CHRISTIE, 2003, p. 127).³²¹

³²⁰ “[...] Our picture was going to be one which we engage the audience just like the guy sitting next to you in the theater and argue these points that are going on in the film and challenge you to think about what love and compassion really is that’s the idea. [...]. This is not entertainment. Let’s really get into this picture and have some fun.”

³²¹ “And there had to be American voices, New York (accents and different ones too: Harry Dean Stanton, as Paul, is sort of Southern Baptist, maybe Appalachian; and Gary Basaraba, who played Andrew, is Canadian. When it came to the outside forces, the Romans, and the world of Satan, they had

Segundo Paul Elie (2016, recurso online), a concepção do cineasta era tornar a obra atual. Para isso, ele tentou abordar o épico bíblico por outro ângulo a partir de uma visão da própria infância. No entanto, essa iniciativa se tornou mais complexa do que o esperado. No capítulo dois, foi apontada a trajetória do diretor, evidenciando suas experiências existenciais, com foco na cidade, na família, na religião e na arte. No capítulo três, as análises continuaram e aprofundaram a busca espiritual do protagonista e do diretor. Este, com base na obra de Kazantzákis, foi criativo e mudou a perspectiva cinematográfica na maneira de olhar o personagem Jesus como ser humano e ser divino, aliado às experiências existenciais. O cineasta afirma:

Acredito nos princípios do catolicismo. Não sou um doutor da Igreja. Não sou um teólogo que poderia argumentar sobre a Trindade. Certamente não estou interessado na política da instituição [...]. Mas a ideia da Ressurreição, a ideia da Encarnação, a poderosa mensagem de compaixão e amor — essa é a chave. Os sacramentos, se você puder tomá-los, experimentá-los, ajudam você a ficar perto de Deus (WOODEN, 2016, recurso online).³²²

Para melhor visualizar a abordagem proposta, as cenas foram reagrupadas, mas é importante ressaltar que, durante o filme, a inconstância do protagonista mostrou um processo conturbado. Na proposta do cineasta e pela nossa análise até aqui, é notório dizer que há momentos de certeza, que são logo suplantados por dúvidas. Essas dúvidas levam a outras certezas que logo também desmoronam. No fim, a busca espiritual nunca se encerra, porque enquanto há a busca, esta nunca se encerra porque, no final, a dúvida ainda persiste como dúvida e a angústia nunca é superada. Isso acontece mesmo quando o nazareno acorda do estado onírico e se vê na cruz (Figura 74). Depois, veio a morte do protagonista e o cineasta, com sua visão católica, quis reforçar esta redenção (Figura 75). Contudo, para Scorsese, a sua busca espiritual ainda continuará.

No próximo capítulo, discorreremos sobre o filme *Silêncio*, em cuja análise deslindaremos a busca espiritual do protagonista, tendo como base as noções da fé e da dúvida e evidenciando que o protagonista inicia seu trajeto impregnado da coragem e da fé. Através da

to have a different accent, but the same language. The only way I could think of doing this was to borrow William Wyler's idea in *Ben-Hur*, to make them British.”

³²² “I believe in the tenets of Catholicism. I'm not a doctor of the church. I'm not a theologian who could argue the Trinity. I'm certainly not interested in the politics of the institution,” the director said. “But the idea of the Resurrection, the idea of the Incarnation, the powerful message of compassion and love — that's the key. The sacraments, if you are allowed to take them, to experience them, help you stay close to God.”

arte, o diretor trabalhou as ideias da rejeição, das ambiguidades, do fracasso, da ineficácia, mas que tem um fim gratificante pelo cumprimento estabelecido pela preocupação última. O sofrimento consegue transformar o indivíduo.

4 **SILÊNCIO: A ARTE DO RECOMEÇO**

“Tudo no bom tempo de Deus”, disse-me ele filosoficamente enquanto estávamos sentados juntos em sua casa na escuridão. Era uma hora da manhã. “Não sabemos o porquê, mas foi assim que esse filme foi feito. Tinha que ser desta maneira” (ELIE, 2016, recurso online).³²³

Há três adaptações cinematográficas sobre o livro *Silêncio* (1966), do escritor católico Endo Shusaku (1923–1996): *Chinmoku* (1971), *Os Olhos da Ásia* (1996) e *Silêncio* (2016). Nosso estudo se limitará à terceira. Explicitaremos tanto a relevância desta publicação como o contexto específico do seu conhecimento por parte de Scorsese. Destacaremos também as dificuldades encontradas no percurso para a realização deste projeto. Após esses aspectos contextuais, o capítulo oferece um esboço do contexto histórico do romance, sobre o qual o filme foi fundamentado, o apoio recebido e as controvérsias geradas. De fato, o filme não rendeu a bilheteria esperada. Vale também ressaltar a análise do diretor em relação aos questionamentos da presença dos jesuítas no Oriente e a violência empregada pelos japoneses à época.

Num segundo momento, partiremos para a análise do filme propriamente dito. Na análise, destacamos o protagonista e sua busca espiritual, que se iniciou com a fé e a certeza em seus propósitos, terminando com a dúvida, a angústia, o medo e, por fim, a compaixão, o amor e a fé. No próximo item, abordaremos as adaptações do cristianismo no Japão e, por último, mostraremos o modo como o cineasta desenvolveu, por meio da arte cinematográfica, a busca espiritual do protagonista.

4.1. O CONTEXTO, AS CONTROVÉRSIAS E A RECEPÇÃO DO FILME

Há três adaptações do drama histórico japonês para o cinema do romance *Silêncio* (1966) do escritor católico Endo Shusaku (1923–1996). Na primeira, *Chinmoku* (1971) foi adaptado pelo diretor japonês Shinoda Masahiro (1931–1967). Endo Shusaku e Shinoda Masahiro escreveram o roteiro. A obra foi inscrita no Festival de Cinema de Cannes de 1972 e teve uma indicação a Palma de Ouro. Além disso, ganhou quatro *Mainichi Film Awards*, incluindo melhor: filme, diretor, trilha sonora e gravação de som (CHINMOKU..., 1971).

³²³ “‘All in God’s good time,’ he said to me philosophically as we sat together in his house in the near dark. It was one o’clock in the morning. ‘We don’t know why, but this is how this picture got made. It had to be this way’”.

A segunda, *Os Olhos da Ásia* (1996), foi dirigida pelo cineasta português João Mário Grilo (1958–), que também foi coautor do roteiro, juntamente com Paulo Filipe (1965–). A película estreou no Festival Internacional de Cinema de Locarno em 15 de agosto de 1996, onde também foi indicado ao Leopardo de Ouro (OS OLHOS..., 1996). Vale ressaltar que Scorsese quis priorizar outro enfoque do romance, por isso, apesar de assistir a muitos filmes japoneses, descartou esta versão (HORNE, 2017, p. 18).

Por fim, temos o filme *Silêncio* (2016), do diretor Scorsese, que escreveu o roteiro com Jay Cocks. O filme ganhou seis prêmios, sendo indicado outras 58 vezes a outras premiações (IMDB, 2016a, recurso online). Conforme a crítica especializada citada no site *Rotten Tomatoes*, o filme obteve da crítica especializada 83% de avaliações positivas de um total de 290 e 69% de avaliações positivas do público. A avaliação foi: “*Silêncio* encerra a busca criativa de décadas de Martin Scorsese com um olhar pensativo e emocionalmente ressonante sobre a espiritualidade e a natureza humana, que está entre os melhores trabalhos do diretor” (*Rotten Tomatoes*, 2016, recurso online)³²⁴.

O livro *Silêncio* (ENDO, 2016) é notável e foi muito influente. Mas, como o livro chegou às mãos do cineasta? Numa entrevista concedida a Philip Horne (2017, p. 18–19), Scorsese esclareceu que, em 1988, Paul Moore (1919–2003), o arcebispo da Igreja Episcopal Anglicana em Nova York (GOLDMAN, 2003, recurso online), assistiu à versão quase final de *A última tentação de Cristo* (1988). Na época, todos os grupos religiosos estavam indignados com o filme. A exceção foi justamente Paul Moore, que afirmou: “Estou aqui para falar sobre isso, pois o filme é cristologicamente correto” (HORNE, 2017, p. 18)³²⁵.

O cineasta compreendeu que Moore se referiu à representação de Jesus como um ser totalmente divino e humano. O arcebispo também descreveu sua experiência espiritual em 1983, quando esteve no túmulo da igreja do Gólgota, em Jerusalém. Scorsese afirmou ter vivido isto, quando a visitou, asseverando: “Mas algo aconteceu, onde eu simplesmente me senti... abraçado por uma espécie de amor e cuidado, sabe. Foi um momento incrível. Lembro-me de sentir um extraordinário sentimento de amor, naquele momento” (HORNE, 2017, p. 18)³²⁶. Depois desta conversa, Moore lhe disse que lhe enviaria um livro, afirmando ser uma história de fé e relatou sobre a apostasia de Rodrigues (HORNE, 2017, p. 19).

³²⁴ “*Silence* ends Martin Scorsese's decades-long creative quest with a thoughtful, emotionally resonant look at spirituality and human nature that stands among the director's finest works.”

³²⁵ “I'm here to talk about it because the film is Christologically correct.”

³²⁶ “But something happened, where I just felt... embraced by a kind of love and care, you know. It was an incredible moment. I remember feeling an extraordinary sense of love, at that point.”

Embora Scorsese estivesse ocupado com outros projetos quando recebeu o livro, ele o leu e decidiu-se a fazer o filme. O fato é que *A última tentação de Cristo* proporcionou ao diretor abranger a apreciação sobre o Cristianismo, relacionando o mistério e a fé. Este relacionamento foi reforçado pelo diretor ao ler *Silêncio*. Scorsese, inclusive, comenta sobre a sua sensação na escolha pela apostasia, feita pelo padre Rodrigues: “É vergonhoso, humilhante, perturbador, inquietante — e ainda assim ele tomou a decisão certa. Em termos de cristianismo. [...]” (HORNE, 2017, p. 19)³²⁷. Para o diretor, o livro despertou o pensamento de compaixão e abnegação. Ele enfatiza que, ao perscrutar a última parte do romance, percebeu que não conseguira alcançar este algo a mais nem em *A última tentação de Cristo*, nem em *Touro indomável*. Ele chegou até um certo ponto e queria ir além ao fazer o filme *Silêncio*, mas ainda não sabia como adaptá-lo visualmente (HORNE, 2017, p. 19)³²⁸.

Para transformar esta obra em filme, o primeiro passo foi adquirir os direitos do romance, o que aconteceu no decurso da produção de *Os bons companheiros* (1990). Depois disso, Scorsese precisou de um tempo para determinar o que era essencial e como o desenvolveria numa película (HORNE, 2017, p. 17–19). A demora para concretizar o projeto gerou inclusive um processo por parte da companhia italiana Cecchi Gori Pictures³²⁹. De fato, Martin Scorsese atrasou o filme *Silêncio* para fazer *O Lobo de Wall Street* (2013), mas a questão teve uma reviravolta com o sucesso mundial deste último. O filme arrecadou cerca de 400 milhões de dólares e, por isso, Scorsese conseguiu o financiamento de 46 milhões para fazer *Silêncio* (SHONE, 2022, p. 266).

Philip Horne afirmou que “a busca de 28 anos de Martin Scorsese para adaptar *Silêncio*, do grande escritor católico Endo Shusaku, resultou num dos filmes mais pessoais do diretor. Aqui, ele fala sobre fé, cinema e seu fascínio pelos gigantes do cinema japonês” (HORNE, 2017, p. 16)³³⁰. A epígrafe do início deste capítulo aborda um aspecto importante, como mencionado por David Roark (2016, recurso online): a coerência na demora para realizar este filme. Este marca o ápice do cineasta, que reteve a imaginação católica desde o início da carreira, trabalhando a técnica, a estilística, assim como os aspectos religiosos. Em outubro de

³²⁷ “It’s shameful, humiliating, disturbing, upsetting — and yet he made the right decision. In terms of Christianity. [...]”

³²⁸ Entrevista com Martin Scorsese relatando este fato (GOLDDERBY, 2016, YouTube).

³²⁹ Cf. GARDNER, 2018, recurso online; BELLONI, 2012, recurso online; e FRITZ, 2012, recurso online.

³³⁰ “Martin Scorsese’s 28-year quest to adapt ‘Silence’, by the great Catholic writer Endo Shusaku, has resulted in one of the director’s most personal movies. Here he discusses faith, filmmaking and his fascination with the giants of Japanese cinema.”

2016, Scorsese recebeu o *Praemium Imperiale*³³¹ por suas contribuições vitalícias ao cinema, enquanto trabalhava para concluir o filme *Silêncio*. Este é um prêmio global de artes concedido anualmente pela *Associação de Arte do Japão*.

Scorsese afirma que o romance *Silêncio* (2016) tornou-se precioso para ele no decurso dos anos, ao abordar “do particular e do universal. E, ao fim e ao cabo, a preeminência dada ao universal é esmagadoramente maior” (SCORSESE, 2016, p. 7 – prefácio). Em outras palavras, existe uma enorme probabilidade de o leitor se reconhecer no filme por meio dos conflitos dos personagens quando estão diante das questões de foro íntimo, precisando fazer escolhas que vão reverberar em outras pessoas e situações.

Para apreender o contexto e as controvérsias ligadas a este filme, é necessário ter atenção a alguns aspectos históricos³³². Primeiramente, sobre a região de Macau ao longo do século XVI e início do século XVII, para onde se dirigiram os padres portugueses Rodrigues e Garupe antes de chegarem ao Japão. Esta região era uma colônia portuguesa e um importante centro missionário católico. Os missionários europeus usaram o território como sua base na Ásia Oriental (EDMONDS, 1989, p. x–xxi).

Em 1633, as relações comerciais foram proibidas pelo terceiro xogum da dinastia Tokugawa, que foi Tokugawa Iemitsu (1604–1651). Ele governou de 1623 a 1651, estabelecendo uma ditadura militar feudal. Durante este período, além de proibir o cristianismo no Japão, obrigou a população a registrar-se junto aos templos. Reforçou também o *Sakoku* ou a política de *país fechado*, punindo exemplarmente quem fosse contrário ao seu governo (BOXER, 1967, p. 362–400). Desta maneira, “por mais de dois séculos, o discurso anticristão ajudou a alimentar ideologicamente o regime Tokugawa e o fortalecimento da imagem do Japão como diferente e mesmo oposto a tudo que viesse do Ocidente. [...]” (OLIVEIRA, 2016, p. 36).

Dado que a obra é fundamentada em fatos e aborda como o xogunato japonês perseguiu os cristãos no século XVII (BOXER, 1967), é inevitável questionar a presença dos padres Rodrigues e Garupe no Japão, uma vez que haveria uma ínfima chance de sucesso na missão para a qual se voluntariaram.

³³¹ Em 1988, no 100º aniversário da Associação de Arte do Japão, o *Praemium Imperiale* foi criado pela família real japonesa em memória ao Príncipe Takamatsu (1905–1987). Ele foi o patrono honorário da Associação por 58 anos. A primeira cerimônia de premiação foi realizada em Tóquio em 1989. Desde sua inauguração, em 1988, tornou-se um marco das artes. Trata-se da maior honra cultural do Japão (PRAEMIUM IMPERIALE, 2016, recurso online).

³³² Cf. OLIVEIRA, 2016; BOXER, 1967; e JOHNSTON, W., 2016, p. 11–25 – prefácio.

Para esta pergunta, o consultor do filme James Martin, S.J. (2016, recurso online) responde que, ao falar da história dos missionários cristãos — no Japão e em outros lugares — é imprescindível considerar as complexidades históricas. Primeiramente, é preciso delimitar a história ao século dezessete, durante o qual a maioria dos países europeus enviava missionários cristãos, de diferentes ordens religiosas católicas, para o exterior. Estes missionários viajavam acompanhados de representantes das potências coloniais e eram julgados como coadjuvantes desses atores políticos. Os missionários consideravam estar levando a *Boa Nova de Jesus Cristo*, o que para eles era um presente de valor inestimável. Em relação ao contexto do filme, Martin assevera que:

Vejam os casos dos Padres Rodrigues e Garupe. Ambos vieram ao Japão para espalhar o Evangelho. (Podemos razoavelmente presumir que eles foram enviados de Portugal não apenas para encontrar o padre Ferreira, mas depois para permanecer no Japão.) Eles estão trazendo o que consideram ser a coisa mais preciosa que conhecem para um novo povo: Jesus. E é arrogante dizer que eles estão trazendo um presente? Outros podem pensar assim, mas não na minha opinião. Pense nisso como um médico querendo levar um remédio para alguém que ele sabe que está precisando. E fazê-lo em perigo para sua própria vida (MARTIN, J., 2017, recurso online).³³³

Sob essa perspectiva, o filme teve ampla aceitação das lideranças católicas, inclusive proporcionando um encontro do cineasta com o Sumo Pontífice da Igreja Católica Apostólica Romana, Papa Francisco. Matéria realizada pelo jornal *The Guardian* (KIRCHGAESSNER, 2016, recurso online) relata este encontro. Na ocasião, o cineasta conheceu o Papa no Vaticano um dia após o filme *Silêncio* ter sido apresentado a uma audiência de 400 padres jesuítas num colégio pontifício. Embora o assunto do filme seja considerado pessoal para Francisco, este não compareceu à exibição na universidade pontifícia, mas leu o livro que inspirou o filme. Scorsese deu ao papa imagens emolduradas retratando os mártires do Japão e uma reprodução da antiga imagem da Virgem de Nagasaki (EURONEWS, 2016, recurso online).

Aconselhando os atores estava o padre jesuíta e escritor James Martin, que trabalhou em estreita colaboração com Andrew Garfield em particular, conduzindo-o pelos 30 dias de exercícios espirituais dos jesuítas antes do início das filmagens. Quando Scorsese mais tarde se encontrou com o Papa Francisco no Palácio Apostólico do Vaticano [...], ele apontou o treinamento

³³³ “Let us look at the case of Fathers Rodrigues and Garupe. Both have come to Japan to spread the Gospel. (We can reasonably presume their being sent from Portugal not simply to find Father Ferreira but later to remain in Japan.) They are bringing what they consider to be the most precious thing that they know to a new people: Jesus. Is it arrogant to say that they are bringing a gift? Others may think so, but not to my mind. Think of it as a physician wanting to bring medicine to someone he or she knows is in need. And doing so at peril to his or her own life. [...]”

que Garfield havia recebido. “A próxima coisa que Andrew deve fazer é ser ordenado”, disse o Papa Francisco. Scorsese olhou para ele e disse. “Em vez disso, ele me escolheu”, e caiu na gargalhada. Acontece que Francis, que se juntou a uma ordem jesuíta para se tornar um missionário na Ásia, leu o romance de Shusaku Endo no qual o filme foi baseado e depois eles trocaram presentes. [...] ele disse ao diretor: “Espero que a história do filme dê muitos frutos” (SHONE, 2022, p. 267 e 269).³³⁴

Apesar dessa recepção calorosa, as controvérsias também se destacam. Começaram já em relação ao livro *Chinmoku (Silêncio)*³³⁵ que, ao ser lançado em 1966, foi proibido em algumas paróquias católicas. O motivo da proibição foi a frase “Você pode pisar nele” (MASE-HASEGAWA, 2008, p. 205)³³⁶, ou seja, pisar no *fumie*³³⁷, que será explicado no item 4.2.1 (A busca espiritual do protagonista). Mesmo assim, a obra tornou-se um *best-seller*; pois “muitas pessoas simpatizavam com seu tema da fraqueza, sendo movidas pela imagem do Jesus maternal que compartilharam seu tormento” (MASE-HASEGAWA, 2008, p. 205)³³⁸. Em contrapartida, apesar das expectativas, a bilheteria não rendeu o esperado. O professor e escritor Josh Matthews³³⁹ (2017) afirma:

Silêncio está afundando nos cinemas, indesejado pelos telespectadores e menosprezado pelos críticos. O dono de um cinema me disse que o filme é *muito chato* para ser exibido em seu cinema; ele assistiu apenas a primeira hora antes de desligá-lo. [...]. Por sua vez, os últimos dez minutos de *Silêncio*, ao contrário dos primeiros 150 minutos, movem-se rapidamente no tempo por meio dessas narrações. Só por esse motivo, as cinco horas necessárias para ler o romance podem ser mais bem gastas às três horas assistindo ao filme. [...] Ainda assim, o *Silêncio* de Scorsese oferece algumas formas criativas e, ocasionalmente, artisticamente excelentes, de retratar Deus no silêncio. Padre Rodrigues pensa que a ausência de som é a recusa de Deus em falar com ele.

³³⁴ “Advising the actors was Jesuit priest and writer James Martin who worked closely with Andrew Garfield in particular, leading him through the Jesuits’ 30 days of spiritual exercises before filming started. When Scorsese later met Pope Francis at the Vatican’s Apostolic Palace [...], he pointed out the training Garfield had undergone. ‘The next thing for Andrew to do is to be ordained,’ said Pope Francis. Scorsese looked at him and said, ‘Instead he got me,’ and roared with laughter. It turned out Francis, who had joined a Jesuit order with the aim of becoming a missionary in Asia, had read Shusaku Endo’s novel on which the film was based, and after they exchanged gifts. [...] he told the director, ‘I hope the story of the film bears much fruit’”.

³³⁵ Cf. PAIVA, 2008, p.183–194; DENNIS; MIDDLETON, 2015.

³³⁶ “You may step on it.”

³³⁷ Este assunto será desenvolvido posteriormente, para esclarecimento do contexto: um *fumie* é uma figura que representa Jesus (ou Maria, a mãe de Jesus), montada num pedaço de madeira ou numa placa de cobre. O japonês para negar sua crença no cristianismo precisava pisar no *fumie*, um símbolo de tortura (MATSUOKA, 1982, p. 295).

³³⁸ “Many people sympathized with its theme of human weakness and were moved by the image of the maternal Jesus who shared their torment.”

³³⁹ Josh Matthews teaches English at Dordt University. Disponível em: <https://joshmatthews.org/about/>. Acesso em 21 de abr. 2023.

Ele acredita, então, que existem partes da natureza onde seu Deus não está — ele aprende o oposto (MATTHEWS, 2017, recurso online).³⁴⁰

O investimento na película foi de U\$46.500.000,00, mas arrecadou U\$25.920.814,00 (THE NUMBERS, 2016, recurso online). Apesar dos números apresentados, as opiniões sobre o filme são divergentes. O crítico Miguel Forlin³⁴¹ (2017, recurso online) afirma que *Silêncio* está na sua lista pessoal de melhores filmes de 2017. O cineasta apresentou um enfoque peculiar, sendo “claramente inspirado no minimalismo de Yasujiro Ozu e na tragicidade de Akira Kurosawa, o filme é um épico intimista que abre espaço para a reflexão e os sentimentos, sempre através da contemplação estética e da meditação filosófica. [...]” (FORLIN, 2017, recurso online).

Em outra análise, o professor e pesquisador Pierre Jordaan³⁴² (2018, p. 3–21) fez uma comparação entre o que poderia ser considerado o dogma católico romano tradicional do martírio, conforme encontrado em 2 Macabeus³⁴³ — que não é nosso foco aqui — e o filme *Silêncio* (2016). A ênfase dada foi uma abordagem narrativa religiosa, examinando as contribuições do filme para o tema ‘martírio’. Para ele, a película foi um pedido de desculpas: “um que exonera o que seria normalmente visto como uma falha católica. Scorsese usa *Silêncio* para sugerir que os eventos históricos reais são, de alguma forma, evidências da vontade de Deus e, por padrão, da superioridade do catolicismo como sistema de crença religiosa” (JORDAAN, 2018, p. 3)³⁴⁴. Em outras palavras, o filme permite mostrar a angústia e as consequências geradas pela apostasia e, apesar da contradição, o protagonista mantém Cristo no centro, — como mostrado no filme, na cena em que o crucifixo está presente no enterro

³⁴⁰ “*Silence* is tanking at theaters, unwanted by viewers and disparaged by critics. One theater owner told me that the movie is *too boring* to show in his theater; he watched only its first hour before shutting it off. [...]. In turn, the last ten minutes of *Silence*, unlike its first 150 minutes, move quickly through time via those voiceovers. For that reason alone, tire five hours it takes to read the novel might be better spent than the three hours watching the movie. [...] Still, Scorsese's *Silence* offers some creative, and occasionally artistically excellent, ways of depicting God in the silence. Father Rodrigues thinks that the absence of sound is God's refusal to talk to him. He believes, then, that there are parts of nature where his God is not — he learns otherwise.”

³⁴¹ Miguel Forlin é um crítico, coeditor da seção de cinema do Estado da Arte (Estadão) e professor na plataforma online A Arte do Cinema. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/author/miguelforlin/>. Acesso em 20 de abr. 2023.

³⁴² Pierre J. Jordaan é pesquisador em estudos da religião [North-West University, África do Sul: Potchefstroom, North West, ZA]. Disponível em: <https://nwu.academia.edu/PierreJordaan/CurriculumVitae>. Acesso em 20 de abr. 2023.

³⁴³ Cf. MACABEUS, 6:18 a 7:42; JORDAAN, 2018, p. 3–21.

³⁴⁴ “[...] *Silence* may be a form of apology — one that exonerates what would normally be viewed as a Catholic failure. Scorsese uses *Silence* to suggest that the actual historical events are somehow evidence of God's will and, by default, of the superiority of Catholicism as a religious belief system.”

budista de San'emon Okada — a essência é a fé que permanece, independentemente das circunstâncias.

A perspectiva pode ser diferente. Num seminário patrocinado pela *Reel Spirituality*³⁴⁵, uma iniciativa do *Brehm Center for Worship, Theology, and the Arts*³⁴⁶, e coordenado por Kutter Callaway³⁴⁷ e Mako Fujimura³⁴⁸, Scorsese profere uma fala na qual analisa os fatos e se posiciona. Inicialmente, ele relata que, durante a exibição do filme aos Jesuítas em Roma (EURONEWS, 2016, recurso online), o Monsenhor Cardeal Filipino argumenta que os japoneses foram retratados de forma muito cruel e alguns poderiam não aprovar tal abordagem. No entanto, o cineasta pondera que é imprescindível analisar que, ao chegarem, os europeus apresentaram suas tropas e negaram a verdadeira cultura japonesa para a qual eles estavam pregando e ainda afirmaram que tudo aquilo vivido e conhecido pelos japoneses até aquele momento era mentira, asseverando que somente eles tinham a verdade. Os japoneses entenderam essas afirmações como arrogância e reagiram (FULLER, 2017, YouTube, 20min48s–22min31s).

O resultado desta arrogância foi a violência cruel sofrida pelo povo e pelos missionários e outros envolvidos. Ainda nesta apresentação, Scorsese apontou a questão do colonialismo inextricavelmente ligado, infelizmente, ao cristianismo e as feridas que causa. Ele usou a frase: “[...] as feridas ainda não cicatrizaram” (FULLER, 2017, YouTube, 19min15s–22min31s)³⁴⁹. A reflexão do diretor conclui com a afirmação de que o problema existe e é claro. No entanto, reforça que a solução é divulgar a palavra, implementando a mudança pelo exemplo da

³⁴⁵ O *Brehm Film* realiza uma programação anual, organizando exibições antecipadas de filmes de destaque, ou dos filmes apresentados em festivais que se destacam. Essas exibições acontecem em Pasadena nos cinemas locais ou no auditório no campus do *Fuller Seminary* e online. A dinâmica consiste em assistirem ao filme juntos, e posteriormente, conversam com o cineasta convidado, promovendo um debate sobre o filme: “Brehm Film brings together filmmakers and film-viewers, Christian leaders and laity, scholars, and students for dialogue between our culture's primary stories and the Christian faith.” Disponível em: <https://www.fuller.edu/brehm-center/brehm-film/>. Acesso em 9 de jun. 2023.

³⁴⁶ “Academy Award winning director Martin Scorsese discusses faith, suffering, and more after a screening of his new film *Silence*, the powerful story of Jesuit missionaries in 17th-century Japan. Scorsese reflected on the film and on Christian faith with Fuller Seminary’s Kutter Callaway, assistant professor of theology and culture, and Mako Fujimura, director of the Brehm Center.” Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w6bIgcgCOc. Acesso em 9 de jun. 2023.

³⁴⁷ Kutter Callaway (PhD, Fuller Theological Seminary) é professor associado de teologia e cultura no Fuller Theological Seminary e co-diretor do *Reel Spirituality*. Disponível em: <https://www.kuttercallaway.com/about>. Acesso dia 21 de abr. 2023.

³⁴⁸ Makoto Fujimura é um artista americano. Ele é considerado uma das principais figuras do movimento *slow art*. Disponível em: <https://makotofujimura.com/about>. Acesso dia 21 de abr. 2023.

³⁴⁹ “[...] wounds still have not healed yet.”

compaixão e do amor, asseverando que sem isso não haverá nenhuma espécie (FULLER, 2017, YouTube, 19min15s–22min31s).

Já segundo Matt Zoller Seitz³⁵⁰ (2016), “*Silêncio* é uma obra monumental e punitiva. Isso o coloca no inferno sem nenhuma promessa de iluminação, apenas um conjunto de perguntas e proposições, sensações e experiências” (SEITZ, 2016, recurso online)³⁵¹. Ele avaliou o filme com quatro estrelas e ainda acrescentou que se trata de um filme propício para reflexões posteriores. Além disso, teceu algumas observações pertinentes e coerentes sobre Scorsese e seu roteirista Jay Cocks:

Foram acusados por alguns de meus colegas de glorificar os missionários europeus, ou pelo menos não os examinar de maneira crítica o suficiente. Eu não entendi isso de *Silêncio* de jeito nenhum. Aliás, uma das coisas que mais me impressionaram foi o cuidado que dedica em entender a posição das autoridades japonesas. Sem tolerar sua brutalidade, permite que um personagem importante — Inoue Masashige (Issei Ogata), um dos funcionários encarregados de erradicar o cristianismo do Japão e o supervisor do sofrimento do herói — explicam o ponto de vista oficial sobre a religião ocidental. Ele não apenas considera isso uma influência corruptora na cultura japonesa, ele duvida que o cristianismo possa realmente se enraizar no *pântano* (palavra dele) de seu país natal. Há aqui ecos de outro fascínio recorrente de Scorsese, o instinto de autopreservação da tribo. A tribo pode tolerar rebelião, heresia ou ameaças externas até certo ponto, mas depois disso eles reprimem impiedosamente (SEITZ, 2016, recurso online, grifo do autor)³⁵².

A análise de Haruko Nawata Ward³⁵³ (2017, p. 169–170) é também notável. Atesta haver relevância histórica no filme se as discrepâncias explícitas forem ignoradas, como a existência dos personagens. Afirma que o Cristo da face pisoteada — que talvez faça parte das

³⁵⁰ Matt Zoller Seitz é editor geral do RogerEbert.com, crítico de TV da *New York Magazine* e do *Vulture.com*.

³⁵¹ “*Silence* is a monumental work, and a punishing one. It puts you through hell with no promise of enlightenment, only a set of questions and propositions, sensations, and experiences.”

³⁵² “have been accused by some of my colleagues of glorifying the European missionaries, or at least not examining them in a critical enough way. I didn’t get this out of *Silence* at all. In fact, one of the things that impressed me most about it was the care it devotes to understanding the position of the Japanese authorities. Without condoning their brutality, it lets a major character — Inoue Masashige (Issei Ogata), one of the officials in charge of eradicating Christianity from Japan, and the supervisor of the hero’s suffering — explain the official point-of-view on Western religion. He doesn’t just consider it a corrupting influence on Japanese culture, he doubts that Christianity can truly take root in the *swamp* (his word) of his home country. There are echoes here of another recurring Scorsese fascination, the self-preservation instinct of the tribe. The tribe may tolerate rebellion, heresy or external threats up to a point, but after that they crack down mercilessly.”

³⁵³ Haruko Nawata Ward é uma historiadora religiosa que atualmente leciona história da igreja no *Columbia Theological Seminary*. Disponível em: <https://www.aanate.org/profile/ward-haruko-nawata>. Acesso em 20 de abr. 2023.

igrejas perseguidas no Oriente hoje — é, de fato, realidade na igreja minoritária perseguida do Japão do século XVII. Essa é a contraposição da imagem do Cristo triunfante do barroco ocidental. Ward explica alguns fatos sobre os personagens, que serão desenvolvidos no decurso deste capítulo, e reforça:

Então, por que ir ver o filme? A beleza cinematográfica do sul de Kyushu é impressionante contra as reconstituições horríveis de cenas de tortura, estimulando a imaginação dos historiadores. A escalação de atores de destaque anglo para missionários do sul da Europa pode ser questionável, mas o filme é entretenimento, inspirando esta historiadora a investigar as vozes dos mais de 20.000 mártires japoneses, simbolizados nos *feios desgastados* Mokichi, Ichizō, Omatsu e Monica, e muitos Garupes, que escolheram estar com eles (WARD, 2017, p. 170, grifo da autora).³⁵⁴

Após a explanação e investigações estabelecidas, evidencia-se que o filme trouxe uma proposta diferente do diretor. É importante reforçar as relações conturbadas vividas entre Ocidente e Oriente acerca do colonialismo. Entretanto, partindo do olhar do cineasta, a proposta é refletir sobre a maneira como os personagens articulam as situações ao redor. O cineasta convida novamente o espectador para esta vivência, que são as experiências existenciais pessoais acompanhadas da chance de refletir sobre as questões expostas, colocando-se empaticamente no lugar de cada um dos personagens, analisando qual seria a própria postura individual e a que atitude seria tomada diante de tantos obstáculos.

4.2. O FILME

As palavras do cineasta em relação ao livro (ENDO, 2016, p. 9) retratam seu esmero e admiração. Ele admite tê-lo lido pela primeira vez em 1989 e, posteriormente, o releu inúmeras vezes antes de adaptá-lo para o cinema. Reforçou que em pouquíssimas obras de arte se deparou com tal acolhimento. Esta película se tornou um processo valioso na sua peregrinação de fé, e mesmo quando perscrutou outras religiões, reconheceu “que a Igreja Católica era sua casa” (WOODEN, 2016, recurso online).³⁵⁵ Para iniciar a análise é significativo retomar parte da

³⁵⁴ “So why go see the movie? The cinematographic beauty of Southern Kyushu is striking against the gruesome reenactments of torture scenes, stirring historians’ imaginations. The casting of Anglo-featured actors for Southern European missionaries maybe questionable but the film is entertainment, inspiring this historian to investigate the voices of the more than 20,000 Japanese martyrs, symbolized in *ugly worn-out* Mokichi, Ichizō, Omatsu and Monica, and many Garupes, who chose to be with them.”

³⁵⁵ “investigating other religions and recognizing that the Catholic church was his home.”

entrevista concedida a Richard Schickel, em 2011, na qual Scorsese reforça que, se conseguisse realizar o filme, seria sobre o próprio amor. E continua dizendo:

M.S.: — [...] E empurrando o ego, empurrando o orgulho. É *sobre a natureza essencial do próprio cristianismo*.

R.S.: — O cristianismo é a expressão última do amor? Eu não sei.

M.S.: — *É o caminho que me foi dado, o caminho em que fui colocado. [...] Passei por muitas mudanças desde então. Mas olhando para quem somos como uma espécie, o amor parece ser a única resposta. Então, como isso é alimentado? Como isso se desenvolve em nós como seres humanos? Em nossas ações, particularmente (SCHICKEL, 2011, p. 382, grifo nosso).*³⁵⁶

Nessa entrevista, concedida em 2011, a perspectiva apontada por Scorsese foi confirmada em 2017. Num seminário coordenado por Kutter Callaway e Mako Fujimura³⁵⁷, Scorsese refletiu sobre aspectos concernentes à fé cristã após a exibição de *Silêncio* (2016) e respondeu à seguinte pergunta: “O que temos de fazer para tornar o cristianismo real? Para realizar isso?” (FULLER, 2017, YouTube, 17min).³⁵⁸

Aonde vou para encontrar o sentido da existência, o sentido da vida para mim é com o Cristianismo. Essa é a verdadeira graça salvadora de nosso mundo, da nossa espécie, de fato. E penso, o que temos que fazer para realmente tornar o Cristianismo real, para efetivá-lo. Como nos comportamos, o que fazemos, o que dizemos. Ok, cometemos erros, mas depois recomeçamos. E então, para mim, começa com o nível do soldado raso. Começa conosco, individualmente e se puder ser para sua esposa, para seus amigos, seus filhos, bom se você conseguir resolver isso. Você sabe, também, descobri que, nos últimos 20 anos, lendo bastante, particularmente, de livros e história diferentes, não franceses, mas principalmente ingleses e americanos. Encontrei algumas coisas maravilhosas, mas autores se desculpando pela atitude cristã. Outro dizendo que isso parece perturbadoramente cristão. Perturbadoramente! Muito bem, isto é entrar na política, é isso ou não? Significa que a compaixão e o amor um pelo outro sejam errados? O que mais acontecerá? se não tivermos isso, a espécie acabou (FULLER, 2017, YouTube, 17min–18min24s).³⁵⁹

³⁵⁶**M.S.:** “[...] And pushing the ego away, pushing the pride away. It’s about the essential nature of Christianity itself.

R.S.: — Is Christianity the ultimate expression of love? I don’t know.

M.S.: — *It is the road I was given, the road that I was put on. [...] I’ve gone through a lot of changes since then. But looking at who we are as a species, love does seem to be the only answer. So how is that nurtured? How is that developed in us as human beings? In our actions, particularly”.* /A transcrição completa desta parte da entrevista está na página 68.

³⁵⁷ Rever notas desta pesquisa: 344, 345, 346 e 347.

³⁵⁸ “What do we have to do to make Christianity real? To realize it?”

³⁵⁹ “Where do I go to find the meaning of existence, the meaning of life meant for me as Christianity. And that is the real saving grace of our world of our species really. And I think and what is it what do we have to do to really make Christianity real to realize it. How do we behave, what do we do what do we say. Ok, we make mistakes, but then we move back. And so for me, it starts with left foot soldier

Scorsese reforça suas ideias acerca da forma de colocar em prática a base do cristianismo na vida cotidianamente. Para isso, inicialmente observa o seu próprio comportamento de maneira recorrente. Depois, na relação com aqueles que o rodeiam, enfatiza que comete erros. Por isso, recua e recomeça. Posteriormente, reflete sobre a literatura, afirmando que existem as questões políticas, sim, mas isto não pode encobrir a essência da questão: a compaixão e o amor ao próximo.

Ao longo deste capítulo, vamos trabalhar uma parte deste processo por meio da obra. Para manter coerência, vamos aplicar a mesma partição em 12 capítulos, definida pelo diretor. No anexo E, consta a divisão que aparece no DVD com os respectivos títulos dos capítulos. Os tempos do filme, anotados no decurso da análise, referem-se àqueles do DVD. O anexo F detalha a trilha musical do filme e do trailer (HANSON, 2016, recurso online). A divisão estabelecida entre os capítulos e os tópicos aqui desenvolvidos não é sequencial, e será especificada no início de cada item. Adotamos como critério para essa divisão a similaridade das ideias. É importante dizer que há interrelação entre as ideias de um tópico para o outro.

No primeiro momento desta análise do filme, a proposta é perceber como o protagonista articulou sua fé quando ela foi testada até ser absorvida pela dúvida. Observa-se que ele não desistiu. Ao contrário, adquiriu novo repertório e se fortaleceu, o que o conduziu à compaixão e ao amor.

4.2.1 A BUSCA ESPIRITUAL DO PROTAGONISTA

Nesta parte, analisaremos o protagonista na sua busca espiritual, que parte da fé e da certeza e caminha para a dúvida, o medo, a angústia e, enfim, a compaixão e o amor. Para isso, os seguintes aspectos serão abordados: os símbolos; as cores e suas simbologias enquadradas na unidade fílmica; a trilha musical específica para o filme; o uso das técnicas cinematográficas na abordagem scorsesiana. Teremos como base nove capítulos do filme *Silêncio*: 1. *Antes do Japão*; 2. *Adaptação à nova realidade*; 3. *Rumo a intensos desafios*; a segunda parte do capítulo

level. It starts with you, individually and if it could be to your wife, to your friends your kids, good if you can work that out. you know but I did find that it was. I also found reading a lot in the past 20 years particularly form different not French but mainly English and American books and history I found the coming across some wonderful stuff, but authors apologizing for Christian attitude. You know another one saying this seems disturbingly Christian. Disturbingly! All right, now is that getting into the politics of it or does not mean that compassion and love for each other is wrong. What else is going to happen we do not have that, species is over.”

5. *A cena dos mártires*; 6. *A traição*; 8. *A realidade da prisão*; 9. *O reencontro com Garupe*; 11. *Padre Rodrigues apostata*; e 12. *A rotina de San'emon Okada*.

O processo de busca espiritual do protagonista está dividido em quatro partes. Na primeira, apresenta-se a fé e a certeza, atribuindo-se a ele uma superioridade margeada pela arrogância. Na segunda, percebe-se o tamanho da fé daqueles cristãos ocultos, começa a haver comparações. Parte-se do som diegético interno e tenta-se elucidar a compreensão de fé para aquelas pessoas. Na terceira parte, o sacerdote, agora mais consciente dos fatos tenta se conectar com a cruel realidade. Vivencia a dúvida e precisa enfrentar seus maiores medos. É a parte mais dolorosa do filme, que conduzirá até o clímax. Por fim, o epílogo e quarta parte, que retrata a vida depois da apostasia e a força para recomeçar. Nesta parte, aparecem a compaixão e o autoperdão.

No capítulo 1, *Antes do Japão*, ouve-se os sons diegéticos da natureza, evidenciando o som da *cigarra*³⁶⁰, que será ouvida em situações cruciais, inclusive no clímax do filme. Este som é interpretado como um índice, informando ao espectador que o momento é de mudança. A cigarra é um inseto importante tanto para a cultura chinesa quanto para a japonesa, os antigos chineses a consideravam como símbolos de renascimento e transformação pessoal (WILLIAMS, C., 2006, p. 92). Também simbolizava: “a felicidade e a juventude eterna, ao viver mais do que qualquer outro inseto, seu ciclo de vida se estende por dezessete anos” (WILLIAMS, C., 2006, p. 93)³⁶¹. Depois de 54s, há um completo silêncio, acompanhado pela tela escura e pelo nome do filme em destaque, A unidade fílmica se inicia envolta num vapor térmico — fumaça — dando indícios de que as decisões que se desenrolarão durante a jornada não serão fáceis.

Figura 117 - Unzen, o local da tortura (1min3s–4min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

³⁶⁰ Cf. RIEGEL, 1994, recurso online.

³⁶¹ “The insect is also the symbol of happiness and eternal youth, as it lives longer than any other insect, its life cycle extending over seventeen years.”

Em plano geral, a primeira imagem mostra como será o filme Apresenta duas cabeças decepadas com um homem ao lado, enquanto o vapor térmico das fontes termais envolve o plano geral. O silêncio é quebrado pelos sons das águas do lugar. Em plano geral, aparecem homens que se encaminham pelo trilho em Unzen, onde estão os soldados japoneses e os personagens que serão posteriormente torturados.

A história relatada em *flashback* se passa no século XVII, ano de 1633. Inicialmente, o padre Cristóvão Ferreira³⁶², interpretado pelo ator norte-irlandês Liam Neeson (1952–), em som diegético interno, relata ao espectador as torturas praticadas nas águas das fontes termais em Unzen, mostrada em plano detalhe. Nelas, quatro frades e uma pessoa da sociedade se negam a apostatar e pedem para serem torturadas visando demonstrarem tanto a força da fé que possuem quanto a presença de Deus neles.

Segundo Tillich (2019, p. 676–677), os personagens mostram a liberdade madura de agir, apesar dos poderes escravizadores externos e optam por uma ação que, para eles, era a adequada. Para os não cristãos, tal atitude é uma contradição à lei. Contudo, para eles é a ação correta, pois a premissa é preservação da liberdade numa situação concreta, real. A intenção é resistir às forças que tentam destruir a liberdade individual e, ao mesmo tempo, divulgar o cristianismo em terras japonesas.

Vale salientar que as águas são apresentadas com enorme destaque durante toda a obra. Trata-se de um símbolo ambivalente que ora será direcionada para o bem, sendo fonte de vida, renovação de forças e direcionamento dos caminhos, ora para o mal, como destruidor e meio de tortura (ELIADE, 2022, p. 179–180). O seu sentido será condicionado ao uso feito pelos personagens em cada contexto. Na sequência acima, a água se torna o instrumento de tortura.

Ferreira aponta que a coragem destes cristãos serve de inspiração e força para os padres que permanecem em segredo. Ele entende que os cristãos escondidos, que vivem com medo, não serão abandonados. A violência visa aniquilar o cristianismo em terras japonesas. Mais à frente, ainda no início desta primeira parte, os sacerdotes estão confiantes na fé que atestam e têm a certeza de que são plenamente capazes de salvar a alma de alguém.

³⁶² “The dark looming figure of Cristovão Ferreira (c.1580–1650), an excellent missionary turned apostate and the Inquisitor’s best instrument Sawano Chūan, was a true historical person. His activities were also attested in the diaries of the Captains of the Dutch East India Company, which again Endo modified” (WARD, 2017, p. 170).

Figura 118 - O primeiro fervor de ambos (4min33s–8min12s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Padre Valignano³⁶³, interpretado pelo ator irlandês Ciarán Hinds (1953–), relata o conteúdo da última carta enviada por padre Ferreira, que levou anos para chegar às suas mãos. Entretanto, não trouxe a pior notícia. Valignano explica aos padres Sebastião Rodrigues, interpretado pelo ator anglo-americano Andrew Russell Garfield (1983–), e Francisco Garupe, interpretado pelo ator Adam Douglas Driver (1983–)³⁶⁴, que Ferreira renegou a fê e vive como japonês. A incredulidade ocupa ambos.

Com a trilha musical, faixa 1, *Meditação*³⁶⁵, o questionamento é conduzido por Rodrigues, que está em plano médio na primeira figura com os olhos direcionados para o alto, enfatizando a importância de sua missão, que está conectada com a preocupação última: “Se for verdade, padre, o que isso significaria para os jesuítas? Para toda a Europa Católica? Acho que nossa missão aqui é mais urgente que nunca. Temos que encontrar o Padre Ferreira” (SILÊNCIO..., 2016, 6min27s–6min31s).

As indagações são válidas, pois, para os jesuítas, trata-se do acesso do ocidente para disseminar o cristianismo no oriente. Padre Rodrigues tenta justificar seus argumentos, demonstrando que a situação exige uma intervenção mais efetiva e que a tarefa não deve ser abandonada, afirmando que padre Ferreira foi caluniado. Este também é o posicionamento do padre Garupe. Valignano não concorda. Em plano americano e contraplongê, apesar de alertar

³⁶³ “Alexandro Valignano (1539–1606) was not the Visitor at the Macau Seminary, who knew the difficult situation in Japan in 1638. It would have been Andre Palmeiro (1569–1635)” (WARD, 2017, p. 169–170).

³⁶⁴ “The main character Sebastian Rodrigues and his companion Francisco Garupe are Endo’s creation. Unlike the storyline, in 1640, no Jesuits landed in Japan. After the Amakusa-Shimabara uprising, the government’s extreme measures prevented foreigners from entering the country. The authorities massacred the Portuguese emissaries from Macau upon arrival and cut Iberian trade and diplomatic ties completely. [...]. A second group of four Jesuits with their assistants led by Pedro Marquez (1575–1657) was captured in June 1643, and under torture, all apostatized. Among this group was Giuseppe Chiara (1602–85), whom Endo used as the model for Sebastian” (WARD, 2017, p. 170).

³⁶⁵ ANEXO F.

sobre as execuções ocorridas na rebelião de Shimabara³⁶⁶ (1637–1638), os padres estão convencidos de que encontrarão Ferreira e se consideram aptos para a missão.

Rodrigues assevera que eles não podem negligenciar o homem que os educou na fé e moldou o mundo para eles. Em contrapartida, Garupe questiona a veracidade desta informação. O protagonista é categórico na solução: “Sim, não temos outra escolha senão salvar sua alma” (SILÊNCIO..., 2016, 7min29s–7min43s).

Em plano médio, Padre Valignano pergunta se pensam da mesma maneira e ouve a confirmação de ser o primeiro fervor de ambos. Ele conclui que Deus lhes direcionou este caminho e os chamou para uma grande prova. Contudo, previne-os dos grandes perigos que os aguardam e afirma que eles serão os dois últimos padres que enviará. Neste ponto, o ângulo zenital mostra os personagens pequenos, descendo as escadas e sendo observados por algo superior, que é também se trata do ponto de vista do espectador.

A situação não está mais sob controle. Em contraplongê, mostra-se a iniciativa tomada por eles. Eles estão seguros e confiantes da própria escolha ao pedirem a prova, mas os resultados são imprevisíveis. A imagem sugere que eles são pequenos diante dos desafios que os aguardam. De fato, eles ainda não passaram pelos difíceis caminhos da dúvida. Nas palavras de uma crítica do cinema americano, Manohla Dargis:

As primeiras cenas do filme são repletas de severa beleza pictórica, enquanto o pálido vapor térmico serpenteando ao redor dos cristãos martirizados dá lugar à sala branca abobadada onde os jesuítas vestidos de preto se encontram. O contraste cromático entre o negrume de suas batinas e a brancura ascética da sala encontra eco no rígido dualismo de Rodrigues, uma crença em absolutos que serão testados. Sua determinação até parece ser respondida pelo trabalho de câmera calmo (sem nervosismo aqui), que logo no início é dramaticamente pontuado por uma tomada aérea arrebatadora dos três padres jesuítas deslizando por um lance de escadas brancas de pedra, como se estivessem sendo olhado para baixo. Lá do alto (DARGIS, 2016, recurso online).³⁶⁷

Os desafios serão enormes, a certeza e a fé que possuem em si são intensificadas a ponto de acreditarem que podem salvar a alma de outra pessoa. Nestas circunstâncias, eles não têm a

³⁶⁶ Cf. BOXER, 1967, p. 375–383.

³⁶⁷ “The movie’s early scenes are filled with severe pictorial beauty, as the pale thermal steam snaking around the martyred Christians gives way to the vaulted white room where the black-clothed Jesuits meet. The chromatic contrast between the inkiness of their cassocks and the room’s ascetic whiteness finds an echo in Rodrigues’s rigid dualism, a belief in absolutes that will be tested. His resoluteness even seems answered by the calm camerawork (no jitters here), which early on is dramatically punctuated by a ravishing overhead shot of the three Jesuit priests gliding down a flight of stony, bleach-white stairs, as if they were being looked down on from high above.”

real dimensão dos perigos que vão enfrentar e submeter os outros quando chegarem ao seu destino. A fé que possuem não é racional. Sem dúvida, eles apresentam a coragem, entretanto, ainda não têm aquela fé tal como definida por Tillich (TILLICH, 1974, p. 5): “Fé é estar possuído por aquilo que nos toca incondicionalmente”. Para este tipo de fé, o protagonista precisará de outro tipo de entrega que será consumada apenas no epílogo do filme, ou seja, a trajetória está apenas começando.

Figura 119 - Boas notícias (8min18s–8min54s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — 25 de maio de 1640, *Pax Christ*, louvado seja Deus. Padre Valignano, começo a escrever estas linhas sem ter certeza de que quando eu as terminar chegarão até você. Mas quero que mantenha sua confiança em nossa missão e confirme sua fé em nós.

Rodrigues encaminha a primeira carta narrando os acontecimentos. Em plano geral, aparece a região de Macau. Esta é a região onde os dois padres se preparam para o desafio com o auxílio de um negociante chinês chamado Mr. Shun, interpretado pelo ator Liang Shi (1960–). Ele conseguiu um único barco chinês para os levarem à costa japonesa. Ele também encontrou um guia japonês, o único em Macau nos últimos dois meses. Este guia os conduzirá em terras japonesas.

Figura 120 - Conhecendo o valioso guia (9min23s–9min50s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Ao chegarem no recinto, percebem que o japonês está bêbado e deitado num canto. Vê-lo atrás dos degraus da escada pode ser um prenúncio de que ele está passando por conflitos, preso a algum fato. Isto será confirmado no decurso da narrativa. Trata-se de Kichijiro, interpretado pelo ator japonês Yôsuke Kubozuka (1979–).

Figura 121 - O medo de ser *Kirishitan* (10min22s–11min).

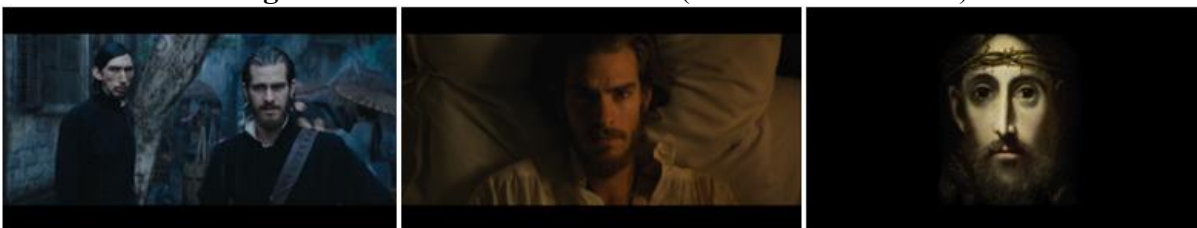


Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Em plano médio, eles observam o guia, percebendo que a empreitada não será fácil. Mr. Shun afirma que ele está confinado ali e quer ir para casa. O diálogo se inicia até que Rodrigues pergunta se Kichijiro é cristão; ele afirma não ser *Kirishitan*³⁶⁸. Está amedrontado. Ele ainda reforça: “*Kirishitan* morrem!!! Eles morrem em Nagasaki”.

Depois do mal-estar inicial, Kichijiro entende que eles querem retornar ao Japão e implora para acompanhá-los. Foi difícil sair do bar onde estavam. Kichijiro mal conseguia ficar de pé e Garupe começava a questionar-se poderiam confiar naquele homem. Este era apenas o início dos desafios.

Figura 122 – A certeza da missão (12min10s–12min44s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

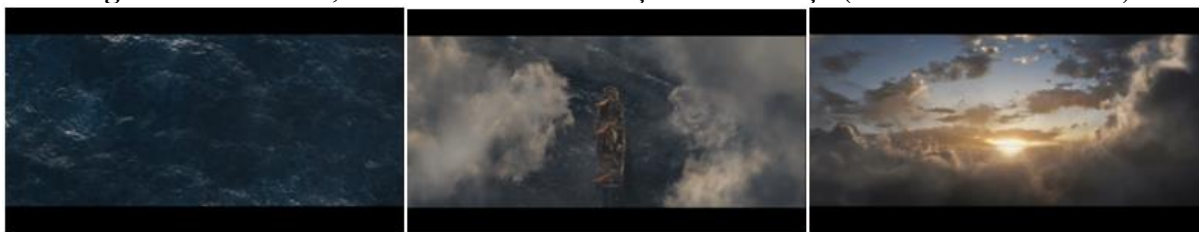
Rodrigues (som diegético interno): — E disse-lhes: “Vão pelo mundo todo e puguem o evangelho a todas as pessoas”. Mesmo a alguém como ele. Assim ordenou o nosso Senhor. Enquanto me preparo para cumprir Sua ordem, vejo Seu rosto diante de mim. Ele está tal qual devia estar quando ordenou a Pedro, “Apascenta meus cordeiros. Apascenta meus cordeiros, apascenta minhas ovelhas”. Isso me fascina. Sinto um imenso amor por isso.

³⁶⁸ Sobre os *Kakure Kirishitan* (cristãos ocultos): MASE-HASEGAWA (2008, p. 50–52).

A terceira imagem da figura 122 aparecerá outras vezes no decurso do filme. Ela está baseada numa pintura de El Greco³⁶⁹ (1541–1614). Será analisada cuidadosamente mais à frente. Retomando a cena, o protagonista, deitado, direciona seu olhar para o espaço fora do campo com a intenção de fixar o rosto de Jesus diretamente na sua memória. A mesma intenção vale também para o espectador.

Trata-se de uma ‘expressão arquetípica de Jesus’. Na abordagem adotada, retrata-se o Cristo da paixão, não o Cristo ressuscitado, ou seja, há o reforço do sofrimento, o que coaduna com a situação concreta enfrentada pelos personagens. Aliás, essa situação já fora apresentada no capítulo 2, *Adaptação à nova realidade*³⁷⁰, em que os sacerdotes são desafiados pelas circunstâncias impostas.

Figura 123 - O mar, as nuvens e o sol reforçam a mudança (12min42s–13min23s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Garupe e eu não tínhamos nenhuma bagagem para levar ao Japão, exceto nossos próprios corações. E durante a calmaria e a tempestade da viagem, eu refleti sobre os vinte anos³⁷¹ que haviam se passado desde que a perseguição começou. O solo preto do Japão está repleto do lamento de tantos cristãos. O sangue vermelho dos padres jorrou em profusão. As paredes das igrejas caíram.

A perspectiva do protagonista é transmitida ao espectador por meio do som diegético interno. Em ângulo zenital e *zoom-out*, aparecem o oceano, as nuvens, o relâmpago, o trovão, o céu e o sol, ou seja, esta ambientação, retratada pela cinematografia, demonstra um ato de fé. Em outras palavras, “a expressão ‘preocupação última’ engloba os aspectos subjetivo e objetivo do ato de crer” (TILLICH, 1974, p. 11, grifo do autor).

O primeiro aspecto, o ato subjetivo, que engloba o ato de crer, é inerente à pessoa, e é sua “preocupação incondicional” (TILLICH, 1974, p. 11). Já o segundo aspecto é o ato objetivo para aquilo a que se dirige, “para o incondicional como tal, expresso em símbolos do divino”

³⁶⁹ Pintor espanhol de origem grega Doménikos Theotokópoulos (EL GRECO; RUSSELL, 2017).

³⁷⁰ ANEXO E.

³⁷¹ Cf. BOXER, 1967; EDMONDS, 1989; e MASE-HASEGAWA, 2008.

(TILLICH, 1974, p. 11) que, neste caso, é expresso pela ambientação cinematográfica. Além disso, os dois lados do ato de crer são interdependentes.

A fé existe com o conteúdo que a completa e se direciona a algo definido. O conteúdo da fé é assimilado pelo ato de crer. Envolve a subjetividade de Rodrigues, com uma preocupação última, assim como, o foco ao qual a preocupação última se destina (TILLICH, 1974, p. 11–12).

O protagonista consegue esta conexão através do som diegético interno e também por meio da cinematografia, neste ponto ele está tomado incondicionalmente pelas “coisas divinas” (TILLICH, 1974, p. 12). Ele acredita e tem fé no que está fazendo. Significa que aquilo que ele está expressando é conquistado no próprio ato de crer (TILLICH, 1974, p. 12).

A perspectiva demonstra que os padres não estão sozinhos na jornada, o que é também atestado pela trilha musical, faixa 21, *Anjos do Mar*³⁷². A embarcação, apesar de ter um curso definido, está submetido a estas forças. Neste caso, a força das águas é um símbolo que assume conotação positiva, abrindo passagem para os navegantes e funcionando como um instrumento de conexão entre os mundos ocidental e oriental (SILÊNCIO..., 2016, 13min26s). Finalmente, eles chegam clandestinamente à costa japonesa, perto de Nagasaki.

Figura 124 - A chegada ao Japão (13min47s–13min55s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Garupe: — Confiamos nossas vidas neste homem.

Rodrigues: — A quem Jesus confiou foi pior ainda.

Kichijiro: — Depressa!

A neblina envolve a cena, como um prenúncio dos desafios que eles vão enfrentar, começando por confiar em alguém que não inspira fidedignidade. Em plano geral, entram numa caverna e Kichijiro sai correndo, enquanto os padres aguardam. Garupe ora e Rodrigues, com os olhos marejados, pede para que seja o que for que vá acontecer, que seja rápido. Estão

³⁷² ANEXO F.

obviamente assustados e considerando que foram traídos. Depois de um tempo, em som diegético externo, o barulho assustador do vento é acompanhado pela presença de Ichizo, interpretado pelo ator e diretor japonês Yoshi Oida (1933–), que aparece com alguns habitantes da vila Tomogi. Todos se encaminham para a vila. Eles têm pressa, pois não podem ser descobertos pelos senhores feudais e seus samurais. Afinal, todos estão em risco devido à presença dos sacerdotes.

Figura 125 – A lição de Kichijiro (16min18s–16min22s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Em plano médio, Kichijiro, com o dedo em riste, começa a estabelecer um vínculo com o padre Rodrigues, demonstrando que foi mal julgado naquele momento. Posteriormente, Ichizo explica que aquelas pessoas identificadas como *Kirishitans* estão sendo executados. Todavia, apesar de todas as dificuldades, Garupe reforça: “O Senhor... ouve vocês”. E Ichizo acrescenta: “Sim. Ele mandou vocês até nós” (16min34s). Ichizo oferece-lhes abrigo e comida, garantindo que em sua casa estarão seguros até o amanhecer. Porém, todo o cuidado é pouco para evitar serem identificados. Rodrigues questiona como eles conseguem viver desta forma.

Neste ponto, há o início da segunda parte, na qual o protagonista presencia e sente a fé daqueles indivíduos que, materialmente, sobrevivem com pouco, mas vivem o ato de fé e podemos afirma-lo porque os japoneses cristãos, em seu ato subjetivo, se dirigem à “sua preocupação incondicional” (TILLICH, 1974, p. 11). O conteúdo da fé destes cristãos japoneses é Incondicional (TILLICH, 1974, p. 12). Já o ato objetivo para o incondicional como tal, é expresso além dos “símbolos do divino” (TILLICH, 1974, p. 11) pelas palavras e ações dos personagens apontados na sequência seguinte, em que a cinematografia ampliará as perquirições por meio da linguagem da religião.

Figura 126 – Conhecendo o *Jiisama* (17min47s–18mi22s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — Quero dizer, como vivem como cristãos quando o perigo é tão grande? Vocês entendem?

Mokichi: — Nós rezamos em segredo. Mas nós temos o nosso *Jiisama*.

Rodrigues: — *Jiisama*.

Mokichi: — Sim, *Jiisama*.

Rodrigues: — Quem é o *Jiisama*?

Ichizo se curva, para mostrar que é o *Jiisama*.

Rodrigues: — Você os conduz? Você conduz o povoado em oração, em devoção?

Neste ponto, em plano médio, Mokichi, interpretado pelo ator e diretor japonês Shin'ya Tsukamoto (1960–), demonstra sua admiração pelo amigo Ichizo e explica que este pode celebrar um único sacramento, o batismo. Aqui, a água é fonte de vida, “[...] símbolo de purificação e de renovação [...]” (MATEUS, 3, 6, p. 1707, nota a). Mokichi está feliz com a presença dos sacerdotes e explica que eles são liderados por *Jiisama*, mas devem esconder as imagens *Kirishitans* o que lhe faz questionar se, mesmo assim, Deus os vê. Os sacerdotes respondem afirmativamente. Apesar da certeza da fé vivenciada, ainda assim Mokichi quer uma confirmação por parte de Garupe.

O questionamento do cristão japonês demonstra sua lucidez e coragem para evidenciar que, “fé é certeza na medida em que ela se baseia na experiência do sagrado. Mas, ao mesmo tempo, a fé é cheia de incerteza, uma vez que o infinito, para o qual ela está orientada, é experimentado por um ser finito” (TILLICH, 1974, p. 15). De fato, esta dúvida e a fé devem permanecer juntas, é um esforço íntimo, podendo ser afirmada como uma maneira de vigilância em oposição à idolatria. Esta atitude permite ao cristão uma autoanálise, evitando “o risco da fé” (TILLICH, 1974, p. 16). Como consequência, esse risco pode conduzir o indivíduo ao desespero, quando se eleva à preocupação última³⁷³, algo que é preocupação preliminar.

³⁷³ Referente à interpretação proposta, na página 76 desta pesquisa, que está em consonância com a definição de Tillich (2019, p. 29–30).

Esta cena apresenta certa dubiedade não desconhecida do cinema: ela é simultaneamente dramática e cômica. Eles vão compartilhar com os padres, famintos, o pouco de comida que possuem. Todavia, os japoneses fazem a oração antes, gerando uma reação imediata dos padres, que retiram o alimento da boca e também fazem sua oração de agradecimento (18min53s–19min13s).

Mokichi: — Cada *Kirishitan* aqui faz parte da nossa igreja secreta. (SILÊNCIO..., 2016, 19min14s–20min25s)

Rodrigues: — Esta *fê* que vocês têm é tão forte. Vocês têm tanta coragem. É só aqui que existe tanta *fê*, ou em outros povoados também?

Ichizo: — Não sabemos sobre outros povoados. Nunca vamos lá.

Rodrigues: — Não vão?

Ichizo: — Outros povoados são tão perigosos. Você não sabe em quem confiar. Todo mundo teme o inquisidor Inoue-sama [interpretado pelo ator japonês Issey Ogata (1952–)].

Mokichi: — Se você informar sobre um *Kirishitan*, eles lhe dão cem moedas de prata.

Ichizo: — Duzentas por um irmão cristão. E, por um padre, trezentas. [...]

Rodrigues: — Vocês devem ir aos outros povoados. Devem dizer a eles que há padres aqui de novo. Que estamos aqui no Japão novamente. Isso seria bom. (SILÊNCIO..., 2016, 19min14s–20min25s)

Rodrigues ainda não compreende o tamanho do desafio. Em seguida, pergunta se ouviram falar algo sobre o padre Ferreira. Diante da resposta negativa, pergunta porque Mokichi e Ichizo não comem. Ichizo responde: “São vocês [os sacerdotes] que nos alimentam”. A resposta deixa o padre Rodrigues surpreso.

Figura 127 – A *fê* dos *Kirishitans* (20min48s–21min57s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

A sequência é acompanhada somente pelo som não diegético da cigarra. Este é um ponto relevante para esta unidade filmica. O som da cigarra é um índice que, no contexto desta

sequência, representa a renovação na fé, proporcionando um momento com o sagrado. Em primeiro plano, Rodrigues deixa que Mokichi pegue o crucifixo, que é apresentado em plano detalhe. Ainda em primeiro plano, percebe-se a devoção apresentada pelo olhar de Mokichi concernente ao crucifixo. Numa demonstração de que ele “não tem apenas uma preocupação incondicional, mas também uma imagem concreta daquilo que o toca incondicionalmente” (TILLICH, 1974, p. 34). Ele fica extasiado.

O primeiro plano mostrando o personagem comprimindo o crucifixo na testa tem grande efeito, pretende envolver o espectador psicologicamente na cena. No entanto, vale ressaltar que o personagem não tem ideia de que o crucifixo é um deus, ou algo do tipo. De fato, ele tem consciência da linguagem da fé e de que o crucifixo é um símbolo e, neste caso, expressa algo “para além de si [mesmo] e [tem] participação naquilo que [ele designa]” (TILLICH, 1974, p. 33). O personagem expressa o que sente de forma genuína.

No dia seguinte, os padres são encaminhados para outro lugar e não podem ir pela estrada principal por questões de segurança. Em som diegético interno, Rodrigues tenta compreender como aquelas pessoas conseguem carregar um fardo tão pesado e efluir tanto amor (SILÊNCIO..., 2016, 22min13s). Na realidade, Rodrigues, ao observar a coragem daqueles cristãos, compreende “a força integradora da fé” (TILLICH, 1974, p. 71), na qual existem as conjunturas subjetivas e as objetivas. Nas primeiras, tudo está vinculado ao poder da fé, o indivíduo a vivencia em sua preocupação suprema, é o que se denomina de graça e não pode ser obtida de forma intencional, trata-se de uma dádiva. Já nas conjunturas objetivas, a fé supera a idolatria e “é verdadeiramente incondicional” (TILLICH, 1974, p. 71). Essa fé é o que descreve principalmente, os dois personagens, Ichizo e Mokichi, e outros cristãos japoneses. Compreende a força integradora da fé.

Figura 128 - Os rostos como máscaras (22min28s–22min25s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Depois de tantos anos vivendo escondidos, seus rostos aparentam ser máscaras. Rodrigues questiona: “Por que eles têm que sofrer tanto? Por que Deus os escolheu para

carregar esse fardo?” Esta é a questão: para eles, isso não é um fardo, a certeza da fé e a força interna que desenvolveram só os deixam mais fortes, apesar de toda a luta necessária para conseguirem sobreviver. Eles vivem a fé.

Eles chegaram a um lugar seguro, uma cabana usada para fazer carvão, que será o esconderijo. Para resguardar os padres dos visitantes indesejados, combinaram uma maneira de identificar os visitantes. Rodrigues, em som diegético interno, explica que, durante o dia, a porta da cabana é mantida fechada e eles cuidam para que não haja barulho. Somente à noite eles descem até o povoado para ministrar aos fiéis (SILÊNCIO..., 2016, 23min8s–23min26s). Ali, as pessoas pedem a *Konhisan*, ou seja, a confissão dos pecados. Os padres atendem e os escutam, mas sem ter muita certeza do que estava sendo confessado. A confissão tem um significado preeminente que lhes assegura a remissão dos pecados. Com isto, Rodrigues, em som diegético interno, assevera: “Finalmente, eles tinham padres para perdoar seus pecados. [...] Ouvimos as confissões deles a noite toda, embora nem sempre tivéssemos certeza do que estava sendo confessado” (SILÊNCIO..., 2016, 23min26s–24min05s).

Eles vivem o cristianismo tão vigorosamente que sentem a ânsia de se confessarem aos sacerdotes, os quais, até aquele momento, tinham vivido a fé de maneira teórica. Os cristãos japoneses vivem a prática da fé.

Figura 129 – A missa e a presença de Kichijiro (24min33s–25min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — E agora o cristianismo trouxe o amor, a dignidade pela primeira vez, de serem tratados como criaturas de Deus, não animais. E a promessa de que todo o sofrimento deles não terá sido em vão,

mas sim levará a salvação. Oferecemos missa na calada da noite, como faziam nas catacumbas. Silenciosamente.

Em plano detalhe, aparecem os símbolos para a realização das missas noturnas. O plano geral em ângulo oblíquo mostra as pessoas ajoelhadas e esperando por conforto espiritual. Kichijiro observa de longe. O espectador ainda não sabe o que ele fez e quais são suas principais questões internas. Em plano médio e ângulo oblíquo, os sacerdotes demonstram que ainda não estão sintonizados com os riscos que correm.

Nesta sequência há um fato preponderante: a comunhão de fé. Os cristãos japoneses são membros dessa comunhão e, nela, existe a possibilidade de alcançarem “um conteúdo para sua preocupação incondicional” (TILLICH, 1974, p. 20). Embora sempre haja os riscos da idolatria, esta comunidade seguiu um caminho diferenciado. Antes dos sacerdotes, eles já tinham um líder espiritual, Ichizo (*Jiisama*), e já realizavam reuniões, apesar das limitações e do medo. Deste modo, criaram, assim, a possibilidade de viverem a fé em comunidade com coragem, mesmo sob o risco de serem denunciados.

Esta realidade é crucial para fortalecerem a fé, tal ligação entre os membros do grupo sustenta esta comunidade: “o ato de crer necessita, como todo fenômeno do espírito humano, da linguagem e com isso também da comunhão” (TILLICH, 1974, p. 20). Agora, eles estão apoiados nos sacerdotes, nos símbolos e nos ritos sagrados da fé. Isso reforça a experiência e a linguagem religiosa mostradas na sequência acima, por meio da cruz, da bíblia, do cálice e da liturgia da missa. Com isso, procuram tornar esta comunhão de fé compreensível, envolvendo os símbolos e os mitos, com a comunidade.

Os fiéis cristãos não cederam, apesar de o estado japonês reprimir a autonomia do espírito humano. A regra era impor o budismo, com visitas regulares ao templo e sem a liberdade para o cristianismo. Entretanto, esta norma era seguida apenas aparentemente.

Na sequência seguinte, os sacerdotes passam por outra situação que gera desconforto, pois a compreensão do significado do batismo na vida do cristão é deturpada

Figura 130 – O ideal do Paraíso (25min10s–26min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Mulher (interpretada por Michié): — Todos nós agora com Deus no paraíso?

Garupe: — Paraíso?

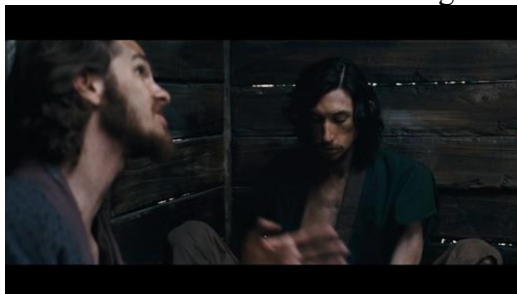
Mulher: — Sim, Paraíso!

Garupe: — Não. Mas Deus está lá agora e para sempre. Ele prepara um lugar para todos nós. Mesmo agora.

Depois que eles saem, Garupe se desculpa pela impaciência, afirmando se sentir envergonhado e frustrado. Rodrigues afirma: “A criança está salva na graça de Deus agora. Isso é que é importante. E você é um mau jesuíta”. Aqui, os temas sobre a adaptação dos japoneses cristãos ao cristianismo começam a se evidenciar, e serão mais aprofundados adiante (subitem 4.2.2. Adaptando o cristianismo à realidade japonesa).

Neste ponto, a ideia apresentada pela mulher era de que, independentemente do comportamento da criança batizada no decurso da vida, ela já está no paraíso. Isto, porém, não é verdade. A criança recebeu o sacramento do batismo, mas precisa continuar se empenhando em ter uma vida digna.

Figura 131 – A certeza do contato com o sagrado (27min2s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Nesta parte, padre Rodrigues enxerga o povo cristão japonês e sua fé. Apesar das diferenças, ele continua firme e cada vez mais empenhado, compreendendo que está confortando as pessoas. Garupe, no entanto, não consegue sentir-se realizado por estar concentrado na ideia de achar o padre Ferreira. Sebastião relembra a Francisco que esta fora a

missão pedida por eles e até mesmo rezaram por isto nos exercícios espirituais. Novamente, com os olhos voltados para cima, demonstra a certeza de que foram ouvidos em suas preces.

Vale aqui salientar que Rodrigues menciona os exercícios espirituais³⁷⁴. Em entrevista concedida à jornalista Cara Buckley, do *New York Times*, o padre jesuíta James Martin esclareceu que desenvolveu um trabalho intenso com o ator Andrew Garfield e, apesar da cautela inicial, aceitou guiá-lo nos Exercícios Espirituais de Santo Inácio de Loyola. Estes podem evidenciar “o ápice de uma jornada espiritual” (BUCKLEY, 2017a, recurso online)³⁷⁵. Garfield trabalhou com dedicação, a ponto de Scorsese lamentar o fato de o padre jesuíta não estar em Taiwan, e não haver um especialista em espiritualidade jesuíta. Martin asseverou que Andrew seria o especialista.

Francisco está impaciente e quer saber a verdade sobre Cristóvão para solucionarem esta questão, imaginava ser apenas rumores, não tinha dúvidas de que este enfrentaria o inquisidor Inoue. Rodrigues, percebendo a situação, propõe que um deles vá até Nagasaki para descobrir a verdade e propõe pedir auxílio a Kichijiro. Garupe não concorda, ressaltando os inúmeros perigos, inclusive a desconfiança em relação à Kichijiro.

No capítulo 3, *Rumo a intensos desafios*, a situação precária dos padres na cabana é mostrada. Rodrigues decide vencer o medo e convida Garupe para sair da cabana, mesmo que seja por um instante.

Figura 132 - Um sinal (28min32s–28min42s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — É um sinal de Deus.

Em plano geral, os sacerdotes estão sentados numa pedra, quando veem em plano detalhe, um pássaro. Rodrigues identifica o que vê como a presença divina na natureza, reconhece, no pássaro, um sinal divino, enviado para que eles não entrem em desespero, era

³⁷⁴ Este tema será desenvolvido posteriormente, na figura 157.

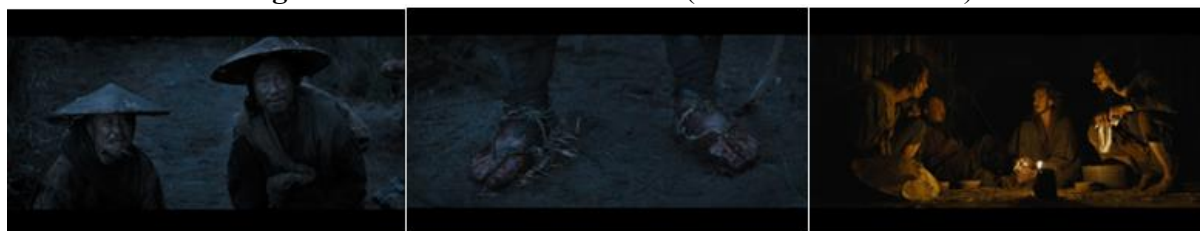
³⁷⁵ “which often mark the summit of a spiritual journey.”

uma forma de mostrar-lhes que não estão sozinhos. É uma imagem que remete à simbologia: “de fato, os pássaros são frequentemente tomados como símbolos dos anjos, isto é, precisamente, dos estados superiores” (GUÉNON, 1995, p. 39)³⁷⁶.

Neste caso, ao mencionar *Deus*, Rodrigues se refere a uma linguagem simbólica, ou seja, segundo Tillich (2009, p. 62, grifo do autor), “Deus é incondicional e, por isso, é Deus, mas o ‘incondicional’ não é Deus”. Em outras palavras, “*Deus* é o *símbolo* para nossa *preocupação última* porque essa representação de modo *simbólico* permite expressar minimamente o conteúdo da nossa *preocupação última*, de maneira que o *Incondicional* não seja pensado como um *ser* que existe dentro da *existência*” (MEIRELES, 2013, p. 52, grifo do autor). Vale enfatizar que segundo o pensamento de Tillich, o *Incondicional*³⁷⁷ é um conceito filosófico e simbólico, que apresenta peculiaridades antagônicas, não é uma pessoa ou objeto finito (MEIRELES, 2013, p. 53). Rodrigues demonstra sua fé e certeza compreendendo que este sinal está mostrando não apenas um pássaro, mas o amparo divino, e que o Deus mencionado não é um ser antropomorfizado.

Quando os sacerdotes percebem que estão sendo vigiados, retornam correndo e se escondem. Eles aguardam escondidos até que os dois visitantes pedem ajuda e se afirmam *Kirishitans*. O apelo faz Rodrigues vencer o medo e abrir a porta, apesar do desespero de Garupe. Posteriormente, os dois visitantes, interpretados por Yutaka Mishima (Kuro) e Yasunari Takeshima (Haku), pedem desculpas por ter assustado os padres, afirmando serem de Goto. Em plano detalhe, os pés machucados demonstram a determinação destes homens, que são acolhidos e cuidados pelos sacerdotes.

Figura 133 – *Kirishitans* de Goto (30min42s–31min12s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Haku: — Queremos pedir que vocês venham ao nosso povoado, Goto. Sentem falta da nossa fé lá. Nossas crianças precisam de vocês. Não temos missa nem confissão. Tudo o que podemos fazer é rezar.

³⁷⁶ “and in fact birds are frequently taken as symbols of the angels, that is, precisely, of the higher states.”

³⁷⁷ Esclarecimento do termo *incondicional* está na página 76 desta pesquisa, no próximo item 2.4 (Cinema como dimensão religiosa e a busca espiritual a partir da ilusão cinematográfica).

Os padres perguntam como os dois homens sabiam que eles estavam ali. Para a surpresa deles, Haku afirma ter sido um *Kirishitan*, Kichijiro. Então, eles contam a história de Kichijiro, confirmando que há oito anos ele blasfemou contra Deus para o inquisidor, Inoue-sama, mas permanece sendo um *Kirishitan*. Sua família, ao contrário, não teve a mesma atitude e todos foram mortos. Esta parte, que retrata o *fumie*, será desenvolvido no subitem 4.2.2 (Adaptando o cristianismo à realidade japonesa) (Figura 162).

Na realidade, Kichijiro fez o que o sacerdote Rodrigues havia pedido, ou seja, comunicar-se com outro vilarejo na esperança de poderem relatar a presença dos padres. Houve uma deliberação sobre a ida dos padres a Goto. Mokichi não concorda e Ichizo alega não conhecer as pessoas deste povoado e, por isso, não sabe se são confiáveis. Rodrigues, então, afirma: “São cristãos... como nós” (SILÊNCIO..., 2016, 32min35s). Eles têm medo, são reprimidos pelos reais problemas que levam à perseguição e à tortura. O medo da ameaça é compreensível.

Entretanto, o povoado de Goto sente falta da linguagem religiosa pois, ao perder o contato com esta linguagem dos símbolos e dos ritos, tais como a missa, a confissão, o batismo e assim por diante, o cristão não consegue assimilar “um conteúdo para sua preocupação incondicional” (TILLICH, 1974, p. 20). Este conteúdo é obtido por meio da comunhão de fé. Caso contrário, se o indivíduo se isola ou perde contato com esta comunhão de fé, o resultado é o risco da fé idólatra (TILLICH, 1974, p. 20). Além disto, longe deste contato, as interpretações e os valores se dissipam, tornando-se outra coisa, tal como mencionou o inquisidor Inoue-sama ao relatar que os *Kirishitans* que perderam o contato com a comunhão de fé e com os sacerdotes. Estes cristãos japoneses adaptaram a fé cristã. Essa se tornou outra coisa, algo diferente do cristianismo, pela falta desta base com a linguagem religiosa (Figura 158).

Figura 134 – O suspense no caminho pelo mar (33min7s–34min56s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Nesta unidade filmica, o barco está envolto numa forte neblina. A cor azul, neste contexto, indica o suspense, aliado ao medo do protagonista de ser descoberto. Além disto, o silêncio acompanha todo o trajeto, com a assustadora trilha musical 9, intitulada *Silêncio*³⁷⁸.

Figura 135 - A chegada (35min2s–35min27s).



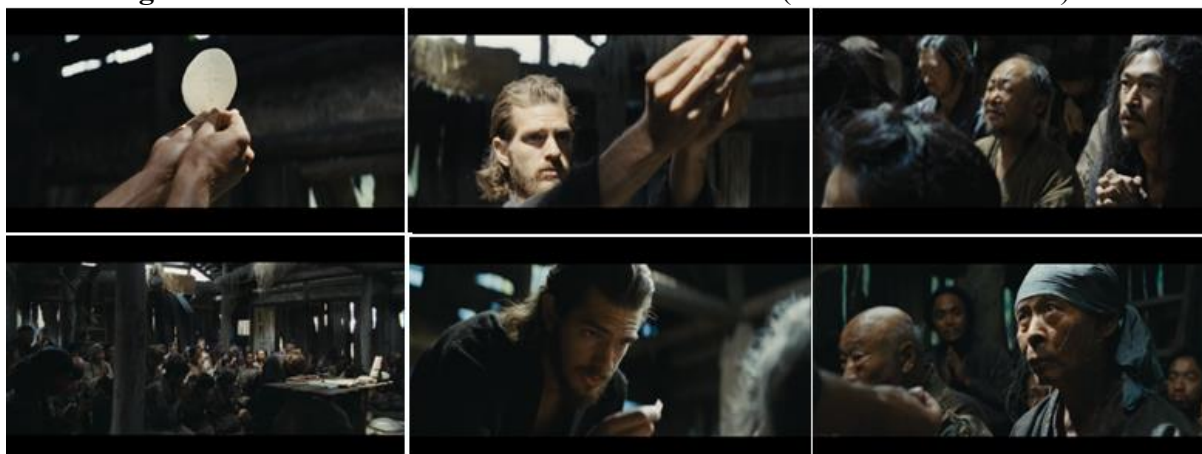
Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — O medo que senti na viagem desapareceu, pois, a alegria com que fui recebido era quase tão grande quanto a minha. Até a presença de Kichijiro foi, de algum modo, bem-vinda. Agradei a Deus por me trazer aqui.

Em plano geral, nota-se a surpresa da chegada. Houve uma pequena trégua na narrativa para que o padre se ambientasse. As ondas do mar trazem boas notícias, a água como símbolo positivo, direciona o caminho e o padre chega ao vilarejo de Goto. A conexão com Kichijiro vai se fortalecendo.

³⁷⁸ ANEXO F.

Figura 136 – A vida em Goto e a conexão com a fé (35min40s–36min45s)³⁷⁹.



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — Naquele dia, os fiéis receberam nova esperança. E eu me senti renovado. E eles vieram até mim. Não só de Goto. Os cristãos vieram pelas montanhas de outros povoados. Senti que o próprio Deus estava tão próximo. A vida deles aqui é tão difícil. Eles vivem como animais e morrem como animais. Mas Cristo não morreu pelos bons e belos. Isso é bem fácil. O difícil é morrer pelos miseráveis e corruptos. Mas aqui eu sabia que era um deles e compartilhava de fome de espírito deles.

Em plano detalhe, vê-se a hóstia erguida pelo sacerdote durante a missa, no momento culminante de conexão com o sagrado. As pessoas estão ajoelhadas e envolvidas nesta ambiência de comunhão de fé. Em plano geral, é possível constatar o local com muitos cristãos e observar as expressões faciais no momento da entrega da hóstia pelo sacerdote. Desta maneira, os sinais tangíveis da fé, os símbolos concretos que carregam a intenção de sentirem a presença do sagrado os envolve, ou seja, “a dimensão da realidade supremo é a do sagrado. Assim, podemos dizer que os símbolos religiosos são símbolos do sagrado. Participam na santidade do sagrado, segundo nossa definição básica. Participação, no entanto, não é identificação: eles não são o sagrado” (TILLICH, 2009, p. 103).

Sobre esta sequência, vale salientar que, no decurso da história da religião, inúmeros objetos são tomados como símbolo, mas “o transcendente absoluto está além de todos os símbolos que o representam” (TILLICH, 2009, p. 103). A partir desta reflexão, qual seja a ligação com o sagrado e os símbolos no decurso do tempo, Scorsese assim respondeu, quando questionado por Spadaro [Padre Antonio Spadaro, S. J. (1966–)], sobre ter sentido a presença de Deus, da mesma forma que Rodrigues, quando Este estava em silêncio:

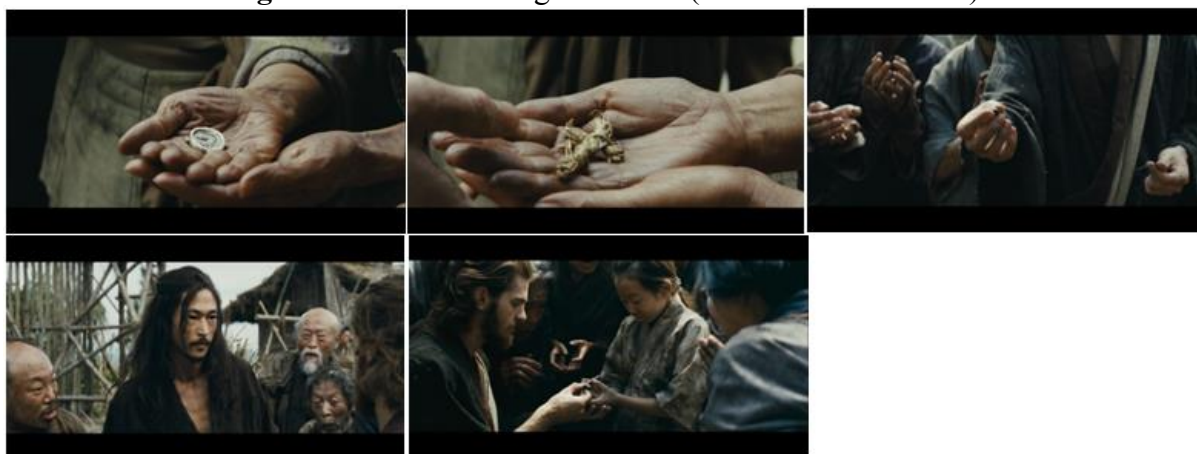
³⁷⁹ “Unlike the character of Sebastian, Chiara would not have had time before his arrest to visit hidden Kirishitan (Christian) communities to give the Eucharist” (WARD, 2017, p. 170).

M.S.: — Quando eu era jovem e servia a missa [...] não havia dúvida de que havia um sentido do sagrado. Tentei transmitir isso em *Silêncio*, durante a cena da missa na casa da fazenda em Goto. De qualquer forma, lembro-me de sair na rua após o término da missa e me perguntar: Como pode a vida continuar? Por que tudo não mudou? Por que o mundo não é afetado diretamente pelo corpo e sangue de Cristo? Foi assim que experimentei a presença de Deus quando era muito jovem (WOODEN, 2016, recurso online).³⁸⁰

Na realidade, o contexto se modificou para ele, pessoalmente, no processo das suas experiências existenciais. A comunhão de fé o afetou de maneira a modificar a vida e, no decurso de sua jornada, ele consolidou sua fé, obviamente, acompanhada de inúmeros desafios, como já demonstrado no capítulo dois deste estudo.

O protagonista Rodrigues, em som diegético interno, relata que foi em Goto que soube da primeira notícia sobre o padre Ferreira (SILÊNCIO..., 2016, 36m46s–36min53s). Conversando com um senhor, interpretado pelo ator japonês Kansai Eto (1942–), tomou conhecimento da presença do sacerdote em Schinmachi, mas isto foi antes ‘do problema’. Este senhor não quis falar mais, e não explicou do que se tratava tal ‘problema’, pois tudo era muito perigoso.

Figura 137 – Sinais tangíveis da fé (37min45s–38min43s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues percebe que, em Goto, as pessoas precisam de sinais tangíveis de fé. Desta forma, o sacerdote supriu a população cristã com objetos tangíveis da fé. Na realidade, receava

³⁸⁰ “Spadaro asked Scorsese if, like Rodrigues, he ever felt God's presence when God was silent./ **M.S.:** — When I was young and serving Mass, [...] there was no doubt that there was a sense of the sacred. I /tried to convey this in *Silence*, during the scene of the Mass in the farmhouse in Goto. At any rate, I remember going out on the street after the Mass was over and wondering: How can life just be going on? Why hasn't everything changed? Why isn't the world directly affected by the body and blood of Christ? That's the way that I experienced the presence of God when I was very young”.

que dignificassem mais estes pequenos sinais de fé do que a própria fé. Além de toda a simbologia ali presente, é válido ressaltar que, conforme Tillich (1974, p. 35), “[os] objetos santos não são em si santos, mas mostram além de si para a fonte de toda santidade, para aquilo que é o próprio incondicional”. Em plano detalhe, é possível ver que ele lhes deu uma medalha e alguns crucifixos feitos de palha. Precisou abdicar do próprio rosário, dando uma conta para cada pessoa e o respectivo crucifixo para uma criança. “Mas como poderíamos negá-los?”, ele afirma. O padre ficou sobrecarregado com os inúmeros batizados e confissões, mas sentiu que a maior carência era apresentada por Kichijiro. Sobre isso, Montevecchio (2017, p. 1) afirma:

Scorsese coloca uma forte ênfase aqui na natureza sacramental da fé oculta desses cristãos. Mas enquanto Rodrigues distribui várias miudezas do cristianismo para os aldeões, até desfazendo seu rosário e distribuindo contas individuais, ele observa com ar de desaprovação que pensa que o povo valoriza mais os sinais de fé do que a própria fé (MONTEVECCHIO, 2017, p. 1).³⁸¹

Na cena retratada, os *Kirishitans* experimentam aquilo que os toca incondicionalmente, por meio destes símbolos tangíveis que, para eles, são portadores do sagrado. Acontece que sem isso, a fé tem seu sentido esvaziado. Desta maneira, esse tipo sacramental de fé é vivido e compreendido por aquele que sente e passa por isso. O sacerdote Rodrigues compreende o fato e, como cristão católico, consegue participar deste sentimento de entrega e de fé que aquelas pessoas sentem. Contudo, seu receio é que as pessoas percam “a transparência do ato de fé” (TILLICH, 1974, p. 42), ou seja, ele teme que as pessoas esqueçam o limite e identifiquem o objeto sagrado como se fosse o próprio sagrado (TILLICH, 1974, p. 42).

Na realidade, essa é a perspectiva do sacerdote em relação ao povo, mas são suposições que não poderiam ser provadas, pois se trata de uma questão de foro íntimo, individual. Vale ressaltar a oportunidade de conviverem e demonstrarem a comunhão de fé. Desta forma, é importante mencionar: “A fé se realiza em ‘obras’. Onde houver preocupação incondicional, ali também existe o desejo ardente de realizar esta preocupação” (TILLICH, 1974, p. 75, grifo do autor).

Destaca-se aqui a compaixão e o amor demonstrados por Rodrigues. Ele se doou ao máximo e ressaltou o processo de transformação. Agora, vive a fé em amor e ação: “O amor é

³⁸¹ “Scorsese places a strong emphasis here on the sacramental nature of these hidden Christians’ faith. But as Rodrigues distributes various trinkets of Christianity to the villagers, even undoing his rosary and giving out individual beads, he notes with an air of disapproval that he thinks the people value signs of faith more than faith itself.”

o poder no fundamento último de todo o ser, o poder que impulsiona o ente para além de si em direção à re-união com a outra pessoa e, em última análise, com o próprio fundamento do ser, do qual se encontra separado” (TILLICH, 1974, p. 74). O indivíduo tem a possibilidade de doar-se a partir de uma ação direcionada ao seu semelhante, o que pode suscitar o amor e, sendo o amor um traço característico da fé, supera as chances de idolatria, sabendo de sua separação com a realidade última. O protagonista viverá sua fé exercendo a ação e o amor, o que lhe proporcionará uma nova perspectiva interior, que lhe dará a oportunidade de desenvolver, por exemplo, a compaixão. Assim, apesar de sua busca espiritual ser caracterizada por altos e baixos, ela será desenvolvida de maneira espiral da extremidade para o centro. Da extremidade, porque o protagonista inicia sua jornada assoberbado de certezas e está amplamente habilitado nas leis cristãs; ele vive para o convívio externo. No entanto, na relação direta com seu semelhante, percebe que conhecia bem o cristianismo teórico e precisou de tempo para desenvolvê-lo, na prática, fazendo-o se aproximar do centro da espiral, ou seja, de se conhecer intimamente.

Figura 138 - A história de Kichijiro (38min45s–411s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Há também a história de Kichijiro que recusou uma conta do rosário porque não se sentiu merecedor. Rodrigues lhe pergunta se foi por negar a Deus. Kichijiro confirma e assevera que tomou tal atitude para viver. Em *flashback*, o japonês revive a cena. O inquisidor Inoue queria que sua família renunciasse à fé, pisassem na imagem de Jesus, uma única vez, e rapidamente. Eles não pisaram, e acabaram queimados vivos. Apesar de ter pisado no *fumie*, não conseguiu abandoná-los, mesmo tendo abandonado Deus. Então, assistiu às suas mortes e aonde quer que ele vá, relembra do fogo e sente o cheiro da carne. Quando Kichijiro viu os padres Rodrigues e Garupe pela primeira vez, acreditou que Deus poderia aceitá-lo novamente. Afinal, em seus sonhos, o fogo já não era tão brilhante.

Rodrigues: — Quer que eu ouça sua confissão agora?

Kichijiro: — Abençoe-me, padre, pois eu pequei.

Esta parte é importante porque mostra a visão cristã do japonês Kichijiro, que acredita na possibilidade de pecar e ser perdoado; acredita na arte do recomeço. Este raciocínio tem relação com a maneira como Endo retrata a adaptação do cristianismo no Japão. (Tema desenvolvido na figura 146).

Na terceira parte, o sacerdote compreende a real extensão dos seus atos e as consequências da sua presença naquele lugar. Rodrigues, em som diegético interno, reforça que os seis dias que passou em Goto e a observação da renovação da fé de Kichijiro fizeram com que ele sentisse o valor da sua vida e entendesse sua utilidade naquele país. Contudo, ao retornar à vila Tomogi, Mokichi o recebeu avisando que os homens do inquisidor haviam levado Ichizo (SILÊNCIO..., 2016, 41m19s–41m37s). Nesta parte se desenrola a cena dos mártires, abordada no próximo subitem. Aqui, vale ressaltar a força da fé reunida pelos sacerdotes para seguirem em sua missão. Agora, o protagonista passará pelo processo da dúvida. Este é o seu real desafio da fé. Como se vê na segunda parte do capítulo cinco (A cena dos mártires), Garupe está inseguro, pois acredita que estão sendo covardes por fugirem, contudo afirma, que se tivessem feito isto antes, todos os três mártires estariam vivos e ninguém teria morrido por eles.

Rodrigues, por sua vez, assevera que os três mártires não morreram pelos sacerdotes, afirmando: “[...] Não podemos duvidar. Isso será nossa morte. Eles não morreram por nós. Garupe, não foi por nós”. Garupe, que irá para Hirado, ainda diz que ora para ser forte como Rodrigues, que retornará a Goto. A trilha musical, faixa 21, *Anjos do Mar*³⁸², acompanha o percurso. Em som diegético interno, Rodrigues assegura: “Padre [Valignano], peço perdão pela minha fraqueza e minha dúvida. E peço que se lembre do padre Garupe e de mim em suas missas e em suas preces. Seu filho obediente” (SILÊNCIO..., 2016, 1h2min11s). O medo, a dúvida e a angústia precisarão ser vencidos pela fé e a coragem.

Figura 139 - O mar como recomeço em Goto (1h2mim28s–1h3min30s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): Eu imagino seu filho pregado na cruz e minha boca tem gosto de vinagre.

³⁸² ANEXO F.

Rodrigues se imagina Cristo. Em plano geral, o mar se apresenta calmo, proporcionando uma trégua para os padres fugirem. Neste ponto, a água (o mar) direciona caminhos, servindo como rota de fuga e dando uma chance para o recomeço. Todavia, ao chegar em Goto Sebastião já na costa, começa a orar: “Pai-Nosso que estais no céu santificado seja o Vosso nome. Sou apenas um forasteiro que trouxe desastre. É o que pensam de mim agora”. O seu retorno é acompanhado pela trilha musical faixa 19, *Vozes de cigarra em sua cabeça*³⁸³.

Ao retornar a Goto, percebe as consequências dos seus atos e onde antes ele fora recebido com alegria, hoje estava tudo destruído e não havia ninguém para recebê-lo. A trilha musical, com o som da cigarra acompanhando o protagonista, reforça as transformações da vida. Nesta fase, o personagem está em meio à escuridão intrínseca e “a cigarra, da mesma forma, encontra-se relacionada, ao mesmo tempo, com o demônio da escuridão e com o da luz” (ELIADE, 2022, p. 156, apud HENTZE, 1941, p. 66–67).

A mudança aqui está relacionada ao tempo que a cigarra passa debaixo da terra, que pode chegar a dezessete anos, dependendo da espécie e do contexto. Ficam na escuridão até estarem prontas para emergirem (COOLEY; MARSHALL; SIMON, 2020, recurso online). De fato, agora chegou o tempo sombrio, que exigirá embates internos e a luz, a transformação acontecerá tanto para a cigarra (ELIADE, 2022, p. 155–156) quanto para o protagonista. As modificações vão se intensificar e, de maneira específica nesta fase na vida de Rodrigues, a ênfase se dará no seu burilamento íntimo, que terá que se fortalecer por meio de confrontos íntimos e extrínsecos até sua morte. Scorsese afirma no prefácio do livro *Silêncio* (2016):

[...] O cristianismo se baseia na fé, mas, se estudarmos sua história, veremos que ele precisou adaptar-se repetidas vezes, sempre com grande dificuldade, para que a fé florescesse. É um paradoxo, que pode tornar-se extremamente penoso: em face dele, a crença e o questionamento são antitéticos. Acredito, no entanto, que crença e questionamento caminham juntos. Um nutre o outro. O questionamento talvez produza grande solidão, mas, se ele coexistir com a fé — a verdadeira, duradoura —, poderá acabar sendo a mais jubilosa comunhão. É essa passagem penosa e paradoxal — a certeza, a dúvida, a solidão, a comunhão — que Endo compreende tão bem e expressa tão clara, cuidadosa e belamente em *Silêncio* (SCORSESE, 2016, p. 7–8).

Estes conflitos serão travados entre a fé e a dúvida, a angústia e a coragem. Neste ponto a dúvida não antagoniza a fé. Na realidade, ambas devem existir e vencer, o que também é um ato de coragem. Isto posto, é possível asseverar que a diferença crucial entre a fé e a busca espiritual do protagonista é que a busca espiritual assume a dúvida como constituinte de si e,

³⁸³ ANEXO F.

portanto, ela se torna possivelmente construtiva. Já a fé quer a paz e o descanso. Entretanto, quando a dúvida a afeta, a vida se transforma em busca espiritual. Como busca, ela não cessa de se movimentar. Ela parece nunca estar satisfeita. Encontra certas paragens onde pode, por um tempo, descansar. No entanto, são como pousadas. A dúvida movida pela busca espiritual fica ali por um tempo, mas logo vem o desassossego. As dúvidas fazem com que esse buscador não mais se sinta em casa. Ele junta suas coisas e vai atrás de outras paragens. Afinal, o que ele busca não mais está ali. Por isso, a busca espiritual nunca termina, dura uma existência.

Desta maneira, o protagonista enfrentará as dúvidas e a angústia que permanecem. Para isso a coragem será a alternativa, e a proposta é enfrentar conscientemente a angústia e a ameaça do não-ser (TILLICH, 1976, p. 36) que assolará a vida do protagonista. A forma como isso é mostrado no filme cria a expectativa de uma resposta não convencional. O silêncio permanece até que, em alguns momentos cruciais, o protagonista a recebe.

Figura 140 – Qual o sentido disto? (1h4min34s–1h4min49s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Eu sonho com o nosso São Francisco. O que aconteceu com a gloriosa possibilidade que ele encontrou aqui? O que eu fiz por Cristo? O que eu estou fazendo por Cristo? O que eu farei por Cristo?

O *travelling* frontal acompanha a reflexão do padre, que está aturdido em seus questionamentos, mas precisa seguir. Na realidade, além do medo natural que a situação provoca e da angústia, existe um ponto que é a dúvida. Segundo Tillich (1974, p. 15–19), a dúvida não é um conceito antagônico à fé, pois onde houver fé há dúvida. Para Rodrigues é necessário ter coragem para seguir e vencer os obstáculos que virão.

Façamos uma breve observação: a preparação para representar este personagem redimensionou a vida de Andrew Garfield, o ator que interpretou o padre Rodrigues. Na entrevista concedida a Stephen Colbert (1964–) do *The Late Show with Stephen*

Colbert da CBS, ele discorreu sobre a ênfase e os riscos da certeza, que se equipara ao raciocínio desenvolvido nesta análise:

Stephen Colbert: — O que quer dizer com certeza é aterrorizante? [...]

Andrew Garfield: — [...] Você pensa em Thomas Merton, o grande monge e filósofo trapista, na verdade. Sua dúvida era sua maior aliada. Ele estava constantemente duvidando. E eu acho que uma vida de fé não é uma vida de certeza. Uma vida de fé é uma vida de dúvida. E eu acho que é tão saudável duvidar. É tão saudável duvidar de si, é tão saudável duvidar de qualquer suposição que fazemos sobre como viver. E eu penso — o que quero dizer quando digo certeza me assusta. A certeza inicia as guerras. A certeza começa a guerra em nome da ideologia. Certeza, ‘eu sei e você não’. Essa é a coisa mais assustadora para mim. E o que um ser humano consegue. [...] (COLBERT, 2017, YouTube, 6min19s–7min23s).³⁸⁴

As dúvidas vão se acentuar, mas será o momento de robustecer a fé. O protagonista terá a oportunidade de conhecer seus limites e perceber o tamanho da coragem e força que possui para trilhar sua busca espiritual.

Figura 141 – A dúvida (1h5min2s–1h5min31s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): Eu me sinto tão tentado. Eu me sinto tentado ao desespero. Tenho medo. O peso do *Seu* silêncio é terrível. Eu rezo, mas estou perdido. Ou eu estou rezando para nada. Nada, por que *Você* não está aqui?

³⁸⁴ **Stephen Colbert:** “What do you mean certainty is terrifying? / [...]

Andrew Garfield: — [...] You think about Thomas Merton, The great trappist monk and philosopher, really. His doubt was his greatest ally. He was constantly doubting. And I think, a life of faith is not a life of certainty. A life of faith is a life of doubt. And I think, it is so healthy to doubt. It is so health to doubt oneself, it is so healthy to doubt any assumption we make about how to live. And I think — what I mean when I say certainty scares me. Certainty starts wars. Certainty starts war on behalf of ideology. Certainty, ‘I know and you don’t.’ That’s the scariest thing to me. And what a human being is capable of doing. [...]”.

O plano geral, mostra o protagonista escondido e com medo, sem saber como agir. Para mostrar que o protagonista passou um tempo considerável no local, foi utilizada a fusão³⁸⁵ para indicar a passagem do tempo. O barulho do vento forte acompanha o protagonista, que está envolto em questionamentos: deve-se abandonar a fé para salvar vidas ou permanecer fiel e observar o sofrimento? Aliás, negar não seria permanecer fiel ao mandamento do amor? O que é mais importante, a fé ou o amor? E será que um pode estar dissociado do outro?

As dúvidas persistem e ele continua. Assim que ele se levanta e olha para o lado, percebe a fumaça de uma fogueira recém-apagada. Sai correndo para tentar alcançar quem tinha aceso aquela fogueira. Certamente não está longe dali. Na chuva, vê uma cabana e assevera: “Eu rezo pelo Seu perdão” (SILÊNCIO..., 2016, 1h6min6s). Contudo, não encontra ninguém, e diz: “Se meu relatório terminar de repente, não pense que nós estamos mortos, pois se Garupe e eu morrermos, a igreja japonesa morrerá conosco”. Esta é uma afirmação exagerada pois, na realidade, eles não vão conseguir, mas o cristianismo continuará existindo no Japão.

No capítulo seis, *A traição*, Rodrigues procura a pessoa que fez a fogueira. Ele acaba caindo no barranco e se vê repentinamente de frente com Kichijiro, que o alerta sobre o perigo de permanecer ali, afinal estão pagando uma recompensa de trezentas moedas de prata para aquele que entregar o padre. Rodrigues fala que Judas recebeu apenas trinta. Kichijiro menciona haver *Kirishitans* em outros povoados e eles podem se esconder lá. Ele promete que cuidará do sacerdote e lhe oferece um peixe. Rodrigues come primeiro e depois se lembra de orar para agradecer. Já Kichijiro afirma: “Mokichi e minha família foram fortes. Eu sou tão fraco”.

Rodrigues: — É mesmo? Você certamente sabe se cuidar.

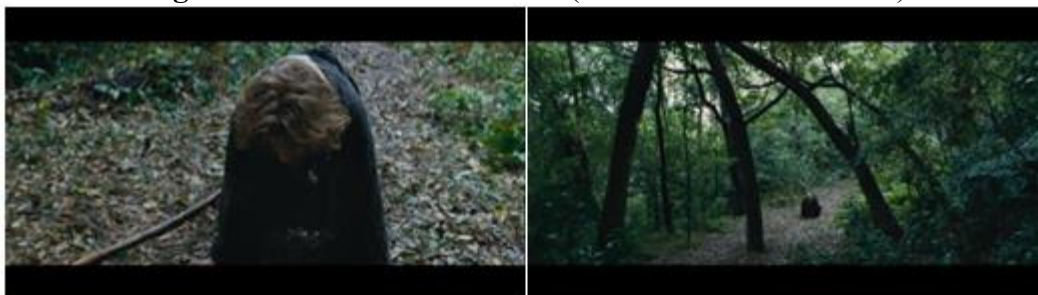
Kichijiro: — Não sendo egoísta. Eu sou como você. Não tenho para onde ir. Qual é o lugar para um homem fraco num mundo como este?

Rodrigues: — Quer se confessar por Mokichi e Ichizo?

Kichijiro aceita. E Rodrigues, em som diegético interno, reflexiona: — O que está para fazer, faça logo. As palavras do Seu filho para Judas na Última Ceia. Estava zangado quando disse essas palavras, ou eram provenientes do amor?

³⁸⁵ Cf. Glossário p. 357.

Figura 142 - A confusão mental (1h10min5s–1h10min11s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

O *Travelling*, acrescido do *pull out*, traz a sensação de confusão mental do protagonista, que comeu um peixe muito salgado. Quando Kichijiro retorna, deixa a água cair e, ao ver Rodrigues ajoelhado, se assusta. No entanto, ele o encaminha para um córrego próximo dali para que Rodrigues beba o quanto quiser. O som diegético se intensifica com os sons da natureza.

Figura 143 – O rosto (1h10min38s–1h12min22s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Nesta sequência, a imagem é uma ‘expressão arquetípica de Jesus’ alertando Rodrigues para as dificuldades que ainda estão por vir e asseverando que ele não estará sozinho. Novamente, aparecem as referências à pintura de El Greco. Conforme Caesar Montevécchio (2017, p. 1) foi “uma escolha astuta para o filme. O rosto é surpreendentemente neutro e olha para fora como um ícone tradicional. Confronta o observador com a questão de [que] ele [...] acredita ser Cristo [...]” (MONTEVECCHIO, 2017, p. 1)³⁸⁶. A situação é um índice³⁸⁷ dos

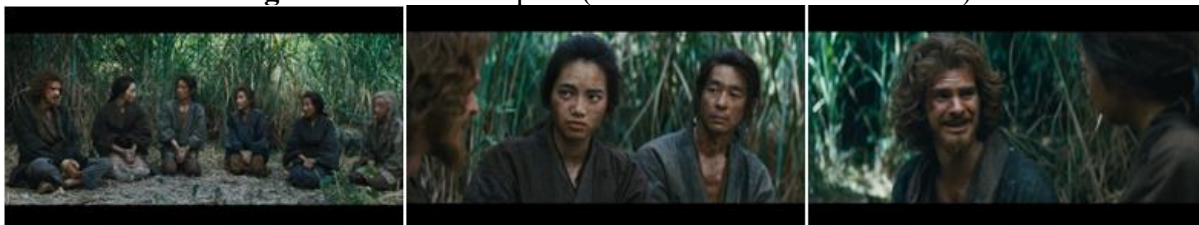
³⁸⁶ “It is an astute choice for the film. The face is strikingly neutral and stares outward like a traditional icon. It confronts the observer with the question of who he [...] takes Christ to be. [...]”

³⁸⁷ Cf. Glossário p. 357.

acontecimentos subsequentes, nos quais o protagonista ri histericamente pouco antes de ser capturado. Na realidade, a imagem retrata o Cristo que está passando pelo martírio e ainda terá um longo caminho neste processo de angústias e dúvidas. Neste ponto, Kichijiro assegura sua participação ao apontar as dificuldades quando entrega o padre e, imediatamente pede perdão. Em seguida, recebe sua recompensa e diz rezar por sua própria absolvição divina.

Na sequência, Rodrigues entra em desespero, no momento de sua captura. Contudo, os cinco japoneses cristãos, entre eles: Mônica (Haru), interpretada pela atriz japonesa Nana Komatsu, Juan, interpretado pelo ator japonês Ryô Kase e João (chokichi), estão calmos. Eles sabem que vão morrer, mas acreditam no paraíso e, assim está tudo bem. A fé lhes dá esperança numa vida além da morte. O sacerdote, porém, está em pânico.

Figura 144 – O desespero (1h13min53s até 1h15min17s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — Por que está me olhando assim? Por que estão tão calmos? Estamos todos prestes a morrer assim!

[Então, ele pede desculpa e agradece a comida]

Mônica: — Mas, padre, nosso padre Juan disse que, se morrermos, iremos para o paraíso. Paraíso.

Rodrigues confirma que ela está certa.

Mônica: — Não é bom morrer? O Paraíso é tão melhor do que aqui. Ninguém passa fome, nunca adoece, não há impostos nem trabalho duro.

Rodrigues confirma que padre Juan estava certo e confirma que todos estariam unidos com Deus. Sem mais dor!

Rodrigues: — O padre Juan estava certo. Não há trabalho duro no paraíso. Não há trabalho nenhum. Não há impostos. Não há sofrimento. Estaremos unidos com Deus. Sem mais dor.

O inquisidor se aproxima educadamente valendo-se de argumentos para adaptar a situação a seu favor. Afirma que os cristãos deveriam parar de criar problemas, asseverando que a situação é desnecessária. Eles apenas precisariam fazer um pequeno esforço de pisar no *fumie*. Ele sugere que os cristãos japoneses deveriam entender seu ponto de vista. Ainda afirma que não os odeia, transferindo a responsabilidade para os cristãos.

Inquisidor Inoue-sama: — Vocês causaram isto a si próprios. E vocês podem também se livrar disso. Não precisam se sentir perdidos. Darei um tempo para vocês pensarem nisso. E então, poderão me dar uma resposta sensata. Vão (SILÊNCIO..., 2016, 1h15min56s–1h16min34s).

O primeiro ponto que se destaca é a verificação que faz o inquisidor para saber se Rodrigues entende sobre o que estão falando, dado que a primeira barreira cultural é a língua. O inquisidor questiona se Rodrigues tem suficiente proficiência em japonês. Rodrigues afirma que vê os olhos do inquisidor. O inquisidor afirma que os camponeses são tolos.

Na realidade, o Paraíso traz o conforto interno e os japoneses não demonstram medo, impressionando o sacerdote. A certeza e a fé que eles possuem é tão grande que desenvolveram em si a ideia da liberdade madura associada à ação concreta. Com isso eles resistem às leis do sistema japonês vigente, que tentam escravizá-los. Todavia, o eu pessoal desses japoneses cristãos está fortalecido, pois não apresentam as tendências internas para que esta escravidão se estabeleça (TILLICH, 2019, p. 676–677). Eles conseguem lidar com as circunstâncias de modo diferente, resignando-se diante da prisão. Todavia, não se rendem, fortalecem-se internamente.

Figura 145- A nova situação (1h17min25s 1h18min51s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Senhor, poupe-os do sofrimento e mantenha-os em segurança em Sua mão. (SILÊNCIO..., 2016, 1h17min25s).

Inquisidor: — Se eles serão libertos ou não dependerá de você. Se você disser uma única palavra. Mostre a eles. Negue sua fé.

Rodrigues: — E se eu me recusar? Vai me matar? “O sangue dos mártires é a semente da igreja”. Como os padres que você assassinou em Omura e Nagasaki.

Inquisidor: — Aprendemos com o nosso erro matando os padres. E matar camponeses torna tudo ainda pior. Se podem morrer pelo Deus deles, acham que isso só os torna mais fortes (SILÊNCIO..., 2016, 1h18min18s–1h18min43s).

Rodrigues: — Se você acha que deve punir alguém. Puna somente a mim.

Inquisidor: — Mas como você é ignorante. Você não fala como um bom padre. [Acabou a diplomacia do inquisidor ao gritar com Rodrigues]. Se for um homem de verdade, um padre realmente bom, você deve ter compaixão dos *Kirishitans*. Não é mesmo? Não é mesmo?

O inquisidor se dirige ao sacerdote afirmando: “O preço da sua glória é o sofrimento deles” (SILÊNCIO..., 2016, 1h18min51s). Aqui, Inoue-sama se levanta em plano contraplongê, deixando claro sua superioridade em relação a Rodrigues. O consultor jesuíta deste filme, o padre James Martin, reitera que as ameaças, as torturas e os martírios na história cristã eram sofridos pela própria pessoa por causa de suas próprias crenças. Esporadicamente, mártires eram forçados a apostatar para evitar que outros indivíduos fossem mortos ou torturados (MARTIN, J., 2017, recurso online) e esta é a estratégia que será utilizada. Numa entrevista concedida a Cara Buckley (2017b, recurso online) o ator, Issey Ogata, que interpreta o inquisidor, esclarece seu ponto de vista.

Cara Buckley: — Os métodos de tortura usados pelo governo eram muito criativos e muito preocupantes. Você sabia disso?

Issey Ogata: — Fiquei igualmente chocado ao ver a extensão da crueldade. Esses métodos particulares eram mais psicológicos — água quente, crucificação, fogo. O que fez sentido para mim é que o governo japonês estava muito preocupado com que seu povo, que deveria respeitar e acreditar mais em seu governo e em seu país, [então, o cristão japonês] decidiu dar seu coração e alma a Deus, ou a este ser, deste outro país. E então, há essa extrema frustração e ciúme (BUCKLEY, 2017b, recurso online).³⁸⁸

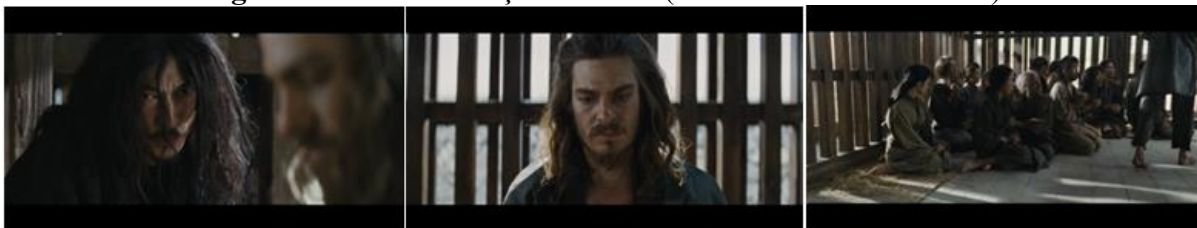
A maneira como o inquisidor tenta convencer o padre Rodrigues é evidenciada no começo desse diálogo e se desenrolar no decurso do filme. O método é perspicaz e o objetivo final será alcançado a qualquer custo.

No capítulo 8, *A realidade da prisão*, o protagonista está trancado numa cela de madeira, sendo forçado a assistir e ouvir as torturas sofridas pelos cristãos japoneses. Alguns são aqueles que o seguiram e ajudaram. Os questionamentos o atormentarão, tais como a insistência de vir para o Japão, ou mesmo a força interna de que precisará para sobreviver a tais provações. Além disso, espera que os cristãos japoneses suportem o martírio.

³⁸⁸ **Cara Buckley:** “The methods of torture used by the government were very creative and very troubling. Did you know about that?”

Issey Ogata: I was just as shocked to see the extent of cruelty. These particular methods were more psychological — hot water, crucifixion, fire. What made sense for me is that the Japanese government was very troubled by the fact that their people, who should be respecting and believing in their government and their country the most, decided to give their heart and soul to God, or this being, from this other country. And so there is this extreme frustration and jealousy.”

Figura 146 - A absolvição de novo (1h33min4s–1h34min34s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Kichijiro: — Abençoe-me padre, pois eu pequei. Sinto muito, por ser tão fraco. Sinto muito por isto acontecer. Sinto muito pelo que eu lhe fiz. Ajude-me padre, tire o pecado. Tentarei de novo ser forte.

Rodrigues (som diegético interno): — Pai, como Jesus podia amar um infeliz como este? Existe o mal por este lugar todo. Sinto sua força e até sua beleza. Mas não há nada disso neste homem. Ele não é digno de ser chamado de mau.

Em primeiro plano, Rodrigues dá a absolvição e finaliza com o “Vá em paz”. Contudo, o padre acredita que não está sendo digno. Na cena, o espaço fora do campo mostra que ele aparece apenas da cintura para baixo e passa diante dos outros que estão agachados. Para os outros, ele é aquele que consegue perdoar até mesmo quem o entregou. Internamente, sente-se contrariado.

Sobre isto, é importante acrescentar algo sobre a forma que Endo trabalhou sua história e Scorsese reforçou por meio da cinematografia. Segundo Fumitaka Matsuoka (1982, p. 298)³⁸⁹, “A cristologia de Endo atrai os japoneses contemporâneos devido à representação de Jesus como participante pleno da condição humana de vulnerabilidade”, Iguualmente, também o cineasta evidencia a vulnerabilidade do protagonista Rodrigues que se compara a Jesus Cristo, assim como fez no filme *A última tentação de Cristo*. Nele, foi realçado o lado humano do protagonista Jesus, evidenciando sua vulnerabilidade em detrimento do seu lado divino. Desta maneira, tanto o nazareno (Jesus — *A última tentação de Cristo*), quanto o sacerdote (Rodrigues — *Silêncio*) são representados pelo cineasta como humanamente mais suscetíveis ao fracasso, ao desajuste.

As similaridades continuam, Endo reforça que, “o cristianismo é a história de alguém que falhou, foi rejeitado e alienado. Endo argumenta persuasivamente que nossa experiência humana universal de ser vulnerável fornece o lócus genuíno de nossa fé e experiência religiosa”

³⁸⁹ “Endo’s Christology appeals to the contemporary Japanese because of the depiction of Jesus as participating fully in the human condition of vulnerability.”

(MATSUOKA, 1982, p. 298)³⁹⁰, o que demonstra que o sofrimento e as lutas constantes, sejam internos ou externos, fazem parte da experiência de vida do escritor e do cineasta e moldam a maneira como ambos retratam seus protagonistas.

Na realidade, o ponto é que os cristãos do passado investiram na imagem do “pai” de Deus, almejando que Jesus viria como um rei para se impor frente a todos aqueles que renegassem o cristianismo, mas as circunstâncias mostraram outra situação, que mais se aproxima do que Endo afirma: “Ao fazer isso, ignoramos a dimensão ‘maternal’ que fala do fracasso humano e da rejeição de forma mais pungente” (MATSUOKA, 1982, p. 298, grifo do autor)³⁹¹. Na cristologia de Endo, somente por meio da aproximação ao sofrimento e à rejeição é que será possível compreender a compaixão, a fé e o amor ao próximo, como ensinado por Jesus, o Cristo.

Os sacerdotes Garupe e Rodrigues representam o Ocidente, com uma expressão mais severa do pai. Garupe era mais compatível com esta expressão. Todavia, no Japão, Rodrigues apresenta uma visão mais maternal. Essa expressão é notada quando Rodrigues aceita e ouve Kichijiro, apesar do desgosto da situação. Esse representa a figura de Judas porque ocasionalmente guia o Padre Rodrigues. Ao conhecê-lo, bêbado e desorientado, os sacerdotes não acreditaram que ele fosse cristão. Sebastião o enxergava como hipócrita, afinal, ele, inicialmente, pede absolvição, depois trai sua fé, em seguida trai o padre, depois pede perdão novamente e assim por diante. Entretanto, o sacerdote não o ignora, atendendo-o sempre que solicitado, demonstrando sua compaixão.

³⁹⁰ “So Christianity is the story of one who failed, was rejected, and alienated. Endo argues persuasively that our universal human experience of being vulnerable provides the genuine locus of our religious faith and experience.”

³⁹¹ “[...] By so doing, we have ignored the ‘maternal’ dimension which speaks to human failure and rejection more poignantly.”

Figura 147 – A ação repentina (1h34min54s–1h41min21s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Depois, em plano geral, vê-se os cinco cristãos presos com Rodrigues, a quem ele se afeiçoou, no pátio, onde terão que pisar no *fumie* em frente ao samurai, que não pede sinceridade, mas um gesto rápido e simples. Ele afirma que isto será apenas uma formalidade: “Só pôr o pé na coisa não trairá a sua fé”. Já que é apenas uma formalidade, por que não deixar que apenas sigam? Todavia, para eles não é assim tão simples.

Culturalmente, eles apresentam um alto nível de comprometimento e obediência a quem lhes é superior. Antes, obedeciam aos senhores feudais e aos seus superiores. Agora, acreditam no Cristianismo e em Deus, não obedecem às regras impostas. Isto não é permitido, por isso, o controle precisa ser reestabelecido.

A estratégia utilizada foi particularmente engenhosa, tanto os guardas, quanto os samurais da prisão deixaram que Rodrigues se aproximasse dos cristãos presos. Eles conviveram, conversaram, tinham símbolos de fé (crucifixos produzidos com arroz e palha da comida que recebiam) e confessaram. Isto não foi por acaso. Os prisioneiros, a partir de agora, serão usados para sensibilizar Rodrigues até que ele ceda e cometa a apostasia. O espectador acompanha a cena pelo ponto de vista do protagonista, ou seja, atrás das grades da prisão. Quando eles resistem, demonstrando a fé diante da tortura, Rodrigues se sente vitorioso. Comemora e agradece a Deus por ouvir suas preces, assim, ele ocupa o centro da tela. Está sentado, aparentemente, o perigo passou.

À vista disso, os quatro prisioneiros retornam à cela, exceto João. Esse é decapitado pelo samurai, na frente de todos e em ação repentina³⁹². Numa entrevista concedida a Philip Horne (2017), Scorsese esclarece que no momento de oração do sacerdote, eles vão passar pelo

³⁹² Ver em: 7. Ação repentina, p. 82.

juízo do samurai e o ambiente, que aparenta tranquilidade, é modificado. Scorsese elucida: “[...]. Agora, sempre que vejo esse tipo de coisa num filme, sei que algo ruim acontecerá, por isso tenho que fazer isso muito rápido. [Risos] Ficamos tão surpresos quanto ele quando aquela cabeça entra em cena” (HORNE, 2017, p.20).³⁹³ Todos são surpreendidos pelo choque da violência rápida. Depois, seu corpo é arrastado para a cova que havia sido feita anteriormente.

Com isso, o samurai mostra o que sucederá com os outros que não pisarem no *fumie* e explica que, para não terem o mesmo destino, precisarão obedecer. Depois traz Kichijiro que está atordoado e seminu. É possível acompanhar os acontecimentos pelo ponto de vista do protagonista, por detrás das grades. Kichijiro pisa no *fumie* e depois sai correndo da prisão. O samurai afirma que ele cumpriu sua missão, por isso foi liberado. Rodrigues, no canto direito da tela, chorando compulsivamente e sua vulnerabilidade diante dos fatos é exibida nitidamente.

Noutro momento, Inoue-sama conversa com Padre Rodrigues.

Figura 148 - O diálogo (1h41min32s–1h44min36s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Inoue-sama conta uma história sobre o *daimyo* que governava Hirado. Ele tinha quatro concubinas, todas ciumentas e que brigavam incessantemente. Então, ele as expulsou do castelo e a paz voltou à vida dele. Acha que esta história tem uma lição? Rodrigues concorda, dizendo que ele era um homem muito sábio. O inquisidor fica contente e explica: “O daimyo é como o Japão. E as concubinas são Espanha, Portugal, Holanda e Inglaterra. Cada uma tentando ganhar

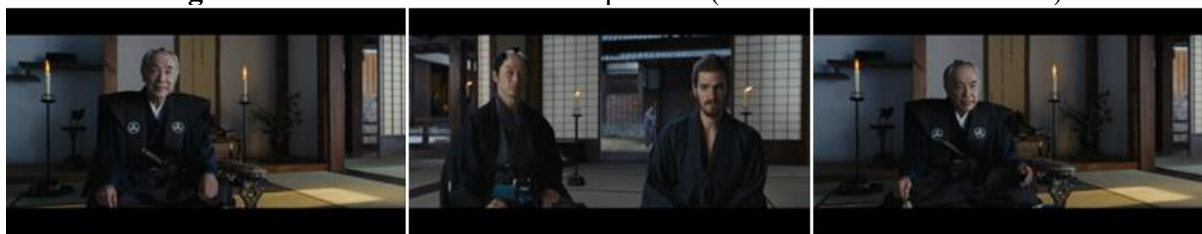
³⁹³ M.S.: “[...]. Now whenever I see that kind of thing in a movie, I know something bad is going to happen so I have to do that very fast. [Laughs] So we're just as surprised as he is when that head comes rolling into frame.”

vantagem em relação à outra e, com isso, acabar destruindo a casa! Como você disse que este homem é sábio, deve entender por que devemos banir os *Kirishitans*”.

Rodrigues reforça que a igreja ensina a monogamia: uma esposa. E se o Japão tivesse que escolher a esposa legítima dentre as quatro, neste caso, deveria ser a Santa Igreja. Contudo, Inoue-sama acredita ser apropriado esquecer as mulheres estrangeiras [cristianismo] e escolher uma da sua terra [budismo]. Rodrigues o rebate afirmando que “nacionalidade não é importante quando se trata de casamento. O que importa é o amor. Amor e fidelidade. Amor”.

As táticas utilizadas para quebrar a resistência de Rodrigues são calculadas. O inquisidor o trata de maneira cordial, propondo inclusive uma reflexão sobre a importância de adotar o budismo e deixar de lado o cristianismo.

Figura 149 – O desconcerto do inquisidor (1h45min43s–1h46min40s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Enquanto cada um expõe convictamente seus argumentos, permanecem quase no centro da tela. Nos momentos de vulnerabilidade de Rodrigues, o intérprete é enquadrado ao seu lado. Inoue-sama tenta, por meio do diálogo, convencer Rodrigues de sua posição perante ao cristianismo. Inicia falando de um homem atormentado pelo amor de uma mulher feia e estéril. Rodrigues questiona se essa é a imagem do trabalho missionário transmitida ao inquisidor. Inoue confirma.

Contudo, Rodrigues argumenta: “Se o evangelho se perdeu a caminho daqui, não é culpa da igreja. É culpa daqueles que afastaram os fiéis de sua fé, como um marido da esposa”. O inquisidor entende que o padre se refere a ele e assevera que os missionários parecem não conhecer o Japão. Por fim, Rodrigues afirma: “E você, honorável inquisidor, não parece conhecer o Cristianismo”. Aqui, o inquisidor literalmente está descendo da cadeira, mostrando a discordância e percebendo que não conseguirá modificar os pensamentos de Rodrigues com seu diálogo persuasivo. Uma tentativa mais contundente será necessária.

Por último, Inoue-sama rebate dizendo que existem pessoas que associam o cristianismo a uma praga. Ele discorda. Entretanto, vê perigo, e pede para Rodrigues pensar que uma mulher feia e estéril jamais poderia ser uma esposa. Vale aqui ressaltar o trabalho impressionante da

figura do inquisidor, interpretado por Issey Ogata que, noutra parte da entrevista concedida à Cara Buckley, respondeu assim à seguinte pergunta: “Parecia que seu personagem estava profundamente interessado em saber por que os missionários estavam realizando esse trabalho. Isso foi uma orientação de Martin Scorsese, ou apenas algo que veio naturalmente para você?”

Issey Ogata: Estou muito feliz em ouvir isso. Enquanto eu fazia o papel, estava muito focado no que Rodrigues poderia estar sentindo, o que ele está pensando, onde ele está, espiritualmente. Este inquisidor, eu aprendi através de minha pesquisa, era um cristão e então, como um alto funcionário do governo, ele veio perseguir os cristãos (BUCKLEY, 2017b, recurso online).³⁹⁴

Destaca-se aqui a ideia de compreender espiritualmente o protagonista. Em outras palavras, busca entender qual é a medida de sua certeza e de sua fé e até que ponto poderia ser convencido. Acontece que o inquisidor percebe que ele não conseguiria dissuadir Rodrigues do seu propósito de ser cristão através das ações implementadas até aquele momento. Isto sugere outro tipo de intervenção, que será executada no capítulo 9, O reencontro com Garupe. Nesta parte, os cristãos presos estão sendo levados para a costa com Rodrigues.

Figura 150 - O crucifixo (1h47min18s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

O crucifixo, o símbolo do sagrado, que foi presente de Mokichi fica escondido com Rodrigues até o fim da sua vida. Neste ponto, talvez se acentue a contribuição de Endo para sua visão de Cristo. Sua abordagem de fé é o silêncio ou o acompanhamento da preocupação última, que provoca a incerteza ou a possibilidade de *nihil* (nada), pois não existe a via direta na relação finito e infinito: “somente com os olhos da fé o silêncio de Deus pode ser também o

³⁹⁴ **Cara Buckley:** “It seemed your character was deeply interested in why the missionaries were doing this work. Was that a direction from Martin Scorsese, or just something that naturally came to you?”

Issey Ogata: — I’m very happy to hear that. As I was playing the part, I was very much focused on what Rodrigues might be feeling, what he’s thinking, where he is, spiritually. This Inquisitor, I learned through my research, was a Christian and then as a high-ranking government official he came to persecute the Christians.”

acompanhamento de Deus. Sem fé, não tem sentido. A pessoa que aceita a fé cristã numa cultura apática ou hostil caminha sobre uma linha tênue entre essas duas possibilidades” (MATSUOKA, 1982, p. 298)³⁹⁵. Ao apresentar sua certeza e demonstrar coragem diante das circunstâncias, o protagonista confirma sua fé (TILLICH, 1974, p. 19), apesar de todas as dificuldades.

Figura 151 - O triste reencontro com Garupe (1h47min32s–1h54min19s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Novamente, Rodrigues está em frente ao mar, local simbólico que agora será o palco da maior tortura. Ele é recebido pelo intérprete. Imediatamente, pergunta por Inoue-sama, afirmando que lhe é amável e sabe tratá-lo bem. O intérprete avisa que, na areia da praia, ele encontrará um português. Alguns metros adiante, encontra Garupe.

O intérprete agindo cruelmente relata que Francisco sabe que Sebastião está vivo, mas eles mentiram dizendo que Rodrigues apostatou. Agora, o intérprete explica que Francisco não renegou a fé e, por isso, os cristãos irão morrer por ele. Porém, se ele apostatar, os quatro cristãos serão liberados. Em vez disso, ele se joga no mar e morre com os cristãos japoneses.

Uma vez capturados, os padres Rodrigues e Garupe se deparam com um terrível dilema: renunciar à sua fé e libertar os cristãos japoneses, ou manter sua fé e deixar os outros sofrerem. É uma escolha quase impossível. Assim, ambos os jesuítas são obrigados a ‘discernir’ numa situação complicada onde não há respostas fáceis. Os padres Rodrigues e Garupe vêm de um mundo

³⁹⁵ “Only through eyes of faith can God’s silence be also God’s accompaniment. Without faith, it is meaningless. The person who accepts the Christian faith in a culture either apathetic or hostile walks a fine line between these two possibilities.”

preto e branco e ambos são forçados a tomar decisões dolorosas num mundo cinza (MARTIN, J., 2017, recurso online, grifo do autor).³⁹⁶

O mundo cinza mostra sacerdotes empenhados numa tarefa que eles não imaginavam ter que executar. Como resultado, Garupe não renega sua fé. A água atua como instrumento de tortura e os cristãos morrem afogados. Rodrigues grita de desespero, enquanto o intérprete o instiga com palavras cruéis, e ainda acrescenta que a morte de Garupe é terrível.

Intérprete: — Coisa terrível! Terrível! Não importa quantas vezes você veja. Pense no sofrimento que você inflige a essas pessoas só por causa do seu sonho egoísta de um Japão cristão. Seu Deus pune o Japão através de você. Pelo menos Garupe foi corajoso. Mas você! Não tem força de vontade! Você não merece ser chamado de padre.

O intérprete tenta responsabilizar o sacerdote de maneira atemorizadora. Depois dos acontecimentos, aguarda e vigia a reação de Rodrigues, que será mostrada por meio do simbolismo lunar.

Figura 152 – A lua e o silêncio (1h54min20s–1h55min58s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

³⁹⁶ “Once captured, Fathers Rodrigues and Garupe are confronted with a terrible dilemma: recant their faith and set the Japanese Christians free, or hold onto their faith and let others suffer. It is an almost impossible choice. Thus, both Jesuits are forced ‘to discern’ in a complicated situation where there are no easy answers. Fathers Rodrigues and Garupe come from a world of black-and-white and are both forced to make painful decisions in a world of gray.”

Rodrigues: — Meu Deus, por que você me abandonou? Ele era seu filho. As palavras do Seu filho na cruz. Manteve-se em silêncio, mesmo para ele. Manteve-se em silêncio. Frio. Silencioso. Ridículo. Ridículo. Burro. Ele não vai responder. Ele não vai responder!

Agora, Rodrigues vive o sofrimento, as dúvidas e as angústias. A cinematografia mostra esta mudança do personagem por meio da imagem da lua, ou do mundo supralunar. A lua, apesar de cheia, está envolta por nuvens e logo aparece resplandecente. Na realidade, “o mundo sublunar não é somente o das transformações, mas também o dos sofrimentos, da ‘história’. Nada de ‘eterno’ pode suceder nessa zona sublunar cuja lei é o devir, onde nenhuma mudança é definitiva, onde toda transformação é apenas palingenesia” (ELIADE, 2022, p. 155, grifo do autor). Ele lidará com situações extremas que, a partir de agora, evidenciará a força interna que possui. Ele passará a lidar com as ambiguidades do seu contexto atual. Conforme Seitz (2016):

A distância respeitosa de Scorsese torna o sofrimento mais insuportável do que seria se ele mostrasse todas as atrocidades em *close*. É perturbador porque combina o ponto de vista de Deus e o ponto de vista do público. Você está paralisado. Você quer atuar, ou quer que o filme atue, para acabar com o sofrimento, mas o sofrimento continua até que finalmente não para. Estamos vendo homens de Deus sendo testados. Por mais que tentem, eles não conseguem entender totalmente o propósito do teste e, quando o fazem, temem ter chegado à conclusão errada. Eles se preocupam por perderem o ponto; que eles não são fiéis o suficiente ou inteligentes o suficiente para entender por que esse horror existe, ou deve existir [...] (SEITZ, 2016, recurso online).³⁹⁷

Devemos salientar que esses testes geram dúvidas, angústias e medo. O protagonista precisará de coragem e fé para viver e superar o grande desafio mostrado no capítulo 11, *Padre Rodrigues apostata*.

³⁹⁷ “Scorsese's respectful distance makes the suffering more unbearable than it would be if he showed every atrocity in close-up. It's unsettling because it conflates the point-of-view of God and the point-of-view of the audience. You're paralyzed. You want to act, or you want the movie to act, to stop the suffering, but the suffering continues until finally it doesn't. We're watching men of God being tested. Try as they might, they cannot entirely wrap their minds around the purpose of the test, and when they do grapple with it, they worry that they've arrived at the wrong conclusion. They worry that they've missed the point; that they're not faithful enough or smart enough to understand why this horror exists, or must exist.”

Figura 153 – Ele o perdoa (2h11min39s–2h11min57s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — No jardim, Você disse: “Minha alma está cheia de tristeza até a morte”. Eu sangraria por Você. Eu morreria por Você se eu conhecesse Você. Você está aqui comigo?

As pessoas estão gemendo, gritando, e um dos guardas aparentemente dorme e ronca. De repente, aparece Kichijiro pedindo perdão novamente: “Padre! Eu vim me confessar” (SILÊNCIO..., 2016, 2h12min18s). O padre perdoa Kichijiro e o abençoa. Também grita pedindo para que cessem o barulho. O intérprete aparece e lhe pergunta o que está acontecendo. Pede ajuda à pessoa que agoniza, imagina que o guarda esteja roncando. Sawano (padre Cristovão Ferreira), então, aparece e afirma que o que se escuta não é o guarda, tampouco o ronco, mas cinco cristãos pendurados no poço. Sawano pergunta se Rodrigues encontrou as palavras *Laudate Eum* “Louve-o” na parede, dizendo-lhe que as entalhou com uma pedra enquanto esteve preso na cela como Sebastião.

Figura 154 - *Laudate Eum* (2h13min39s 2h14min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — Fique calado. Não fale comigo. Você não tem esse direito.

Ferreira: — Eu tenho. Porque você é como eu. Você vê Jesus em Getsêmani e acha que a sua provação é igual à dele. Aqueles cinco no poço também estão sofrendo, como Jesus. Mas eles não têm o seu orgulho. Eles jamais se comparariam a Jesus. Você tem o direito de fazê-los sofrer? Ouvi gritos de sofrimento nesta mesma cela. E eu agi. Está se desculpando a si mesmo! É esse o espírito das trevas! E o que você faria por eles? Rezaria? E o que

receberia em troca? Apenas sofrimento. Um sofrimento ao qual só você pode pôr fim. Não Deus!

Rodrigues: — Afaste-se de mim!

Ferreira: — Eu também rezei, Rodrigues. Não adianta. Continue. Reze. Mas reze com os olhos abertos.

Vale destacar, o primeiro plano que mostra os dois personagens atrás das grades. Trata-se de um índice para sugerir que a situação, além de difícil, demonstra que ficarão atrelados nesta condição até o fim da vida, pois continuarão presos numa terra estrangeira. A angústia da decisão evidencia uma difícil escolha. Ele deverá analisar os fatos com base na compaixão e no amor ao próximo. A pressão é inimaginável.

Figura 155 – A tortura (2h15min–2h16min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Ferreira: — Você pode poupá-los. Estão pedindo ajuda, assim como você pede a Deus. Ele fica em silêncio. Mas você não precisa ficar.

Rodrigues: — Eles deveriam renegar. Reneguem! Que Deus me ajude! Reneguem! *Korobu!*

Ferreira: — Mas eles renegaram. Repetidas vezes. Eles estão aqui por você, Rodrigues. Enquanto você não renegar, eles não serão salvos. Um padre deveria agir à semelhança de Cristo. Se Cristo estivesse aqui... Se Cristo estivesse aqui, Ele teria agido. Teria renegado por eles.

Rodrigues: — Não. Ele está aqui. Cristo está aqui. Só não posso ouvi-Lo.

Ferreira: — Mostre a Deus que O ama. Salve a vida das pessoas que Ele ama. Há uma coisa mais importante do que o julgamento da igreja. Você vai realizar agora o ato de amor mais doloroso que já foi executado.

Este momento é estarrecedor para o protagonista que, pressionado a decidir, escolhe a única possibilidade que considera viável, a apostasia.

Figura 156 – A luta interna (2h16min9s–2h16min58s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Em plano detalhe, o *fumie* é posicionado. Rodrigues, olhando para o espaço fora do campo, observa os cinco cristãos pendurados. Em contraplongê, a câmera está próxima aos cristãos pendurados, destacando a posição de Rodrigues como o único que pode retirá-los daquela situação. Desta forma, pretende-se que o espectador seja envolvido psicologicamente.

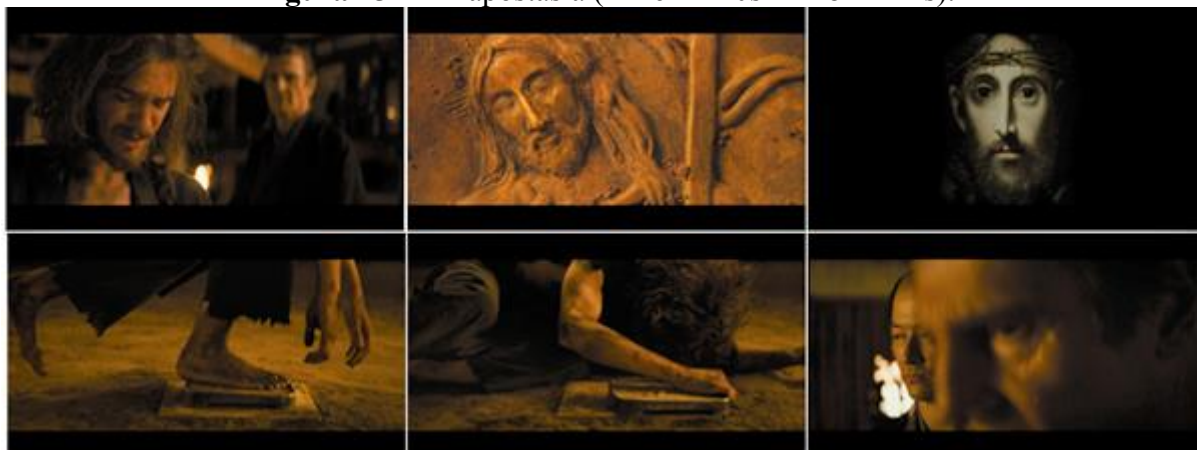
Em primeiro plano, Rodrigues olha para o *fumie*. O intérprete reitera que se trata apenas de uma formalidade. Depois, o silêncio ocupa a cena. O propósito desta estratégia é aguçar o espectador para a escolha do protagonista, que mudará sua trajetória de vida. Em plano detalhe, vê-se o *fumie*. De repente, Rodrigues aparece em estado de êxtase, com a “mente possuída pelo mistério, isto é, pelo fundamento do ser e do sentido” (TILLICH, 2019, p. 124–125), que o vincula à voz convencendo-o a pisar no *fumie*.

Jesus: — Venha à frente agora. Está tudo bem. Pise em mim.

Jesus: — Eu entendo a sua dor.

Jesus: — Eu nasci neste mundo para compartilhar da dor dos homens. Eu carreguei esta cruz pelo seu sofrimento. Sua vida está comigo agora. Pise.

Figura 157 – A apostasia (2h16min40s–2h18min11s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Em primeiro plano, filmado em câmera lenta e em completo silêncio, acontece o clímax do filme. Esta sequência é acompanhada dos seguintes planos detalhe: o *fumie*, a ‘expressão arquetípica de Jesus’, os pés de Rodrigues e a queda. Por fim, a escolha do protagonista é feita. Ele cedeu, mas é envolvido numa dor pungente ao efetuar um ato presumivelmente simples. Dennis e Middleton ressaltam a direção magistral de Scorsese desta cena pela forma como retratou o protagonista. Eles afirmam que ao, “[...] cair no chão, entramos totalmente na história de Endo pelas lentes de Scorsese, testemunhando a força motriz de uma fé profunda” (DENNIS; MIDDLETON, 2019, p. 308)³⁹⁸.

Nesta hora, Ferreira, em *zoom-in*, encobre o rosto do intérprete na cena. Ele sabe o que Rodrigues está sentindo. Em som diegético externo pode-se ouvir o som do galo cantando três vezes, que remete às três negações do apóstolo Pedro³⁹⁹. São acompanhados pelo som diegético da cigarra, indicando uma nova fase na vida do, agora, ex-sacerdote. Esta parte suscita a ideia do fracasso, acompanhado pela compaixão e o amor.

Em sua abordagem sobre a experiência do evangelho, James Martin (2017) explica teologicamente o contexto que envolvem tais circunstâncias. Sua proposta é analisar os registros evangélicos da experiência de Jesus na cruz. Para isto, cita algumas passagens de Lucas, tais como: “Pai, se queres, afasta de mim este cálice!” (LUCAS, 22, 42). Martin assevera que o nazareno não desejava morrer: “Contudo, não a minha vontade, mas a tua seja feita!” (LUCAS, 22, 42). Ele visa entender a vontade divina no Jardim do Getsêmani. As pessoas que

³⁹⁸ “As we see him tumble to the earth, we fully enter Endo's story through Scorsese's lens, bearing witness to the motive power of a deep faith.”

³⁹⁹ “E, imediatamente, pela segunda vez, um galo cantou. E, Pedro se lembrou da palavra que Jesus lhe havia dito: ‘Antes que o galo cante duas vezes, tu me negarás três vezes’. E começou a chorar” MARCOS (14,72).

conviveram com Jesus não querem que isto aconteça. Pedro declarou: “Deus não o permita, Senhor! Isso jamais acontecerá!” (MATEUS, 16, 22). Martin continua explicando que, para os apóstolos, a morte na cruz não tinha fundamento (MARTIN, J., 2017, recurso online).

No entanto, Jesus aceita seu destino porque é isso que o Pai pede. Suas ações não fazem sentido fora de seu relacionamento com o Pai. Da mesma forma, as ações do padre Rodrigues não fazem sentido fora de seu relacionamento com Cristo. Em certo sentido, não há nada sutil aqui: Ele apostata, finalmente, porque Cristo o pede. E para aqueles que dizem que Cristo nunca pediria nada assim, perguntem-se como os discípulos se sentiram quando Jesus lhes disse que teria que sofrer e morrer (MARTIN, J., 2017, recurso online).⁴⁰⁰

Nesta dinâmica de fé, “em nenhum momento Endo tolera ou iguala a apostasia com o ‘novo normal’. Em vez disso, ele se concentra numa compreensão da fé cristã marcada pelo sofrimento e pela misericórdia divina” (UCERLER, 2016, recurso online, grifo do autor).⁴⁰¹. Ele foi tomado pelo amor por aqueles que estavam agonizando e sacrifica sua vida para que outros pudessem sobreviver. Ele agiu com o amor e a compaixão àqueles que estavam em sofrimento.

Isso é possível porque fé encerra amor e porque amor se manifesta em ação, ou seja, o elo entre fé e ação é o amor (TILLICH, 1974, p. 75–76). Rodrigues demonstrou sua fé por meio da ação de renunciar ao seu direito a gozar uma vida cristã e se submeter a uma vivência budista, pelo menos aos olhos circundantes. Internamente, porém, ele, possivelmente, ainda era cristão. Abordaremos esse tema mais adiante.

Para compreender o cuidado tomado na execução deste filme, muito já se discutiu sobre como devemos nos posicionar diante de situações complicadas, como as expostas na sequência acima. A pergunta essencial apontada pelo jesuíta é: “Podemos confiar que Deus trabalha através da consciência de uma pessoa e que Deus nos ajuda a discernir o caminho certo em situações complexas, onde as regras normais parecem inadequadas à realidade da situação?” (MARTIN, J., 2017, recurso online). Como explica o próprio Martin. Trata-se dos Exercícios Espirituais. Santo Inácio fala de três níveis, ou “graus”, de humildade.

⁴⁰⁰ “Yet Jesus accepts his fate because this is what the Father asks. His actions make no sense outside of his relationship to the Father. Likewise, Father Rodrigues’s actions make no sense outside of his relationship to Christ. In a sense, there is nothing subtle here: He apostatizes, finally, because Christ asks him to. And for those who say that Christ would never ask something like that, ask yourself how the disciples felt when Jesus told them he would have to suffer and die.”

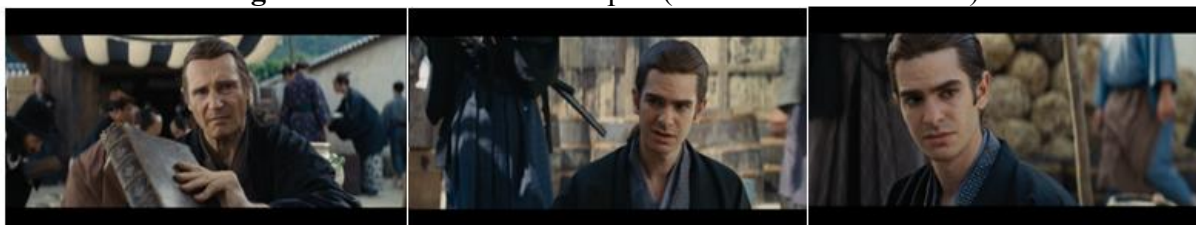
⁴⁰¹ “[...] At no point does Endo condone or equate apostasy with the *new normal*. Rather, he concentrates on an understanding of Christian faith marked by suffering and divine mercy.”

O primeiro nível é ter uma vida moralmente correta. Em outras palavras, tem-se uma vida satisfatória. O segundo nível é ao ser confrontado com a escolha de riqueza ou pobreza, honra ou desgraça, está livre da necessidade de ambos. Melhor dizendo, a pessoa é desapegada. O terceiro nível de humildade, o mais alto, é a pessoa escolher algo desonroso porque isso a aproxima de Cristo. “Desejo ser considerado um tolo inútil por Cristo, que antes de mim era considerado como tal”, nas palavras dos Exercícios Espirituais. Uma pessoa aceita ser incompreendida, talvez por todos, assim como Cristo foi. É isso que o padre Rodrigues escolhe, por mais confuso que seja para a Europa cristã, para seus superiores jesuítas — e até para os espectadores modernos (MARTIN, J., 2017, recurso online).⁴⁰²

O tema abordado no epílogo e quarta parte, depois da apostasia, aborda o modo como devemos recomeçar e nos conceder uma nova chance. Sobre isso, o diretor esclarece que a ideia a ser transmitida é a de que o ser humano pode cair e se levantar. Todos falham e recomeçam, não estão condenados eternamente. Como afirma o cineasta: “religião não é uma coisa separada da vida” (FULLER, 2017, YouTube, 11min4s).

Esta é a parte que Scorsese precisou de mais tempo para visualizar no desenvolvimento da obra, como já mencionado no item 4.1 (O contexto, as controvérsias e a recepção do filme).

Figura 158 - O trabalho no Japão (2h21min33s– 2h22min).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Em som não diegético, Dieter Albrecht narra os fatos ocorridos em 1641. Nesse ano, os dois padres que apostataram Rodrigues e Sawano (Ferreira) costumavam ter suas casas invadidas por Inoue-sama em busca de objetos que contivessem imagens cristãs escondidas. Agora, trabalham no porto com a função de examinar objetos em busca de imagens cristãs.

⁴⁰² “A Jesuit spiritual tradition may also be helpful here. In the Spiritual Exercises St. Ignatius speaks of three levels, or “degrees,” of humility. The first level is when one does nothing morally wrong. In other words, one leads a good life. The second level is when a person who, when presented with the choice of riches or poverty, honor or disgrace, is free of the need for either. In other words, the person is free to accept whatever God desires, not being “attached” to one state or the other. /The third level of humility, the highest, is when a person is able to choose something dishonorable because it brings him or her closer to Christ. “I desire to be regarded as a useless fool for Christ, who before me was regarded as such,” in the words of the Spiritual Exercises. A person accepts being misunderstood, perhaps by everyone, just as Christ was. This is what Father Rodrigues chooses, confusing as it may be to Christian Europe, to his Jesuit superiors — and even to modern-day filmgoers.”

Neste período, os únicos europeus que podiam negociar com os japoneses eram os holandeses. Os navios eram revistados para evitar a entrada de objetos cristãos. Apesar dos esforços, alguns objetos passavam. Sawano afirma que eles aprendem a amar aqueles que os desprezam. Rodrigues afirma que não sente nada. Então, aquele assevera que, “só nosso Senhor pode julgar seu coração”.

Rodrigues: — Você disse ‘nosso Senhor’.

Sawano: — Não creio.

Depois da morte de Sawano, Rodrigues assumiu sua tarefa e a executou com distinção. Com o tempo, começou a ter domínio do idioma, aparentando estar em paz com a situação. O som diegético da cigarra demonstra que a vida de Rodrigues vai se modificar mais um pouco. Inoue o convoca para dizer que um homem, Okada San’emon, morreu em Edo. Rodrigues, então, assumirá sua identidade e, de consequência, será responsável também pela sua esposa e filho. Ainda afirma que em Ikitsuki e Goto ainda há muitos agricultores que se julgam *Kirishitans* e que podem manter-se em sua fé (SILÊNCIO..., 2016, 2h22min57s). Inoue acredita que isto pode dar alguma satisfação para Rodrigues porque as raízes foram cortadas. Rodrigues acrescenta “nada cresce num pântano”. Como Inoue é perspicaz, isto pareceu uma espécie de teste para o ex-sacerdote. Inoue assevera que o Japão é um tipo de país onde o cristianismo não consegue se estabelecer (SILÊNCIO..., 2016, 2h23min31s).

O inquisidor assevera que a religião dos *Kirishitans* trazida pelos missionários se transformou. Para mostrar empatia por Rodrigues, que agora é Okada San’emon, confirma que eles não foram derrotados por ele, Inoue, mas pelo pântano do Japão. Por fim, dá-lhe as boas-vindas (SILÊNCIO..., 2016, 2h24min2s). Okada San’emon viveu em Edo até o fim dos seus dias e era muito conhecido. O inquisidor lhe exigiu repetidos votos de apostasia. E eles diziam que o padre renegado cumpria todos eles rápida e vigorosamente (SILÊNCIO..., 2016, 2h24min39s).

A respeito de liberdade de escolha, James Martin (2017), assim respondeu à seguinte pergunta, feita por um jornalista: “Por que eles simplesmente não pisaram na imagem de Jesus imediatamente?”. E a resposta reforça o cerne da vida de um sacerdote jesuíta:

Toda a vida de um jesuíta está centrada em Jesus, que ele conhece através dos Evangelhos, dos sacramentos, do seu ministério e da sua oração, sobretudo através da experiência dos Exercícios Espirituais, uma série de longas meditações sobre a vida de Cristo. Padre Rodrigues é mostrado várias vezes falando em voz alta para Jesus, orando a Jesus e imaginando o rosto de Jesus. Jesus é central tanto para os jesuítas reais quanto para os jesuítas fictícios.

Esperar que os jesuítas simplesmente deixem esse relacionamento de lado — apostatar — é totalmente irreal.

Só no final, depois de várias experiências dolorosas que incluem o próprio sofrimento físico e testemunhar a tortura e execução de outros, após longos períodos de oração agonizante e, em particular, após ouvir a voz de Cristo na sua oração, é que o Padre Rodrigues apostata.

Ele apostatou não apenas porque desejava salvar a vida dos cristãos japoneses, mas porque foi isso que Cristo lhe pediu para realizar em oração. Ao contrário do que alguns críticos cristãos concluíram, dificilmente é uma glorificação da apostasia. Por mais confuso que pareça para alguns espectadores cristãos, Cristo solicita esse ato contraditório de seu sacerdote. Para todos faz pouco sentido, menos ainda para o padre Rodrigues, que resistiu assiduamente por si. No entanto, ele faz isso. Porque Jesus pediu a ele (MARTIN, J., 2017, recurso online).⁴⁰³

De acordo com o jesuíta e historiador do Japão pré-moderno padre Ucerler⁴⁰⁴, *Silêncio* trouxe árduas reflexões sobre a existência humana, tal como o questionamento do real significado da lealdade, da crença ou de viver e morrer por essa crença, além de conviver com as consequências do fracasso. O enigma que Endo tentava solucionar era se Jesus obteve o sucesso almejado morrendo na cruz (YU, 2017, recurso online). Padre, Ucerler se coloca no lugar do outro, ao se questionar:

Tendo partido para o Japão há trinta e um anos como um jovem e entusiasmado missionário jesuíta, não posso deixar de ser assombrado por uma pergunta simples, mas dolorosa: se eu tivesse nascido em 1564 e não em 1964 e me encontrado no lugar de Rodrigues, *o que eu teria feito?* (UCERLER, 2016, recurso online, grifo do autor).⁴⁰⁵

⁴⁰³ “Some critics seem to have misunderstood the inherent difficulty of the choice. “Why didn’t they just step on the image of Jesus right away?” one journalist asked me. /This misses a key point. A Jesuit’s entire life is centered on Jesus, whom he knows through the Gospels, through the sacraments, through his ministry and through his prayer, especially through his experience of the Spiritual Exercises, a series of extended meditations on the life of Christ. Father Rodrigues is shown several times speaking aloud to Jesus, praying to Jesus and imagining Jesus’s face. Jesus is central for both real Jesuits and fictional Jesuits. Expecting the Jesuits simply to throw that relationship aside—to apostatize—is wholly unrealistic./ Only in the end, after several searing experiences that include his own physical suffering and witnessing the torture and execution of others, after long periods of agonizing prayer and, in particular, after hearing the voice of Christ in his prayer, does Father Rodrigues apostatize. /He apostatized not simply because he wished to save the lives of the Japanese Christians, but because this is what Christ asked him to do in prayer. Contrary to what some Christian critics have concluded, it is hardly a glorification of apostasy. Confusing as it seems to some Christian viewers, Christ requests this contradictory act from his priest. It makes little sense to anyone, least of all to Father Rodrigues, who has assiduously resisted it for himself. Yet he does it. Because Jesus has asked him to.”

⁴⁰⁴ M. Antoni J. Ucerler, S.J.. Director, Ricci Institute for Chinese-Western Cultural History, University of San Francisco. Disponível em: <https://www.huffpost.com/author/m-antoni-j-ucerler-sj>. Acesso em 26 de jun. 2023.

⁴⁰⁵ “Having set off for Japan thirty-one years ago as a young and enthusiastic Jesuit missionary, I cannot help but be haunted by a simple yet painful question: Had I been born in 1564 rather than 1964 and found myself in Rodrigues’s shoes, *What would I have done?*”

O que se discute é, sobretudo, a ambiguidade da vida, da dúvida e da fé, de manter a fé apesar de todos os reveses ou de ceder e resignar-se. No prefácio do livro *Silêncio* (2016), o cineasta assevera que, se Sebastião Rodrigues tivesse permanecido em Portugal com toda sua firmeza e propósito na crença, certamente retrataria a elite da fé católica. Todavia, ao escolher outro caminho, foi aflitivamente experimentado, posicionado numa cultura díspar e adversa num local onde se buscava aniquilar o cristianismo. Entretanto, Rodrigues quis ser o destemido salvador da alegoria cristã ocidental. Isto não acontece e ele acabou por se deparar com um personagem controverso chamado Kichijiro, que o ajudou nesta ‘percepção de si’, mas não antes das interpelações que o fizeram mudar de perspectiva quanto ao seu papel de mártir glorioso, percebendo que os japoneses que o encarceraram eram perspicazes e sua missão foi distinta e profunda. Scorsese esclareceu:

Silêncio é a história de um homem que aprende — tão dolorosamente — que o amor divino é mais misterioso do que imagina; que Ele deixa muito mais aos caminhos humanos do que percebemos; e que Ele está sempre presente... mesmo em Seu silêncio. Para mim, é a história de alguém que começa seguindo o modelo de Cristo e acaba interpretando outra vez o papel de Judas, o maior vilão do cristianismo. Rodrigues segue quase literalmente os passos de Judas. Ao fazê-lo, vem a entender o papel daquele apóstolo. Está aí um dos mais penosos dilemas de todo o cristianismo. Qual a função de Judas? O que Cristo esperava dele? O que esperamos dele hoje? Com a descoberta do Evangelho de Judas, tais perguntas se tornaram ainda mais prementes. Endo encara o problema de Judas de modo mais direto que qualquer outro artista que eu conheça. O escritor entendeu que, para que o cristianismo viva, se adapte a outras culturas e a outros momentos históricos, é necessária não apenas a figura de Cristo, mas também a figura de Judas (SCORSESE, 2016, p. 9 – prefácio).

Essa citação aborda questões importantes que possibilitam traçar um paralelo entre os dois filmes trabalhados. Neles, os protagonistas foram incitados a ampliar a maneira de perceber o mundo ao seu redor e instigados a decifram os sinais e símbolos divinos. O primeiro filme apresenta diversos sinais e símbolos disponibilizados ao protagonista para que conseguisse realizar sua missão. O principal detalhe é que Jesus não tinha conhecimento do quadro completo, ele tinha acesso aos símbolos concretos e aos sinais, agia de acordo com que era apresentado em consonância com cada momento e contexto. Já no segundo filme, a situação era um pouco mais complexa. Os sinais e os símbolos eram sutis, dados pela natureza, ou através dos animais, e o silêncio foi o maior desafio para o protagonista que precisou refletir sobre suas ações e fazer suas próprias escolhas. Algumas vezes, a ‘expressão arquetípica de Jesus’ o guiou, mas o silêncio foi predominante.

Na segunda parte da citação, o ponto relevante é a análise da figura de Judas. Scorsese desmistifica sua figura em ambos os filmes. Em *A última tentação de Cristo*, Judas era o suporte de Jesus, fazia o papel mais difícil porque era o discípulo mais forte. Jesus pediu para que Judas fosse o traidor. Desta forma, a profecia revelada pelo profeta Isaías se concretizaria (Figura 103). Dito de outra forma, Judas é o “auxiliar da salvação” (PIEPER, 2015, p. 140). Já no filme *Silêncio*, a circunstância é diferente, visto que a figura de Judas personifica a figura do traidor conforme a interpretação bíblica.

Nesta segunda película há dois Judas. O primeiro é representado pelo personagem Kichijiro, que também foi, em alguns momentos, o suporte de Rodrigues e, posteriormente, traiu o sacerdote, entregando-o as autoridades japonesas. No entanto, há uma peculiaridade, Kichijiro consegue reaver a relação de amizade ainda durante a vida e depois da traição. O cineasta consegue, assim, transmitir a ideia do perdão.

O outro Judas é o próprio sacerdote Rodrigues, que fez sua escolha. No filme, a ideia foi que se trata de um pedido do próprio Cristo. Na realidade, o sacerdote pode tê-lo apenas imaginado para que conseguisse lidar internamente com a questão, mas é igualmente válido afirmar que ele fez a escolha acertada. Após cometer a apostasia, inicialmente se desespera, mas depois viverá a escolha feita, demonstrando uma força e fé notáveis a ponto de conviver com aqueles que o coagiram a permanecer nesta situação. Isso fê-lo entender a questão, é o momento em que se retorna a imagem do espiral, na qual, Rodrigues sai da extremidade e caminha para o centro. Neste ponto, ele aprimora sua ‘percepção de si’ para alcançar seu completo potencial. Ele compreende que os altos e baixos auxiliam neste autoconhecimento e aperfeiçoam as relações com o semelhante. O cineasta optou por demonstrar o perdão, o amor, a compaixão e a fé a partir da imagem.

Duas perguntas ainda precisam ser respondidas. A primeira é: o que Cristo espera das figuras dos Judas? Baseado na ideia de cinema de Scorsese e nas reflexões de Tillich é possível dizer que ambos os protagonistas têm a capacidade para desenvolverem a ‘percepção de si’ e, assim, aprimorar seus potenciais individuais para os quais estão destinados. A segunda pergunta é: o que nós esperamos de Judas, hoje? Acerca de Kichijiro, o consultor do filme Van C. Gessel⁴⁰⁶(1950–) questionou Endo sobre quão significativo é este personagem que caiu repetidamente ao longo de toda essa história e Endo responde: “Kichijiro sou eu! Kichijiro no final do filme também é [Padre] Rodrigues. Kichijiro também é Martin Scorsese”. Por fim, no

⁴⁰⁶ Van C. Gessel foi consultor deste filme e teve uma estreita relação de trabalho por 20 anos com Shusaku Endo (GESSEL, 2017, YouTube).

final de sua palestra, Gessel afirma (2017, YouTube, 17min56s–19min26s)⁴⁰⁷: “E vamos deixar em aberto a possibilidade de que Kichijiro também seja eu” Uma resposta possível, mas não a única, é que todos esperamos encontrar pessoas com a capacidade de nos perdoar sempre. Esta é a concepção de fé que Scorsese retrata, o perdão incondicional e contínuo. Os protagonistas também se esforçaram para recomeçar apesar das quedas.

O capítulo 12, *A rotina de Okada San’emon*⁴⁰⁸, retrata uma conversa entre Kichijiro e Okada San’emon sobre os homens do inquisidor que vieram para ter certeza de que Okada escreveria o *Korobi Shomon*, seu último juramento de renúncia.

Figura 159 – Um pedido inusitado (2h25min 2h28min)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Eu lutei contra o Seu silêncio.

Jesus: — Eu sofri ao seu lado. Nunca fiquei em silêncio.

Rodrigues: — Eu sei. Mas mesmo que Deus tivesse ficado em silêncio por toda minha vida. Até hoje, tudo o que faço, tudo o que fiz, fala dEle. Foi no silêncio que eu ouvi Sua voz.

Em plano geral, Rodrigues agradece a companhia de Kichijiro durante a vida. Kichijiro, então, pede para se confessar pela última vez e Rodrigues, num primeiro momento, se recusa, mas, diante da insistência o acolhe, demonstrando a compaixão e o amor incondicional. Rodrigues em som diegético interno e em estado de êxtase estabelece o diálogo acima, reforçando sua fé e coragem. Algum tempo depois, o criado Kichijiro foi pego com uma imagem religiosa e separado da convivência de Okada.

⁴⁰⁷ “Mr. Endo said, ‘Kichijiro is me.’ Kichijiro by the end of the film is also [Father] Rodrigues. Kichijiro is also Martin Scorsese.” Gessel said: ““And we’ll just leave open the possibility that Kichijiro is also me.”

⁴⁰⁸ “Like Sebastian, the shogunate gave Chiara a Japanese name, Okada San’emon, kept him in the ‘Christian Residence’ in Tokyo with his Japanese wife, and employed him as the assistant to the Christian Inquisitor Inoue Masashige (1585–1661). Chiara wrote some books (no longer extant) explaining Christianity for the inquisition” (WARD, 2017, p. 170).

Em som não diegético, Dieter Albrecht narra que Rodrigues foi vigiado de perto e os japoneses afirmavam que “O último padre nunca reconheceu o Deus cristão. Não pela palavra... ou símbolo. Ele nunca falou dEle e nunca rezou nem mesmo quando morreu. A profissão de fé dele tinha terminado havia tempo”. Isto é o que os outros pensavam, mas a busca espiritual do protagonista é interna e não visível, a espiritualidade íntima e individual não pode ser medida por rituais exteriores.

Figura 160 – O final (2h30min10s–2h33min30s)⁴⁰⁹.



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Para trabalhar o roteiro desta cena, Scorsese pesquisou detalhadamente a cerimônia budista, em que o corpo é colocado num barril. Toda a forma de construção da sequência com a adequação da esposa e dos guardas vigiando foi modificada para adequar a cerimônia à cena (SCORSESE, 2018d, YouTube, 4min55s)⁴¹⁰. Aqui não se ouve mais o som da cigarra, na realidade. Em primeiro plano, o protagonista pode contar com uma vida longa (nota 360): “O corpo foi tratado à maneira budista. E ele recebeu um nome póstumo budista. O homem que

⁴⁰⁹ “Endo’s story ended with a hopeful note, that the apostate Padre Sebastian gives absolution after hearing the confession of Kichijirō, a weak Kirishitan with a history of multiple apostasies, and remarks, “Even now I am the last priest in this land.” Endo added an appendix, “Diary of an Officer at the Christian Residence,” for which he modified excerpts from *Sayō yoroku*, the actual diary of one of the guards at the Christian Residence. In these entries, one reads that the government remained suspicious about Kirishitan activities in the Okada household and made some arrests as late as 1676. Although neither Endo nor *Sayō yoroku* indicated that Chiara (Okada) kept his Christian faith until death, Scorsese’s film is suggestive of such, as his wife secretly slips a Christian icon into Okada’s hands in his cremation barrel” (WARD, 2017, p. 170).

⁴¹⁰ Cf. SCORSESE, 2018, YouTube; SCORSESE, 2018b, YouTube.

um dia foi Rodrigues, acabou como eles queriam e como eu ouvi pela primeira vez perdido para Deus. Mas quanto a isso, na verdade, só Deus pode responder” (SILÊNCIO..., 2016, 2h32min20s–2h33min2s). A esse respeito, vê-se, em plano detalhe, a sua esposa colocando-lhe o crucifixo presenteado por Mokichi (Figura 165).

O ciclo se fecha com os mesmos sons da natureza ouvidos do início e com a tela escurecida. Há também uma dedicatória final: Para os cristãos japoneses e seus pastores. Scorsese também dedicou o filme a sua esposa Helen e a sua filha Francesca. Os sons da natureza e, depois, o som das ondas do mar continuam durante a apresentação dos créditos (SILÊNCIO..., 2016, 2h33min52s).

Segundo a análise de Fumitaka Matsuoka (2015), Endo faz este liame entre a vida japonesa e o evangelho, aprofundando-se no âmago da consciência religiosa japonesa. Assim, evidencia que a experiência de fracasso e a dificuldade em lidar com a vergonha e a culpa são importantes a compreensão de que as experiências dos opostos auxiliam na apreensão de noções teológicas, tais como amor, graça, confiança e verdade.

Endo compreende que estes opostos estão materializados na pessoa de Jesus, abordando a própria experiência de fracasso, rejeição e, acima de tudo, ineficácia (MATSUOKA, 1982, p. 294–295). O resultado é a necessidade de entendimento e compaixão. E, reforça que “é nossa experiência humana universal de fracasso na vida que nos fornece uma compreensão da fé cristã em sua profundidade” (MATSUOKA, 1982, p. 295). O insucesso e a dor abrandam o modo de perceber o outro, o que pode gerar benevolência.

Como demonstrar, através do filme, que o protagonista vive sua experiência de fracasso e aprendeu a ser uma pessoa melhor? Na realidade, Rodrigues sabia que sua fé estava direcionada ao conteúdo de preocupação última, o que o levou a um ato de coragem, a apostasia. Contudo, não se submeteu ao desespero da descrença que o fez seguir uma vida budista de renúncia e silêncio exemplares.

Neste ponto, Scorsese se aproxima da abordagem adotada por Endo no livro *Silêncio*, porque seus padres protagonistas estão desajustados no contexto japonês e tentam adequar a realidade à sua maneira como, por exemplo, na cena em que Padre Rodrigues pede para avisar aos habitantes das vilas vizinhas que havia padres ali. Eles não perceberam as consequências dos seus atos (Figura 126). Os equívocos cometidos e os riscos corridos geraram torturas e situações inacreditáveis. No fim, precisam lidar com as cruéis consequências.

O cineasta deixa subentendido que Padre Rodrigues, agora San’emon Okada, apesar de viver uma vida budista externamente, manteve a fé cristã em seu íntimo e compartilhou este

sentimento com sua esposa japonesa, talvez pela possibilidade de potencializar sua ‘percepção de si’. O tipo de fé que o protagonista desenvolveu durante sua jornada foi a que envolve a compaixão e o amor para com o seu semelhante.

No próximo subitem analisaremos a ambientação do cristianismo em terras japonesas pela apreensão do protagonista, transmitida por meio da linguagem cinematográfica.

4.2.2 ADAPTANDO O CRISTIANISMO À REALIDADE JAPONESA

Nossa análise neste subitem tem como base os cinco capítulos do filme *Silêncio*: 3. Uma parte de *Rumo a intensos desafios*; 4. *O inquisidor chegou*; 5. *A cena dos mártires*; 7. *A conversa com o intérprete*; e 10. *O reencontro com Ferreira*. Destacaremos cinco tópicos, a saber: ao *fumie* e seu uso no contexto japonês; a imagem da virgem; a inculturação; a tentativa de sufocar esta influência cristã; e os cinco pontos de vista da cena dos mártires.

O tradutor do romance *Chinmoku* (1966) do japonês à língua inglesa, ou seja, *Silêncio* (2016) (JOHNSTON, W., 2016, p. 25), William Johnston (1925–2010), enunciou questões relevantes no prefácio deste livro para o desenrolar desta análise. A primeira é a caracterização de Endo como um romancista católico com estilo intensamente psicológica ao descrever “a angústia da fé e a misericórdia de Deus” (JOHNSTON, W., 2016, p. 11). Ele foi o primeiro católico a elucidar o conflito entre Oriente e Ocidente, particularmente o liame com o cristianismo. Na história japonesa, este romance retrata um período denominado de ‘o século cristão’. Em 1966, Johnston percebeu que: “o cristianismo tem de se adaptar radicalmente se quiser fincar raízes no ‘charco’ do Japão” (JOHNSTON, W., 2016, p. 11, grifo do autor). Esta adaptação só é possível se os próprios missionários reconhecerem que é deles que as mudanças devem partir. Scorsese afirma no prefácio do livro *Silêncio* (2016):

O próprio Endo tinha grande dificuldade para conciliar a fé católica com a cultura japonesa. Por isso, foi a experiência pessoal, e não a pesquisa histórica, o que o levou à vida dos missionários portugueses que, no século XVII, se viram obrigados à apostasia. Endo compreendia o conflito da fé, a necessidade de que a crença combatesse a voz da experiência. A voz que sempre insta os crentes — os crentes questionadores — a adaptar a crença ao mundo, à cultura que habitam. [...] (SCORSESE, 2016, p. 7).

Esta mudança é um processo difícil e, no filme, exigiu que os próprios sacerdotes entendessem a cultura deste novo lugar em que estavam. Por isso, também os espectadores precisam assimilar o ambiente que estavam inseridos. Então, o objetivo inicial é analisar o *fumie*

e seu uso no contexto japonês. O consultor do filme e amigo de Endo, Van C. Gessel (GESSEL, 2017, YouTube), relata a experiência pessoal do escritor, contando um episódio que inspirou Endo a se dedicar ao livro *Silêncio* (1966). O contexto enriquecerá a perspectiva proposta nesta análise. Endo, ao precisar se submeter a uma terceira cirurgia, por conta de problemas pulmonares e sem esperanças de sobreviver, recebeu, de um amigo, um pequeno pedaço de papel com uma imagem de Cristo, utilizada como modelo para o *fumie* do século XVI. Gessel afirma:

Figura 161 - Modelo da imagem de Cristo para o *fumie*.



Fonte: (GESSEL, 2017, YouTube, 6min8s).

O significado da imagem [*fumie*] era muito importante para eles, e ter que pisar na imagem era o mesmo que pisar na face de Cristo. Foi um ato absoluto de terrível heresia. Ver isso comoveu muito Endo. Ele sobreviveu à cirurgia e, durante e após a recuperação, dedicou-se a pesquisar a época da perseguição cristã no Japão (GESSEL, 2017, YouTube).⁴¹¹

Para entender melhor esse aspecto, é importante considerar a história de Kichijiro e sua família, apresentada no decurso do capítulo 3, *Rumo a intensos desafios*, onde se nota a maneira específica com que o *fumie* é utilizado na cultura japonesa.

Figura 162 – A apostasia de Kichijiro (31min55s–32min10s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

⁴¹¹ “The significance of the imagery was very crucial to them, and having to step on the image was tantamount to stepping on the face of Christ. It was an absolute act of terrible heresy. Seeing this moved Endo greatly. He survived his surgery, and during and after his recovery, he dedicated himself to researching the time of Christian persecution in Japan.[...]”

Endo concentra-se na imagem ‘ineficaz’ da pessoa de Jesus como simbolizado na noção japonesa do *fumie*. Um *fumie* é uma figura que representa Jesus (ou Maria, a mãe de Jesus), montada num pedaço de madeira ou numa placa de cobre. Foi usado no século XVII por um governo que considerava o cristianismo uma ameaça à segurança nacional. Se alguém pisar no *fumie*, essa pessoa é um não-cristão que não tem consciência de culpa ao fazê-lo ou um cristão que viola a fidelidade a Cristo (MATSUOKA, 1982, p. 295, grifo do autor).⁴¹²

Segundo Matsuoka (1982, p. 295), a obediência a pessoas de autoridade superior e a piedade filial fazem parte da cultura japonesa. Desta forma, adotar o *fumie* foi uma ação perspicaz psicologicamente, já que pisar no símbolo tão significativo reforça a ideia de que este representa algo que está fora dele e por isso representa a negação da fé. Segundo Tillich (2019, p. 247), os símbolos “obrigam o infinito a descer à finitude e o finito a subir à infinitude. Abrem o divino ao humano e o humano ao divino”. Logo, quando o símbolo se direciona ao transcendente, engloba para si algo de infinito. Assim, esse não se esgota na objetividade. Em outras palavras, as pessoas que pisassem no *fumie* estavam cometendo apostasia. Não se trata simplesmente de pisar em algo, para os cristãos significa extrema agonia, pois teriam que se desapegar da fé pelo menos externamente. Assim, Endo questiona o abandono da fé: “Quem é Jesus Cristo para aqueles que falharam na vida, para aqueles vencidos pela tentação e continuam carregando o peso da culpa?” (MATSUOKA, 1982, p. 295)⁴¹³. A resposta divina foi o silêncio, esta era a mensagem. Endo esclarece a apreensão japonesa de fé.

Acerca ainda dos símbolos tangíveis da fé, no capítulo 4, *O inquisidor chegou*, é válido destacar o momento da decisão de quem irá se entregar e se tornar refém com Ichizo. Sem medo, Mokichi se mostra pronto para o desafio.

Figura 163 – A deliberação (46min19s–48min16s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

⁴¹² “Endo concentrates on the ‘ineffectual’ image of the person of Jesus as symbolized in the Japanese notion of the *fumie*. A *fumie* is a figure representing Jesus (or Mary, the mother of Jesus), mounted on a piece of wood or a copper plate. It was used in the seventeenth century by a government that considered Christianity to be a threat to national security. If one tramples on the *fumie*, that person is either a non-Christian who has no guilt conscience in doing so, or a Christian who violates allegiance to Christ [...]”

⁴¹³ “Who is Jesus Christ for those who have failed in life, for those who are overcome by temptation and continue to bear the burden of guilt?”

Ichizo: — Silêncio! Silêncio! Nós protegeremos os padres. Vocês ficarão. Devemos escolher mais dois para se juntarem a nós. Eu, Mokichi e mais dois refêns. Quem se juntará a mim e Mokichi e se tornará refém para honrar Deus?

Yahachi, interpretado por Kazuhiko Ozaki, se oferece e, empurrado pelas circunstâncias, Kichijiro acabou cedendo. A liderança de Ichizo e a lealdade de Mokichi são admiráveis.

Figura 164 – O equívoco (49min22s–49mi25s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues: — Pisem! Pisem! Não tem problema pisarem.

Garupe: — O que está dizendo? Não pode. Mokichi, não pode.

Mokichi pergunta ao sacerdote como deve proceder, caso sejam obrigados a pisar no *Senhor*, no *fumie*. Prontamente, Garupe afirma para serem fortes, mas Mokichi explica que todos os habitantes do povoado correm perigo se não fizerem o que eles querem. Afirma, ainda, que todos podem ser colocados na cadeia, levados embora para sempre. Ele tem medo das consequências de seus atos na vida aos outros. Então, Mokichi pergunta: “O que devemos fazer?”.

Esta sequência funciona como um índice dos acontecimentos posteriores. Neste ponto, a narrativa já sugere que Rodrigues cometerá apostasia. O fato interessante é que com este posicionamento o padre atesta que Kichijiro está absolvido da sua apostasia. Vale ressaltar que, além dele não compreender todas as nuances da cultura japonesa e o valor que os japoneses designam aos superiores e como lidam com essas situações, também não apreendeu toda a extensão e consequências do seu posicionamento diante das circunstâncias.

Há uma redução da profundidade de campo⁴¹⁴ que se segue ao emprego desse tipo de foco, que permite ver Kichijiro na progressão do plano. Este, ao ouvir que Rodrigues, em plano médio, autoriza Mokichi a pisar no *fumie*, permanece atento. Mesmo desfocado e

⁴¹⁴ Cf. Glossário p. 357.

aparentemente distante, reforça sua ligação com Rodrigues. Desta maneira, aquele que trairá, já foi autorizado pelo próprio sacerdote, que ouviu sua confissão, a fazê-lo e não considerou ser insensata sua desculpa para cometer tal ato. Novamente, reforçamos que o sacerdote Rodrigues não compreende as nuances culturais japonesas e, por isso, seu equívoco gera consequências. Rodrigues se coloca no lugar de Mokichi, e visa interpretar a situação de uma maneira mais flexível, exercendo a compaixão.

Figura 165 - O crucifixo que acompanha Rodrigues até sua morte (49min27s–50min47s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Mokichi: — Eu fiz isso para *Jiisama*. Era tudo o que tínhamos até vocês chegarem. Aceite isto. Por favor! Em nome de Jesus.

Rodrigues: — Sua fé me dá força, Mokichi. Queria poder dar o mesmo para você.

Ichizo: — Meu amor por Deus é forte. Isso pode ser o mesmo que fé?

Rodrigues: — Sim! Acho que deve ser.

Garupe faz uma oração antes dos quatro reféns se encontrarem com os soldados japoneses. Agora, em plano detalhe, vê-se o crucifixo com que Mokichi presentearia Rodrigues e Garupe observa sem dizer uma palavra. Ele aparentemente tem uma maior percepção cultural, mas é mais firme, querendo se manter coerente aos princípios jesuítas.

Rodrigues, por sua vez, estabelece uma ligação mais maternal, o que o aproxima dos japoneses da vila. Contudo, tais ações, às vezes, não estabelecem os limites coerentemente, como sugere a última imagem, que está desfocada. É como se Rodrigues reforçasse a imagem materna, não a imagem do pai.

Vale ressaltar que, na proposta de Endo, é fundamental diferenciar a fé da cultura, pois “culturalmente, o Cristianismo não se encaixa no Japão, mas Endo tinha uma fé profunda; ele

estava sempre falando sobre Jesus Cristo” (JOHNSTON, W., 2017, p. 41).⁴¹⁵ Johnston afirma que Endo retratou a figura de Cristo em muitos dos seus personagens (JOHNSTON, W., 2017, p. 41). É válida uma observação sobre o autor do livro: Van C. Gessel afirma que trabalhou por vinte anos com Shusaku Endo, que lhe relatou: “A influência mais importante na vida de Endo foi sua mãe. [Quando] ela se tornou uma católica muito devota, [ela] incentivou seus filhos a seguirem o mesmo caminho e serem batizados” (GESSEL, 2017, YouTube, 2min40s–3min21s)⁴¹⁶. Endo foi batizado aos 12 anos de idade.

Van C. Gessel completa: “Mais tarde, ele descreveria sua carreira literária como uma tentativa de pegar o terno de roupa ocidental muito mal ajustado com o qual sua mãe o vestira e adaptá-lo para caber em seu corpo japonês. Muito disso, realmente se desenrola no romance *Silêncio*” (GESSEL, 2017, YouTube, 3min22s–3min56s).⁴¹⁷

Figura 166 - As mais devotas criaturas da Terra (50min56s–51min36s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Estas pessoas são as mais devotas criaturas de Deus na Terra. Padre Valignano, eu confesso comecei a me perguntar, Deus nos manda provações para nos testar e tudo que Ele faz é bom. E rezei para passar por provações como o Filho dEle. Mas por que a provação deles tem que ser tão terrível? E por que quando olho em meu próprio coração as respostas que dou a eles parecem tão fracas?

A câmera percorre todos os habitantes do povoado. Eles estão em linha reta e abaixam a cabeça à medida em que os soldados passam. Todos os quatro, diante do povoado, pisam no *fumie*, atendendo à sugestão do Padre Rodrigues. Os sacerdotes observam a movimentação da montanha. Contudo, o comandante samurai, interpretado pelo ator japonês Shun Sugata (1955–

⁴¹⁵ “Culturally, Christianity doesn't fit in Japan, but Endo had a deep faith; he was always talking about Jesus Christ.”

⁴¹⁶ “The most important influence on Endo's life was his mother. [When] she became a very devout Catholic, [she] urged her boys to follow likewise and be baptized.”

⁴¹⁷ “He would later describe his literary career as an attempt to take the very ill-fitting suit of Western clothing that his mother had dressed him in and re-tailor it to fit his Japanese body. Much of that really plays itself out in the novel *Silence*.”

), afirma que eles modificaram a própria respiração quando pisaram no *fumie*, indício de que os estejam enganando. Para o teste final, eles terão que cuspir na cruz e depois dizerem “Sua assim chamada Virgem Maria é uma prostituta” (SILÊNCIO..., 2016, 53min7s).

Ichizo, Mokichi e Yahachi não conseguiram cuspir e dizer tais palavras, estavam dispostos a assumir as consequências dos seus atos, a liberdade madura adquirida era ligada a um ato concreto (TILLICH, 2019, p. 676–677), já não permitem outra postura diante das autoridades japonesas. Eles já são capazes de viverem a fé em ação.

Todavia, Kichijiro apostatou novamente. Rodrigues supôs que ele sofrera com os outros. O comandante samurai manda prender os três, mas, como afirma Mase-Hasegawa (2008), e esta observação é válida para o livro e o filme: “Kichijiro representa os pobres na fé, que são fracos de espírito. Por outras palavras, a sua fraqueza de fé aparece como apostasia. No entanto, Endo quer mostrar que, sem qualquer heroísmo, esta pessoa regressa à fé, mesmo depois de repetidas apostasias” (MASE-HASEGAWA, 2008, p. 95)⁴¹⁸.

Retomando o Capítulo 2 para explicitar como Shusaku Endo fundamenta sua cristologia na figura da mãe.

Figura 167 – A imagem da virgem de Nagazaki (24min13s–24min32s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

No filme, Scorsese utilizou a imagem da virgem de Nagazaki. Segundo Fumitaka Matsuoka (2015, p. 296), Endo enxerga bem o contexto cultural do Japão por meio desta dependência que vincula o relacionamento entre a mãe e o filho, sendo que a mãe sempre compreende a fraqueza humana e que, por causa disso, está sempre ao lado daquele que sofre. Para acrescentar a análise é importante que nos atentemos à imagem única de Nossa Senhora das Neves, que perdurou no tempo durante o longo período de perseguição ao cristianismo no Japão. Esta faz parte da arte religiosa ocidental-japonesa (Arte Namban). Foi possivelmente feita em Nagasaki, entre 1600 e 1614, na famosa escola de “Kano” por algum pintor cristão

⁴¹⁸ “Kichijiro represents the poor in faith, who are weak in spirit. In other words, his weakness of faith appears as apostasy. Yet Endo still wants to show that, without any heroics, this person still returns to faith, even after repeated apostasies.”

(PINTOR NANBAN, entre 1600–1614, recurso online). A obra retrata “um estilo ocidental de Maria pintada em papel japonês, com cores japonesas e em técnicas de desenho japonesas, faz desta arte uma maravilhosa mistura já alcançada nos inícios do século XVII” (PINTOR NANBAN, entre 1600–1614, recurso online)⁴¹⁹. Como mostrado na figura acima, o cuidado com este símbolo reforçava como os *Kirishitans* expressavam a sua relação com o sagrado.

Figura 168 - Santa Maria das Neves⁴²⁰.



Fonte: (THE TWENTY-SIX MARTYRS MUSEUM, recurso online)

Em *Silêncio* (2016), as vicissitudes da religião e a maneira como a mentalidade e as ações humanas se articulam são pontos importantes no filme. Vale ressaltar, as diferenças culturais retratadas na relação entre o Ocidente e o Oriente. O entendimento da fé, por causa das diferenças culturais, tem um significado diferente para budistas e cristãos. Scorsese esclareceu na entrevista fornecida a *The Movie Times* (2016a), quais são as diferenças culturais entre o Oriente (Japão) e o Ocidente europeu do século XVII. Os sacerdotes jesuítas trabalhavam com ações e imagens para auxiliar nesse entendimento do significado da religiosidade para os cristãos, portanto não era uma questão simplesmente de cuspir na cruz, mas sim de como se comportar, como agir diante da vida. Scorsese afirma que se tratava do relacionamento que eles tentavam estabelecer com aquelas pessoas:

O problema nesta história em particular deve se aplicar a tudo o que sabemos hoje — e essas são as diferenças culturais, certo. Como você lida com as diferenças culturais do Japão em oposição à Europa Ocidental no século XVII. Eles [os sacerdotes] têm que entender a cultura que estão trazendo, este

⁴¹⁹ “A western style Mary painted in Japanese paper, with Japanese colors and in a Japanese drawing technique makes this a wonderful art mingle already achieved in the beginnings of S. XVII.”

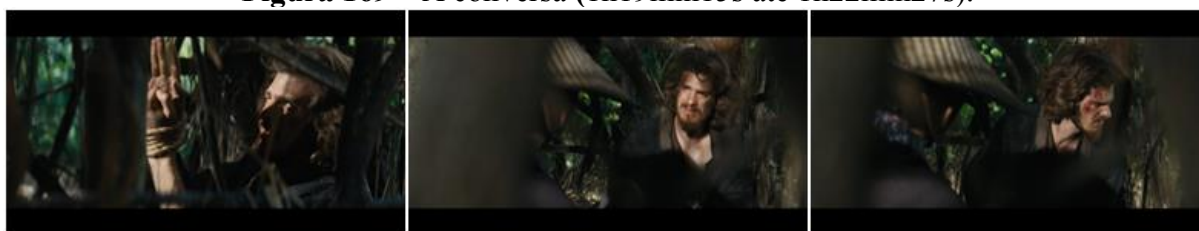
⁴²⁰ *Madonna of the Snows* (1600–1614). Oil and pigments on paper, 6.7 x 4.7 inches. Nagasaki, Twenty-Six Martyrs Museum. /Cf. KOJIMA, 2017, p. 18–29; informações sobre a gravura dos mártires que Scorsese deu para o Papa ARIMURA (2019, p. 21–56).

evangelho, essa boa notícia. Eles têm que entender quais são os valores da cultura, e entender a maneira como as pessoas pensam. A única maneira de fazer isso é estar com eles [os japoneses], conhecer o idioma, passar um tempo e depois ver, depois ver. E acho que a única maneira que eles realmente poderiam trabalhar é se suas ações são algo que as pessoas gostariam de emular como se comportam. Acho que essa é a chave e não é, não tem a ver com pisar no *fumie* ou, é como eles se relacionam com as pessoas ao seu redor e o amor e a compaixão que eles trazem é a chave (THE MOVIE TIMES, 2016a, YouTube, 2min22s–3min26s).⁴²¹

Ao conviverem com o mundo oriental, os sacerdotes perceberam a necessidade do estreitamento de laços com os japoneses a fim de que pudessem assimilar o cristianismo. Esse estreitamento se desenvolveu de forma tão promissora que causou preocupação ao governo japonês, que passou a identificar e erradicar os cristãos. Porém, os mártires japoneses demonstraram uma fé inquebrantável, talvez não vivida nem mesmo pelos sacerdotes naquele momento do filme. Todavia, esta aproximação cultural não era a posição de todos os sacerdotes como retratado no diálogo com o intérprete, representado pelo ator japonês Tadanobu Asano (1973–).

No capítulo 7, *A conversa com o intérprete*, em plano médio, Rodrigues está numa cela improvisada. Pelo seu posicionamento por trás das madeiras que cercam a cela, a cena deixa claro que ele está assustado. A partir do momento em que se sente mais confortável, conversa com o intérprete, representado pelo ator japonês Tadanobu Asano (1973–). O plano por cima do ombro permite ao espectador observar Rodrigues de frente, que agora está argumentando e defendendo o cristianismo em relação ao budismo.

Figura 169 – A conversa (1h19min15s até 1h22min27s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

⁴²¹“The issue in this particular story and that should apply to everything we know of today — and that is the culture differences right. How do you deal how they deal with the cultural differences of Japan as opposed to Western European in the 17th century. They have to understand the culture that they are bringing this gospel this good news. They have to understand what the values of the culture are they have to understand the way people think the only way to do that is to be with them know the language spend time and then see then see and I think the only way they really could work is if their actions are something which the people would want to emulate how they behave. I think that’s the key and it isn’t; it doesn’t have to do with stepping on e-fumie or it’s how they relate to the people around them and the love and the compassion they bring that’s the key.”

Intérprete: Padre, Louvado seja Deus, nosso Pai.

Rodrigues: louvado seja Ele.

O intérprete afirma que a língua portuguesa foi um presente do padre Cabral e para não perderem certas sutilezas do depoimento do sacerdote, o intérprete fará as traduções. Os japoneses quiseram ser justos no julgamento do sacerdote. O intérprete continua o diálogo demonstrando seu descontentamento em relação ao padre Cabral que desprezava a língua, a comida e os costumes japoneses. Rodrigues afirma não ser como este padre, contudo o intérprete afirma que eles já têm sua própria religião e não precisam de outra. Rodrigues afirma:

Rodrigues: — Só pensamos de forma diferente.

Intérprete: — Verdade. Você acha que nossos Budas são apenas homens. Apenas seres humanos.

Rodrigues: — Bem, até um Buda morre. Como todos os homens. Ele não é Criador.

Intérprete: — Você é ignorante. Padre, só um cristão veria Budas apenas como homens. Nosso Buda é um ser que os homens podem se tornar. Algo maior do que ele mesmo. Se ele puder superar todas as ilusões dele. Mas você se prende às suas ilusões e as chama de fé.

Nesta parte do diálogo, é importante evidenciar algumas considerações entre Cristianismo e Budismo, para elucidar esta discussão — lembrando que o foco deste estudo é o olhar do protagonista e sua busca espiritual. Retomando, segundo Tillich, “no Cristianismo, o telos de todos e tudo [estão] unidos no Reino de Deus; no Budismo o telos de tudo e todos se cumprem no Nirvana [...] Ambos os termos são símbolos, e são as diferentes abordagens da realidade nelas implícita que cria o contraste teórico e prático entre as duas religiões” (TILLICH, 1963, p. 64)⁴²². Vale ressaltar que no Cristianismo o “Reino de Deus é social, símbolo político e personalista” (TILLICH, 1963, p. 64–66)⁴²³, sendo que o material simbólico é estabelecido pelo governante num reino de justiça e paz. Já, no budismo, “o Nirvana é um símbolo ontológico. Seu material é tirado da experiência de finitude, separação, cegueira, sofrimento e, em resposta a tudo isso, a imagem da abençoada unicidade de tudo, além de finitude e erro, no fundamento último do ser” (TILLICH, 1963, p. 64–66)⁴²⁴.

⁴²² “[...] in Christianity the telos of everyone and everything united in the Kingdom of God; in Buddhism the telos of everything and everyone fulfilled in the Nirvana. Both terms are symbols, and it is the different [...] approach to reality implied in them which creates the theoretical as well as practical contrast between the two religions.”

⁴²³ “The Kingdom of God is a social, political, and personalistic symbol.”

⁴²⁴ “In contrast to it Nirvana is an ontological symbol. Its material is taken from the experience of finitude, separation, blindness, suffering, and, in answer to all this, the image of the blessed oneness of everything, beyond finitude and error, in the ultimate Ground of Being.”

Em relação às aproximações, conforme Tillich, ambas as religiões se baseiam na “valoração negativa da existência” (TILLICH, 1963, p. 64–66)⁴²⁵. Em outras palavras, estão em desacordo com o Reino de Deus (Cristianismo), todas as estruturas de poderes demoníacos que geram destruição e desordem na história e na vida pessoal. Enquanto no Nirvana (Budismo) existe a oposição “ao mundo da aparente realidade [a ilusão da vida material] como a verdadeira realidade da qual vêm as coisas individuais e para a qual estão destinadas a retornar” (TILLICH, 1963, p. 64–66)⁴²⁶. Entre estas religiões há diferenças importantes

No cristianismo, o mundo é visto como criação e, portanto, como essencialmente bom; [...] O julgamento negativo, portanto, no cristianismo é dirigido contra o mundo em sua existência, não em sua essência, contra o caído, não o criado, mundo. No budismo, o fato de existir um mundo é o resultado de uma Queda ontológica na finitude.

As consequências dessa diferença básica são imensas. O Supremo no Cristianismo é simbolizado em categorias pessoais, o Supremo no Budismo em categorias transpessoais, por exemplo, “não-ser absoluto”. O homem no Cristianismo é responsável pela Queda e é considerado um pecador; o homem no budismo é uma criatura finita presa à roda da vida com autoafirmação, cegueira e sofrimento (TILLICH, 1963, p.64–66).⁴²⁷

Mais considerações sobre estas diferenças e aproximações serão feitas no decurso do texto. Retomando o diálogo, o intérprete questiona a validade do Cristianismo no Japão, já que eles já têm religião, e Rodrigues, por sua vez, tenta argumentar, afirmando que: “Você não entende. Qualquer homem que seguir os mandamentos de Deus pode ter uma vida pacífica e feliz”. O intérprete por sua vez é categórico:

Intérprete: — Eu entendo. Padre, é perfeitamente simples, *Korobu*. Você ouviu essa palavra? *Korobu*. Significa renunciar. Render-se. Abandonar a fé. Renegar, como vocês dizem. Faça isso. Se você não renegar, os prisioneiros serão pendurados sobre o poço. Até lá suas vidas irão se esvaindo gota a gota. Alguns duram dias, alguns não. Eles morrem. Eles torturaram os padres Porro e Cassola sobre o poço. Você ouviu falar deles? Havia também um chamado Pedro. E Ferreira, claro.

⁴²⁵ “a negative valuation of existence.”

⁴²⁶ “Nirvana stands against the world of seeming reality as the true reality from which the individual things come and to which they are destined to return.”

⁴²⁷ “In Christianity the world is seen as creation and therefore as essentially good; [...] The negative judgment, therefore, in Christianity is directed against the world in its existence, not in its essence, against the fallen, not the created, world. In Buddhism the fact that there is a world is the result of an ontological Fall into finitude./ The consequences of this basic difference are immense. The Ultimate in Christianity is symbolized in personal categories, the Ultimate in Buddhism in transpersonal categories, for example, "absolute non-being." Man in Christianity is responsible for the Fall and is considered a sinner ; man in Buddhism is a finite creature bound to the wheel of life with self-affirmation, blindness, and suffering.”

O intérprete expõe a situação de Ferreira como sendo bem conhecida em todo o Japão, pois agora, o ex-sacerdote é o padre com o nome japonês e a esposa japonesa. Rodrigues não acredita e o intérprete o instiga dizendo que todos sabem da história em Nagasaki. No Japão, todos apontam admirados, com grande estima por Ferreira. O intérprete sai do local onde Rodrigues está e afirma que ele é arrogante como todos os outros padres, e que acabará renunciando. Um tempo depois, Rodrigues está a cavalo e os outros cinco cristãos japoneses amarrados seguem para a prisão em Nagasaki passando pelo séquito da humilhação.

Rodrigues (som diegético interno): eu achei que o martírio seria minha salvação. Por favor, Deus, Não deixe que essa seja minha vergonha. [...] o Senhor é meu refúgio e meu libertador. Meu Deus é minha fortaleza. Do sangue derramado por nosso Rei imortal destinado à redenção do mundo.

No caminho, em sua reflexão, Rodrigues já percebe que o seu desafio será árduo, e de repente vê Kichijiro no meio da multidão, e pede, gritando, para ele parar de segui-lo. O padre chega à prisão em Nagasaki, onde, durante um tempo é tratado amavelmente. Os guardas lhes concederam uma trégua. Rodrigues tem refeições, tem permissão para fazer seu crucifixo, ouve a confissão dos cristãos, conversa com eles. Eles têm um espaço para conviverem apesar de estarem presos. Os guardas japoneses permitiram que Rodrigues estreitasse os laços com aqueles prisioneiros. O sacerdote estava convicto de que os guardas foram tocados pela mão divina. Na realidade, eles estavam preparando o padre para o que viria a seguir. O padre já sentia uma paz e acreditava que sua morte estava próxima.

Figura 170 - O início do julgamento (1h25min5s–1h29min50s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

O guarda da prisão, interpretado pelo ator japonês Munetaka Aoki (1980–), pede para que Rodrigues vista o *Jittoku*. Acrescenta que é a vestimenta dos religiosos deles e que

Rodrigues deve se sentir honrado. Um dos samurais, interpretado pelo ator e diretor japonês Hiroyuki Tanaka (pseudônimo Sabu – 1964–) pergunta a Rodrigues se ele está se sentindo desconfortável, pois o governador de Chikugo quer saber. O intérprete traduz que eles estão tocados com o poder da determinação do sacerdote e sabem que ele sofreu muito. Eles não querem aumentar o seu sofrimento, isso é doloroso para eles também. Por fim, Rodrigues agradece as palavras.

Intérprete: — Padre, a doutrina que traz com você pode ser verdadeira na Espanha e em Portugal. Mas nós a estudamos cuidadosamente, refletimos sobre ele por muito tempo e achamos que não tem utilidade nem valor no Japão. Nós concluímos que é um perigo.

Rodrigues: — Mas acreditamos que nós trouxemos a verdade. E a verdade é universal. É comum a todos os países, sempre. Por isso a chamamos de verdade. Se uma doutrina não fosse verdadeira no Japão como ela é em Portugal, não poderíamos chamá-la de verdade.

Intérprete: — Vejo que não trabalha com suas mãos padre. Mas todos sabem que uma árvore que floresce num tipo de terra pode definhir e morrer em outro. O mesmo acontece com a árvore do Cristianismo. As folhas definham aqui. Os botões morrem.

Rodrigues: — Não foi o solo que matou os botões. Havia 300.000 cristãos aqui no Japão antes que o solo fosse... fosse envenenado... Não tem resposta? Por que deveria? Você jamais vai mudar meu coração. E parece que eu não vou mudar o seu. Você quer testar minha fé? Dê-me um desafio real. Leve-me até o inquisidor. Leve-me até Inoue-sama.

Todos riem e Rodrigues questiona, qual o motivo.

Inquisidor: Porque eu sou o governador de Chikugo. Eu sou o inquisidor. Eu sou Inoue.

Figura 171 - Deixado sozinho (1h29min53s).



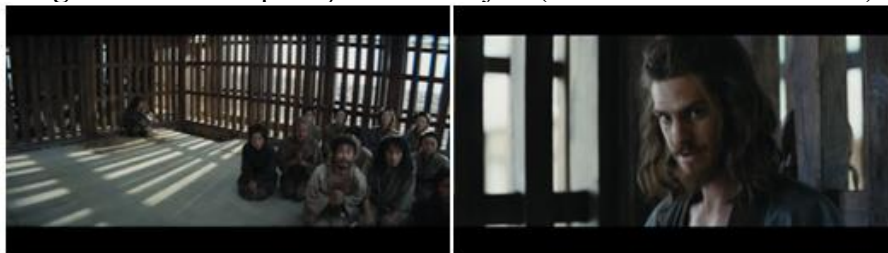
Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Os cristãos japoneses e prisioneiros cantam enquanto os samurais deixam o local. Rodrigues os observa. O ângulo contraplongê demonstra que Rodrigues está sozinho na sua jornada. Ele é o líder. Acabou a trégua, os poços começam a ser cavados em frente à cela de Rodrigues.

Kichijiro ressurgue na porta da prisão em Nagasaki. Aos gritos, diz que foi ameaçado para entregar o padre e que não ficou com o dinheiro. Diante disto, Kichijiro se dirigiu à cela da prisão com os outros cristãos japoneses. Quando Rodrigues foi levar comida para a cela deles, percebeu que Kichijiro estava isolado. Mônica sugere que Inoue-sama tenha pago algum valor a Kichijiro de modo a que este pudesse incentivar os outros a pisarem no *fumie*. Kichijiro nega, não recebeu nada e pede para se confessar (SILÊNCIO..., 2016, 1h30min27s–1h31min40s).

O sacerdote se aproxima e sente o fedor de Kichijiro. Então, ele reconhece que precisa se purificar. Rodrigues quer saber por que ele apareceu ali, já que procurava absolvição. Pergunta se ele tem noção do que signifique absolvição. Na realidade, aqui vigora a ideia do recomeço, proposta pela cristologia de Endo.

Figura 172 - A explicação de Kichijiro (1h32min29s–1h33min6s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Kichijiro: — Você entende o que eu tenho dito? Anos atrás, eu poderia ter morrido como um bom *Kirishitan*. Não havia perseguição. Por que eu nasci agora? Isto é tão injusto! Desculpe. Você ainda acredita?

Em plano geral, vê-se a cela dividida entre o grupo maior e Kichijiro agachado e encolhido no canto. Em primeiro plano, Rodrigues observa. Sabe que terá que falar com Kichijiro, que se explica e pede lhe perdão por ser tão fraco. Por fim, a absolvição vem com a trilha musical.

A grande surpresa vem no capítulo 10, *O reencontro com Ferreira* (1h59min30s). No diálogo que travam, Rodrigues diz que havia desistido de tentar encontrar Ferreira e lhe pede que fale algo. Todavia, Ferreira não tem o que dizer, diz apenas que está ali há cerca de um ano e descreve suas atividades no templo. Rodrigues relata que está numa prisão em Nagasaki, não sabe onde, exatamente e assevera que Ferreira foi seu professor. Esse afirma saber onde é a prisão e acrescenta ser o mesmo. Detalha sua rotina e afirma ser feliz ali.

O intérprete pede para que Sawano (nome budista de Ferreira) fale sobre o outro livro que está escrevendo intitulado *Kengiroku*. Nele há o relato dos erros do Cristianismo e a refutação dos ensinamentos de Deus. Ele quer saber se Rodrigues entende o significado do título. Sawano explica que *Kengiroku* significa fraude revelada ou desmascarada. Reforça ainda que o inquisidor teceu grandes elogios. O intérprete assente. Rodrigues rebate dizendo que ele usa a verdade como veneno, e reforça: “Pior que qualquer tortura deturpar a alma de um homem assim.”

Ferreira: — Disseram-me para fazer você abandonar a fé.

Ele mostra para Rodrigues o corte atrás da orelha, mostrando que ficou no poço e o intérprete reforça que Inoue-sama quer acabar com o poço.

Ferreira: — Eu labutei neste país por quinze anos. Eu o conheço melhor que você. Nossa religião não cria raízes neste país.

Rodrigues: — Porque as raízes foram extirpadas.

Ferreira: — Não! Porque este país é um pântano. Nada cresce aqui. Se planta uma muda, as raízes apodrecem.

Rodrigues: — Houve um tempo em que o Cristianismo aqui florescia.

Ferreira: — Quando?

Rodrigues: — No seu tempo, padre. No seu tempo. Antes de você ficar como.

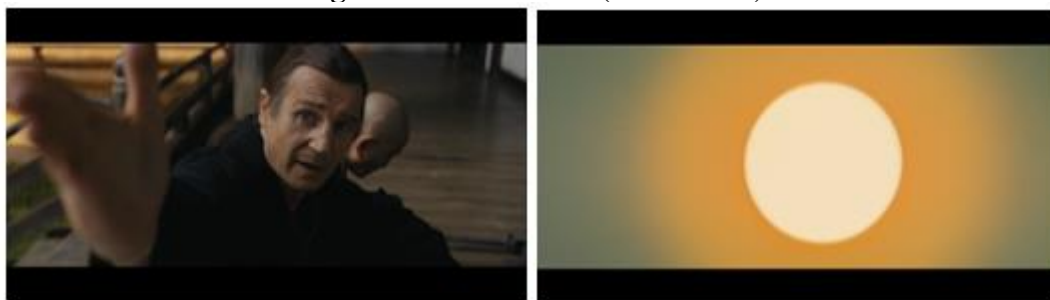
Ferreira: — Como quem? Como eles? Rodrigues, por favor, ouça. Os japoneses só acreditavam na distorção deles do nosso evangelho. Portanto, eles não acreditavam nele. Jamais acreditaram.

Rodrigues: — Desde a época de S. Francisco Xavier e por toda sua própria época, houve centenas de milhares de convertidos aqui!

Ferreira: — Convertidos!

Rodrigues: — Sim, convertidos!

Figura 173 – Dainichi (2h7min31s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Ferreira: — Francisco Xavier veio aqui para ensinar os japoneses sobre o filho de Deus. Mas antes ele teve que perguntar como se referir a Deus. “Dainichi”, disseram a ele. Posso te mostrar o *Dainichi* deles? Olhe! Lá está o sol de Deus. O único sol gerado por Deus. Nas escrituras, Jesus ressuscitou no terceiro dia. No Japão, o sol de deus nasce todo dia. Os japoneses não imaginam uma existência além do reino da natureza. Para eles, nada transcendem o humano. Eles não concebem nossa ideia do Deus cristão.

Em plano detalhe, nota-se a mão de Ferreira apontando para o sol. Ferreira justifica-se pela própria apostasia dizendo que os japoneses não compreendem o cristianismo. Rodrigues retruca, afirmando que os *Kirishitans* colocam em práticas os ensinamentos dentro do possível. Fazendo uma observação sobre a explicação do ex-sacerdote, as diferenças e as dificuldades de diálogo entre as duas religiões são reais, inclusive ao enfatizar a abordagem cristã nas religiões asiáticas, Tillich (1963, p. 60–61) questiona se de fato o cristianismo pode impactar o budismo. Para isso, aborda formas em que estas aproximações foram estabelecidas, sugerindo três maneiras pelas quais o cristianismo pode ter influenciado o budismo — o caminho missionário direto, o caminho cultural indireto e o caminho dialógico pessoal⁴²⁸. Na fala de Ferreira, é mencionada a terceira via, do dialógico pessoal, em que se optou por realizar incursões na espiritualidade budista. Contudo, como relatado pela fala pessimista de Ferreira, isto não obteve resultados positivos. Todavia, Rodrigues discordou porque conviveu com a comunidade na vila Tomogi e em Goto. Aqui, cabe uma breve explicação sobre o processo de tradução da palavra *Deus*:

Francisco Xavier seguindo a referência oferecida por seu informante Anjiro (Yajiro) optou inicialmente pelo termo *Dainichi Nyorai* (大日如来) figura central do budismo *shingon*. Após perceber seu equívoco, ele decidiu manter o termo latim *Deus* transliterado nos silabários japoneses (Cf. Kishino 2009, p. 45-60). Essa saída foi adotada também para vários outros termos da doutrina católica que eram difícil tradução para o japonês. Nos textos, a transliteração em katakana era seguida uma longa explicação (OLIVEIRA, 2016, p. 222 – nota 145)⁴²⁹.

Os embates gerados por esta missão católica trouxeram inúmeros problemas, além de adaptações culturais. Martin (2007, recurso online), sacerdote jesuíta, tenta esboçar o esforço

⁴²⁸ “— the direct missionary way, the indirect cultural way, and the personal dialogical way Missionary work has had a very slight impact on the educated classes of the Asiatic nations, although the conversion of outstanding individuals proves at least a qualitative success of the missions. But in a nation like Japan, where superior civilizing forces have shaped almost all classes of society, missionary success is very limited. [...]. For in all Asiatic religions the indirect, civilizing influence of Christianity is, for the time being, decisive, and not its missionary work. There is a third way, the dialogical-personal, of making inroads into Buddhist spirituality. It is immeasurable, quantitatively as well as qualitatively, but it is a continuous reality and the basis of the dialogical material to be given here” (TILLICH, 1963, p.60–61).

⁴²⁹ “Além do termo Deus, デウス (神), há vários outros termos que conservaram a pronúncia latina ou portuguesa neste período: anima, anjo, apóstolo, batismo, beato, César, cruz, Evangelho, fides, gentio, glória, graça, igreja, inferno, justiça, mandamento, oratio, pão, paraíso, penitência, profeta, próximo, sábado, satanás, scriptura, espírito, tentação, testamento (Cf. Suzuki 2006, p. 9-10). Suzuki aborda detalhadamente o processo de tradução de cada termo. Pela lista, é possível perceber a dificuldade de transmissão da fé cristã e como esta continuava uma doutrina essencialmente estrangeira”. / Cf. OLIVEIRA, 2016, p. 221– 229.

dos missionários jesuítas para conseguir adaptar-se aos costumes. Como exemplo, citou o aprendizado dos idiomas locais, o que culminou em dicionários utilizados atualmente, e a adequação à alimentação e ao trabalho árduo. Ele sugere também a leitura dos diários de St. Jean de Brébeuf⁴³⁰, para que possa compreender a real dimensão dos desafios enfrentados. A motivação destes sacerdotes foi imensa. Como pontuou Martin (2007, recurso online), eles deixaram uma vida relativamente tranquila e estável em seus países de origem para viajarem pelo mundo, correndo riscos incalculáveis para pregarem o cristianismo, e, assim, levarem um presente. O mesmo autor (2007, recurso online) afirma: “Isso é chamado *inculturação*, uma inserção amorosa de si mesmo na cultura local. Jesuítas fictícios e reais fizeram isso por amor. Por amor a Deus e amor aos povos com os quais ministravam” (MARTIN, J., 2017, recurso online, grifo do autor).⁴³¹

No final, *Silêncio* é sobre amor. Ou talvez amores. O amor do Padre Rodrigues e do Padre Garupe pelo seu antigo mentor, Padre Ferreira. O amor dos três jesuítas pelo povo japonês. O intenso amor do Padre Rodrigues por Jesus Cristo. Acima de tudo, o amor de Jesus por ele, por seus irmãos jesuítas, pelo povo do Japão e por toda a humanidade. Entenda o amor e você entenderá o *Silêncio* (MARTIN, J., 2017, recurso online, grifo do autor).⁴³²

Ressaltamos este posicionamento. Não há dúvidas de que o amor e a compaixão também se apresentam na película. Além disto, esta inculturação trouxe muitas vantagens e algumas desvantagens. Como já foi discutido por Scorsese no início deste capítulo, muitas vezes os sacerdotes simplesmente não levavam em conta a riqueza da cultura oriental e, por isso, desprezavam-na. Além disso, os sacerdotes vieram com os colonizadores, habituados a abusar da violência, o que sempre deixa muitas cicatrizes.

O capítulo 5, *A cena dos mártires*, foi dividido em duas partes. A segunda parte já foi discutida no item anterior (4.2.1 A busca espiritual do protagonista). Aqui, será abordada a primeira parte, quando os três aldeões se negaram a cuspir na cruz e foram amarrados em cruces

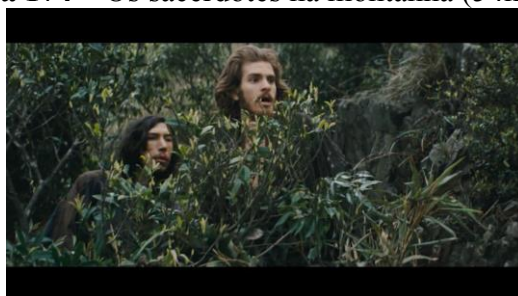
⁴³⁰ “Read the diaries of St. Jean de Brébeuf, one of the North American Martyrs, and his admonitions to his brother Jesuits that they needed to paddle their canoes as hard as the Hurons did, so as not to be seen as lazy” (MARTIN, J., 2017, recurso online). Disponível em: <https://archive.org/details/saintamonghurons0000unse>. Acesso dia 15 de jun. 2023.

⁴³¹ “This is called *inculturation*, a loving insertion of oneself into the local culture. / Jesuits both fictional and real did this out of love. Out of love for God and love for the peoples with whom they were ministering.”

⁴³² “In the end, *Silence* is about love. Or maybe loves. Father Rodrigues’s and Father Garupe’s love for their old mentor, Father Ferreira. The three Jesuits’ love for the Japanese people. Father Rodrigues’s intense love for Jesus Christ. / Most of all, Jesus’s love for him, for his brother Jesuits, for the people of Japan and for all of humanity. Understand love and you will understand *Silence*.”

de madeira no mar. Então, a maré subirá e os afogará. Desta forma, quando morreram, os corpos serão cremados numa pira funerária, para não terem um enterro cristão. Nesta sequência, há cinco pontos de vista: o do inquisidor e dos soldados; o da comunidade de aldeões; o do mar; o dos dois missionários; e o dos três mártires, que estão na cruz. Neste ponto traçaremos um paralelo entre esta sequência e a parte da crucificação do filme *A última tentação de Cristo* no decurso deste texto.

Figura 174 – Os sacerdotes na montanha (54min51s)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Da perspectiva dos sacerdotes: em plano americano, aparecem os dois missionários portugueses amedrontados e escondidos atrás da vegetação e observando o mar. O único som captado é o do barulho das ondas. O mar, aqui, representa a força da natureza que serve como instrumento de martírio.

Em *A última tentação de Cristo*, os discípulos também estavam escondidos e bem longe do local da crucificação. Nesse dia, compareceram as quatro mulheres (Marta, Maria, Maria Madalena e Maria, a mãe de Jesus — Figura 66), que se prostam ajoelhadas próximas da cruz.

Figura 175– O saquê (54min54s–55min10s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Na cena seguinte, em plano médio, Mokichi, olhando para o espaço fora do campo, observa o mar. Aqui, o ponto de vista agora é o dos espectadores. O soldado japonês lhe oferece saquê. Ele toma quase automaticamente. Mokichi foi amarrado na cruz e encontra-se em estado

vígil, diferentemente do protagonista Jesus de *A última tentação de Cristo*, que por ter sido torturado e pregado, quando estava na cruz viveu em estado onírico por um tempo na cruz (Figura 67).

Figura 176 – O martírio (55min13s–55min27s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Na sequência seguinte, em contraplongê é enfatizada a elevação espiritual dos *Kirishitans*, enquanto os soldados japoneses erguem Yahachi, que aparenta estar no limite de suas forças, deixando-se puxar, sem oferecer nenhuma resistência. Enquanto isso, os missionários continuam observando tudo a uma distância segura. Padre Rodrigues, em som diegético interno, compara: “Deram saquê a eles. Como o soldado romano ofereceu vinagre ao Cristo moribundo”.

Em *A última tentação de Cristo*, os soldados não deram bebida ao nazareno. Durante a crucificação, Jesus estava ao lado de dois ladrões (Figuras 66 e 67 e de 113 a 116). Aqui, mostra os três amarrados em cruces perfeitamente verticais, como a de Jesus. Esta imagem reforça a elevação espiritual destes personagens

Figura 177 – A Vila Tomogi e o uso das *máscaras* para sobreviver (55min11s–55min26s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Apesar de distante, o missionário age da forma que sabe: “Rezei para se lembrarem do sofrimento do nosso Senhor e disso tirarem coragem e conforto”. A comunidade observa a tudo sem poder tomar qualquer atitude ou demonstrar qualquer reação. Até as expressões faciais

dizem pouco, estão acostumados a usarem as máscaras para sobreviverem. Estão sendo ameaçados e obrigados a presenciarem a cena.

É importante notar a cerca de madeira utilizada para conter os moradores e separá-los das lanças dos soldados. Houve uma delimitação do espaço, que se configura como um palco de tortura. Apesar de tudo, há resignação através da fé desses que acreditam no paraíso depois de tanto sofrimento. Vale ressaltar que tal paraíso só será proporcionado àqueles que não desistirem da luta, pois o Cristão, assim como Jesus, deve se resignar com o sofrimento, conforme a mensagem proposta pelo filme — reforçando a ideia de fracasso da cristologia de Endo.

Já em *A última tentação de Cristo*, os soldados não deixavam as pessoas se aproximarem do local da crucificação, e elas, em sua maioria, debochavam de Jesus (Figura 66 e 67), diferentemente da figura retratada acima, em que os *Kirishitans* demonstram o sofrimento e a resignação que precisam ter para não serem martirizados também.

Figura 178 – Eles vigiam (55min36s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Os samurais observam a tudo e vigiam a todos. Estão cumprindo o seu papel de defensores do seu reino de paz, justificados pelo Budismo, que é avesso à violência. Então, o paradoxo está posto. O roteirista Jay Cocks assegura:

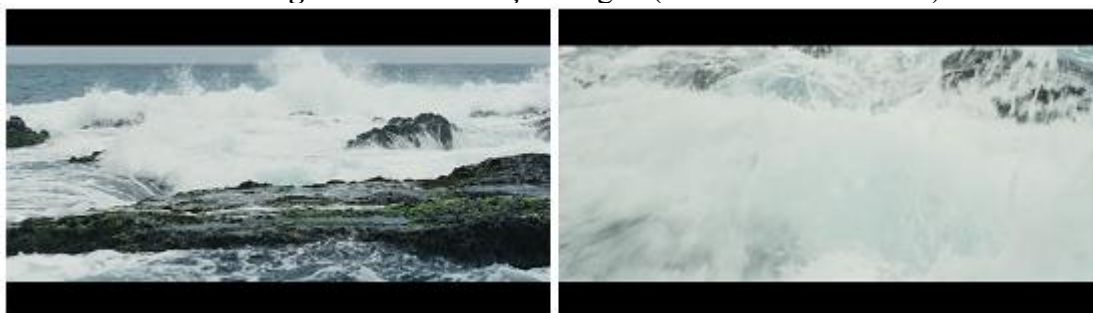
Não queríamos mocinhos e bandidos. Nós não queríamos. Queremos que cada personagem seja entendido pelo que esse personagem acreditava e representava. Não queríamos escolher lados. Você sabe, há coisas maravilhosas sobre Renoir [Jean Renoir (1894–1979)] ele disse que todos têm suas razões⁴³³, queríamos que as pessoas entendessem as razões pelas quais os

⁴³³ Sobre o contexto desta afirmação de Jean Renoir: “India brought me many things by way of *The River*. India brought me a certain understanding of life. This doesn't mean I understand everything, it doesn't mean I know all the answers, it simply means that I rid myself of quite of few prejudices. *India may have taught me that everyone has his reasons*. India is a great country, an extraordinary country, and I believe it's a country whose moral influence on the world will continue to grow” (RENOIR, 1989, p. 242, grifo do autor e nosso).

padres eram impelidos a promulgar a fé e fazê-la sobreviver e queríamos também que as pessoas entendessem porque os japoneses resistiram. Eles viam a fé como uma ameaça à sua cultura, com ou sem razão, e estavam empenhados, seriamente empenhados em preservar sua própria fé, seu próprio país e seu próprio modo de vida contra o que viam como incursões da fé europeia (THE MOVIE TIMES, 2016c, YouTube, 2min52s–3min51s).⁴³⁴

Este fato, sem dúvida, não isenta os samurais e os guardas japoneses da crueldade utilizadas, que usaram a violência para imporem sua visão de mundo. Eles não estavam interessados em uma mudança de mentalidade. Em *A última tentação de Cristo*, a conversa entre o protagonista e Pilatos é um meio para nos fazer entender o posicionamento de Roma (Figura 110). Ele considera Jesus o mais perigoso que todos os outros rebeldes, pois a proposta do nazareno era uma mudança de mentalidade, Roma não estava interessada em nenhuma mudança, o que foi decisivo para levar Jesus a ser crucificado, uma ordem direta de Pilatos.

Figura 179 – A força da água (55min45s–55min52s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

A água aparece agora como símbolo da morte. A ênfase está na movimentação do mar, destacando a força da natureza que vai lavar a vida daquela comunidade dos perigos do Cristianismo. Assim, talvez garanta que a ordem seja restabelecida.

⁴³⁴ “We didn’t want a good guys and bad guys. We didn’t want to. We want every character to be understood for what that character believed in and represented. We didn’t want to choose sides. You know that wonderful things on Renoir [Jean Renoir (1894–1979)] said everyone has his reasons we wanted people to understand the reasons that the priests were impelled to promulgate the faith and make it survived and we wanted also for people to understand why the Japanese resisted. They saw the faith as a threat to their culture are rightly or wrongly and were bent, seriously bent dedicated to preserving their own faith their own country and their own way of life against what they saw as the incursions of the European faith.”

Figura 180– Os mártires (55min53s–57min29s).



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

O personagem observa as ondas se aproximando e a maré subindo, e seu olhar muda. Inicialmente, é de desespero. Depois já ciente do que acontece, tenta se manter firme, como forma de sacrifício e fé, assim como o casal base dessa comunidade aceita os fatos, o mártir, Jiisama, diz: “Paraíso”. Neste momento, morre. Neste ponto, Mokichi se desespera e começa a gritar. É interessante observar que ele pede para que Jesus receba o amigo e não lamente o próprio sofrimento:

Mokichi: — Deus-sama.

Por favor, recebe o espírito do Jiisama. O sofrimento dele já acabou.
Receba-o, Senhor! Senhor! Senhor! Em Sua glória! Por favor, Jesus.

Enquanto o padre Rodrigues, consternado, observa o que se passa, Garupe, sem palavras só consegue unir suas mãos para orar. Ambos veem os mártires assumirem sua crença em Jesus e serem martirizados sem medo da punição, aguardam o paraíso. Apesar da vida sofrida e das dúvidas que os permeavam, a certeza e o pedido emocionado retratam a fé viva destas pessoas.

Figura 181 – O hino (57min32s–58min41s).

Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Por fim, temos o ponto de vista dos mártires que viveram a fé e morreram por isso. Mokichi levou quatro dias para morrer. No fim, ele cantou um hino. Sua voz era o único som ouvido. As pessoas do povoado reunidas na praia se mantiveram sempre em silêncio. Fato é que os mártires japoneses demonstraram uma fé inquebrantável, talvez não vivida pelos sacerdotes naquele momento do filme. Em *A última tentação de Cristo*, Jesus acorda do seu estado onírico e implora para retornar à cruz. Nela, ele observa os mesmos comportamentos anteriores e percebe que seu pedido fora atendido (Figura 74).

Figura 182 - A cremação (58min53s–1h53s).

Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): As pessoas eram vigiadas para que não dessem aos corpos um enterro cristão. O corpo de Mokichi estava tão pesado de água que fez das chamas, fumaça até finalmente pegar fogo. Espalharam os ossos que sobraram no mar para que não fossem venerados. Padre Valignano, você dirá que a morte deles tem um sentido. Certamente, Deus ouviu suas preces enquanto morriam. Mas Ele ouviu os gritos deles? Como explicar o silêncio dEle para essas pessoas que suportaram tanta coisa? Eu mesmo preciso de toda minha força para entender. Talvez, este seja meu último relatório, padre. Soubemos que os guardas estão nas montanhas procurando por nós. Decidimos que será mais seguro nos separarmos.

Scorsese fala exatamente sobre a cena em plano geral descrita acima. Ao conceber uma entrevista ao padre jesuíta James Martin (2016, recurso online), explicou o modo como ele pode sentir as profundezas da fé e descreveu a forma como certas pessoas vivenciam individualmente sua fé completamente comprometida. Além disso, explica como é esta caminhada para o diretor:

Há algumas cenas do filme que me afetam, não há dúvida. A cena dos mártires no oceano. Enquanto ali estávamos podíamos senti-lo. Bem eu acho que são as profundezas da fé. É onde cada um... É a luta pela verdadeira essência da fé. Os instrumentos que cada um escolhe para chegar à fé. Podem ser de uma grande ajuda: a igreja, a igreja como instituição, os sacramentos. Tudo isso pode ser muito útil, mas em última instância tem de ser você próprio. Teremos esse tipo de fé aqui na América? A nossa cultura reflete essa fé? Não sei se o faz... Durante anos pensei em outros modos de pensar. Em outros sistemas políticos, economias outras religiões. Mas as minhas raízes estão aqui. Tive esperança de que houvesse um lugar em que pudesse explorar esses pensamentos, e contradições de modo inteligente, mas sempre dentro da fé cristã.

Fr. James Martin: — Espiritualmente como foi esse processo para você?

Martin Scorsese: — É uma peregrinação ainda estamos a caminho. Nunca vai acabar...

O diretor trata desta busca espiritual como um processo que nunca termina. A dúvida sempre o impulsiona a percorrer outras jornadas e a fé busca a segurança que nunca chega. Desta maneira, o cineasta questiona, do seu ponto de vista, a diferença entre os modos orientais e ocidentais de lidar com as questões da fé individualmente. No filme, os dois missionários queriam resgatar o mentor de ambos, porém a dúvida sobre qual é o melhor caminho a seguir junto ao sofrimento pelo qual passaram ao presenciar tantas torturas, deixaram os missionários angustiados por se sentirem seguros de fazer o que é certo para sua missão de vida. Em outras palavras, estavam em dúvida sobre se a jornada a que se propuseram, esta busca espiritual, lhes traria um pouco de paz. Para Garupe, a jornada terminou um pouco antes, e contou com sua entrega total e irrestrita. Já para Ferreira e Rodrigues, a questão é saber se as suas resignações e renúncias ao cristianismo trouxeram algum resultado positivo para ambos. Sem titubear, Scorsese acredita que sim, eles fizeram a escolha acertada.

Segundo Thomas Hibbs (2017), o contexto retratado pelo filme é complexo, exigindo uma teologia que explore este mundo de ambiguidades.

O livro e o filme são muito melhores em manter as tensões trágicas do personagem de Rodrigues do que muitos dos comentaristas. Um dos consultores do filme, padre James Martin, S.J., editor da *America*, argumenta que o filme ressalta a inadequação da teologia moral em preto e branco dos

padres jesuítas quando confrontados com um ‘mundo cinza’. Mas essa observação apenas ressalta a inadequação das categorias banais da teologia moral contemporânea quando aplicadas a uma grande obra de arte. O mundo do *Silêncio* não é cinza; é surreal e de pesadelo, e sua representação dramática nas mãos de Scorsese aproxima o filme precariamente do gênero de terror (HIBBS, 2017, recurso online, grifo do autor).⁴³⁵

Jordaan mostrou oito razões⁴³⁶ para o filme *Silêncio* ser feito. A uma destas denominou de ‘razão pragmática religiosa’, na qual apresenta a ambiguidade da película, evidenciando seu caráter cinzento. As resoluções são tomadas pelas conjunturas, assim, “Rodrigues poderia ter mantido seus votos sagrados, mas à custa de sua própria vida e das vidas de seus fiéis” (JORDAAN, 2018, p. 10)⁴³⁷.

No romance que deu origem ao filme, essa passagem está no capítulo 4 (ENDO, 2016, p. 96–101), nas cartas escritas por Sebastião Rodrigues nos dias 22 e 24 de junho. Por força de adaptações de roteiro necessárias, há algumas diferenças entre o romance e o filme. Nessa cena especificamente, a maior diferença é a quantidade de mártires, são dois no livro e três no filme. Já no prefácio do livro Martin Scorsese enfatiza as dificuldades de tratar a fé e a crença, dando maior peso à fé, que por ser verdadeira, traz ligação com algo maior.

Os questionamentos são maiores que as certezas. Os japoneses cristãos deram o seu testemunho de fé diante de tanta adversidade, mas os padres tinham muitas dúvidas e questionamentos. Para ajudar-nos a compreender essa relação que os japoneses estreitaram com o Cristianismo, Mase-Hasegawa (2008) afirma:

Silêncio é o começo da literatura da busca da fé de Endo. Aqui vê-se sua nova interpretação do cristianismo. 1966, creio, testemunha o início de suas investigações teológicas. O capítulo 4 examinará como Endo descreve Jesus de uma maneira que os japoneses podem aceitar, acreditar e com o qual podem se identificar. Esse processo seja como uma reconciliação de leste e oeste. Ele vê Endo procurando maneiras de inculturar o cristianismo. Ele não podia fugir de sua religião e cultura histórico-cultural. Ele visou encontrar significado escrevendo literatura. No romance *Silêncio*, vejo seus pensamentos se movendo em direção à reconciliação entre seu catolicismo e sua identidade

⁴³⁵ “The book and the film are much better at holding onto the tragic tensions in the character of Rodrigues than are many of the commentators. One of the film's consultants, Father James Martin, S.J., editor of *America*, argues that the film underscores the inadequacy of black-and-white moral theology of the Jesuit priests when confronted with a ‘world of gray’. But that observation only underscores the inadequacy of the banal categories of contemporary moral theology when applied to a great work of art. The world of *Silence* is not gray; it is surreal and nightmarish, and its dramatic depiction at the hands of Scorsese moves the film precariously close to the genre of horror.”

⁴³⁶ Para conhecer as oito razões, Cf. Jordaan, 2018, p. 10.

⁴³⁷ “Rodrigues could have kept his sacred vows but at the expense of his own life and the lives of his congregants.”

japonesa. Marca a conclusão dos estágios iniciais de seu conflito interior (MASE-HASEGAWA, 2008, p. 72)⁴³⁸.

A evolução das personagens é uma realidade no decorrer de ambos os filmes, com destaque para o processo de busca espiritual, que nunca se encerra. Esse processo teve início muito antes da abertura do filme. Essa busca começa na época da infância do diretor e passou a ser desenvolvida em sua obra cinematográfica, que conta uma trajetória por vezes conturbada e violenta. Cabe ressaltar que, para transmitir a real importância do seu trabalho, Scorsese aproxima o espectador do ponto de vista do protagonista, não só partindo do que o protagonista vê, mas das impressões que causa, envolvendo-o não só física e emocionalmente, mas também espiritualmente.

Neste contexto, cada indivíduo tem sua razão e sua missão. Como fator positivo, o filme mostra os problemas de ambos os lados. No caso dos *Kirishitans*, as escolhas foram feitas por instinto de sobrevivência e por medo de perder a vida. Os japoneses, por medo de perder o domínio do seu território. O cristianismo foi sufocado pela violência e os japoneses tiveram êxito. Atualmente, a população cristã em território japonês é em torno de 1% (TAN, 2019, recurso online).

4.3 VISUALIZANDO A BUSCA ESPIRITUAL DO PROTAGONISTA ATRAVÉS DA ARTE

Evidenciaremos aqui a forma como o cineasta realçou a busca espiritual do protagonista valendo-se da arte cinematográfica. Para tornar a explanação coesa retomaremos os títulos dos capítulos⁴³⁹ e as figuras dos subitens anteriores. A intenção do cineasta é propor ao público uma reflexão de modo a ampliar seu olhar para além do filme. Para isso, abordaremos primeiramente os aspectos relevantes do filme e, posteriormente, analisaremos o quadro de El Greco.

⁴³⁸“Silence is the beginning of Endo’s faith-seeking literature. Here one sees his new interpretation of Christianity. 1966, I believe, witnesses the beginning of his theological investigations. Chapter 4 will examine how Endo describes Jesus in a way that the Japanese can accept, believe in, and identify with. This process can be viewed as a reconciliation of East and West. It sees Endo searching for ways to inculcate Christianity. He could not run away from his religio-cultural and historical background. He sought to find meaning by writing literature. In the novel *Silence*, I see his thoughts moving towards reconciliation between his Catholicism and his Japanese identity. It marks the conclusion of the early stages of his interior conflict.”

⁴³⁹ ANEXO E.

Tillich, em palestra intitulada *Arte e Realidade Última*⁴⁴⁰ (TILLICH, 1987, p. 139–157), ouve a seguinte pergunta: “É essencial para a arte expressar ou buscar expressar a realidade última, ou isso é apenas uma coisa que a arte faz?” (TILLICH, 1987, p. 153)⁴⁴¹. Tillich, então, afirma que tanto a arte quanto a filosofia expressam intencionalmente algo a mais. Acrescenta que, com estas tentativas, proporcionam à realidade última o brilho, tanto em conceitos quanto em imagens. E conclui: “[...] do ponto de vista da intenção, eu diria que a arte não tem essa intenção, não pode ter outra intenção senão ser boa arte. Mas por ser boa arte, ela expressa e essa é a resposta que eu daria à sua pergunta” (TILLICH, 1987, p. 153)⁴⁴².

O mesmo autor desenvolve os níveis de relação entre a Religião e a Arte, enfatizando que há a possibilidade da existência deste algo a mais a forma de expressar a arte e, apresentando a situação humana em *Aspectos Existencialistas da Arte Moderna*⁴⁴³ (1987, p. 89–101). Neste artigo ele apresenta quatro níveis⁴⁴⁴ de classificação da arte. Neste ponto, o correspondente a uma abordagem que romperia a superfície, estaria no que Tillich denomina de quarto nível, referente “ao estilo religioso e ao conteúdo religioso”. Tillich explica que, usualmente, esta é denominada de expressionista, pois se trata da forma de expressar algo rompendo a superfície. Desta maneira, ele questiona se seria possível este nível à sua época. Ainda reforça se seria exequível o uso das características da arte visual expressionista para manejar os símbolos tradicionais do cristianismo. E sua resposta foi que, eventualmente, existiria esta possibilidade. O mesmo autor (1987, p. 89–101). propôs este desafio à sua época, tentando visualizar, numa obra de arte, o que está além da superfície

Nossa tentativa não é adequar o filme ou a classificação de Tillich. Queremos mostrar que é possível que o filme tenha conseguido envolver o espectador, com adaptações visuais para a busca espiritual do protagonista. A pergunta é: *Silêncio* conseguiu, através da linguagem cinematográfica, alcançar este algo a mais tal e qual desejou Scorsese, já que não foi exitoso nem em *Touro Indomável* e nem em *A última tentação de Cristo*?

⁴⁴⁰ *Art and Utimate Reality*.

⁴⁴¹ “It is essential to art to express or seek to express ultimate reality, or is this only one thing that art does?”

⁴⁴² “So from the point of view of intention, I would say that art does not have this intention, can- not have any other intention than being good art. But in being good art, it expresses and this is the answer I would give to your question.”

⁴⁴³ *Existentialist Aspects of Modern Art*.

⁴⁴⁴ Os quatro níveis: 1) O estilo não-religioso, conteúdo não religioso; 2) O estilo religioso, conteúdo não-religioso, o nível existencialista; 3) O estilo não-religioso, conteúdo religioso; e 4) O estilo religioso, conteúdo religioso (TILLICH, 1987, p. 89–101).

Em 5 de dezembro de 2016, após a exibição de *Silêncio* no *Castro Theatre* em São Francisco por George Lucas (1944–). Scorsese, juntamente com alguns membros do elenco e da equipe, falaram para um auditório lotado. Em dado momento, um homem dirige a Scorsese a seguinte pergunta: “*A Última Tentação de Cristo* e *Silêncio* — em sua arte e mente, onde esses dois filmes se encontram?” Ele assim respondeu, revelando parte do final do filme:

A Última Tentação de Cristo me levou a um certo ponto da minha jornada. Tinha a ver com a Encarnação e minha crença de que Cristo era totalmente divino, totalmente humano e o que isso poderia significar. ... Parecia haver mais a percorrer [naquela jornada] depois. Mas não é tão simples assim. Não é um simples filme e não é um simples livro... Mas para mim, como crente, incrédulo, duvidoso, ter fé, não ter fé, passar a vida, errando, não sei. Tentando tornar a vida melhor, sentir o seu caminho para viver de uma maneira melhor para si e para os outros, principalmente, *A Última Tentação de Cristo* não me levou tão longe...

Eu sabia que [*Silêncio*] era para mim, neste momento da minha vida, o aceno, o chamado. Dizia: “Me entenda”, ou pelo menos tente... Não sou Thomas Merton [1915–1968], não sou Dorothy Day [1897–1980] ... então você os admira e tudo mais, mas... como você pode ser como eles?... Como você vive isso no seu dia a dia? Isso é chegar à essência, penso eu, para mim, como católico romano, o verdadeiro cristianismo. Porque quando [Padre Rodrigues] apostata, desiste de tudo de que se orgulha e não tem mais nada a não ser o serviço, a não ser a compaixão. Então, ele desiste de sua religião, ele desiste de sua fé para ganhar sua fé. Uau. Como você faz isso? Isso é incrível. Você poderia fazer isso? (PACATTE⁴⁴⁵, 2016, recurso online).⁴⁴⁶

Os filmes retratam a busca espiritual dos protagonistas e do cineasta. Na primeira parte desta citação acima, ao mencionar *A última tentação de Cristo*, o cineasta explica sua dificuldade em compreender Cristo como ser humano e divino simultaneamente. Baseando-se

⁴⁴⁵ Rose Pacatte (1951–), a member of the Daughters of St. Paul, is the founding Director of the Pauline Center for Media Studies in Los Angeles. Disponível em: <https://www.ncronline.org/authors/sr-rose-pacatte>. Acesso em 23 de abr. 2023.

⁴⁴⁶ “*The Last Temptation of Christ* took me to a certain point in my journey. It had to do with the Incarnation and my belief that Christ being fully divine, fully human and what this could mean. ... There seemed to be further to go [on that journey] after. But it's just isn't as simple as that. It's not a simple film and it's not a simple book. ... But for myself, as a believer, unbeliever, doubter, have faith, not have faith, go through life, making mistakes, I don't know. Trying to make life better, to feel your way through to live in a better way for yourself and others primarily, *The Last Temptation of Christ* didn't take me that far. .../ I knew [*Silence*] was for me, at this point in my life, the beckoning, the call. It said, *Figure me out*, or at least try to. ... I am not Thomas Merton, I'm not Dorothy Day... so you admire them and everything else but ... how can you be like them?... How do you live it in your daily life? That is to get to the essence, I think, for me, as a Roman Catholic, true Christianity. Because when [Fr. Rodrigues] does apostatize, he gives up anything he's proud of and he's got nothing left except service, except compassion. So, he gives up his religion, he gives up his faith in order to gain his faith. Wow. How do you do that? That's amazing. Could you do that?”

no livro e a partir do filme, tentou elaborar esta questão, mas sentiu a ausência de algo que ampliasse sua compreensão sobre a mensagem cristã vivida no cotidiano. Isto não foi possível nesta obra. Ele realmente esperava obter algumas respostas acerca de sua inquietação sobre como lidar com o seu processo de fé e dúvida, uma constante luta interna, mas este filme não trouxe o resultado almejado.

Após anos, conseguiu colocar em prática o filme *Silêncio*, que o instigou a avançar mais um passo para auxiliá-lo a ter ‘percepção de si’ e alcançar seu potencial, adequar a teoria do cristianismo à prática das ruas para além das escrituras. Este era o desafio e ele cita o sacerdote Rodrigues, que desistiu de tudo e, ao recomeçar, descobriu a compaixão, o amor e a fé, na prática. O fato mais impressionante é que ele, além de recomeçar, redesenhou seu caminho sem desesperanças ou amarguras, ele se entregando à sua escolha (Figura 167). Na perspectiva de Adam Driver, o intérprete do sacerdote Garupe, Scorsese acrescenta substância ao seu trabalho com a arte: “[...] os filmes dele são tão bons, porque são muito pessoais. Ele coloca muito de si neles e acho que as pessoas são naturalmente interessadas e atraídas por pessoas, com uma voz numa maneira peculiar e específica de ver o mundo” (THE MOVIE TIMES, 2016b, YouTube, 2min55s–3min8s).⁴⁴⁷ A forma como Rodrigues lidou com o fracasso e desenvolveu sua busca espiritual ajudou Scorsese a aprimorar sua abordagem para as telas. Para envolver o público tanto espiritual e como psicologicamente, o estilo desenvolvido durante a película apresenta o protagonista na cela de uma prisão, de modo a fazer com que o espectador veja a imagem do encarceramento através das barras (Figura 147 e 154) (THE MOVIE TIMES, 2016a, YouTube, 5min26s–5min46s).

O diretor de fotografia, Rodrigo Pietro (1965–), proporcionou o tom requerido para isto, por meio da influência de pintores barrocos portugueses e espanhóis tais como Diego Velázquez (1599–1660) utilizando, inicialmente, o azul ciano (Figura 119) e, posteriormente, o amarelodourado. Segundo Pietro: “No início do filme, estamos no ponto de vista desses padres portugueses e qual é a visão de mundo deles, qual é a influência visual deles, bem, são todos pintores, você conhece a pintura barroca religiosa que está dentro de suas mentes” (SHONE, 2022, p. 267)⁴⁴⁸. A descrição do estilo das cores utilizadas no filme tentou se aproximar do estilo japonês, como afirmou Pietro: “[...] tentei fazer um estilo mais japonês na coloração. Em

⁴⁴⁷ “[...] his movies are so good, because they’re very personal. He puts so much of himself into them and that’s I think people are just naturally interested and attracted to people who have a point of in a voice in a specific and specific way of viewing the world.”

⁴⁴⁸ “At the beginning of the movie we’re in the point of view of these Portuguese priests and what’s their world view, what’s their visual influence, well, it’s all painters, you know religious baroque painting that’s within their minds,” says Prieto.

seguida, adicionamos um pouco mais de ouro à sensação, lembrando a dinastia Ming, as telas daquela época no Japão que tinham muitas placas de ouro nele” (SHONE, 2022, p. 267)⁴⁴⁹. Para Pietro a tarefa foi emocionante e na sua perspectiva como articulou as fontes de luz em cena, emanando do centro, demonstrou a beleza do amarelo-dourado, “[...] foi uma ótima cristalização da fé deles” (SHONE, 2022, p. 267)⁴⁵⁰. O fato é importante, por dar destaque a cor amarelo-dourado às sequências, quando os personagens estavam em comunhão de fé (Figura 129) e com os símbolos tangíveis da fé (Figura 167) mostrando a fé em ação, contudo também apontam os momentos de maior sofrimento dos personagens (Figura 183).

Nesta segunda parte, a ênfase é a ‘expressão arquetípica de Jesus’ também serviu para envolver o público. A aproximação com o sacerdote Rodrigues se dá pelo quadro de El Greco, *O véu de Santa Verônica*⁴⁵¹ (1580–1582) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 236). A obra de El Greco mostra um Jesus com o rosto alongado, sendo uma característica deste pintor (GOMBRICH, 2018, p. 282). A imagem se refere à pintura de El Greco, citada logo acima, que possui três versões⁴⁵², sendo que a versão mais próxima da imagem retratada é a terceira versão denominada *O véu de Santa Verônica*⁴⁵³. A pintura original de El Greco reproduz um motivo iconográfico que se tornou popular no final da Idade Média. Trata-se de uma representação do pano com que Verônica enxugou o rosto de Cristo a caminho do Calvário (HARPER, 2017, recurso online). Não há, entretanto, relato bíblico desse evento.

Figura 183 – O véu de Verônica.



Fonte: (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 236)

⁴⁴⁹ “And as the movie progresses I tried to do a more Japanese style in the coloration. We then add a little more gold onto the feel of it, reminiscent of the Ming dynasty, the screens of that era in Japan that had a lot of gold plate on it.”

⁴⁵⁰ “[...] It was a very good crystallization of their faith.”

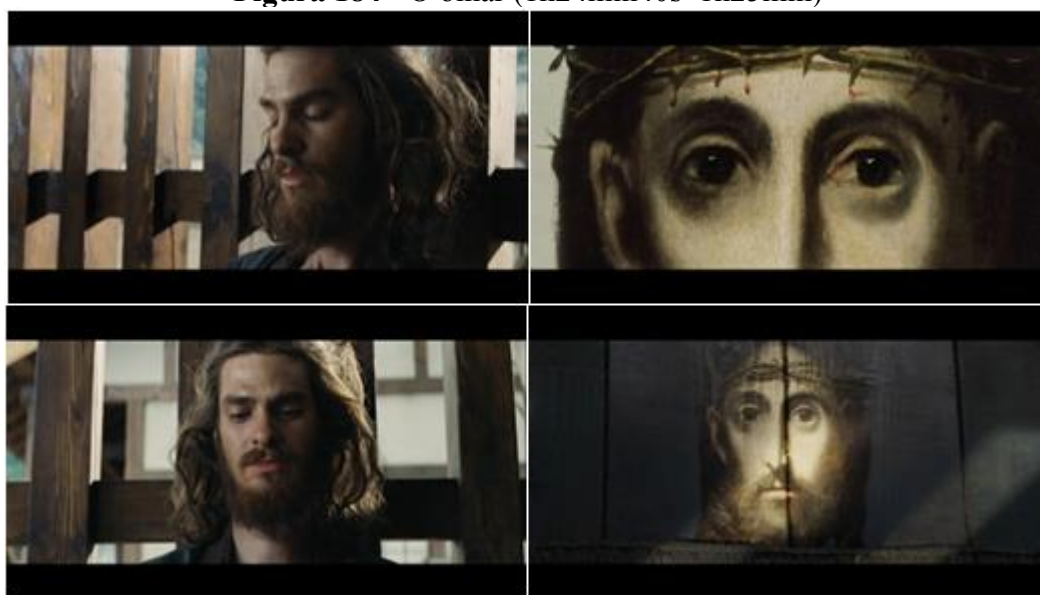
⁴⁵¹ *The Veil of Saint Veronica* (1580–1582) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 236).

⁴⁵² *Escutcheon with Saint Veronica’s Veil* (1579 — Private collection — Oil on pane) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 218); *Saint Veronica Holding the Veil* (1580 — Museo de Santa Cruz — Oil on canva) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 234); e *The Veil of Saint Veronica* (1580–1582 — Private collection — Oil on canva, 51 × 66 cm) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 236).

⁴⁵³ *The Veil of Saint Veronica* (1580–1582) (EL GRECO; RUSSELL, 2017, p. 236).

A pintura é uma peça de pano branco decorada com um desenho geométrico. Os dois cantos superiores estão presos no que é presumivelmente uma tábua compondo um fundo escuro. No pano vê-se o rosto de Cristo com uma coroa de espinhos na cabeça e olhando diretamente para o espectador. Na sequência cinematográfica, a imagem reaparece no meio do capítulo 7, A conversa com o intérprete. Nela, ‘a expressão arquetípica de Jesus’ se assemelha com o rosto do protagonista, como na figura 185. Esta aproximação é feita por meio das imagens, de modo a que o espectador perceba que o protagonista deseja muito viver o martírio de Jesus Cristo. A bem da verdade, a ‘expressão arquetípica de Jesus’ utilizada para suas reflexões se assemelha a ele próprio. A aproximação do olhar do Cristo em *close-up*, que encara o espectador, o traz para a história na tentativa de identifica-lo com o protagonista e aproximá-lo com o contexto.

Figura 184 - O olhar (1h24min40s–1h25min)



Fonte: (SILÊNCIO..., 2016).

Rodrigues (som diegético interno): — Vejo a vida do Seu Filho tão claramente, quase como a minha própria. E Seu rosto. Ele tira de mim todo o medo. É o rosto que me lembro da infância. Falando comigo. Eu tenho certeza. Prometendo: ‘Não abandonarei você’. ‘Não abandonarei você’. ‘Não abandonarei você’.

Segundo o professor Williams⁴⁵⁴, Scorsese, para desenvolver os temas teológicos de Endo de maneira coerente, relevante e distante do ato direto de cometer heresia, mostra o protagonista numa batalha impressionante entre a fé e a dúvida (WILLIAMS, M., 2017, recurso

⁴⁵⁴ Mark Williams. Professor of Japanese Studies, University of Leeds.

online). Esses tópicos, além de fazerem parte da vivência de Endo, são características inerentes ao ser humano e posiciona Rodrigues em contingências inimagináveis. O professor assevera: “Meu sentimento é que, ao tentar capturar isso, Scorsese também foi fiel — ao texto e às questões profundas dentro dele. Basta dizer que posso imaginar Endo olhando para Scorsese com um profundo sentimento de gratidão por um trabalho bem-feito” (WILLIAMS, M., 2017, recurso online)⁴⁵⁵.

Como já citamos, as apreciações em relação a este filme são tanto positivas como negativas. Pelas explanações vistas e com base na citação acima, é possível que o cineasta tenha conseguido romper a superfície. Em seu texto, *Aspectos Existencialistas da Arte Moderna*⁴⁵⁶, Tillich (1987, p. 99–101) admite que isto só seria possível se a pintura não apresentasse uma beleza idealizada, mas fosse além e incluísse uma maneira mais profunda de ver a realidade, sem idealizações. Para trazer esta análise para outros campos, Tillich faz o seguinte questionamento: “O que esta situação tem a nos dizer sobre o campo religioso e sobre nossa situação humana? Ela deve nos dizer, antes de tudo, que há momentos na vida individual e na vida da sociedade em que algo não pode ser escondido, não pode mais ser coberto” (TILLICH, 1987, p. 100)⁴⁵⁷. A sugestão do autor é que a realidade deve ser encarada tal como se apresenta, afirmando que esses artistas tiveram uma ‘função profética’ (TILLICH, 1987, p. 101), descortinaram um nível de realidade que de outra maneira seria inalcançada (TILLICH, 1987, p. 100–101). Ressaltamos a proximidade da ‘expressão arquetípica de Jesus’ olhando para o espectador, tentando estabelecer uma conexão.

O cineasta possivelmente desenvolveu uma obra que rompeu a superfície, ao suscitar questionamentos importantes sobre a importância do conhecimento de si mesmo, de trabalhar as dúvidas, as angústias, os medos e de colocar em prática a fé e a coragem da ação tanto individualmente como em comunhão com os outros indivíduos, tal como foi abordado no filme. Esta observação está alinhada ao descrito no respectivo livro, em que tanto Endo quanto Scorsese não inferem se as atitudes dos personagens estão certas ou erradas. Desta forma, tanto os leitores quanto os espectadores são instigados a pensar em impasses éticos e espirituais de

⁴⁵⁵ “Endo’s Rodrigues can perhaps be described as one seeking to be faithful, seeking to make sense of life and faith in a complex and shifting world. My feeling is that, in seeking to capture this, Scorsese too has been faithful – to the text and to the deep questions within it. Suffice it to say that I can picture Endo looking down on Scorsese with a deep sense of gratitude for a job well done.”

⁴⁵⁶ *Existential Aspects of Modern Art* (TILLICH, 1987, p. 89–101).

⁴⁵⁷ “What has this situation to tell us about the religious realm and about our human situation? It has to tell us, first of all, that there are moments in individual life and in the life of society when something cannot be hidden, cannot be covered anymore.”

envergadura, sendo “convidados a entrar na situação histórica e a refletirem sobre questões complexas. Nós, os leitores [e os espectadores], somos responsáveis por considerar as questões do protagonista e procurar as respostas” (MASE-HASEGAWA, 2008, p. 94)⁴⁵⁸. Estas perquirições enriquecem os debates. De acordo com Seitz:

[...] Não sei o que pensar do final do filme, que não discutirei aqui, exceto para dizer que mudei de ideia várias vezes e que parece ter sido construído para encorajar os espectadores a retornar ao filme e analisar novamente a partir de novos ângulos, em vez de chegar a uma única conclusão. Este não é o tipo de filme que você ‘gosta’ ou ‘não gosta’. É um filme que você experimenta e depois vive (SEITZ, 2016, recurso online, grifo do autor).⁴⁵⁹

Já Dennis e Middleton asseveram que esta é uma obra-prima, “que dignifica habilmente a ambiguidade da fé como compromisso conturbado num mundo complexo e violento” (DENNIS; MIDDLETON, 2019, p. 308)⁴⁶⁰, e expõe temas que repercutem atualmente, como a alteridade cultural. Estimular novos prismas é o ponto reforçado pelo cineasta no decurso de sua carreira e as indicações são fornecidas através de suas experiências existenciais. O diretor asseverou que: “O filme se tornou uma peregrinação. É uma peregrinação. Ainda estamos na estrada e nunca acabará. Pensei que por algum tempo, mas quando cheguei lá, percebi que não. Mesmo na sala de edição, está inacabado. Sempre estará inacabado” (WOODEN, 2016, recurso online)⁴⁶¹. De fato, esta peregrinação pode ser compreendida também como a lucidez e até como a busca espiritual, aperfeiçoados durante a vida e que nunca se encerram.

Retomando a imagem da espiral, que parte da extremidade e segue em direção ao centro, é possível perceber que o protagonista faz um enorme esforço para se adaptar à situação e, após cometer a apostasia, reforça o amor em ação. Na realidade, o filme convida ao espectador para se colocar no lugar do outro e analisar qual seria a melhor atitude a ser tomada nas diversas situações e, de acordo com a escolha realizada, refletir sobre como o indivíduo se adapta às circunstâncias propostas, considerando sua fé, suas dúvidas, suas angústias e também sua

⁴⁵⁸ “[...] invited to step into the historical situation and to reflect upon complex questions. We, the readers, are responsible for considering the protagonist’s questions and pursuing the answers.”

⁴⁵⁹ “I don’t know what to think of the ending of the film, which I won’t discuss here except to say that I’ve changed my mind about it many times, and that it seems to be constructed to encourage viewers to come at it again from new angles rather than settling on a single conclusion. This is not the sort of film you ‘like’ or ‘don’t like.’ It’s a film that you experience and then live with.”

⁴⁶⁰ “that skillfully dignifies the ambiguity of faith as troubled commitment in a complex and violent world.”

⁴⁶¹ “Actually making the film, he told Martin, ‘it becomes like a pilgrimage. It’s a pilgrimage. We’re still on the road and it’s never going to end. I thought it would for a little while, but once I was there, I realized no. Even in the editing room, it’s unfinished. It will always be unfinished’”.

coragem em assumir a escolha sem desespero, sem desesperança, agindo, na medida do possível, em paz consigo mesmo. Além de tomar uma atitude acertada, o protagonista demonstrou uma força admirável, exercendo o recomeço, apesar das circunstâncias.

Demonstramos, neste capítulo, que o protagonista teve a possibilidade de expandir seu próprio potencial assimilando as noções de dúvida, angústia, medo, fé, coragem, compaixão e amor em ação que o guiaram.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como os filmes nos moldaram, e continuam diariamente a nos mudar, realmente não sabemos. Embora, sem dúvida, devamos nos fazer essa pergunta, e não a ignorar, mesmo que a resposta esteja perdida em algum lugar na escuridão dentro de nós. Como qualquer experiência do mundo, o cinema nos faz ficar cara a cara com nós mesmos. Pensávamos que ele ficava fora de nós, mas, na realidade, ele se gruda a nós como pele. Supúnhamos que o cinema era a mera diversão, mas ele é parte do que vestimos, de como nos comportamos, de nossas ideias, nossos desejos, nossos temores. Quando voltamos ao nosso teatro interior, percebemos como somos carentes, como sabemos pouco sobre nós mesmos. Na espécie de conhecimento que interessa, somos, por definição, ignorantes, habilmente cegos. Milhões de bilhões de imagens nos enviam desordenados reflexos de nós mesmos. Onde estamos? Que visão de nós é a mais precisa? Nada é realmente certo. E somos, nós mesmos, essa incerteza (CARRIÈRE, 2014, p. 202).

Para isso, preliminarmente, é essencial responder a três perguntas, sendo a primeira: 1. Por que trabalhar religião e cinema? Baseado na afirmação de Scorsese, que está no prefácio do livro de Stephen Apkon (2013), o cineasta afirma que desde a infância percebia haver uma linguagem de imagens, ele entendia, mas, obviamente, ainda não conseguia articular. Até que no decurso dos anos chegou à edição de imagens e com o tempo compreendeu que todos os elementos de um filme contavam. Então, ampliar esta percepção é um objetivo que deve ser ensinado e cultivado.

Apesar de Paul Tillich não ter falado sobre cinema, a arte teve um papel preponderante em seus estudos teológicos. John Dillenberger escreveu na introdução do livro *On Art and architecture* (TILLICH, 1987, p. 14–16) que Tillich utilizou das pinturas como pista para entender o contexto cultural, desenvolvendo ‘conceitos teóricos à luz das artes’, demonstrando que não se tratava de um interesse periférico, mas fundamental para sua obra. Além disso, afirma que o entendimento das artes visuais para o teólogo deve partir do visual para o filosófico ou teológico. Elucida que durante as palestras de Tillich no *Union Theological Seminary*, na cidade de Nova Iorque, ele tinha o costume de circular com fotografias, por exemplo, de arte grega; como ele lecionava sobre o início do período grego, não era estranho como alguns pensavam; ao contrário, era central para tudo o que ele estava desenvolvendo.

Partindo destes pensamentos, o estudo proposto, indicou a possibilidade de ampliar as abordagens entre religião e cinema de maneira a envolver o espectador. Por isso, o problema inicial teve como diretriz a análise que se estabelece entre a religião e o cinema partindo de duas criações de Martin Scorsese: *A última tentação de Cristo* (1988) e *Silêncio* (2016) cujo objetivo foi investigar a articulação entre as noções da fé e da dúvida, traçando o caminho

percorrido por Scorsese, a fim de explorar, utilizando a cinematografia, ou seja, a arte, como se deu o aperfeiçoamento da busca espiritual por parte dos protagonistas e do diretor.

A segunda pergunta é: Com qual finalidade trabalhou-se estes filmes? O que se queria desvendar? A hipótese no presente estudo é que os conceitos de fé e dúvida são tratados nos filmes como complementares, adicionando a busca espiritual como uma maneira de Scorsese visualizar a religião a partir dos filmes. E como resultado, houve além da confirmação de que as noções de fé e dúvida são complementares, a ampliação destas noções em outros tópicos tais como as angústias, os medos, a coragem e a compaixão, desenvolvidos durante a análise dos dois filmes escolhidos dentro da cinematografia de Scorsese. Além disso, os textos fundamentais de Tillich sobre sua concepção de fé e de arte deram uma direção segura para o desenvolvimento desta tese.

É válido ressaltar a atualidade das obras de Scorsese e Tillich, que ampliam perspectivas e inspiram o desdobramento de mais pesquisas na área, visto que acreditamos que o cinema, de alguma forma, consegue reverberar conteúdos espontâneos. Scorsese, ao lidar com seu segundo refúgio e aprofundar suas técnicas, possibilitou aos espectadores viverem suas próprias experiências existenciais e os convidou a ver além. Ele trabalha a linguagem cinematográfica agregando valor às suas experiências existenciais. Nossa proposta era evidenciar as singularidades relacionadas aos conceitos de fé e dúvida que são, realmente, complementares. Neste estudo, não trabalhamos estes conceitos isoladamente, eles se desdobraram em outros tópicos tais como as angústias, os medos, a coragem, a ação, e a compaixão, desenvolvidos durante a análise dos dois filmes escolhidos dentro da cinematografia de Scorsese. Além disso, os textos fundamentais de Tillich deram uma direção segura para o desenvolvimento deste trabalho.

Scorsese vincula o seu trabalho ao seu *background*, dando-lhe assim um valor autobiográfico. É isso que torna as ideias de cinema scorsesianas originais, porque ele trata da sua experiência pessoal no contexto onde esteve inserido, ele vive sua vida através de suas obras. Essa é a ideia de cinema de Scorsese. Seu amor pelo cinema o fez criar a sua própria fundação, que se dedica à restauração de filmes antigos e, pela linguagem cinematográfica, torna sua experiência visível aos outros. Como ele estava inserido no contexto histórico do cinema da Nova Hollywood, o diretor trabalha seu estilo autoral que apresenta características do estilo realista.

Scorsese tende a construir histórias acontecidas em mundos imorais e ambíguos. O cineasta ama personagens imperfeitos. Com relação ao *design* de produção, o cineasta

geralmente coloca suas histórias em mundos autênticos e os envolve com imagens cruas, corajosas e realistas. Não há ficção científica, nem fantasia e é isso que fundamenta suas narrativas em nosso mundo. Utiliza a cor para sinalizar perigo ou para disparar um dispositivo narrativo, algo que não apenas evoque emoções em nível psicológico, mas também chame a atenção para seus personagens. A grande cinematografia, aquela que torna o trabalho magistral, é uma combinação de muitas técnicas diferentes. Ela vincula o movimento de sua câmera à emoção (STUDIOBINDER, 2019, recurso online).

Uma característica marcante nos dois filmes analisados foi o som diegético interno, associado à montagem, para dar suporte ao direcionamento das cenas. Com o *design* de som, Scorsese visa aprimorar a ação na tela e quando algo é realmente importante, ele oferece o silêncio. Ele adotou sons não convencionais nos dois filmes. No filme *A última tentação de Cristo* os sons não ocidentais foram utilizados, enquanto em *Silêncio*, os sons da natureza. Outro destaque foram os inúmeros símbolos e sinais apresentados. Entretanto, dois se evidenciam, um em cada obra, por percorrerem toda a história. No caso de *A última tentação de Cristo*, o símbolo da porta, que representa a transcendência; Cristo como a porta da transcendência sendo a ligação entre os dois mundos. Em *Silêncio*, a cigarra, indicando o sinal da mudança e do recomeço.

Concentrou-se em envolver o espectador para romper a superfície. A intenção foi ampliar a forma de olhar, envolvendo o espectador para oferecer algo além. Neste caso, é o cinema autoral que articula a busca espiritual e a linguagem simbólica. Scorsese afirma: “Achei que seria a ideia de como não fazer da religião algo distante, separado da vida. Essa é a chave” (FULLER, 2017, YouTube, 10min52s–11min2s)⁴⁶². O cinema autoral deste diretor é a sua forma de trabalhar sua busca espiritual a partir de uma linguagem simbólica. Ao longo dos anos, essa busca espiritual se aperfeiçoa e ele trabalha incessantemente para traçar esse caminho, que nunca terminará porque essa conexão espiritual precisa ser reforçada e restabelecida constantemente.

Por fim, a terceira pergunta: Qual a metodologia empregada para este estudo? Num primeiro momento o foco foi: um olhar para o diretor, em que o ponto de partida deste estudo é a vivência do autor e as imagens dos filmes que o inspiraram reforçando suas experiências existenciais, e, posteriormente, as duas obras que foram analisadas.

⁴⁶² “I thought would be the idea of how we do not make religion something that is far, that is separate from life. That is the key.”

Seguido por um olhar para o cinema, na qual o desenvolvimento do estudo foi articulado como a imagem é trabalhada para compreensão de nuances e de aspectos religiosos partindo da imagem. Utilizando a perspectiva de Melanie Wright, em seu livro *Religião e Cinema*⁴⁶³ (2007) cuja proposta de investigação é a divisão de um filme em quatro partes. A primeira é a narrativa, que engloba os personagens, a história e o enredo. A segunda é o estilo retratando os aspectos estéticos e audiovisuais, integrando *mise-en-scène*, cinematografia, edição e som. A terceira é o contexto cultural e religioso trabalhando a perspectiva do diretor e a obra. A quarta é a recepção, que mapeou as críticas em geral, a divulgação e o financiamento da película (WRIGHT, 2007, p. 29).

Já para abordar um olhar para a questão religiosa, os temas foram empregados de maneira mais refinada utilizando-se de algumas noções de Paul Tillich. Para ele, os aspectos incertos, trágicos e demoníacos da humanidade foram reconhecidos por pintores expressionistas como uma revelação da profundidade e das questões últimas no coração da humanidade. Tillich estava convencido de que a crucificação, e não a ressurreição, deveria ser o motivo dominante da destrutividade, em vez da harmonia que caracteriza a existência contemporânea. Desta forma, a ideia é tratar a realidade de forma que nada seja encoberto e encarando a realidade (TILLICH, 1987, p. 16).

Trazendo para o nosso contexto, Scorsese trabalhou o sofrimento da crucificação no primeiro filme e a pintura de El Greco com a coroa de espinhos no segundo filme, portanto antes da crucificação. Ambos os filmes não enfatizaram a ressurreição.

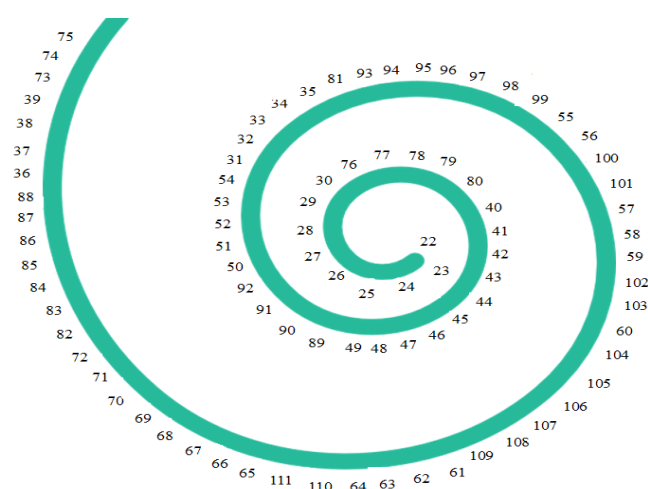
A princípio o protagonista de *A última tentação de Cristo* recusava e combatia a sua conexão com o conteúdo do incondicional, sem se dar a chance de realizar sua busca espiritual. Desde o início dessa película, o que se vê é um homem, que conhece sua ligação com o divino, mas precisava vencer suas dúvidas, suas angústias e o medo para conseguir realizar sua missão, e abraçar a coragem e a fé. No desenvolvimento da análise foi possível visualizar três engrenagens (Duas pequenas: fé e dúvida; Uma maior: Angústias, medo e coragem), como se as engrenagens menores da dúvida e da fé impulsionassem o protagonista, que apesar de estarem de lados opostos se complementavam. E a engrenagem maior mostrou que as angústias, os medos e até a coragem ocuparam uma grande parte da vida do personagem. O funcionamento destas engrenagens proporcionara a modificação do contexto, operando as mudanças necessárias e a ampliação do repertório do protagonista.

⁴⁶³ *Religion and Film.*

Já no filme *Silêncio*, o padre Rodrigues inicia sua jornada firme na fé e certo de sua missão. Contudo, no decurso da história, os fatos se modificaram e as dúvidas, as angústias e o medo testaram o protagonista. O cineasta retratou de maneira árdua, nas duas películas, os desafios dos protagonistas. Neste ponto, a melhor representação que se poderia oferecer para o contexto do enredo seria a imagem de um funil, para mostrar que, inicialmente, as certezas e a fé do protagonista o direcionaram a tomar atitudes sem analisar todas as consequências dos seus atos. Depois, ele foi tomado pelas angústias, as dúvidas e os medos que quase o sufocam. Quer dizer, como se fosse condensado pela passagem afunilada. Contudo, no fim, ele consegue vencer pela força da fé que foi impulsionada pela compaixão e o amor. Além de reconhecer sua missão e o tamanho do seu sacrifício, sem deixar de viver uma vida digna. Ele fez sua escolha e viveu com ela. Resultado da fé em ação.

Durante a análise, a busca espiritual dos dois protagonistas (*A última tentação de Cristo* e *Silêncio*) segue caminhos diferentes. A sugestão é que podem ser visualizados, a partir da sequência das figuras (185 e 186), das imagens utilizadas dos filmes, representadas pelas duas espirais retratadas abaixo. Salienta-se que no decorrer de cada espiral, as figuras que foram trabalhadas na tese se apresentam para demonstrar a não linearidade do percurso do protagonista. Em outras palavras, as figuras não se apresentam em ordem, o que torna visível a não linearidade deste processo de mudança.

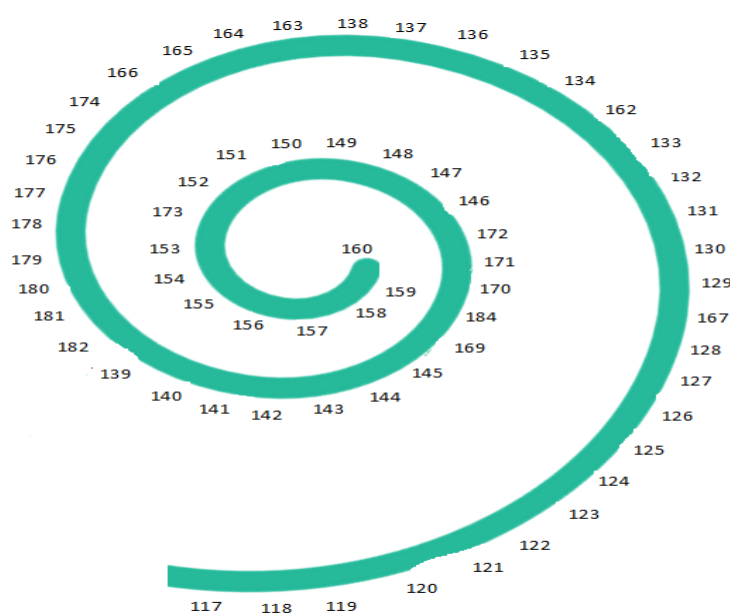
Figura 185 - A espiral de *A última tentação de Cristo*.



Fonte: Espiral grátis ícone. Disponível em: https://www.flaticon.com/br/icone-gratis/espiral_137099?related_id=136968&origin=Search. Acesso em 8 de jun. 2023.

Referente ao filme, *A última tentação de Cristo*, a espiral partiu do centro para a extremidade, ou seja, o protagonista Jesus, inicia sua busca espiritual, trabalhando contra suas questões íntimas. Inicialmente, lida com suas angústias, lutando e gerando sofrimento. Com o passar do tempo, diante dos altos e baixos da existência, abre-se um espaço para outros personagens e compartilha-se experiências que se desenvolvem ao longo da trama. No fim, apesar de todas as dificuldades apresentadas durante a análise, ele consegue compreender sua missão e cumpri-la. Ele vive para ser o cordeiro de Deus. Ele não é mais ele, Ele é do mundo.

Figura 186 - A espiral de *Silêncio*.



Fonte: Espiral grátis ícone. Disponível em: https://www.flaticon.com/br/icone-gratis/espiral_137099?related_id=136968&origin=Search. Acesso em 8 de jun. 2023.

Já o segundo filme, *Silêncio*, a espiral, partiu da extremidade para o centro, onde o protagonista inicia sua jornada assoberbado de certezas. Sua vivência, também é marcada por altos e baixos. Outros personagens compartilham suas experiências, por conta das práticas exteriores que ele vivenciava (rituais, era a figura do jesuíta – vivia para o mundo externo = a religião; os dogmas). Ele lida com as angústias do caminho além do silêncio divino e, por fim, olha com mais atenção para si e percebe como o silêncio o fez amadurecer, além de tornar sua fé e sua coragem mais robustas. Ele compreende como deve agir e aceita com compaixão e amor colocando em prática a fé. O fato mais impressionante que ele, além de recomeçar,

redesenhou seu caminho sem desesperanças ou amarguras; ele se entregou a sua escolha (aqui ele já se volta para seu mundo íntimo. A escolha é dele, e não para o mundo).

De acordo com o olhar scorsesiano, para os protagonistas Jesus e padre Rodrigues conseguirem alcançar o seu potencial foi necessário vencer seus próprios dilemas. A busca espiritual aconteceu neste percurso, por meio de impasses que suplantaram a capacidade lógica e só foram solucionados por meio da dúvida, da angústia, do medo, da fé e da certeza, numa força incondicional. A resposta é o desenvolvimento deste potencial, partindo da ‘percepção de si’ que se encerra com a morte dos envolvidos. Além disso, todos os outros personagens envolvidos, também viveram seus dilemas, em especial Judas e Kichijiro, para que pudessem cumprir suas respectivas missões, cada um no seu contexto e à sua maneira.

Desta forma, o modo como os protagonistas lidaram com suas indagações e, conseqüentemente, se ligaram à espiritualidade e a dinâmica do sagrado individualmente, como processo de crescimento e aprendizagem são definidos como sucessos ou fracassos. Na realidade, ampliando as perspectivas de aperfeiçoamento nesta dinâmica da compaixão e do amor. O fracasso pode ser apenas mais um modo de aproximar o ser humano da dor do outro. Scorsese por meio de seus filmes retrata exemplos que ampliam os horizontes ao lidar com suas experiências existenciais além dos muros da igreja. Por abordar o contexto, partindo da prática da compaixão e da misericórdia para com o semelhante, apoiando o outro mesmo depois da queda, sem julgar. Esta é a mãe da visão Cristológica de Endo, e o olhar para o anti-herói percebendo que ele aguarda ser aceito. No caminho há a violência, em que os protagonistas presenciam ou fazem parte, pois, tudo está num processo. Como na Cristologia de Endo: em que o sofrimento abre os olhos para o que realmente importa.

Este estudo abre espaço para um novo rumo de pesquisa. No futuro, pode-se trabalhar os filmes *Kundun* (1997) e *Vivendo no limite* (1999), analisando as imagens cinematográficas relativas aos rituais e aos símbolos do budismo tibetano numa ampliação da própria concepção de espiritualidade scorsesiana.

Existem outros pontos que podemos destacar das experiências existenciais do diretor que não foram abordados, e estão em outras obras, como, por exemplo, o humor mórbido, que pode inclusive ser associado a maneira como a religião é abordada pelo diretor no contexto de Nova Iorque, no filme *Vivendo no Limite*. Outras abordagens podem ser evidenciadas partindo-se da cinematografia, assim como outros teóricos. As possibilidades são inúmeras.

O leitor deve ficar atento ao mundo imagético em que estamos inseridos e a importância de se desenvolver estudos que abordem a linguagem religiosa na cinematografia. Filmes são

ferramentas comuns para diversos campos, inclusive doutrinários. Assim, analisar as nuances desta linguagem específica é uma maneira de despertar a atenção para este recurso tão rico, que apresenta tantas possibilidades.

Este estudo pôde contribuir para uma explanação mais qualificada dos filmes, com a premissa que o estudioso deve abordar a imagem cinematográfica para, então, analisar as cenas. A linguagem imagética e a linguagem religiosa ampliam as abordagens mutuamente e fornecem chaves de leitura que podem inspirar outras aproximações de outros cineastas.

E quais foram as reais mudanças para a autora? Com certeza, ampliou-se o repertório particular de forma significativa. Assim como fora o percurso dos protagonistas e como, subentende-se, também fora o de Scorsese ao produzir obras de tal envergadura. Obviamente, vivenciou-se dúvidas, angústias, medos. Mas, a coragem e a fé ajudaram esta autora a chegar até aqui. No entanto, se não houvesse iniciado esta jornada ficaria presa àquelas duas engrenagens menores (fé e dúvida). Por isso, “os barcos estão seguros se permanecem no porto, mas não foram feitos para isso” (autor desconhecido).

A reflexão final é a necessidade de abrir espaço para ver além da superfície. Descobriu-se que ser um cineasta não é uma tarefa fácil. Conjugando as inúmeras informações, conseguir a história e tantos outros desafios fazem deste profissional quase um mágico ou um ilusionista. Martin Scorsese cumpre este papel, extraordinariamente.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. (Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bossi; revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti). 5ed. São Paulo: Martins Fontes Editora, 2007.

AMERICAN FILM INSTITUTE [AFI]. *The 100 Greatest American Films of All Time* — 10th anniversary Edition, 2007. Disponível em: <https://www.afi.com/afis-100-years-100-movies-10th-anniversary-edition/>. Acesso em 6 de jun. 2023.

AMERICAN FILM INSTITUTE [AFI]. *Martin Scorsese on VERTIGO*. 26 de maio 2011. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uqIOQK1L6QE>. Acesso em 4 de jun. 2023.

APKON, Stephen. *The age of the image: redefining literacy in a world of screens*. Editora: Farrar, Straus and Giroux; Reprint edition. 2013.

ARIMURA, Rie. *Nanban Art and its Globality: A Case Study of the New Spanish Mural The Great Martyrdom of Japan in 1597*. *Hist. Soc.* 36 (jan./jun. de 2019), p. 21-56. ISSN: 0121-8417 / E-ISSN: 2357-4720 DOI: <http://dx.doi.org/10.15446/hys.n36.73460>. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-84172019000100021. Acesso em 9 de abr. 2023.

BAKER, Aaron. *A Companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons, Inc., 2015. Disponível em: <https://www.wiley.com/en-us/A+Companion+to+Martin+Scorsese-p-9781118585344>. Acesso em 2 de abril 2022.

BAKER, Michael Brendan. *Martin Scorsese and the Music Documentary*. In: BAKER, Aron. *A Companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons, Inc., 2015. p. 239–258.

BALEEIRO, Cleber Araújo Souto. *A fé como estado de preocupação última interpretação da noção de risco da fé na obra de Paul Tillich*. São Bernardo do Campo, 2017. 191fl. Doutorado em CIÊNCIAS DA RELIGIÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, São Bernardo do Campo. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1689>. Acesso em 7 jun. 2023.

BARBERA, Gioacchino. *Antonello da Messina: Sicily's Renaissance master* [with contributions by Keith Christiansen and Andrea Bayer]. 2005 by The Metropolitan Museum of Art, New York. Disponível em: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p15324coll10/id/51363>. Acesso em 8 de jun. 2023.

BARNETT, Christopher B. e ELLISTON, Clark J. Elliston. *Scorsese and Religion*. Leiden, Boston. Volume 15, 2019.

BELLONI, Matthew. *Martin Scorsese Sued by Producer Cecchi Gori Over Alleged Deal to Direct 'Silence'*. 22 de ago. 2012. *The Hollywood Reporter*. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/martin-scorsese-sued-by-producer-364934/>. Acesso em 6 de mar. 2023.

BERMAN, William C. *America's Right Turn: From Nixon to Bush*. Baltimore MD and London: Johns Hopkins University Press, 1998. p. 1–4 [introdução]. 244p. Disponível em: <https://archive.org/details/americasrighttur00berm/page/n1/mode/2up?q=America%E2%80%99s+Right+Turn+From+Nixon+to+Bush>. Acesso em 26 jun. 2023.

BERNARD HERRMANN – Tema. *Vertigo et la musique des films d'Alfred Hitchcock*. 11 vídeos. Última atualização em 11 de abr. de 2022. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=peZLQzse-os&list=OLAK5uy_mPy0lVJJMdq2ubmgAZK4iDXn-gVaeiq0I. Acesso em 26 jun. 2023.

BESSY, Maurice; LO DUCA, Joseph-Marie. *Georges Méliès Mage et 'Mes Memoires' par Melies*. Prisma: Paris. 1945. 205p. Disponível em: https://archive.org/details/georges-melies/Georges_Melies/page/n9/mode/2up?q=+. Acesso em 3 de jun. 2023.

(BFI) BRITISH FILM INSTITUTE. Martin Scorsese: The Best Music in Film. *SIGHT and SOUND*. 29 de set. 2004. Londres. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100711082930/http://www.bfi.org.uk/sightandsound/filmmusic/detail.php?t=d&q=42>. Acesso em 24 de jun. 2023.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BIBLICAL ARCHAEOLOGY SOCIETY STAFF [BASS]. *Roman Crucifixion Methods Reveal the History of Crucifixion: Crucifixion in Antiquity*. Jan./fev. 1985. Disponível: <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/crucifixion/roman-crucifixion-methods-reveal-the-history-of-crucifixion/>. Acesso 7 de jun. 2023.

BLISS, Michael. *The Word Made Flesh: Catholicism and Conflict in the Films of Martin Scorsese*. Scarecrow Press. 1998. 131p.

BOOKER, M. Keith. *Historical dictionary of American Cinema*. The Scarecrow Press, Inc. Printed in the United States of America, 2011. 477p. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Historical_Dictionary_of_American_Cinema.html?id=Y04MQEgHbZsC&redir_esc=y. Acesso em 4 de jun. 2023.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *A arte do cinema: uma introdução*. Tradução: Roberta Gregoli, Campinas, Sp: Editora da Unicamp; São Paulo, SP; Editora da USP, 2013.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill. 2006.

BOSCH, Hieronymus. **Christ Carrying the Cross**. 1480s. Oil on panel, 57 c 32 cm. Kunsthistorisches Museum, Vienna. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

BOSCH, Hieronymus. **Christ Carrying the Cross**. Oil on panel, 150 x 94 cm. Palacio Real, Madrid. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

BOSCH, Hieronymus. **Christ Carrying the Cross**. 1515-16. Oil on panel, 74 x 81 cm. Museum voor Schone Kunsten, Ghent. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

BOX OFFICE REPORT [BOR]. *Database 1970*: Woodstock. Top 20 Films of 1970 by Domestic Revenue. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20061113175817/http://boxofficereport.com/database/1970.shtml>. Acesso em 7 de jun. 2023.

BOXER, Charles R.. *The Christian Century in Japan, 1549-1650*. 1967. Carcanet Press Ltd; UK ed. Edição. Disponível em: <https://archive.org/details/THECHRISTIANCENTURYINJAPAN15491650CRBOXER/page/n15/mode/2up>. Acesso em 7 de mar. 2023.

BRAUDY, Leo. *The sacraments of genre*: Coppola, DePalma, Scorsese. *Film Quarterly*, 39 (3): 17–28. 1986. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1212373>. Acesso em 4 de jun. 2023.

BROOKE, Michael. *The Last Temptation of Christ*: How the BBFC dealt with the threat of a prosecution for blasphemy. 2003. BRITISH FILM INSTITUTE (BFI). SCREENONLINE. The definitive guide to Britain's film and TV history. Disponível em: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/592689/index.html>. Acesso em 23 de fev. 2023.

BROWN, R. The Fioretti. In: *New Catholic encyclopedia*. [Bibliography: Actus beati Francisci et sociorum ejus, ed. P. SABATIER (Paris 1902). Important recent eds. with useful introd., nn., and bibliog. Gli scritti di San Francesco e "I Fioretti," ed. A. VICINELLI (Milan 1955); I fioretti di San Francesco, ed. B. BUGHET]. The Catholic University of America. Published by Gale Group Inc., a division of Thomson Learning Inc. Washington, D.C. 2003. p. 736–737. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/fioretti>. Acesso em 14 de jun. 2023.

BRUNETTE-BLETSCH, Rhonda. *The Last Temptation of Christ*: Scorsese's Jesus among Ordinary Saints. In: BARNETT, Christopher B. e ELLISTON, Clark J. Elliston. *Scorsese and Religion*. Leiden, Boston. Volume 15, 2019. (p. 151–170).

BUCKLEY, Cara. Andrew Garfield, Spiritual Ghost in the Hollywood Machine. 6 de jan. 2017a. *The New York Times*. Los Angeles. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/06/movies/andrew-garfield-interview.html>. Acesso em 26 de abr. 2023.

BUCKLEY, Cara. How working with Martin Scorsese is like a Religious Experience. 13 de jan. 2017b. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/01/13/movies/how-working-with-martin-scorsese-is-like-a-religious-experience.html>. Acesso em 22 de mar. 2023.

BUONARROTI, Michelangelo. **Creation of Adam**. 1510. Fresco, 280 x 570 cm. Cappella Sistina, Vatican. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 7 de jun. 2023.

BURNER, David. *Making peace with the sixties*. Publisher: Princeton University Press. 1996. ISBN: 0-691-05953-5. Disponível em: <https://archive.org/details/makingpeacewith600burn>. Acesso em 2 de jun. 2023.

CALVANI, Carlos Eduardo B. *Teologia e MPB*. São Bernardo do Campo, SP / São Paulo: UESP /Loyola, 1998. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Teologia_e_MPB.html?hl=pt-BR&id=B-SOITyovFMC&redir_esc=y. Acesso em 2 de jun. 2023.

CAPECI, Jerry. *The complete idiot's guide to the Mafia*. Indianapolis, IN: Alpha Books. 2004. p.10. Disponível em: https://archive.org/details/completeidiotsgu0000cape_v3t0/page/10/mode/2up?q=capo. Acesso em 4 de jun. 2023.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema* [Tradução: Fernando Albagli, Benjamim Albagli]. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

CASILLO, Robert. *Gangster Priest: The Italian American Cinema of Martin Scorsese*. London: University of Toronto Press, 2006. Disponível em: <https://archive.org/details/gangsterpriestit0000casi/page/266/mode/2up>. Acesso em 3 de jun. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos formas, figuras, cores, números*. Tradutores: Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio; 34ª edição. 2020. Disponível em espanhol: <https://archive.org/details/CHEVALIERJDiccionarioDeLosSimbolos/page/n361/mode/2up>. Acesso em 3 de jun. 2023.

CIEUTAT, Michel. *Martin Scorsese*. Volume 8 de Collection Rivages Cinéma. Editora: Rivages. 1986. p. 161. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsese0000cieu/page/n7/mode/2up?view=theater>. Acesso em 3 de jun. 2023.

COLBERT. Stephen. *Andrew Garfield went quiet for a week preparing for Silence*. The Late Show with Stephen Colbert. 11 de jan. de 2017. 7min36s. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fi3V4OzrkaA>. Acesso em 23 de mar. 2023.

COOLEY, John; MARSHALL, David; SIMON Chris. *Cicadas: General Periodical Cicada Information*. UCONN [UNIVERSITY OF CONNECTICUT]. 2020. Disponível em: <https://cicadas.uconn.edu/#:~:text=Periodical%20cicadas%20are%20found%20only,are%20generally%20southern%20and%20midwestern>. Acesso em 30 de abr. 2023.

CORLISS, Richard. Body and Blood: an interview with Martin Scorsese. *Film Comment* 24, nº 5, September-October 1988, p. 34–43. Published by Film at Lincoln Center. Disponível

em: <https://www.filmcomment.com/issue/september-october-1988/>. Acesso em 12 de jun. 2022.

COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno* [Tradução: Cecília Camargo Bartalotti]. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2013. Disponível em inglês: <https://archive.org/details/the-story-of-film-mark-cousins>. Acesso em 3 de jun. 2023.

CSILLAG, Paula. *Comunicação em cores: uma abordagem científica pela percepção visual*. São Paulo: SENAI-SP Editora / ESPM, 2015. 176p. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Comunica%C3%A7%C3%A3o_com_Cores.html?id=w7YTEAAAQBAJ&redir_esc=y. Acesso em 2 de jun. 2023.

CUNNINGHAM, Charles. The Grapes of Wrath (1939). In: BOOKER, M. Keith. *Encyclopedia of Literature and Politics: A-G*. Greenwood Publishing Group, 2005. 935p (p. 320–322). Disponível em: <https://books.google.gm/books?id=JcFC4oiDmpgC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 4 de jun. 2023.

CUTRACA, Daniel S. The Last Temptation of Christ: Queering the Divine. In: BAKER, Aron. *A Companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons, Inc., 2015. Disponível em: <https://www.wiley.com/en-us/A+Companion+to+Martin+Scorsese-p-9781118585344>. Acesso em 7 de jun. 2023.

DARGIS, Manohla. Review: Questions and Prayers Go Unanswered in Scorsese's *Silence*. 22 de dez. 2016. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/12/22/movies/silence-review-martin-scorsese.html>. Acesso em 9 de jun. 2023.

DEGUZMAN, Kyle. *Directing: Foreground Elements in Photography & Composition Explained*. 26 de jun. 2022. STUDIOBINDER. Disponível em: <https://www.studiobinder.com/blog/foreground-elements-in-photography/#:~:text=An%20image%20can%20often%20be,in%20front%20of%20the%20subject>. Acesso dia 11 de abr. 2023.

DELEUZE, G. *Cinema 1 - A Imagem-Movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: editora 34, 2018. Disponível em inglês: <https://archive.org/details/cinema0001dele>. Acesso em 3 de jun. 2023.

DENNIS, Mark; MIDDLETON, Darren J. N. (editores). *Approaching Silence: New Perspectives on Shusaku Endo's Classic Novel*. Bloomsbury Academic, New York–London 2015, 398.

DENNIS, Mark; MIDDLETON, Darren J. N. The Global Afterlives of Silence. . In: BARNETT, Christopher B. e ELLISTON, Clark J. Elliston. *Scorsese and Religion*. Leiden, Boston. Volume 15, 2019. (p. 287–310).

DETWEILER, Craig. Christianity. In: LYDEN, John. *The Routledge Companion to Religion and Film* (Routledge Religion Companions). Taylor and Francis. e-Library, 2010. (p.109–130).

DEUTSCHE KINEMATHEK. *Martin Scorsese*. Período da exposição 10.1.2013–12.5.2013. Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin. Disponível em: <https://www.deutsche-kinemathek.de/en/gallery/martin-scorsese>. Acesso em 4 de jun. 2023.

DOMECQ, Jean-Philippe. *Martin Scorsese: un rêve italo-américain*. Paris: Continents-Hatier, 1986, p. 9. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorseseun0000dome/mode/2up?q=scorsese>. Acesso em 26 jun. 2023.

DOUGAN, Andy. *Martin Scorsese: Close Up: The Making of His Movies (Close-Up Series) Paperback* – February 9, 1998. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsese0000doug/mode/2up?q=scorsese>. Acesso em 26 de jun. 2023.

DROUGUETT, Juan; MIRANDA, Adriano. *Dicionário Audiovisual*. (Coleção Cinegrafias) 1. ed. Jundiaí, SP: Paco e Littera. Edição do Kindle, 2021. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Dicion%C3%A1rio_Audiovisual.html?id=QIIXEAAAQBAJ&redir_esc=y. Acesso em 2 de jun. 2023.

DUNLAP, David W. *De Abissínia a Sião: Um Guia para as Casas de Culto de Manhattan*. Nova Iorque: Columbia University Press. ISBN 0-231-12543-7. p. 236, 2004. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.7312/dunl12542/html>. Acesso dia 4 de jun. 2023.

EBERT, Roger. *A New Testament story in an Old Testament land*. 29 de out. 2008a. RogerEbert.com. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/the-last-temptation-of-christ-1988>. Acesso em 19 de abr. 2023.

EBERT, Roger. *Scorsese by Ebert*. Chicago: The University Press of Chicago, 2008b. Disponível em: <https://archive.org/details/scorsesebyebert00eber/page/n3/mode/2up?q=MARTIN+SCORSES>. Acesso em 7 de jun. 2023.

EBERT, Robert. *The great movies*. New York: Broadway Books, 2002. Disponível em: <https://archive.org/details/greatmovies0000eber/page/n16/mode/1up?view=theater>. Acesso em 7 de jun. 2023.

EDMONDS, Richard L. *Macau*. (China: Special Administrative Region). Oxford, Inglaterra; Santa Barbara, Calif.: Clio Press. 1989. Disponível em: <https://archive.org/details/macau0000edmo/page/n7/mode/2up>. Acesso em 8 de jun. 2023.

EHRMAN, Bart D. *The New Testament: A Historical Introduction to the Early Christian Writings*. New York: Oxford University Press, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/the-new-testament-a-historical-introduction-to-the-early.-christian-writings-bart-d.-ehrman>. Acesso em 3 de jun. 2023.

EL GRECO; RUSSELL, Peter. *Delphi Complete Works of El Greco (Illustrated) (Delphi Masters of Art Book 41) (English Edition) Delphi Classics*. 2017. Hastings, East Sussex. Reino Unido: Delphi Publishing Ltd.

ELIADE, Mircea; COULIANO, Ioan P. *Dicionário de Religiões*. Com a colaboração de H. S. Wiesner: tradução Ivone Castilho Benedetti. 3º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

ELIADE, Mircea. *Ferreiros e alquimistas*. Coleção Espírito e Matéria. [Tradução: Roberto Cortes de Lacerda]. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1979.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução: Rogério Fernandes. 4º ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018 (Coleção biblioteca do pensamento moderno).

ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. [Tradução: Fernando Thomaz, Natália Nunes] 6º ed. São Paulo: Editora WMF. Martins Fontes, 2022.

ELIE, Paul. *The Passion of Martin Scorsese*. Feature. The New York Times Magazine. 21 de nov. 2016. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2016/11/27/magazine/the-passion-of-martin-scorsese.html>. Acesso dia 7 de jun. 2023.

ENDO, Shusako. *Silêncio*. [Título original: *Chinmoku* (1966)] Tradução: Mário Vilela. 2º ed. São Paulo: Planeta, 2016. Disponível em inglês: <https://archive.org/details/silence00endo>. Acesso em 7 de jun. 2023.

ESCASOS incidentes en el estreno en España de ‘La última tentación de Cristo’. El País. Madrid. 15 de oct. 1988. Recuperado el 31 de jan. 2021. Cultura. Disponível em: https://elpais.com/diario/1988/10/15/cultura/592873206_850215.html. Acesso em 22 de fev. 2023.

EURONEWS. *Filme de Scorsese sobre jesuítas portuguesas estreia a 29 de dezembro*. Cinema. 1 de dez. 2016. Disponível em: <https://pt.euronews.com/cultura/2016/12/01/filme-de-scorsese-sobre-jesuítas-portuguesas-estrela-a-29-de-dezembro>. Acesso em 6 de abr. 2023.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Mini Aurélio: o dicionário de língua portuguesa*. 8º ed. rev. atual. Curitiba: Positivo, 2010.

FRASER, Tom e BANKS, Adam. *The complete guide to colour*. Lewes, East Sussex: Ilex. 2004. 224p. Disponível em: <https://archive.org/details/completeguidetoc0000fras>. Acesso em 26 de jun. 2023.

FRITZ, Ben. *Scorsese sued by Cecchi Gori Pictures for movie choice*. 23 de ago. 2012. Los Angeles Times. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-xpm-2012-aug-23-la-et-ct-scorsese-lawsuit-cecchi-gori-silence-wolf-wall-street-20120822-story.html>. Acesso em 6 de mar. 2023.

FORLIN, Miguel. Os melhores filmes de 2017: uma seleção pessoal de nossos críticos. *ESTADÃO*. Estado da Arte. 29 de dez. 2017. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/os-melhores-filmes-de-2017-uma-selecao-pessoal-de-nossos-criticos/>. Acesso em 21 de mar. 2023.

FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Beats*. (Understanding contemporary American literature). Published in Columbia, South Carolina, by the University of South Carolina Press. 1992.

FULLER studio. *A Conversation with Martin Scorsese on Faith and Film*. 31 de jan. 2017 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_w6bIgcgCOc. Acesso em 9 de jun. 2023.

GABRIEL, Peter. *Passion: Music for The Last Temptation of Christ*. Wiltshire/ England: Real World Records, 1988. 1 CD. 67min3s. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmcjOnFmIlg-LqTocHbQkFw>. Acesso em 1 de nov. 2021. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/passion-music-for-the-last-temptation-of-christ-mw0000204174>. Acesso em 1 de nov. 2021.

GABRIEL, Peter. Peter Gabriel looks back on *Passion*. In this short film, from 2002, Peter Gabriel discusses recording the album 'Passion', which is the music he created for the Martin Scorsese movie 'The Last Temptation of Christ'. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IPq1KcmxQE0&list=PL2GOW57QfUBO_iJ5senKagSBe_bMXVUWx&index=1. Acesso em 1 de nov. 2021.

GABRIEL, Peter. *Passion Sources*. (Various Artists). 04 jun. 1989. REAL WORLD: VINYL. Disponível em: <https://realworldrecords.com/releases/passion-sources/>. Acesso em 28 jul. 2022.

GARDNER, Eriq. *Court Voids Fraudulent Transfer of 42 Film Projects Including Martin Scorsese and Michael Mann Movies*. 15 de fev. 2018. The Hollywood Reporter. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/court-voids-fraudulent-transfer-42-film-projects-including-martin-scorsese-michael-mann-movies-1084712/>. Acesso em 6 de mar. 2023.

GARRITY, James E. (editado e adaptado). *New York's First Cathedral: The Basilica of St. Patrick's Old Cathedral*. [1º versão: Joyce Mendelsohn, 2001]. Estados Unidos: Nova Iorque, 2015. Disponível em: <https://oldcathedral.org/history>. Acesso dia 4 de jun. 2023.

GESSEL, Van C. *The Long Road to Silence*. Internacional da Brigham Young University – BYU). YouTube. 19min32s. 03 de maio 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pHDrgZb3QVY>. Acesso em 12 de jun. 2023.

GOLDDERBY [Gold Derby]. *Silence Q&A: Martin Scorsese questioned how one can be a Christian in this world*. 9 de dez. de 2016. 4min59s. YouTube Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oXRV3RRnkW4>. Acesso em 8 jun. 2023.

GOLDMAN, Ari L. *Episcopal Bishop Paul Moore Jr., 83, Dies*; Strong Voice on Social and Political Issues. Nova Iorque: The New York Times. 2 de maio 2003. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2003/05/02/nyregion/episcopal-bishop-paul-moore-jr-83-dies-strong-voice-social-political-issues.html?smid=url-share>. Acesso em 8 de jun. 2023.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A história da arte* (Tradução: Cristiana de Assis Serra – Reimpr.). Rio de Janeiro: LTC, 2018. Disponível em inglês: https://archive.org/details/storyofart0000gomb_p417. Acesso em 9 de mar. 2023.

GRAHAM, David John. Redeeming Violence in the Films of Martin Scorsese. In: MARSH, Clive e ORTIZ, Gaye. *Explorations in Theology and Film: movies and meaning*. Blackwell Publishing. 2004, p. 87–95. Disponível em: <https://archive.org/details/explorationsinth0000unse>. Acesso em 4 de jun. 2023.

GRIERSON, Tim. *Martin Scorsese in Ten Scenes: The stories behind the key moments of cinematic genius*. Ilex Press; UK ed. Edição. 2015. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsesein0000grie>. Acesso em 3 de jun. 2023.

GRIST, Leighton. *The Films of Martin Scorsese, 1963–77: Authorship and Context*. Palgrave Macmillan: UK, 2000. Disponível em: <https://archive.org/details/filmsofmartinsco0000gris/mode/2up?q=The+Films+of+Martin+Scorsese%2C+1963%E2%80%9377>. Acesso em 4 de jun. 2023.

GUÉNON, René. *Symbols: the universal language of sacred science*. Cambridge, UK: Quinta Essentia, 1995. Disponível em: https://archive.org/stream/reneguenon/1962%20-%20Symbols%20of%20Sacred%20Science%20-%20Fundamental%20Symbols%20-%20The%20universal%20language%20of%20sacred%20science_djvu.txt. Acesso em 11 de jun. 2023.

HADDAD, Naief. *Moralismo exacerbado guiou rompantes de Jânio Quadros*. 9 de jan. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/moralismo-exacerbado-guiou-rompantes-de-janio-quadros.shtml>. Acesso em 26 de jun. 2023.

HANSON, John Samuel. *Supply Chain*. Música instrumental do trailer do filme *Silêncio* (2016). Confidential Music Group (Scores for all media): Stronghold. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50Re3wzTfVw>. Acesso em 9 de jun. 2023.

HARPER, Douglas. *Veronica*. 25 de out. 2017. Online Etymology Dictionary. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/Veronica>. Acesso em 21 de abr. 2023.

HAYES, Kevin J. (Org.). *Martin Scorsese's Raging Bull*. Cambridge Film Handbook. University of Central Oklahoma Cambridge University Press 2005. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsesesr0000unse/mode/2up?q=Martin+Scorsese%E2%80%99s+Raging+Bull>. Acesso em 7 de jun. 2023.

HEGARTY, Paul. *Peter Gabriel: Global Citizen* (Reverb). Livros de Reaktion. Edição do Kindle. 2018. 248p.

HENRY, Michael. Raging Bull. From *Positif*, April 1981, originally published as “Nuit blanche et chambre noire.” This interview took place in Paris during the night of February 11–12, 1981. Translated by Peter Brunette. Reprinted by permission. In: RIBERA, Robert. *Martin Scorsese: Interviews*. Revised and Updated, University Press of Mississippi: Jackson, 2017

HIBBS, Thomas S.. Religious Speech and Action Silenced. *National Review*. 25 de fev. 2017. Disponível em: <https://www.nationalreview.com/2017/02/silence-movie-martin-scorsese-shusaku-endo-novel-christianity-japan-statism-review/>. Acesso em 17 de mar. 2023.

HIGUET, Etienne Alfred. Atualidade da teologia da cultura de Paul Tillich. **Correlatio**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 11–25, 2019. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/10103>. Acesso em 7 de jun. 2023.

HORNE, Mark J. *The Victory According to Mark: An Exposition of the Second Gospel*, 2003, p. 12. Disponível em: <https://archive.org/details/victoryaccording0000horn>. Acesso em 27 de jun. 2022. Disponível: <https://archive.org/details/victoryaccording0000horn>. Acesso 3 de jun. 2023.

HORNE, Philip. Martin Scorsese: Catholic tastes. British Film Institute (BFI). *Sight and Sound*. On-set photography by Brigitte Lacombe. fev. 2017, volume 27, edição 2 (p. 16–35). Londres. Disponível em: <https://archive.org/details/Sight.and.Sound.Vol.27.No.02.February.2017.siPDF>. Acesso em 5 abr. 2023.

IMDb [Internet Movie Database]. *IMDb Conditions of Use*. 1990. Seattle. Disponível em <https://www.imdb.com/conditions>. Acesso em 26 de jul. 2023.

IMDb [Internet Movie Database]. *Vatican Best Films List: Francesco, giullare di Dio*. 23 de set. 2016. Disponível em: <https://www.imdb.com/list/ls063880308/>. Acesso em 4 de jun. 2023.

IMDb [Internet Movie Database]. *Silence: awards*. 2016a. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0490215/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em 8 de jun. 2023.

IMDb [Internet Movie Database]. *The Last Temptation of Christ: awards*. 1988. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0095497/awards/?ref_=tt_awd. Acesso em 18 de fev. 2023.

I.N.R.I. In.: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/i.n.r.i/>. Acesso em 19 de jan. 2023.

JASPERS, Kristina; WARNECKE, Nils (editors). *Martin Scorsese*. In collaborazione con Nicoletta Pacini and Tamara Sillo Published by Silvano Editoriale, Milano, 2013. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsese0000unse>. Acesso em 7 de jun. 2023.

JACOBSON, Harlan. *Interview: Martin Scorsese: The director on his passion project, The Last Temptation of Christ*. September-October 1988, p. 31–33 Published by Film at Lincoln Center. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/article/interview-martin-scorsese-the-last-temptation-of-christ/>. Acesso em 7 de jun. 2023.

JOHNSTON, Robert K. *Reel Spirituality: theology and Film in Dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic, 2006. Disponível em: https://archive.org/details/reelspirituality0002edjohn_h1n4/page/12/mode/2up?q=Screen+Christologies. Acesso em 26 de jun. 2023.

JOHNSTON, William. Shusaku Endo and the Quest for an Asian, Contemplative Christianity. In: GRIFFITH, Michael; TULIP, James (eds). *A Grain of Eternity*: 1997. Australian International Religion, Literature and the Arts Conference Proceedings. Sydney: Australian Catholic University, 1997. Publicado online em 21 jun. 2017. Disponível em: <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/SSR/issue/view/864>. Acesso em 17 de mar. 2023.

JOHNSTON, William. *Prefácio da tradução inglesa*. In: ENDO, Shusako. *Silêncio*. [Título original: *Chinmoku* (1966)] Tradução: Mário Vilela. 2º ed. São Paulo: Planeta, 2016. p. 11–25.

JORDAAN, Pierre J.. Seeds of the Church? Silence and the Relevance of 2 Maccabees 6:18–7:42. *Journal of Early Christian History*. Publicado online 24 de ago. Volume 8 – Issue 1. 2018. p. 3–21. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/2222582X.2018.1473715>. Acesso em 16 de mar. 2023.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis, Vozes, v. 9/1, 2014, §88. Disponível em: <https://archive.org/details/OsArquetiposEOInconscienteColetivo>. Acesso em 3 de jun. 2023.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia do inconsciente*. [Tradução de Maria Luiza Appy] 24 ed. Petrópolis, Vozes, v. 7/1, 2014, §108, §122. Disponível em inglês: <https://archive.org/details/C.G.JungCollectedWorksVol7Part1TheEffectsOfTheUnconsciousUponConsciousness>. Acesso em 3 de jun. 2023.

KAPLAN, Jonathan. Taxi Dancer: Martin Scorsese Interviewed. *Film Comment*, July/August, 1977. Reprinted by permission. In: RIBERA, Robert. *Martin Scorsese: Interviews*. Revised and Updated, University Press of Mississippi: Jackson, 2017.

KAZANTZAKIS, Nikos. *A última tentação de Cristo*. [1º ed. 1951]. Tradução: Waldéa Barcellos e Rose Nânie Pizzinga. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

KEANE, James T. Explainer: What is the history of the Latin Mass? *America magazine: the Jesuit review*. 16 July 2021. Disponível em: <https://www.americamagazine.org/faith/2021/07/16/latin-mass-pope-francis-restrict-summorum-pontificium-benedict-241060>. Acesso em 7 de jun. 2023.

KELLY, Mary Pat. *Martin Scorsese: A Journey*. Thunder's Mouth Press. 2004. 320p. Updated edition. Disponível em: <https://archive.org/details/martinscorsesejo0000kell/mode/2up?q=scorsese>. Acesso em 26 de jun. 2023.

KENWORTH, Christopher. *Shoot Like Scorsese: The Visual Secrets of Shock, Elegance, and Extreme Character*. USA: Michael Wiese Productions, 2015.

KIRCHGAESSNER, Stephanie. Martin Scorsese meets Pope Francis 30 years after Christ film row. 30 de nov. 2016. *The Guardian*. Roma

Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2016/nov/30/martin-scorsese-meets-pope-francis-30-years-after-christ-film-row>. Acesso em 9 de jun. 2023.

KISHINO, Hisashi. From Dainichi to Deus. The early missionaries' discovery and understanding of Buddhism. In Üçerler, M. Antoni J. (Ed.). *Christianity and cultures. Japan and China in comparison, 1543-1644*. Rome, Institutum Historicum Societatis Iesu. 2009. p. 45-60.

KLUGE, Kathryn e KLUGE, Kim Allen. *Silence* (soundtrack). 1 CD. 51m40s. 2016.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/29BBUE3KRGalBtLf53IGw?si=5WhvluCQQg6Efaw0XZPnDg>. Acesso em 19 de fev. 2023

KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996.

Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 13 de jun. 2023.

KOJIMA, Yoshie. *Reprodução da imagem da Madonna Salus Populi Romani no Japão*.

Tradução de Angelica Alencar. Cadernos de História UFPE (CADHIST UFPE), ISSN: 2594-3766, n. 12, vol. 12, p. 18–29, Jan-Dez, 2017 <http://dx.doi.org/10.29022/chufpe.issn2594-3766.2017.12.03>. Disponível em:

<https://periodicos.ufpe.br/revistas/cadernosdehistoriaufpe/article/view/237271/29604>. Acesso em 8 de abr. 2023.

LA MOTTA, Jake; CARTER, Joseph; SAVAGE, Peter. *Raging Bull: my story*. [1º ed. 1970]

Editora: Da Capo, 1997. Disponível em: <https://archive.org/details/ragingbullmystor00lamo>. Acesso em 4 de jun. 2023.

LEACH, Jim. *The Art of Martin Scorsese*. HUMANITIES (The magazine of the national endowment for the humanities), July/August 2013, Volume 34, Number 4. Disponível em:

<https://www.neh.gov/humanities/2013/julyaugust/conversation/the-art-martin-scorsese>.

Acesso em 7 de jun. 2023.

LE MAY, Alan Brown. *The searchers*. [1º ed. 1954]. Wheeler Publishing: large Print edição, 2014.

LIENESCH, Michael, *Redeeming America: Piety and Politics in the New*

Christian Right (Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1993), p. 4–7.

Disponível em: <https://archive.org/details/redeemingamerica0000lien>. Acesso dia 2 de jun.

2023.

LINDLOF, Thomas R. *Hollywood under siege: Martin Scorsese, the religious right, and the culture wars*. The University Press of Kentucky, 2008. Disponível em:

<https://archive.org/details/hollywoodundersi0000lind/mode/2up?q=Hollywood+under+siege>.

Acesso em 26 de jun. 2023.

LMU School of Film and Television. *The Hollywood Masters: Willem Dafoe on The Last Temptation of Christ*. Los Angeles. 26 de fev. de 2018. 7min26s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zGzhHVFpcAM&list=PLosF1szCO64kj7MssdCCChsm4TLBD6jw7x>. Acesso em 7 de jun. 2023.

LOMBARDO, Patrizia. *Cities, Words, and Images: from Poe to Scorsese*. New York: Palgrave Macmillan. 2003. p. 186–215. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Cities_Words_and_Images.html?id=rBfrAAAAMA-AJ&redir_esc=y. Acesso em 4 de jun. 2023.

LOPES, Adriana. *Vocabulário para cinema: inglês/português*. Com apresentação de Rubens Ewald Filho. São Paulo: Special Book Services Livraria. 2004

LUCONI, Stefano. Forging an Ethnic Identity: The Case of Italian Americans. 2003. *Revue française d'études américaines* 2003/2 (nº96), p. 89–101. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2003-2-page-89.htm#re12no12>. Acesso em 4 de jun. 2023.

LYDEN, John. *Film as religion: Myths, morals and rituals*. New York, NYU Press. Edição do Kindle. 2003. Disponível em: <https://archive.org/details/filmasreligionmy0000lyde>. Acesso em 3 de jun. 2023.

LYDEN, John. *The Routledge Companion to Religion and Film* (Routledge Religion Companions). Taylor and Francis. e-Library, 2010.

MACNAB, Geoffrey. *The making of Taxi Driver*. Londres: Unanimous. 2006. Disponível em: <https://archive.org/details/makingoftaxidriv0000macn/page/74/mode/2up?q=social+context&view=theater>. Acesso em 4 de jun. 2023.

MANNING, Russel Re. Tillich's theology of art. In.: MANNING, Russel Re (Ed.). *The Cambridge companion to Paul Tillich*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009, p. 152–172.

MARKHAM, James M. *A religious war ignites anew in France*. 9 de nov. 1988. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1988/11/09/world/religious-war-ignites-anew-in-france.html>. Acesso em 26 de jun. 2023.

MARTIN, James, S.J. Full Transcript: Martin Scorsese discusses faith and his film *Silence*. 9 de dez. 2016. *America: the Jesuit review*. Disponível em: <https://www.americamagazine.org/faith/2016/12/10/full-transcript-martin-scorsese-discusses-faith-and-his-film-silence>. Acesso em 5 de abr. 2023.

MARTIN, James, S.J.. Fr. James Martin answers 5 common questions about *Silence*. 18 de jan. 2017. *America: the Jesuit review*. Disponível em: <https://www.americamagazine.org/arts-culture/2017/01/18/fr-james-martin-answers-5-common-questions-about-silence>. Acesso em 15 de mar. 2023.

MARTIN, Kathleen; RONNBERG, Ami (Editores). *O livro dos símbolos*. Archive for Research in Archetypal Symbolism. Editora: Taschen. 2012.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia: técnicas de filmagem* (tradução: Janaína Marco Antônio; revisão técnica Francisco Ramalho Jr.). São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MASE-HASEGAWA, Emi. *Christ in Japanese Culture: Theological Themes in Shusaku Endo's Literary Works*. Brill's Japanese Studies Library (Book 28). Brill Academic Pub, 2008.

MATSUOKA, Fumitaka. *The church in the world: the Christology of Shusaku Endo*. Out. 1982. Volume 39, Issue 3. <https://doi.org/10.1177/004057368203900307>. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/004057368203900307>. Acesso em 23 de mar. 2023.

MATTHEWS, Joshua. *Silence: A Movie Review*. Part of the American Film Studies Commons, and the Christianity Commons. 2017. Disponível em: https://digitalcollections.dordt.edu/faculty_work/658. Acesso em 22 de mar. 2023.

MATTHEWS, Richard [translation]. *The Parish Church of St. Stephen in Tesserete*. Texto compilado em italiano por Maurizio Cattaneo. [s.d.]. Disponível em: <https://www.capriasca.ch/Per-visita-chiesa-TessereteInglesepdf-ac044000?i=1>. Acesso em 7 de jun. 2023.

MEIRELES, Leonardo Rezende. *A concepção de fé segundo Paul Tillich*. 2013. 107f. Dissertação (mestrado acadêmico). Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/1210>. Acesso em 26 de jun. 2023.

MESSINA Antonello da. **Crucifixion**. 1475. Wood, 42 x 25,5 cm. National Gallery, London. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

MESSINA Antonello da. **Crucifixion**. 1475. Oil on panel 52.5 x 42.5 cm. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

MESSINA Antonello da. **Crucifixion**. 1467-69. Tempera and oil on panel, 39 x 23 cm. Muzeul National Brukenthal, Sibiu. In: KRÉN, Emil e MARX Daniel. © Web Gallery of Art. Online desde 1996. Disponível em: https://www.wga.hu/index_welcome.html. Acesso em 8 de jun. 2023.

MONTERDE, José Enrique. *Martin Scorsese*. Madrid: Càtedra. Signo e Imagem/ Cineastas, 2000.

MONTEVECCHIO, Caesar A.. *Silence*. *Journal of Religion & Film*: Vol. 21 : Iss. 1 , Article 26. 2017. Disponível em: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol21/iss1/26>. Acesso em 12 de jun. 2023.

MYERS, Cari. *Violence and Redemption in Scorsese's Films: a Girardian Reading*. In: BARNETT, Christopher B. e ELLISTON, Clark J. Elliston. *Scorsese and Religion*. Leiden, Boston. Volume 15, 2019. p. 91–106.

NBR [THE NATIONAL BOARD OF REVIEW]. Previous awards. *Awards for 1988*. 29 de set. 2007. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20070929083539/http://www.nbrmp.org/awards/past.cfm?year=1988>. Acesso dia 7 de jun. 2023.

OLIVEIRA, Antônio Genivaldo Cordeiro de. *Sementes inesperadas de um jardim (des)encantado: a construção político-ecclesial da identidade de Igreja local no Japão: um estudo a partir do conflito com o Caminho Neocatecumenal*. 2016, 354f. Doutorado em Ciência da Religião. Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, São Paulo. Repositório PUCSP: <https://sapientia.pucsp.br/handle/handle/19431>. Acesso em 8 de jun. 2023.

OLIVEIRA, Antônio Genivaldo Cordeiro de. A transformação de Deus em Kami: Fracasso ou diálogo com a cultura local? p. 94–117. In: MOURA, Carlos André Silva de [et all] (org.). *História, narrativas e religiões*. 1 ed. Recife: Editora EDUPE, 2018. 224p.

OTTO, Rudolf. *O Sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional* [Traduzido por Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal EST: Petrópolis: Vozes, 2007.

PACATTE, Rose. *Scorsese's Silence is his most Catholic film*. 21 de dez. 2016. National Catholic Reporter: Culture. Disponível em: <https://www.ncronline.org/blogs/ncr-today/scorseses-silence-his-most-catholic-film>. Acesso em 22 de mar. 2023.

PARKER, Steve. *Lumière brothers*. London: Belitha. 2003. Disponível em: <https://archive.org/details/lumierebrothers0000park/page/n5/mode/2up?q=Lumi%C3%A8re+brothers>. Acesso em 4 de jun. 2023.

PAIVA, Geraldo José de. *Psicologia cultural da religião: a evolução da percepção do catolicismo em três romances do escritor católico japonês Shusaku Endo*. *Revista USP*, (79), 183–194. 2008. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i79p183-194>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13704>. Acesso dia 6 de abr. 2023.

PINTOR NANBAN. 雪のサンタ・マリア [Nossa Senhora das Neves]. [acessar aba: Our Treasures]. Entre 1600–1614. Pintura japonesa. 21 x 28cm. Nagasaki. In: THE TWENTY-SIX MARTYRS MUSEUM Home Page. Disponível em: <http://www.26martyrs.com/>. Acesso em 13 de jun. 2023.

PIEPER, Frederico. *Religião e cinema*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015. Disponível em: <https://independent.academia.edu/FredericoPieperPires>. Acesso em 3 de jun. 2023.

PILEGGI, Nicholas. *Wiseguy: life in a Mafia family*. Simon & Schuster, Inc. Nova Iorque. 1985. p. 4. Disponível em: https://archive.org/details/wiseguy00nich_aso/page/4/mode/2up?q=prologue&view=theater. Acesso em 4 de jun. 2023.

PRAEMIUM IMPERIALE in honour of Prince Takamatsu. *Martin Scorsese*. Out. 2016. Disponível em: <https://www.praemiumimperiale.org/en/laureate-en/laureates-en/scorsese-en>. Acesso em 9 de maio de 2023.

RAMOS, Denise Gimenez. O simbolismo do coração. DOI: <http://dx.doi.org/10.15603/1677-2644/correlatio.v1.n2.p.26-41.2002>. Revista Correlatio. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/viewFile/1814/1798>. Acesso em 7 de jun. 2023.

RAYMOND, Marc. How Scorsese Became Scorsese: a historiography of New Hollywood's most prestigious auteur. In: BAKER, Aron. *A Companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons, Inc., 2015. (p. 17–37).

RAYMOND, Marc. *Hollywood's New Yorker: The Making of Martin Scorsese*. SUNY Press. Published by State University of New York Press, Albany. 2013. Disponível em: <https://archive.org/details/hollywoodsnewyor0000raym/page/96/mode/2up?q=The+Word+Made+Flesh+Catholicism+and+Conflict+in+the+Films+of+Martin+Scorsese>. Acesso em 26 de jun. 2023.

RIEGEL, Garland. *Cicada in Chinese Folklore*. Reproduced with permission from the Melsheimer Entomological Series (a publication of the Entomological Society of Pennsylvania.). 1994. Disponível em: https://web.archive.org/web/20061110080636/http://www.bugbios.com/ced3/cicada_chfolk.html. Acesso em 25 de abr. 2023.

REINHARTZ, Adele. Jesus and Christ-Figures. In: LYDEN, John. *The Routledge Companion to Religion and Film* (Routledge Religion Companions). Taylor and Francis. e-Library, 2010. (p. 420–439).

REINSTEIN, Mara. *Martin Scorsese on His Latest Project: Educating Students about the Power of Film*. 28 de março 2018. Disponível em: <https://parade.com/657887/maramovies/martin-scorsese-on-his-latest-project-educating-students-about-the-power-of-film/>. Acesso em 4 de jun. 2023.

RENDERS, Helmut. Imaginário religioso católico-protestante-pentecostal?: as implicações das múltiplas re-edições do “Livrinho do coração: ciências da religião - história e sociedade”. *Revista Ciências da Religião: História e Sociedade*. Volume 7. N. 2. 2009a. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cr/article/view/602>. Acesso em 9 de jun. 2023.

RENDERS, Helmut. Deus, o ser humano e o mundo nas linguagens imagéticas da religião do coração. *Revista Pistis & Praxis: Teologia e Pastoral*. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 373-413, jul./dez. 2009b. Disponível em: <https://www.redalyc.org/toc.oa?id=4497&numero=49241>. Acesso em 13 de jun. 2023.

RENOIR, Jean. *Renoir on Renoir*. Interview, essays, and remarks. Translated by Carol Volk.. Cambridge studies in film. Cambridge University Press. 1989. p. 242.

REUTERS. *Chile libera exibição de “A última tentação de Cristo” após 14 anos*. Santiago. 02/11/2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/reuters/ult112u23891.shtml>. Acesso em 26 de jun. 2023.

RIBERA, Robert. *Martin Scorsese: Interviews*. Revised and Updated, University Press of Mississippi: Jackson, 2017. Disponível em: <https://archive.org/details/gangsterpriestit0000casi/page/266/mode/2up>. Acesso em 27 de abr. 2022.

RILEY, Thomas Robin. *Film, Faith, and Cultural Conflict: The Case of Martin Scorsese’s The Last Temptation of Christ*, Westport, CT: Praeger Publishers. 2003. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Film_Faith_and_Cultural_Conflict.html?id=PJgpSV28Y8EC&redir_esc=y. Acesso dia 2 de jun. 2023.

RISALITI, Sergio e VOSSILLA, Francesco. *Michelangelo*. La Pietà vaticana. Ediz. ilustrata (Saggi Bompiani). 2015.

ROARK, David. *Silence, guilt, Christ, and Martin Scorsese*. RogerEbert.com. 20 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/features/silence-guilt-christ-and-martin-scorsese>. Acesso em 8 de jun. 2023.

ROOS, Jonas. Religião, fé e preocupação ÚLTIMA partir de Paul Tillich. In: *Pensar a religião — temas e conceitos filosóficos contemporâneos*. Organizado por Frederico Pieper, Jonas Roos. São Paulo: Liber Ars, 2022. 166p.

ROSE, Charlie. *Filmmaker Martin Scorsese discusses the new documentary, “Stanley Kubrick: A Life in Pictures,”* joined by the film's producers, Christiane Kubrick and Jan Harlan. 15 de junho 2001. Disponível em: <https://charlirose.com/episodes/18172>. Acesso em 26 de jun.2023.

ROSTEN, Leo. *The new Joys of Yiddish*. Published by Three Rivers Press, New York, New York. Member of the Crown Publishing Group, a division of Random House, 2001. Disponível em: <https://archive.org/details/newjoysofyiddish0000rost>. Acesso em 7 de jun. 2023.

Rotten Tomatoes. About Rotten Tomatoes®. 1998. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/about#whatisthetomatometer>. Acesso em 11 de abr. 2023.

Rotten Tomatoes. *New York, New York* (1977). 1977. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/new_york_new_york. Acesso em 04 de jun. 2023.

Rotten Tomatoes. *Os bons companheiros* (1990). 1990. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/1032176_goodfellas. Acesso em Acesso em 04 de jun. 2023.

Rotten Tomatoes. Touro indomável (1980). 1980. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/raging_bull. Acesso em 04 de jun. 2023.

Rotten Tomatoes. A última tentação de Cristo (1988). 1988. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/last_temptation_of_christ. Acesso em 18 de fev. 2023.

Rotten Tomatoes. Silêncio (2016). 2016. Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/silence_2017. Acesso em 8 de jun. 2023.

SANTOS, Joe Marçal G. Cinema, realismo e revelação: um diálogo com Paul Tillich e André Bazin. *Correlatio*, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 345–360, 2017. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/COR/article/view/7800>. Acesso em 3 de jun. 2023.

SCHRADER, Paul. *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer / With a new Introduction: Rethinking Transcendental Style*. Oakland, California: University of California Press, 2018.

SCHICKEL, Richard. *Conversations with Scorsese*. New York: Alfred A. Knopf, 2011. Disponível em: <https://archive.org/details/conversationswit00scor/mode/2up?q=scorsese>. Acesso em 7 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *Board of directors*. In: The Film Foundation (TFF) Non-profit organization. Founder: Martin Scorsese. USA. 1990. Disponível em: <https://www.film-foundation.org/board>. Acesso em 7 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *Gangs of New York: making the movie*. New York: Miramax Books. 2002. 288p. Disponível em: <https://archive.org/details/gangsofnewyorkma0000scor/page/18/mode/2up?q=religion>. Acesso em 5 de abril 2022.

SCORSESE, Martin. *Il bello del mio mestiere. Scritti sul cinema*. Editions Cahiers du cinema, 2013.

SCORSESE, Martin e WILSON, Michael Henry. *A personal journey with Martin Scorsese through American movies*. New York: Miramax Books/Hyperion, in association with the British Film Institute, 1997. Disponível em: https://archive.org/details/isbn_9780786863280. Acesso em 8 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. Prefácio. In: ENDO, Shusaku. *Silêncio*. Tradução: Mário Vilela. 2º ed. São Paulo: Planeta, 2016. p. 7–9 (Prefácio).

SCORSESE, Martin. The birth of the cinema. In: SELZNICK, Brian. *Hugo movie companion*. A behind the scenes look at how beloved book became a major motion picture. New York, Scholastic Press, 2011. Cap. 2, p. 46–47. Disponível em: <https://archive.org/details/hugomoviecompani00selz/page/38/mode/2up?q=SELZNICK%2C+Brian.+Hugo+movie+companion.&view=theater>. Acesso em 26 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *The Best Music in Film*. 29 de set. 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100711082930/http://www.bfi.org.uk/sightandsound/filmmusic/detail.php?t=d&q=42>. Acesso em 4 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *Teaches Filmmaking*. Masterclass. 2018. Disponível em: <https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking/chapters/ms-introduction#transcript>. Acesso em 26 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *Workbook*. Teaches Filmmaking. Masterclass. 2018a. Disponível em: https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking?utm_campaign=Share&utm_medium=Email&utm_source=class_guest_next. Acesso em 6 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese Teaches Filmmaking*. Masterclass. 2018b. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/masterclass/search?query=martin%20Scorsese>. Acesso em 6 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. The power of the music (Lesson 23). In: *Workbook*. Teaches Filmmaking. Masterclass. 2018c. Disponível em: https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking?utm_campaign=Share&utm_medium=Email&utm_source=class_guest_next. Acesso em 23 de jun. 2023.

SCORSESE, Martin. Working with the script (Lesson 9). 15min19s. In: SCORSESE, Martin. *Martin Scorsese Teaches Filmmaking*. Masterclass. 2018d. YouTube. Disponível em: https://www.masterclass.com/classes/martin-scorsese-teaches-filmmaking?utm_campaign=Share&utm_medium=Email&utm_source=class_guest_next. Acesso em 3 de abr. 2023.

SEITZ, Matt Zoller. Reviews: *Silence*. RobertEbert.com. 23 de dez. 2016. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/silence-2016>. Acesso em 20 de abr. 2023.

SELZNICK, Brian. *A Invenção de Hugo Cabret*. [Tradução: Marcos Bagno]. São Paulo: Edições SM; 1ª edição, 2007. Disponível em: <https://archive.org/details/hugomoviecompani00selz>. Acesso em 4 de jun. 2023.

SERRANO, Arturo. *The Spectacle of Redemption: Guilt and Violence in Martin Scorsese's Raging Bull*. *Studia Gilsoniana* 4 (2):131–148. 2015. Disponível em: <https://philpapers.org/rec/SERTSO-7>. Acesso em 4 de jun. 2023.

SHISLEY, Steven. *Jesus and the Cross*: How the cross became Christianity's most popular symbol. 03 de fev. 2022. Disponível em: <https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/crucifixion/jesus-and-the-cross/>. Acesso 12 de jun. 2023.

SHONE, Tom. *Martin Scorsese: a retrospective*. Thames & Hudson. 2022

SINGER, Michael. The Greatest Story Ever Told. *Film Comment* 24, nº 5, September-October 1988, p. 44–47. Published by Film at Lincoln Center. Disponível em: <https://www.filmcomment.com/issue/september-october-1988/>. Acesso em 12 de jun. 2023.

SIJLL, Jennifer Van. *Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer*. [Tradução: Fernando Santos; revisão técnica: Phillipe Barcinski]. São Paulo: Editora WMF Martins fontes, 2017.

STERRITT, David. Images of Religion, Ritual, and the Sacred in Martin Scorsese's Cinema. In: BAKER, Aron. *A Companion to Martin Scorsese*. John Wiley & Sons, Inc., 2015. p. 91–113. Disponível em: <https://www.wiley.com/en-us/A+Companion+to+Martin+Scorsese-p-9781118585344>. Acesso em 7 de jun. 2023.

STUDIOBINDER. *How Martin Scorsese Captures Authenticity — Directing Styles Explained*. 25 de nov. de 2019. 20min18s. Studio Binder. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCLmvbe3D2A&t=268s>. Acesso em 14 de jun. 2023

TAN, Yvette. *Os japoneses cristãos que foram obrigados a pisotear a imagem de Jesus*. BBC News. 25 de nov. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50550605#:~:text=Hoje%2C%20cerca%20de%201%25%20dos,uma%20das%20maiores%20do%20pa%C3%ADs>. Acesso dia 14 de jun. 2023.

SUZUKI Norihisa. 聖書の日本語: 翻訳の歴史 / 鈴木 範久. [A Bíblia em japonês: História da tradução]. Tōkyō, Iwanami Shoten. 2006.

TEOTOSONE. Martin Scorsese on *The Last Temptation of Christ* [Deutsch untertitelt]. 31 de mai. 2014. 1 vídeo (13min14s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5wzPks3JDYs>. Acesso em 5 de jun. 2023.

TESOURADAS Pós-Regime Militar. **Folha de São Paulo**. 1 de ago. 1996. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/01/ilustrada/17.html>. Acesso em 26 de jun. 2023.

THE BERNARD HERRMANN SOCIETY. *Vertigo* (LP). 22 de março 2019. Disponível em: <http://www.bernardherrmann.org/events/2019-vertigo-lp/>. Acesso em 25 de maio 2022.

THE FILM FOUNDATION (TFF). *Non-profit organization*. Founder: Martin Scorsese. USA. 1990. Disponível em: <http://www.film-foundation.org/>. Acesso em 4 de jun.2023.

THE FILMS of *Martin Scorsese* [Os films de Martin Scorsese] (Documentário), 2000. 1 video. 58min1s. Diretor: Robert J. Emery. Produção: American Film Institute e Winstar Productions. [“The Directors: Martin Scorsese.” Featuring interviews with Jodie Foster, Willem Dafoe, Ray Liotta, Mary Elizabeth Mastrantonio & Joe Pesci]. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0313972/>. Acesso em 3 de jun.2023.

THE M.B. ARCHIVES. *The last Temptation of Christ: Commentary by Martin Scorsese & Paul Schrader*. 15 de abr. 2022. 1h38m3s. YouTube. Gravado em 1997 para o lançamento do filme *Criterion Collection Special Edition LaserDisc*. Este comentário foi editado para o YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ap1hcK2dBOQ>. Acesso em 5 de jun. 2023.

THE MOVIE TIMES. Martin Scorsese: *Silence*. 9 de dez. 2016a. 12min. YouTube. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=peOJ5mCeoDY&t=4s>. Acesso em 19 de mar. 2023.

THE MOVIE TIMES. Adam Driver: *Silence*. 9 de dez. 2016b. 5min15s. YouTube. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o-8xXV5MC8I>. Acesso em 20 de mar. 2023.

THE MOVIE TIMES. Jay Cocks: *Silence*. 9 de dez. 2016c. 7min22s. YouTube. Estados Unidos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=T73Re9zodsU&t=31s>. Acesso em 20 de mar. 2023.

THE NUMBERS. *Silence* (2016). 2016. Disponível em: [https://www.the-numbers.com/movie/Silence-\(2016\)#tab=summary](https://www.the-numbers.com/movie/Silence-(2016)#tab=summary). Acesso em 17 de mar. 2023.

THE NUMBERS. *The Last Temptation of Christ* (1988). 1988. Disponível em: <https://www.the-numbers.com/movie/Last-Temptation-of-Chris-The#tab=box-office>. Acesso em 17 de mar. 2023.

THE TWENTY-SIX MARTYRS MUSEUM. Japanese artist. *Saint Mary of the Snows* (Nanban art) (1600-1614). [acessar aba: Our Treasures]. Nagasaki. Disponível em: <http://www.26martyrs.com/>. Acesso dia 30 de abr. 2023.

THOMPSON, David; CHRISTIE, Ian (Orgs.). *Scorsese on Scorsese*. London: Faber & Faber, 2003. Disponível em: https://archive.org/details/scorseseonscorse0000scor_q1t9/mode/2up?q=scorsese. Acesso dia 7 de jun. 2023.

THOMPSON, Graham. *American Culture in the 1980s*. Twentieth-Century American Culture. Series editor: Martin Halliwell, University of Leicester. Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh. 2007.

TILLICH, Paul. *Christianity and the Encounter of World Religions*. Hardcover – January 1, Columbia University Press; 1st edition, 1963.

TILLICH, Paul. *A Coragem de Ser*: baseado nas Conferências Terry, pronunciadas na Yale University. Tradução: Eglê Malheiros. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

TILLICH, Paul. *The courage to be*. New Haven, Yale University Press 1952. Disponível em: <https://archive.org/details/couragetobe00till/mode/2up?q=the+courage+to+be>. Acesso em 26 jun. 2023.

TILLICH, Paul. *Dinâmica da fé*. São Leopoldo: Editora Sinodal, 1974.

TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009. Disponível em inglês: <https://archive.org/details/theologyofcultur0000paul>. Acesso em 2 de jun. 2023.

TILLICH, Paul. *On Art and Architecture*, ed. John Dillenberger and Jane Dillenberger. New York: Crossroad, 1987.

TILLICH, Paul. Preface. *Writings in the philosophy of culture*. Main works; v. 2. edited by Michael Palmer, 1990, p. ix -xii.

TILLICH, Paul. *Teologia Sistemática*. [Tradução: Getúlio Bertelli e Geraldo Korndörfer]. 8ª edição revista. São Leopoldo: Sinodal, 2019. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Teologia_Sistem%C3%A1tica.html?hl=pt-BR&id=dS9Jf-ZuDdwC&redir_esc=y. Acesso em 2 de jun. 2023.

TRIVIA. *A última tentação de Cristo*. Direção: Martin Scorsese. Produção: Universal Pictures. USA/CAN, 1988. YouTube. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0095497/trivia/?ref_=tt_trv_trv. Acesso em 6 de jun. 2023.

TZAFERIS, Vassilios. Crucifixion—The Archaeological Evidence. *Biblical Archaeology Review* 11.1 (1985): 44–53. Disponível em: <https://www.baslibrary.org/biblical-archaeology-review/11/1/6>. Acesso 12 de jun. 2023.

UCERLER, M. Antoni J, S.J.. *Martin Scorsese Brings ‘Silence’ To The Big Screen: A Story of Faith And Betrayal In 17th-century Japan*. *HuffPost*. 26 de dez. 2016. Disponível em: https://www.huffpost.com/entry/martin-scorsese-brings-silence-to-the-big-screen_b_58607807e4b068764965bd45. Acesso em 17 de mar. 2023.

VADICO, Luiz Antônio. *Filme de Cristo: oito aproximações*. São Paulo: Editora a Lápis. 2009.

WARD, Haruko Nawata. Resenha de *Silêncio* dir. por Martin Scorsese. *A Revisão Histórica Católica*. vol. 103 n°. 1, 2017. p. 169–170. *Projeto MUSE*. doi:10.1353/cat.2017.0055. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/651403/pdf>. Acesso em 6 de abr. 2023.

WILLIAMS, Charles Alfred Speed. *Chinese symbolism and art motifs: a comprehensive handbook on symbolism in Chinese art through the ages*. Fourth Revised Edition. Rutland, Vt.: Tuttle. 2006, 448p. Disponível em: https://archive.org/details/chinesesymbolism0000will_k0p1/page/n9/mode/2up?q=cicada. Acesso em 25 de abr. 2023.

WILLIAMS, Mark. *Martin Scorsese’s Silence: He Has Been Faithful to Shusaku Endo’s Text and to the Deep Questions within It*, Independent. January 9, 2017. Independent. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/martin-scorsese-silence-film-endo-shusaku-novel-adaptation-a7518086.html>. Acesso em 21 de mar. 2023.

WOODEN, Cindy. *Filmmaker Martin Scorsese talks about his faith, upcoming movie ‘Silence’*. Catholic News Service – Culture. 10 de dez. 2016. Disponível em: <https://www.ncronline.org/filmmaker-martin-scorsese-talks-about-his-faith-upcoming-movie-silence>. Acesso dia 12 de jun. 2023.

WRIGHT, Melanie J. *Religion and Film: an introduction*. I.B.Tauris & Co Ltd: New York. 2007. Disponível em: https://archive.org/details/religionfilmintr0000wrig_u3d5/page/2/mode/2up. Acesso em 7 de jun. 2023.

YOUNG, Michelle. *Crypts and catacombs of Little Italy*: What's buried in Manhattan's only basilica. 2021. Disponível em: <https://untappedcities.com/2013/06/05/crypts-of-little-italy-whats-buried-in-new-yorks-basilica/>. Acesso em 7 de jun. 2023.

YU, Doris. *Silence*: The True Story of the Jesuits in Japan. *Jesuits Magazine Spring 2017*. Disponível em: https://archive.jesuitsmidwest.org/news-detail?TN=NEWS-20161224094120_a. Acesso em 17 de mar. 2023.

ZHOU, Tony. *Martin Scorsese: The Art of Silence*. 6min8s. YouTube. 15 de jun. de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NUrTRjEXjSM>. Acesso em 5 de jun. 2023.

Referências filmográficas (Martin Scorsese) - organizado por ano.

WHAT'S a Nice Girl Like You Doing in a Place Like This? Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese. Fotografia: James Newman. Música: Richard H. Coll. Produção: New York University Department of Television, Motion Picture and Radio Presentations. USA, 1963, 9'. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9mfoIDK3Jc0&t=3s>. Acesso em 25 de março 2022. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0057680/>. Acesso em 25 de março 2022.

IT'S NOT Just You, Murray! Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese e Mardik Martin. Fotografia e música: Richard H. Coll. USA. Produção: New York University Department of Television, Motion Picture and Radio Presentations. USA 1964, 15'.

THE BIG Shave. Direção: Martin Scorsese. Produção: Martin Scorsese. USA, 1967, 6'.

WHO'S that knocking at my door? [Quem bate à minha porta?]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro; Martin Scorsese. Fotografia: Michael Wadley. Produção: Trimond Films, USA, 1967, 90'. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Film/21659-WHOS-THATKNOCKINGATMYDOOR?sid=77d78cb9-ba83-409a-ac22-5e44666fe678&sr=13.847677&cp=1&pos=0>. Acesso em 25 de março 2022.

STREET scenes. Direção: Martin Scorsese. Produção: New York Cinetracts Collective. USA 1970, 75', documentário.

BOXCAR Bertha [Sexy e marginal]. Direção: Martin Scorsese. Produção: American International Productions. USA, 1972, 88', DVD.

MEAN streets [Caminhos perigosos]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Taplin-Perry-Scorsese Productions. USA, 1973, 112', DVD.

ITALIANAMERICAN. Direção: Martin Scorsese. Produção: National Communications Foundation. USA, 1974, 48', documentário.

ALICE doesn't live here anymore [Alice não mora mais aqui]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Hollywood: Warner Bros. Pictures. USA, 1974, 112', DVD.

TAXI Driver. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader Produção: Bill/Philips: Productions, Taxi Driver Productions. USA. 1976, 112', DVD. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0075314/>. Acesso em 21 de abr. 2022.

NEW York, New York. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Earl Mac Rauch, Mardik Martin. Produção: Hollywood: Chartoff-Winkler Productions. USA, 1977, 163', DVD. Disponível em: https://www.imdb.com/video/vi1521664281?playlistId=tt0076451&ref_=tt_pr_ov_vi. Acesso em 27 de abr. 2022.

THE LAST Waltz. [O último concerto de rock]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Mardik Martin. Produção: Last Waltz Productions. USA, 1978, 115', documentário.

AMERICAN Boy: A profile of Steven Prince. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Julia Cameron. Produção: New Empire Films, Scorsese Films. USA 1978, 55', documentário.

RAGING Bull [Touro indomável]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader, Mardik Martin, do livro *The Raging Bull* de Jake La Motta. Produção: Chartoff-Winkler Productions. USA, 1980, 129', DVD. Official Trailer #1. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yUp6d79WRVI>. / Storyline. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0081398/>. Acesso em 27 de abr. 2022.

THE KING of Comedy [O rei da comédia]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul D. Zimmerman. Produção: Embassy International Pictures. USA, 1983, 109', DVD.

AFTER HOURS [Depois de horas]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Joseph Minion. Produção: Double Play Productions. USA, 1985, 96', DVD.

MIRROR, Mirror. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Joseph Minion de um conto de Steven Spielberg. Produção: Amblin Entertainment. USA, 1986, 24', episódio da série *Histórias Incríveis*. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x6hhiff>. Acesso em 25 de ago. 2022.

THE COLOR of Money [A cor do dinheiro]. Direção: Martin Scorsese. Produção: Touchstone Picture, Silver Screen Partners II. USA, 1986, 119', DVD. Trailer. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HtCuJx4Du_U. Acesso em 02 de ago. 2020.

BAD. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Richard Price. Música: Michael Jackson. Produção: Optimum Productions. USA, 1987, 16', videoclipe da música tocada por Michael Jackson.

THE LAST Temptation of Christ [A última tentação de Cristo]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader do livro *A última tentação de Cristo* de Nikos Kazantzakis. Produção: Universal Pictures. USA/CAN, 1988, 163', DVD.

SOMEWHERE Down the Crazy River. Direção e roteiro: Martin Scorsese. Música: Robbie Robertson. Produção: Limelight. USA, 1988b, 5', videoclipe da música tocada por Robbie Robertson.

LIFE Lessons [Contos de Nova Iorque: Lições da vida]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Richard Price. Produção: Touchstone. Pictures. USA 1989, 44', episódio da série *New York Stories*.

MADE in Milan. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Jay Cocks. Produção: Mercurio Cinematografica. USA/I, 1990, 27', documentário.

GOODFELLAS [Os bons companheiros]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese e Nicholas Pileggi do romance *Wiseguy* de Nicholas Pileggi. Produção: Irwin Winkler Productions Warner Bros. USA, 1990, 146', DVD.

CAPE Fear [Cabo do medo]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Wesley Strick, do romance *The Executioners* de John D. MacDonald e do roteiro de James R Webb. Produção: Amblin Entertainment, Cappa Films, Tribeca Productions. USA, 1991, 128', DVD.

THE AGE of Innocence [A época da inocência]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Jay Cocks, Martin Scorsese, do romance *The Age of Innocence* de Edith Wharton. Produção: Cappa-De Fina Productions. USA, 1993, 133', DVD.

A PERSONAL Journey with Martin Scorsese Through American Movies [Uma Viagem Pessoal Pelo Cinema Americano]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese, Michael Hnery Wilson. Produção: British Film Institute, Miramax Films. USA/GB, 1995, 225', documentário televisivo, DVD.

CASSINO. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Nicholas Pileggi, Martin Scorsese, do romance *Casino: Love and Honor in Las Vegas* de Nicholas Pileggi. Produção: Universal Pictures. USA, 1995, 178', DVD.

KUNDUN. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Melissa Mathison. Música: Philip Glass. Produção: Touchstone Pictures. USA, 1997, 128', DVD.

MY VOYAGE to Italy [Minha viagem à Itália]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese, Kent Jones, Suso Cecchi d'Amico, Raffaele Donato. Produção: Paso Doble Films, Media Trade, Cappa Productions. USA, 1999, 246', documentário televisivo, DVD.

SCORSESE, Martin. *O cinema por Scorsese: uma viagem pessoal pelo cinema americano, minha viagem à Itália*. Direção: Martin Scorsese. Versátil; (1995- 2001). DVD.

BRINGING Out the Dead [Vivendo no limite]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Paul Schrader, do romance *Bringing Out the Dead* de Joe Connelly. Produção: Paramount Pictures, Touchstone Pictures, De Fina-Cappa Productions. USA, 121', 1999, DVD.

GANGS of New York [Gangues de Nova Iorque]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Jay Cocks, Steven Zaillian, Kenneth Lonergan. Produção: Miramax Film, Touchstone Pictures, Initial Entertainment Group, P. E. A. Films. USA, 168', 2002, DVD. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetailsPrintView/54000>. Acesso dia 20 de março 2022.

THE BLUES: Feel like going home. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Peter Guralnick. Produção: BBC, Cappa Productions. GB/USA, 2003, 83', documentário televisivo.

LADY by the Sea: The Statue of Liberty. Direção: Martin Scorsese. Codireção: Kent Jones. Roteiro: Kent Jones, Martin Scorsese. Produção: History Channel. USA, 2004, 55', documentário televisivo.

THE AVIATOR [O aviador]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan. Produção: Miramax Fil, Initial Entertainment Group, Forward Pass, Appian Way, IMF, Warner Bros. 2004, 169', DVD.

NO DIRECTION Home: Bob Dylan. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Mustapha Barat. Música: Bob Dylan. Produção: BBC, NHK, Box TV, Cappa-De Fina Productions, PBS. 2005, 208', documentário televisivo.

THE DEPARTED [Os infiltrados]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: William Monahan, do roteiro de Alan Make e Felix Chong. Produção: Warner Bros. Pictures. USA/ Hong Kong, 2006, 151', DVD.

THE KEY to Reserve. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Ted Griffin. Produção: JWT, Ovideo. 2007, 10'.

SHINE a light. Direção: Martin Scorsese. Música: The Rolling. Produção: Concert Productions International, Shangri-La Entertainment, USA 2008, 122', documentário, DVD.

SHUTTER Island [Ilha do medo]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Laeta Kalogridis. Produção: Paramount Pictures. USA, 2010, 138', DVD.

A LETTER to Elia. Direção: Martin Scorsese. Codireção: Kent Jones. Roteiro: Kent Jones, Martin Scorsese. Produção: Far Hills Pictures, Sikelia Productions. USA, 2010, 60', documentário televisivo.

BOARDWALK Empire. Temporada 1 - Episódio 1. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Terence Winter do romance *Boardwalk Empire: The birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* de Nelson Johnson. Produção: HBO, Leverage Management, Closest to the Hole Productions, Sikelia Productions, Cold Front Productions. USA, 2010, 72', episódio piloto da série *Boardwalk Empire*, DVD.

PUBLIC Speaking. Direção: Martin Scorsese. Produção: HBO. USA, 2010, 84', documentário televisivo.

GEORGE Harrison: Living in the Material World. Direção: Martin Scorsese. Produção: Grove Street Pictures, Spifre Pictures Sikelia Productions. USA, 2011, 208', DVD.

HUGO [A invenção de Hugo Cabret]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: John Logan do romance *The Invention of Hugo Cabret* de Brian Selznick. Produção: GK films, Infinitum Nihil, Paramount Pictures. USA, 2011, 126', DVD.

THE WOLF of Wall Street [O lobo de Wall Street]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Terence Winter, baseado no romance *The Wolf of Wall Street*, de Jordan Belfort. Produção: Red Granite Pictures, Appian Way, Sikelia Productions, Emjag Productions. USA, 2013, 180', DVD.

O ARGUMENTO de 50 Anos. Direção: David Tedeschi, Martin Scorsese Roteiro: Martin Scorsese. Produção: Magna Global Entertainment, Sikelia Productions e Verdi Productions. USA, 2014, 97', documentário.

THE AUDITION. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Terence Winter. Produção: RatPac entertainment. USA, 2015, 16'.

VINYL. Episódio 1. Direção: Martin Scorsese, Brian Koppelman, David Levien. Produtores: Jagger, Terence Winter, Rick Yorn, Victoria Pearman, Emma Tillinger Koskoff, John Melfi, Allen Coulter. USA, 2016, 59'.

SILENCE [Silêncio]. Direção: Martin Scorsese. Roteiro: Martin Scorsese, Jay Cocks, baseado no romance Chinmoku de Shûsaku Endô. Produção: Cappa Defina Productions, Cecchi Gori Pictures, Corsan, Emmett/Furla Films, Sikelia Productions, AI-Film, Fábrica de Cine, SharpSword Films. USA/México/Taiwan, 2016, 161', DVD.

Teses e dissertações sobre Scorsese

ALLEN, Gregory. *The word made cinematic: the representation of Jesus in cinema*. 2008. 319 f. PhD in Philosophy. Arts and Sciences, University of Pittsburgh, Pittsburgh. Disponível em: <http://d-scholarship.pitt.edu/7559>. Acesso em 26 jul. 2019.

BARBOSA, Vinícius Ferreira. *Pensar historicamente, com Nietzsche e através do cinema, a nossa modernidade.* 21/03/2016 99 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS, Goiânia Biblioteca Depositária: PUC Goiás.

CONNELLY, Marie Katheryn. *The films of Martin Scorsese: A critical study*. 1991. 267 f. PhD in English. Case Western Reserve University. Disponível em: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=case1055439576. Acesso em 26 jul.2019. https://etd.ohiolink.edu/pg_10?0::NO:10:P10_ACCESSION_NUM:case1055439576

DAWSON, Rebecca. *And starring Jesus as himself: cultural context and the images of Christ in North American Film*. 2007. 121 f. Thesis (Master of Arts). MA, Popular Culture, Bowling Green State University. Disponível em: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=bgsu1178209057&disposition=inline. Acesso em 6 jan. 2023.

DENEGRI, Sebastiano. *Presenze cristologiche nel cinema di Martin Scorsese*.2005. 218 f. Tesi in Lettere Moderne. Università degli studi di Genova, Italia. Disponível em: <https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=15719>. Acesso em 26 jul. 2019

FERREIRA, Simone Aparecida Miguel. Híbridação e gêneros no filme A paixão de Cristo (2004): uma análise do melodrama e dos elementos do horror na produção de Mel Gibson. 2004. 137f. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/bitstream/tede/2000/1/Dissertacao%20Simone%20Aparecida%20Borges.pdf>. Acesso dia 10 de abr. 2023.

GONELLA, Elias. *L'accoglienza critica italiana a The Last Temptation of Christ (L'ultima tentazione di Cristo, 1988) di Martin Scorsese*. 2008. 66 f. Dottorato Scienze della Comunicazione. Università degli Studi di Milano, Italia. Disponível em: <https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=31416>. Acesso em 26 jul. 2019

HERNÁNDEZ, Ignacio Sánchez. *El cine: lo santo y lo violento. De la historia a la hermenêutica*. 2016. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid ,España. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/42224/1/T38671.pdf>. Acesso em 26 de jul. 2019.

JESUS, Romerio Novais de. *Violência sagrada no filme Taxi driver: uma análise a partir da teoria mimética de René Girard*. 31/07/2019, 98 f. Mestrado em Interdisciplinar em cinema. Instituição de Ensino: Fundação Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão. Biblioteca Depositária: BICEN-UFS. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=8622725. Acesso em 1 de jul. 2022.

NOVELLO, Valeria. *Martin Scorsese e la critica italiana: la morale e l' iconografia cattolica*, Universidade de Bari, 2004, 158 f. Dottorato in Letteratura Moderna. Disponível em: <https://www.tesionline.it/default/tesi.asp?id=30242>. Acesso em 26 jul. 2019

PÁNIK, Eduardo Tomáz. *Cinema e Religião: Um Estudo Sobre o Humano e o Divino no Filme A última tentação de Cristo*. 1999, 343 f. Doutorado em CIÊNCIAS DA RELIGIÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE METODISTA DE SÃO PAULO, São Bernardo do Campo.

RAYMOND, Marc. *Martin Scorsese and Film Culture: Radically Contextualizing the Contemporary Auteur*. 2009, 333 f. Doutorado em Filosofia. Institute of Comparative Studies in Literature, Art and Culture: Cultural Mediations Carleton University. Ottawa, Canada. Disponível em: <https://curve.carleton.ca/b3e4964c-e410-46b6-9896-1677fc26cbb0>. Acesso em 26 jul. 2019.

SANTOS, José Renato dos. *O Jesus inacabado de Kazantzákis: Uma abordagem literário-teológica do romance A última tentação*. 2018, 222 f. Doutorado em Ciências da Religião. Escola de Comunicação, Educação e humanidades. Programa da Pós-Graduação em Ciências da Religião da Universidade Metodista de São Paulo. São Bernardo do Campo. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1831>. Acesso em 6 de jun. 2022.

SCHEFFLER, Lisa Kathryn *A Study in Cultural Conflict: The Controversy Surrounding Martin Scorsese's The Last Temptation of Christ*. 1995. 79 f. Thesis (Master of Arts) University of North Texas. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc278589/>. Acesso em 26 jul. 2019.

VADICO, Luiz Antônio. *A Imagem do Ícone-Cristologia Através do Cinema. Um Estudo Sobre a Adaptação Cinematográfica da Vida de Jesus Cristo.* 01/06/2005 892 f. Doutorado em MULTIMEIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

Referências filmográficas (Diretores diversos)

2001: A Space Odyssey [2001: Uma odisseia no espaço]. Direção: Stanley Kubrick. Roteiro: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions. UK/USA, 1968, 149'. Disponível em: <https://archive.org/details/a-space-odyssey>. Acesso em 29 de abr. 2022.

CHINMOKU [Silêncio]. Direção: Masahiro Shinoda. Roteiro: Shūsaku Endō, Masahiro Shinoda. Baseado no romance *Silêncio* (1966) de Shūsaku Endō. Produção: Kiyoshi Iwashita, Kinshirō Kuzui, Tadasuke Ōmura. Japão, 1971, 129'. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0067755/?ref_=nv_sr_srsrg_0. Acesso em 8 jun. 2023.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz Orson Welles. Estados Unidos, 1941, 119'. Disponível em: <https://archive.org/details/cidadaokane1941dubladoelegendado>. Acesso em 16 de abr. 2023.

EUROPE' 51 [Europa' 51]. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Sandro De Feo, Mario Pannunzio, Ivo Perilli e Brunello Rondi. Produzido por: Dino De Laurentiis, Carlo Ponti e Roberto Rossellini. Itália, 1952, 118'. Disponível em: <https://archive.org/details/europa-51-roberto-rossellini-1952-b-n-1080p>. Acesso em 29 de abr. 2022.

FRANCESCO, giullare di Dio [FRANCISCO, Arauto de Deus]. Direção: Roberto Rossellini. Roteiro: Roberto Rossellini, Federico Fellini, Antonio Lisandrini e Félix Morlión. Baseado nos livros: Fioretti di San Francesco e La Vita di Frate Ginepro. Produzido por: Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. Production Co: Cineriz, Rizzoli Film. Itália, 1950, 85'. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0042477/>. Acesso em 04 de maio 2022.

INTOLERANCE [Intolerância]. Direção: Griffith. Roteiro: D.W. Griffith, Anita Loos. Produção: Triangle Film Corporation, Wark Producing. USA, 1916, 163'. Disponível em: <https://archive.org/details/Intolerance>. Acesso em 29 de abr. 2022.

O CAVALINHO azul. Direção: Eduardo Scorel. Roteiro: Sura Berditchevsky, Eduardo Scorel e Maria Clara Machado (peça teatral). Brasil, 1984, 85'. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0144819/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm. Acesso em 18 de fev. 2023.

OS OLHOS da Ásia. Direção: João Mário Grilo. Roteiro: João Mário Grilo e Paulo Filipe. Produção: Paulo Branco, Toru Aisawa. Distribuição: Atalanta Filmes (Portugal). Filme nipo-franco-português, 1996, 86'. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0117235/>. Acesso em 8 de jun. 2023.

THE GRAPES of Wrath [As vinhas da Ira]. Direção: John Ford. Roteiro: Nunnally Johnson, John Steinbeck (romance). Produção: Twentieth Century Fox. USA, 1940, 129'. Disponível em: <https://archive.org/details/the-grapes-of-wrath-1940>. Acesso em 29 de abr. 2022.

THE ROBE [O Manto]. Direção: Henry Koster. Roteiro: Gina Kaus, Albert Maltz, Philip Dunne, e Lloyd C. Douglas (romance). Produção: Frank Ross. Distribuição: 20th Century

Fox. USA, 1953. 135'. Disponível em: <https://archive.org/details/el-manto-sagrado>. Acesso em 1 de jun. 2022.

THE SEARCHERS [Rastros de ódio]. Direção: John Ford. Roteiro: Frank S. Nugent. Alan Le May (romance). Produção: C. V. Whitney Pictures, Inc. USA, 1956, 119'. Disponível em: <https://catalog.afi.com/Film/53577-The-Searchers>. Acesso em 29 de março 2022.

THE SILVER Chalice [O cálice de prata]. Direção: Victor Saville. Roteiro: Lesser Samuels Thomas B. Costain (romance: The Silver Chalice). Música composta por: Franz Waxman. Distribuído por: Warner Bros. Pictures, 1954. Trailer. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0047494/>. Acesso dia 28 de jun. 2022.

VERTIGO [Um corpo que cai]. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Alec Coppel e Samuel A. Taylor. Produção: Alfred J. Hitchcock Productions. USA, 1958, 128'. Disponível em: <https://archive.org/details/1958-vertigo-vertigo-alfred-hitchcock-voise>. Acesso em 29 de abr. 2022.

WOODSTOCK. Produção: Warner Brothers. Diretor: Michael Wadleigh. Editor supervisor: Martin Scorsese. USA, 1970, 184', DVD, documentário. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0066580/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm. Acesso em 24 fev. 2023.

7 GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS DO CINEMA

Ângulo do enquadramento/ inclinação da câmera

Ângulo horizontal: aquele onde o ângulo da câmera é posicionado **na altura do olho**.

Ângulo plano: filma da altura *dos olhos* de *um observador de estatura mediana*, ou da altura *dos olhos do sujeito sendo filmado*. Uma câmera plana vê um lugar ou objeto de modo que suas linhas verticais *não* convirjam.

Plongê: na tomada em ângulo alto, a câmera é direcionada para baixo para ver o objeto a ser filmado.

Contraplongê: na tomada em ângulo baixo, a câmera é direcionada para cima, para captar o objeto a ser filmado.

Oblíquo: é um ângulo de câmera inclinado drasticamente, em que o eixo vertical da câmera está inclinado em relação ao eixo vertical do objeto (MASCELLI, 2010, p. 44–60).

Arc shot (orbital): é o movimento da câmera num círculo completo ou semicírculo ao redor de um objeto ou personagem.

Chicote (*whip pan*): movimento extremamente rápido da câmera, de um lado para o outro, que faz com que a imagem desfoque por instantes num conjunto indistinto de listras horizontais. Muitas vezes um corte imperceptível junta dois chicotes para criar uma transição inusitada entre cenas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 743).

Cross cutting: é uma técnica de edição mais usada em filmes para estabelecer a ação ocorrendo ao mesmo tempo e, muitas vezes, no mesmo lugar. Num corte transversal, a câmera irá cortar de uma ação para outra ação, o que pode sugerir a simultaneidade dessas duas ações, mas nem sempre é o caso. O corte transversal também pode ser usado para personagens de um filme com os mesmos objetivos, mas diferentes maneiras de alcançá-los (BORDWELL; THOMPSON, 2006, p. 244–245)

Diegese: o termo é originário da literatura, porém é um conceito fundamental para compreender a análise de uma narrativa cinematográfica. Diegese refere-se a todas as coisas vinculadas ao mundo ficcional criado pela obra de arte (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 683). / **Não diegético:** alheio à história – som over. Não tem relação espaço-temporal de relevância com a história. Cria ambientes e atmosferas – tensão, suspense, esperança, felicidade, medo, impacto, confusão. Enfatiza as imagens. Exemplo: música ambiental dos filmes, sons onomatopáicos, efeitos sonoros, narradores oniscientes, vozes incorpóreas (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 354).

Dolly (ou *Travelling frontal*):

Dolly in: movimento de aproximação da câmera.

Push in: deslocamento da câmera para a frente com uma velocidade maior.

Dolly out: movimento de câmera recuando.

Pull out: deslocamento da câmera para trás com uma velocidade maior (LOPES, 2004, p. 23).

Elementos de primeiro plano (*Foreground elements*): são elementos visuais posicionados entre a câmera e o assunto. Muitas vezes, uma imagem pode ser dividida em três seções: o primeiro plano, o plano intermediário e o plano de fundo. O plano intermediário é frequentemente (mas nem sempre) o assunto da imagem. O fundo é o que fica atrás do assunto. E o primeiro plano é o que está na frente do assunto. Elementos de primeiro plano são usados em pintura, fotografia e cinematografia para adicionar profundidade, fornecer contexto ou criar composições únicas (DEGUZMAN, 2022, recurso online).

Elipse: num filme narrativo, a abreviação da duração do enredo através da omissão de partes da duração da história. / **Montagem elíptica:** transições entre os planos que omitem partes de um evento, causando uma elipse na duração do enredo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p.744 e 747).

Enredo: num filme narrativo, todos os eventos diretamente apresentados a nós, incluindo suas relações causais, ordem cronológica, duração, frequência e locações espaciais. É o oposto de **história**, construção imaginária do espectador a partir de todos os eventos da narrativa (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 744–745).

Enquadramento: uso das bordas do quadro do filme para selecionar e compor o que será visível no campo da imagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 744).

Espaço: qualquer filme apresenta, no mínimo, um espaço gráfico bidimensional: a composição chata da imagem. Em filmes que representam objetos, figuras e locais reconhecíveis, um espaço tridimensional é também representado. A qualquer momento, o espaço tridimensional pode ser diretamente figurado como espaço no canto da imagem, ou sugerido, como espaço *fora de campo*. Em filmes narrativos, também podemos distinguir entre o espaço da história — local da totalidade da ação (mostrada ou não) — e o espaço do enredo — locais representados visível ou audivelmente nas cenas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Espaço fora do campo: composto pelas seis áreas que não são visíveis na tela, mas que ainda assim compartilham o espaço da tela: ambos os lados e acima e abaixo do quadro, atrás do cenário e atrás da câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Espaço profundo: arranjo dos elementos da *mise-en-scène* de modo que haja uma distância considerável entre o setor mais próximo da câmera e o que está mais distante. Quaisquer desses setores (ou todos eles) podem estar em foco (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Establishing shot (plano introdutório): plano normalmente envolvendo um enquadramento distante, que mostra as relações espaciais entre figuras, objetos e locais importantes numa cena. Também existe o **reestablishing shot** (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Espaço frontal: implica encenar a cena número relativamente pequeno de camadas de profundidade; oposto de espaço profundo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Establishing shot (plano introdutório): plano normalmente envolvendo um enquadramento distante, que mostra as relações espaciais entre figuras, objetos e locais importantes numa cena. Também existe o **reestablishing shot** (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Fade-in e Fade-out: (1) **Fade-in:** tela negra que gradualmente clareia até que o plano apareça. (2) **Fade-out:** plano que gradualmente desaparece enquanto a tela escurece (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Flashback: alteração da ordem da história na qual o enredo retrocede para mostrar eventos que ocorreram antes dos que já foram mostrados (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Flash-forward: alteração da ordem da história na qual a apresentação do enredo avança para o futuro para depois retornar ao presente (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 745).

Foley: Extraído do nome Jack Foley é a atividade de gravação de ruídos e sons emitidos a partir dos movimentos de cena. São passos, manuseio de tecidos, crepitar do fogo entre outros sons do cotidiano. (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 821).

Fusão: A fusão mescla uma sequência em outra. Isso é obtido fazendo desaparecer lentamente a primeira sequência (*fade-out*) enquanto a segunda vai surgindo aos poucos (*fade-in*). A fusão suaviza o corte. [...] A fusão oferece infinitas possibilidades dramáticas, sendo usada frequentemente para indicar a passagem do tempo (SIJLL, 2017, p. 86–89).

Grande plano geral: Representa o espaço total, é de caráter descritivo e de referência global. Usa-se para a rotação em ambientes e paisagens. A figura humana em seu interior é pequena, integra o ser humano no mundo e evoca: solidão, fatalidade e infinidade [...] (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 332).

História: Em filmes narrativos, todos os eventos que vemos e ouvimos, mais todos os que inferimos terem ocorrido, organizados de acordo com suas relações causais, ordem cronológica, duração, frequência e localização espacial presumidas. O oposto de **enredo**, que é a apresentação que o filme de fato faz dos eventos da história (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 746).

Iluminação em *low-key*: iluminação que cria um forte contraste entre as áreas claras e escuras do plano com sombras marcadas e pouca luz de preenchimento (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 746).

Índice: “Utilizado por Pierce para designar um signo que remete a seu objeto em virtude de um liame de fato. Empregado aqui para designar o liame de uma ação (ou de um efeito de ação) com uma situação que não é dada, mas apenas inferida, ou então que permanece equívoca e passível de ser reversível. Distinguem-se nesse sentido índices de falta e índices de equivocidade: os dois sentidos da elipse” (DELEUZE, 2018, p. 322).

Luz diegética: luz do local onde a cena é realizada.

Mise-en-scène: Todos os elementos colocados em frente da câmera para ser fotografados: cenários e adereços, iluminação, figurino, maquiagem e as atitudes das pessoas (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 747).

Narração onisciente: quando o espectador tem conhecimento irrestrito de todos os fatos, o que é extremamente informativo.

Panorâmica (*pan*): quando a câmera gira no seu próprio eixo – horizontal, vertical e oblíquo [**panorâmica vertical (*tilt*)**] – para descobrir o objeto progressivamente, assumindo o olhar do espectador e criando relações entre as situações e os próprios personagens (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 336).

Plano: é a unidade mínima da película impressionada pela câmera entre o princípio e final de uma tomada. Neste sentido, o plano está limitado pelos planos precedentes e seguintes, através das emendas que os ligam entre si. O plano forma uma unidade filmica.

Definido como a unidade filmica entre duas tomadas, o plano precisa ser entendido de três enfoques diferentes: em termos de **movimento**, **mobilidade** e **duração** (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 331–334).

Plano geral: algo mais reduzido que o anterior, mostra figura e cenário na sua totalidade. Uso descritivo como no anterior, precisando circunstâncias de tempo e espaço e permite a rotação de grupos em ação [...] (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 332).

Plano de conjunto: cria ambientes particulares, ressaltando o marco da ação e situa os personagens. Uso mais narrativo e dramático (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 332).

Plano americano: enquadramento no qual a escala de um objeto mostrado é moderadamente pequena. A figura humana do joelho até a cabeça preenche a maior parte da tela.

Plano de seguimento: plano com um enquadramento que se desloca para manter uma figura em movimento em campo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Plano sequência: termo de origem francesa, designa uma cena feita num único plano, em que há uma mudança de espaço (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Plano longo: designa uma cena feita num único plano, em que não há mudança de espaço, de locação (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Plano médio: enquadramento no qual a escala do objeto mostrado é consideravelmente grande; uma figura humana vista do peito para cima preencheria a maior parte da tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Plano por cima do ombro (*Over the shoulder*): ele se caracteriza pela câmera posicionada atrás do ombro do personagem. A cabeça e os ombros dele são vistos no primeiro plano e usados como um recurso para enquadrar o plano. (SIJLL, 2017, p. 192)

Plano ponto de vista (plano PPV) (ou POV – *point of view shot*, em inglês): plano filmado com a câmera posicionada próximo de onde os olhos da personagem estariam, mostrando o que ela veria; normalmente inserido antes ou depois de um plano do olhar da personagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 747–749).

Plano *two-shot*: ocorre quando dois personagens são filmados tendo num único enquadramento. Os personagens são geralmente filmados do peito para cima dependendo da cena (SIJLL, 2017, p. 190).

Primeiro plano: mostra a cabeça na sua totalidade, engrandece o detalhe e reduz o conjunto. Isola o personagem (Geralmente a cabeça de uma pessoa do ombro para cima). Usa-se para produzir um efeito analítico ou psicológico (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 333).

***Close-up*:** enquadramento no qual a escala do objeto mostrado é relativamente grande. Geralmente a cabeça de uma pessoa do pescoço para cima, ou um objeto de tamanho comparável, ocupa a maior parte da tela (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Primeiríssimo plano ou plano detalhe: mostra um detalhe concreto no rosto do personagem ou de um objeto. Uso psicológico e profundo – tensão, consciência, obsessão. Mostra a intimidade do personagem e suas reações mais íntimas (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 333).

Profundidade de campo: espaço que permanece focado nitidamente entre o ponto mais próximo e distante do enquadramento. Amplia o alcance da visão do espectador. Permite estabelecer a relação entre dois personagens distantes, mas visíveis. Reflete o espaço “habitado” pelos elementos da cena. Permite ver duas ações distintas e distantes que dividem a atenção do espectador. Ressalta a imagem humana em primeiro plano, explorando diversas sensações: solidão, isolamento e intensidade. O primeiro plano de grande detalhe anula a profundidade de campo (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 338).

Quadro: imagem singular numa tira de filme. Quando uma série de quadros é projetada numa tela numa sucessão rápida, a ilusão de movimento é criada (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Raccord: é imprescindível criar uma certa continuidade, inclusive em montagem paralela, chamada *raccord*. Permite situar o espectador num espaço para não o desorientar. O *raccord* define-se como a técnica de continuidade que assegura a linearidade da sucessão de planos e enquadramentos durante a narração.

Tipos. De posição: o ator deve ocupar a mesma posição de uma sequência à outra.

De olhares: os olhares devem seguir uma orientação lógica em planos consecutivos.

De figurino: devem-se respeitar as possíveis mudanças ou não do vestuário, ou mudanças que este sofra.

Do posicionamento da câmera: importante na hora de realizar a montagem do filme. De maquiagem e cabelo.

De montagem: para dar continuidade e sentir a narração (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 442–443).

Rack focus: deslocamento da área de foco de um setor para outro durante a duração do plano. O efeito na tela é o que chamamos de *rack focus* (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 749).

Sinal: liame interior entre a situação e a ação (DELEUZE, 2018, p. 322). Sinal de que algo vai ocorrer.

Sobreposição: técnica para sugerir profundidade na imagem do filme colocando-se objetos que cubram parcialmente os mais distantes (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som assíncrono: som que não possui correspondência temporal com os movimentos ocorrendo na imagem, como quando o diálogo está fora de sintonia com os movimentos dos lábios (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som diegético: qualquer voz, passagem musical ou efeito sonoro, apresentado como originário de uma fonte do universo ficcional do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som diegético externo: som representado como vindo de uma fonte física dentro do espaço da história, que presumimos que as personagens em cena também ouçam (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som diegético interno (voz *off*): som representado como proveniente da mente de uma personagem dentro do espaço da história. Ainda que nós e a personagem possamos ouvi-lo, presumimos que as outras personagens não o ouçam (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som direto: música, barulho e falas gravadas dos eventos na circunstância da tomada; o oposto de pós-sincronização (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som não diegético: som representado como vindo de uma fonte externa ao espaço da narrativa (por exemplo, a música que acompanha a imagem ou comentário do narrador) (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som off: som simultâneo de uma fonte que se presume estar no espaço da cena, mas que está fora do que é visível no campo da imagem (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som não simultâneo: som diegético proveniente de uma fonte que existiu num tempo anterior ou posterior às imagens que o acompanham (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som simultâneo: som diegético representado como ocorrendo, na história, simultaneamente à imagem que o acompanha (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som sincrônico: som com correspondência temporal com os movimentos nas imagens, como o diálogo correspondendo ao movimento dos lábios (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Som over (Também **voz over**): qualquer som que não seja representado como vindo do espaço e do tempo das imagens na tela, incluindo sons não diegéticos e som diegético não simultâneo (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 750).

Travelling: movimento linear e sinuoso para frente, provocando a sensação de introdução e aproximação, para trás, ampliando o campo e introduzindo elementos novos na cena, para os lados ou laterais, evocando enumeração e recapitulação, e na vertical como outro modo de captar a realidade (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 336).

Tracking shots: planos com câmera em movimento, acompanhando algo ou alguém. A câmera anda com o personagem, mantendo a distância.

Trilha sonora (soundtrack): diz respeito à música e aos demais sons constantes numa produção audiovisual divididos em três núcleos:

- a) Os **diálogos**, ou seja, o conjunto de falas de personagens captadas na gravação, falas em *off* ou textos narrativos;
- b) os **efeitos sonoros**, que tratam da ambientação sonora que complementam a percepção da cena, chamados de ruídos no jargão técnico;
- c) a **trilha musical**, chama-se música cinematográfica aqueles temas – vocais ou instrumentais – expressamente compostos para acompanhar as imagens de um filme (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 466 e 810).

Unidade fílmica: o plano forma uma unidade fílmica. Ainda assim, desde o ponto de vista criativo pode-se afirmar que o plano é o centro nevrálgico na construção da imagem. É a intersecção entre tempos, tamanhos e ângulos da imagem conduzida através da composição, o enquadramento, o movimento e o campo. **Unidade audiovisual:** o som como elemento essencial da unidade audiovisual (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 332 e 374).

Zenital: a câmera se situa na vertical da cena, perpendicular ao cenário. Domínio total do espectador: superioridade deste (DROUGUETT; MIRANDA, 2021, p. 334).

Contra zenital: a câmera aponta completamente para cima.

Zoom: movimento óptico dentro um mesmo plano do ângulo de visão. Chama-se *zoom-in* quando este diminui [para ajustar a lente de uma câmera, para a imagem parecer maior e mais próxima] e *zoom-out* quando aumenta [para ajustar a lente de uma câmera, para a imagem parecer menor e mais distante] (LOPES, 2004, p. 58).

8 ANEXOS

ANEXO A

Este anexo é referente à algumas cenas dos filmes trabalhadas no capítulo 2.

A.1 - Filme 1: *Quem bate à minha Porta?*

Fonte: (WHO`S..., 1967).

Tempo: 15s até 1min31s.

Fig. 1.1



Fig. 1.2



Fig. 1.3



Fig. 1.4



Fig. 1.5



Fig. 1.6



Fig. 1.7



Fig. 1.8



A cena continua e mostra a mulher (interpretada por Catherine Scorsese, mãe de Scorsese) fazendo o pão e colocando para assar.

Fig. 1.9



Fig. 1.10



Ela está tirando o pão do forno e chama as crianças para ocuparem seus lugares.

Fig. 1.11



Fig. 1.12

Agora ela cuidadosamente começa a dividir o pão.



Fig. 1.13



Fig. 1.14



Fig. 1.15



Fig. 1.16



Fig. 1.17



A.2 - Filme 1: *Quem bate à minha porta?*

Tempo: 1h19min46s até 1h25min27s.

Fig. 2.1

Mulher: — De certa forma, é sua decisão... se você... me ama o suficiente.
J.R.: — Eu amo você. Você devia sabe disso.



Fig. 2.2

J.R.: — Meu Deus, eu amo muito você!
Mulher: — Fico feliz.
J.R.: — Senti saudade de você.
Mulher: — Eu também senti saudade.
 (...). **J.R.:** — Agora eu entendo e lhe perdoo.



Fig. 2.3

Mulher: — Me perdoa?
J.R.: — Sim, lhe perdoo, e vou casar com você de qualquer jeito.



Fig. 2.4



Fig. 2.5



Fig. 2.6

Mulher: — Não pode se casar comigo de qualquer jeito.
J.R.: — O que quer dizer?
Mulher: — Isso te incomoda mesmo, não?
J.R.: — Me incomoda, sim, droga. Mas eu amo você, e vou casar com você de qualquer jeito.
Mulher: — Não. Não, eu... não posso. Quer dizer, não posso casar com você desse jeito.
J.R.: — Que jeito?
 A discussão continua, até que ela afirma:
Mulher: — Você sempre vai achar um jeito de colocar isso para fora.
J.R.: — Você tem razão, claro que vou achar. E se você foi uma moça assanhada... É minha culpa. Por me sentir da forma que qualquer cara sensato se sentiria. Eles continuam a discussão até que ela diz que o amor dele não é o suficiente. E ele questiona a dignidade dela, e a chama de vadia e ela o manda embora.



Fig. 2.7



A.3 - Filme 1: *Quem bate à minha porta?*

Tempo: 1h27min22s até 1h27min26s

Fig. 3.1



Fig. 3.2



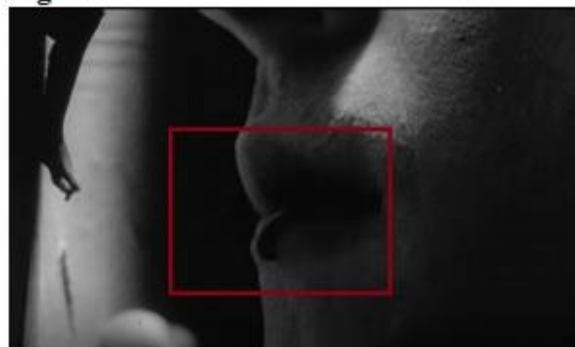
Fig. 3.3



Fig. 3.4



Fig. 3.5



A.4 - Filme 2: *Taxi Driver*

Tempo: 1h46min10 até 1h47min36s.

Fig. 4.1 Taxista enfrenta marginais.



Sr. Steensma (Burt): — Caro senhor Bickle, não tenho palavras o quanto eu e a senhora Steensma ficamos felizes em saber que o senhor está se recuperando. Tentamos visitá-lo no hospital, quando fomos em Nova Iorque pegar a Iris, mas o senhor ainda estava em coma, quero que fique sabendo que não há dinheiro que pague o que fez devolvendo a nossa Iris, pensamos tê-la perdido, mas agora as nossas vidas voltaram a ter sentido. Nem preciso dizer que se tornou um herói em nossa cidade e em nossa casa. (...).

Fig. 4.2



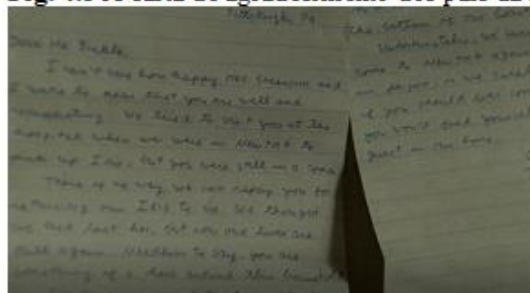
Fig. 4.3



Fig. 4.4 Heroi taxista se recupera.



Fig. 4.5 A carta de agradecimento dos pais da Iris.



A.5 - Filme 3: *Touro indomável*

Tempo: 1h57min13s até 1h57min50s.

Fig. 5.1

Jake La Motta (J): — Na primeira noite em que estive aqui, disse ao dono do bar.

Eu falei: — Escuta, cadê o banheiro?

Ele falou: — Você tá dentro.

Cliente: — Vamos, vamos, vamos.



Fig. 5.2

J: — Por que você não me deixa em paz? Estou tentando fazer minha rotina

Cliente: — Vá bugiar!

J: Amigo, você vai me forçar a voltar.

Cliente: — Engraçado

J: — Foda-se você. E o cavalo em que você montou. E toda a cavalaria atrás de você.

Cliente: — Homem engraçado.

J: — É por isso que estou aqui. Dê-me outra bebida. Mije nisso para mim.



A.6 - Filme 4: *A invenção de Hugo Cabret* (2011)

Tempo: 1h35min54s até 1h37min.

Fig. 6.1:



Fig. 6.2:



Fig. 6.3:



Homem: — Senhor, madame, dentro temos imagens em movimento! Venham e vejam! (1h35min57s).

Fig. 6.4:



Georges Méliès: — Os Irmãos Lumière inventaram o cinema. (1h36min2s)

Fig. 6.5:



Fig. 6.6: (1h36min12s)



Fig. 6.7:



Fig. 6.8: (1h36min21s).



Georges Méliès: — Eu me apaixonei pela invenção deles. Como eu poderia não fazer parte disso?

Fig. 6.9: (1h36min25s)



Georges Méliès: — Era como...era como se fosse um novo tipo de magia. Pedi aos irmãos Lumière que me vendessem uma câmera, mas eles recusaram.

Fig. 6.10:



Georges Méliès: — Veja, eles estavam convencidos de que os filmes eram apenas uma moda passageira.

Fig. 6.11:



Georges Méliès: — E eles não viam futuro nisso.

Fig. 6.12:



Georges Méliès: — No final, eu construí minha própria câmera.

Fig. 6.13:



Georges Méliès: — usando as sobras do autômato.

Fig. 6.14:



Fig. 6.15:



Georges Méliès: — Eu só tinha que fazer parte desta nova maravilha.

Fig. 6.16:



Georges Méliès: — Arriscamos tudo. E vendemos o teatro e tudo o que tínhamos.

Fig. 6.17:



Georges Méliès: — Para que pudéssemos construir nosso próprio estúdio de cinema. (1h36min56s)

Fig. 6.18:



Fig. 6.19:



Fotógrafo: — Excelente! (1h37min)

A.7 - Filme 4: *A invenção de Hugo Cabret* (2011).

Tempo: 1h39min27s até 1h39min41s.

Fig. 7.1:



Fig. 7.2:



Georges Méliès: — Truques de ilusão mágica se tornou minha especialidade.

Fig. 7.3:



Fig. 7.4:



Fig. 7.5:



Georges Méliès: — O mundo da imaginação.

Fig. 7.6:



Fig. 7.7:



Fig. 7.8: 1h39min41s.



A.8 - Filme 5: FRANCESCO, GIULLARE DI DIO (1950).

Tempo: 40min32s até 45min17s.

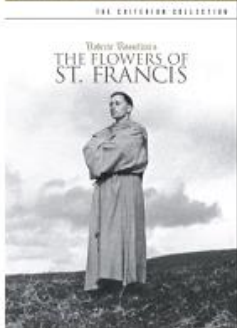


Fig. 8.1:

Come a notte Francesco
pregando nella selva incontro
il lebbroso.

Fig. 8.2: Francisco houve o sino.



Fig. 8.3:

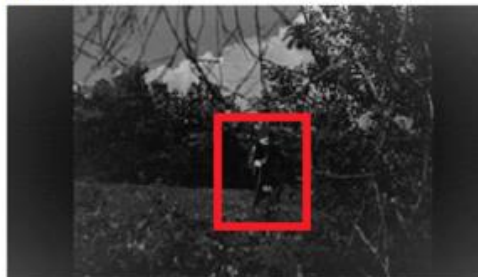


Fig. 8.4: Francisco observa alguém andando e o barulho do sino.



Fig. 8.5: O indivíduo caminha, Francisco tenta descobrir quem é seguindo o barulho do sino. Ambos ouvem o pássaro e por um instante o indivíduo para.

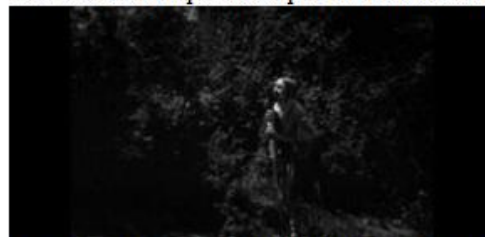


Fig. 8.6: Francisco o observa por trás dos arbustos.



Fig. 8.7: Então, Francisco percebe que se trata de um leproso.



Fig. 8.8:



Fig. 8.9: Francisco o observa, seguindo caminho.



Fig. 8.10: Francisco vai atrás.



Fig. 8.11: O olhar.



Fig. 8.12: Francisco o abraça.



Fig. 8.13: O leproso continua seu caminho, enquanto Francisco fica parado e estarecido com tamanho sofrimento.



Fig. 8.14: Enquanto isso, o leproso se vira. Olha Francisco e retorna ao seu caminho solitário.



Fig. 8.15: Francisco se deixa cair em prantos pelo sofrimento alheio.



A.9- Filme 6: *Europe 51* (1952)

Tempo: 1h45min53s até 1h46min39s



Fig. 9.1: No hospício, Irene deu suporte emocional a uma das pacientes.



Fig. 9.2:



Fig. 9.3:



Fig. 9.4:



Irene: — Você não está sozinha. Não se preocupe. Estou com você. Estou com você. Vou ficar com você.

Fig. 9.5:



A.10 - Filme 6: *Europe 51* (1952).

Tempo: 1h53min12s até 1h55min20s.

Fig. 10.1:



Médico: — Bom dia senhora! Por favor, acomode-se!

Fig. 10.2:



Médico: — Senhora, estamos aqui para cuidar de seus interesses. Estamos aqui com o dever de protegê-la

Fig. 10.3:



Irene: — O que é que você quer saber?

Fig. 10.4:



Médico: — Resumindo, é comunista?

Irene: — Não.

Fig. 10.5:



Médico: — Quer ir para uma ordem religiosa?

Irene: — Não.

Fig. 10.6:



Médico: — Quais são seus ideais? Eu soube que você teve a experiência de trabalhar em uma fábrica

(...) Ela confirma que sim e o médico quer saber quais são os programas, e os ideais dela. Ele a pressiona para saber se ela vai voltar para o marido e pede mais explicações, para que ele consiga compreendê-la. Então, ela começa a explicar:

Irene: — Meus ideais... são os ideais daqueles que precisam de mim todos os dias.

Fig. 10.7:



Irene: — Não, se eu voltasse... não me salvaria e não salvaria os outros. Só voltaria a ser o que era antes. Não pense que não seria mais fácil.

Fig. 10.8:



Irene: — Quero partilhar a tristeza dos que sofrem. A dor dos desesperados. Quero viver com os outros e me salvar com eles. Prefiro me perder com eles a ser salva sozinha. Só faria parte deles quando me libertar do resto.

Fig. 10.9:



Fig. 10.10:



Irene: — Quando não somos ligados a nada, somos ligados ao mundo todo.

Fig. 10.11:



Irene: — Não tenho mais nada a dizer.

Fig. 10.12:



A.11 - Filme 7: 2001: Uma odisséia no espaço (1968)

Tempo: 2min29s finais.

Fig. 11.1: Ouve-se a respiração



Fig. 11.2:



Fig. 11.3: O monclito.



Fig. 11.4:



Fig. 11.5:



Fig. 11.6: Inicia-se a música *Also sprach Zarathustra*, Op. 30 (*Assim falou Zaratustra*), que é um poema sinfônico composto em 1896 por Richard Strauss.



Fig. 11.7:



Fig. 11.8:

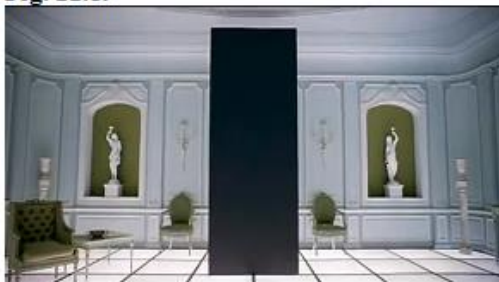


Fig. 11.9:

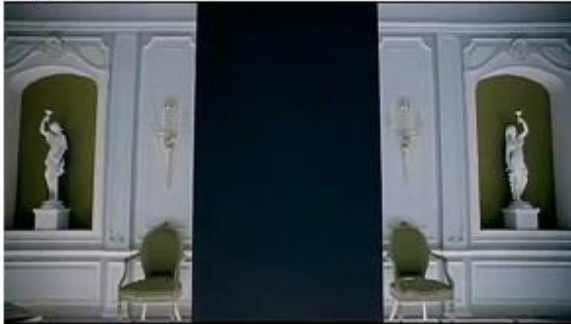


Fig. 11.13:



Fig. 11.10:



Fig. 11.14:



Fig. 11.11:



Fig. 11.15:

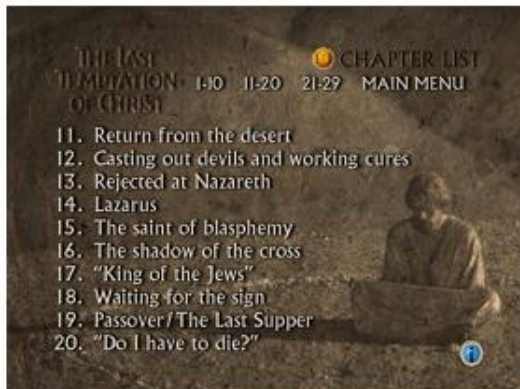
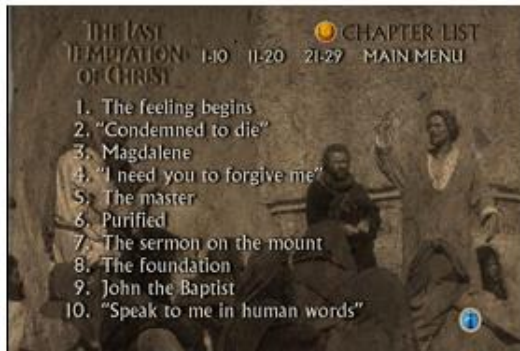


Fig. 11.12:



ANEXO B

1. Títulos dos capítulos do filme *A última tentação de Cristo* (1988).



1. O sentimento começa
2. Condenado a morrer
3. Madalena
4. Eu preciso que você me perdoe
5. O mestre
6. Purificado
7. O sermão do monte
8. A fundação
9. João, o batista
10. "Fale comigo em palavras humanas"
11. Regresso do deserto
12. Expulsando demônios e operando curas
13. Rejeitado em Nazaré
14. Lázaro
15. O santo da blasfêmia
16. A sombra da cruz
17. "O Rei dos Judeus"
18. À espera do sinal
19. A Páscoa / A Última Ceia
20. "Eu tenho que morrer?"
21. *Pôncio Pilatos*
22. *Gólgota*
23. "Por que você me abandonou?"
24. *O mundo de Deus*
25. *Existe apenas uma mulher no mundo*
26. *Paulo*
27. *Avançando*
28. *Está consumado*
29. *Créditos*

ANEXO C

GABRIEL, Peter. *Passion: Music for The Last Temptation of Christ*. Wiltshire/ England: Real World Records, 1988. 1 CD. 67min3s.

Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCmcjOnFmllg-LqTocHbQkFw>. Acesso em 1 de nov. 2021.

Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/passion-music-for-the-last-temptation-of-christ-mw0000204174>. Acesso em 26 de jun. 2023.

Passion: Music for the Last Temptation of Christ

~ Release by Peter Gabriel (see all versions of this release, 13 available)

Disponível em: <https://musicbrainz.org/release/c0cf7ebb-2db9-3dcf-8029-67f487316ea0>. Acesso em 26 de jun. 2023.

Peter Gabriel (1989): “One of the most important records for me was the *Passion* record which was an opportunity really to try as a writer to do a whole different sort of job than I usually do. I wasn’t intending to sing on it, I ended up doing some sort of background singing but it was with the brief for *The Last Temptation of Christ* for creating something that had references to that time and that part of the world but really had it’s own character and was to be sort of timeless in a way. I was very fortunate to have some extraordinary performances from people Nusrat, Youssou N’Dour and I remember one night with Nusrat and Shankar and there was a sort of India and Pakistan working together effectively on the track that is called ‘Passion,’ I think, was an extraordinary evening to be in the studio and just watch as these very gifted musicians really emoting” (GABRIEL, 2002, YouTube).

01. The Feeling Begins
[O Sentimento Começa]
02. Gethsemane [Getsêmani]
03. Of These, Hope [Destes, Esperança]
04. Lazarus Raised [Lázaro ressuscitou]
05. Of These, Hope (Reprise) [Destes, Esperança (Reprise)]
06. In Doubt [Em dúvida]
07. A Different Drum [Um Tambor Diferente]
08. Zaar [Zaar]
09. Troubled [Problemático]
10. Open [Abra]
11. Before Night Falls [Antes do Cair da Noite]
12. With This Love [Com Este Amor]
13. Sandstorm [Tempestade de areia]
14. Stigmata [Estigmas]
15. Passion [Paixão]
16. With This Love (Choir) [Com Este Amor (Coro)]
17. Wall of Breath [Muro da Respiração]
18. The Promise of Shadows [A Promessa das Sombras]
19. Disturbed [Perturbado]
20. It Is Accomplished [Está Cumprido]
21. Bread And Wine [Pão e Vinho]

ANEXO D

GABRIEL, Peter. *Passion Sources*. (Various Artists). 04 jun. 1989. REAL WORLD: VINYL. Disponível em: <https://realworldrecords.com/releases/passion-sources/>. Acesso em 28 jul. 2022.

1. Shamus-Ud-Doha Bader-Ud-Doja - Nusrat Fateh Ali Khan & Party
2. Call To Prayer - Baaba Maal
3. Sankarabaranam Pancha Nadai Pallavi - Shankar And The Epidemics
4. Ulvi - Kudsi Erguner
5. Fallahi - Hossam Ramzy
6. Banga (Tanta-Suaag) - Sabahiya
7. Tejbeit - Unknown Ethiopian Musicians
8. Prelude In Tchahargah - Mahmoud Tabrizi Zadeh
9. Wedding Song - Unknown Moroccan Musicians
10. Magdelene's House - Abdul Aziz El-Sayed
11. Yoky - Fatala
12. Ya Sah - Nass El Ghiwane
13. Al Nahla Al 'Ali - Les Musiciens Du Nil
14. Song Of Complaint - Antranik Askarian And Khatchadour Khatchaturian

LINER NOTES - *Passion Sources* was compiled by Peter Gabriel as a companion to his album *Passion*, the music he'd written for the Martin Scorsese film *The Last Temptation of Christ*. Recording the film soundtrack, Peter Gabriel worked with many international musicians. Some recorded at Real World Studios, some on the film's location in North Africa, and others were sought out from past archives. *Passion Sources* gives us scope to hear more from these musicians in their own right.

"In my research for *Passion*, many people mentioned the wonderful resources of the National Sound Archive and in particular introduced me to Lucy Duran, who both understood what I was hoping to achieve and made lots of great suggestions. Scorsese had asked for a new type of score that was neither ancient nor modern, that was not a pastiche but had clear references to the region, traditions and atmospheres, but was in itself a living thing."

Passion Sources includes many 'sources of inspiration' for the main *Passion* album—some of the recordings of traditional music that Peter listened to at the National Sound Archive—alongside location recordings made during the filming process. For Gabriel, the archive is still a relevant source of inspiration: "There is so much great stuff there, most of which you can't reach by Googling."

NOTES BY PETER GABRIEL

1. Shamas-Ud-Doha Bader-Ud-Doja - NUSRAT FATEH ALI KHAN AND PARTY - Nusrat Fateh Ali Khan is regarded as one of the great Qawwali voices of our time. His group are highly respected throughout the Islamic world. This is an edited version of the song. The full ten minutes version can be found on the album *Shahen Shah* which means "Bright Shining Star," the title Nusrat has been given.

2. Call To Prayer - BAABA MAAL - Baaba Maal is a Senegalese griot. Baaba's performance of a traditional call to prayer was recorded during the work for the soundtrack. It appeared in the film during the scene of *The Last Supper*.

3. Sankarabaranam Pancha Nadai Pallavi - SHANKAR AND THE EPIDEMICS - I have been collaborating with Shankar on different projects for the last eight years. He is always a great pleasure to work with; a very sensitive, sympathetic and gifted musician. This is a track he selected from his work with his own group, The Epidemics.

4. Ulvi - KUDSI ERGUNER - The title of this track means Celeste. It is a solo recording by the Turkish master flautist Kudsi Erguner that he made specifically for this album.

5. Fallahi - HOSSAM RAMZY - The Fallahim, Egyptian farmers, use this rhythm in their songs of celebration. This is one of the most popular of the Sharqi rhythms.

6. Sabahiya - BANGA (TANTA-SUAAG) - This piece was found originally on an album called The Folk Music of Egypt, an anthology by Tiberiu Alexandru. This song is a nuptial morning serenade and appears in the film just prior to the Market scene in Magdela at the entrance of the camel drivers.

7. Tejbeit - UNKNOWN ETHIOPIAN MUSICIANS - A Tejbeit is a bar in which beer and other alcoholic beverages are brewed. The original field recording of this song was done in such a bar with the naturally lubricated accompaniment of the customers and bar girls. We wanted to enliven the music, which was a little lost in the recording, and so added Egyptian percussion and whistle.

8. Prelude In Tchahargah - MAHMOUD TABRIZI ZADEH - Recorded specifically for this album, this piece, Persian in origin, is a prelude in a mode of Indian music.

9. Wedding Song - UNKNOWN MOROCCAN MUSICIANS - This piece was recorded on the set of the film in Morocco. Additional percussion was later added at Real World. It appears during the Wedding in Canaa scene.

10. Magdelene's House - ABDUL AZIZ EL-SAYED - Originally recorded as an alternative for the brothel scene, this track was used when Lazarus was murdered by Saul.

11. Yoky – FATALA - This traditional rhythm is played by Fatala, a group of musicians from Guinea, West Africa.

12. Ya Sah - NASS EL GHIWANE - The original recording of this track appeared in the film during the brothel scene and was one of the pieces that helped shape Martin Scorsese's ideas for the soundtrack.

13. Al Nahla Al 'Ali - THE MUSICIANS OF THE NILE - The title of this song translates to The High Palm Tree. The Musicians of the Nile also collaborated on the Passion album.

14. Song Of Complaint - ANTRANIK ASKARIAN AND KHATCHADOUR KHATCHATURIAN - This is an instrumental adaptation of 'The Song Of The Emigrant'. 'Song Of Complaint' originally appears on an album entitled Armenie Musique de Tradition Populaire on Ocora Records. The music is played on a double reed instrument called a Doudouk. This is an instrumental version of a song of sorrow which describes the forced emigration of a person on account of his poverty.

ANEXO E

1. Títulos dos capítulos do filme *Silêncio* (2016).



- 1- Antes do Japão;
- 2- Adaptação à nova realidade;
- 3- Rumo a intensos desafios;
- 4- O inquisidor chegou;
- 5- A cena dos mártires;
- 6- A traição;
- 7- A conversa com o intérprete;
- 8- A realidade da prisão;
- 9- O reencontro com Garupe;
- 10- O reencontro com Ferreira;
- 11- Padre Rodrigues apostata;
- 12- A rotina de San'emon Okada.

ANEXO F

Silence (2016)

Soundtrack music by Kathryn Kluge, Kim Allen Kluge

Running Time: 51m40s

Soundtracks by Year: 2016

Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/29BBEUE3KRGalBtLf53IGw?si=5WhvluCQQg6Efaw0XZPnDg>. Acesso em 19 de fev. 2023

Tracklisting

1. Meditation [1:54] [Meditação]
2. Rain Falls Unceasingly on the Sea[2:29] [A chuva cai incessantemente no mar]
3. Blowing Through the Grove [1:48] [Soprando pelo bosque]
4. Disrupting the Glimmering Air [1:44] [Interrompendo o ar cintilante]
5. Cosmic Ocean [1:36] [Oceano Cósmico]
6. Dreams and Echoes [2:41] [Sonhos e Ecos]
7. Sea Bells [1:35] [Sinos marinhos]
8. Rhythmic Cicadas [0:22] [Cigarras Rítmicas]
9. Silence [0:57] [Silêncio]
10. Whispers in the Dark [0:33] [Sussurros no Escuro]
11. Sea Monks [1:30] [Monges do Mar]
12. Unravelling [1:22] [Desvendando]
13. Forgive Me [2:21] [Perdoe-me]
14. Darkness [0:45] [Escuridão]
15. Confession [2:09] [Confissão]
16. Ferreira in the Pit [1:59] [Ferreira na Cova]
17. The Dreaded Moment [0:49] [O Temido Momento]
18. Drowned Chorus [1:29] [Refrão afogado]
19. Cicada Voices in His Head [1:16] [Vozes de cigarra em sua cabeça]
20. Secret Sacrament [2:16] [Sacramento secreto]
21. Sea Angels [1:20] [Anjos do Mar]
22. Foreboding Sea [2:25] [Mar Maldito]
23. Black Drum [0:57] [Tambor preto]
24. Saints and Heroes [2:17] [Santos e Heróis]
25. Only God Can Answer [3:06] [Só Deus Pode Responder]

Sobre a música instrumental do trailer:

Supply Chain (John Samuel Hanson). Confidential Music (Scores for all media).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=50Re3wzTfVw>. Acesso em 19 de fev. 2023.

Informações adicionais sobre a trilha sonora:

Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0490215/soundtrack/>. Acesso em 19 de fev. 2023.

Francesco's Cosmic Beam Experience (live, Marina Del Rey) / Composed and performed by Francesco Lupica

The Monk Thinks His Wife

Traditional song, arranged and performed by Pien-Pien Yen and Tyng yi Chen

Uraura Nobesu

Traditional song / Performed by Tomeichi Ooka, Sakae Doim and / Yoshiaki Isomoto /
Courtesy of King Record Co., Ltd.

Taiko Beat

Written by Michael Silverman and Robert Silverman

Performed by Taiko Drums

Courtesy of New Element and TuneCore, Inc.

For The Souls in Purgatory

Traditional song / Performed by Women from Beira Baxa with adufe accompaniment /

Courtesy of Smithsonian Folkways Recordings/UNESCO

Kin No Mai

Written by Joji Hirota / Performed by Joji Hirota and Hiten Ryu Daiko / Courtesy of ARC

Music Productions Int. Ltd.

Tantum Ergo Sacramentum

Traditional song written by Thomas Aquinas (as St. Thomas Aquinas) / Arranged by Tatsuo

Minagawa / Performed by Shin'ya Tsukamoto

Improvisacion Sobre O Gloriosa Domina

Traditional song / Performed by Jordi Savall / Courtesy of Alia Vox

Improvised Street Musicians

Composed and performed by Suzuki Kyosuke, Daisuke Ishiwata, Chikako Nakagawa, Ninako

Horikoshi, Mika Shigemori and Hiroka Yuko

Kagura of the Tsuno Mountain (Tsunoyama Kagura)

Traditional song, arranged by Ryan Parker / Performed by Wakayama Ensemble /

Courtesy of Essential Media Group LLC

Kaihou

Written & Performed by Suihou Tousha / Courtesy of Nippon Columbia Co., Ltd.

O Gloriosa Domina

Traditional song / Arranged by Tatsuo Minagawa / Performed by Nana /Komatsu, Ryô

Kase, Fumitaka Terai, Hako Ohshima and Hideki Nishioka

Cloud and Light

Written by Toshio Hosokawa / Performed by Mayumi Miyata and the Münchener

Kammerorchester (Munich Chamber Orchestra), conducted by Alexander Liebreich / Courtesy
of ECM Records

Sairei shishi-mai Nuno-mai, Hei no mai, Suzu no mai, Naka-otoshi

Traditional song / Performed by Parishoners of the Haruna Jinja Shrine / Courtesy of Arbiter of
Cultural Traditions

Bai Bai Bai

Composed by Maiko Michishita

Slow Taikos

Written and performed by Antoine Binant and Yutaka Nakamura / Courtesy of Blue Pie

Records USA and Sound For Production

Taiko Drums

Performed by Kaoru Watanabe / Produced by Stewart Lerman and Randall Poster

Taiko Dojo

Written by Michael Silverman and Robert Silverman/ Performed by Japanese Taiko Drums /

Courtesy of New Element and TuneCore, Inc.